

**AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI
TƏHSİL NAZİRLİYİ**

AZƏRBAYCAN MİLLİ KONSERVATORİYASI

KONSERVATORİYA

ELMİ NƏŞR

№ 2 (24)

Bakı – 2014

TƏSİSÇİ:

Azərbaycan Milli Konservatoriyası

REDAKSIYA HEYƏTİ:

Siyavuş Kərimi

Vaqif Əbdülqasimov – baş redaktor

Rasim Nəbioğlu - redaktor

Abbasqulu Nəcəfzadə – məsul katib

Arif Babayev

Akif Quliyev

Gülnaz Abdullazadə

Nazim Kazimov

Malik Quliyev

Məmmədağa 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.

MÜNDƏRİCAT

*Yubileylər, rəylər, xatirələr * Юбилей, отзывы, воспоминания*

Ellada HÜSEYNOVA. Böyük alim və musiqi fədaisi 6

*Alətsünaslıq * Органология*

Siyavuş KƏRİMİ, Məmmədəli MƏMMƏDOV. Musiqi alətlərini-
zin təkmilləşdirilməsində texniki elmlərdən istifadə qaydaları 12

*Aşıqsünaslıq * Ашуговедение*

Zülfüyyə HÜSEYNOVA. Aşıq sənətində Peşrov janrı 19

*Bəstəkarların yaradıcılığı * Творчество композиторов*

Nazlı MUSTAFAYEVA. Bəstəkar Süleyman Ələsgərov yaradıcılı-
ğının əsas istiqamətləri 25

Nərgiz ƏLİYEVA. Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında
fleyta və orkestr üçün konsertlər 30

Zəmfira BABAYEVA. Naxçıvan bəstəkarlarının musiqi dünyasın-
dan səhifələr 36

Вусаля МАМЕДОВА. Вокально – симфонический жанр в
творчестве С.В.Рахманинова («Вокально – симфоническая по-
эма Колокола») 41

Мехрибан КЕРИМОВА. Исполнительская особенность в кла-
вирных произведениях Иоганна Себастьяна Баха 48

Рубаба МАМЕДОВА. Основные драматургические принципы
опер азербайджанских композиторов 54

İctimai elmlər ❁ Общественные науки

Məleykə HÜSEYNOVA. S.M.Qənizadənin "Məktubati-Şeyda bəy Şirvani" romanında lirik-psixoloji üslub 59

Mədəniyyətşünaslıq ❁ Культуроведение

Aytac RƏHİMOVA. Azərbaycan xalq musiqisi ilə dekorativ tədbiqi incəsənətin qarşılıqlı əlaqələri 65

Musiqi fəlsəfəsi ❁ Философия музыки

Nərminə ZEYNALOVA-ÖZLÜK. Tibb tarixində musiqinin rolu 71

Musiqi folkloru ❁ Музыкальный фольклор

Dilarə QULİYEVA. Azərbaycan folklor nümunələrinə xor ifaçılığı nəzərindən baxış 77

Musiqi nəzəriyyəsi ❁ Музыкальная теория

Samir MİRZƏYEV. Corc Krambın "Makrokosmos" silsiləsindəki qrafik notasiya nümunələrinin şərhı 82

Musiqişünaslıq ❁ Музыковедение

Gövhər HƏSƏNZADƏ. Azərbaycanda mahnı janrının inkişaf yollarının mərhələləri 91

Muğamşünaslıq ❁ Муғамоведение

Valeh RƏHİMOV. "Rast" muğam dəstgahında "Mücrü" guşəsinin semantik-irfani cəhətdən açıqlanması 97

Ariz ABDULƏLİYEV. Elmira Abasobanın elmi yaradıcılığında müasir muğamşünaslıq problemləri 106

Зейнал БАБИР. Суфизм как особое явление в развитии мугамной традиции 119

Musiqiçilərin portreti * Портрет музыкантов

Tahirə MUSTAFAYEVA. Musiqi məftunu 122

İfaçılıq sənəti * Искусство исполнения

Abbasqulu NƏCƏFZADƏ. Həsərət Hüseynov sənətinin həsrətin-dəyik 129

Yubileylər, rəylər, xatirələr ❁ Юбилей, отзывы, воспоминания

Ellada HÜSEYNOVA
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Sənətşünaslıq doktoru, professor TARIYEL MƏMMƏDOV – 60



BÖYÜK ALİM VƏ MUSIQI FƏDAİSİ

Azərbaycan Respublikasının əməkdar incəsənət xadimi, sənətşünaslıq doktoru, professor Tariyel Məmmədovun bu il 65 yaşı tamam olur. Musiqi ictimaiyyətində və elm aləmində böyük hörmət və ehtiram qazanmış Tariyel müəllim haqqında söz danışmaq, onun alim, müəllim, etnomusiqişünas, musiqi xadimi kimi portretini yaratmaq həm çətin, həm də məsuliyyətlidir. Kiçik bir məqalə çərçivəsində bu böyük alim və musiqi fədaisinin çoxşaxəli yaradıcılıq fəaliyyətini tam şəkildə işıqlandırmaq qeyri-mümkün olsa da, buna cəhd edəcəyik.

Bütün ömrünü milli musiqi mədəniyyətimizin inkişafına, milli dəyərlərimizin həm qorunmasına, həm də təbliğinə həsr etmiş, musiqi elmində öz sözünü demiş, mövqeyini hər zaman yeni ideyalarla təsdiq edən Tariyel müəllimin bu illər ərzində qət etdiyi yol öz xalqını sevən, ona sədaqətlə xidmət edən əsl vətəndaşın, əsl azərbaycanlının keçdiyi şərəfli və ləyaqətli bir yoldur.

T.Məmmədovu bir şəxsiyyət kimi fərqləndirən cəhətlər professionallıq, hər zaman dəqiq ifadə edilmiş məntiq, erudisiya, zəhmətsevərlik və onunla işləyən hər bir kəsi zəhmətə qatlaşdırmaq, zəhməti sevdirmək, öz ideyalarının işığı ilə onları da şölələndirmək bacarığıdır.

Tariyel müəllimin çoxşaxəli fəaliyyəti haqqında söz açarkən ilk növbədə onun alim kimi fəaliyyətini qeyd etmək lazımdır. Müasir dövrdə diqqəti cəlb edən ən önəmli, aktual musiqi problemlərinə diqqət yetirən, yaradıcılıq prosesinə həssaslıqla yanaşan alim çoxsaylı elmi əsərlərin, dərsliklərin, məqalələrin müəllifidir. Onun öz dəst-xətti, öz yazı üslubu, mövzuya fərdi münasibəti, dünyagörüşü, analitik təfəkkür tərzı vardır. Tariyel müəllim musiqi elminə ilk növbədə aşiqşünas alim kimi məlumdur.

Məlumdur ki, milli musiqi elmində aşiqşünaslığın bünövrəsi və inkişafı Üzeyir Hacıbəylinin tələbəsi Əminə Eldarovanın adı ilə bağlıdır. Tariyel Məmmədovun bu sahədə fəaliyyəti aşiqşünaslıq elmini yeni bir mərhələyə qaldırmış, onu yeni dövrün tələbləri nöqtəyi – nəzərindən yeni bir müstəviyə çıxarmışdır. “Aşiqşünaslıq” termininin musiqi elminə daxil edilməsi də məhz T.Məmmədovun adı ilə bağlıdır, desək, heç də səhv etmərik.

80-ci illərdən elmi fəaliyyətə başlayan T.Məmmədov ilk öncə “Koroğlu dastanında epik havalar” mövzusunda namizədlik dissertasiyasını, daha sonra isə “Azərbaycan aşıqlarının ənənəvi havaları” mövzusunda doktorluq dissertasiyasını çox böyük müvəffəqiyyətlə müdafiə etmişdir. Aşıq sənətinin tədqiqinə həsr olunmuş hər iki dissertasiyada dərin köklərə malik, tarixi təkamül yolu keçmiş qeyri-maddi mənəvi abidə nümunələri müxtəlif aspektlərdən tədqiq olunmuşdur.

Bu tədqiqatların ən önəmli cəhətlərindən biri də ondan ibarətdir ki, burada təqdim olunan materiallar müəllif tərəfindən 1978-1981-ci illərdə Azərbaycanın rayonları üzrə folklor – etnoqrafik ekspedisiyalarda toplanmışdır. Toplanan materialın qrafik sənədləşdirilməsi ustad aşıqların ifasında “canlı səslənmə” yolu ilə həyata keçirilmişdir. Alimin not nəşrlərini fərqləndirən önəmli cəhət onların məhz müasir elmi tələblər səviyyəsində reallaşmasıdır. T.Məmmədovun öz tədqiqatlarında aşıq yaradıcılığı nümunələrinin toplanması, qorunması, yazıya alınması, öyrənilməsi və təhlili mexanizmini və metodikasını işləyib, əsaslandırmasını xüsusilə

vurğulamaq lazımdır.

Tariyel müəllimin əsrlərin qaynağından bizə gəlib çatmış aşiq sənətinin araşdırılmasına həsr olunmuş tədqiqatlarını bir araya gətirən əsas məqamlar müqayisəli - tipoloji təhlil nəticəsində Azərbaycan və türk epik havalarının tematik və quruluş prinsiplərinin araşdırılması, oxşar və fərqli cəhətlərin işıqlandırılması, onların milli mənsubiyyətinin üzə çıxarılmasıdır. Bu tədqiqatlarda təqdim olunan aşiq havalarının instrumental və vokal janrlarda ilk dəfə çap olunan not nümunələrinin türksoylu xalqların musiqi folklorunun müqayisəli təhlili üçün çox böyük əhəmiyyətə malikdir. Onlar keçmiş və çağdaş mədəniyyətin dialoqu və qarşılıqlı təmasıdır və bu, onları milli mədəniyyətimiz haqda əsrlərin dərinliyindən gələn ənənələrin öz adından çıxış edən spesifik bir mənbəyə çevirir, desək, səhv etmərik.

Bununla yanaşı, təqdim olunan elmi işlərdə irəli sürülən problem və sualların ətraflı şəkildə araşdırılması, indiyədək qaranlıq qalan bir çox məqamların işıq üzü görməsi, Azərbaycan epik havalarının türk havaları ilə müqayisəli şəkildə təhlili bir çox problemlərə açıqlama gətirir. “Koroğlu” dastanının timsalında tədqiqatçı dastan yaradıcılığına xas olan əsas xüsusiyyətləri, mətnlə musiqinin vəhdətini, müxtəlif bölgələrdə Koroğlunun adı ilə bağlı olan epik havaların yaranmasını üzə çıxarmış və onların müqayisəli təhlilini vermişdir. Bu isə öz növbəsində, gələcəkdə aşiq havalarının sinkretik təbiəti və türkdilli xalqların mədəni əlaqəsi ilə bağlı bir çox mürəkkəb problemlərin tədqiqinə kömək edə bilər. Bu tədqiqatlar həm elmi, həm də pedoqoji baxımdan musiqişünaslığa çox böyük bir töhfədir.

T.Məmmədovun “Azərbaycan klassik aşiq havaları” (Bakı, 2009) adlı kitabı isə xüsusilə qeyd olunmalıdır. Burada alim müxtəlif aşiq məktəblərinin nümayəndələrinin yaradıcılığı haqda məlumat verir. Kitaba əlavə edilmiş diskdə klassik aşiq havaları bu ulu sənətin görkəmli simaları tərəfindən səsləndirilmişdir. Bu, həm elmi, həm təcrübi, həm də pedoqoji cəhətdən böyük əhəmiyyətə malikdir.

Tariyel müəllim hər zaman şifahi ənənəli musiqinin aktual problemlərini elmi ictimaiyyətin diqqətinə çatdırmağa çalışır. Hər zaman dövrün nəbzini tutmağı bacaran, musiqi elmində baş verən hər bir hadisəyə vaxtında səs verən alim dəfələrlə Litva, Belarus, Tunis, ABŞ, Özbəkistan və s. ölkələrdə keçirilən beynəlxalq konfransların iştirakçısı olmuşdur.

Tariyel müəllimin aşiq sənətinin araşdırılmasında elmə bəxş etdiyi yeniliklər onun tələbələri tərəfindən müvəffəqiyyətlə davam etdirilir. Bu mənada, Azad Ozan Kərimli, Kamilə Dadaşzadə kimi musiqişünasların tədqiqatları xüsusilə qeyd olunmalıdır. Tariyel müəllimə bir tədqiqatçı kimi xas olan yeniliyə meyl, elmdə keçilməmiş yollarla addımlamaq, rəşadət düşüncə tərz, yalnız analitik təhlilə güvənərək nəticə çıxarmaq

xüsusiyyətləri onun tələbələri üçün də səciyyəvidir. Axtarışlarında fərqli elmi – estetik mövqedən çıxış edən belə alimlərin varlığı artıq Tariyel müəllimin məktəbindən danışmağa əsas verir.

Tariyel müəllim elmi və ictimai fəaliyyətini böyük müvəffəqiyyətlə pedaqoji fəaliyyətlə də uzlaşdırır. Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının professoru kimi “Azərbaycan xalq musiqisinin tarixi və nəzəriyyəsi” kafedrasında çalışan Tariyel müəllim “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları”, “Azərbaycan xalq musiqi yaradıcılığı”, “Mənbə-şünaslıq”, “Şərq xalqlarının şifahi ənənəli musiqisi”, “Xalq musiqisinin aktual problemləri” kimi fənlərini tədris edərək, gənc nəslin hərtərəfli hazırlığına, yüksək intellektli mütəxəssis kadrların yetişməsinə xüsusi diqqət yetirir. T.Məmmədovun müasir texnologiya vasitələrini gözəl bilməsi və bu istiqamətdə əldə etdiyi nailiyyətləri elmə və tədrisə tətbiq etməsini də xüsusilə vurğulamaq lazımdır.

Deyirlər ki, hər bir insanın böyüklüyü gördüyü işlərin dəyəri ilə ölçülür. Tariyel müəllimin də fəaliyyəti yalnız alim və pedaqoq olmaqla çərçivələnmişdir. O, həmçinin Azərbaycan musiqi mədəniyyətində elmi musiqi və mədəni potensialı bir araya gətirməyə qadir olan mötəbər elmi nəşrlərdən biri kimi tanınmış beynəlxalq elmi-pedaqoji, tənqidi-publisistik və mədəni-maarif, kulturoloji aspektləri bir araya gətirən “Musiqi dünyası” jurnalının nəşiri və baş redaktorudur.

Tariyel müəllimin rəhbərliyi altında böyük və şərəfli bir yaradıcılıq yolu keçmiş jurnal milli irsimizi qorumaq, yaşatmaq və gələcək nəsillərə ötürmək kimi tələpəli bir missiyanı həyata keçirərək, yarandığı gündən Azərbaycanın mədəni həyatında mühüm rol oynamış, müasir dövrdə alimlərin, musiqiçilərin, kulturoloqların tribunasına çevrilmişdir.

Milli ənənələrə sadiqlik ruhunda fəaliyyət göstərən və 3 formatda təqdim olunan jurnal milli mədəniyyətimizin dünyada təbliği, eyni zamanda, dünya musiqisində baş verən yeniliklərlə oxucuları tanış etmək sahəsində çox böyük işlər görmüşdür. Jurnalın səhifələrində milli mədəniyyətimizə aid məlumatlar, araşdırmalar, tədqiqatlar yer alır, oxucular digər ölkə və regionlardan olan tədqiqatçıların yaradıcılığı ilə tanış olmaq imkanı qazanırlar.

Tariyel müəllimdə həm də zamanı qabaqlamaq xüsusiyyətləri diqqəti cəlb edir. Jurnalın çap versiyası ilə yanaşı internet versiyasının yaradılması uzaqgörənliklə həyata keçirilmiş bir tədbir idi. Rəqəmsal texnologiyalar vasitəsilə jurnalın yayımlanması onun oxucu auditoriyasının genişlənməsinə, son illərdə isə “Musiqi dünyası” radio-jurnalının efirdə yayımlanması milyonlarla dinləyicilərə musiqi elmimizin və mədəniyyətimizin nailiyyətlərini çatdırmağa şərait yaratdı.

Bu gün qloballaşma dövründə öz bilik və intellektual imkanlarını müasir mədəniyyətin fenomeni olan multimediyanın köməyi ilə milli

dəyərlərin, xüsusilə qeyri-maddi irsin rəqəmsallaşdırılması və musiqi təhsilinin səviyyəsinin inkişafı istiqamətində çox işlər görmüş jurnalın Britaniya kitabxanası, Moskva Dövlət Konservatoriyası, Qazaxıstan Dövlət Konservatoriyası, ABŞ Təhsil və Mədəniyyət Departamenti, İREX və s. ilə sıx əlaqələri və xarici müəlliflərin məqalə və materiallarının jurnalın səhifələrində dərc olunması onun beynəlxalq aləmdəki nüfuzundan xəbər verir.

“Musiqi dünyası”nın ildən-ilə artan rubrikaları jurnalın maraq dairəsinin nə qədər geniş olduğuna dəlalət edir: “Ustadlarımızın xatirəsinə”, “Üzeyirşünaslıq”, “Portretlər”, “Musiqi tarixi”, “Musiqi nəzəriyyəsi”, “Etnomusiqişünaslıq”, “Musiqinin aktual problemləri”, “Musiqi təhsili və maarifçiliyi”, “Kulturoloji məsələlər”, “Gənc tədqiqatçılar”, “Müəllif və hüquq”, “Bizə yazırlar”, “Yeniliklərimiz”, “Bibliografiya... Diskografiya...” və s.

Tariyel müəllimin fenomenal çalışqanlığı və səriştəsi sayəsində “Musiqi dünyası” bir çox layihələrə imza atmışdır. Bu mənada onun həyata keçirdiyi tədbirlər sırasında Heydər Əliyev Fondunun və Azərbaycan Mədəniyyətinin Dostları Fondunun prezidenti, UNESCO-nun və İSESKO-nun Xoşməramlı səfiri, millət vəkili Mehriban xanım Əliyevanın rəhbərliyi altında hazırlanmış “Qarabağ xanəndələri” (4 dildə təqdim edilmiş albom və 24 CD disk daxil olmaqla), “Muğam ensiklopediyası” (kitab və 24 CD disk daxil olmaqla) layihələri xüsusilə vurğulanmalıdır. Azərbaycanın qeyri-maddi sərvətlərinin qorunması, xüsusilə Azərbaycan muğamının dirçəldilməsi və gələcək nəsillərə çatdırılması, milli musiqi xəzinəsinin dünyada təbliği məqsədlərinə xidmət edən bu nəşrlər və elektron versiyalar muğam dünyasının görkəmli simalarını, təkrarolunmaz ifalarını canlandıran zəngin mənbələrdir.

Mədəniyyət və Turizm nazirliyinin dəstəyilə ərsəyə gələn “Vaqif Mustafazadə” (2000), “Q.Qarayev” (2001), “Ü.Hacıbəyli” (2005), “Ə.Bədəlbəyli”, “Ş.Bədəlbəyli”, “İ.Əfəndiyev”, “R.Rza” kimi veb saytlar memorial saytlar sırasına daxildir.

Saytoqrafiyada xüsusi yer tutan “virtual muzeylər”in yaradılması ilk növbədə təbii ki, mədəniyyətimizin, elmimizin, irsimizin, milli mənliyimizin təbliğidir. Bu mənada jurnal tərəfindən ərsəyə gələn Ü.Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun”, “O olmasın, bu olsun”, “Arşın mal alan” əsərləri əsasında hazırlanmış resurslar bütövlükdə Azərbaycan ədəbiyyatının, onun elminin təbliğinə və dünya ədəbi irsi xəritəsinin ayrılmaz bir parçası kimi təqdim olunmasına xidmət edir.

Tariyel müəllim əsl pedaqoq kimi təhsil sahəsini yaddan çıxarmamışdır. Həyata keçirilən layihələr sırasında “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” (Bakı, 2010), “Karaoke.Azərbaycan xalq mahnıları və klassik romansları” (Bakı, 2010), “Yüz şairin yüz şeiri” (Bakı, 2010),

“Azərbaycan bəstəkarlarının 50 mahnısı” (Bakı, 2011), “Azərbaycanda yaşayan xalqların 50 mahnısı” (Bakı, 2011), Əfrasiyab Bədəlbəylinin “İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti”, “Azərbaycan dilini öyrənirik” (2012) və keçmiş nəsillərin bilik və təcrübə mənbəyi olan muğamların müasir informasiya – kompüter texnologiyaları vasitəsi ilə həm mətnli, həm də səsli formatda tədrisini nəzərdə tutan “Uşaqlar üçün izahlı muğam lüğəti” kimi layihələrinin, həmçinin “Bakı Musiqi Akademiyası” (2002), “Musiqilərin elektron kitabxanası” kimi saytların adını çəkmək olar.

Digər bir qəbildən olan saytlar isə ümumilikdə Azərbaycanın mədəniyyətinin əks-sədasıdır. Bunlardan “Azərbaycanın ənənəvi musiqisi atlası” respublikada yaşayan azsaylı xalqların folklorunu, “Azərbaycan diskoqrafiyası” XX əsrin əvvəllərində yaşayıb-yaratmış xanəndələrin qrammofon vallarında qorunan səsyazılarını, “Azərbaycan tarixinin canlı səsləri” və “Azərbaycanın epistolıyarsı” saytları isə Azərbaycanın görkəmli şəxsiyyətlərinin - dövlət, elm, mədəniyyət və incəsənət xadimlərinin, əmək və müharibə qəhrəmanlarının səsyazılarını, məktublarını özündə cəmləşdirərək, tarixi yaddaşın yaşadılmasına xidmət edir.

Kataloq xarakterli saytlar sırasına daxil olan “Bakı Musiqi Akademiyası”, “Azərbaycanın bəstəkar və musiqişünasları” veb saytlarında bu təşkilatların strukturu və əməkdaşlarla internet əlaqə vasitələri əks etdirilir.

Veb-saytlarda informasiyaların üç dildə – azərbaycan, rus, ingilis dillərində verilməsi saytların auditoriyasının genişlənməsinə şərait yaratmışdır. Belə ki, dünyanın istənilən guşəsində internet istifadəçiləri bu saytlar vasitəsilə Azərbaycan musiqisi, mədəniyyəti haqqında ətraflı məlumat əldə edə bilirlər.

Təsədüfi deyil ki, Təriyel müəllimin rəhbərliyi altında “Musiqi dünyası” Azərbaycan İnternet mədəniyyətinin inkişafındakı xidmətlərinə görə dəfələrlə diplom və mükafatlara layiq görülmüşdür. Bu sırada ona təqdim olunan “Azerbaijan E-content - 2005” mükafatını, “İntellekt - 2005”, “AWARD - 2007” mükafatını, “HUMAY - 2007” Milli mükafatını, “NETTY” Milli İnternet müsabiqəsinin (2006, 2007, 2008) mükafatlarını, Rusiyada keçirilən I “Kommunikasiyalı elmlər və təhsil üzrə ən yaxşı kitab” müsabiqəsində (2007) təltif edildikləri xüsusi diplomu vurğulamaq lazımdır.

Qeyd etmək lazımdır ki, Təriyel müəllim və kollektivi ilə birlikdə ərsəyə gətirdiyi “Musiqi dünyası” həyata keçirdiyi hər bir layihə ilə Azərbaycan mədəniyyətinin nüfuzunun getdikcə daha da artmasına, dünya miqyasında genişlənməsinə, Azərbaycan mədəniyyətinin müxtəlif aspektlərdə təbliğinə xidmət edir və bu həyatıyüklü bir missiyanı hər zaman şərəflə həyata keçirir.

Təriyel Məmmədov hər zaman olduğu kimi, bu gün də çalışır, yeni

layihələr haqqında düşünür. O heç bir zaman əldə olunan nailiyyətlərlə kifayətlənmir, yalnız gələcəyə baxır, ətrafında çalışan hər bir kəsi də yalnız bu ruhda çalışmağa ruhlandırır.

Sonda bir daha Tariyel müəllimi yubiley münasibətilə həmkarları, yetişdirmələri, tələbələri adından təbrik edir, cansaqlığı arzulayır, elmi-pedaqoji fəaliyyətində ona yaradıcılıq uğurları diləyirik.

Siyavuş KƏRİMİ

Professor, xalq artisti

Məmmədali MƏMMƏDOV

AMK-nın "Milli musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi"
elmi-tədqiqat laboratoriyasının müdiri

MUSIQI ALƏTLƏRİMİZİN TƏKMİLLƏŞDİRİLMƏSİNDƏ TEXNİKİ ELMLƏRDƏN İSTİFADƏ QAYDALARI

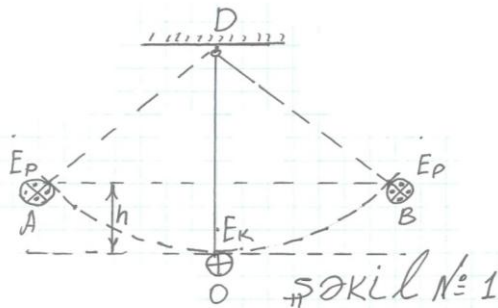
Açar sözlər: *amplituda, rəqs periodu, rəqs tezliyi, kinetic və potensial enerji*

Azərbaycan milli musiqi alətlərinin təkmilləşməsi ilə bağlı problemləri həll etməkdən ötrü fizika, həndəsə, sapramat və başqa texniki elmlərdən məlumatlı olmaq lazımdır.

Bu məqsədlə musiqi alətində baş verən fiziki – materialların müqaviməti həndəsi proseslərlə tanış olacaq və onları xarakterizə edən kəmiyyətləri öyrənəcəyik.

Tarın siminə mizrabla vurduğumuz zaman simdə titrəyiş əmələ gəlir. Bu titrəyişə simlərin rəqsi deyilir. Rəqlər sönmən və sönməyən olurlar. Sönməyən rəqlərə harmonik rəqlər deyilir.

Sönməyən rəqlərdə rəqs edən cismin potensial və kinetik enerjiləri dövrü olaraq dəyişir.



Məsələn, şəkil № 1-dəki sxemdən məlum olur ki, D nöqtəsindən asılan kürəciyin O tarazlıq vəziyyətində potensial enerjisi minimumdur. Kürəciyi O vəziyyətindən çıxararaq A nöqtəsinə gətirsək bu zaman kürəciyə potensial enerji verilir ($E_p = m \cdot g \cdot h$). Kürəciyi A nöqtəsindən

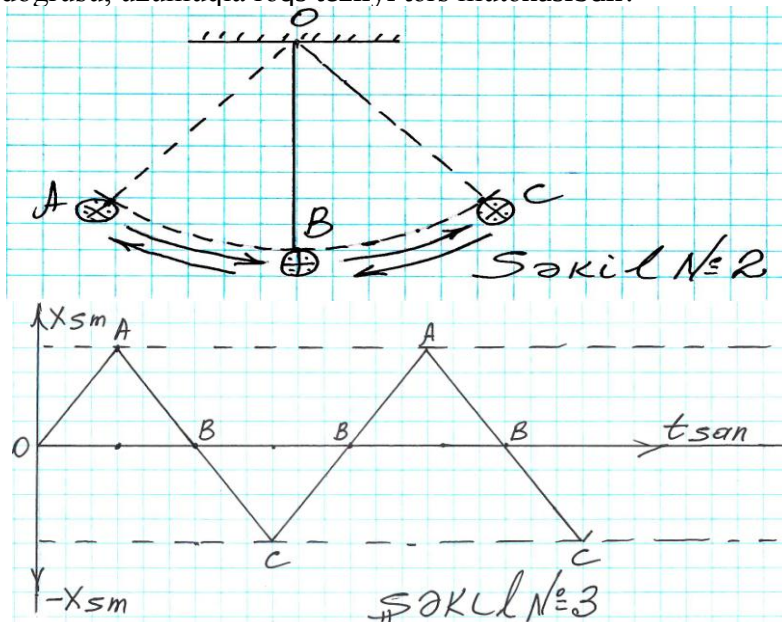
buraxdıqda isə onun potensial enerjisi azalır, kinetik enerjisi isə artmağa başlayır. Nəticədə A nöqtəsindən buraxılan kürəcik O nöqtəsində maksimum kinetik enerji almış olur və kürəciyin O nöqtəsində isə potensial enerjisi sıfıra enir. Və yaxud, kürəcik O nöqtəsindən sağ tərəfə yəni, B nöqtəsinə hərəkət etdikcə onun kinetik enerjisi azalır və potensial enerjisi B nöqtəsində maksimum həddə çatmış olur.

Beləliklə, rəqsin hərəkəti zamanı potensial enerjinin kinetik enerjiyə və əksinə çevrilməsi baş verir. Yəni $E_p \rightarrow E_k \rightarrow E_p \rightarrow E_k \rightarrow E_p$.

Bununla bərabər harmonik rəqs zamanı həm potensial, həm də kinetik enerji dəyişir, lakin tam mexaniki enerji saxlanılır. $E = E_k + E_p$; Havanın sürtünmə qüvvəsi nəticəsində isə rəqs amplitudaları kiçilir və rəqs sönür. Rəqs edən kürəcik minimum potensial enerji səviyyəsində dayanır.

Deyənlərdən belə nəticəyə gəlirik ki, musiqi alətində simlərin rəqsi zamanı, həm musiqi alətinin çanağına, həm də alətin kəlləsinə mikro (kirik) zərbələr təsir edir. Simin rəqsi, əslində mexaniki dalğadır.

Şəkil № 2. AB - rəqsi hərəkət edən cismin yerdəyişməsi fiziki kəmiyyətdir. Burada O – dayaq nöqtəsindən A nöqtəsinə qədər olan məsafə nə qədər uzun olarsa, rəqs periodu bir o qədər çox zaman aparar. Daha doğrusu, uzunluqla rəqs tezliyi tərs mütənasibdir.



Rəqs tezliyi – 1 san baş verən rəqslərin sayı (H_s).

$$V_{hs} - \text{rəqsin tezliyi } V = \frac{1}{T}$$

T_{san} – rəqs periodu $T =$

$$\text{Rəqs tezliyi} = \frac{1 \text{ san}}{\text{rəqs peri}}$$

$$\text{Rəqs periodu} = \frac{1 \text{ san}}{\text{rəqs tez}}$$

Rəqsi hərəkət haqqında daha dolğun məlumatlı olmaq üçün (şəkil № 2) də kürəciyin hərəkətini xarakterizə edək. B nöqtəsində kürəcik müvazinət vəziyyətindədir. Burada A nöqtəsindən B nöqtəsinə və B nöqtəsindən C nöqtəsinə qədər olan məsafə rəqs amplitudu adlanır.

Kürəciyin 1 rəqs periodu (şəkil № 3) A – B nöqtəsinə, B nöqtəsindən C nöqtəsinə, C-dən B-yə və B nöqtəsindən A nöqtəsinə qayıtmasına deyilir. Rəqs periodu saniyə ilə ölçülür və 1 saniyədə baş verən rəqslərin sayıdır. Ölçü vahidi HS-dir. O nöqtəsindən A nöqtəsinə qədər olan məsafə nə qədər uzun olarsa, kürəciyin 1 rəqs perioduna sərf olunan zaman bir o qədər çox olar.

V_{hs} – rəqsin tezliyi

T_{san} – rəqs periodu

$$V_{hs} = \frac{1 \text{ san}}{T_{san}} \quad T = \frac{1 \text{ s}}{V}$$

Mexaniki dalğaların ən mühüm növlərindən biri səs dalğaları və ya sadəcə səsdır. Musiqi alətinin siminə mizrabı toxundurmaqla onun səsləndirilməsi buna misaldır. Əlimizlə simin rəqsini dayandırsaq, səs də kəsilər.

Elastik mühitdə (bərk, maye və qazlarda) yayılan səs duyğusu yaradan mexaniki dalğalar da səs dalğalarıdır.

İnsanın qulağı, yalnız tezliyi 16 Hs ilə 20000 Hs arasında olan elastiki dalğaları qəbul edə bilər. Bu dalğalar eşidilə bilən səs dalğalarıdır. Eşitmə orqanları və səs vasitəsi ilə insan ətraf aləmdən müxtəlif məlumat alır, onun nitqi formalaşır. Səs haqqında elm akustika adlanır. Akustika elmi, səsin öyrənilməsinə rəqsləri, dalğalar, rəqs tezlikləri, səsin əmələ gəlməsi, səsin yayılması, dalğa mənbəyi, elastik mühitdə səsin yayılma sürəti və sairə aiddir.

Səs tezliyi rəqs edən istənilən cism mənbəyi və ya səs vibratoru adlanır.

Səs dalğalarının yayılma sxemi belədir:

Vibrator → elastik mühit → qəbuledici səs dalğalarının yayılma sürəti mühitin elastikliyindən asılıdır.

Müxtəlif mühitlərdə səsin yayılma sürəti və sıxlığı şəkil №3-də göstərilmişdir.

Mühit	1 saniyədə səsin yayılma sürəti	Mühitin sıxlığı
Hava (15° C)	340 – m / san	1,290
Su (25° C)	1500 – m / san	1000
Qurğuşun	2160 – m / san	11300
Mis	4700 m / san	8900
Ağac (palıd)	5000 – m / san	800
Şüşə	5000-5500 – m / san	2500
Alminium	5100 m / san	2700
Polad	5000-6100 m / san	7800

Notlar	Sub kontur	Kontur	Böyük	Kiçik	1	2	3	4	5	6
Do	16.352	32.703	65.406	130.81	261.63	523.25	1046.5	2093.0	4180.0	8372.0
Do diyez	17.324	34.648	69.296	138.59	277.18	554.37	1108.7	2217.5	4434.9	8869.8
Re bemol										
Re	18.354	36.708	73.416	146.83	293.66	587.33	1174.7	2349.3	4698.6	9397.3
Re diyez	19.445	38.891	77.782	155.56	311.13	622.25	1244.5	2489.0	4978.0	9956.1
Mi bemol										
Mi	20.602	41.203	82.407	164.81	329.63	659.26	1318.5	2637.0	5274.0	10548
Fa	21.827	43.654	87.307	174.61	349.23	698.46	1396.9	2793.8	5587.7	11175
Fa diyez	23.125	46.249	92.499	185.00	369.99	739.99	1480.0	2960.0	5919.9	11840
Sol bemol										
Sol	24.500	48.999	97.999	196.00	392.00	783.99	1568.0	3136.0	6771.9	12544
Sol diyez	25.957	51.913	103.83	207.65	412.30	830.61	1661.2	3322.4	6644.9	13290
Lya bemol										
Lya	27.500	55.000	110.00	220.00	440.00	880.00	1760.0	3520.0	7040.0	14080
Lya diyez	29.135	58.270	116.54	233.08	466.16	932.33	1864.7	3729.3	7458.6	14917
Si bemol										
Si	30.868	61.735	123.47	246.94	493.88	987.77	1975.5	3951.1	7902.1	15804

Bildiyimiz kimi səs dalğaları rast gəldikləri maneələrdən əks olunaraq qayıtması hadisəsi əks-səda adlanır. Onun musiqi alətinin yaranmasında önəmli rol oynaması ilə yanaşı, akustika elmi haqqında da məlumatların mənimsənilməsi üçün vacib şərtlərdən biridir.

Rəqs tezliyi 1 saniyədə baş verən rəqslərin sayıdır. Tarın siminin gərilməsini dəyişməklə, onun rəqs tezliyini artırıb, azaltmaq olar.

Səsin yüksəkliyi rəqsin tezliyindən asılıdır. Rəqsin tezliyi böyük olanda səs daha yüksək olur. Tezliyi 16 Hs-dən az olan dalğalar infrasəs, tezliyi 20000 Hs-dən yüksək tezlikli dalğalar isə ultrasəs adlanır. Ultra və infra səsləri insan qulağı eşidə bilmir. Onu da deyək ki, Qulağımız eşidə bilməyən dalğalardan yarasalar, delfinlər, bəcəklər və başqa canlılar istifadə edir və eşidir. Biz aşağıda rəqs tezliyinin oktavalar həcmində dəyişikliklərini nəzərdən keçirək.

Şəkil № 4

№	Notlar 1 oktava 12 səs	Kaficent hər bir not üçün (əmsal)	Simlərin uzunluğu (çanaqdan qol istiqamətində)	Xərəkdən xərəyə müxtəlif ölçülərdə səslərin (1 oktava 12 səs) paylanması (s.metrə)			
				70sm	60sm	50sm	40sm
1	Do	1	76.4 sm	70 sm	60 sm	50 sm	40 sm
2	Do - d	1.0582	72.2 sm	66.1500	56.7 sm	47.25	37.8
3	Re	1.1235	68.0 sm	62.3053	53.4 sm	44.5	35.6
4	Re -d	1.1882	64.3 sm	58.9126	50.5 sm	42.08	33.66
5	Mi	1.2566	60.8 sm	55.7	47.75	39.79	31.83
6	Fa	1.3310	57.4 sm	52.59	45.08	37.56	30.05
7	Fa - d	1.4096	54.2 sm	49.66	42.56	35.47	28.40
8	Sol	1.4951	51.1 sm	46.82	40.13	33.44	26.75
9	Sol - d	1.5818	48.3 sm	44.25	37.93	31.61	25.29
10	Lya	1.6791	45.5 sm	41.69	35.73	29.78	23.82
11	Lya - d	1.7767	43.0 sm	39.40	33.77	28.14	22.51
12	Si	1.8864	40.5 sm	37.11	31.81	26.51	21.20
13	Do	2.0000	38.2 sm	35.0	30.0	25.0	20
14	Do - d	2.1164	36.05	33.07	28.35	23.6	18.90
15	Re	2.2470	34.0 sm	31.15	26.70	22.25	17.8
16	Re - d	2.3760	32.15	29.45	25.25	21.04	16.83
17	Mi	2.5132	30.4 sm	27.85	23.87	19.89	15.92
18	Fa	2.6620	28.7 sm	26.30	22.54	18.78	15.25
19	Fa - d	2.8192	27.1 sm	24.83	21.28	17.73	14.20
20	Sol	2.9902	25.55	23.41	20.06	16.72	13.38
21	Sol - d	3.1636	24.15	22.12	18.96	15.80	12.60
22	Lya	3.3582	22.75	20.84	17.86	14.89	11.91
23	Lya - d	3.5534	21.5	19.70	16.88	14.07	11.25
24	Si	3.7728	20.25	18.42	15.90	13.25	10.60
25	Do	4.000	19.1	17.5	15.00	12.5	10

Şəkil № 5

Verilən cədvələ görə əgər subkontur oktavanın “do” notunda rəqs tezliyi 16.352 Hs-dirsə, konturoktavanın həmin kökündə rəqs tezliyi 2 dəfə artıq (32.703 Hs) olacaqdır. Beləliklə, hər oktavanın eyniadlı notu özündən sonrakı oktavanın eyniadlı notundan 2 dəfə artıq rəqs tezliyinə malikdir.

Biz burada aşağı, orta və yuxarı registr səslərini almaq üçün işlək oktavaları 3 yerə bölürük. Bölgü aşağıdakı sistemdə aparılır. Fərz edək ki, bizə müxtəlif radiuslara malik olan 4 çevrə verilib. Bu cədvəllərin uzunluqları məlumdur. Orta məktəbdən bildiyimizə görə, çevrənin uzunluğu onun diametrindən 3,14 dəfə böyükdür. Yəni $C=2PR=Pd$

Nəzərə çatdırmaq istərdik ki, cədvəldəki c - çevrənin uzunluğu; r - çevrənin radiusu; d - çevrənin diametri; p - əmsalı isə $= 3,14$ -dir

Çevrənin uzunluğundan asılı olmayaraq bu əmsal dəyişmir.

Fərz edək ki, çevrənin radiusu (R) = 3,14 sm=314mm; onda diametri (d) = 314m *2=628 mm olacaq. 314 m əslində P əmsalının 10 dəfə artırılmış qiymətidir. Eyni zamanda bilirik ki, simin hər hansı uzunluğunda $1/3$ hissəsində əmələ gələn səs $2/3$ hissəsində əmələ gələn səsdən 1 oktava fərqlidir. Deməli, çevrənin radiusunda əmələ gələn səs diametri də əmələ gələn səsdən bəmdir. Yəni biz 31,4sm $1/3$ qəbul etsək ümumi simin uzunluğu $3,14 \times 3 = 94,2$ sm olacaq.

1. 31,4 sm – (xərəkdən- xərəyə) yuxarı registr
2. 62,8 sm (xərəkdən-xərəyə) orta registr
3. 94,2 sm (xərəkdən-xərəyə) aşağı registr

Xərəkdən-xərəyə (31,4), (64,8), (94,2) və 125.4 diapazonlar üçün simlərin diametrləri aşağıdakı cədvəldə göstərilmişdir.

№	31,4 sm	62,8 sm	94,2sm	125,4 sm	Əmsal
	Yuxarı registr səsləri	Orta registr səsləri	Aşağı registr səsləri		
1	0,260 mm	0,52 mm	0,78 mm	1,03	1207
2	0,46 mm	0,82 mm	1,23 mm	1,63	766
3	0,66 mm	1,32 mm	1,98 mm	2,63	476
4	0,76 mm	1,52 mm	2,28 mm	3,04	413

Hər hansı registrdə simlərin diametrini tapmaq üçün xərəkdən-xərəyə olan məsafəni (mm-lə) 1,2,3,4-cü simlərin qarşısındakı əmsala bölmək lazımdır.

Hər hansı musiqi alətində xərəkdən-xərəyə məsafəni bilməklə (1 oktava, 12 səs) musiqi alətinin qolunda notların yerini müəyyən etmək mümkündür. Bu sistemlə, cədvələ istinad etməklə simləri eyni dartı qüvvəsində saxlamaqla müstəvi üzərinə düzmək olar. Cədvəldə xərəkdən-xərəyə şərti olaraq müxtəlif məsafələr verilmişdir (76,4), (70), (60), (50), (40).

Bu məsafələr hər hansı notun qarşısındakı əmsala bölməklə not pərdəsinin yerini təyin etmiş oluruq. Şəkil №5-ə bax. Xərəkdən-xərəyə məsafə (şərti olaraq) 76,4 sm diapazonunda verilmişdir. Bizə lazımdır ki,

göstərilən diapazonda re-d notunun yerini tapaq. Bu halda xərəkədən xərəyə məsafə (76,4' 64,3 sm.
əmsal Re d (1,1882)

64,3sm çanaq xərəyindən, qol xərəyi istiqamətindəki məsafədir və həmin məsafədə qoyulan pərdə Re d səsinə uyğundur. Beləliklə, bütün hallarda xərəkədən-xərəyə olan məsafəni hər notun qarşısındakı əmsala bölməklə qol üzərindəki axtarılan notun yerini müəyyən etmiş olarsınız.

Yəni çanaqdan kəllə istiqamətində bir məsafə almış oluruq. Bu məsafədə pərdə yerləşdirsək, simi səsləndirdiyimiz zaman bölən əmsalın qarşısındakı səsi almış oluruq. Laboratoriyamızda yüzlərlə belə eksperimentlər aparılıb və böyük dəqiqliklə səsləri almışıq. Bu metod çox dəqiq və çox sadə prinsiplərə əsaslanır. Bütün elmi uğurlar sonda praktikaya söykənir. Praktikada özünü doğruldan elmi iş həyata vəsiqəsini almış olur.

Əldə etdiyimiz əmsalları tətbiq etməklə səslərin müstəvi üzərinə düzülməsini böyük dəqiqliklə əldə etmiş olarıq. Səslərin müstəvi üzərinə keçirilməsini həyata keçirmək üçün hal-hazırda laboratoriyada Azərbaycan milli santuru üzərində işlər gedir. Məqsəd 3 oktava diapazonunda xromatik santuru əldə etməkdir.

Yuxarıda apardığımız elmi-tədqiqat işlərini rəhbər tutaraq ondan milli musiqi alətlərimizdə təkmilləşdirmədə və yeni musiqi alətlərinin yaranmasında istifadə etmək olar.

Siyavush Karimi

Mammadali Mammadov

Rules of use of technical sciences in perfecting of musical instruments

Summary

The authors on the basis of technical sciences propose perfection of musical instruments in this paper.

Key words: *amplitude, period of vibration, frequency of vibration, kinetic and potential energy*

Сиявуш Карими

Мамедали Мамедов

Правила использования технических наук в совершенствовании музыкальных инструментов

РЕЗЮМЕ

В данной статье авторы на основе технических наук предлагают усовершенствовать музыкальные инструменты.

Ключевые слова: *амплитуда, период колебания, частота колебания, кинетическая и потенциальная энергии*

Rəyçilər: *professor Vaqif Əbdülqasimov*
dosent Abbasqulu Nəcəfzadə

Zülfüyyə HÜSEYNOVA
AMK-nın doktorantı

AŞIQ SƏNƏTİNDƏ “PIŞROV” JANRI

Açar sözlər: *peşrov, aşıq, hava, ifaçı, repertuar*

Çox zəngin Azərbaycan aşıq sənətində havaların silsilələr təşkil etməsi məlumdur. Həmin silsilə havaların araşdırılması, sayının müəyyənləşdirilməsi, yeni yaranmışlar və ənənəvi havaların təyin edilməsi vacib məsələlərdəndir. Şirvan bölgəsində silsilə havalar geniş yayılmışdır. Onlardan biri də “Peşrov” aşıq havalarıdır.

Şirvan aşıq mühitində məclis “Peşrov”la açılır. “Peşrov” sözünün mənası “giriş”, “başlangıç”, “öndə, qabaqda gedən” deməkdir. Bəzən aşıqlar arasında ona “Pişro”, yaxud “Peşro” da deyirlər. Filologiya elmləri doktoru Şirvan aşıq sənətinin tədqiqatçılarından olan S.Qəniyevin “Şirvan aşıqları” kitabında isə bu havalar “Pişrev” kimi yazılıb. Türk şifahi ənənəli professional musiqisində də “Peşref”lərə rast gəlmək olar. Bundan başqa ərəb ölkələrində, xüsusilə İraqda Türk “Peşref”lərindən qaynaqlanan “Başraf”lar geniş yayılmışdır. Azərbaycanda isə “Peşrov”lar yalnız Şirvan aşıq mühitinə məxsus havalardır. Hətta bu mühitdə peşrov ifa edə bilməyəni aşıq hesab etmirlər. “Peşrov”lar aşıq məclislərində, toy mərasimlərində ifa olunmuş, həmçinin müxtəlif oyunları da müşayiət etmişdir. ADBTİA-nın prorektoru, professor Dilqəm Quliyev “Novruz bayramında Azərbaycanın xalq oyunları” məqaləsində yazır: Novruz bayramında pəhləvanlar hər əlinə bir mil alıb başının üstünə qaldırırdı.... Oyunun axırına bir qədər qalmış camaat pəhləvanların birindən xahiş edərdi ki, gənclərlə güləşsin. Bu zaman Altıaylıq Əbdüləli papağını başından yerə qoyar, sarı ipək qurşağını açar, ipək köynəyini çıxardar, sonra onun qabağına bir tünükə qoyardılar. Oyun qurtardıqdan sonra məşhur musiqişünas, xanəndə Hacı Zeynal oğlu Ağa Kərim Altıaylığın şənində pişro deyərdi”.

“Peşrov” havaları zaman-zaman aşıqlardan tarzənlərin də repertuarına daxil olmuşdur. XX əsrin 70-80-ci illərində toy mərasimlərində aşıqlar tədricən öz yerlərini xanəndə-sazəndə dəstəsinə vermişdir. Buna baxmayaraq, bir çox aşıq havaları xalq tərəfindən tələb olunurdu. Xanəndə-sazəndə dəstəsi isə xalqın zövqünü oxşamaq üçün həmin havaları öz repertuarlarına daxil edirdilər. Bəzi ritmik havaları muğam

dəstgahlarında şöbə və guşələrin arasında rəng kimi çalırdılar. Hətta SSRİ Xalq artisti B.Mənsurovun ifasından nota yazılaraq, 1985-ci ildə nəşr olunmuş “Azərbaycan diringi və rəngləri” məcmuəsində diringilərin sırasında “Pişro” aşiq havalarına rast gəlmək olar. Onlardan biri “Pişro”, digəri isə “Qədim pişro”dur. Çox güman ki, həmin havalar da bu yolla tarzənin repertuarına daxil olmuşdur.

Pişro



Qədim Pişro



Peşrovlar xalq arasında geniş yayıldığı üçün aşiqələr həmin havaları müxtəlif şeir mətnlərinə oxumuş, bəzən yeni havalar da yaratmışlar. Nəticədə yeni yaranmış havalar, ənənəvi peşrovlara qarışmağa başlamışdır. Bu səbəbdən Peşrovların sayının müəyyənləşdirilməsi zamanı müxtəlif fikirlərə rast gəlinir. Həmçinin bir havanın müxtəlif adlar altında oxunması, eyni zamanda bir havanın oxunduğu müxtəlif poetik mətnlərin adı ilə adlandırılması repertuarın dəqiq təyin olunmasına çətinlik törədir.

Müxtəlif elmi mənbələrdə 12 və ya 7 peşrovun olduğu məlumatı verilir. Bu mühitin nümayəndələri isə repertuarlarında 6-7, bəziləri isə

10-12 peşrovun olduğunu söyləyirlər. Bütün deyilən fərqli fikirləri tutuşduraraq onlar arasındakı uyğunluğu tapmağa, peşrovların sayını dəqiqləşdirmək lazımdır.

Belə ki, B.Hüseynli, T.Kərimova Şirvan bölgəsinin tanınmış zurna və balaban ifaçısı Əli Kərimovdan bəhs olunan “Əli Kərimov” kitabında ustadın “yaşlı aşıklardan 10-12 “Peşrov” növünün olduğunu eşitdiyi” qeyd olunur. Ə.Kərimov onlardan ikisini – “Əlicazi” (yaxud “Əlicadı”) və “Çobanyaylağı”nı repertuarına daxil etmişdir.

Musiqişünaslardan isə Kamilə Axundova Şirvan aşiq mühitinin tanınmış nümayəndəsi olan Aşiq Şamil Piriyevdən bəhs edən metodiki materialda aşığın repertuarından bəzi havaları (“Eyvazi”, “Osman Koroğlu”, “Gəraylı”, “Qara qafiyə”, “Şirvan gözəlləməsi”), o cümlədən “Kərəm peşrovu”, “Hicazi peşrovu”, “Şur peşrovu”nu nota köçürmüşdür.

“Şur” peşrovu

Me - ni bir qe - lem - - - qeş li - nin qeş - li - nin

Na - zi öl - dür - dü öl - dür - dü na - zi öldürdü öl - dür - dü

çiy - ni xur - ma - yı saç - - - li - nin sö - zü öldürdü

öl - dür - dü sö - zü öl - dür - dü öl - dür - dü

“Kərəm” peşrovu

Ye - ni ka - bir q - zi ye - ni ye - ni ka - bir q - zi ye - ni

Gəlin çə göz lə - rəm sə - ni sə - bir q - yan dən ul - du - zu

do - ğun - ca göz - - - lə - rəm sə - ni Do - ğun - ca göz lə rəm sə ni

bütün k ucan
Do şün - ca göz lə rəm sə ni

“Hicazi” peşrov

Ca - nm k - k - lik go - zum k - k - lik Ca - nm k - k - lik go - zum kek lik

ye - ri - sin ya ri - ma b - n z - r Ba - x - ba - x - ay q - ya q - ya

Ba - x - ba - x - ay q - ya q - ya Ba - x - sin ya ri - ma b - n z - r ri ma ben zer

Qa - ya - lar dan g - lir u - nun

Qa - ya - lar dan g - lir u - nun c - m n - l - r d - ke - c - r - g - n - n

Ey - nin - de - ki ay at - las do - num gu - lu - sun ya ri - ma b - n z - r Gu - lu sun ya

ri - ma b - n z - r ay Ey da - di bi - - - dad hey

Şirvan aşiq məktəbinin repertuar məsələləri filoloqlar tərəfindən də müəyyən qədər araşdırılmışdır.

Filologiya elmləri doktoru M.Qasımlı “Ozan-aşiq sənəti” kitabında adlarını qeyd etməsə də “on ikiyə yaxın belə hava var” yazmışdır. Digər filoloq – Şirvan aşiq mühitini öz sahəsi üzrə dərinlən araşdırən tədqiqatçılardan biri olan filologiya elmləri doktoru S.Qəniyev 6 peşrovun (“Eyvaz peşrovu”, “Kərəm peşrovu”, “Çobanyaylağı peşrovu”, “İbrahimi peşrovu”, “Əlicadı peşrovu”, “Şur peşrovu”) adını qeyd etmişdir. O, hər hava haqqında məlumat vermişdir ki, bunlardan da “Əlicadı pişrevi” diqqəti xüsusilə cəlb edir. S.Qəniyev bu havanın həm də “Kəkliyi” kimi tanındığını yazmışdır. Müəllif “Şirvanın yaşlı ustad sənətkarlarının dediyinə görə, bu havanın məşhur balabançı Əli Kərimov Dədə Bılalla məclislərə getdiyi zaman bəstələmişdir. Ona görə də havanın adı “Əlicadı” (Əli icadı) adlanır” izahını vermişdir.

Məsələni dəqiq araşdırmaq üçün bu mühitin aşığı ilə də söhbət aparmış, müəyyən fikirlər əldə etmişik.

Şirvan aşiq məktəbinin canlı ensklopediyası sayılan Aşiq Xanmusa bu mühitdə 6-7 peşrovun oxunduğunu, digərlərinin isə melodik baxımdan eyni olub, fərqli adlarla tanındığını söyləmişdir. Onun dediyinə görə, “Koroğlu peşrovu” indi hamının tanıdığı “Əlicadı peşrovu”dur. Hətta “Koroğlu peşrovu”, “Əlicadı peşrov” və “Hicazi peşrov” əslində müxtəlif adlarla tanınan eyni havadır. Uzun illərdən sonra Əli Kərimovun ifasında səslənib, məşhurlaşdığı üçün belə adlanır. Sadəcə “Koroğlu peşrovu” Əli

Kərimovdan bəhs olunan kitabda “Əlicadu” yaxud “Əlicazi”, Şamil Piriye və həsr olunmuş metodiki vəsaitdə isə “Hicazi peşrov” adı ilə qeyd olunmuşdur. “Əlicazi” və “Hicazi” sözləri də bir-birinə oxşayır çox güman ki, dialekt baxımından dəyişikliyə uğrayıb. Bundan başqa “İbrahimi peşrov”, “Eyvaz peşrov”ları da Şirvan aşığıları arasında məşhurdur”.

Bu mühitin tanınmış aşığılarından olan Aşıq Mahmudun davamçısı, onun oğlu Aşıq Vüqar Mahmud oğlu isə “Peşrovun bir neçə növü var: “İbrahimi peşrov”, “Çobanyaylağı peşrov”, “Hicazi Peşrov”, “Eyvaz peşrovu”, “Qədim peşrov”, “Bilal peşrovu”, “Əlicadı peşrov”” məlumatını vermişdir. Həmin havalardan “İbrahimi peşrov” Aşıq İbrahim, “Bilal peşrovu” isə Aşıq Bilal tərəfindən yaradılıb. “Çobanyaylağı peşrov”unu bəzən şeir mətnin sözlərinə görə “Telli sazım peşrovu” da adlandırırlar. Lakin bunlar eyni melodiya malik havalardır. Aşıq Vüqarın “Koroğlu peşrovu” haqqındakı fikirləri də digər aşığılarla üst-üstə düşür. O qeyd etdi ki, əslində bu hava məşhur balaban, zurna ifaçısı Əli Kərimov tərəfindən yenidən repertuara qaytarıldığına görə “Əlicadı” (yəni, “Əlinin icadı”) adı ilə tanınmağa başlamışdır.

Bütün deyilənləri, əldə olunan müxtəlif fikirləri uzlaşdıraraq belə nəticəyə gəlmək olar ki, Şirvan aşığı mühitində peşrovun 7 növü – “Əlicadı peşrov” (“Hicazi peşrov”), “Qədim peşrov”, “Şur peşrovu”, “Eyvaz peşrovu”, “Çobanyaylağı peşrovu”, “İbrahimi peşrov”, “Kərəm peşrovu” məlumdur. Bunlar ənənəvi peşrovlar hesab olunur. Digər peşrovlar (“Bilal peşrovu”, “Əhməd peşrovu” və b.) isə sonradan, bu mühitdə aşığı sənətinin inkişafının nəticəsidir.

Ədəbiyyat:

1. Kamilə Axundova. Aşıq Şamil Piriye. Metodiki vəsait. B.: 1988.
2. Məhərrəm Qasımlı. Ozan-aşıq sənəti. B.: 2005.
3. Seyfəddin Qəniyev. Şirvan aşığıları. B.: Nurlan, 2007.
4. Б.Гусейнли, Т.Керимова. Али Керимов. М.: Сов.комп, 1984.

Зульфия Гусейнова

Жанр «Пешров» в ашугском искусстве

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются ашугские песни «Пешров», которые исполняются в Ширванской ашугской среде. Здесь попыталось определить количество этих песен. С этой целью автор процитировал научные источники, провел беседы с ашугами и сделал соответствующие выводы.

Ключевые слова: *пешров, ашуг, песня, исполнитель, репертуар.*

Zulfiyya Husseinova

The genre “Peshrow” in the ashug art

SUMMARY

The paper is about “Peshrow”, the ashug songs which are performed in Shirvan ashug environment. It is attempted to define the number of these songs. For this purpose the author cited some scientific sources, had talks with the ashugs and came to definite conclusions.

Key words: *peshrow, ashug, song, performer, repertoire.*

Rəyçilər: professor Vaqif Əbdülqasimov
dosent Jalə Qulamova

Nazlı MUSTAFAYEVA

Ü. Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının elmi işçisi

BƏSTƏKAR SÜLEYMAN ƏLƏSGƏROV YARADICILIĞININ ƏSAS İSTİQAMƏTLƏRİ

Açar sözlər: *Musiqi incəsənəti, musiqi mədəniyyəti, musiqi janrları, vokal musiqisi, sözsüz mahnılar, opera, operetta.*

Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafı naminə yorulmadan çalışan, orijinal dəsti-xətti ilə sayılıb-seçilən xalq artisti, Dövlət mükafatı laureatı, Şöhrət ordenli, professor Süleyman Əyyub oğlu Ələsgərovun 76 illik mənalı ömür yolu, diqqətəlayiq yaradıcılıq ənənələri, yüksək humanizmi ilə tanındı, sevildi. Hələ yaradıcılığa başladığı ilk illərdən sənət dostlarının, ən başlıcası isə ustadı dahi Üzeyir bəyin etimadını qazandı.

22 fevral 1924-cü ildən 20 yanvar 2000-ci ilədək keçdiyi ömür yolunda musiqi mədəniyyətimizin inkişafı naminə gördüyü işləri, yazdığı əsərləri diqqət mərkəzinə gətirərkən heyrtlənməmək olmur. 1933-cü ildə Şuşada təşkil olunan Musiqi Texnikumu yeniyetmə Süleymanın çoxdan arzuladığı musiqi sənətinə qovuşdurur. 1935-ci ildə texnikumun tar sinfinə qəbul ediləndə ilk müəllimi Qəmbər Hüseynlinin diqqətini cəlb edir. Q.Hüseynli onun istedadını yüksək qiymətləndirir. Lakin bir ildən sonra Qəmbər Hüseynlinin Gəncəyə getməsi ilə əlaqədar onu təcrübəli musiqi pedaqoqu Rəsul Əsədov əvəz edir.

Görkəmli bəstəkarımız Süleyman Ələsgərovun anadan olmasının 90 illiyinin respublikamızın ən möhtəşəm saraylarında, musiqi məktəblərində qeyd olunması da bu böyük sənətkarın həyat və yaradıcılığı haqqında heyrat doğuran faktları bir daha diqqət mərkəzinə gətirir.

S.Ələsgərov 1939-cu ildə doğma şəhəri Şuşada musiqi təhsili aldığı texnikumda Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestri təşkil edir. 50 nəfərədək istedadlı həmyaşdını bu kollektivdə birləşdirir. O zaman Süleymanın 15 yaşı var idi. Əzmlə çalışqanlıq, orkestrin üzvlərinin əlbir fəaliyyəti qısa müddət ərzində maraqlı repertuar zənginliyinə zəmin yaratdı. Repertuara xalq mahnı və rəqsləri ilə yanaşı, dahi bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəylinin «Koroğlu» operasından bir sıra musiqi nümunələri də daxil edilmişdi.

Bədii ifaçılıq qabiliyyəti, parlaq istedadı ilə tanınan gənc musiqiçi 1940-cı ildə Bakıya gəlir, elə ilk gündən konservatoriyanın rektoru dahi Üzeyir bəyin diqqət və qayğısı ilə əhatə olunur. S.Ələsgərov böyük həvəslə ilk əsərlərini yazarkən Böyük Vətən müharibəsi başladı. İndiyə qədər yazdığı vokal və instrumental əsərlərinin mövzunu dəyişdi. Təsadüfi deyildir ki, müharibə və hərbi vətənpərvərlik mövzusu gənc bəstəkarın yaradıcılığının əsas ana xəttini təşkil etdi.

1942-ci ildə 18 yaşında ikən döyüşçü - şair Şirzad Əliyevin sözlərinə yazdığı «Gözlə məni» mahnısının ilk ifaçısı isə SSRİ xalq artisti, professor Bülbül oldu. Düz 72 ildir ki, həmin mahnı ekranda, efirdə, müxtəlif konsert salonlarında müntəzəm səslənir:

Yenə düşdün yadıma sən ey ismətli dilbər,
Demə ki, od içində yanıram axşam-səhər.
İlqarından dönənə qəlbi dönük deyərlər,
Mən sənə söz vermişəm, sevgilim, gözlə məni.
Ürəyimdə qalmasın nisgilim, gözlə məni...

Bülbül həmin mahnını cəbhə bölgələrində – səngərlərdə də oxudu. İgid əsgərlərimizdə qələbəyə inam hissi daha da qüvvətləndirdi.

1943-cü ildə isə S.Ələsgərov şair Zeynal Cabbarzadənin sözlərinə «Gözləyirəm» mahnısını bəstələdi. Bu mahnı, habelə müharibə illərində yazdığı «Qaytağı», «Yallı», «Cəngi» əsərləri də igid əsgərlərimizdə qələbə əzmini daha da qüvvətləndirirdi.

«Hər şey cəbhə üçün, hər şey qələbə üçün!» çağırışı gənc bəstəkarı irihəcmli əsərlər yazmağa səfərbər etdi. Məhz buna görə də o, 1943-cü ildə sinfonik orkestr üçün «Suita», habelə 1944-cü ildə Sovet İttifaqı Qəhrəmanı, tank qoşunları qvardiya general - mayoru Həzi Aslanovun xatirəsinə həsr etdiyi əsərlə musiqi mütəxəssislərinin, musiqi həvəskarlarının rəğbətini qazandı. Tbilisidə keçirilən Zaqafqaziya respublikaları musiqi ongünlüyündə həmin əsərlər müvəffəqiyyətlə ifa olundu, yüksək qiymətləndirildi. Bu 20 yaşlı gənc bəstəkarın ilk parlaq uğurlarından sayılırdı.

İlk uğurlar sonrakı uğurların təməlidir deyənlər haqlıdirlar. S.Ələsgərov 1948-ci ildə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının bəstəkarlıq şöbəsini professor B.İ.Zeydmanın sinfində fərqlənmə diplomu ilə bitirdikdən sonra da özünəməxsus yaradıcılıq üslubu ilə çalışdı. İllər bir-birini əvəz etdikcə müxtəlif janrlı əsərləri ilə sənətsevərlərin rəğbətini qazandı. O, demək olar ki, musiqinin bütün janrlarında (balet janrı istisna olmaqla) bir-birindən dəyərli orijinal əsərlər yazdı. Ancaq bütün yaradıcılığı boyu mahnı janrına ciddi diqqət yetirdi. Əməyə, əmək adamlarına, Vətənə, onun gözəl guşələrinə həsr etdiyi mahnılarla bu sahədəki boşluğu aradan qaldırdı. Təsadüfi deyildir ki, əmək mahnıları silsiləsi üzrə yaradıcılığı keçmiş SSRİ məkanında yaşayan həmkarlarının da böyük

marağına səbəb oldu, 30-dan çox mahnı ilə bu janrı yaradanlar sırasında birinci oldu.

S.Ələsgərov Azərbaycanda «Sözsüz mahnı» janrının əsasını qoydu. Bu janrda qələmə aldığı 21 sözsüz mahnı nümunəsinin hər biri indi də əlvan melodiylarla səslənir, ali, ixtisas və orta uşaq musiqi məktəblərinin repertuarında özünə möhkəm yer tutur, tədris prosesini daha da zənginləşdirir.

Bəstəkar xalq çalğı alətlərimizin uğurla tədrisini də nəzərdən qaçırmadı. O müxtəlif vaxtlarda milli musiqi alətlərimiz üçün bir sıra kiçik və irihəcmli əsərlər yazdı.

Məsələn, onun tar ilə xalq çalğı alətləri orkestri üçün 1,2 və 3 nömrəli konsertləri sənət biliciləri tərəfindən yüksək qiymətləndirildi.

S.Ələsgərovun yaradıcılıq diapazonu çox geniş və rəngarəng olmuşdur. O, «Bahadır və Sona», «Solğun çiçəklər» operalarının, 11 musiqili komediyanın, «Vətən və gənclik» simfoniyasının, 2 simfonik poemanın, «Bayatı-Şiraz» simfonik muğamının, fortepiano və violençel üçün ikili konsertin, müxtəlif mövzulu 6 kantatanın, uvertürələr, suitalar, bir-birindən dəyərli kamera-instrumental əsərlərin müəllifi kimi musiqi-sənət bilicilərinin rəğbətini qazandı.

Bəstəkar 1949-cu ildən başlayaraq ömrünün sonunadək musiqi mədəniyyətmizin inkişafı naminə müxtəlif vəzifələrdə böyük əzmkarlıqla fəaliyyət göstərmişdir. A.Zeynallı adına Bakı Musiqi Texnikumunun direktoru, Azərbaycan SSR Mədəniyyət Nazirliyi İncəsənət idarəsinin rəisi, Azərbaycan Dövlət Radio və Televiziya Verilişləri Komitəsinin nəzdindəki xalq çalğı alətləri orkestrinin dirijoru, Azərbaycan Dövlət Musiqili Komediya Teatrının direktoru, baş dirijoru, Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının xalq musiqisi və xalq çalğı alətləri kafedrasının müdiri, habelə Şuşa filialının direktoru olmuşdur.

Görkəmli ictimai xadim, professor S.Ələsgərov 1957-ci ildən ömrünün sonunadək Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında (indiki Azərbaycan Milli Konservatoriyası) pedaqoji fəaliyyətini bir an belə dayandırmamış, istedadlı musiqi kadrlarının yetişməsinə gərgin əmək sərf etmişdir. Məzunların diplom işlərinə rəhbərlik, habelə, sənətsünaslıq üzrə yazılan bir sıra dissertasiya işlərinə dəyərli məsləhət və tövsiyələr vermişdir. Kömək məqsədilə layiqli əvəzlilər yetirmişdir.

Onun yaradıcılığının mühüm istiqamətlərindən biri onun musiqi sənətinin professional səviyyəsinin daha da yüksəldilməsi və bu sahədə musiqi sənətini ürəkdən sevən kadrların inkişafı, formalaşması üzrə gördüyü işlərdir. Onun haqqında yazılan monoqrafiyalar və şəxsi arxivində saxlanılan məruzə və çıxışların təhlili, habelə «Kommunist», «Bakinskiy raboçiy», «Bakı», «Baku», «Azərbaycan müəllimi», «Sovet kəndi», «Azərbaycan gəncləri», «Azərbaycan pioneri» qəzetlərinin

səhifələrində müxtəlif vaxtlarda çap etdirdiyi məqalələr göstərir ki, o, respublikamızda musiqi maarifinin – musiqi mədəniyyətinin inkişafı naminə yorulmadan çalışmış, bu işi həmişə diqqət mərkəzinə gətirmişdir.

Həmin istiqamətdə fəaliyyət göstərəkən bəstəkar xalq yaradıcılığı ənənələrinə əsaslanmağı, bu yolla müxtəlif nəsillərdən olan insanların musiqi-estetik zövqünü inkişaf etdirən mühitin yaradılmasını vacib sayırdı. Bunu bəstəkarın hələ keçən əsrin ikinci yarısında, daha dəqiq desək, «Azərbaycan kommunisti» jurnalının 1974-cü ilə aid 4-cü nömrəsində dərc etdirdiyi «Musiqi zövqü tərbiyəsi mühüm məsələdir» adlı məqaləsində daha aydın görürük. O, bir sıra məsələləri təhlil edərək yazır:

«...Simfonik musiqidən ibarət konsertlərin, klassik opera və balet əsərlərinin tamaşaçıları, əsasən, musiqi təhsili olanlardan, musiqi məktəbində oxuyanlardan, yaxud musiqi sahəsində çalışanlardan ibarət olur. Bunun səbəbi nədir? Doğrudanmı geniş dinləyici kütləsinin adlarını çəkdiyimiz musiqi əsərlərinə marağı azalmışdır? Qətiyyəən yox. Dəfələrlə aparılan sosioloji tədqiqatlar nəticəsində müəyyən edilmişdir ki, əhali arasında musiqiyə maraq ildən ilə artır. Lakin məsələ burasındadır ki, bu maraq bəzi janrlara, məsələn, mahnı, muğam, operetta janrlarına daha güclü olur. Deməli, buradan belə nəticə çıxır ki, musiqi auditoriyalarında dinləyicilərin sayını və tərkibini sabitləşdirmək üçün müxtəlif yollardan, vasitələrdən istifadə edərək musiqi təbliğinə ciddi fikir verilməlidir».

Maraqlı cəhət budur ki, həmin məqalədə görkəmli bəstəkar, eyni zamanda musiqi nəzəriyyəçisi kimi çıxış edir. Problemin bir sıra başlıca məsələlərini diqqət mərkəzinə gətirir. O haqlı olaraq qeyd edir ki, müxtəlif nəsillərdən olan insanların musiqi-estetik tərbiyəsində xalq musiqi nümunələri ilə yanaşı, bəstəkarlarımızın əsərlərindən də geniş çəkildə istifadə olunmalıdır. Ona görə də hər bir sənətkar qələmə aldığı mövzunu necə deyirlər, «yüz ölçüb, bir biçməli» əlverişli üsullardan istifadə etməlidir.

«Bəstəkar bütün yaradıcılıq prosesində dinləyicilərin səviyyəsini nəzərə almalıdırmı?», - sualına isə belə cavab vermişdir:

- Xeyir, bəstəkar hər hansı bir əsər yazarkən dinləyici səviyyəsinə enməməlidir. Məsələn, bir qrup dinləyici ancaq mahnı janrında yazılmış oynaq, şən melodiyalardan, yaxud rəqs əsərlərindən xoşlanır, onlardan zövq alırsa, bu o demək deyildir ki, biz bəstəkarlar həmin janrlarda bir-birini təkrar edən üslubda əsərlər yazmalıyıq. Əksinə, yaradıcılığımızda ümumi inkişafımızı, zamanəmizin inkişaf ritmləri, ən nəhayət, musiqi inkişafını ciddi şəkildə nəzərə almalıyıq.

Bütün bu deyilənlər bir daha göstərir ki, S.Ələsgərovun yaradıcılığı çox geniş və əhatəlidir. Onun mənalı yaradıcılıq yolu müasir gənclərimiz, musiqiçilərimiz üçün klassik səciyyə daşıyan parlaq nümunədir. Əsl

həyat məktəbidir. Bu məktəbin layiqli ənənələrini daha yaxından öyrənmək, musiqi təhsili, musiqi mədəniyyətinin inkişafı prosesinə təbiiq etmək isə bizim əsas vəzifələrimizdən sayılmalıdır.

Ədəbiyyat:

1. «Azərbaycan kommunisti» jurnalı, 1974, № 4
2. S.Qasımova, N.Bağirov. Suleyman Ələsgərov. “Azərbaycan Sovet Musiqi Ədəbiyyatı.” Orta ixtisas musiqi məktəbləri üçün dərslik. B.: Maarif, 1984 səhifə 224
3. Vidadi Xəlilov. Bəstəkar Süleyman Ələsgərov. B.: İşıq, 1989.
4. Ramiz Zöhrabov. Bəstəkarlarımız haqqında söz. B.: Şur, 1995.
5. Babayev E. Suleyman Ələsgərov. B.: Azərnəşr, 1992
6. Maya Qafarova. Bəstəkar Süleyman Ələsgərov və xalq çalğı alətləri orkestri. Dərs vəsaiti. B.: ADPU nəşriyyatı, səhifə 226.

Назлы Мустафаева

Основные направления творчества композитора

Сулеймана Алескерова

РЕЗЮМЕ

Статья представляет собой основные направления творчества известного композитора, дирижера, музыковеда, народного артиста, лауреата Государственной премии, награжденного орденом Славы, профессора Сулеймана Алескерова. Автор рассматривает сущность проделанной им работы, композиторской и научно – педагогической деятельности, в развитии нашей музыкальной культуры, вокальные и инструментальные произведения написанные в разное время.

Ключевые слова: *музыкальное искусство, музыкальная культура, музыкальные жанры, вокальные произведения, песни без слов, оперы, оперетты.*

Nazlı Mustafayeva

The main course of creative work composer Suleyman Aleskerov

SUMMARY

The paper represents the main directions of his works as the famous composer, conductor, musicologist, People's Artist, laureate of the State Prize, awarded the Order of Glory, Professor Suleyman Aleskerov. Standing on his composing and scientific – pedagogical work, on the nature activity in development of our musical culture, vocal and instrumental composers composed by his in a different times.

Keywords: *music art, music culture, music genres, vocal samples, a song without words, opera, operetta.*

Rəyçilər: professor Vaqif Əbdülqasimov
dosent Telman Qəniyev

Nərgiz ƏLİYEVƏ
BMA-nın magistrantı

AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ YARADICILIĞINDA FLEYTA VƏ ORKESTR ÜÇÜN KONSERTLƏR

Açar sözlər: *Fleyta, Azərbaycanda fleyta ifaçılıq məktəbi, Azərbaycan bəstəkarları, solo əsərlər, konsert*

1921-ci ildə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının yaranması ilə Azərbaycanda ali musiqi təhsilinin əsası qoyulmuşdur. Bu dövrdən başlayaraq nəfəs alətlərinə, əsasən, fleyta alətinə böyük yer ayrılır. Artıq bu dövrdən başlayaraq Azərbaycanda fleyta aləti təkcə orkestrin tərkibində deyil, həmçinin, kamera və solo ifalarla da üzə çıxır [1]. 1939-cı ildən fleyta alətindən İ.Konoplyov, Q.Mədətov dərslər demişlər. Sonralar bu kafedraya qocaman müəllimlərdən biri, Respublikanın əməkdar artisti, Dövlət Simfonik orkestrinin solisti, professor Ələkbər İsgəndərov rəhbərlik edib. Yarım əsrdən çox müəllimlik fəaliyyəti ilə yanaşı, o, həmçinin, Azərbaycan bəstəkarlarının bir sıra əsərlərini fleyta və fortepiano üçün köçürmüşdü. Bunlara T.Quliyevin “Kiçik vals”, C.Hacıyevin “Gülşən” baletindən Gülşenin uşaqlar ilə rəqsi, Ə.Bədəlbəylinin “Qız qalası” baletindən skripka solosu, Niyazinin “Xosrov və Şirin” operasından Şirinin ariyası, C.Hacıyevin “Azərbaycan xalq mövzusu” üzrə variyasiyalar və s. əsərlər aiddir. Eyni zamanda, muğama olan böyük sevgisinin nəticəsidir ki, fleyta və fortepiano üçün bayatı-şiraz, segah və digər ladlar üzərində bir neçə pyes yazmışdır. Ən məşhur yaradıcılıq nümunələrindən biri bayatı-şiraz ladı üzərində yazılmış “İmprovizasiya” əsərini qeyd edə bilərik. Burada o, muğamı klassik musiqi forması çərçivəsinə salmışdır. Fleyta alətinin yüksək səviyyəli bilicisi olduğuna görə Ələkbər İsgəndərov bu alətin bütün imkanlarını daha asanlıqla göstərməyə nail olmuşdur. Alətin dərin aşağı registrinin notlarını və yuxarı oxunaqlı notlarını, passajlar vasitəsi ilə qabarıq şəkildə əks etdirirdi. Bu əsərin ilk ifaçısı müəllif özü olmuşdur. Əsərin milli köklərə bağlı olması onun ifası zamanı müvəffəqiyyət qazanmasının ən başlıca səbəblərindəndir [3].

Artıq bu dövrdən başlayaraq Azərbaycan bəstəkarları fleyta üçün

xüsusi əsərlər, konsertlər yazmağa başlayırlar.

Belə bəstəkarlardan biri də, Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin yüksəlməsində mühüm rol oynayan, müəllim kimi böyük bir bəstəkarlar nəslini yetişdirən, musiqimizdə gələcəyə yeni yollar açmış Arif Məlikovdur. Hələ tələbəlik illərində Arif Məlikov fleyta alətinə böyük maraq göstərir. Bununla da 1955-ci ildə fleyta və simfonik orkestr üçün “Konsertino” əsərini yazır. Bu bəstəkarın nəfəs aləti üçün yazdığı ilk solo əsəridir [4]. “Konsertino” əsərində üslub-konstruktiv yolları nə qədər müxtəlif olsa da əsəri qədim muğam sənətinin dərinliklərinə gətirib çıxaran ortaq köklər birləşdirir. Əsərin melodiyasında Azərbaycan bəstəkarlıq yaradıcılığının üslub tərzini hiss olunur. “Konsertino” fleyta alətinin lirizmini, nəfəsdərmə texnikasını, rəngarəng ritmlərini və digər elementlərini üzə çıxarır. Əsərdə bəstəkarın alətə yanaşması bütövlükdə mükəmməlliyi ilə vahid istiqamətlənən fikrə tabe olan inkişafın sabitliyi və vəhdəti ilə seçilir, fərqlənir. Musiqiçi materialın bütün imkanlarını, obrazlı məna və kompozisiya imkanlarını aşkarlamağa çalışır. Əsərdə virtuosluq, ləng hissələrin vokalizasiyası, formanın lokanikliyi və düzgünlüyü, musiqi obrazlarının parlaqlığı və qabarıqlığı, orta və yüksək fleyta registrlərinin düzgün istifadəsi, sərbəst ornamentikanın tətbiqi özünü göstərir. Bəstəkar fleyta musiqisində portretlənməyə, konkretliyə, ifadəliliyə cəhd, fleyta tembrinin melanxolik, lirik, incə, zərif obraz, xırda çalarlarla zənginlik, şıltaq və rəngarəng ritm, alçalın melodik gedisləri, tutulmaları tətbiq etmişdir. O, həmçinin, alətin tembrinin daha dərin çoxşaxəli traktovkasını, intonasiasının yüksək ifadəliliyini, uzun nəfəsli frazalarını, melodik xəttin davamlılığını və yaxud ləng hissədə qısa qabarıq frazaları, cəld hissələrdə tematizmin ümumiləşməsini və s. keyfiyyətlərini əsərdə təqdim edir. Əsərdə tonallıqların istifadəsinə, Azərbaycan ladinin istifadəsinə geniş, rəngarəng, bütün fleyta diapazonunun tətbiqinə böyük yer ayırır.

Həmçinin 1967-1977-ci illər ərzində Tofiq Bakıxanov fleyta ilə orkestr üçün iki konsert, fleyta və fortepiano üçün üç sonata və miniatürlər yazmışdır [1]. Bəstəkarın bu əsərləri fleytaçıların repertuar əsərlərinə çevrilmişdir. Belə ki, onlar tədris proqramlarına salınmış, nəinki respublikada, hətta onun hüdudlarından uzaqlarda da səslənmişdir.

T.Bakıxanovun fleyta və kamera orkestri üçün 2 sayılı Konserti 1974-cü ildə Azərbaycan bəstəkarlarının Beşinci qurultayında T.Hacıyev və dirijor Nazim Rzayevin rəhbərliyi ilə Dövlət Kamera Orkestri tərəfindən ilk dəfə ifa olunmuşdur.

İki sayılı Konsert Azərbaycan musiqisində nəfəs alətləri üçün bəstələnmiş ən gözəl əsərlərdən biridir. Konsertin partiturası müasirliyi və müəllifin bəstəkarlıq texnikasına sərbəst yiyələnməsi və fantaziyası ilə diqqəti cəlb edir. Bəstəkarın bədii zövqünü, texniki vasitələr arsenalına tam nümayiş etdirən bu əsər parlaq milli koloriti ilə seçilir. T.Bakıxanov

fleyta alətinin texniki imkanlarından bacarıqla istifadə etmişdir. Əsər səmimi ifadə tərzinə malikdir. Konsertin quruluşu aydınlığı və tonal sabitliyi ilə seçilir. Burada kontrast obrazların növbələşməsi də əsərdə professionallıqla təqdim olunur. Konsertin əsas dramaturji vasitələri – silsiləlik, təzadlı hissələrin daxili vəhdəti formanın bitkinliyinə tabe edilmişdir.

Fleyta ilə orkestr üçün 2 saylı Konsert bu janrda yazılmış ənənəvi üç hissəli əsərlərdən fərqli olaraq, iki hissədən ibarətdir. Bu hissələr obrazlığına və mövzularına görə bir-birilə təzad təşkil edir. Birinci hissənin mövzusunun ikincidə davam etdirilməsi əsərə bütövlük gətirir. Əsər özünəməxsus səs koloriti, dərin simfonik təfəkkür tərzilə diqqəti cəlb edir. Konsertdə fleyta partiyası yüksək sənətkarlıqla işlənmişdir. Xüsusi ayrı-ayrı registrlərdə zəngin ifadə vasitələri diqqətəlayiqdir.

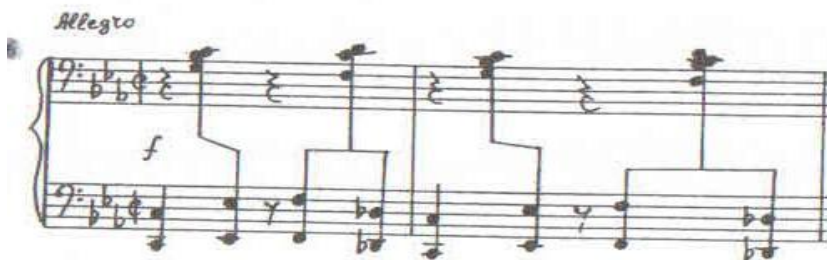
Konsertin birinci hissəsi sonata formasında yazılmışdır. Əsas mövzu lirik xarakterli köməkçi mövzu isə rəqsvaridir. Fleyta partiyasında səslənən əsas mövzu muğam improvizasiyasına yaxındır. İstifadə olunan rəngarəng ritmik şəkillər melizmlərin bolluğu melodiya improvizasiya xarakter aşılayır.



Fleyta partiyasında səslənən köməkçi mövzunun melodiyası öz lad-intonasiya xüsusiyyətinə və istinad-dayaq pillələrinə görə əsas mövzuya oxşayır.



Konsertin ikinci hissəsi yeni əhvali-ruhiyyə və yeni obrazlarla fərqlənir. Artıq orkestrin oynaq ritmli akkordları rəqs müşayiətini xatırladır.



Fleyta partiyasında isə xalq rəqs melodiyasını xatırladan bu mövzunun ifası zamanı bayram əhvali-ruhiyyəsini təcəssüm etdirmək lazımdır.



Əsər mövzu və inkişaf üsulları baxımından maraqlıdır. Əsərdə müxtəlif səviyyəli təzadlı obrazlar qarşılaşdırılır. Əsər intonasiya baxımından bir-birilə bağlı mövzuların biri digərinə keçən dinamik axını kimi qavranılır ki, bu da bölmələr arasında daxili əlaqə yaradaraq-formanın monolitliyinə təsir edir. Solist ifaçı fleytanın bütün imkanlarından bacarıqla istifadə edərək, musiqi əsərinin dramaturgiyasını açmağa çalışmalıdır. Fleytaçı ifa etdiyi zaman bəstəkarın fikrinə düzgün şərhinə çalışmalıdır. Çaldığı əsərdə fərdi ifaçılıq xüsusiyyətlərini nümayiş etdirməkdir. Eyni zamanda o, orkestrlə qarşılıqlı ünsiyyətlə əsərin maraqlı tematik materialının, parlaq musiqi obrazlarının bütün incələyə ilə dinləyiciyə çatdırmasına nail olmalıdır.

Müasir dövrümüzdə də fleyta üçün konsertlər yazırlar. Belə əsərlərdən biri də Oqtay Zülfüqarovun 2007-ci ildə ilk dəfə Azərbaycan Bəstəkarlarının 8-ci qurultayında Üzeyir Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestri tərəfindən ifa olunmuşdur. Solist gənc fleytaçı Əminə Zülfüqarova, dirijor Azərbaycan Respublikasının xalq artisti, professor Rauf Abdullayev idi [2].

Məlumdur ki, Konsert öz janrına görə böyük səhnələrdə ifa olunmaq üçün nəzərdə tutulan solo əsər olub, simfonik və ya kamera orkestrin müşayiəti ilə səslənir. Bu tipli silsilə əsərdə kompozisiyanın məşablılığı, onun emosional zənginliyi, ifaçılıq üslubunun virtuozluğu mühüm əhəmiyyətə malikdir.

Bu baxımdan da haqqında danışdığımız O.Zülfüqarovun Fleyta konserti maraqlı əsərlərdən biridir.

Konsert obrazlar dairəsinə görə rəngarəngdir. Burada uşaq dünyasına xas olan çağlayan şənlik, işıqlı-həyatsevər əhvalruhiyyə, xoş təbəssümlü, məzəli surətlər romantik yeniyetməlik xəyalları təcəssüm olunmuşdur. Bu konsertdə bəstəkarın istedadının və yaradıcılıq dəst-xəttinin ən gözəl xüsusiyyətləri öz əksini tapmışdır. Lirik obrazların mahnıvari plastikliyi, skersosayağı mövzuların oynaqlığı, musiqi dilinin zəngin melodikliyi, bu əsərdə diqqətəlayiq cəhətlərindəndir. Eyni zamanda, O.Zülfüqarovun yaradıcılığına xas olan uşaq dünyasının tərənnümü, bununla bağlı olaraq, musiqi dilinin sadəliyi, səmimiliyi bu əsərdə özünü qabarıq büruzə verir.

Oqtay Zülfüqarovun Fleyta və simfonik orkestr üçün Konserti bu janr üçün ənənəvi olan üç hissədən ibarətdir. Əsərin hissələri daxilində və hissələri arasında kəskin konfliktin olmamasına baxmayaraq, bütün mövzular vahid bir dinamik inkişafa tabe olunmuşdur. Dramaturgiya məqsədyönlü inkişafı ilə diqqəti cəlb edir. Bütün bu yüngül və sürətli hərəkət

prosesində rəngarəng, zərif, şəffaf çalarlar təcəssüm olunur.

Konsertin 1-ci hissəsi ümumillikdə üçhissəli quruluşa malikdir. Eyni zamanda, onun daxilindəki bölmələrin quruluşunda da üçhissəlilik özünü göstərir. Müxtəlif xarakterli epizodların növbələşməsi, mövzuların təkrarlanması və hər bölmədən sonra musiqi fikrinin yekunlaşdırılması bunu deməyə əsas verir.

Konsertin 2-ci hissəsi – Andante cantabile-lirik obrazlar sferasının təcəssümünə həsr olunub. Burada işıqlı romantik hissələr öz əksini tapmışdır. Bəstəkarın yaradıcılığının ən gözəl lirik səhifələrinə aid olan bu musiqi öz melodik xüsusiyyətləri ilə diqqəti cəlb edir.

Konsertin 3-cü hissəsi – Allegro con fuoco-silsilənin yekunudur. Burada yenidən məzəli, şən obrazlar uşaq dünyasının təsviri, yeniyetmələrə məxsus oynaqlıq, gümrahlıq öz əksini tapır.

Əsərin hissələri daxilində və hissələri arasında kəskin konfliktin olmamasına baxmayaraq, bütün mövzular vahid bir dinamik inkişafa tabe olunmuşdur. Dramaturgiya məqsədyönlü inkişafı ilə diqqəti cəlb edir. Bütün bu yüngül və sürətli hərəkət prosesində rəngarəng koloritli, zərif, şəffaf çalarlar təcəssüm olunur.

Odur ki, fleyta aləti Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında öz köklü inkişafını tapmışdır. O hər zaman sənətkarlarımızın əsərlərində ustalıqla istifadə olunub və olunmaqdadır. Bugünkü Azərbaycan bəstəkarlıq yaradıcılığının inkişafına istinadən demək olar ki, bundan sonra da fleyta aləti üçün əsərlər yazılacaq və beynəlxalq səhnələrdə fleyta aləti məhz milli musiqimizi tərənnüm edəcəkdir.

Ədəbiyyat:

1. Abdullayeva Zemfira – Azərbaycan Musiqi tarixi. B.: 2009
2. Zülfiqarov O. Zöhrabov R. – Bəstəkarımızın portreti, B.: “Gənclik”, 1991
3. Алекперова Искендер. Стилиевые и исполнительские особенности для флейты, Б.: 2002.
4. Алекперова Нелли - Ариф Меликов, Б.: 1988.
5. Левин С.Я. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры, Ленинград, “Музыка” 1983.

Наргиз Алиева

Концерты для флейты с оркестром в творчестве

Азербайджанских композиторов

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена роли и место флейты сольных произведений в творчестве Азербайджанских композиторов. Создание консерватории открытие кафедры духовых инструментов дали предпосылки в развитии Азербайджанской флейтовой школы исполнительского искусства.

Ключевые слова: *Флейта, Азербайджанская флейтовая школа, Азербайджанские композиторы, сольные произведения, концерты*

Nargiz Alieva

Concerts for Flute and Orchestra in the works of Azerbaijani composers

SUMMARY

This paper dedicated to the role and place of flute solo in the works of the Azerbaijan composers. Creating the Conservatory and opening department of wind instruments gave background in the development of the Azerbaijan performing flute school.

Key words: *Flute, flute school in Azerbaijan, Azerbaijani composers, solo works, concerts*

Rəyçilər: Sənətşünaslıq namizədi, dosent Aytac Rəhimova;
professor Müzəffər Ağamalızadə.

Zəmfira BABAYEVA
NDU-nin dissertantı

NAXÇIVAN BƏSTƏKARLARININ MUSIQİ DÜNYASINDAN SƏHİFƏLƏR

Açar sözlər: *bəstəkar, musiqi, yaradıcılıq, pedaqoq, mədəni həyat*

Naxçıvan Azərbaycanın ictimai, siyasi, sosial, hərbi həyatına nə qədər töhfələri veribse, bir o qədər də musiqi həyatına yüksək töhfələr verib. Naxçıvan musiqi mədəniyyətinin tarixinin öyrənilməsi, tədqiq olunması baxımından əvəzsiz xidmətləri olan naxçıvanlı bəstəkar və musiqi tədqiqatçısı Nazim Quliyevin “Naxçıvan musiqi mədəniyyəti tarixindən” kitabından götürülmüş bir neçə cümlə: “Naxçıvan musiqi ifaçıları, yaradıcıları haqqında tədqiqat apararkən aydın olur ki, onlar müxtəlif dövrlərdə, şəraitdə yaşayıb-yaratdıqlarından öz dövrlərində mövcud olan tələblərin təsirinə düşmüş, eyni zamanda musiqinin müxtəlif sahələrində yüksək sənətkarlıqlarını da nümayiş etdirmişlər.

XVIII əsrdə zəmanəmizin məşhur musiqiçisi olan Muradağa Naxçıvanlının, dahi Aşıq Alının ustadı olan Ağ Aşıq Allahverdi Kosacanın Naxçıvan bölgəsindən olmaları,

bu diyarda yazıb-yaratmaqları, eləcə də Naxçıvanı vəsf edən onlarca musiqi əsərlərinin yaradılması və zamanın qəddar süzgəcindən keçərək bu gün də öz tərəvətini itirməməsi Naxçıvan musiqi mədəniyyətinin nəhəng, köklü sütunları olmasından danışır”...

Söz var, deyərlər nəgmə iki qardaşın yaradıcılıq bulağından süzüb gələn və bu günümüzdən gələcək nəsillərə ərməğan kimi ötürülən əvəzsiz bir töhfədir və bu “qardaşlar” da, bəstəkarla şairdir. Çünki söhbət musiqinin mahnı janrından gedirsə, Naxçıvan bu baxımdan Azərbaycanın musiqi dünyasına bəzisi çox tanınan, bəzisi az tanınan böyük bir bəstəkarlar ordusu bəxş edib. Ramiz Mirişli, Nəriman Məmmədov kimi korifey mahnı ustadlarından başlanan yaradıcılıq yolunu bu gün Şəmsəddin Qasımov, Kamal Əhmədov və başqaları uğurla davam etdirir. Əlbəttə ki, biz gələcək tədqiqatlarımızda həyatdan tez getmiş naxçıvanlı bəstəkarlar Rəşid Məmmədov, Əqidə Ələkbərova, Məmməd Ələkbərov və başqaları haqqında araşdırma aparacağıq. Amma daha bir məsələ, mühüm bir cəhət

də var ki, bu gün yaşayıb-yaradan naxçıvanlı bəstəkarların söykəndiyi bir qüvvə də olub və onlar haqqında söhbət açmamaq, onları tanıtmamaq günah olar. Belə insanlardan biri də Məmməd Məmmədovdur.

Məmməd Qəzənfər oğlu Məmmədov 1920-ci ildə aprel ayının 28-də Naxçıvan şəhərində anadan olmuşdur. İlk təhsilini 1927-1934-cü illərdə Naxçıvan şəhərindəki 1 Nəli oğlan məktəbində almışdır. O vaxt şəhərdəki 1 Nəli məktəb oğlan, 2 Nəli məktəb isə qız məktəbi adlanırdı. Yeddinci sinfi burada başa vurduqdan sonra Məmməd Naxçıvan Pedaqoji Texnikumuna daxil olur. Texnikum həyatı onun üçün yeni bir dünya idi, çünki o sabahın müəllimi olacaqdı. Bir qədər irəli gedərək onu xüsusi qeyd etmək istəyirəm ki, gələcəkdə Məmməd Məmmədov bir bəstəkar kimi tanınsa da, dövlət səviyyəsində o, Naxçıvan MSSR-nin əməkdar müəllimi adına layiq görülmüşdü və bu isə təsadüfi deyildi, çünki Məmməd müəllim hər şeydən əvvəl müəllim idi, musiqi müəllimi idi, musiqi adlanan bir sehrli dünyanın əlifbasını uşaqlara öyrədən Naxçıvanın ilk müəllimlərindən biri idi.

Gəlin bir anlığa təxminən 80-90 il bundan əvvələ qayıdaq. O zamankı Azərbaycanın, təbii ki, Naxçıvanın da musiqi həyatının çalğı alətləri ibarət idi qara zurnadan, neydən, balabandan, tardan, kamançadan, qavaldan. Və Naxçıvanın musiqi tədbirləri, o cümlədən toy mərasimləri bu alətlərin müşayiəti ilə başlanıb qurtarırdı. Truba çalana gülərdilər və bu aləti heç yaxına buraxmazdılar. Məmməd Məmmədovun böyüklüyü hələ o vaxt onda oldu ki, bu Avropa musiqi alətini naxçıvanlılara sevdi-rdi. O, özü bu musiqi alətinin sirlərini öyrənməklə bərabər, onu cavanlara da həvəslə öyrədirdi. Truba çalmaq hər oğulun işi deyildi, çalğıçıdan birinci növbədə fiziki güc, ən başlıcası isə Qərbin musiqisinə uyğunlaşdırılmış bu alətdə Azərbaycan havalarını çalmağı bacarmaq. Bütün incəlikləri, məlahəti, hər kəsin ruhunu oxşayacaq bir tərzdə. Məmməd müəllim trubada belə çalardı. Bu da təbiidir ki, musiqiyə olan sonsuz istəyi və sevgisi Məmməd Məmmədovu pedaqoji fəaliyyətlə kifayətləndirə bilməzdi və ona görə də peşəkar musiqiçilik yolunu seçir və bu yol da onu Bakı Musiqi Texnikumuna gətirir. Texnikumun “Nəfəs alətləri” şöbəsində oxuyan gənc Məmmədin bəxti gətirmir və burada xəstələnib ağır vəziyyətdə xəstəxanaya düşür. Bu çətin vaxtda Məmmədin dadına dahi bəstəkar, xeyirxah insan olan Üzeyirbəy Hacıbəyov çatır, onu xəstəxanada yerləşdirir, dava-dərmanına, müalicəsinə köməklik göstərir, amma bütün sözlərə baxmayaraq Məmməd Məmmədov musiqi texnikumunda təhsilini davam etdirə bilmir və Naxçıvana qayıdır. Eyni zamanda musiqi alətindən də ayrılırmı, böyük səylə çalışır, ifaçılıq edir, nəfəs alətləri üçün kiçikhəcmli əsərlər, marşlar, xor üçün kütləvi mahnılar yazır və bir sözlə muxtar respublikanın mədəni həyatında çox böyük fəallıqla iştirak edir.

Burada olduqca mühüm bir cəhəti vurğulamaq yerinə düşər ki, 1940-cı ildə Bakıda keçirilən idman bayramında muxtar respublikadan paytaxta gələn 350 nəfər idmançının göstərdiyi idman hərəkətlərinin musiqisini məhz Məmməd Məmmədov yazmışdı və orkestrə də dünyaşöhrətli musiqiçi Niyazi dirijorluq edirdi. Və Niyazinin gənc Məmmədin əsərinə dirijorluq etməsi isə onun musiqi istedadından xəbər verirdi.

Müharibələr, dava-dalaşlar çoxlarının arzularına sədd çəkib, o, cümlədən Məmmədin də və ikinci cahan hərbi başlananda 600 mindən çox azərbaycanlı kimi Məmməd Məmmədov da könüllü olaraq cəbhəyə yola düşüb. Müharibənin ağrı-acılarını, dəhşətlərini öz gözü ilə görən Məmməd sonrakı yaradıcılığı boyu bu mövzuya dönə-dönə qayıdıb. Həmin dövrdə o, “Dostluq mahnısı”, “Ana Vətən” mahnılarını, qələbəyə çağırış marşlarını, o cümlədən “Azərbaycanım”, “Gənclik marşını” və bir çox musiqi əsərlərini yaradır.

Müharibədən sonrakı illərdə Məmməd Məmmədov muxtar respublikanın ictimai həyatında yaxından iştirak edir, onun təşəbbüsü, fəal iştirakı, habelə birbaşa rəhbərliyi ilə keçirilən “Mahnı və çiçək” bayramlarını, “Məhsul bayramları”nı yaşlı nəslin nümayəndələri bu gün də yaxşı xatırlayırlar. Bu sahədə, təvazökar insanın həyat və fəaliyyətindən danışarkən onun Naxçıvan şəhərindəki pioner və məktəblilər evində yaratdığı “Əlvən çiçəklər” mahnı və rəqs ansamblının fəaliyyəti xüsusi qeyd olunmalıdır. 1956-cı ildə Bakıda keçirilən bədii özfəaliyyət kollektivlərinin müsabiqəsində Məmməd Məmmədovun rəhbərlik etdiyi uşaq kollekti qalib hesab edilmiş və birinci mükafata layiq görülmüşdür.

Məmməd Məmmədov öz musiqi istedadını eyni zamanda teatr səhnəsində də göstərə bilmişdir. O dövrdə Cəlil Məmmədquluzadə adına Naxçıvan Dövlət Musiqili Dram Teatrı klassik drmaturgiya ilə yanaşı, yerli müəlliflərin də əsərlərinə öz repertuarlarında geniş yer verirdi və təbii ki, bu tamaşaların əksəriyyətinə bəstəkar Məmməd Məmmədov musiqi bəstələyirdi. Həmin tamaşaların sırasında Mirzə Fətəli Axundzadənin “Lənkaran xanın vəzir”, Hüseyn Cavidin “Səyavuş”, Lope de Veqanın “Sevilya ulduzu”, Hüseyn Razinin “Arxalı dağlar”, Əlyar Yusiflinin “Vəcdan əzabı”, habelə neçə-neçə teatr tamaşalarını bu sıraya daxil etmək olar. Bir məsələni də bu sahənin mütəxəssisləri yaxşı bilirlər ki, teatr tamaşalarında yaradılan obrazların daxili aləmlərinin açılmasında, əsər müəllifinin fəlsəfi, ədəbi-bədii fikirlərinin tamaşaçılara tam mənası ilə çatdırmaqda musiqi böyük rol oynayır.

Bu baxımdan Məmməd Məmmədovun bir bəstəkar kimi teatr musiqi yaradıcılığı Naxçıvan teatrının səhnəsində əvəzsiz xidmətlər də yüksək qiymətləndirilməlidir. Bütün bu geniş diapazonlu fəaliyyətinə baxmayaraq Məmməd Məmmədovu musiqi aləmində həvəskar bəstəkar adlan-

dırırdılar. Baxmayaraq ki, nə qədər irili-xırdalı musiqi əsərlərinin müəllifi idi. Və nəhayət o, 1961-ci ildə Moskva Xalq Musiqi İnstitutunun “Dirijorluq” fakültəsini bitirir, halbuki o vaxt Məmməd Məmmədovun belə bir diploma heç ehtiyacı da yox idi. Onun diplomu yazdığı, bəstələdiyi əsərləri idi, onun diplomu onlarla yetişdirdiyi gənc musiqiçilər idi, onun diplomu Naxçıvanın musiqi həyatına bəxş etdiyi töhfələr idi.

Sonda M.Məmmədov haqqında tanınmış, görkəmli bəstəkarların ürək sözlərinə diqqət yetirək. E.B.Sirotkin-SSRİ Bəstəkarlar İttifaqının üzvü-Leninqrad şəhəri (indiki SankPetrburq): “Siz xoş, melodik vergiyə malik bəstəkarsınız. İnanıram ki, bu mahnı (“Gənclik mahnısı”) mənim məcmuəmə bayan və akkardeon üçün işlənib daxil ediləcək”.

T.Quliyev - bəstəkar, Azərbaycan Respublikasının xalq artisti, professor: “Məmmədin mahnılarının gözəl, sadə, melodik dilli, klassik forması məni bir bəstəkar kimi valeh etmişdir. Gözəl melodiylar müəllifi Məmməd Məmmədovun yaradıcılıq irsini nəşr etdirmək, səsləndirmək, yaşatmaq, ona həyat vermək biz ziyalıların borcudur”.

S.Ələsgərov - Azərbaycan Respublikasının xalq artisti, Dövlət mükafatı laureatı, professor, bəstəkar: “Hər dəfə Naxçıvana gedəndə, eləcə də muxtar respublikanın musiqiçilərinin Bakıdakı çıxışları zamanı bəstəkar Məmməd Məmmədovun xoş sədalarını eşidirdim və onun uğurlarına qəlbən sevinirdim. Sevinirdim ki, Azərbaycanın gözəl, əsrarəngiz guşəsi olan Naxçıvan diyarında Məmməd Məmmədov kimi bəstəkarımız var”.

R.Məmmədov - Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının üzvü, əməkdar mədəniyyət işçisi: “Məmməd müəllim Naxçıvan musiqiçilərinə əsl mənada ağsaqqallıq etmişdir. O, nəinki musiqiçilərin, həm də bütün naxçıvanlıların dostu idi”.

Bəstəkar müəllim, dirijor, musiqi təbliğatçısı, gözəl insan, mehriban ailə başçısı, yüksək əxlaqi keyfiyyətlərə malik olan Məmməd Məmmədov haqqında belə xoş sözlər, fikirlər ürəyiniz istəyən qədərdir, hamısını yazsan bir məqaləyə sığıb-sığışdırmaq olmaz.

Arif Məlikov - SSRİ xalq artisti, Dövlət mükafatı laureatı, professor: “Azərbaycanın gözəl guşəsi olan Nəqşi-cahan musiqi mədəniyyətimizə bir çox istedadlar bəxş etmişdir. Bu baxımdan istedadlı bəstəkar, dirijor, xormeyster Məmməd Məmmədovun zəngin yaradıcılığını irsən toplayanları, onu unutmayanları bir bəstəkar kimi alqışlayıram, bu nəcib işdə onlara uğurlar arzulayıram”.

Ədəbiyyat:

1. N.Quliyev. Bəstəkar Məmməd Məmmədov. B.: 1988.

Земфира Бабаева

Страницы из мира музыки композиторов Нахичевани

РЕЗЮМЕ

В статье, представленной Земфирой Бабаевой, речь идет о культурной жизни Нахичеванской Автономной Республики, а также о творчестве ее композиторов. К этому относится и, нашедший свое отражение здесь, подробный анализ творчества композитора Мамеда Мамедова.

Ключевые слова: *композитор, музыка, творчество, педагог, культурная жизнь*

Zemfira Babayeva

Pages from the music world of Nakhichevan composers

SUMMARY

In the paper presented Zemfira Babaeva, the author talks about the cultural life of the Nakhichevan Autonomous Republic, as well as the work of its composers. That includes, a detailed analysis of the works by the composer Mamed Mamedov which is reflected here.

Key words: *composer, music, creativity, teacher, cultural life*

Rəyçilər: S/n, dosent Qelman Təniyev
Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Afaq Qəniyeva

Вусаля МАМЕДОВА

*Преподаватель кафедры «Хорового дирижирования» БМА имени
Узеира Гаджибейли*

**ВОКАЛЬНО – СИМФОНИЧЕСКИЙ ЖАНР В ТВОРЧЕСТВЕ
С. В. РАХМАНИНОВА
(«ВОКАЛЬНО – СИМФОНИЧЕСКАЯ ПОЭМА
КОЛОКОЛА»)**

Ключевые слова: поэма, анализ, композитор, средства исполнения

В русской музыкальной культуре начала XX века имя Рахманинова становится одним из самых популярных. Многолетние поиски композитора в области древнерусской музыкальной культуры привели к созданию произведений непреходящего художественного значения, сыгравших большую историческую роль в формировании национального стиля русского хорового письма. Эти произведения открывают целое направление в русской и советской хоровой музыке. Хоровая партитура превосходна и очень сложна: для их исполнения необходим коллектив, состоящий из высококвалифицированных певцов, обладающих хорошей вокальной техникой. Композитор вводит много новых приёмов для хора, часто прибегает к разделению партий и пению с закрытым ртом, создаёт особые тембровые эффекты.

Доступность исполнения, доходчивость восприятия придают хоровой музыке особое значение в истории мировой музыкальной культуры. Искусство хорового пения принадлежит к наиболее древним видам народного творчества, истоки его уходят в глубь веков. Традиции хорового пения, преимущественно *a capella*, складывались в русских народных песнях. Профессиональное хоровое искусство достигло высокой степени совершенства.

Особый интерес в творчестве С. Рахманинова представляет вокально – симфоническая поэма «Колокола» для хора, солистов и симфонического оркестра.

Поэма «Колокола» принадлежит к числу выдающихся произведений вокально – симфонической музыки XX века. Создание «Ко-

локола» относится к периоду расцвета творческих сил композитора. Рахманинов увлекла возможность создать широкую картину, показать различные этапы жизни человека: от светлых юношеских грёз и счастья любви до тяжёлых трагических переживаний и погребального шествия через сферу колокольных звучаний. Колокольные звоны всегда привлекали внимание композитора, оно пронизывает всё его творчество.

История создания «Колоколов» несколько романтична. В 1912 году Рахманинов получил от неизвестной письмо с предложением написать музыку на стихотворение Э. По в переводе К. Бельмонта. Как выяснилось впоследствии, это была виолончелистка М. Данилова, ученица М. Е. Букинина. Предложенное стихотворение композитору понравилось, и он с увлечением принялся за дело.

Поэма состоит из четырёх частей. Музыкальную ткань «Колоколов» пронизывает небольшая мелодическая попевка «*Dies irae*», напоминающая по складу древне – русские напевы – причеты и колокольные перезвоны. Её интонации появляются в конце первой части, пронизывают средние картины и выступают на первый план в финале, приобретая здесь облик погребального напева.

Исполнительный состав «Колоколов» огромен: тройной состав оркестра с различными видовыми инструментами – от арфы, челесты, фортепиано, органа до сложного набора ударных; хор и солисты: тенор – в первой части, драматическое сопрано – во второй, баритон – в четвёртой; вокальная партия в третьей части поручено только хору. Тонкая выразительность хоровой ткани сочетается с яркой красочностью и изяществом голосоведения. Фактура произведения усложняется ведением голосов.

Образ безмятежной юности, полной радостных надежд и мечтаний, устремлённой вперёд, подобно неудержимо несущейся тройке вперёд, воплощает музыка первой части. Зимний морозный вечер, ярко сияют звёзды, и по заснеженной, залитой лунным светом равнине мчатся сани – серебристым звоном заливаются колокольчики. Музыка первой части передаёт радостное настроение, лёгкий бег саней, звон бубенчиков и колокольчиков.

Оркестровое вступление создаёт радостно – приподнятое настроение, атмосферу зимней свежести и бодрости.

Первая часть поэмы изложена в трёхчастной форме с контрастной серединой. Композитор насыщает музыку обилием подголосков, что придаёт ей текучесть, непрерывность.

Последующее изложение основано на развитии первого мотива. Стремительный подстёгивающий ритм бега подчиняет себе всё тематическое развитие. Фактура усложняется обилием неаккордовых

звуков, хроматизмами. Широкий возглас тенора «Слышишь!» подхватывается хором. Мелодия сплетается с попевками хора и оркестра в прозрачную полифоническую ткань. Светлая напевная мелодия сопровождается скрипками, звоном колокольчиков, имитациями хора. Партия хора сочетает выразительные функции с изобразительными, что особенно заметно в подчёркивании слов текста «Колокольчики звенят».

В мелодии солиста появляются интонации, омрачающие светлый образ и приводящий к тому, что партия тенора становится более речитативной, менее ясной. Хор уступает место солисту, который поёт в сопровождении верхних голосов – сопрано и альтов, а из инструментов – колокольчики, арфы, фортепиано, иногда – челесты. В конце этого раздела слышится ритм колыбельной на слова «Что волшебное наслажденье, наслажденье нежным сном».

Партия солиста прерывается внезапным звучащей внезапно архаичной по складу старинной попевки, которая повторяется однообразно и неизменно в голосах хора и оркестра. Хор поёт с закрытым ртом. Это совершенно новый образ. Особую красочность придаёт музыке постоянно звучащий органнй пункт. Она вносит в основной образ новые краски. Это погружение в забытие – поэтический образ волшебного сна, поражающий своей застылостью и странной красотой, мерцающий звёздными бликами, получит дальнейшее развитие в среднем разделе финала. Тема замирает в глубоких базах. Замедляется темп. Сумеречная интерлюдия подводит к репризе, где восстанавливается лёгкий стремительный бег.

В начале репризы широко солист возглашает: «Сани мчатся...», его подхватывает хор. Если тема у солиста в миноре, хор поёт в мажоре. Музыка – стремительная, лёгкая. Но в конце репризы усложняется гармонический язык, мелодия приобретает инструментальные черты. Хор, как и в центральном эпизоде, поёт с закрытым ртом плавную мелодию. В это время в оркестре появляется попевка, которая играет важную драматическую роль в дальнейшем развитии. Прозвучавший в оркестре лейтмотив поэмы говорит о быстротечности светлых дней и счастья: как будто лёгкое облачко заслонило на миг ясный горизонт. И опять нежно звенят колокольчики, серебристый тон которых определяет характер этой части.

Вторая часть поэмы выдержана в медленном темпе. Её пронизывает «золотой» свадебный звон. Здесь стихотворение Э. По послужило ещё в большей степени, чем в первой части, внешним толчком к созданию музыки, раскрывающей душевный мир человека в радостно – волнующий, торжественный момент его жизни.

Главный образ картины вырастает из небольшой суровой попев-

ки, как бы воспроизводящей колокольный звон на пианиссимо и в замедленном движении. Постепенно мелодия запева растворяется в оркестровой ткани, звучащей то грозно и сурово, то мягко и нежно, то жалобно и тревожно.

Начало картины торжественное и величавое, сменяется сладостным и мучительным образом томления. Хор вступает со словами: «Слышишь к свадьбе зов святой, золотой». Этот возглас как своеобразный рефрен неоднократно всплывает в последующем развитии и звучит или затаённо, в духе русских причетов, и мощно, и властно.

В среднем разделе на первом плане образ любви – трепетная мелодия полна нежности. Из колокольных перезвонов вырастает эта более мягкая и напевная тема: мысли о суровом долге сменяются нежным чувством. Это лирический центр поэмы. Волнообразное нарастание приводит к кульминации. Голос поёт всё привольнее, увереннее: что – то в нём есть от волшебных образов Римского – Корсакова.

В репризе восстанавливается колокольный звон. Ведущая роль принадлежит оркестру с четырьмя колоколами, которые звучат то грозно и сурово, то мягко и нежно, то жалобно и тревожно. Хор здесь выступает с одной фразой, возвещающей о «золотом» звоне колокола. Все лирические эпизоды очень выразительно исполняет сопрано – соло. Завершается картина замирающими репликами хора и истаивающими аккордами.

Третья часть – демоническое скерцо. Оно выдержано в быстром стремительном темпе и пронизана тревожным набатным «медным» звоном. Эта картина разбушевавшейся стихии, обрушившегося на человека страшного несчастья: земля пылает в огне, сокрушительное пламя пожирает всё живое. Как будто издалека, а затем всё ближе разливаются в ночном воздухе тревожные удары набата, сопровождаемые зловещим гулом. Ужас охватывает испуганных людей: слышатся крики отчаяния, мольба о помощи.

Динамическое напряжение усиливается в момент вступления хора. Постепенно хоровая ткань насыщается. Такое кульминационное и динамическое нарастание придаёт музыке напряжённый оттенок. Партия хора выдержана на одном повторяющемся звуке и нисходящей хроматической попевке, которая звучит как образ рока, зловещего и непреклонного. Уплотняется оркестровая фактура, тревожные ритмы, всё это напряжение разрешается в гулкое звучание набата. И снова разгул стихии. В эпизоде «А меж тем огонь безумный» композитор создаёт образ изменчивого, всёпоглощающего пламени – торжество злой силы. Нарастает лихорадочное напряжение, ускоряется темп, тема медного звона набирает силу; звуки

«бьются, выются и кричат, кричат, кричат», озарённые зловещим отблеском пожара.

В коде нет эмоциональной разрядки, а наоборот усиливается напряжение. После внезапного нарастания, музыка обрывается – нет выхода, нет спасения!

В финале – резкий контраст предыдущему. Это мрачная картина похорон. Жизнь окончена. Нет больше иллюзий, мечтаний, порывов. Протяжно, монотонно гудит погребальный колокол. Музыка носит мрачный характер. Гармонические краски придают ей зловещий характер. Сквозь гул колоколов на фоне мирного покачивания проступает тихая мелодия – надгробная песня, в которой слышатся покорность и смирение.

Основной музыкальный образ финала раскрывается в теме и трёх вариациях. Трагическая величавость музыки напоминает скульптурное изваяние. Мерная поступь прерывается тяжёлыми вздохами. Скорбный напев баритона, выдержанный вначале на одном, упорно повторяемом звуке, подхватывает хор. Сдержанность мелодии производит впечатление неотвязной думы.

По новому звучит в финале лейтмотив поэмы. Музыка насыщена пафосом и глубокой мужественной скорбью.

Небольшое связующее подготавливает вторую вариацию, где уплотняется фактура, динамизация музыкальной ткани. Баритон вторит мелодии хора, исполняющего несколько ритмически и интонационно изменённую тему Чайковского из «Пиковой дамы». Рахманинов вводит во вторую строфу финала погребальный хорал, всплывающий в разгорячённом мозгу Германа при воспоминании о похоронах графини.

Третья вариация более свободна по структуре. Солист ведёт мелодию в спокойном размеренном движении. Резкое динамическое нарастание выливается в продолжительный гул голосов солиста и хора, в тексте слова: «Похоронный тяжкий звон. Точно стон ... Вырастает в долгий гул». Затем снова постепенно затухает звучность и ещё раз проходит тема в спокойном движении.

Средний раздел состоит из двух эпизодов. Первый эпизод – это драматический монолог баритона. Этот эпизод контрастирует резко с предшествующим. Здесь музыкальная ткань пропитана лейтмотивами, выступающих в разных голосах, в разных ритмах. Всё чаще рассказ прерывается стонами, безутешными рассказами. Обезумевшему от ужаса человеку кажется, что кто – то чёрный стоит на колокольне, громко хохочет и сильнее раскачивает колокол. Музыка отражает и чувство страха перед таинственной силой, и злобную насмешку судьбу над переживаниями человека.

Постепенно растёт напряжение. В момент кульминации стонущие хроматизмы сменяются колокольными звучаниями.

Напев волшебного сна из первой части предстаёт здесь в искажённом, гротескном виде. Нет больше тайн и загадок. Партия баритона в репризе звучит тихо, мягко, покорно. Хор с закрытым ртом вторит мелодию солиста, подражая колокольным переборам. Печально завершает свой рассказ баритон.

Неожиданно спокойно, умиротворённо, в одноимённом мажоре проходит эпилог – оркестровая кода: исчезает мерное ритмическое движение, звучит орган. Кажется, будто веет тихий, нежный ветерок или ласково набегают волны. Тревога и волнение, пронизывающие всю музыкальную ткань сменяются некоторым успокоением и просветлением.

Вокально – симфоническая поэма «Колокола» Рахманинова – яркое и значительное явление в истории русской и мировой музыкальной культуры. Это величественная эпопея, в разных картинах и образах которой отражена целая эпоха жизни русского народа.

Поэма «Колокола» прозвучала в Петербурге 30 ноября в исполнении хора и солистов Мариинского театра и симфонического оркестра под управлением автора, а 8 февраля следующего года была повторена в Москве в концерте Филармонического общества, пели хор и солисты Большого театра. Успех был огромный. И хотя отзывы музыкантов были во многом противоречивы одно было несомненным: Рахманинов, по словам Б. Танеева, «как будто стал искать новых настроений, новой манеры выражения своих мыслей ... И в этом ... главное значение «Колоколов» для композитора.

Литература:

1. С. В. Рахманинова – М.: «Музыка», 1988.
2. О. Соколова – Хоровые и вокально – симфонические произведения С. В. Рахманинова М.: Гос. Муз. Изд. 1963.

Vüsalə Məmmədova

S.V.Raxmaninovun yaradıcılığında vokal-simfonik janrı “Kilsə zəngləri” Vokal-simfonik poeması

XÜLASƏ

Təqdim olunan məqalədə bəstəkar S. Raxmaninovun yaradıcılığının parlaq əsərlərindən biri olan “Kolokola” əsərinin forma və musiqi dili ətraflı şəkildə təhlil olunur. Musiqi ifadə vasitələrinin dilini təhlil edərək müəllif əsərin mövzu materialını və inkişafını ön plana çəkərək geniş şəkildə tədqiq edir

Açar sözlər: *poem, təhlil, bəstəkar, ifadə vasitəsi*

Vokal-symphony genre in creation of S.V.Rakhmaninov “Vocal symphony poem” “The Bells”

SUMMARY

The paper is analyzing one of the brilliant compositions of composer S. Rakhmaninov “Kolokola” in detail of the form of music language. The author is highlighting the composition’s topic material and development through analysis of musical expression language.

Key words: *poem, analysis, composer, means of performing.*

Rəyçi: BMA–nın professoru L.B. Məmmədova
BMA–nın professoru R. A. Babayeva

Мехрибан КЕРИМОВА
Преподаватель АНК

ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ОСОБЕННОСТЬ В КЛАВИРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИОГАННА СЕБАСТЬЯНА БАХА

Ключевые слова: *И.С.Бах, композитор, концерт, прелюдия и фуга*

В первой половине XVI века общественные формы музыкальной жизни только начинали зарождаться в наиболее крупных центрах Германии, в Гамбурге и в Лейпциге. Олицетворение музыкального гения немецкого народа, Иоганн Себастьян Бах был связан с народной художественной культурой.

По словам академика Б.В. Асафьева, «И.С.Бах – такой гигант, что воспринимается не как личность, а мощная творческая лаборатория, а которой, стили, тенденции и искания музыки его времени.

Иоганн Себастьян Бах – немецкий композитор и органист. Принадлежал к многочисленному роду Бахов из Тюрингии, давшему на протяжении 17 и 18 веков, несколько поколений музыкантов. Бах был хорошим органистом и при жизни не привлёк достаточного внимания как композитор. За 50 летний период творчества лишь в течение 5 с небольшим лет интересы Баха были сосредоточены на светской музыке.

Большую часть своей жизни он работал при церкви. Творческим исканиям Баха соответствовала атмосфера собора. В музыке Баха обобщены и завершены почти все значительные течения предшествующего полуторавекавого периода. Свободное скрещивание и взаимопроникновение черты разных жанров и национальных школ характерно для Баха.

В Германии складывалась своя национальная школа клавирной музыки. Фробергер, Керль, Муффат, так же Пахельбель, Букстехуде сочиняли множество пьес для клавира.

Более самостоятельным и новым было творчество Иоганно Кунау-непосредственного предшественника Баха. Особенно популярны были «Библейские сонаты» - программные произведения. Кунау один из первых применил для клавира в форму циклической сонаты,

взаимодействуя с ней из скрипичной литературы.

По мнению Романа Роллана, «Библейские сонаты», как и некоторые другие пьесы Кунау, дают основание считать его «не только прямым предшественником Иоганна Себастьяна Баха но, судя по многим местам и безусловным для него образцом».

Исключительная многогранность, новаторства, упорные, настойчивые поиски выразительных средств, способных с наибольшей полнотой выразить всю новизну задуманного сближают Баха с Моцартом, а ещё больше с Бетховеном.

Бах первый ощутил универсальность клавира. Он превратил этот инструмент в настоящую творческую лабораторию, сфера чистого клавесинизма не была чужда Баху. Бах ввёл в творческую практику ряд жанров, невысказанных ранее в клавирной музыке. Жанровое богатство баховской клавирной музыки дополняется огромным количеством невозможных вариаций и педагогических пьес. Бах писал для клавира на протяжении всей своей творческой жизни – в Арнштадте и Веймаре, в Кетене и Лейпциге. В Кетене композитор достиг того совершенства, которым обладал уже органной музыке. В Кетене были созданы «французские» и «английские» сюиты, двухголосные и трёхголосные инвенции, первый том «Хорошо темперированного клавира», «Хроматическая фантазия и фуга» и многие другие клавирные произведения.

К жанру сюиты Бах испытывал постоянный творческий интерес. Произведения в этом жанре он писал для сольных инструментов (клавесина, скрипки) и для различных инструментальных составов.

Кроме отдельных сочинений Баху принадлежат три сборника клавирных сюит, по шести в каждом: шесть «французских», шесть «английских», шесть партит. (Шесть партит вошли в первую часть «Klavierübung», которая относится к 1726-1730 годам. Седьмая партита в Итальянский концерт вошли в вторую часть «Klavierübung» появившуюся в 1735 году. «Французские сюиты» - самые ясные по композиционному замыслу, в них явственны связи с привычными формами бытовой музыки.

Простота фактуры, скромность клавирного стиля указывают, что эти произведения были, предназначены для любителей музыки. Бах точно придерживается установившейся схемы: все шесть сюит начинаются амимандой, за ней следуют куранта и сарабанда и завершается цикл жигой.

Во «Французских сюитах» намечается новая тенденция, общая для всех сюитных циклов Баха.

В «Английских сюитах» и партитах происходит дальнейший процесс расширения и углубления композиционного замысла сюиты. Началу любой английской сюиты или партиты предшествует

нетанцевальная вступительная пьеса: прелюд в «Английских сюитах»; прелюд, увертюра, фантазия, токката, симфония в партитах. В «Английских сюитах» и партитах завершается путь развития баховской сюиты.

Увлечение концертом становится всеобщим для музыкантов, независимо от их творческого направления и школы. Итальянский концерт, изданный в 1735 году – завершение длительной работы Баха над жанром сольного клавирного концерта. Используя опыт итальянских мастеров сольного скрипичного концерта Бах заимствовал отсюда приемы и в частности трёхчастное циклическое строение, основанное на принципе контраста частей, контраста движения: быстрого, медленного, быстрого.

Итальянский концерт результат долгих, упорных исканий представляет собой наиболее законченный тип оригинального баховского сольного концерта.

С первых фраз которыми начинается Итальянский концерт, устанавливается тон жизнерадостности устремлённости продолжает на всем дальнейшем протяжении. Этому не противоречат контрастные соотношения трёх частей произведения. Allegro (фа мажор), Andante (ре минор), Presto (фа мажор); средняя часть своей мягкой, но отнюдь не скорбной лирикой ярче оттеняет активную динамику крайних частей.

Новым для клавирной литературы являются приемы гомофонного изложения с ясным разграничением выразительных функций каждой руки. Мелодия обособлена от аккомпанимента голосе – нижний и средние голоса исполняет левая рука.

Концепция Итальянского концерта становится типичной не только для жанра сольного концерта.

Итальянский концерт – циклическое произведение, которое отличается от сюиты и многими чертами предвосхищает уже классическую сонату.

Бах обладал исключительно широкими музыкальными интересами и в его творчестве представлены самые различные жанры, но fuga, собственно клавирная fuga всегда находилась в центре его внимания.

Первому тому прелюдий и фуг «Хорошо темперированного клавира», завершённому в Кетене в 1722 году, предшествовал большой труд.

Во всех ранних произведениях Бах производил предвостительные опыты над сложной и новой для клавира формой. Тем не менее эти произведения, хотя и далёкие от высочайшего совершенства «Хорошо темперированного клавира» обладают высокими художественными достоинствами и используются в концертном и педагогическом

ческом репертуаре. «Хорошо темперированный клавир» считается своеобразной энциклопедией баховских образов. В разнообразии камерных форм «Хорошо темперированного клавира» композитор раскрывает и большой и сложный внутренний мир человека, его художественно - поэтические представления, богатейшую область человеческих чувств. Этическое содержание, воплощённое в форме безупречного совершенства подняло «Хорошо темперированный клавир» на положение величайшего явления мирового искусства. Великие музыканты Бетховен, Шопен, Шуман, Лист и многие другие учились на этих произведениях.

«Хорошо темперированный клавир» Бах писал желая внедрить художественную практику умение пользоваться всеми тональностями темперированного клавир» или прелюдии и фуги расположенные по всем тонам и полутонам, использующие как терции мажорные Ut, Re, Mi так и минорные Re, Mi, Fa.

Оба тона «Хорошо темперированного клавира» составлены по одинаковому формальному признаку. Каждая из них отдельное самостоятельное произведение, объединенное общей тональностью: прелюдия и fuga до мажор; прелюдия и fuga до минор; прелюдия и fuga до диез мажор; прелюдия и fuga до диез минор. Таким образом, последовательно в хроматическом порядке охватывается весь круг диезных и бемольных тональностей мажорного минорного ладов.

В сборниках «Хорошо темперированного клавира» непосредственные тематические связи между прелюдией и фугой отсутствуют. Тем не менее их объединение не ограничивается общей тональностью; существуют менее видимые связи. Контрастность музыкальных образов прелюдии и фуги типична для баховских циклических композиций. И всё же музыкальные образцы допускают некоторую группировку прелюдий и фуг по группировку прелюдий и фуг по выраженным в них жанровым признакам, например фуги до минор I том; до мажор II том; до диез мажор, соль мажор I том.

Прелюдия и fuga соль минор (I том) – одно из самых прекрасных сочинений Баха для клавира.

Посторальность темы подчеркивается своеобразием мелодического рисунка; переливчатости трелей в грациозных поворотах мелодии и ритма как бы имитируется звучание свирели и пастушеского наигрыша. Минорный лад кажется удивительным и накладывает мягкие тени, придаёт мечтательной грусти. Интенсивное мелодическое развитие, имитации в секвенции выявляют новое смысловое содержание некоторых мелодических оборотов.

Фуга соль минор - пример скорбной музыки Баха. В процессе музыкального образа создаётся сквозная драматическая линия, которая проходит через все разделы фуги: экспозицию, разработку, репризу.

Прелюдия и fuga до минор в I томе тесно переплетаются приёмы изложения, характерные для полифонических форм.

Первый раздел значительно обширнее второго но в последнем развитие интенсивней, стремительнее. Драматическая кульминация выносится в коду. В коде с импровизационной свободой сопоставляются различные по содержанию и характеру настроения.

Прелюдия и fuga ми б минор (I tom). Среди прекрасных лирических пьес «Хорошо темперированного клавира» трудно найти такую, которая превзошла красотой лирических образов ми-бемоль – минорную прелюдию и фугу. Лирика Баха, предельно эмоциональная, всегда интеллектуальна, а его философические размышления всегда волнуют живым теплом большого чувства. Ми б минорная прелюдия представляет разновидность сарабанды. Скорбная лирика прелюдии сближает её с музыкальными образами баховских же сарабанд (сходство есть в характере самой музыки, развертывания мелодии с флейтовыми переливами в ритмическом строение, в тенденции к ритмическому удлинению второй доли такта). Мысли, высказанные в прелюдии в фуге. Бах развивает шире, глубже и в более крупном масштабе.

Прелюдия и fuga ре мажор (I tom) принадлежит кругу произведений Баха, насыщенных крепкой энергией и волевой устремленностью. Прелюдия отвечает обычным требованиям импровизационно – прелюдитного жанра. Своеобразие строения ре мажорной прелюдии вытекает из особенностей основного принципа подобных форм импровизационного развития музыкальной мысли.

В фуге принцип развития музыкального образа и его характеристика во многом отличается от фуги соль минор или ми бемоль минор. Здесь нет перехода от одного состояния к другому и нет напряженного процесса внутреннего роста образа. Большая звуковая волна заполняет всю среднюю часть фуги. Перелом наступает в интермедии после каденции в ми минор, энергичный подъём сменяется динамическим спадом, замедленным и планомерным движением к основной тональности.

За пределами двух сборников «Хорошо темперированного клавира» есть большое количество сочинений, среди которых многие представляют собой исключительное явление. К этой категории принадлежит «Хроматическая фантазия и fuga» (ре минор) образец нового клавирного стиля и даже нового жанра, концертной драматической фантазии.

Концертность «Хроматической фантазии» сказалась в особой рельефности контрастов и повышенной экспрессивности музыкальных образов, в патетическом виртуозном стиле и многообразии технических приёмов.

Творческое наследие Баха почти необъятно. Бах нашёл общие и естественные законы движения музыкальной мысли, показал закономерность роста музыкального образа.

Иоганн Себастьян Бах выбрал в себя не только то, что было лучшего и способного к развитию в немецкой музыке; синтезируя все музыкальные явления своего времени, он создал творения искусства непроходящей ценности. Бах безгранично раздвинул горизонты музыкального искусства, стимулировал мощный рост мировой музыкальной культуры и воздвиг тем самым себе памятник величайшего классика музыки всего мира.

Литература:

1. Академик Б.В.Асафьев (Игорь Глебов) Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Музгиз. М. 1947, стр. 48.
2. Музыкальная энциклопедия. Гл. ред. Ю.В.Келдыш М. «Советская энциклопедия» 1973.
3. Галацкая В.С. Музыкальная литература зарубежных стран. Выпуск I
4. Ромен Роллан Музыкальные путешествия в страну прошлого. Собрание сочинений т. XVIII. Издание «Художественная литература» Л. 1935.

Mehriban Kərimova

İ.S.Baxın klavir əsərlərinin ifa xüsusiyyətləri

XÜLASƏ

Tədqiqatçı öz məqaləsində İ.S.Baxın klavir yaradıcılığının mərhələlərini araşdırmışdır.

Açar sözlər: *İ.Sbax, bəstəkar, konsert, preludiya və fuqa*

Mehriban Karimova

Performing feature in clavier works İ.S.Bach

SUMMARY

The reacher studied the article stage creations claviers İ.S.Bach, examine how the, devolopment of this genre in the works and has written for claviers also bringto eight the nature of the works performed and it has as a main goal to achieve before.

Key words: *İ.S.Bach, composer, consert, preludiya and fuque*

Rəyçilər: professor Vaqif Əbdülqaimov;
dosent Jalə Qulamova.

Рубаба МАМЕДОВА
АНК

ОСНОВНЫЕ ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ОПЕР АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Ключевые слова: опера, драматургия, азербайджанские композиторы, дастан, мугам

В зависимости от жанровых особенностей оперы различны и музыкально-драматургические принципы организации оперы, из которых рассмотрим три основных – 1. Принцип формирования оперы драматического жанра, 2. Принцип формирования оперы эпического жанра, 3. Принцип формирования оперы лирического жанра. Данная типология ориентируется на аристотелевскую теорию литературных родов (драма, эпос, лирика), которая давно уже воспринимается как универсальная, распространяющая свое действие на литературу и театр (в том числе и музыкальный театр). Таким образом, мы исходим из трёх составляющих целостной концепционной организации оперы, в которой важную роль играют законы драмы.

1. «Принципы формирования оперы-драмы». Теоретическое исследование организации драматического действия началось фактически с возникновением театра как вида искусства. Первая известная работа - «Поэтика» Аристотеля относится к 4 веку до н.э. и основные положения сохранили своё фундаментальное значение по настоящее время.

По Аристотелю, действие драмы проходит три обязательных этапа: завязка (начало, содержащее раскрытие исходной ситуации, предысторию и т.д.), перипетия, развязка (конечный результат – гибель героя или достижение им благополучия). Если исходить из «аристотелевской» концепции драматического действия, то опере драматического жанра свойственны типологические закономерности:

- завязка действия, раскрывающая основную сюжетную фабулу сценического действия,
- основное действие, раскрывающий основной конфликт драматического действия.

- итоговое утверждение драматических положений.

Особого внимания заслуживает уточнение к аристотелевскому закону композиции драмы, предложенное немецким писателем Г.Фрейтагом. Согласно теории Г.Фрейтага существуют пять этапов драматургического действия: экспозиция - усложнение действия - кульминация, задержка действия - развязка. Принципиально новым этапом здесь является момент кульминации, пиковой точки конфликта, требующей от главных персонажей тех или иных действий, обуславливающих развязку.

Данная (фрейтаговская) пятиактовая композиция драмы нашла своё применение в опере «Наргиз» М.Магомаева и в вершинном произведении У.Гаджибеyli – опере «Кёр-оглы». Идентичность драматургической организации двух опер можно объяснить тем, что два композитора – близкие друзья и единомышленники У.Гаджибеyli и М.Магомаев практически одновременно работали над операми – в 1935 году была завершена опера «Наргиз», а через год была завершена опера «Кёр-оглы».

2. Одно из определяющих качеств «Принципа формирования эпической оперы» обусловлено диалектикой взаимосвязи номерного и сквозного действия. Устойчивая архитектурная линия представлена преимущественно вокальной сферой – ариями-портретами, раскрывающие целостную характеристику персонажей и мотивацию их поступков. Динамическое развитие фабулы сюжета определяется серией симфонических фрагментов, которые (наряду с системой тематических комплексов) неотделимы от «тока» сценического действия, обрисовки событий, сцен визуального ряда, раскрывающих обстановку разворачивающегося действия и т.п., а также.

Нужно отметить, что нередко в опере эпического жанра принцип драматического развития (диалектика взаимодействия контрастирующих драматургических сфер) имеет равноценное значение, образую синтетические оперный жанр – эпическую драму.

Особенности азербайджанского героического эпоса (дастана) «Кёр-оглы» – его поэтический строй; преобладание цельного образного построения и развитие сюжетной канвы; раскрытие характерных особенностей главных действующих лиц дастана; передача через призму чувств и мыслей исполнителя дастана (ашуга) героических событий прошлого – всё это обусловило гибкий характер трансформации эпоса в более сжатую драматическую форму сюжетной канвы одноимённой оперы У.Гаджибеyli.

Эпические монологи из дастана по драматургической функции близки к разновидностям внутриоперных вокальных жанров. Высказывания героев дастана исполнителем-ашугом функционально

сходны с различными сольными внутриоперными жанрами: арией и её разновидностями, ариозо, речитативом.

Соответственно этому в опере «Кёр-оглы» высказывания главных действующих лиц выступает ария. Развёрнутые оперные арии оперы функционально совпадают с самыми протяжёнными монологами дастана, многогранно представляющими внутренний мир персонажа.

Прямые ассоциации с дастаном вызывает песня Кёр-оглы «Лишь тебя увидел» из IV акта всесторонне раскрывающая образ главного героя. Песня является своего рода портретной характеристикой Кёр-оглы - он обрисован здесь не только как смелый предводитель составших, но и как любящий человек, как ашуг, воспевающий свою любовь к Нигяр. Как отмечает Э.Абасова: «...песня служила экспозиционной характеристикой героя в первом действии, где фактически представлена в виде ариозо. Повторы завершённых фрагментов – одна из типичных черт драматургической структуры оперы. В этом усматривается связь с построением народных сказаний, в которых часто происходит возвращение к описанию тех или иных событий» (1, с. 250).

Некоторые высказывания дастана соответствуют арии-монологу. Об этом свидетельствует наличие в них развёрнутого рассуждения, обращённого к себе или кому-либо. Такие сольные номера встречаются и в опере У.Гаджибейли. Среди них выделяются арии-монологи Нигяр из II акта, где девушка оплакивает свою несчастную судьбу во дворце, ариозо Алы из I акта, передающий его жалобу на несправедливое наказание и т.п.

Основу драматургического конфликта составляет противопоставление и столкновение двух контрастных сил: народа во главе с Кёр-оглы и окружение Гасан-хана. Принцип контрастного сопоставления играет значительную роль как в построении актов, сцен, так и в характеристике основных персонажей оперы. Уже в первом акте происходит экспозиция двух противоборствующих сил; во втором – обрисовка Гасан-хана и его окружения; третий акт – кульминационный, продолжает намеченную в финале первого акта линию конфликта, одновременно углубляет и динамизирует характеристику народа; четвёртый продолжает характеристику контрсквозных сил; пятый акт – финал-апофеоз сил сквозного действия. В целом, в опере «Кёр-оглы» У.Гаджибейли применяет принцип последовательного нагнетания, активизации действия.

Таким образом, яркая динамика развития сценического действия оперы «Кёр-оглы» наряду с обострённой конфликтностью - всё это способствует «жанровой модуляции» (термин Ж.Ордалиевой): к

«переводу» эпоса в драму, вернее слиянию эпоса и драмы в единый синтетический жанр эпическую драму.

Музыкально-драматургические приёмы, воплощённые У.Гаджибейли в опере «Кёр-оглы» стали отправными для оперного творчества последующих азербайджанских композиторов.

3. Одной из основополагающих закономерностей «Принципа формирования лирической оперы» – основа составляющей является лирический образный строй оперы. Под понятием «лирическая основа» мы подразумеваем раскрытие в опере, душевного мира героя, их переживания, ожидания, мотивирующие поступки героев, то есть акцента на раскрытие внутреннего мира героев. Даже при использовании в качестве сюжетной канвы шедевры мировой литературы – «Ромео и Джульетта» В.Шекспира, «Фауст» В.Гёте – опера утрачивает глубокую философскую идею, выдвигая на первый план любовную драму.

Несмотря на то, что в основу мугамных опер азербайджанских композиторов составляет эпико-романтическая «ветвь» поэзии Востока, однако преобладание ярко выраженного лирического начала, которое проявляет себя главным образом в гуманистической направленности основы сюжетной канвы, где главной темой является побеждающая сила любви, позволяет нам причислить мугамные оперы к жанру лирической оперы.

Лирические тенденции мугамных опер проявляются через сольные номера-портреты, отражающие моменты внутреннего состояния героев, воспроизводящие эмоциональное состояние, размышления, возникающие на протяжении развития действия.

Как и в лирической опере, основой движения сюжетно-фабульного действия становятся ансамблевые номера (в основном через дуэты – например, дуэт Лейли с матерью, дуэт Лейли с Ибн-Саламом из оперы «Лейли и Меджнун» У.Гаджибейли, дуэт Аслан шаха и Визиря из оперы «Шах Исмаил» М.Магомаева и т.п.).

Таким образом, оперы азербайджанских композиторов представлены в чистом жанровом проявлении – с главенствующей драматургической опорой, олицетворяющей целостность и эстетическое единство художественной формы: драматические – оперы «Низами» А.Бадалбейли, «Ветен» Дж.Гаджиева и К.Караева, «Азад» Дж.Джангирова; лирические – оперы «Судьба певца» Дж.Джангирова, мугамные оперы У.Гаджибейли, «Шах Исмаил» М.Магомаева, «Ашуг Гариб» З.Гаджибекова и др.

Ярко и самобытно в творчестве азербайджанских композиторов представлены оперы смешанного жарового типа. К ним относятся, например, эпико-драматическая опера «Кёр-оглы» У.Гаджибейли,

лирико-драматическая «Севиль» Ф.Амирова, «Айгюн» З.Багирова, лирико-комическая (можно даже определить её как сатирическая) опера «Мертвецы» В.Адыгёзалова.

Литература:

1. Абасова Э. Узеир Гаджибеков. Из кн. «История азербайджанской музыки». Часть I, Б.: Маариф, 1992, с. 181-260.
2. Гёте и Шиллер. Переписка, т. 1, М.-Л.: Academia, 1937.

Rubabə Məmmədova

Azərbaycan bəstəkarlarının operalarında əsas dramaturji prinsiplər

XÜLASƏ

Məqalə, Azərbaycan musiqişünaslığında ilk dəfə Azərbaycan bəstəkarlarının operalarındakı musiqi dramaturgiyasının prinsiplərinə həsr olunmuşdur. Təqdim olunan tədqiqat, əsasən Azərbaycan bəstəkarlarının müxtəlif – dramatik, epik, lirik opera janrlarına həsr olunmuşdur. Burada Azərbaycan folklor janrları əsasında, müxtəlif operaların dramaturgiyasının spesifik xüsusiyyətlərinə diqqət yetirilir.

Açar sözlər: *opera, dramaturgiya, Azərbaycan bəstəkarları, dastan, muğam*

Rubaba Mammadova

The basic dramaturgic principles of operas of the Azerbaijani composers

SUMMARY

The provide paper is the first work in the Azerbaijani musicology dedicated to the definition of musical-dramaturgic principles of operas by Azerbaijani composers. The basis of research under this paper are operas by Azerbaijani composers belonging to different genre areas - a dramatic, epic, lyric one. The outhor pays particular attention to the disclosure of the dramatic opera specifications based on the leading genres of Azerbaijani folklore - heroic poem - Dastan and traditional vocal and instrumental genre of Azerbaijani music - mugham.

Keywords: *opera, dramaturgy, Azerbaijani composers, dastan, mugham*

Rəyçilər: professor Vaqif Əbdülqasimov
dosent Ülkər Əliyeva

Məleykə HÜSEYNOVA
Filologiya elmləri namizədi, professor
(Azərbaycan Milli Konservatoriyası)

**S.M.QƏNİZADƏNİN "MƏKTUBATİ-ŞEYDA BƏY ŞİRVANİ"
ROMANINDA LİRİK-PSİXOLOJİ ÜSLUB**

Açar sözlər: *lirika, psixologiya, üslub*

XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərində yaşayb yaratmış "iqtidarlı bir ədib" (F.Köçərli) olan Sultan Məcid Qənizadə fəaliyyətində də, bədii yaradıcılığında da ilk növbədə maarifçi məramlarının gerçəkləşdirilməsinə çalışmışdır. Bəzi maarifçi sələflərindən və müasirlərindən fərqli olaraq, ədib fəaliyyətini yalnız praktiki maarifçiliklə (tədris, təlim məsələlərinin gücləndirilməsi, yeni tipli məktəb, dərslik yazılması və s.) məhdudlaşdırmırdı, bədii yaradıcılığında "cəmiyyəti dəyişməyin yolu... yeni, müasir sosial-fəlsəfi mahiyyət almış ənənəvi əxlaqi mükəmməllik və daxili-mənəvi təkamül ideallarında görürdü" (1,304).

Doğrudur, yazıcının yaradıcılığında "poetika pedaqoqikaya tabe tutulur" (Y.Qarayev), amma bir çox erkən maarifçilərdən fərqli olaraq, onun əsərlərində bədiilik prinsiplərindən mümkün dərəcədə və səmərəli şəkildə yararlanmanın maraqlı nümunələrini görmək mümkündür. Yazıçı dövrü və özünün vətəndaş-sənətkar ideali üçün aktual sayıla biləcək problemləri, ideyaları daha təsirli alınması nəminə bədii formada ifadə etməyə çalışmışdır. Əsas bədii əsərlərində müxtəlif insan obrazları yaratdığından onların canlı, real alınması üçün istifadə etdiyi bədii-estetik vasitələrdən biri də məhz geniş poetik imkanları olan lirik-psixoloji üslubdur.

S.M.Qənizadənin realist-maarifçi görüşlərinin və bədii-sənətkarlıq özünəməxsusluğunun səciyyəvi ifadəsini qabarıq şəkildə göstərən əsərlərdən biri "Məktubati-Şeyda bəy Şirvani" ("Gəlinlər həmayili") romanıdır. C.Məmmədquluzadənin, Ə.Haqqverdiyevin, Y.V.Çəmənzməlinin və b. əsərlərinin dili ilə müqayisədə ərəb-fars sözlərinə, izafətlərinə üstünlük verildiyindən əsərin dili nisbətən ağırdır və çətin anlaşılındır. Bunun əsas səbəblərindən biri kimi romanın qəhrəmanının təhsilli ziyalı, müəllim olması ilə yozmaq mümkündür. Bütün hallarda maarifçilik dünyagörüşünün daha geniş oxucu auditoriyasına çatdırılmasına maneçilik yaradan romanda yeni tipli əxlaqi dəyərlər təbliğ edilmişdir.

Roman iki hissədən ibarətdir: 1. "Müəllimlər iftixarı"; 2. "Gəlinlər həmayili". Əsərin birinci hissəsi əslində müqəddimə xarakteri daşıyır. Burada romanın əsas qəhrəmanı Şeyda bəyin özü, müəllimliyi, sosial vəziyyəti, mənəvi dünyası, qardaşı qızı Diləfruz və s. haqqında ətraflı məlumat verilir və romanın ikinci hissəsinin yazılma səbəbi izah olunur. "Müəllimlər iftixarı" hissəsindən aydın olur ki, Diləfruz Şeyda bəyin qardaşı qızıdır, onun ərə getməyə hazırlaşdığı Ağarəhim isə bacısı oğludur. Gənc müəllimin anası Fatma xanım məktub yazaraq oğlunu toya dəvət edir.

Qardaşı qızının toy xəbəri Şeyda bəyi nə qədər sevindirirsə, bir o qədər kədərləndirir. Onun yadına düşür ki, Diləfruzə toyuna həmayil alacağına söz veribdir. Əsərin ümumi qəhrəmanları haqqında məlumat verilən, süjet xəttinin sonrakı gedişi və inkişafını aydınlaşdıran birinci hissədə bu informasiyalardan iştirakçı obrazlarının xarakterini səciyyələndirmək üçün də istifadə olunmuşdur.

Məlum olur ki, Şeyda bəyin kədərlənməsi yalnız fərdi səbəblərlə bağlı deyil. İki yüzdən artıq uşağa dərs deyən Şeyda bəy peşəsinin vurğunudur, dərs deməkdən mənəvi zövq alır və xalq üçün faydalı işlə məşğul olduğunu bilir. Digər tərəfdən o, müəllim kimi ictimai şəxsdir, yəni göz önündədir, çətin vaxtlarında insanlar ona üz tuturlar. Ondan yalnız məsləhət ummurlar, bəzən də maddi köməklik gözləyirlər.

"Xudavənda, bu nə sirdir, bu nə ecazdır? Biz hamımız sənin bəndələrinik, hamımızı bir cövhərdən xəlv edibsən... Bəzilərə baxırsan fəqirlik oduna yanıb mənim kibi ürəyi yüz yerdən dağlı, möhtaclıqla ömür keçirirlər... Hala neçə illərdir ki, mən biçarə sənin müəllimlik təklifinə gərdəngir olub camaata qulluq edirəm. Axır özüm üçün kəsb etdiyim dövlət budur ki, imdi ömrümdə arzu etdiyim toy məqamında ciyərguşəm Diləfruzə layiq bir həmayil bahasından məəttəl varam... Öz dərdim az deyil, harada bir fələkzədə var isə üstümə yüyürüb məndən imdad tələb ediyor. Çarə nə? Özüm eyn fəqr içrə olduğumda həqirənə nəfəqəmdən hissəciklər ayırıb düşkünlərə qismət edirəm, çünki saili məhrum qaytarmaq özgələr üçün məzmun ikən müəllimlər üçün küfrdür. Bunlar bəhər tərəf, fəqir müəllimlər, miskin tələbələr məni müqtədir bir zat hesab edərəkən: "Müəllimsən, əl tut" - deyib üstümə namələr yazırlar..." (2,23).

Şeyda bəy iki baxımdan əzab çəkir. Onu mənəvi əzab çəkməyə vadar edən əsas səbəblərdən biri bundan ibarətdir ki, ulu Tanırı bütün bəndələri eyni cövhərdən xəlv etdiyi halda sonradan onların hərəsinə fərqli yaşamaq imkanları vermişdir. Müəllim kimi xeyirxah bir işlə məşğul olan bu gəncin dolanacağı ağırdır. Özünü dolandırmaqda çətinlik çəkdiyi üçün Diləfruzə həmayil almaq onun üçün gerçəkləşməyən çoxsaylı arzularından birinə çevrilir.

Digər tərəfdən gənc müəllim işıqlı dünyada mövcud sərvətin ədalətsiz bölgüsünü də özünə dərd edir. Onu var-dövlət yalnız dolanacağı, üz tu-

tanlara minimum dərəcədə yardım göstərə biləcəyi və çox sevdiyi qardaşı qızının toyuna söz verdiyi həmayili alacağı miqdarda maraqlandırır. Bütün bu adi istəklərini yerinə yetirə bilməməsi onu sərvətini eyş-ışrətə həsr edənlər barəsində ikrahla düşünməyə vadar edir.

"Ax, xudavənda, mənim boynuma bu qədər din borcları qoyulduğunda nəçin məni belə fəqir və belə bitəvane yaradıbsan? Nəçin... ağa kibi məni də dövlətmənd etməyibsən?.. Bəzilərə baxırsan, zəhmətsiz mal, xunabəsiz dövlət sel kibi axıb başlarından aşır. Qatar-qatar uşxunlar, qəvi-heykəl vaporlar dəryanın üzün tutmuşlar. Yerın təhtindən neft adlı "qara qızıl" məhabətli gurultu ilə fəvvarə vurub, sel kibi axır... Babadanqalma rasta-rasta evlər, bağlar, dükanlar saatda yüz-yüz mədaxil verirlər. Axır, baxalım bu sərvət ağalarının şüglü nədir? Bu miknət sahiblərinin təklifi hansıdır? Heç nə! Əksər ovqat əzəmətli imarətlərdə nəzif məxluqat içrə yorğunsuz istirahət və intəhasız işrət!.. Qul, qarabaş, at, araba və qeyri-qeyri həşəmət dəstgahları buərbabların həvəs xoşluğu üçün bilkülliyə mühəyyadırlar. Gecələr teatrlarda, klublarda kef, işrət ilə sübh açıb, gündüzləri zöhrədək xabi-istirahətdə keçirirlər" (2,23).

Romanın "Müəllimlər iftixarı" hissəsi informasiya xarakteri daşdığı üçün burada bir-iki epizoddan başqa, heç bir epizodda lirik-psixoloji üslubun ifadəsinə, demək olar ki, rast gəlinmir. Sadəcə olaraq bir məsələni yada salmaq lazım gəlir. Romanın birinci hissəsindən məlum olur ki, Şeyda bəy çox gənc yaşlarında dünyasını dəyişir və çoxsaylı gündəliklərinin taleyini S.Qənizadəyə vəsiyyəət edir. Təbii ki, bu, ədəbiyyat tarixindən məlum maraqlı bir priomdur. Bu gündəliklərdən biri Diləfruz üçün nəzərdə tutulmuşdur. Qardaşı qızının toyu üçün həmayil ala bilməyən Şeyda bəy bu yazılarının Diləfruz tərəfindən müəllim həmayili kimi qəbul olunacağına ümid edir.

Şeyda bəyin vaxtsiz dünyasını dəyişməsini, pulsuzluqdan əziyyəət çəkməsini və ağır dolanmasını, hətta qardaşı qızına həmayil ala bilməməsini nəzərə almaqla demək olar ki, bu emosional, duyğusal müəllim təsadüfən tez ölməyibdir. Mətnaltı mənadan aydın olur ki, o, psixoloji sarsıntı keçirib, gündəlik həyatın çətinliklərini ürəyinə salıbdır, dərd çəkibdir və bütün bunlar onun sağlamlığına mənfi təsir göstərirdir.

Deyildiyi kimi, romanın ikinci hissəsi - "Gəlinlər həmayili" Şeyda bəyin gündəliklərindən və səfər təəssüratlarından ibarət bir yazıdır və Diləfruz üçün həmayil əvəzi kimi nəzərdə tutulmuşdur. Birinci hissə ilə müqayisədə ikinci hissədə informasiya azdır. "Burada artıq Şeyda bəyin fikirləri yox, mənəvi aləmi, bir növ "ürək dialektikası" açılır. Əsərin bitkin süjeti və obrazları var" (3,164).

Maraqlıdır ki, yazıçı obrazların, xüsusən də Şeyda bəyin mənəvi aləmini, bir növ "ürək dialektikası"nı sadəcə olaraq psixoloji təhlil vasitəsi ilə açmaqla kifayətlənməmişdir, lirik təbiət təsvirləri vasitəsi ilə də obrazların mənəvi yaşantıları haqqında səciyyəvi təəssürat yaratmağa

çalışmışdır. İkinci hissədən danışarkən belə bir cəhətə diqqət yetirmək lazım gəlir ki, əsər Diləfruz üçün nəzərdə tutulduğu üçün, birincisi, əxlaqi tərbiyənin təsvirinə üstünlük verilmişdir və ikincisi, lirik-psixoloji ovqatın ifadəsində tərbiyəvi məram və bu mərama uyğun normalar nəzərə alınmışdır. "Müəllimlər iftixarı" hissəsində Diləfruzdan danışılır, amma onun üçün danışılmaz. "Gəlinlər həmayili" hissəsində isə Diləfruzdan danışılmaz, amma məhz onun üçün danışılır" (4,198).

Yazının ünvanlı olması əsərdə işıqlandırılaraq mənalandırılan bütün məsələlərdə Diləfruzun varlığının nəzərə alınmasını zəruriləşdirmişdir. Buna görə də müəllif romanın bu hissəsində bütün məsələlərə tərbiyəvi xarakter verməklə təsvir etmişdir. Deyildiyi kimi, ədib lirik-psixoloji üslubdan həm vəhdətdə, həm də ayrı-ayrılıqda yararlanmışdır. Başqa sözlə desək, bəzi hallarda lirik təsvir ön plana keçirilmişdir, bəzi hallarda isə obrazların psixoloji yaşantılarına xüsusi önəm verilmişdir. Amma hər iki halda onlar bir-birini tamamlamışdır.

Səfər başlamamışdan əvvəl qəhrəman gəmiyə minmə prosesini və sərnəşinləri təsvir etmişdir. Lirik planda ifadəsini tapmış təsvirdə qadın sərnəşinlərə daha çox diqqət yetirilmişdir. Üç kavalər və bir rus qızı vaporun eyvanında pivə içirlər. Qızın ona baxdığını duyan qəhrəman "onun diqqətin dahaca artıq cəlb emək üçün cavanlıq qüruru ilə vapor uzununu gərdiş eməyə şüru etdim. Rus qızı öz növbəsində mənim biamramlığı anladığında məni dahaca artıq yandırmaq üçün kavalərlə qədəh-qədəhə vurub cürələr içdiyi əsnalarda mənim tərəfə nəzər atıb təbəssüm edirdi" (2,38); "zahirdə utancaq görünən xanımlar vaporun dürüş bəğirtisində fürsət tapıb kavalərlər qulağına müxtəsər hekayələr pıçılda-yırdılar ki: ay ha... u, daha nə deyim! O pünhani pıçıltıların sızıqı qiyafələrdə göründükdə nəşəsindən ürəyimin başı sızıldamağa başladı" (2,39).

Epizodda bir neçə maraqlı cəhətə toxunulubdur. Gənc müsəlman rus qızlarının öz kavalərləri ilə naz-qəmzə ilə danışmalarına həsədlə baxır, qızlardan birinin ona nəzər yetirməsindən qürrelənir, sonra isə ürəyinin sızıldadığını bildirir. Onun ürəyinin ağrımalarının psixoloji əsasları vardır. Birincisi, əsərdən məlumdur ki, qəhrəman subaydır, deməli, onun özü də sevgiyə möhtacdır. İkincisi, həmin epizodda müsəlman qadınları ilə rus qadınlarının müqayisəsi onu ağrıdır. Üçüncüsü, rus qadınlara xüsusi diqqət yetirilməsi süjet xəttinin gedişində və inkişafında onların mühüm əhəmiyyət kəsb edəcəyinə işarədir.

Müəllif romanda obrazın mənəvi yaşantılarını bütün çılpalığı və ziddiyyəti ilə vermək üçün içdəki etiraflardan istifadə etmişdir. Növbəti epizodların birində Şeyda bəy Pavel Petroviçlə və onun həyat yoldaşı, xoşuna gələn rus qadını Sofya Mixaylovna ilə tanış olur. Uzaqdan-uzağa naz-qəmzə satan qızın tanışlıqdan sonra ona məhəl qoymaması gənc müəllimi psixoloji cəhətdən sarsıdır. "Kavalərlik şivəsi ilə izhar etdiyim bir mehribançılıqlarıma Sofya xanım zərrəcə məhəlgüzar olmayıb, ancaq

öz şövheri Pavluşaya məşğul idi! Xanımın belə soyuqluğu əvvəlcə məni dondurub dayandırarkən, sonra oylə bir od ilə yandırdı ki, acığının acısından daha öz yerimdə aram oturamayırdım" (2,46).

Obrazın, öz sözləri ilə desək, başqasının arvadından nəvaziş ummağa haqqı olmadığı halda və doğma ərinə nəvaziş göstərdiyinə görə od tutub yanmağı bir tərəfdən onun daxili-psixoloji ziddiyyətini ifadə edirsə, digər tərəfdən də obrazların özlərini səciyyələndirir. Gənc və subay bir kişinin qəşəng qadından xoşunun gəlməsi də, onu doğma ərinə qışqanması da təbii və inandırıcıdır. Bu, insanın yalnız içində özünə edə biləcəyi etirafıdır. Milli mənsubiyyətindən aıslı olmayaraq, hər hansı bir qadının yad kişinin yanında ərinə nəvaziş göstərməsi məqsədli xarakter daşıyır. Kişi psixologiyasına bələd Sofya bununla da qarşısındakı kişinin özünə qarşı olan bağlılığını daha da gücləndirməyə çalışır.

Onların münasibətləri tədricən bir-birlərinə qovuşmağa aparıb çıxarır. Son məqamda "əmanətə xəyanət yoxdur" deyimini xatırlayan Şeyda bəy özünə gəlir və təmiz bir ailənin namusunu ləkələməkdən qaçır. "Bütün maarifçilər kimi, insan təbiətindəki yaxşı və pis cəhətləri mühitin məhsulu hesab edən S.M.Qənizadə də əxlaqsızlıq üstündə şəxsiyyətin özündən daha artıq onun mühitini təqsirləndirir... ədib pis mühitdə yetişmiş adamların tərbiyə vasitəsi ilə islah olunub, doğru yola dəvət edilə biləcəyi haqda maarifçilərin materialist fikrinə bəraət qazandırmışdır" (5,215-216).

Əslində maarifçi olmasına baxmayaraq, S.M.Qənizadə bütövlükdə romanda, o cümlədən, əsərin bu hissəsində iki məsələni qabartmışdır. Bunlardan biri təzə ailə həyatına başlamağa hazırlaşan Diləfruzə mənəvi-əxlaqi cəhətdən təsir göstərməkdir, gerçəkliyin bütün üzünü görməmiş ailə uşağını uzun bir ömürə hazırlamaqdır. O, məqsənə nail olmaq üçün didaktik üsuldən istifadə etməmiş, məramını canlı insanların real həyat lövhələri əsasında reallaşdırmağa səy göstərmişdir.

İnsanın xarakterinin və mənəvi-əxlaqi dünyasının formalaşmasına mühit fərqli təsir göstərir. Mühit zaman-zaman daha konkret məzmun kəsb edir və müxtəlif məkan kimi çıxış edir. Diləfruz ailə qurana qədər fərqli mühitdə tərbiyə görür, sonra isə müxtəlif mühitdə yaşamalması olacaq. Xarakter tam formalaşıbsa, mühit onu sındıra, məhv edə bilər, amma çətin dəyişdirir. Romandan məlum olur ki, yazıçı bütün mühitlərdə mənəvi-əxlaqi dəyər və prinsiplərini qoruyub saxlamağa çalışan insan tərbiyələndirməyin mümkünlüyünə inanırdı və bu inamını adi insanların talyenin təsvirində, lirik-psixoloji üslubun imkanlarından səmərəli şəkildə istifadə hesabına ifadə etməyi bacarırdı.

Yazıçı dastan poetikası ənənəsinə sadıq qalaraq romanın bir çox məqamlarında nəzm parçaları veribdir. Nümunə kimi verilən nəzm parçaları dastanlarda olduğu kimi iki funksiyanı yerinə yetirir. Bir tərəfdən onlar lirik ovqat yaradırlar, digər tərəfdən, obrazların iç dünyasının sözlə ifadə olunmayan tərəflərini işıqlandırirlər. Bütün bunlar romanın,

xüsusən də onun ikinci hissəsinin-"Gəlinlər həmayili" hissəsinin bədii təsir gücünü daha da artırmışdır.

S.M.Qənizadə "Məktubati-Şeyda bəy Şirvani" əsərində maarifçi kimi cəmiyyətin aktual, ağırlı problemlərinə işıq salmağa çalışmışdır. Onu maraqlandıran əsas məsələ həyatdakı sosial problemlər fonunda insanın mənəvi-psixoloji yaşantılarını verməklə kamilləşmə prosesini göstərmək olmuşdur. Təkamül nəticəsində sosial problem məzmununu dəyişə bilir, insan isə bütün hallarda mənən kamilləşmə prosesini keçməlidir. S.M.Qənizadənin əsərlərinin uzunömürlülüüyünün bir səbəbi də bununla izah oluna bilər.

Ədəbiyyat:

1. Qarayev Y. Azərbaycan ədəbiyyatı: XIX və XX yüzillər. B.: Elm, 2002.
2. Qənizadə S. Seçilmiş əsərləri. B.: Avrasiya press, 2006.
3. Məmmədov (Saraclı) Ə. Azərbaycan bədii nəsr (XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəlləri). B.: Elm nəşriyyatı, 1983.
4. Məmmədov A. "Məktubati-Şeyda bəy" əsərində təhkiyə. XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı məsələləri. B.: Elm, 1985.
5. Məmmədov X. "Əkinçi"dən "Molla Nəsrəddin"ə qədər. B.: Yazıçı, 1987.

М.Гусейнова

Лирико-психологический стиль в романе С. М. Ганизаде "Письма-Шейда бек Ширвани"

РЕЗЮМЕ

В статье на основе романа "Письма Шейда бек Ширвани" анализируется просветительский характер лирико-психологического стиля писателя и роль писем в раскрытии внутреннего мира образов.

Ключевые слова: лирика, психология, стиль

M. Huseynova

Lyrical-psychological style in the novel "Letters of Sheida bey Shirvani" by S.M.Ghanizade

SUMMARY

In the paper based on the novel "Letters of Sheida bey Shirvani", educational character in lyrical-psychological style of the writer and the role of letters in the disclosure of internal worlds of images are analyzing.

Key words: lyrics, psychology, style

Rəyçilər: AMEA-nın müxbir üzvü T.Kərimli
F.e.n., dosent A.Əmrahoglu

Aytac RƏHİMOVA

*BMA-nın dosenti, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru
aytach@live.com*

AZƏRBAYCAN XALQ MUSIQISI İLƏ DEKORATİV TƏDBİQİ İNCƏSƏNƏTİN QARŞILIQLI ƏLAQƏLƏRİ

Açar sözlər: *xalq musiqisi, invariant, dekorativ-tədbiqi incəsənət, ornament*

Azərbaycan xalq musiqisi, xalqımızın kamil, yüksək təşkil olunmuş mədəniyyət sistemidir. Xalq musiqimizin, incəsənətin digər növləri ilə qarşılıqlı əlaqələri, münasibətləri daima musiqişünaslarımızın nəzər nöqtəsindədir. Belə ki poeziya və musiqinin qarşılıqlı əlaqələrinə bir çox alimlərimiz öz elmi əsərlərini həsr etmişdilər. Məqələmizdə xalq musiqisiylə dekorativ tədbiqi incəsənətin konkret növlərinin təhlili deyil, ümumiləşdirilmiş, inteqrasiya olunmuş strukturu təqdim etmək istərdik.

İdentik mənəvi modellərin, struktur tiplərinin axtarışı, mədəniyyətin xüsusiyyətlərini açmaqla yanaşı, həmçinin Azərbaycan incəsənətinin Şərq mədəniyyəti xəzinəsinə bəxş etdiyi parlaq nümunələrinin dəqiqləşdirilməsini də təmin edir.

Burada metodoloji əsas, ümumi funksional tərkibin, yəni musiqinin və dekorativ tədbiqi incəsənətin struktur universallığını araşdırıb meydana çıxarmaqdır. Ona görə biz yalnız bir, incəsənətin yaradıcı, həyatverici prinsipi olan invariant prinsipində diqqətimizi cəmləşdirmək istərdik.

Invariant ideyası, inkişafın ümumiləşdirici bəndi kimi, həm Azərbaycan musiqi folklorunda, həm şifahi ənənəli musiqidə, həm də tədbiqi incəsənətdə mövcuddur. Invariant, bildiyimiz kimi, bir tərəfdən tipolojiyi müəyyənləşdirir, digər tərəfdən bir çox hadisələrin reallaşması üçün impuls verir.

Beləliklə, hər bir invariant sisteminin təməlində təkrar durur. Belə ki, folklorlarda dəyişkənlik ənənəvi sabitlik sayəsində mövcuddur.

Təkrar insanın həyat fəaliyyətinin əsas əlamətlərindən olduğuna görə dərin köklərə malikdir. Dünyagörüşü, tarixi yaddaş təkrarın sayəsində yenidən hasil olunur. Variantlıq və təkrar – incəsənətin əsas bədii və struktur prinsiplərindən olub, onun ümumi funksional başlanğıcının

daşıyıcılarıdır.

Musiqişünas A.Məmmədova yazır: “Azərbaycan xalq mahnısını ümumi planda, ya hərfi mənada işlənən, ya da hər hansı dəyişiklikləri cəmləşdirən təkrarlar zənciri əmələ gətirir. Hətta fasiləsiz inkişaf edən (tematik quruluş baxımından) formalara aid nümunələr də ayrı-ayrı quruluşların təkrarını cəmləşdirirlər. Bununla yanaşı, təkrarların məna baxımından təşkili, hətta dəqiq təkrarların belə, bir növ emosional çalarların dəyişilməsi nəticəsində yaranır. Bu da öz növbəsində tematik materialın fasiləsiz inkişaf xəttini yaradır. Bu xətt getdikcə sekventliyin, variantın və variantlığın sayəsində daha relyefli olur” [1. s.10].

Təkrarlanma faktının aşkarlanması və araşdırılması ümumi qanunların və ümumi xüsusiyyətlərin təhlili, xalq mədəniyyətinin incəsənət təzahürələrinin müqayisə edilmə səviyyəsində xüsusi tədqiqi, bir çox ümumi prinsip və elementlərə dəlalət edir.

Məlumdur ki, təkrar, insan varlığının bir çox elementləri ilə sıx bağlıdır.

Azərbaycan incəsənətində təkrarlığın təbiətinin və spesifikliyinin araşdırılması, sözsüz ki, incəsənətin qarşılıqlı əlaqələrinin mühüm yönərini, xüsusilə də Azərbaycan xalq musiqisinin bədii əlaqələrini açıqlaya bilər. Lakin modelsiz variantın olması mümkün deyil.

Belə ki, musiqi və dekorativ təbiiqi incəsənətin əlaqələrinin tədqiqini, hər iki növ incəsənətdə fəaliyyəti mümkün olan modellərin axtarışı istiqamətində aparmağı məqsəduyğun sayırıq. Daha doğrusu, burada, milli özünəməxsusluğu əks etdirən bilən modellər nəzərdə tutulur.

Müxtəlif incəsənət növlərinin səviyyəsində modellərin variantlığını, aberrasiya prinsipi kimi təyin etmək olardı. Axı, model öz əsasına görə identikdir, lakin onun dəyişilməsi lokal fərqləri aşkarlayır. Model tez-tez motivlə eyni olur. Motiv – musiqi fikrinin kiçik hissəsidir. O, məna (ifadə) və quruluş, struktur vahidinə malikdir [2, s. 32]. Motivlər – intonasiya dövriyələri, xüsusi ifadə əhəmiyyəti kəsb edirlər və mövzuya xarakter cizgilər gətirirlər.

Məlum olduğu kimi, formul, həm tematik vahidin tərkibində ayrı götürülmüş melodik tezis, həm də lad intonasiya, melodik, struktur yeniliyinin işarəsi ola bilər.

Kadensiya formulu Azərbaycan xalq musiqisində formanın və ya onun hissəsinin bitməsinə göstərən stereotip üsul kimi strukturun universallığına aiddir.

Tarixən toplanmış musiqi şüurunun təkrarlılığı, silsiləliyi musiqi formulluğunda öz əksini tapmışdır. Melodik formulluq, musiqinin incəsənət növü kimi təşəkkül tapmasında, tarixi mərhələni təşkil edir.

Azərbaycan xalq musiqisinin parlaq xüsusiyyətlərindən biri də monotematizmdir. Azərbaycan xalq musiqisinin melosunun monotematizmi

lad-intonasiya sisteminin xüsusiyyətləri ilə sıx bağlıdır. Burada variant inkişafın əsası da öz rolunu oynamışdır. Azərbaycan xalq musiqisinin bir xarakter xüsusiyyəti də var ki, o da tonika sabit səsin uzun sürəli gəzişməsidir. Monotematizm eyni melodik quruluşun tez-tez təkrarında özünü göstərir. Belə halın qanunauyğunluğu onunla izah edilir ki, xalq musiqisinin əsasını konkret olaraq kvarta və ya kvinta diapazonuna bağlı lad-intonasiya kompleksləri, təşkil edir.

İndi isə bütün əvvəldə dediklərimizi, Azərbaycan xalq musiqisinin struktur əsasları ilə, dekorativ tətbiqi incəsənətin müqayisəli təhlili ilə təsdiqləyək.

Ornamentlik hərəkətin bədii modelini yaradan üsullardan birini təşkil edir.

Dekorativ-tətbiqi incəsənətin ornamentliliyi və Azərbaycan xalq musiqisinin variantlılığı iki sənətin bərabər yaşamasını, sintezini göstərir. Burada – məntiqlik, intizam, sxematizm, improvizasiya, dinamik hərəkət, sonsuzluq yer alır. İlk element hərəkətin vahidi olur. Ornamentin yüksəkliyi dinamizmi yaradan daxili keyfiyyəti özündə əks edir.

Bildiyimiz kimi, hər hansı bir ornament iki birləşmədən ibarətdir.

1. Əsas motivin təkrarını əmələ gətirən düzən.

2. Özək mərkəzin ətrafında, əmələ gələn dəqiq geraldik kompozisiya.

Sözsüz ki, ornamentlik haqqında, eyni zamanda onun müxtəlif aspektləri barədə yetərinə danışmaq olar. Çünki onun rolu çoxşaxəlidir.

Əlbəttə, dediklərimizə əsaslanaraq, Azərbaycan xalq musiqisinin nümunələrinin tematik özəyinin əsasını təşkil edən motiv formula ilə, dekorativ-tətbiqi incəsənətin əsas geraldik ornamentləri arasında paralellər keçirmək yaxşı olardı. Ornamental sıranı isə, melodik inkişafı qarşılaşdıraraq. Belə bir müqayisənin qanunauyğunluğunu qəbul etməklə biz, iki incəsənətin variant inkişaf prinsipinin dərinliyinə varmış oluruq.

Ornamentin dəyişənliyi bədiiyin təkrarolunmaz fərdi gücünə malikdir. Daxildə inkişaf edən yaradıcılığın həyata keçmə prosesi ornamentliliyin iki görünüşünü birləşdirir – musiqili, dekorativ-tətbiqi. Başlanğıç motiv sxemin - sadəliyi, böyük, mürəkkəb, demək istərdim ki, mənəvi daxili strukturu əmələ gətirir.

Dəqiq konfigurasiya – rapport – ornament vasitəsi ilə daxildən açılır və inkişaf edir. Daxili monizm, diqqəti bir yerə toplayaraq, bütöv bir “şleyf” ornamental fikirlərə yol açır. Verilən motivin içindən zəngin boyalarla açılan ornament əsas özək ilə mürəkkəb əlaqəyə girir. Son nəticə olaraq hazır kompozisiyaya gətirib çıxarır. Əlbəttə ki, hər hansı bir konstruksiyanın özəyi, əsası var. Buna görə də bütünlükdə əsərin taleyi ornamental işin qanunauyğunluğundan irəli gələrək təsdiqlənir, ondan asılı olur.

Burada dediklərimizə əsaslanaraq qeyd etməliyik ki, təkrar, musiqidə

olduğu kimi, burada da yeknəsəqliyi təqdim etmir, əksinə rəngarənglik, inkişaf gətirən bir amildir. Əsas qəlib və onu realizə edən motiv, element, onların arasındakı əlaqə, qarşılaşma həlledici rol oynayır. Bu baxımdan dekorativ tətbiqi incəsənətin və musiqi-artefaktın məkanca müvəqqəti mövcudluğunu söyləmək qanunauyğun olardı. Qeyd edək ki, xalqın şüurunda zaman məfhumu silsilə kimi qəbul edilir, ona görə də, zaman nəhayətsizdir.

Əsas ornamental medalyonun kiçik elementlərə, ziqzaqlara, cizgilərə, fiqurlara və s. bölünməsinin mürəkkəbliyi, Azərbaycan xalq musiqisinin tematik bölgüləri ilə oxşardır. Əgər dekor müxtəlif fiqur və rənglərlə əhatə olunursa, musiqidə isə bu müxtəlif intonasiya tipləri ilə ifadə olunur. Beləliklə, son formula və ciddi kanon hər iki incəsənət növündə müxtəlif rəng və intonasiya variantları ənənəri ilə tamamlanır. Hər iki incəsənəti birləşdirən spesifik aspekt, bütün elementlərin sonsuz variantlarla düzənlənməsi, tənzimlənməsi, ifadə olunmasıdır.

Beləliklə, dediklərimizi ümumiləşdirərək, invariantın məntiqi musiqidə də dekorativ-tətbiqi incəsənətdə də oxşar və danışılmazdır. Əsas motiv müəyyən mənada həm bütöv tam ilə, həm də digər motivlər ilə qarşılaşa bilər. Beləliklə, bir neçə motivlərin qarşılaşma dərəcəsi müəyyənləşir. Yalnız motivlərin funksional tabeliyi ilə şərtlənən inkişaf nəticəsində invariant yaranır. Burada Azərbaycan muğamlarında – tematik özək olan mayenin inkişafını misal gətirmək olar.

Xalça ornamentində, Azərbaycan milli tikiş ornamentlərində, bir çox ornamentli əşyalarda əsas başlanğıc elementi çox vaxt üfqi cizgi təşkil edirdi. Daha sonra onun müxtəlif modifikasiyasından – paralelliyindən, biri-birinə keçməyindən daha mürəkkəb fiqurlardan kompozisiyalar yaranırdı. Ornamentin predmeti olan cizgi təkrarlanaraq daxildə mürəkkəb şəkillər alır, həmçinin müxtəlif motivlərlə zənginləşir və özü bir formula kimi ilk özəyi yaradır. Bu xüsusiyyətin yaranmasına diqqət yetirək. Əgər xalçada və ya bədii tikişdə və s. məzmun praktiki olaraq bir istiqamətdə (cizgidə) verilsə, onda yaradılan motiv, formula özünün xüsusi dolğunluğu, tamlığı ilə fərqlənir.

Buraya rənglərin uyğunluğunu əlavə edək. Bu rənglər invariantı modifikasiya edir, əsas motivi “işləyir”, onu variasiya edir. Burada iki, üç və daha çox rənglərin uyğunluğu ola bilər.

Sanki fəza proyeksiyasından baxaraq muğamı “vizual” olaraq hissələrə ayıraq, parçalayaq. Şerti parçaladığımız hissələri üfqi müstəvi kimi yox, bunların biri-birinə dolaşan, biri-digərinin üzərində carpaşlaşan hissələr kimi baxaq və bu hissələrin bir tərəfdən paritetliyini, digər tərəfdən isə biri-birinə tabeliyini qeyd edək. Bu ziddiyyətdə, məhz göstərdiyimiz iki başlanğıcda biz muğamın daxili dinamikasını görürük. Sozsüz ki, muğamın hər bölməsi sərbəstdir, lakin bununla yanaşı onlar ümumi

quruluşa tabedirlər. Eyni zamanda muğamda “maqnit” kimi, “yerin cazibə qüvvəsi” olan güclü qüvvə - mərkəz funksiyasını daşıyan TONİKA var.

Muğam – gözlə görünməyən, incə naxışlarla biri-birinə bağlı hissələrdən ibarətdir. Bu naxışı idarə edən “əl” isə ifaçının şəxsiyyətidir. Mətinin mürəkkəbliyi, gözəlliyi, məzmunu, incəliyi, məhz onun istedadı və bacarığından, ifasından asılıdır. Azərbaycan muğamına, çoxtəbəqəli genişməfhumlu bir fenomen kimi baxdıqda onun nə qədər dərin unikal olmaması açılır.

Azərbaycan xalçalarında verilmiş motiv quruluşun, strukturun invariantıdır. O müxtəlif “barelyef” təbəqəsində yayılaraq, son nəticədə tam, bütöv ornamental şəkil alan əsəri yaradır. Beləliklə, burada söhbət motivin, tədricən inkişaf edərək verilmiş son nöqtə olan zirvənin qət edilməsindən gedir.

Biz tez-tez özümüz-özümüzə, insan fəaliyyətinin bütün yönlərində baş verən sonsuz dəyişiklər haqqında sual veririk. Belə ki, ən sadə həm də ən qəliz musiqi kompozisiyalarının əsasında dəyişməz olaraq cəmi 7 elementar ton və 5 yarımton durur. Lakin hər bir musiqi əsəri öz təkrar olunmaz orijinallığına özünün melodik tipinə malikdir, və bu da ucu bucağı görünməyən nəhəng musiqi dünyasını yaradır. Təsviri incəsənətdə də bu proses analojidir. Çünki palitra da az saylı rənglərdən, çox məhdud boya spektrindən ibarətdir. Və bu məhdud boya spektrində rəng ritmi, rəng strukturu qorunub saxlanılır. Azərbaycan xalq musiqisinin dekorativ tətbiqi incəsənət ilə əlaqələri bizim tərəfimizdən, əvvəlcədən də qeyd etdiyimiz kimi, invariant, stereotip və onun sonsuz modifikasiyaları kimi əsaslandırılır. Bununla yanaşı, bu aspekt yalnız struktur deyil, həm də obraz-məna aspektidir.

Məlumdur ki, Azərbaycanın xalq musiqisinə obraz assosiasiyası spesifikliyi xasdır. Qanunlaşmış, təsdiqlənmiş bədii obrazlar və simvollar bir-biri ilə sıx bağlıdır. Onlar zaman incəsənəti olan musiqi şüurunun məkan incəsənətləri ilə, tətbiqi dekorativ incəsənətlə deyərdim ki, sərt qarşılıqlı təbəçilik əlaqəsini yaradırlar. Beləliklə, Azərbaycan incəsənətinin dərinliyi, sonsuzluğu yaranır və yaşayır.

Ədəbiyyat:

1. Мамедова А.З. Музыкальные миниатюры Азербайджана. Народные песни – основные особенности строения. – Б.: Элм, 1990.
2. Мазель Л.А. О системе музыкальных средств и некоторых принципах художественного воздействия музыки. М.; Музыка, 1965. с 32.
3. Саламзаде Э. Что такое объяснительная теория искусства? Взаимосвязь искусства Азербайджанской и европейской культуры.- Б.: Чашыюглу, 1999. с. 86-89.

Айтач Рагимова

**Взаимосвязь Азербайджанской народной музыки и декоративно -
прикладного искусства**

РЕЗЮМЕ

В статье «Взаимосвязь Азербайджанской народной музыки и декоративно-прикладного искусства» автор ведёт параллели между двумя видами искусств. Основная задача сравнительного анализа выявление единого функционального содержания, то есть структурных универсалий музыкального и декоративно- прикладного искусства.

Ключевые слова: *народная музыка, инвариант, декоративно-прикладное искусство, орнамент*

Aytaj Rahimova

**Interrelation of the Azerbaijani folk music and
decorative applied art**

SUMMARY

In the article "Interrelation of the Azerbaijani Folk Music and decorative applied art the author conducts parallels between two types of arts. Main objective of the comparative analysis detection of the uniform functional contents, that is structural universal musical and decorative applied art.

Keywords: folk music, invariant, decorative applied art, ornament

Rəyçilər: professor V.Əbdülqasimov;
professor H.Babayeva.

Nərimə ZEYNALOVA-ÖZLÜK
Bəstəkar

TİBB TARİXİNDƏ MUSIQININ ROLU

Açar sözlər: *musiqi, tibb, terapiya, İbn Sina*

İncəsənət növləri içərisində ən böyük təsir qüvvəsinə malik olanı musiqidir. İnsan dünyaya gəldiyi andan son günə qədər musiqi ilə sıx təmasdadır. Musiqi insanın qulağına layla şəklində girib, daha sonra bütün həyatı boyu xeyir, şər, əmək, din, əyləncə və başqa fəaliyyətlər şəklində daxil olur.

Təsir qüvvəsinin güclü olması qədim zamanlardan musiqinin təbabətdə də istifadə olunmasına gətirib çıxarır. Ən qədim qaynaqlarda xəstələrin müalicəsi əsnasında musiqidən istifadə olunması faktlarına rast gəlinir. Belə ki, qədim Hindistanda müalicə seanslarında mahnı oxumaq yayılmış üsullardan biri idi. Hətta xüsusi müalicə mahnıları bəstələnib, eyni zamanda həkimin də ustalığını nümayiş etdirməsi üçün vacib amil olaraq istifadə olunurmuş.

Jül Vernin “Üzən ada” romanında musiqinin şəfa məqsədilə çalışıldığı fantastik şəhər-adadan bəhs olunur. Müəllif burada musiqinin vücuda təsirindən bəhs edərək, tonallığın, səs gücünün ürək ritminə, daxili orqanlara, nəfəs orqanlarına göstərdiyi təsirindən danışır.

Ümumiyyətlə, musiqi sadəcə insanların deyil, bütün canlıların üzərində böyük təsir gücünə malikdir. Hətta bununla bağlı mifoloji süjetlər də mövcuddur. Belə ki, miflərdə delfinlərin musiqiyə qarşı olduqca həssas olduqlarından bəhs olunur, məsələn, bu da böyük rus şairi A.S.Puşkini “Arion” şerini yazmasına həvəsəndirmişdir. Qalenin dediyinə görə isə ilk dəfə Asklepiy musiqinin sağaltmaq məqsədilə (əsasən də ruhi xəstələrdə) istifadə olunmasını təklif etmiş. Ümumiyyətlə, Qədim Misir papiruslarında musiqinin orqanizmə göstərdiyi ciddi təsirlərdən bəhs olunur. Eramızdan əvvəl III əsrdə Parfiya dövlətində ürək xəstəlikləri, sinir, ruhi və başqa xəstəlikləri müalicə etmək məqsədilə musiqili tibb teatrı yaradılmışdır. XIV əsrdə isə İtaliyada musiqi vasitəsilə tarantula dişləməsi əsnasında zəhərdən xilas olmaq üçün istifadə olunurmuş.

Vellaşekin Londonda 1893-cü ildə dərc olunmuş “İbtidai musiqi” kitabında musiqinin təbabətdə istifadəsi ilə bağlı maraqlı faktlar mövcuddur. Belə ki, müəllif Şərqi Afrikanın tayfalarının birində maraqlı bir adətdən bəhs edir. Burada həkim xəstəni ziyarətə əlində bir zıncırovla gəlmiş və xəstə ilə həkimin duet şəklində mahnı oxuması mütləq bir qayda imiş. Avstraliyada isə müəllif bir sıra tütək növünün müalicə məqsədi ilə istifadə olunmasına şahid olmuşdur. Əlbəttə burada sadəcə müalicə deyil, eyni zamanda hər hansı bir ritualın və ya dini inancla bağlı bir adətin həyata keçirilməsini görürük. Digər qədim ədəbiyyat nümunələrində isə həmçinin musiqinin insanın psixoloji vəziyyətini düzəltmək üçün istifadə olunmasından bəhs edilir. Plutarxın dediyinə görə, Makedoniyalı İskəndəri sinirli anında yalnız lira çalaraq sakit edə bilirmişlər. Homerin dediyinə görə isə qüdrətli Axill “İlliada” da başlayan hadisələrə səbəb olan məşhur “qəzəbi”nə lirada çalaraq qalib gəlməyə çalışmış. (5, s. 2)

Qədim zamanlarda musiqinin ilan, ya da xərçəng zəhərinə qarşı istifadə olunması haqqında da deyimlər var. Qədim Romanın böyük həkimlərindən olan Qalen də zəhərlənmə anında musiqini tövsiyə edərmiş. Əlbəttə musiqinin zəhərə qarşı nə dərəcədə təsiredici olduğunu söyləmək çətindir. Ancaq o anda insanı şok vəziyyətindən çıxması üçün yararlı ola bilər. Çünki, bizə məlumdur ki, insanın səhhəti hər şeydən əvvəl onun psixoloji vəziyyətinə bağlıdır. Bəlkə də buna görə 18-ci və 19-cu əsrdə demək olar ki, bütün ruhi xəstəxanalarda mütləq şəkildə musiqiçilər çalışmış. Lakin musiqi sadəcə psixoloji problemlər deyil, eləcə də fiziki xəstəliklərdə də istifadə olunurmuş. Məsələn, fransız həkimi Jozef Rekamyo mədə problemi olan xəstələrin adətən əsəbi olduğunu da nəzərə alaraq, onlara zərb alətlərini dinləməyi məsləhət görürmüş. Birinci Dünya Müharibəsi zamanı isə psixoloji travmaya məruz qalmış əsgərləri musiqi ilə müalicə edirmişlər. (5, s. 2) Bu misalların sayını daha da artırmaq olar. Belə ki, musiqi və tibb günümüzə qədər əlaqəsini itirməmiş, əksinə araşdırılaraq daha da professional şəkildə tətbiq olunmaqdadır. Bu gün musiqi ilə terapiya tibbin yayılmış üsullarında biridir. Dünyanın bir çox ölkələrində bununla bağlı tibb mərkəzləri açılmışdır. Lakin dünya tarixində bir şəxs var, hansı ki, dahi həkim olmaqla yanaşı, eyni zamanda da professional musiqiçi, nəzəriyyəçi olaraq, tibb və musiqinin bir-biri ilə əlaqələndirməyə müvəffəq olmuşdur. Bizə məlumdur ki, İbn Sina elmin hardasa bütün sahələrində mühüm addımlar atmış nadir simalardandır. Onun traktatları fəlsəfə, riyaziyyat, estetika, etika, ədəbiyyat, kimya, astronomiya və s. kimi sahələri əhatə edir. Musiqi də onun həm professional ifaçı, həm də nəzəriyyəçi kimi maraq dairəsinə daxil olan incəsənət növü idi.

İbn Sinanın musiqi haqqında təlimləri sadəcə onun geniş dünyagörüşü deyil, həmçinin o dövrdə islam dünyasının intellektual yüksəlişini nüma-

yiş etdirir. E. Bertelsin də dediyi kimi: “məhz bu dövrdə Orta Asiyada elm sadəcə ərəb xilafəti sərhədlərində deyil, ümumiyyətlə, dünya miqyasında ön cərgəyə çıxır”. (3, s. 100)

İbn Sinanın musiqi haqqında fikirləri “Kitabü-n nicat”, “Kitabüş-şəfa”, “Risaleyi nəbziyyə”, “Kitab əl qanun”, “Danış-namə” və s. əsərlərində öz ifadəsini tapmışdır. Musiqi haqqında bəzi əsərləri isə günümüzə qədər gəlib çıxmamışdır.

Böyük mütəfəkkirin sadəcə musiqi haqqında baxışına nəzər salsaq, burada onun bu sənəti hər şeydən əvvəl riyaziyyat bölümünə aid etdiyini görürük. İbn Sina musiqini intervallar və melodik kompozisiyaları əhatə edən harmoniya ilə musiqi səslərinin zaman vahidini müəyyən edən ritmika olaraq iki hissəyə ayırır. Antik dövrün alimləri Pifaqor, Aristotel, Ptolomey və özündən öncə gələn Əl Kindi, Fərabinin təcrübələrinə istinad edərək o dövrdə ən yüksək səviyyəyə qalxan orijinal musiqi nəzəriyyəsi metodunu yaradır. Bununla yanaşı, istinad etdiyi şəxsiyyətləri tənqid edərək tamamilə özünəməxsus nəzəri baxış irəli sürür. Məsələn, Pifaqorun musiqi intervalları ilə səma cisimlərini əlaqələndirməsini qəbul etməməklə yanaşı, qədim zamanlarda qəbul olunmuş musiqi ilə səma cisimlərinin hərəkət bağlılığını rədd edir (3, s. 101).

İbn Sina yuxarıda qeyd etdiyimiz şəxslərdən daha da irəli gedərək musiqinin o dövrdə hələ də açılmamış digər problemlərinə yönəlmişdir. Bu hər şeydən əvvəl musiqinin ümumiyyətlə, yaranması haqqında olan fikir və düşüncələrdir. Burada alim musiqini sadəcə riyazi deyil, həmçinin sosioloji, siyasi, poetik, etik və fizioloji mövqedən də dəyərləndirir (1, s. 91). Burada biz həkim-filosof, musiqi nəzəriyyəçisi, ifaçı, riyaziyyatçı və şair İbn Sinanın düşüncələrini görürük və bizə musiqinin ənənələrə sadıq qalıb sadəcə musiqi ilə məşğul olan biri deyil, musiqini üzvi şəkildə və hərtərəfli öyrənən bir alim siması məlum olur.

Onun musiqi haqqında təlimini ümumiləşdirsək, alimin musiqini beş ayrı mövqeyə ayırdığını görürük. Birincisində interval strukturu məsələsinə toxunur. Daha sonra intervallarda konsonanslıq, üçüncüsündə “menzural musiqi”, yəni uzunluqları nota yazma haqqında, dördüncü mövqe musiqi alətləri, ən nəhayət sonuncusu musiqinin estetik tərəfi haqqında mövqelərdir (3, s. 102). İbn Sinaya görə, musiqinin insan üzərində, daha doğrusu, insan sağlamlığı üzərində göstərdiyi təsir nələrdir? Təbabətdə musiqi İbn Sina təliminə görə, nə cür istifadə olunmalıdır?

İlk öncə musiqinin insana göstərdiyi psixoloji təsir üzərində dursaq, burada alimin ifadə etdiyi maraqlı bir fikrə nəzər sala bilərik. Elə İbn Sinanın musiqinin estetik tərəfləri haqqında ifadə etdiyi mövqeyə görə, melodiya yuxarılara doğru hərəkət edərkən bəzən qəzəb, bəzən də gərgin hisslər, aşağı səslərə enərkən isə yumşaqlyq, sakitlik və bunun kimi

hisslər oyada bilər. Əlbəttə, bu onun zamanında yaşayan insanların musiqi zövqü və o dövrün musiqisi ilə bağlı ola bilərdi. Günümüzdə populyar olan musiqi janrları, əsasən də gənclərin dinlədiyi rok, pop, jaz, rep və s. kimi janrlar daha fərqli emosiyalar yaratmağa qadirdir. Gənclər yaşlarından irəli gələrək daha ritmik və daha küylü musiqiyə üstünlük verirlər. Çünki musiqi xarakterindən və janrından asılı olaraq, insanda melatonin, testosteron, kortizon, dopamin və bu kimi hormonların ifraz olmasına səbəb olur və adı çəkilən hormonlar da insanda müxtəlif psixoloji əhvalın yaranmasına səbəb olur. Eyni ilə də körpəni sakitləşdirmək və yatızdırmaq üçün oxunan layla, toy şənliklərində səslənən rəqs havaları, müharibə zamanı ruh yüksəkliyini qaldırmaq üçün oxunan marşlar və başqaları da buna misal göstərilə bilər.

Klassik musiqi həkimlərin qulaq asmaq üçün tez-tez tövsiyə etdikləri musiqi janrları içərisindədir. Məsələn, kaliforniyalı alim Avraam Goldşteyn hesab edir ki, musiqini dinləyərkən əgər xoş əhval yaranırsa, bu vücudun endorfin (xoşbəxtlik hormonu) ifraz etməsi deməkdir. Don Kempbel isə 20 ildən artıqdır ki, xəstələrini yalnız Motsart musiqisi ilə müalicə edir. O, hətta “Motsart effekti” terminini istifadə edərək Motsart musiqisinin stress, yuxusuzluq, depressiya və yaddaş problemlərinə faydalı olduğunu iddia edir (5, s. 3).

Musiqinin insanın fizioloji vəziyyətinə göstərdiyi təsir haqqında dayanaraq bunu demək olar ki, fizioloji vəziyyət psixoloji əhvala sıx əlaqədardır və insanın sağalma müddətində sinirlərinin sakit olması olduqca önəmlidir. Bu zaman da seçilən düzgün musiqi lazım olan təsiri göstərə bilər. İbn Sinanın düşüncəsinə görə harmonik baxımdan uyğunluq içərisində olan səs düzümləri insanda ruh yüksəkliyi, yorğunluq anında canlanma, harmonik uyğunsuzluq içərisində olan səslər isə əksinə ruhdan düşmə və yorulma vəziyyətlərinə səbəb ola bilər. O, musiqinin sağlığın möhkəmlənməsi üçün istifadə olunmasını vacib şərt olaraq görür, bəzi xəstəliklərdən də musiqi vasitəsi ilə qurtulmanın mümkün olduğunu söyləyir (3, s. 104).

Bizə məlumdur ki, İbn Sina Orta Şərq musiqisində muğamların inkişafı yolunda da mühüm işlər görmüşdür. Muğamların sayının sistemləşməsi, xarakterinə görə ayrılması, nota yazılması kimi və dərinədən öyrənilməsi sahəsində mühüm işlər görmüşdür. Bu sahədə Urməvi, Marağai, Fərabə və başqalarının təcrübələrinə istinad edərək muğam sənətinin elmi sahəsinə böyük təsir göstərmişdir. Uzun əsrlər öncə muğamları səma cisimləri ilə əlaqələndirib, eyni zamanda da fərqli muğamların insanda başqa-başqa əhval yaratma qüvvəsinin olduğunu iddia edən fikirlər vardır. Bununla bağlı psixiatr və psixoterapevt Vedat Bilgiçin “Müziyin beş vakti” adlı maraqlı məqaləsi var. Bu məqalədə günün beş ayrı

vaxtında oxunan azanın fərqli ladda olması və hər ladin günün vaxtına uyğun gəlməsindən bəhs olunur. Günün fərqli zamanlarında da insan müxtəlif əhvalda olur və saatında oxunan azan da o məqama uyğun gəlir.

Beləliklə, musiqinin insan həyatında nə dərəcə mühüm rol oynadığı açıq aşkar görünür. Musiqinin təbabətdə mövcud roluna baxaraq müəyyən tarixi dövənlərdən keçib, bu gün daha ciddi və elmi yanaşma ilə istifadə olunduğunu görürük. Günümüzdə bəzi bəstəkarlar hətta sırf müalicə məqsədi ilə musiqi bəstələyirlər. Buna misal olaraq bəstəkar Ruşel Blavonun yaratdığı musiqini göstərə bilər. Bu yaxınlarda isə Rusiyanın Qnesin adına Musiqi Akademiyasında “21-ci əsrin bərpa tibbi və muzterapiya” adı ilə 1-ci beynəlxalq konqres keçirildi. Konqresdə musiqinin insan həyatına bağışladığı təsir, oynadığı rol və bununla bağlı tibb və musiqidə atılan addımlar müzakirə olundu. Musiqi terapiyası dünyada ciddi şəkildə araşdırılıb inkişaf olunan bir tibbin qoludur. Sadəcə ABŞ-da 3500 professional musiqi terapevti çalışır. Bu da musiqinin həyatımızda nə dərəcə vacib olduğunu, hətta musiqisiz həyatın mümkün olmadığını göstərir. Buna görə də dinləmək üçün seçdiyimiz, ya da bəstələdiyimiz musiqinin daşdığı rolu nəzərə alıb, bu məsələyə diqqətlə yanaşmaqda fayda var. Musiqi daim insanı müşayiət edib, bəşəriyyəti, cəmiyyətimizi və bütün insanlığı sağaltmalıdır.

Ədəbiyyat:

1. Ибн Сино. Полный свод о музыке / Сино Ибн ; пер. А. Низамова. – Душанбе : Дониш, 1988.
2. Ибн Сино. Канон врачебной науки / Сино Ибн // Избр. : в 3 ч. ; Ч. 1 / сост. У. И. Каримов, Э. У. Хуршут. – Ташкент : Фан, 1994.
3. Иванова Любовь . Ибн Сина /Авиценна/ в зеркале музыки. Некоторые музыкально-теоретические взгляды Ибн Сины. Воззрения Ибн Сины
4. ПЕТРОВ Б. Авиценна. М.: Медицина, 1980 г.
5. Яковцева А., И.Сорокина, И.Яковцева, Н.Гольева. Медицина и искусство 2010.

Нармина Зейналова-Озлюк

О роли музыки в медицине

РЕЗЮМЕ

В статье говорится о роли музыки в медицине. Тысячелетиями использование музыки в медицине один из распространенных видов. Веками назад философ, доктор, общественный деятель Ибн Сина опираясь на свой опыт проделал много важного в использовании музыки в медицине. Описывая это в своих нескольких трактатов он сумел открыть важный этап в музыкальной терапии.

Ключевые слова: *музыка, медицина, терапия, Ибн Сина*

Narmina Zeynalova-Ozluk

The role of the music on medicine (musical therapy)

SUMMARY

The role of the music on medicine (musical therapy) explained in the paper. The use of music in medicine is a common method for thousands of years, with different ways according to the time period. Centuries ago the scientist and philosopher Ibn Sina had worked on the use of music on medicine by referring to his own musical experience. He had helped to the future developement of music therapy by explaining his experiments in his several treatises.

Key words: *music, medicine, therapy, Ibn Sina*

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

Dilarə QULİYEVA
BMA-nın baş müəllimi

AZƏRBAYCAN MUSIQİ FOLKLORU NÜMUNƏLƏRİNƏ XOR İFAÇILIĞI NƏZƏRİNDƏN BAXIŞ

Açar sözlər: *Azərbaycan xalq mahnıları, xor musiqisi, folklor a kapella*

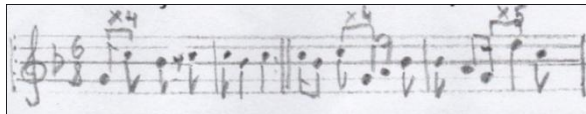
Xalqımızın saz-söz ustadlarının dilindən nəsildən-nəsilə keçən xalq mahnılarımız yarandığı zamandan bugünümüzədək öz melodikliyi, lirik çalarları ilə dinləyicisinin zövqünü oxşayır.

Azərbaycan xalqı zəngin incəsənəti, gözəl musiqi mədəniyyəti ilə daim dünya xalqlarının diqqətini cəlb etmişdir. Xalqımıza məxsus olan muğamlar, mahnılar, musiqi alətləri, aşiq və xanəndələrimiz haqqında məlumatlar bizə milli musiqi folklorumuzun min illərin yadigarı olduğundan xəbər verir. Dahi Nizami, Füzuli, Nəsimi, Xaqani kimi söz yazarları, Səfiəddin Urməvi, Əbdülqadir Marağalı, Mir Möhsün Nəvvab və başqa bu kimi sənətkarlarımız fəxrimiz deyilmi? Azərbaycanda müxtəlif musiqi alətlərinin müəyyən not yazısı (şərti işarələr, üsullar və s.) mövcudluğu, dahi Nizami Gəncəvinin əsərləri (“Xəmsə”) buna parlaq sübutdur. Zaman keçdikcə xalqımıza məxsus muğamlar, aşiq musiqisi, xalq mahnıları özünün milliliyini, incə çalarlarını saxlayaraq ustad sənətkarlar tərəfindən dildən-dilə, nəsildən-nəsilə ötürülmüşdür.

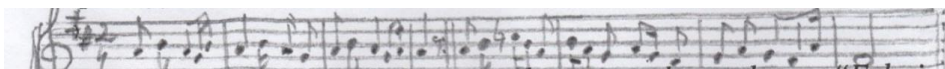
Bu gün məşhur muğam ustaları, tarzənlər Sadiqcan Əsədov (1846-1902), Qarabağlı Zeynal (1861-1918), Şirin Axundov (1878-1927), Qurban Pirimov (1880-1965), Mənsur Mənsurov (1887-1971) və onlarla başqa sənətkarlar hörmətlə yad edilir, sənətkarlıqları yüksək qiymətləndirilir.

Azərbaycan xalqının əsrlərdən bəri qoruyub saxladığı zəngin musiqi nümunələri ən qiymətli mənəvi sərvətdir. Musiqi tariximizin banisi olan Ü.Hacıbəylinin bu sahədə xidməti faktiki olaraq Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin çiçəklənməsinə səbəb olmuşdur. Dahi bəstəkarın xalq mahnılarından istifadə üsullarının mühim keyfiyyətlərindən biri də harmonizə etdiyi el havalalarının Azərbaycan çoxsəsliliyinin ilkin faktorları olması idi. Xalq mahnılarını təhlil edərkən əksər mahnılarda

çoxsəsliliyin xarakterik xüsusiyyətlərinin özünü büruzə verməsinin şahidi oluruq. Bu elementlərdən biri də xalq mahnılarında melodiyanın aşağı istiqamətli hərəkətindən əvvəl kvarta, kvinta bəzən seksta intervallarına yuxarı hərəkətli sıçrayışıdır. Misal üçün, “Alma” Azərbaycan xalq mahnısında olan əlamətlərə nəzər salaq:



Ü.Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun” operasındakı xorları təhlil edərkən görürük ki, bəstəkar tonallıq məsələsini həll etmiş, ladları major və minor sisteminə ayıraraq müəyyənləşdirmişdir. Misal üçün: “Qızlar və oğlanların xoru”



Bu nümunədən görürük ki, melodiya Azərbaycan xalq mahnısı “Evləri var xana-xana” mahnısına əsaslanmışdır. Tonallığı D dur, lad etibarı ilə “fa diyez” tonikalı segaha əsaslanır.

“Ü.Hacıbəyov tonallıq məsələsinə əsas etibarı ilə major və minor sisteminə uyğunlaşaraq yanaşır”. (S.Məmmədova “Azərbaycan Xalq mahnıları dissertasiya işi 1964”)

Ü.Hacıbəyovun sonrakı operalarındakı xorlar da bu sistem üzərində qurulmuşdur. Folklor musiqisinin toplanılması üzrə ilk təşəbbüskar Ü.Hacıbəyli ilə yanaşı, görkəmli bəstəkarımız M.Maqomayevin də xidmətləri az olmamışdır. Bu iki bəstəkar çiyin-çiyinə çalışaraq, xalq mahnılarını böyük bacarıqla çoxsəsliliyin qanunlarına uyğun tərzdə harmonizə etmişlər.

Məhz bu bəstəkarlar tərəfindən nota salınan, xor üçün işlənən xalq mahnıları gələcəkdə yazıb-yaradan bəstəkarlara bir örnək idi. İlk not nümunələr məcmuə şəklində dərc olunmuşdur. İlk məcmuəyə 33 mahnı daxil edilib. 15 mahnı Ü.Hacıbəyli, 6 mahnı M.Maqomayev, 12 mahnı Ü.Hacıbəyli və Z.Hacıbəyov tərəfindən nota salınmışdır.

1. Üç telli durna. 2. Küçələrə su səpmişəm. 3. Bir quş düşdü yuvadan. 4. Yetim quzu. 5. Uca barıdan aşaram. 6. Qara qız. 7. Qalada yatmış idim. 8. Evlərinin dalı qaya. 9. Əlində sazın qurbanı. 10. Ayın aydınlığı. 11. Anama dedim ki. 12. Qızlar mahnısı. 13. Dağlarda çiçək. 14. Saçın ucun hörməzlər. 15. Yallı. (Ü.Hacıbəyov)

1. Gözəlim sənsən. 2. Gəl-gəl. 3. Dağıstan dağ yeridir. 4. Həştərxana gedən. 5. Bağçadan gələn səs. 6. Qalalıyam qalalı. (M.Maqomayev)

1. Lay-lay. 2. Beşik başında. 3. Gözəl inək. 4. İş başına. 5. Yaz çağı. 6. Zəhmətin işığı. 7. Çıxdı günəş. 8. Şəfəq sökülürkən. 9. Əkinçiyəm. 10. Biçinçiyəm. 11. Yallı. 12. Qarabağ şikəstəsi (Ü.Hacıbəyli, Z.Hacıbəyov).

1926-cı ildə Ü.Hacıbəyli tərəfindən yaradılan ilk çoxsəsli xorun təşkili Azərbaycan musiqisinin xor mədəniyyəti yolunda inkişaf etməsinə və bu mədəniyyətin professional səviyyəyədək yüksəldilməsinə bir başlanğıc oldu. Folklorun öyrənilməsi işi üzrə aparılan elmi-tədqiqat işlərinin (gənc musiqiçilərin müxtəlif rayon və bölgələrdən topladıqları) nəticəsində mindən çox el havaları nota yazılmışdır. Q.Qarayev, Niyazi, F.Əmirov, S.Rüstəmov, N.Əliverdibəyov, C.Cahangirov, T.Quliyev və bir çox bəstəkarlar bu sahədə öz bacarıqlarını göstərmişlər. Görkəmli xanəndə C.Qaryağdıoğlunun ifasında 50 xalq mahnısının bəstəkar S.Rüstəmov nota yazmış və 1937-ci ildə bu mahnılar məcmuə şəklində nəşr olunmuşdur.

Professional musiqi tariximizdə xalq mahnılarımızın dəyəri yetərin-cədir. İfaçılıq sənətinin bütün istiqamətlərində yaranan, nota salınan nümunələr böyük əhəmiyyət kəsb edir. Xüsusi ilə xor musiqisi üçün işlənilən çoxsəsli melodiyalar öz harmonik dili və müxtəlifliyi ilə səslənir. Əgər vaxtı ilə işlənmiş xor əsərlərində sadə polifonik üslub və qaydalar-dan istifadə olunurdusa, bu üsullar getdikcə mürəkkəbləşərək dövrün tələblərinə cavab verirdi. Ölkəmizdə xor mədəniyyətinin inkişafından ruhlanan bəstəkarlar tədricən irihəcmli xor əsərlər yaratmağa başladı. (Ü.Hacıbəylinin, Q.Qarayevin kantataları)

Mövcud olan xor kollektivlərinin repertuarında xalq mahnı işləmələ-rindən geniş istifadə olunurdu. Bu işləmələr A.Babayevin tərtibatı ilə 1959-cu ildə məcmuə şəklində nəşr olunmuşdur.

Xor incəsənətinin inkişafı yolunda öz yorulmaz qüvvəsini daima əsir-gəməyən Ü.Hacıbəylinin yaratdığı xor kollektivlərinin nəticəsi olaraq, Azərbaycanda xor mədəniyyəti öz layiqli yerini tutdu.

Azərbaycan xor incəsənətində böyük xidmətləri olmuş bəstəkarlardan biri də C.Cahangirovdur. Bəstəkarın bütün əsərlərində milli ornamentlər nəzərə çarpacaq dərəcədə öz estetik harmonikliyi ilə nəzəri cəlb edir. Demək olar ki, C.Cahangirov musiqisinin ana xəttini xor üçün müxtəlif janrlı əsərlərin mövcud çoxluğu təşkil edir. Bəstəkar neçə-neçə xalq mahnılarımızı qarışıq, müşayiətli və a kapella xoru üçün işləyərək rəhbərlik etdiyi xor kollektivinin ifasında səsləndirmişdir. ("Gül açdı, bahar oldu", "Əzmə dağları", "Aman kəklik", "Nargilə" və s.) ümu-mittifaq və respublika müsabiqələrində birinci dərəcəli diploma layiq görülmüşdür. Xor sahəsində tanınmış N.Əliverdibəyov və R.Mustafayev kimi bəstəkarların əməyi də az olmamışdır. "Gül bağçalar", "Almanı atdım xarala", "Qubanın ağ alması" adlı sevilən xalq mahnıları N.Əliverdibəyovun tərtib etdiyi "Azərbaycan xalq mahnılarının çoxsəsli

xor işləmələri” adlı məcmuədə öz əksini tapmışdır.

R.Mustafayev yaradıcılığında xor mövzusu aparıcı yerlərdən birini tutur. O, 40 ildən (1959-2001) artıq müddət ərzində Azərbaycan Dövlət Radio və Televiziya xoruna rəhbərlik etmişdir. Bəstəkar 200-dən çox xalq mahnısını qarışıq xor üçün işləyərək, xor sənətinin bütün incəliklərinə varmış: səs, diapazon, tessitura baxımından müəyyən polifonik üslubda yazmışdır. “Leylacan”, “Ay dili, dili”, “Qoy gülüm gəlsin”, “Ay, güləbatın”, “Kəklik” və s. bu kimi işləmələr xor repertuarının ən gözəl əsərləri cərgəsindədir.

Xor musiqisinin xor işləmələri adlarını sadaladığım bəstəkarlarla yanaşı onlardan sonra gələn bəstəkarların da yaradıcılığından yan keçməmişdir. Yeni nəsil bəstəkarları xalq mahnılarında öz dəst-xətləri ilə çıxış etmişlər. Müasir musiqi mədəniyyətinin inkişafı prosesi zamanı bu əsərlərdə palfoniyanın müxtəlifliyi nəzərə çarpır.

A.Dadaşov, E.Dadaşova, A.Cəfərova, N.Məlikov, A.Qafarov və başqa bəstəkarlar xor kollektivləri ilə təmasda yeni aranjemanda xalq mahnı işləmələrini təqdim etmişlər.

Bu işdə xormeyster və dirijorlarımızın da əməyi az deyildir. Ölkəmizdə və onun hüduqlarından kənarda dəfələrlə diplom və mükafatlara layiq görülmüş xor kollektivlərimizin nümunəvi çıxışı, onların bu sahədə professional əməyinin nümunəsidir.

Ədəbiyyat:

1. Q.Qasımov “ Azərbaycan xalq mahnılarının ilk not yazıları haqqında ” məruzələr.
2. S.Qasıмова “ Azərbaycan Sovet musiqi ədəbiyyatı ”
3. S.Məmmədova “ Azərbaycan xalq mahnıları ” dissertasiya işi. 1964
4. Z.Qafarova “ Ramiz Mustafayev ”

Диляра Гулиева

Взгляд на образцы азербайджанского фольклора с точки зрения хорового исполнения

РЕЗЮМЕ

В статье Диляры Гулиевой под названием «Взгляд на образцы азербайджанского фольклора с точки зрения хорового исполнения», отмечается многоголосие в образцах народных песен, сохраненных азербайджанским народом испокон веков. Дается информация о путях становления хорового исполнения в Азербайджане и о роли использования народных песен в современном хоровом исполнении.

Ключевые слова: *азербайджанские народные песни, хоровая музыка, фольклорная акапелла*

Dilara Guliyeva

**View at samples of Azerbaijani folklore from the point of view of terms of
choral music**

SUMMARY

The paper by Dilara Guliyeva called “View at samples of Azerbaijani folklore from the point of view of terms of choral music” show polyphonies in the samples of the folk songs that have been saved by Azerbaijani people since the beginning of time. The author gives information about coming-to-be ways of choral performance and the role of the folk songs using in modern choral performance.

Key words: *Azerbaijani folk music, choral music, folklore acapella*

Rəyçilər: professor C.Cəfərov;
dosent Y.Kuxmazova.

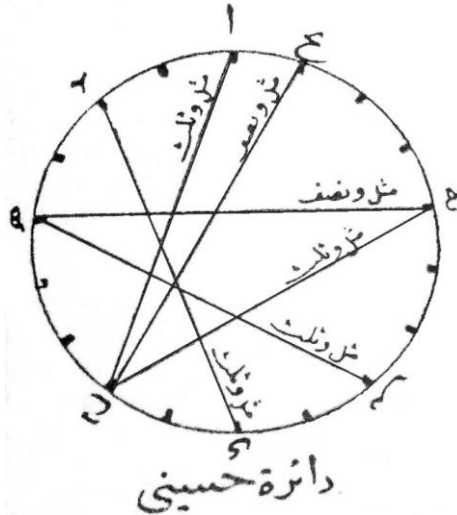
Samir MİRZƏYEV

Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın dissertantı

CORC KRAMBIN “MAKROKOSMOS” SİLSİLƏSİNDƏKİ QRAFİK NOTASIYA NÜMUNƏLƏRİNİN ŞƏRHİ

Açar sözlər: qrafik notasiya, aleatorika, spiralvari notasiya, “Makrokosmos”

XX əsrin ikinci yarısından etibarən dünya bəstəkarlarının yazdıqları partituraları simvolik şəkildə qeyd etməsi tendensiyası başladı ki, bunun irəliləmiş nümunələrini biz müasir Azərbaycan musiqisində də görürük. Əslində, musiqinin rəsmal qeydiyyatı heç də yeni sayılmamalıdır, bunun primitiv nümunələrini biz XIX və XX əsr türk musiqi nəzəriyyəsi kitablarında görə bilərik. Məsələn, məşhur XIII əsr nəzəriyyəçi və bəstəkarı Səfiyəddin Abdülmömin bin Yusuf bin Fəxr Urməvinin “Kitabül-ədvar” əsərindəki bir makam (lad) təsvirinə baxaq:

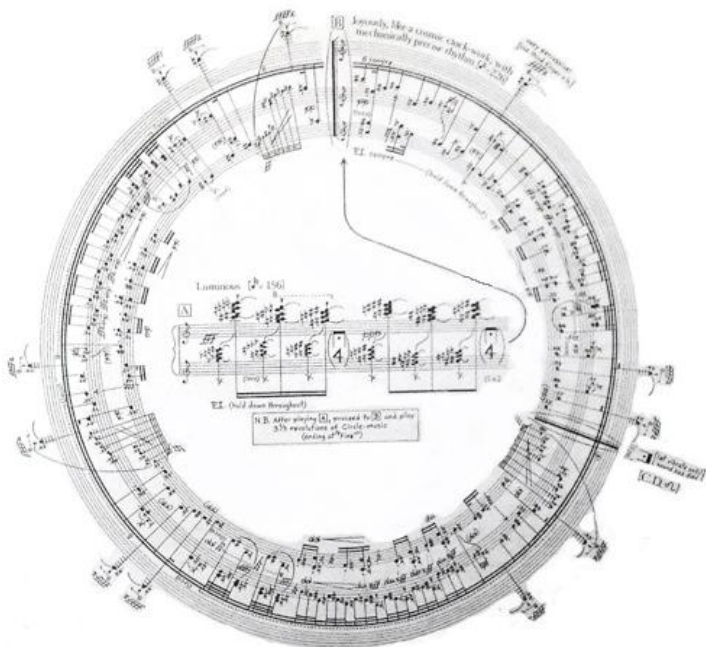


Bu nümunədə gördüyümüz dairə “Hüseyni” ladını (makamını) təsvir edir. Dairənin kənarındakı ərəb hərfləri - notları göstərir, bu notlar da cizgilərlə bir-birinə bağlanmışdırlar, bunlar intervallardır. Dairənin üzərindəki nöqtələr ladin tərkib səsləridir ki, hüseyni ladinə 18 səs vardır. Hər not arasında bu mikrotonal səslərdən bir və ya ikisini görə

bilərik. Müxtəlif müəlliflər bu mikrotonal səsləri fərqli şəkildə təsvir etsələr də məhz Səfiyyəddin Urməvinin 18 səslə oktavası tarixdə qalmışdır. Şərq musiqi nəzəriyyəsi tarixinə bu qısa baxışdan sonra XX əsrə dönərək, qrafik və simvolik notasiyanın müasir nümunələrinə nəzər salaq.

Öncə serial musiqinin sərt kanonlarına sanki bir cavab olaraq, **aleatorik not yazısı** yarandı. Aleatoriklik prinsipi təsadüfilik üzərində inşa edilmişdir. Buradakı təsadüfilik özünü rast gələn nota və ya nota qruplarını çalmaqla büruzə verir. Bu kompozisiya metodunun yaradıcısı Karlhayns Ştokhauzen (Karlheinz Stockhausen, 1928-2007) sayılır. Onun fortepiano üçün yazdığı “*Klavierstück XI*” (1957) aleatorik yazı texnikasının ilk nümunəsi sayılır. Bu əsərdə 19 sərbəst nota qrupu ifaçının istəyinə görə, istədiyi ardıcılıqla çalınır. Buradakı qrafik notasiya üsulu da bəstəkarların diqqətini cəlb etdi və aleatorika ilə birləşən nota yazısının qrafik görüntüsü də əhəmiyyət kəsb etməyə başladı. Tezliklə simmetrik, asimmetrik, qruplaşmış, cədvəlşəkilli, nöqtəvari (**puantilistik**) və bir çox başqa qrafik üslublarda yazılmış (daha doğrusu, konstruksiya edilmiş) partitura ortaya çıxdı. Bəzən bu araşdırmalarda ifrata varılır və musiqinin bədii dəyəri qrafik nota konstruksiyası uğrunda ikinci planda qalırdı.

Not yazısının musiqidən “muxtariyyət” qazanaraq özü-özülüyündə bir estetik dəyərə sahib olmasının ardından, bu estetikliyin özünün də bir simvolik anlamı olmasının da lazımlığı meydana çıxdı. Qrafik notasiyanın özü də bir məna daşımalı və bir funksiya yerinə yetirməli idi. Bu tendensiya geniş vüsət aldığı keçən əsrin 70-ci illərində artıq yeni əsərlərin daşdığı adlar və ya ehtiva etdiyi anamlara uyğun olaraq simvolik nota qrafikası partituraları yaradılmağa başladı. Bəstəkarlar tətbiqi dizaynerlər kimi notlardan ibarət olan qrafik simvollar çəkməyə başladılar. Bu eksperimentlərdən ən yadda qalanını amerikalı Corc Krambin (George Crumb, 1929) yaradıcılığında müşahidə edə bilərik. Bəstəkarın piano üçün məşhur “*Makrokosmos*” külliyyatına nəzər salsaq, oradakı bəzi bölümlərin “*Symbol*” etiketi altında olduğunu, və bu bölümlərin not yazısının əsərlərin adlarına uyğun bir rəsm (simvol) kimi dizayn edildiyini görə bilərik. “Makrokosmos”lar dörd dəftərdən ibarətdir və proqramlı əsərlərdir. Kainat, zodiak və s. kimi temalara həsr edilmiş bu dəftərlərdən ilk ikisi solo piano (1972, 1973), üçüncüsü iki piano və iki zərb alətləri ifaçısı (1974), sonuncusu isə dörd əl piano (1979) üçün yazılmışdır. Zodiak bürcələrinə həsr olunan ilk iki dəftərdə altı ədəd **qrafik notasiya simvolu** nümunəsi var. Bunları tədqiq və izah etməyə çalışaq:

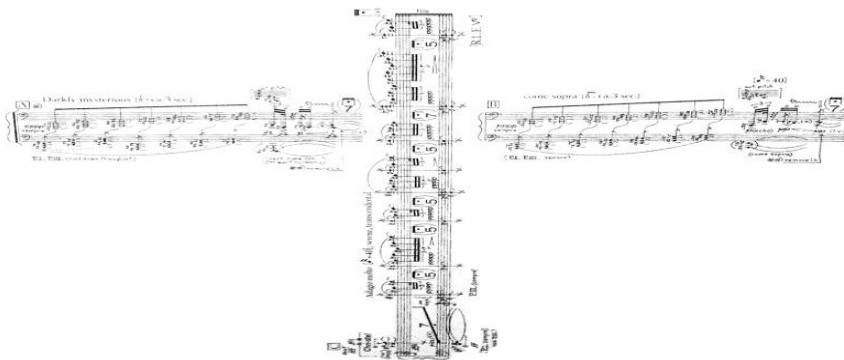


Rəsmdə gördüyümüz mistik temalı bu əsər “*Sonsuzluğun sehrli dairəsi*” adlanır və Zodiakın “Aslan” bürcünü təsvir etmək üçün yazılmışdır. Alt başlığı “*Moto Perpetuo*” (“*Daimi hərəkət*”) olan bu pyes bizə kainatın sonsuz dərinliklərində baş verən proseslərin durmadan təkrarlandığı, inkişafın makro və mikrokosmosda da bir-birinin inikası olduğuna dair bəstəkarın düşüncələrindən xəbər verir. Dairə fiqurunun sonsuzluq simvolu olduğunu unutmasaq, Krambın nədən “*Daimi hərəkət*” kontekstində bu fiqurdan istifadə etdiyini anlarıq. Pianistlərin bu əsəri necə çalacaqları barədə partiturada lazımı qədər informasiya var. Mərkəzdəki giriş hissəsindən sonra (A), dairəsal not yazısı ifa olunur (B), burada təbii ki, bir not dairəsinin sonu avtomatik olaraq yeni dairənin başlanğıcı olur. “*Daimi hərəkət*” bu çevrə boyunca 3,5 dəfə döndükdən sonra “*Fine*” nöqtəsində dayanır və Zodiakın növbəti bürcü səslənməyə başlayır.

Əslində qrafik fiqurların və rəsmlərin həndəsi formalarını not yazısına keçirtmək ideyası heç də yeni deyil. Bunu hələ Olivye Messian (Olivier Messiaen, 1908-1992) 1950-ci ildə öz piano üçün “*Dörd ritmik etüd*”ündə həyata keçirməyə çalışmışdı. Burada o serial bəstəkarlıq texnikasından istifadə edərək, simmetrik və konsentrik kristal şəkillərini musiqiylə ifadə etmişdi. Buradakı riyazi hesablamalar əsəri bəstəkarlıq cəhətdən qüsursuz etsə də, sırf pianistik baxımdan bunu iddia etmək mübahisə doğura bilər. Başqa bir məşhur nümunəyə də müraciət edək. Amerikalı Con Keyc (John Cage, 1912-1992) 1975-ci ildə pianist xanım Qreta Sultan üçün “*Cənub Yarımkürəsinin etüdləri*” başlıqlı 32 etüd bəstələmişdir. Bu opusda Keyc puantilistik texnikadan istifadə etmiş və əsərin

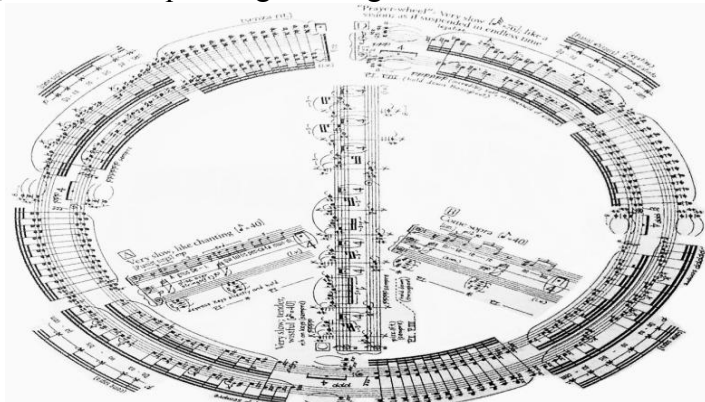
adından da göründüyü kimi, dünyanın cənub yarımkürəsinin ulduz xəritəsini not cizgilərinə köçürtmüşdür. Nöqtəvari ulduz qruplaşmalarından etüdlər əmələ gəlmişdir. Burada təbii ki, ritmik aleatorikadan istifadə edilmişdir, kiçik və böyük ulduzlar - qısa və uzun notlara uyğun olaraq ♩ (çərək) və ♪ (yarım) not olaraq göstərilmişdir, ancaq onların ifa zamanı nə qədər uzunluqda olacağı pianistin bədii təxəyyülündən asılıdır. Təbii ki, bu opusu da texniki anlamda etüd adlandırmaq çətindir, öncəki nümunə kimi bu əsərin də dinləyici kütləsi tərəfindən uzun müddətli diqqət mərkəzində olacağı iddia edilə bilməz.

Krambın “Makrokosmos”larında isə vəziyyət belə deyil. Əsərin bədii tərəfi texniki quruluşuna uduzmur. Buradakı bədii və texniki balans düzgün qurulmuşdur və qrafik notasiya əsərin bədii anlamlarına xidmət edir. Yuxarıda da qeyd etdiyimiz kimi, “Makrokosmos” külliyyatının dörd dəftərindən ikisi solo piano üçün yazılmışdır. Bu əsərlər zodiak bürclərini vəsf edir və hər birində 12 bürçə uyğun 12 pyes var. Hər dəftər dörd əsərlə 3 bölümə ayrılır və hər bölümün sonundakı pyes qrafik notasiya simvolu şəklində tərtib edilmişdir. Bu simvollar pyeslərin məzmunu ilə əlaqədərdir və onların proqramları barədə xəbər verir. Ulduz xəritəsini not yazısına çevirən Keycin əsərindən fərqli olaraq, Krambın qrafik notasiya simvolu əsərin bədii məzmununa heç də mane olmur, əksinə, “Makrokosmos”un pyesləri çox rəngarəng və diqqətçəkicidir. Bu simvolik yazı ilə inşa edilmiş pyesləri nəzərdən keçirməyə davam edək:



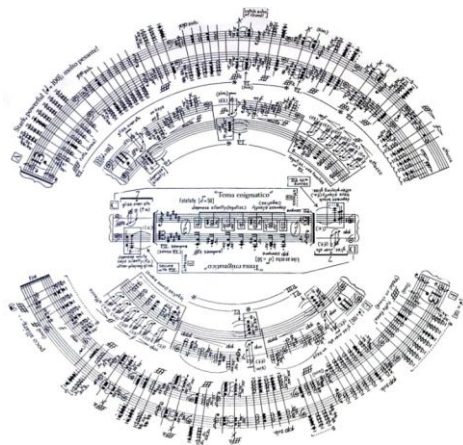
Birinci dəftərin dördüncü pyesi latınca “Crucifixus” adlanır ki, bu da dilimizdə “Çarmıx” deməkdir. Məlumdur ki, xristian aləmi və bütün dünya bu simvolla Hz. İsanı əlaqələndirir. Əsərin tempi yerinə “*Darkly mysterious*” (“*Qaranlıq (qatı) ayınsal*”) yazılmışdır. Pyesin təsvir etdiyi bürç “Oğlaq” bürcüdür və Zodiakın bu sektoru altında İsa Peyğəmbərin doğulduğu zənn edilir (Milad bayramını xatırlayaq). Əsər üç bölümdən (A, B, C) ibarətdir və ağır ayınsal və transendental ruh halında ifa edilir, C bölümünün başında pianoçunun “*Chri-stel!*” hayqırması bəstəkarın və qrafik notasiya simvolunun kimə işarət etdiyi barədə heç bir şübhə

buraxmır. Müəllifin ikinci “Makrokosmos”unun “Oğlaq” bürcü pyesinə baxarsaq, bir daha haqlı olduğumuzu görürük:



Bu simvolu dünyada pasifizm (sülh, barışçılıq) işarəti kimi tanıyırlar. Pyesin adı “*Agnus Dei*”, latıncadan “*Tanrının quzusu*” kimi tərcümə edilir. Ümumiyyətlə, artıq iki min ildir ki, xristian dünyası İsa Məsihi günahsız yerə qurban verilən varlıq timsalında, yəni “Tanrının quzusu” olaraq görür. Dini mətnlərdən Hz. İsanın verdiyi pasifik xarakterli vəznələri xatırlasaq, bu simvolu tərtib edərkən bəstəkarın kimi nəzərdə tutduğu da ortaya çıxar. Qrafik notasiya simvolu üç cizgi (A, B, C) və bir dairədən (D) ibarətdir. Bu hərflər eyni zamanda əlifba qaydasıyla pianoçuya əsəri hansı minvalla ifa edəcəyini də göstərir.

Bəhs etdiyimiz bu ikisi xaricində külliyyatda dini simvol yoxdur. Altı qrafik notasiya simvolundan ikisi dini, ikisi mistik, ikisi isə kosmik temalıdır. Tədqiq etdiyimiz ilk “The Magic Circle of Infinity” pyesindən mistik “dairə” simvolunun müqabili - ikinci dəftərdəki “*A Prophecy of Nostradamus*” (*Nostradamus’un kəhanətləri*) pyesindeki “göz” simvoludur:

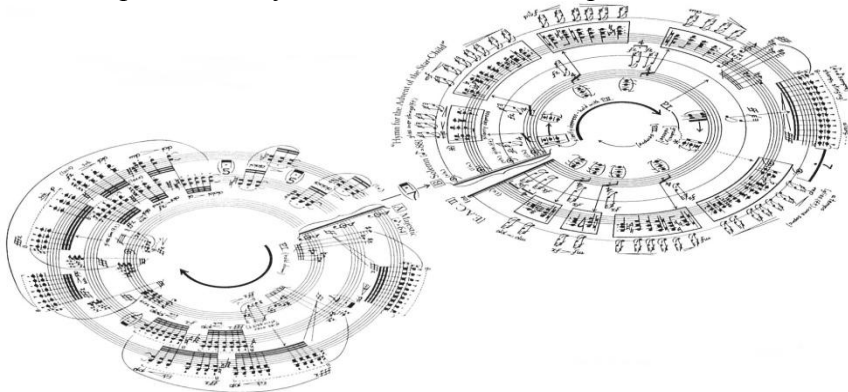


Pyes “Qoç” bürcünü təmsil edir, göz şəklində dizayn edilmişdir. Əsərin adının “Nostradamusun kəhanətləri” olduğunu xatırlasaq, nədən

bəstəkarın dizayn üçün məhz bu şəkildən istifadə etdiyi bəlli olur: burada Orta əsrlərin məşhur mediumu Nostradamusun gələcəyi görən gözü nəzərdə tutulur. “Qoç” bürcü atəş elementinə bağlıdır və maraqlıdır ki, Nostradamusun ömrünün sonunda əlyazmalarını atəşə verdiyi söylənir.

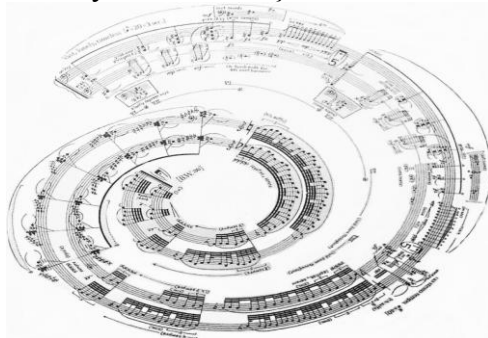
“*A Prophecy of Nostradamus*” Krambın qrafik notasiya əsərləri içində ən təfərrüatlı tərtib edilənlərdəndir. Burada qövs və düz not cizgisi şəklində yazılmış beş fraqment görsək də, əslində çalınması gərəkən altı (!) fraqment (A, B, C, D, E, F) var. Öncə qövşşəkilli ən üst fraqment (A), sonra altdakı “B” və nəhayət ortadakı “*Tema enigmatica*” (sirli, müəmmalı tema) adlı “C” bölümü ifa edilir. “C” bölümü diatonik klasterlə başlayır və sol əldə pianistlərin heç də alışmadığı “do” açarından istifadə edilir. “Sol” açarındakı yeddi *senza suono* effekti ilə bu bölüm bitir və not vərəqini tərs (!) çeviririk. “Göz”ün “müəmmalı tema”sının əslində “güzgüdəki əks” texnikası ilə yazıldığını görəcəyik. İndi də tərsinə çalınan bu sətir “D” fraqmentidir, bu dəfə klaster pentatonikdir və *senza suono* effekti “do” açarındadır. Beləliklə, ortadakı bir sətir əslində düz və tərs yazılmış iki bölümdür. Terminlər “C” qisminin “fatalik”, “D” qisminin isə “əks-səda” kimi çalınmasını tələb edir. Növbəti fraqment üçün, not vərəqini tərsinə çevirdiyimizdən, artıq yuxarıya doğru hərəkət edirik. Burada “E” qövsünün də daha öncə ifa etdiyimiz “B” qövsünün “güzgüdəki əksi” və “əks-sədasi” olduğunu görürük: öncə yuxarı hərəkət edən akkordlar indi aşağı enir, əvvəl “ff” nüansı ilə çalınan yerlər indi “pp” ilə əvəz olunmuşdur. Pyesin son fraqmenti – ən üstdəki “F” qövsüdür, müqabili olan ilk “A” fraqmenti kimi 4 forte qüvvətində ifa edilir, əsərin bitışı də başlanğıcı kimi gurultuludur. Gördüyümüz kimi, “Nostradamusun kəhanətləri” tam bir “güzgüdəki əks” texnikası nümunəsidir: kənar fraqmentlər 13 çərək, orta qövslər də 11 çərək olaraq bir-birinin “əksidir”. Orta fraqmentin isə 7 çərək olaraq sağdan-sola və soldan-sağa ifası, yuxarıdan aşağı və tərsinə *senza suono* effektinin qorunması bəstəkarın sözsüz ustalığının işarətidir.

Növbəti qrafik notasiya simvoluna nəzər salaq:



Əsər - ikinci dəftərdən “*Twin Suns (Doppelganger aus der Ewigkeit)* (Cüt günəş; Sonsuzluqdan gələn əkizlər) - adından göründüyü kimi, “Əkizlər” bürcünü təmsil edir.

60-70-ci illərdə ABŞ və SSRİ arasındakı kosmik müvəffəqiyyətlər seriyasını bütün dünya diqqətlə izləyirdi. O illərdə hökm sürən kosmik eyniyyət yaradıcı mühitə də sirayət etmişdi. Yazılan romanlar, çəkilən film və rəsmlər, bəstələnən musiqi arasında kosmik tema sıx ardıcılıqla müşahidə edilirdi. Krumb da populyar tendensiyalardan kənarda qalmayaraq, əslində astroloji bir külliyyat olan “Makrokosmos”da bu temaya müraciət etmişdir. Qrafikadan və pyesin də adından göründüyü kimi, Krumb burada bir astrofizika fenomeni olan “cüt ulduz” sistemini təsvir etməkdədir. Əsər iki dairəsal bölümdən ibarətdir. Saat əqrəbi istiqamətində bir-birinin ardınca çalınan bu bölümlər (A və B) bir-birindən 7 saniyəlik xronometrik fermata ilə ayrılmışlar. Xüsusi adı olan (“*Hymn for the Advent of the Star-Child*” - “*Ulduz övladının gəlişinə himn*”) ikinci bölümün çox sirli ab-havası var ki, bu da *senza suono* effektinin simlərdəki *glissando* vasitəsi ilə yaradılmasından meydana gəlir. Bəstəkar bu effektlərlə çalınan temanı “*solemn*” (“*mərasimsal*”) ifa edilməsini istəmişdir. Və son olaraq, növbədə bu külliyyatın “*Spiral Galaxy*” (“*Spiralşəkilli qalaktika*”) adlı ən məşhur qrafik notasiya simvolu var. Bu simvol artıq dünyanın hər yerində yaxşı tanınır, ondan bir çox yerdə - afişalarda, posterlərdə, poçta markalarında, televiziya proqramlarında, rəsm əsərlərində, illüstrasiyalarda, kollajlarda istifadə etmişlər. Bir məşhur rəsm əsəri insanların gözündə rəssamın şəxsiyyətinin loqotipinə çevrildiyi kimi (Dali və “axan” saatlar, Maleviç və “Qara kvadrat”), bu spiral da demək olar ki, Krumbın özünün simvoluna və ya imzasına çevrilmişdir. Qrafik notasiyanın dünyada populyarlaşmasında da məhz bu simvolun böyük rolu olmuşdur:



Pyes spiral şəklində burulmuş tək sətirdən ibarətdir. Təbii ki, ifaçılar qarşısında bu not mətnini “açararaq” deşifrəyə hazırlamaq kimi ön hazırlıq işləri durur. “*Spiral Galaxy*” “Makrokosmos” külliyyatının birinci dəftərinin son bölümü olaraq, “*Aquarius*” (“*Dolça*” bürcü) adını daşıyır. Pyes külliyyatın ən yavaş templerindən birinə sahibdir və metronom sürətlərinin

ən alt sərhəddi olan 40-dan da iki qat yavaş (20-də) çalınmalıdır. Bəstəkar əsərdə kainatın getdikcə böyüdüynü, qalaktikaların spiral şəklində açıldığını, bütün göy cismlərinin işıq sürətində, lakin bununla bərabər səssizcə sonsuzluğa doğru hərəkət etdiyini sirli bir dillə təsvir edir.

Çox zəngin tembral spektrə, maraqlı daxili quruluşa, diqqətləyi q musiqisinə baxmayaraq, təəssüf ki, “Makrokosmos” külliyyatı pianoçuların repertuarında o qədər də geniş yer almamışdır. Bunun səbəbi, pyeslərin ifasındakı çətinliklərdən başqa, bu pyeslərin öyrənilməsinin çox məşəqqətli olmasıdır. Bu külliyyatları sözün əsl mənasında müasir səs effektlərinin və yeni ifa simvollarının ensiklopediyası adlandırmaq olar. Bunlardan başqa, deşifrə zamanı qrafik notasiya simvollarının da “açılıb” normal not yazısına döndərilməsinin vacibliyi, ifa zamanı çalmaqdan əlavə pianoçunun oxuması, danışması, hayqırmasının gərəkliyi – bütün bunlar bir çox potensial ifaçını bu külliyyatlardan çəkindirən faktorlardır. Ona görə də, bu spesifik əsərlərin ifasını daha çox böyük musiqi bayramlarında, festivallarda, xüsusi tədbirlərdə görmək mümkündür.

Corc Krambın qrafik notasiya simvolları dünya musiqi ədəbiyyatında və bəstəkarların yaradıcılığında dərin iz buraxmışdır. XX əsr və sonrasında bir çox bəstəkar öz notasiyasında qrafik simvollara yer vermişdir. Azərbaycan bəstəkarları da bu müasir tendensiyadan kənarda qalmamışlar. 1976-cı ildə yazılmış olan “*İki ifaçı üçün sonata*”-sında Moskva Dövlət Konservatoriyasının professoru, həmyerlimiz Fərəc Qarayev spiralşəkilli notasiyaya müraciət etmişdir. İyirmi il sonra, gənc bəstəkar Elmir Mirzəyev də “*Təsbeh oyunu*” (Hermann Hessenin “Das Glasperlenspiel” romanına xitabən, 1996) Simfoniyasında qrafik notasiyadan istifadə etmişdir. Bəstəkar sufizm mövzusunə müraciət edərək, yeddi sakral həndəsi fiquru partitura üzərinə notlarla rəsm etmişdir. Burada var olan fiqurlar içində dairə, üçbucaq, ellips, romb, trapesiya və s. görə bilərik, yalnız əsərin mərkəzi fiquru yeddiguşəli ulduzdur. Fiqurlar əsərin inkişafı boyunca qarşımıza çıxır, kulminasiyadakı sakral yeddiguşəli ulduzdan sonra fiqurların Krambın “Nostradamusun kəhanətləri” əsərindəki kimi *inversiya* (geri dönüş) hərəkəti başlayır, onları simfonik partiturada bir daha, lakin tərs minvalla müşahidə edirik.

Qrafik notasiyanı partituraların vizual estetikliyi, əsər proqramlılığının rəsmal dəstəkləyiciliyi baxımından yeni bir trendə çevrildiyini və daşdığı simvolizmlə əsər içində başqa plastları da vurğuladığını nəzərə alsaq, bu axının özünü də ayrıca bir tətbiqi incəsənət növü sayıla biləcəyini etiraf etmək lazımdır.

Ədəbiyyat:

1. Arel Sədeddin H. “Türk musikisi kimindir?” Kültür Bakanlığı yayınları/865, Ankara, 1990. 324 s., ISBN 975-17-0157-0

2. Cage John (ABŞ) - "Etudes Australes", 1975.
3. Crumb George (ABŞ) - "Makrokosmos", Volume I, 1972.
4. Crumb George (ABŞ) - "Makrokosmos", Volume II, 1973.
5. Messiaen Olivier (Fransa) - "Quatre etudes de ryhme", 1950.
6. Mirzəyev Elmir (Azərbaycan) - "Təsbeh oyunu", 1996.
7. Qarayev Fərəc (Azərbaycan) - "İki ifaçı üçün Sonata", 1976.
8. Stefan Kostka. "Materials and Techniques of twentieth century music", Third edition, Prentice Holl, New-Jersey, 2005. ISBN 00.047.035

Samir Mirzəyev

Core Krambın "Makrokosmos" silsiləsindəki grafik notasiya nümunələrinin şərhı

РЕЗЮМЕ

Попытки графической нотации музыки предпринимались издревле, таких примеров можно увидеть даже в рукописях средневекового мусульманского Востока. Но констатировать более или менее широкое распространение графической нотации мы можем лишь во второй половине XX века. Ярчайший пример использования графики мы встречаем в произведениях американского композитора Джорджа Крамба, особенно в его фортепианных циклах "Макрокосмос". В двух первых тетрадах цикла, описывающих знаки Зодиака, мы встречаем шесть произведений, записанных в технике графической нотации. Две из них религиозного, две мистического, и две космического характера. В статье предлагается интерпретационная расшифровка данных произведений.

Ключевые слова: *графическая нотация, алеаторика, спиралевидная нотация, «Макрокосмос»*

Samir Mirzəyev

Core Krambın "Makrokosmos" silsiləsindəki grafik notasiya nümunələrinin şərhı

SUMMARY

Composers tried to keep the medieval music with graphic symbols. A great rising on this area occurred in XX century. American composer George Crumb is one of the most famous masters of graphic notation. His composition titled "Macrocosmos" is known as the symbol of this technique. In this paper, the sight-reading and interpretation of the composition quoted above are analyzed pianistically.

Key words: *graphical notation, aleatoric, spiral notation, "macrocosm"*

Rəyçilər: fəlsəfə elmləri doktoru, professor Gülnaz Abdullazadə
Sənətşünaslıq namizədi, dosent Telman Qəniyev

Gövhər HƏSƏNZADƏ

Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının dissertantı

AZƏRBAYCANDA MAHNI JANRININ İNKİŞAF YOLLARININ MƏRHƏLƏLƏRİ

Açar sözlər: *mahnı, janr, bəstəkar, caz, estrada, rep.*

Azərbaycan musiqi yaradıcılığının estrada janrında bəstələnmiş mahnılarına, müasir üslubların təsiri çoxdur və bu mahnıların bəzi işləmə prinsipləri, şifahi şəkildə aparılaraq notlaşmayıb, yəni mahnının fakturası nota yazılmır. Bu proses daha öncə özünü ilk növbədə Azərbaycan xalq mahnılarında göstərmişdir.

Milli estradamızın görkəmli nümayəndələrindən biri də gözəl pianoçu və dirijor Rafiq Babayevdir. Onun estrada-simfonik orkestr üçün işləmələri və aranjimanları müasir dövrümüzdə Şərq və Qərb musiqi ənənələrinin sintezini təşkil edir. Bu baxımdan S.Rüstəmovun dillər əzbəri olmuş «Qurban adına» mahnısı R.Babayev tərəfindən incə zövqlə işlənilmişdir. R.Babayev bu mahnını aranjiman edərkən, yüksək zövqlə, ustalıqla, səsaltı polifoniyadan istifadə etmişdir.

Müasir mahnı janrında caz elementlərini və onun bəzi amillərini istifadə edən, daha doğrusu bu ənənəni davam etdirən R.Babayev, mahnı janrında yaratdığı əsərlərdə və caz instrumental musiqisinin inkişafında etdiyi müəyyən yeniliklər milli estradamızın tarixində çox əhəmiyyətli rol oynayır.

Çox maraqlı bir məqam da odur ki, Azərbaycan bəstəkarlarının dərc olunmuş mahnı məcmuələrində çap olunmuş əsərlər kamera instrumental janrına xas olan səviyyədə, çox ciddi şəkildə notlaşmışdır. Bu xüsusiyyət bəstəkarların öz qələmindən çıxmış orijinal bir yazı üslubudur. Məhz bu orijinallığı nəzərə alaraq, onun üzərində işləmə prosesini təşkil edib, yeni bir şəkildə, müasir bir traktovkada təqdim etmək çox böyük maraq doğurur. Bu mahnılardan ən çox Azərbaycanın mahnı korifeylərindən Tofiq Quliyevin, Rauf Hacıyevin mahnılarına müraciət olunur.

Qeyd etmək lazımdır ki, mahnı janrında bəzi işləmələri yerinə yetirən musiqiçilər, ifaçılar mahnının bilavasitə müəllifləri ilə həmfikir olurlar. Eyni zamanda mahnı janrında yaranmış və onunla sintez yaratmış üslub zənginliyi müasir mahnı janrını daha da inkişaf etdirmişdir.

Xüsusi ilə göstərmək lazımdır ki, Azərbaycan professional musiqisinin digər janrları kimi, estrada-mahnı janrı da çox böyük inkişaf yolu keçmiş və özünün çox qısa bir dövründə ən inkişaf etmiş səviyyəsinə çatmışdır. Qeyd etmək lazımdır ki, estrada-mahnı janrının təkamülündə, inkişafında bəzi keçid rolunu oynayan, bilavasitə mərhələlər mövcuddur ki, bu da musiqi tarixində xüsusilə öyrənilməlidir.

İndi müasir dövrümüzdə də Azərbaycan bəstəkarlarının yeni nəsli mahnı janrında öz sözlərini söyləyir.

Qeyd etmək lazımdır ki, estrada-mahnı janrında Qərb musiqisinin xüsusiyyətləri ilə yanaşı xalq musiqi ənənələrinin və eyni zamanda Azərbaycan xalq musiqisinin və xalq çalğı alətlərinin mövcudluğu çox maraq doğurur. Bu sintez xarakterli birləşmə, Azərbaycan milli musiqisi ilə caz, folk-caz, caz-rok, rep və bir çox üslubların istifadəsinin çox layqlli nümunəsidir.

Görkəmli ifaçılarımızdan söhbət açarkən, biz mütləq Ç. Sadıxovun da fəaliyyətini qeyd etməliyik. O R. Behbudov, Fidan xanım və Xuraman xanım Hacıyevlər və bir çox görkəmli və tanınmış ifaçılarımızı fortepiano alətində müşayət edərkən gözəl aranjimanlar yaradırdı. Bu aranjimanlar, ümumiyyətlə xalq mahnılarımız ilə sıx əlaqədar idi. Ç.Sadıxovun ifadəli, zəngin improvizələri cavan ifaçılar üçün bir örnək olmuşdur.

Estrada mahnı janrında improvizasiyanın geniş yayılmasına, mahnının müşaiyyətinin müəyyən caz kompozisiya şəkilinə salınması və bəzi musiqi alətlətlərinin solo ifa texnologiyası öz təsirini göstərdi. Daha sonralar estrada musiqisində ritm, ifaçılıq maneraları, müxtəlif zövq və daha konkretlik tələb olunan improvizasiya üslubları, müasir musiqidə yeni-yeni üslub və janrlar yaranmasına yol açdı. Bu proses zamanı xalq mahnılarının caz qrupları üçün ilk işləmələri caz musiqisinin tədricən mahnı janrına müdaxilə etməsi prinsipi ön plana keçdi. Bu prinsip özünü müasir dövrümüzdə qədər göstərməkdədir. Və qeyd etməliyik ki, estrada musiqisi elə bir mükəmməl janrdır ki, o inkişaf dövründə hər mərhələdən-mərhələyə keçən zaman özündən əvvəlki üslubu mükəmməl və özəl bir üslub kimi müəyyənləşdirir. Belə ki, estrada janrının təməli olan caz musiqisi və ondan sonra bu günə qədər inkişaf edərək yaranan rok, step, soul, reggi, və sairə üslublar hər biri estrada musiqisinin inkişafı olmaqla yanaşı müstəqil üslublardır. Bütün bu üslubların hər birinin peşəkar məktəbləri, görkəmli ifaçıları və davamçıları var. Estrada musiqisinin ən çox inkişaf etmiş və bütün yeni üslubların yaradıcısı rok musiqisidir. Rok musiqisinin 15 stili məlumdur: Beat, Black, Blues Rock, Death, Doom, Folk Rock, Grindcore, Hard Rock, İndustrial, Mod, Power, Proq Rock, Psychedelic, Rock-n-Roll və Thrash.

1980-ci illərdən etibarən Azərbaycan estrada mahnı janrına poulyar üslublardan biri olan - Rep üslubu daxil olmuşdur. Qeyd etmək lazımdır ki, rep üslubunun kökləri çox genişdir və mənbəyi Afrika folklorundan qidalanır. İlk növbədə rep sözü, və ya sözün müəyyən ifa tərzilə özünü biruzə verən bir texnikadır.

Azərbaycan musiqi mədəniyyətində, folklorunda, rep müəyyən mənada meyxana ilə əlaqələndirilir. Rep müəyyən fikrin, sözün ritmik cizgiləri əsasında improvizasiyasıdır və mətn baxımından əsasən məişəti və həyat tərzini ifadə edən mövzuları əhatə edir. Qeyd etmək lazımdır ki, rep üslubunun əsasında da, improvizasiya texnikası mövcuddur. Burada söz genişliyi, söz ustalığı, ritm dəqiqliyi özünü bariz şəkildə göstərir.

Rep üslubunun əsası artıq qeyd etdiyimiz kimi müəyyən mahnı daxilində mətn məntiqi üzərində qurulan söz improvizasiyasıdır. Qeyd etmək lazımdır ki, ritm ifa tərzilə çox mürəkkəb, xüsusi yanaşma tələb olunan bir texnikadır. Məhz söz improvizasiyası əsasında melodik struktur özünü göstərir ki, bu xüsusiyyət də, müəyyən mənada musiqi ilə ritm (yəni söz improvizasiyasının) arasında olan bir yarışdır.

Xüsusilə göstərmək lazımdır ki, estrada musiqisinin üslubları arasında ən çox rep texnikası ilə caz musiqisinin improvizasiya üsulu arasında müəyyən əlaqə var, çünki hər ikisinin əsasında bədahətlik mövcuddur. Müəyyən mənada bədahətlik müasir estrada-mahnı janrında özünü caz ilə sıx birləşmiş şəkildə biruzə verir. Ancaq eyni zamanda həm cazın, həm də repin improvizasiya üsulları özünəməxsusluğu ilə biri-birindən fərqlənirlər.

Caz musiqisində improvizasiya ifaçının bir növ ifa texnikasının musiqi intellektinin, fantaziyasının məhsulu hesab edilir. Rep ifa üsulunda isə, hər bir məna məntiqi sözün, onun düzgün ifadəsinin, ritmik dəqiqliyinin əsasında qurulmuşdur.

Artıq demək olar ki, rep müəyyən ritm daxilində yaşayan, müəyyən məna kəsb edən bir texnikadır. Əgər caz musiqisində improvizasiya daxilində orijinal intonasiyalar böyük rol oynayarsa, rep üslubunda sözün məna baxımından improvizə texnikası böyük əhəmiyyət kəsb edir.

Onu da qeyd etmək lazımdır ki, rep ifa üslubu, sadəcə olaraq, tək söz-ifadə texnikasının bir növü olaraq çox geniş inkişaf etmiş musiqi qolu deyil. Ona daha dəqiq struktur baxımından nəzər salsaq, burada klassik musiqi məktəbinin rondo formasının quruluşunun elementlərini görə bilərik. Belə ki, repin ifası zamanı onun struktur quruluşunda olan dəyişilməz və əsas amil musiqili tematizm və müəyyən kvadratlara bölünmüş mətn ifası var. Yəni:

A musiqili tematizm – **B** mətn - **A** musiqili tematizm – **C** mətn – **A** musiqili tematizm - **D** mətn – **A** musiqili tematizm və sairə.

Belə ki, mahnı boyu kupletlərdə söylənən mətn hər dəfə yeniləşir. A-yəni musiqili temotizm heç bir dəyişiklik edilmədən, mahnının sonuna qədər inkişaf edən poetik kupletdən sonra olduğu kimi təkrar olunur. Bu da hardasa klassik musiqidən tanıdığımız rondo formasını xatırladır.

Repin bu gün təxminən 32 qolu müəyyənləşib və onların hər biri dəqiq söz-məntiq ifaçılığından başqa, sözün müəyyən melodik intonasiya əsasında ifadəsinə görə biri-birindən seçilir. Müasir dövrdə rep ifa üslubu bir növ caz musiqisi ilə paralel olaraq inkişaf edir və özünün ən yüksək nöqtəsinə çatmışdır.

Bildiyimiz kimi improvizasiya qeyri-dəqiq bir texnikadır və eyni zamanda ifaçının bilavasitə ifaçılıq ustalığından və nəhayət bu məqamda olan əhval-ruhiyyəsiindən çox asılıdır.

Məhz bu xüsusiyyəti nəzərə alıb, göstərmək lazımdır ki, improvizasiyanın statik bir şəkllə malik olmadığından nota salınması mümkün olmadığı kimil, nə caz musiqisinin, nə də repin nota salınması mümkün deyil. Ancaq burada əsas melodik mövzunun skeletini təşkil edən tonallıq funksiyalarını qeyd etmək mümkündür. Çünki, tonallıq mürəkkəb, dəyişməz bir xüsusiyyətdir.

Bu baxımdan, müasir bəstəkarların mahnı yaradıcılığı yuxarıda göstərdiyimiz texnikalar ilə genişlənsə də, bu proses ancaq şifahi şəkildə baş verir. Daha açıq desək, müasir estrada mahnılarının çap olunmuş mahnı məcmuələri konkret olaraq fortopiano və vokal-oxu üçün nota salınır. Ancaq bu mahnıların müasir üslublarla işlənməsi müəyyən ansamblar və qruplar tərəfindən işlənir, nə ki, bu gün aranjıman termini ilə adlandırılır.

Nəticədə, müasir Azərbaycan bəstəkarlarının mahnı janrında yazılmış əsərlərini müasir üslubda, ancaq müasir qrupların ifasında eşidə bilirik. Təəssüflər olsun ki, bu mahnıların müasir şəkildə işlənməsinin - yəni aranjımanın not nümunəsini görmək mümkün deyildir. Çünki, bu aranjımanlar, ancaq müasir kompyuterlərin köməyi ilə həyata keçirilir.

Qeyd etmək lazımdır ki, hələ aranjımana qədər, estrada mahnılarının işləmələrinin bəzi nümunələrini 60-70-ci illərdə çox geniş inkişaf etmiş «Qaya» vokal-instrumental ansamblının ifasında eşitmək olardı. «Qaya» qrupu bir çox xalq mahnılarının caz-kvartet və ya ansambl və vokal-oxu üçün işlənməsinin bəzi nümunələrini çox populyar şəkildə ifa edərək bir çox xarici ölkələrdə geniş təbliğ etmişdir.

Bu cür işləmələrin çox geniş şəkildə aparılmasına Azərbaycan estrada musiqisinin banilərindən biri olan, koriffey müğənni Rəşid Behbudovun rəhbərlik etdiyi, mahnı teatrının vokal-instrumental ansamblının ifa repertuarında da tez-tez rast gəlmək olardı. Bildiyimiz kimi, Rəşid Behbudov nəinki bəstəkar mahnılarını, həmçinin xalq mahnılarını da,

müasir beynəlxalq estrada səhnəsinə xas olan şəkildə, çox proffesional ifa etmiş və hər bir işləməsi yenilikçi olmuşdur. Rəşid Behbudovun bu işləmələri müasir dövrümüzdə, çox populyar, maraqlı, aktual və yüksək zövqlüdür.

Qeyd etmək məqsədə uyğundur ki, xalq və bəstəkar mahnılarının bəzi müasir üslublarda işlənməsi, çox böyük məsuliyyət tələb edir. Çünki burada aranjimançıdan bilik, hər bir alətin ifa texnikası və diapazonu barədə dəqiq anlayış, stili dərindən mənimsəmə və həmçinin də musiqi-elmi səriştə tələb olunur. Nəzərə almalıyıq ki, bütün bu tələblərə cavab verən musiqiçilər kompyuter sistemində aranjimanla məşğul ola bilərlər. Ancaq canlı orkestrin aranjiman işini yerinə yetirmək üçün daha böyük bacarıq, təcrübə və ən başlıcası musiqi təhsili zəruridir. Bu tələblərə tam cavab verən və bütün orkestrin ifa partiyasını tək fortepiano ilə dinləyiciyə çatdırmaq qabiliyyətinə malik olan, hal-hazırda bütün dünyada özəl caz məktəbi ilə seçilən, dahi novator bəstəkar-pianoçu Vaqif Mustafazadədir. Ba nadir şəxsiyyətin yaradıcılığı dünya estradasında və caz musiqisində əsaslı dönüş yaradaraq, caz pianoçu, bəstəkar, caz-muğam üslubunun banisi kimi Azərbaycan proffesional musiqi mədəniyyətində tarixi yer tutur. O, məhşur əsərlərin musiqi mövzularına müraciət edərək, onların əsasında gözəl kompozisiyalar yaradardı.

O, 1964-cü ildə Tbilisi şəhərində «Orero» caz orkestrində bədii rəhbər işləmiş, Gürcüstan Dövlət Filarmoniyasında «Qafqaz» caz-trio yaratmış, 1969-cu ildə Azərbaycan Dövlət Estrada Orkestrinin solist-pianoçusu kimi işləmiş, 1970-ci ildə «Leyli» ilk qadın vokal kvartetini, 1971-ci ildə isə «Sevil» vokal-instrumental ansamblını yaratmış, 1977-1979-cu illərdə «Muğam» instrumental ansamblına rəhbərlik etmişdir. Bundan başqa, Vaqif Mustafazadə bir çox beynəlxalq caz festivallarının iştirakçısı, laureatı olmuş və Milli estradamızı layiqincə bütün dünyaya təqdim etmişdir. Onun fortepiano və simfonik orkestr üçün konsert, «Muğam» simfoniyası kimi əsərləri ilə bərabər «Mart», «Əzizənin həsrətində», «Bakılı», «Gecə prelüdü», «Bü günkü gün», «Şirvanşahlar Sarayında» kimi prelüdləri professional estradamızda əvəzolunmaz yer tutur.

V.Mustafazadə daha çox T. Quliyevin, R. Hacıyevin, O.Kazımovun, M. Əhmədovanın əsərlərinə müraciət edirdi. Məsəl üçün T. Quliyevin mahnıları mövzusunə «Fantaziya», «Eksprompt», M. Əhmədovanın «Düşüncələr» adlı prelüdü əsasında gözəl, təkrarsız kompozisiyalar yaratmışdır.

Hal-hazırda Azərbaycan estrada musiqisi böyük inkişaf və geniş yaradıcı şaxələr dövrünü yaşayır. Bugünkü dövrün informasiya zənginliyi estrada musiqisində milli dəyərlərin və müasir qolların bərabər inkişafını tələb edir.

Ədəbiyyat:

1. Zöhrabov R. Muğam. B.: Azər nəşr, 1990
2. Музыкальный энциклопедический словарь. М.: 1990

Говхар Гасанзаде

Пути развития песенного жанра в Азербайджане

РЕЗЮМЕ

В статье, представленной Говхар Гасанзаде, исследуется картина этапов и путей развития жанра азербайджанской песни. Раскрывается непосредственное влияние на него в настоящее время таких стилей, как эстрадный, джазовый, а также – реп.

Ключевые слова: *песня, жанр, композитор, джаз, эстрада, реп.*

Govhar Hassanzade

Ways of development of a song genre in Azerbaijan

SUMMARY

In the paper presented Govhar Hassanzadeh, stages and ways of development of the Azerbaijani song genres studied. A direct influence on it such styles as pop, jazz, and rap is Revealed at present.

Key words: *song, genre, composer, jazz and pop music, rap.*

Rəyçilər: fəlsəfə elmləri doktoru, professor Gülnaz Abdullazadə
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Həbibə Məmmədova

Valeh RƏHİMOV
AMK-nın müəllimi

“RAST” MUĞAM DƏSTGAHINDA “MÜCRÜ” GUŞƏSİNİN SEMANTİK-İRFANİ CƏHƏTDƏN AÇIQLANMASI

Açar sözlər: *muğam, “Rast”, “Mücrü”, Bəhram Mənsurov, Mövlana Cəlaləddin Rumi, məsnəvi*

Hər hansı bir xalqın tarixi, etnogenezi, arxeoloji qazıntıları, təbii yer-altı-yerüstü sərvətləri, mədəni abidələrinin tədqiqat və təhqiqatı ilə məşğul olan hər bir şəxs sözün həqiqi mənasında, ilk növbədə vətəndaş olmalıdır. Hər bir vətəndaş isə xalqının dünəni, bu günü, sabahı, onun müqəddəratı, dünya sferasında tutduğu mövqeyi, daxili və xarici siyasəti və özünün milli mənsubiyyəti barədə daim düşünməlidir. Hər bir insan sözün həqiqi mənasında vətəndaşdırsa: bu fani və müvəqqəti dünyaya nə üçün gəlmişəm? nə etmişəm? nə etməliyəm? özümdən sonra bu dünyada nə qoyub gedəcəyəm? – deyə öz-özünə suallar verməlidir. İnsan nə üçün yaşayır, nə yeyir, nə içir? yeyib içdiyinin, geyindiyyənin tərkibi nədən ibarətdir? – deyə bunları çözmək üçün özünə sual vermirsə, onun insanlıqda haqqı yoxdur. Bircə hər gün yeyib ləzzətindən doymadığımız Allah bərəkəti olan çörəyin buğdadan necə əmələ gəlmə prosesini xronoloji ardıcılıqla nəzərdən keçirək. Buğda torpağa əkilir, aylarla suvarılır, bir müddətdən sonra taxıla çevrilir, biçilib toplanır, üyüdülmək üçün elevatorlara göndərilir, üyüdülmüş un növlərə ayrılaraq un məmulatları bişirən məntəqələrə göndərilir. Nəhayət, bişirilmiş çörək satış üçün mağazalara göndərilir ki, biz də onu alıb öz qida tələbatımızı ödəyirik. Bəlkə kimsə fərqi nə varmadan və bu prosesləri bilmədən çörəyi qida kimi qəbul edir. Amma istəsək də, istəməsək də çörəyin ərsəyə gəlməsi yuxarıda qeyd olunan proseslərdən keçir. Çox sadə olan bu misali rüşeym halından başlayaraq bu gün bütün dünyanın musiqi qurumlarının böyük marağına səbəb olan monumental muğamlarımızın keçdiyi inkişaf prosesinə də şamil etmək olar. Demək olar hər gün eşitdiyimiz insanı düşündürən, öz “ağışuna” alaraq qeyb aləminə aparan əsrarəngiz muğamlarımız əsrlərin sınağından keçərək, dövrlərin aşınma, təbəddülat və modernləşmə prosesinə sinə gərərək, sadədən mürəkkəbə doğru prinsipi ilə inkişaf edərək çağdaş dövrümüzə saf, təmiz, aşqarsız

və irfani keyfiyyətlərə bələnərək bizə gəlib çatmışdır. İlahinin qüdrətindən yaranıb təsəvvüf nəticəsində dəstgahlaşıb formalaşan muğamlarımız edam və qətlərin tüğyan etdiyi orta əsrlərdə mənsur həlləclərin, sührəvərdilərin, nəimi və nəsimilərin qanı-canı bahasına başa gəlmişdir.

Lakin çağdaş dövrümüzdə bəzi neqativ hallarla rastlaşırıq. Bu gün tez-tez muğamın gələcək müqəddəratı barədə qətiyyənlər düşünməyən, məntiqsiz “müasirlik” xəstəliyinə mübtəla olmuş bəzi musiqiçilərimizdən eşidirik: - “Yaxşı çalib-oxumaq, gözəl və “müasir dəbli” ifa etmək lazımdır, muğam istilahlarının ad və mənşəyini bilməsək də olar”. Lakin bu işin yalnız zahiri tərəfidir. Çünki, bu təfəkkürlə biz muğamı hansı dərin uçuruma yuvarladırıq məlum deyil. Bəlkə də belə düşüncələr haqlıdırlar. Axı, hər şeydən əvvəl Allah-təala insana nəfslə bərabər ona bütün canlılardan fərqli olaraq şüur, düşüncə və dərk etmə qabiliyyəti verib ki, bu da onu başqa xalq olunmuşlardan fərqləndirir. Əgər çalib-oxuyuruqsa, maddiyyatımızı təmin edir, yeyib-içir, sağlamlığımızı onun hesabına qoruyur, dövlətdən mükafat, ev-eşik alırıqsa bu barədə düşünməyə dəyər. Ona görə də bunları nəzərə alaraq muğam öyrənənləri, muğam ifaçılarını, bu sahədə tədqiqat aparan mütəxəssisləri düşündürən bəzi məsələlərin üstündən vaz keçməyərək, müxtəlif şöbə və guşə adlarının batinində olan anlam və hikmətlərin bu məqalədə semantik, təsəvvüfi və irfani izahını verməyə çalışacağıq.

Muğamlarda qərar tutmuş belə əhəmiyyətli guşələrdən biri, bu gün muğam ifaçılığında nadir hallarda təsadüf olunan “Mücrü”dür.

1970-1979-cu illər ərzində A.Zeynallı adına Orta İxtisas Musiqi məktəbinin qiyabi şöbəsinə təhsil aldığı zaman qüdrətli tarzən, əvəzolunmaz muğam bilicisi və həmişə adını, ifa tərzini, tara unikal münasibətini, tarçalma manerasını böyük sayqı və ehtiramla yad etdiyim Bəhram Süleyman oğlu Mənsurovun (1911-1985) muğam sinfində təhsil alarkən ilk öyrəndiyim muğam “Rast” dəstgahı olmuşdur.

Kiçik bir haşiyəyə çıxaraq “Mənsurov” – “Mansurov” soyadındakı “a” və “ə” hərflərinə münasibət bildirmək istərdim və istəməzdim ki, ömrünün 54 ilini (1931-1985) muğam operalarının müşayiətinə həsr etmiş Opera və Balet Teatrının ağır daşlarını öz çiyinlərində daşımış, uzun müddət fasiləsiz olaraq “Leyli və Məcnun”, “Əsli və Kərəm”, “Şah İsmayıl” və s. muğam operalarını əsrarəngiz gözəllik, ilahi mahiyyət və məharətlə, yorulmadan müşayiət etmiş xalq sənətkarının soyadı xalq arasında, musiqi ictimaiyyətində məntiqsizcəsinə heç bir elmi əsası olmadan fonetik dəyişikliyə uğradılaraq elmi savadsızlıq üzündən “Mənsurov” deyil, “Mansurov” kimi səslənsin və ya yazılsın. Azərbaycanın müxtəlif şəhər, bölgə, kənd, qəsəbə və ələlxüsus, Abşeron kəndlərində, məsələn Hövsan, Nardaran, Türkan, Zirə, Corat və onu ən çox

sevib onunla hər cür mənəvi zarafat edən Buzovnada interaktiv sorğu keçirilsə bu soyadın “Mansurov” deyil, “Mənsurov” olduğuna heç bir şübhə qalmaz. Çünki, hamı onu “Bəhram dayı” və ya “Bəhram Mənsurov” kimi çağırır və ona beləcə də müraciət edirlər. Rus, Ukrayna və Türkiyə türkləri və başqa xalqların danışığı və ya yazı leksikasında “ə” hərfi olmadığından, onlar “ə” hərfini “a” kimi tələffüz edir və ya yazırlar. Lakin Azərbaycan türkcəsi çox zəngin və unikalıdır, bir çox əcnəbi xalqlar bu faktı tez-tez etiraf edirlər. Bu soyadın “Mənsurov” kimi deyil “Mansurov” kimi hallanması bir qədər şübhə doğurur. Ərəb dili qrammatikasıdan dilimizə sirayət etmiş və az-az səslənən “Qələti-məşhur” ifadəsi var. Əgər hər hansı bir söz fonetik dəyişikliyə uğrayaraq, öz leksik mənasını dəyişmirsə ona “qələti-müstələh” ifadə deyilir. Məsələn, azərbaycanlılar “ev” ifadəsini fonetik dəyişikliyə uğradaraq, orfoepik qaydada tələffüz edərək bir neçə cür ifadə edirlər. Orfoqrafik qayda ilə “ev” kimi tələffüz edilən bu söz, orfoepik qayda ilə “öv”, “öy”, “ö” kimi ifadə edirik. Göründüyü kimi “ev” ifadəsi fonetik dəyişikliyə uğrasa da leksik mahiyyətini dəyişmir. Eləcə “Mənsurov” soyadının “Mansurov” kimi yazılışı və deyilişi onun leksik mənasına heç bir xələl gətirmir. Bir halda ki xələl gətirmir, onda onu düzgün ifadə etmək lazımdır. Bunun üçün bəzi tarixi mənbə və lüğətlərə müraciət etmək kifayətdir. İlk mənbə kimi “Ərəb və fars sözləri lüğəti”nə müraciət edək. Lüğətin 326-cı səhifəsində “man” sözönlüyü ilə başlayan cəmi dörd söz var:

1. Mandə - qalmış
2. Mandəgi – yorğunluq, əzginlik
3. Manənd – bənzər, oxşar, mise, tay kimi
4. Mani – İranda Sasanilər dövründə qədim zərdüştlüyə qarşı mübarizə aparan dini-fəlsəfi cərəyan başçısı.

Bir sözlə “man” önlüyü ilə başlayan xüsusi isim “mani”dir. Həmin lüğətdə “mən” sözönlüyü ilə başlayan 85 ifadə var, bunlardan 63 və 64-cü sözlər “Mənsur”dur.

1. Mənsur – 1. dağınıq, pərakəndə, 2. nəsr ilə yazılmış (əsər)
2. Mənsur – qələbə çalmış, üstün gəlmiş.

Hər iki söz bir-birindən fərqli mənalar kəsb edir. Ərəb dili flektiv dil olduğundan bu onun dil xüsusiyyətlərindən irəli gəlir (I, 353-358). Bu iki “Mənsur” ifadələrinin hər ikisi “sin” deyil “sad” hərfi ilə yazılmışdır. “Man” sözönlüyü ilə başlayan 4 sözdə isə ərəb əlifbasının “sad” və “sin” hərfləri ilə başlayan sözlər rast gəlmirik.

“Mənsur” ifadəsi xüsusi isim kimi ədəbiyyata, tarixə, irfana, klassik poeziyaya, aşiq sənətinə, muğama təsəvvüfdən sirayət etmişdir. Bir çox xüsusiyyət və ənənələrin toy şənliklərində, konsert salonlarında, idman oyunlarında əl çalmaq, çəpik vurmaq və ya çəpik çalmaq, rəqs etmək,

rəqs zamanı əl çalmaq, aşıqların ifa zamanı dövrə vuraraq rəqs etməsi, dastan danışması, deyişmələr, dodaqdəyməzlər və qıfılbəndlər deməsi, şeirləşməsi kimi amillərin hamısı islam fəlsəfəsinin məhsuludur. Başqa bir misal: Uyğurlar müasir dövrümüzdə muğamları həm çalır, həm rəqs edir, həm də oxuyurlar. Bunların hamısı muğamlarda təsəvvüf və irfani ünsürlərin muğam sənətində təzahürləridir. “Mənsur” adının da ədəbiyyat, aşiq sənəti və muğama sirayət etməsi təsəvvüfün nişanələrindəndir. Çünki “ənəlhəqq”in mübəlliglərindən (haqq mənəm deməkdir və ya Allah mənəm, Allah məndədir) biri və təbliğatçılardan olan Mənsur Həllac (1, s. 279) mifik deyil həyatda yaşayıb-yaratmış sufi, şair və musiqiçidir. Onun adı təsadüfdən sənət növlərinə düşməmişdir. Klassik ədəbiyyatda tez-tez adı anılır.

“Ənəlhəqq söylərəm Mənsur tək, tərək etmərəm virdi,

Müxəlif çəksə gər darə mənə Mənsur ilə bahəm”. (2, s. 274)

Aşıq yaradıcılığında “Mansırı” aşiq havası mövcuddur. Qeyd etmək yerinə düşər ki, “mansırı” ifadəsi də “qələti-məşhur” söz olub “mənsuri” ifadəsinin təhrif olunmuş variantıdır. Bu aşiq havasının adı “Mənsuri” olmalıdır. Azərbaycan dilində “mansar” sözü var, “mansırı” isə yoxdur. “Mənsuri” Mənsur Həllaca (858-922) həsr olunmuş deməkdir. Muğam sənətində “Çahargah” dəstgahının “Bərdəşt”inin adı “Mənsuri”dir və dəstgahın sonunda ifa olunan zərbi muğamın adı “Mənsuriyyə”dir. Mənsur xüsusi isim, sözün sonluğundakı “iyyə” isə ərəb “səhvü-nəhvi”ndən (qrammatikasından) fars və azərbaycan dilinə keçmiş “iyyun-əviyyun” ithaf şəkilçisidir. “Mənsuriyyə” Mənsur Həllaca (8, s. 631) ithaf olunmuş deməkdir. Beləliklə son nəticə olaraq, bu araşdırmadan sonra “ənəlhəqq”in mübəlliglərindən biri olan Mənsur Həllacın adının səhvən “Mansur Həllac” yazmaq ən azı qatı savadsızlıqdır, nadanlıqdır. Bu səhv Mənsur Həllac kimi tarixi bir şəxsiyyətə böhtan olduğu kimi, Bəhram Mənsurov şəxsiyyətinə də qara ləkədir. Çünki “Mənsur” sözü ərəb hərfi “sad” ilə yazılır. “Mansur” sözü və ya adı isə nə ərəb, nə fars, nə də azəri türklərində ümumiyyətlə yoxdur. Nəyisə bilməmək olar, bilməyib öyrənməmək isə qəbahət və nadanlıqdır. Bu məqamda, aqillərdən birinin beytini yada salmaq savab hesab olunur.

“Bilməmək eyib deyil, bilmədiyin bilsə kişi,

Həzər ondan ki onun bilməmək olsun bilişi”.

İndi isə “Mücrü” terminin izahına keçək.

Hörmətli müəllimim “Rast”ın tərkibində bir çox unikal və əhəmiyyətli guşələr ifa edir və həm də öyrədirdi. Bunlardan “Fərvərdin”, “Balukəbutər”, “Yegah”, “Qifli-Rumi”, “Çəkavək”, “Hirəfkən”, “Gərduniyyə”, “Mücrü”, “Mənsuriyyə” və s. “Mücrü” Mənsurovlar məktəbinin muğam yaradıcılığında ən çox funksional əhəmiyyət kəsb edən guşələrdən biridir. Əhməd Bakıxanov (1897-1973), həm Mirzə Fərəc Rzayev (1847-

1927), həm də Mirzə Mənsurdan muğam dərsi aldığından, “Mücrü” onun ifaçılığında da qərar tutmuşdur. Lakin nədənsə Ə.Bakıxanova həsr olunmuş monoqrafiyada (3, s. 106-109), “Tar sinfinin muğamat proqramı”nda “Mücrü” guşəsi göstərilmir. Lakin xüsusi tələblər muğamları dəqiq və dərindən əxz etmək və gələcəkdə özünü tədqiqat işinə sərf etmək istəyənlərə “Rast”da “Mücrü”; “Nəva”da “Əfşar”, “Siləki”, “Səbri”; “Şur”da “Hacı dərvişi”, “Molla Nazi”, “Siyahru” və s. kimi irfanla bağlı olan guşələri tələbələrə öyrədilirdi.

Təhsil illərindən xeyli sonra əldə edib oxuduğum mənbə və risalələr, ədəbiyyat bir çox şübə və guşələrin semantik izahını çözməyə məni sövq etdi. “Mücrü”yə fakt kimi Ruqiyyə Rzayeva-Bağirovanın “Tarzən Mirzə Fərəc haqqında xatirələrim” adlı kitabında (3, s. 46) verdiyi “Rast” cədvəlində rastlaşırıq.

“Rast” dəstgahı

- | | |
|--------------------|----------------------|
| 1. Rast | 11. Rak-hindi |
| 2. Üşşaq | 12. Rak-Xorasani |
| 3. Mücrü | 13. Saqinamə təsnifi |
| 4. Hüseyni | 14. Sərayi təsnifi |
| 5. Vilayəti | 15. Əraq-Pəncgah |
| 6. Siyahi-ləşkər | 16. Məsnəvi |
| 7. Məsihi | 17. Zəngi-şötör |
| 8. Dəhri | 18. Nəğməyi hindi |
| 9. Xocəstə | 19. Mənəvi |
| 10. Şikəsteyi-fars | 20. Kabili |

II mənbə: “Rast” dəstgahında “Mücrü” 15-ci yerdə qərar tutur (5, s. 24)

- | | |
|-------------------|------------------|
| 1. Novruz-Rəvəndə | 12. Dilkəş |
| 2. Mayeyi-Rast | 13. Kürdü |
| 3. Bal-Kəbutər | 14. Xocəstə |
| 4. Qıfl-Rumi | 15. Mücrü |
| 5. Çəkavək | 16. Xavəran |
| 6. Zirəfkən | 17. Əraq |
| 7. Sərdaniyyə | 18. Pəncgah |
| 8. Tizək | 19. Rak-Xorasani |
| 9. Üşşaq | 20. Qəra(y)i |
| 10. Hüseyni | 21. Dehri |
| 11. Vilayəti | |

Bu göstərilən qrafik muğam cədvəli B.Mənsurovun ifasından götürülmüşdür.

III mənbə: Radio və Televiziya Komitəsinin fonotekasında (kartoteka nömrəsi – 9081) qorunan 25 10-lik “Əraq-Pəncgah” lent yazısında “Xavəran” guşəsindən əvvəl həm Zülfü Adıgözəlov, həm də B.Mənsurov

“Mücrü” guşəsi ifa etmişlər. Ümumiyyətlə, B.Mənsurovun bütün lent yazılarında “Rast” dəstgahında “Xavəran”dan əvvəl “Mücrü” guşəsi ilə qarşılaşırıq. “Mücrü”yə korifey xanəndəmiz Əlibaba Məmmədovun “Rahab” dəstgahında da rast gəlirik. Ə.Məmmədov bu dəstgahda “Rahab-mübərriqəsi” şöbəsindən “Əraq” şöbəsinə keçməzdən əvvəl “Mücrü” guşəsi oxumuşdur.

Bir dəfə mən – bu sətirlərin müəllifi Valeh Rəhimov Ə.Məmmədovdan bu oxuduğu guşənin adını soruşduqda, o, mənə belə cavab verdi: - “Valeh, mən bu guşənin adını o vaxtlar Ə.Bakıxanovdan soruşmuşdum. O da mənə onun adını demişdi, lakin mən onun adını unutmuşam”. Mən – V.Rəhimov bu guşənin “Mücrü” olduğunu ona dedim. Ə.Məmmədov isə mənə dedi: - “Allah səndən razı olsun ki, sən bu guşənin adını mənə dedin, yoxsa lap yaddan çıxarmışdım. Deməli, onun adı “Mücrü”dür, daha onun adını yaddan çıxarmaram”.

Bəlkə də, mən – V.Rəhimovu 30 ildən çox düşündürən suallardan biri bu olub. – Görəsən, hansı məziyyət, hikmət və xüsusiyyətlərinə görə bu guşəyə “Mücrü” adı verilmişdir. Axı “mücrü” qız, gəlin və qadınların ziynət əşyaları topladıqları kiçik sandıqça və qutuya deyilir. Amma adını həmişə hörmətlə yad etdiyim məşhur ərəzşünas, dinşünas, muğamşünas, filoloq-alim Ramiz Fəseh Paşazadədən (1939-2012) aldığım əhəmiyyətli dərslər və təklif etdiyi kitablardan aldığım məlumatlar köməyimə gəlirdi. (Allah ona rəhmət eləsin, qəbri nurla dolsun!)

Mücrü - ərəb istilahıdır. (9, s. 469) bu istilahın iki cür sözaçımı var:

1. Меджри – небольшой ящик для хранения золотых и серебрянных украшений; ящик для хранения лекарств (в аптеке)

2. Мосри (ə) – исполнитель; исполнительный.

Klassik ədəbiyyatda buna “dürç” də deyilir. Bu da ərəb sözüdür (10, s. 253) və cavahirat qutusu deməkdir. Məhəmməd Füzulinin müsəddəsindən misal:

“Sordum: - məgər bu dürçi-dəhəndir, - dedim, dedi,

Yox-yox, dəvayi dərdi nihanundurur sənin”.

Tərcüməsi: - “Soruşdum ki, bu gördüyüm cavahirat sandıqçası və ya mücrüdür? Dedi: yox-yox, bu sənin gizli dərdlərinin dərmanıdır”.

Göründüyü kimi “dürç” elə həmin mücrüdür. “Mücrü” çox böyük olmur, xeyli kiçik olur. Elə “Mücrü” guşəsi də kiçik bir guşədir və funksional əhəmiyyətə malikdir. Bu guşəyə bu gün müasir tarzənlərin ifasında rast gəlmirik. “Mücrü” “Xavəran” ilə birlikdə “Xocəstə” şöbəsinin dramaturji inkişafını təmin etməklə bərabər həm sonrakı “Əraq” şöbəsinə bürüzə verərək və ya işıqlandıraraq həm də “Əraq”a rahat keçidi təmin edir. Çox maraqlıdır, “Mücrü” – kiçik ləl-cəvahirat sandıqçası muğamata necə sirayət edib?

Bunun üçün Mövlanə Cəlaləddin Ruminin “Məsnəviyi-mənəvisindən

məşhur bir bəndi götürüb izahını verək.

To be guyi nək delavərdən be tu,
Quyətəd porrəstərin delha qutu.
An dele avər ke, qotbe aləməst,
Cane, cane, cane, cane Adəməst.

Əvvəlcə onu qeyd etmək lazımdır ki, bu bənd müxtəlif iki təfsirçidə fərqli cür səslənir. Yuxarıda verilən bənd ankaralı Rüsuxi İsmayıl Əfəndi Ənqurəvinin ölüm tarixi h/q-1041-ci il, miladi tarixlə 1662-ci ildir. Rüsuxi İsmayıl Əfəndi Ənqurəvinin, Cəlaləddin Ruminin məsnəviyi-mənəvisinə verdiyi şərh türk dilində əski əlifba ilə Qum şəhərində Ayətullah Mərəşi Nəcəfin kitabxanasında qorunur.

Mövlanə Cəlaləddin Ruminin “Məsnəviyi-mənəvi” hekayətinə şərh verənlərdən biri isə miladi tarixlə 2109-cu ildə vəfat etmiş müasir Rumi təfsirçisi Əllamə Məhəmməd Təqi Cəfəri Təbrizi və ya sadəcə Əllamə Cəfəridir. Əllamə Cəfəri isə yuxarıdakı bəndi belə təqdim edir:

To be quyi nək delavərdən be tu,
Quyətəd porrəstərin del ha qəno.
An dele avər ke, qotbe aləmust,
Cane, cane, cane, cane Adəmust.

Bu bəndi yuxarıdakı bəndlə müqayisə etdikdə kəskin fərqlər görünür. Bu bəndi Əllamə Cəfəri “Məsnəviyi-mənəvi” hekayətinin 40-cı “Bəxş”indən götürmüşdür. Bəxş – hissə, bölüm və ya bölmə deməkdir.

Bu iki təfsir olunmuş bənddəki fərq ikinci misrada verilən “qutu” və “qəno” sözlərindədir. Məsələn burasındadır ki, bu bəndlərin hər ikisi Cəlaləddin Ruminin məsnəvisindəndir.

Farslarda X əsrdən Rudəki, azərbaycanlılarda XII əsrdə Nizami Gəncəvi ilə başlanan “məsnəvi” şeir janrı sonralar Xaqani, Nəsimi, Məhsəti Gəncəvi və Mövlanə Cəlaləddin Rumi tərəfindən müvəffəqiyyətlə davam etdirilmişdir. “Məsnəvi” şeir janrı hər iki qəfiyəsi öz-özlüyündə həmqafiyə olan şeir növünə deyilir. Əllamə Cəfərinin təqdim etdiyi bənddə I iki misrada həmqafiyəlilik pozulur. Çünki I misranın sonundakı “be tu” sözü, II misranın “qəno” sözü ilə həmqafiyə deyildir. Lakin Rüsuxi İsmayıl Əfəndi Ənqurəvinin verdiyi nümunədə I misranın sonundakı “be tu” sözü II misradakı “qutu” sözü ilə həmqafiyədir. Bu şərt məsnəvi şeir janrının qəfiyə tələbinə daha uyğundur. Məhz, bu baxımdan “Mücrü” guşəsinin sözaçımı üçün Əllamə Cəfərinin təqdim etdiyi nümunəni deyil, Rüsuxi İsmayıl Əfəndi Ənqurəvinin təqdim etdiyi məsnəvi bəndini əsas götürəcəyik. İndi isə izaha keçək:

To be quyi nək delavərdən be tu,
Quyətəd porrəstərin delha qutu.
An dele avər ke, qotbe aləməst,
Cane, cane, cane, cane Adəməst.

I misradakı “inək” yazılmalı söz, vəznin tələbinə görə “nək” şəklində yazılmışdır. Buradakı “inək” azəri dilindəki mal-qara mənası bildirən “inək” sözü deyildir. “İnək” fars dilində “indi” və “bu dəqiqə” deməkdir.

I, II, III, IV misraların mənası belədir: - “Ey insan sən Allaha deyirsən ki, ey Allah! Mən sənin hüsuruna ibadətlə dolu bir ürək gətirmişəm. Allah isə mənə əvəzində deyər ki, qutu gətirdiyin ürəklə doludur. Sən mənim hüsuruma ürək əvəzinə o könülü gətirin ki, o aləmin qütbü, yəni mərkəzi olsun və Adəmin canının, canının, canının canı olsun.

C.Ruminin məsnəvisini şərh edən Rüsuxi İsmayıl Əfəndi Ənqurəvinin bu bənddəki adını çəkdiyi “qutu” vaxtı ilə qədim bir şəhərin adı olmuşdur. Bu şəhər digər şəhərlərlə müqayisədə həmin şəhərlərə nisbətən xeyli aşağıda və dərinədə yerləşdiyindən və hər tərəfdən bağlı, əhatə olunduğuna görə həmin şəhərə “Qutu” adı verilmişdir. Bu şəhərin abad evlərinə və şəhərin quruluşuna gecə zamanı ev və həyətlərdəki yanan çıraq və işıqların sayrışmasına yuxarıdan tamaşa etdikdə sanki dərinədə bir qızıl, ləl-cəvahirat sandıqcasına bənzər gözəl bir “mücrü” görünür. “Qutu” sözünün heç bir fəlsəfi-estetik dəyəri olmadığından sonralar bu şəhərə “Mücrü” adı verdilər. Beləliklə “Mücrü” guşəsi də “Ərak”, “Şüştər”, “Şüştərək”, “Şiraz” və “İsfahan” kimi qədim bir şəhərin adıdır. Beytin əsl şərhisi isə budur: “Sən Allaha deyirsən ki, ey Allah mən sənin hüsuruna ibadətlə dolu bir ürək gətirmişəm. Allah isə sənə deyər ki, sən gətirdiyin bu ürəkdən Qutu şəhəri doludur. Sən mənim hüsuruma ürək əvəzinə o könülü gətir ki, o aləmin qütbü, yəni, mərkəzi olsun və Adəm peyğəmbərin canının, canının, canının canı olsun. Çünki insanda olan heyvani ruh Adəmin, yəni bütün insanların canıdır, qüdsi ruh ki, ona ruhi izafi, ruhi təmiz və ruhi rəvan deyilir ki, o da heyvanın canıdır. Ruhi-əzəm, yəni ən uca ruh ki, bütün digər ruhların yaranmasına səbəb olub, onlara həyatverici olmuşdur ki, bu da Məhəmməd ə.s.-in ruhudur və əsl kamil insanın qəlbində məskən salmışdır. Bu da qüdsi-ruhun canıdır və nəhayət insanda olan o könül ki var, o, mənəvi qəlb hesab olunursa o da ruhi-əzəmin canıdır. Bu könülə ona görə qütbü-aləm, yəni aləmin mərkəzi deyirlər ki, bu könülün, yəni mənəvi qəlbin 7 təbəqəsi vardır. Bu təbəqələrin mərkəzi 4-cü təbəqədir ki, ona “fuad” deyirlər. Allah təala “Fuad”da, yəni 4-cü təbəqədə sakindir, qərar tutmuşdur. Allaha olan eşq, məhəbbət və Məhəmməd peyğəmbərə (ə.s.) olan iman və iklas buradan doğur. Mənəvi olan ilahi günəşin nuru məhz, bu təbəqədən parlar.

Истолкование отделения «Мюджру» в мугам дастгяхе «Раст»

РЕЗЮМЕ

Автор статьи истолковании отделения «Мюджру», который находится между частями «Ходжаста» и «Араг» и используется для пояснения «Араг» и плавного перехода на эту часть в мугам дастгяхе «Раст» в исполнении одного из выдающихся таристов Бахрама Менсурова на основе лексико-семантических, исторических, мистических и филологических фактов. Он также высказывает свое отношение к фамилиям "Менсуров" и "Мансуров".

Ключевые слова: *Мугам, «Раст», «Мюджру», Бахрам Менсуров, Мовлана Джалаледдин Руми, мяснави.*

Valeh Rahimov

Semantic-mystic explanation of “Mujru” section in the mugham dastgah of “Rast”

SUMMARY

The author of the paper gives explanation of “Mujru” section which is between the parts of “Khojasta” and “Arrag” and used for elucidation of “Arrag” and ensured smooth transmission to it in “Rast” dastgah performed by Bahram Mensurov who was one of the outstanding tar-players on the ground of lexical, semantic, historical, mystic and philological facts. At the same time he regards his attitude for the surnames of “Mensurov” and “Mansurov”.

Key words: *mugham, “Rast”, “Mujru”, Bahram Mensurov, Movlana Jalaladdin Rumi, masnavi.*

Rəyçilər: Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru Rasim Qurbanov
Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Təranə Əliyeva

Ariz ABDULƏLİYEV

ELMİRA ABASOBANIN ELMI YARADICILIĞINDA MÜASİR MUĞAMŞÜNASLIQ PROBLEMLƏRİ

Açar sözlər: *muğamşünaslıq, müasir problemlər, Elmira Abasova, muğam operası, muğamvarilik, muğam və simfonizm*

Elmira Abasova-muğamşünas

Görkəmli musiqişünas-alim, Əməkdar incəsənət xadimi, professor Elmira Abasovanın elmi yaradıcılığı mövzu və problem əhatəsinə görə çoxistiqamətlidir. Muğam – Elmira Abasovanın elmi yaradıcılığının əsas tədqiqat obyektlərindən biridir. XX əsr muğamşünaslıq elminin inkişafında Elmira Abasova yüksək səviyyəli tədqiqatçı-alim, musiqişünas-tənqidçi, musiqi təbliğatçısı və pedaqoq kimi mühüm və əhəmiyyətli xidmətlərə malikdir. E.Abasova elmi yaradıcılığa qədəm qoyduğu ilk dövrdən, yəni 1950-ci illərin II yarısından başlayaraq, muğamla bağlı yeni mövzu və problemləri elmin gündəliyinə daxil etmiş, öz tədqiqatları ilə müasir muğamşünaslığın elmi istiqamətlərini və metodoloji əsaslarını yaratmışdır. Bu sahədə apardığı tədqiqatlar və əldə etdiyi nəticələr, müasir musiqi-elmi fikrinin, xüsusilə, muğamşünaslığın nəzəri inkişafına əsaslı təsir göstərmişdir.

Elmira Abasova XX əsr muğamşünaslıq elminin klassik və müasir yaradıcılarındanır. Ü.Hacıbəyov, Ə.Bədəlbəyli, V.Belyayev, M.S.İsmayılov, V.Vinoraqov kimi nüfuzlu muğamşünas-alimlərin fəaliyyətindən sonra sırada sanballı musiqişünas-muğamşünas alim kimi Elmira Abasovanın adı dayanır. E.Abasovanın muğamşünaslıq elminə ən böyük töhfəsi muğamın nəzəri xüsusiyyətlərini muğam və bəstəkar praktikası ilə əlaqəli öyrənməsidir. E.Abasova müasir muğam elminin bir çox nəzəri paradigmalarını Üzeyir Hacıbəyli yaradıcılığına aid tədqiqatlarında, “Azərbaycan muğamının janr xüsusiyyətləri” [6], “Muğam və simfonizm” [7], “Azərbaycan muğamının bədii və sosial-tarixi funksiyaları və onun ənənələrinin qorunması” [10] kimi məqalələrində, habelə klassik ifaçılar haqqında monoqrafiyalarında [4; 5] fundamental bir şəkildə yaratmış və əsaslandırıbmışdır. Diqqətçəkən maraqlı elmi məsələlərdən biri də E.Abasovanın muğama dair işlərində janrın məhz “Azərbaycan

muğamı” kimi təqdim olunmasıdır. Belə təqdimat və müəyyənlik isə muğamın tarixi-mədəni, milli-mədəni və tarixi-çoxrafi arealı haqqında informasiyadır.

Muğam Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında

Elmira Abasova muğam tədqiqatlarına bəstəkar yaradıcılığı aspektində başlamışdır. Bu sahədə ilk və uğurlu addımını nüfuzlu bir elmi tədbirdə - SSRİ Bəstəkarlar İttifaqının plenumunda atmışdır.

SSRİ Bəstəkarlar İttifaqının Musiqi Tənqidi Komissiyası tərəfindən 1956-cı il, mart ayında, Tbilisi şəhərində V Ümumittifaq plenumu keçirilir. Zaqafqaziya respublikalarında musiqişünaslığın və musiqi tənqidinin vəziyyətinə həsr olunan bu Ümumittifaq plenumda üç respublika ilə yanaşı, Moskva, Leninqrad, Kiyev, Orta Asiya respublikalarının da musiqişünas və bəstəkarları iştirak edirlər. Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqını təmsil edən Əfrasiyab Bədəlbəyli, Boris Zeydman, Elmira Abasova və Rəna Fərhadovanın məruzələri maraqla qarşılanır, müzakirələrdə müsbət rəylər bildirilir. Gənc musiqişünas E.Abasova SSRİ Bəstəkarlar İttifaqının Ümumittifaq plenumunda maraqlı mövzu ilə çıxış edir: **“Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında muğamlardan istifadə haqqında”**. [1].

Bəstəkar yaradıcılığında muğamlardan istifadə prinsiplərini və metodlarını ilk dəfə araşdıran gənc musiqişünas, eyni zamanda, bu məruzəsi ilə “bəstəkar yaradıcılığında muğam” mövzusunı ilk dəfə ciddi elmi-tədqiqat və problem səviyyəsində musiqi elminin gündəliyinə daxil edir. Bu hadisədən sonra XX əsr musiqişünaslığında muğama yönəlmiş yeni, müasir, fundamental mövzu və problemlər gündəmə gəlir (1), muğam tədqiqatlarının metodologiyası müasir musiqişünaslığın nəzəri problemlərinə və istiqamətlərinə yönəlir (2), şifahi-professional muğam yazılı bəstəkarlıq praktikası ilə əlaqədə öyrənilir (3).

1950-ci illərdən etibarən, bəstəkar və muğam münasibətləri bəstəkarlıq məktəbinin inkişaf proseslərində, onun yüksəliş tempində, yeni axtarışlarında özünün daha aktual, yeni və maraqlı mövzularına və nəzəri məsələlərinə malik olur. Bu fəal və sürətli elmi-praktik proseslərin başlanğıcında isə E.Abasovanın plenumda musiqişünaslığa daxil etdiyi ciddi elmi problem dayanır.

E.Abasovanın “Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında muğamlardan istifadə haqqında” məruzəsi və məqaləsi bəstəkar və muğam əlaqələrinə musiqişünaslıqda ilk məqsədyönlü elmi yanaşmadır. Məruzənin aktuallığını şərtləndirən cəhətlərdən biri də bəstəkar yaradıcılığında muğamdan istifadənin metod və prinsiplərinin müəllif tərəfindən fərqləndirilməsi, təsnifatlaşdırılması, müqayisəli araşdırılması, Ü.Hacıbəyli

yaradıcılığına istinad olunmasıdır. Azərbaycan musiqişünaslığında Üzeyir Hacıbəyli musiqisinin ilk elmi tədqiqatçılarından olan, ilk dəfə Üzeyir Hacıbəylinin opera və musiqi komediyalarını dissertasiya kimi tədqiq və təhlil edən, bu mövzuda ilk monoqrafiyanı yazan Elmira Abasova, maraqlıdır ki, bəstəkar və muğam əlaqələrinə də ilk olaraq, Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığında yanaşmış, muğamlardan və xalq musiqisindən istifadə edən ilk bəstəkar kimi Ü.Hacıbəyli *“milli bəstəkarlıq üslubunun yaradıcısı”* (kursiv bizimdir – A.A.) adlandırmışdır. Başqa sözlə, E.Abasovanın Ü.Hacıbəyli yaradıcılığında dair elmi-nəzəri tədqiqatlarında *“milli bəstəkarlıq üslubu”*, *“milli bəstəkarlıq üslubunun yaradıcısı”* kimi müəyyənliklər və anlayışlar birbaşa muğam, aşiq və musiqi folkloru ilə vəhdətə malikdirlər.

Bəstəkar və muğam əlaqələri, onun müxtəlif aspektləri Elmira Abasova tərəfindən bütün elmi yaradıcılığı ərzində davam etdirilmişdir. Müasir muğamşünaslıq problematikasından yanaşdırdı görürük ki, E.Abasova bu əlaqə sisteminə yazılı və şifahi musiqi ənənələrinin qarşılıqlı təsiri, Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin yaradıcılıq nailiyyətləri, onun yeni üslub, forma, ifadə axtarışları, milli özünüifadə prinsipləri aspektində yanaşmış, milli üslub problemlərini bu əlaqələr vasitəsilə təhlil etmişdir.

Maraqlıdır ki, bu mövzu və problem sonrakı illərdə Azərbaycan musiqişünaslığı tərəfindən uğurla davam etdirilmiş, eləcə də görkəmli alimin yetişdirdiyi peşəkar musiqişünas kadrları tərəfindən fərqli baxışlarla öz həllini tapmışdır. Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığını tədqiq edən müxtəlif musiqişünas nəsiləri milli üslubu, milli-xalqı xüsusiyyətləri məhz muğam, məqam (lad) və xalq musiqisi əsasında müəyyən edirlər. Beləliklə, bəstəkarların muğama, buradan da muğam melodiyasına, intonasionalarına, ritimikasına və ladlarına müraciəti yaradıcılıq və üslub problemləri kimi musiqişünaslığın tədqiq və təhlil obyektinə çevrilir. Başlıcası, E.Abasova muğama bəstəkar yaradıcılığında yanaşmaqla, bu janrın müasir yaradıcı təbiətə, zəngin bədii potensiala, hədsiz ideyaverici və istiqamətləndirici mənbələrə, özünəməxsus tematizmə, spesifik forma və inkişaf qanunauyğunluqlarına, yazılı bəstəkar ənənələri ilə daim fəal dialoq və təsir imkanlarına, nəhayətsiz elmi-tədqiqat materialına malik olduğunu musiqişünaslığın və bəstəkar yaradıcılığının diqqət mərkəzinə çəkdi.

Qeyd edək ki, bəstəkar və muğam əlaqələrinin öyrənilməsi Şərq-Qərb musiqi əlaqələrini də elmi problem səviyyəsində aktuallaşdırmışdır. Digər tərəfdən, bəstəkar yaradıcılığında muğamlardan istifadənin bədii metod və prinsiplərinin yeniləşməsi və dərinləşməsi muğam təfəkkürünün özünəməxsus qanunauyğunluqlarını öyrənmək üçün də (əlaqə-əks əlaqə) yeni ideya və nəticələr verə bilər.

Muğam operası

Elmira Abasova Üzeyir Hacıbəyovun “Leyli və Məcnun” operası haqqında ilk musiqişünaslıq monoqrafiyasını yazmışdır. [2]. Bu kitab Azərbaycan musiqişünaslığında “Leyli və Məcnun” operasına xüsusi həsr olunan ilk və yeganə monoqrafiyadır. Qeyd edək ki, kitabın meydana gəlməsi E.Abasovanın dissertasiya işi ilə əlaqəlidir. O, aspiranturada təhsil aldığı illərdə görkəmli musiqişünas-alim, Moskva musiqişünaslıq məktəbinin tanınmış simalarından biri İ.Rıjkinin elmi rəhbərliyi ilə “Üzeyir Hacıbəyovun operaları və musiqili komediyaları” mövzusunda namizədlik dissertasiyası yazırdı. Elmi rəhbərin təklifi, SSRİ EA İncəsənət Tarixi İnstitutunun və Azərbaycan EA Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun dəstəyi ilə dissertasiyanın bir hissəsi monoqrafiya kimi nəşr olunur.

“Üzeyir Hacıbəyovun “Leyli və Məcnun” operası” kitabı rus dilində yazılmış, 1960-cı ildə nəşr olunmuşdur. Muğamlardan, xalq musiqisindən bəstəkarların istifadəsi haqqında elmi axtarışlarını davam etdirən E.Abasova bu kitabında “Leyli və Məcnun” operasının ilk tamaşasını, quruluşunu, musiqi tarixində yerini və rolunu, əsərin forma və üslub xüsusiyyətlərini, Ü.Hacıbəylinin xalq musiqisi və muğamlardan istifadəsini, bu sahədəki novatorluğunu araşdırır. Kitabda Azərbaycan xalq musiqisinin janrları, ladların quruluşu haqqında məlumat verilir, ilk operanın yaranmasının səbəbləri göstərilir. O vaxta qədər opera haqqında çoxlu sayda rəylər, qəzet və jurnal məqalələri, bir neçə kitabda müəyyən fikirlər yazılsa da, əsər musiqişünaslıqda xüsusi monoqrafik araşdırmaya cəlb olunmamışdı. Bu addım ilk dəfə Elmira Abasova tərəfindən atılmışdır. Monoqrafiya kiçik həcmli olsa da, musiqişünaslar üçün bu opera haqqında dəyərli elmi-istinad mənbəyi olaraq qalmaqdadır.

Elmira Abasova bu kitabında ilk dəfə olaraq, Ü.Hacıbəyovun “Leyli və Məcnun” operasının janr, forma və üslub müəyyənliyini elmi baxımdan obyektiv və dəqiq təyin etmişdir: **muğam operası**.

Kitabın ən qiymətli elmi dəyəri bir də bundadır ki, “Leyli və Məcnun” operasının janr-forma-üslub mahiyyəti ilk dəfə “muğam operası” kimi təyin olunmuş və bu terminlə səciyyələndirilmişdir. Hətta Ü.Hacıbəyli bəzi məqalələrində bu operasında muğamlardan istifadə etməsi haqqında yazsa da, “muğam operası” anlayışını işlətməmişdi, sonrakı illərdə bu opera haqqında yazılan müxtəlif məqalələrdə də “muğam operası” təyininə rast gəlinmir. Azərbaycanda ilk klassik-professional əsərin janr müəyyənliyi elmi şəkildə ilk dəfə məhz E.Abasova tərəfindən adıçəkilən dissertasiyada və monoqrafiyada dəqiq və düzgün verilmişdir.

E.Abasova dissertasiyasında və 1961-ci ildə dissertasiya əsasında rus dilində nəşr olunan **“Üzeyir Hacıbəyovun operaları və musiqili komediyaları”** monoqrafiyasında bəstəkarın ilk operası üzərində daha

müfəssəl dayanmış, muğamın operanın quruluşunda, dramaturgiyasında, obrazların səciyyəsinə rolunu nəzəri təhlil etmişdir. [3]. Bu əsərində də müəllif operanın janr-forma-üslub özünəməxsusluğunu və yeniliyini “muğam operası” kimi müəyyən etmişdir. Daha sonra 1965-ci ildə Elmlər Akademiyasında dahi bəstəkarın 80 illiyi münasibətilə keçirilən elmi sessiyadakı məruzəsində E.Abasova “muğam operası” anlayışına yenə qayıtmışdır.

Bu anlayış yarandığı ilk gündən özünü elmi-nəzəri baxımdan təsdiq etdi, aktuallaşdı, operanın özü qədər doğmalaşdı, elmi tədqiqatlarda, məqalələrdə və çıxışlarda dəfələrlə işləndi. Rusdilli musiqişünaslıq da alimin “muqamnaya opera”, “muqam-opera” anlayışına tez-tez müraciət etdi. Bu termin “Leyli və Məcnun” operasını elə yüksək elmi-nəzəri dəqiqliklə, alternativsiz və reallıqla səciyyələndirdi ki, sanki operanın özü ilə birlikdə yaranmışdı...

“Leyli və Məcnun” operasının janr-forma-üslub səciyyəsinin “muğam operası” kimi dəqiq müəyyən olunması musiqişünaslıqda Ü.Hacıbəyov yaradıcılığının tədqiqinə, XX əsr Azərbaycan musiqi tarixinin öyrənilməsinə, bəstəkar musiqisində Şərq-Qərb əlaqələrinin müxtəlif aspektlərinin aşkarlanmasına, Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin və operasının inkişaf yollarını müəyyən etməyə güclü təkan verdi, bu sahələrin təkamülündə mühüm rol oynadı.

Beləliklə, Azərbaycanda, Şərqdə ilk professional bəstəkar operasının – “Leyli və Məcnun”un E.Abasova tərəfindən “muğam operası” kimi adlandırılması və qiymətləndirilməsi əsərin tarixi rolunu və yerini obyektivliklə müəyyənləşdirdi (1), operanın fərqləndirici janr-forma-üslub özünəməxsusluğunu dəqiqliklə təyin etdi (2), “muğam operası” musiqidə Şərq professionalizmi ilə Qərb professionalizmini, Şərq musiqi təfəkkürü ilə Qərb musiqi formasını bəstəkar yaradıcılığı əsasında əlaqələndirən ilk nəzəri-musiqişünaslıq termini kimi elmin istifadəsinə daxil oldu (3).

E.Abasovanın musiqi elmində ən böyük xidmətlərindən biri bəstəkar və muğam əlaqələrini, Ü.Hacıbəyli yaradıcılığını tədqiq etməkdirsə, daha bir elmi yeniliyi və xidməti “muğam operası” anlayışını yaratmasıdır.

Bir daha vurğulamaq istəyirik ki, E.Abasovanın 1960-cı ildə nəşr olunan kitabı bu günə kimi “Leyli və Məcnun” operası haqqında ilk və yeganə monoqrafiya olaraq qalmaqdadır.

Muğam və simfonizm

1970-ci illərin əvvəllərinə qədər, Azərbaycan və rus musiqişünaslığında muğam haqqında nəzəri tədqiqatların və nəticələrin kifayət qədər çox olmadığı bir dövrdə Elmira Abasova elmin gündəliyinə olduqca

mürəkkəb, eyni zamana müasir və aktual bir problem daxil etdi: **muğam və simfonizm**.

E.Abasovanın 1950-ci illərin ortalarından ciddi elmi səviyyədə araşdırdığı muğam və bəstəkar əlaqələri bir problem və mövzu kimi öz davamını və inkişafını “muğam və simfonizm” mövzusunda tapdı. Azərbaycan bəstəkarlarının simfonik əsərlərində forma, janr, intonasiya, obraz kimi xüsusiyyətlər muğamla əlaqəli və müqayisəli şəkildə araşdırıldı. Əlbəttə, XX əsrdə Qərb-Şərq əlaqələri Azərbaycan simfonik musiqisinin nümunəsində özünün daha real, mahiyyətli və yeni bədii perspektivlərini tapmışdı. Lakin bu əlaqələrin bədii, estetik, forma-məzmun, yaradıcılıq aspektləri, onların tipologiyası, nəzəri mahiyyəti, üslub özəlliyi elmi şəkildə Azərbaycan musiqişünaslığının tədqiqatları, o cümlədən, E.Abasovanın “muğam və simfonizm” tədqiqatları ilə əsaslandırıldı.

Musiqişünas-alimin elmin dövrüyyəsinə daxil etdiyi bu nəzəri problem və ideya ilk dəfə 1971-ci ildə Moskvada keçirilən nüfuzlu bir beynəlxalq elmi tədbirdə, sonra 1972-ci ildə Bakıda keçirilən “Folklor və müasirlik” Ümumittifaq konfransında “rüşeym” şəklində təqdim olundu. Musiqişünasdan zəngin nəzəri bilik, dərin təfəkkür, müşahidə və müqayisə qabiliyyəti, çevik məntiqi düşüncə, ideya, həm də yaxşı mənada cəsarət tələb edən bu fundamental mövzu E.Abasova tərəfindən sonrakı illərdə daha əsaslı bir şəkildə işləndi. 1973-cü ildə Alma-Atada keçirilən “Asiya Musiqi Tribunalı” III Beynəlxalq Festivalında, 1975-ci ildə Daşkənddə keçirilən “Makomlar, muğamlar və müasir bəstəkar yaradıcılığı” Ümumittifaq konfransında təqdim etdiyi “Muğam və simfonizm” adlı məruzələrində müxtəlif faktların, əsərlərin təhlili ilə yanaşı, həm də tipikləşdirmə və ümumiləşdirmə apardı, mövzunu aktual və nəzəri bir problem səviyyəsində təqdim etdi. [7; 8; 9]. Dərc olunmuş materiallarda da, Azərbaycan Elmlər Akademiyasının elmi jurnallarında da müəllifin muğam və simfonizm haqqında zəngin nəzəri biliyi, dərin müşahidə və təhlil ustalıq, nəzəri musiqişünas təfəkkürü, analogiyaları əsaslandırması və konkret nəzəri nəticələrə yönəltməsi onun mövzuya və problemə hərtərəfli bələd olduğunu bir daha deməyə əsas verir.

Alimin 1970-ci illərdə bir-birinin ardınca təqdim elədiyi “Muğam və simfonizm” adlı elmi məqalələr, o dövrün muğam tədqiqatlarının səviyyəsi üçün bəlkə də həddindən artıq yeni və mübahisəli idi. Bununla belə, müzakirələrdə problemin yeniliyi, maraqlı olması mütəxəssislər tərəfindən qeyd olunurdu. B.Asafyevin təyin elədiyi “mahnı simfonizmi” termini ilə müqayisə edilə bilən 1970-ci illərin “muğam simfonizmi”, “şərq simfonizmi” kimi anlayışlar, eyni zamanda, “muğamda inkişaf prinsipləri”, “muğam melodiyası”, “muğam tipli melodiya”, “muğam forması”, “muğamda formayaranma prinsipləri”, “muğam və sonata forması” kimi məsələlər musiqişünas-nəzəriyyəçilər və tənqidçilər

tərəfindən geniş diskussiyalarla, fikir müxtəlifliyi ilə, maraqla qarşılandılar. E.Abasovanın “muğam və simfonizm” probleminə dair məqalələri, bu məqalələrdə qaldırdığı fikirlər də olduqca maraqla qarşılandı, diskussiyalara səbəb oldu, dəstək qazandı. Başlıcası, müəllif tərəfindən problemin və mövzunun, fikrin və mövqeyin təqdimi bütün hallarda nəzəri sxolastikadan, sözçülükdən, “terminyaratma həvəsindən”, “mövzu və variasiyalar” və “yenilik xatirinə yenilik” mövqeyindən tamamilə uzaq idi. Aydın göründüyü kimi, müəllif hər dəfə real faktlara və təhlilə istinad edir, hər bir fikrini bəstəkar əsəri ilə əsaslandırır, bu mövzuya həsr elədiyi məqalələrində nəzəriyyəni praktika ilə əlaqədə qoyur və açıqlayırdı.

Azərbaycan bəstəkarlarının simfonik yaradıcılığında muğama yanaşmanın üslub, forma, obraz, melodiya-intonasiya xüsusiyyətləri “muğam və simfonizm” probleminə həsr olunmuş məqalələrdə nəzəri baxımdan araşdırıldı, təhlil olundu. Simfonik təfəkkürə muğamın təsiri, simfonik yaradıcılıqda muğamdan istifadə, muğam və simfonizmin bədii üslub və forma əlaqələri, bu fərqli təfəkkür prinsipləri arasındakı uyğunluqlar və eyniliklər kimi məsələlərin tədqiqində və həllində yeni problem, ideya, fikir, təhlil və terminlərlə birlikdə, həm də yeni elmi-metodoloji meyarlar yarandı. Ü.Hacıbəylinin məqam, B.Asafyevin simfonizm nəzəriyyələri musiqişünaslığın nəzəri inkişafında xüsusi mərhələ təşkil etdiyi kimi, Elmira Abasovanın “muğam və simfonizm” məqalələri də musiqişünaslıq tarixində və musiqi elminin inkişafında xüsusi bir mərhələdir.

Muğamvarilik

Elmira Abasovanın bəstəkar yaradıcılığında muğama münasibət məsələlərini araşdırması, bu alimi məntiqi olaraq, “muğamvarilik” termininə və probleminə gətirdi. Bu termini E.Abasova ilk dəfə rus dilində yazdığı “Muğam və simfonizm” məqaləsində işlətmişdir: **мугамность. [7].**

Başlıcası, müəllif bu termini yaradıcılıqda, üslubda, təfəkkürdə, forma və inkişaf prosesində nəzərdən keçirir, muğamın nəzəri-praktik mahiyyətindən yoğrulan bu termini olduqca anlaşıqlı və məntiqi izah edir, onu məhz bəstəkar yaradıcılığı ilə əsaslandırır.

Bu termini dilimizdə necə işlədək: “muğamvarilik”, “muğamlılıq”, “muğamtərzlilik”, “muğamsal”?

Biz **“muğamvarilik”** üzərində dayanmağı daha məqsədəuyğun sayırıq. Etiraf edirik ki, anadilli “muğamvarilik” öz rusdilli orijinalına adekvət deyildir. Bu mənada, tərcümənin şərtiliyini nəzərə almışıq.

“Muğamvarilik” - Elmira Abasovanın Azərbaycan musiqi elminə, hətta demək olar, müasir dünya musiqi elminə, müasir etnomusiqişünaslığa və muğamşünaslığa daxil etdiyi yeni, aktual, işlək bir nəzəri

termindir.

E.Abasova bu anlayışı Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığına tətbiq etmişdir. Bununla, bir tərəfdən, bəstəkarların muğam istinadlı üslub təmayüllərini konkret elmi terminlə tipikləşdirmiş, xarakterizə etmiş, ümumiləşdirmiş, digər tərəfdən, müasir musiqi elmini çox qiymətli elmi-nəzəri termin və problem ilə zənginləşdirmişdir.

“Mahnıvari”, “rəqsvari” kimi anlayışlardan musiqişünaslıqda həm xalq musiqisi janrlarının melodik üslubunu, musiqi-ifadə tərzini, həm də mahnı, rəqs, təsnif, rəng janrlarının bədii xislətini təyin etmək üçün işlədilir. Mahnıvari – xalq mahnılarının, rəqsvari – xalq rəqslərinin “deyim” tərzidir, hər ikisində meloüslubun ümumi ifadəsidir. Digər tərəfdən, bu anlayışlar vasitəsilə Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərində milli üslubu, milli əlamətləri səciyyələndirirmək olur.

Başqa bir fakt. Azərbaycan bəstəkarları “Aşıqsayağı”, “Muğam-sayağı” adını daşıyan əsərlər yazmışlar. Bu adlar həm də əsərin bədii ifadəliliyi, janr əsası, milli zəmini ilə bağlıdır. Birinci halda, bəstəkar öz əsərində aşiq musiqisinə, ikinci halda muğamlara xas olan melodiya, intonasiya, lad, ritm, vəzn xüsusiyyətlərini əks etdirir. Lakin “Muğam-sayağı” mövcud olduğu halda E.Abasovanın “muğamvarilik” termini də gündəmə gəldi. “Muğamsayağı” və “muğamvarilik” – hər ikisi birbaşa muğamla bağlı anlayışlardır. Lakin onları eynimənalı sözlər kimi qəbul etmək olmaz. Muğamsayağı – muğam deyil, muğamın bədii təqlididir; muğama nəzirədir; muğamın stilizasiyasıdır; muğama bənzətmədir; muğamın hər hansı bir detalını işləməkdir. Muğamsayağı, həm də bəstəkar yaradıcılığında muğamvariliyin bir təzahürüdür.

Muğamvarilik də muğam deyil, lakin muğamın təqlidi, muğama bənzəmək də deyil. Muğamvarilik - muğama məxsus təfəkkür, danışiq, şərhətmə və təqdimatdır; muğam üslubunu ehtiva edən fərqli bəstəkar yaradıcılığıdır, muğamın fərqli və fərdi bəstəkar yozumudur. Beləliklə, muğamsayağı və muğamvarilik - ikisi də bəstəkar yaradıcılığında yaranan və yaşayan təzahürlərdir.

Bəs şifahi ənənəli musiqidə? Fikrimizcə, yalnız muğamvarilik ola bilər. Belə ki, E.Abasova “muğamvarilik” termini ilə birlikdə musiqi elmində yeni və müasir problemləri də yaratmışdır. Bu xüsusda düşünürük ki, E.Abasovanın “muğamvarilik” anlayışına Azərbaycan xalqının musiqi-düşüncə tərzini kimi (1), etno-milli musiqi üslubu kimi (2), milli musiqi dili kimi, pofessional muğam incəsənətinin ifadə tərzini kimi (3), muğama xas lad-melodik struktur və formayaranma prinsipi kimi (4) də yanaşılması mümkündür. Bu terminin sadalanan məsələlərə tətbiq olunması öz həllini gözləyir. Məsələ bundadır ki, E.Abasovanın “muğamvarilik” termini kodlaşmış muğam düşüncəsi üçün də “açar” ola bilər.

Muğamvarilik – yalnız bədii yaradıcılıq metodu və üslub deyil, həm də bu metodu və üslubu müəyyən edən xüsusi bir nəzəri termindir. E.Abasova bu termini elmə daxil etməklə, musiqişünaslığın, etnomusiqişünaslığın və muğamşünaslığın muğam təfəkkürünə, muğam musiqisinə təhlili yanaşma imkanlarını daha da genişləndirmiş, xalq musiqisinə və bəstəkar yaradıcılığına muğamın sonsuz təsir imkanlarını polisemantik elmi-nəzəri anlayışda - “muğamvarilik” terminində cəmləndirmiş, elmin yeni metodoloji dayaqlarını yaratmışdır.

Muğam ifaçılığı

Elmira Abasovanın muğam tədqiqatlarında ifaçılıq, ənənə və sənətkarlıq məsələləri ayrıca bir istiqamətə malikdir. SSRİ Bəstəkarlar İttifaqının ideyası kimi “Xalq müğənniləri və musiqiçiləri” («Народные певцы и музыканты») seriyası ilə Moskvada işıq üzü görən nəşrlərə müraciət edək. Rusiyanın görkəmli musiqi tədqiqatçısı və publisisti V.Vinoqradovun elmi redaktorluğu ilə nəşr olunan bu seriya kitablar SSRİ-nin müxtəlif respublikalarının musiqişünasları tərəfindən xalq musiqiçiləri haqqında yazılmışdır.

E.Abasova tərəfindən “Xalq müğənniləri və musiqiçiləri” seriyasından iki kitab yazılmışdır. Bunlardan biri Qurban Pirimov, digəri Bəhram Mansurov haqqındadır. Qurban Primov haqqında nəşr olunan broşür sənətkara və muğam ifaçılığına dair rus dilində yazılan ilk nəşrdir. [4].

Yaxın və Orta Şərdə, Qafqazda, SSRİ miqyasında muğamın görkəmli ifaçısı kimi tanınan Qurban Primov sovet hakimiyyətinə qədər və ondan sonra da Asiya, Zaqafqaziya, Rusiya şəhərlərində konsertlər vermiş, Moskvada keçirilən ədəbiyyat və incəsənət dekadalarında (1938, 1959), müxtəlif mədəniyyət tədbirlərində tarı və muğamı yüksək peşəkarlıqla təbliğ etmişdir. E.Abasova kitabında görkəmli muğam sənətkarlarının, o cümlədən, Qarabağ muğam məktəbinin nümayəndəsi Qurban Primovun rolunu musiqişünaslıq cəhətdən əsaslandırırmışdır. Monoqrafiyada Q.Primovun sənətkarlıq yolu açıqlanmış, ifaçılığına musiqişünaslıq baxışı öz əksini tapmışdır. O, kiçik həcmli, lakin qiymətli monoqrafiyası ilə Azərbaycan muğam ifaçılığına musiqişünas yanaşmasının metodoloji zəminini hazırlamış və eyni zamanda, musiqişünaslığın diqqətini muğam ifaçılığının elmi öyrənilməsinə yönəltmişdir. Qurban Primovun ifaçılığı və sənətkarlığı nümunəsində muğam ənənələrinin yaşaması, inkişafı və məktəblərin yaşamasında klassik-peşəkar ustadların aparıcı rolu diqqətə cəkilmidir. Əslində, populyar silsilə kimi düşünülmüş bu Moskva nəşrlərinin əsas məqsədi müxtəlif xalqların ənənəvi musiqi və musiqiçiləri haqqında yeni məlumatların yayılması və təbliği idi. Şübhəsiz, E.Abaso-

va da müəllifi olduğu broşürü ilə bu məqsədə tam cavab vermişdir.

Muğamşünaslığın elmi inkişafında və muğamların təbliğində E.Abasovanın Bəhram Mansurov haqqında monoqrafiyasının da əhəmiyyətini qeyd etməliyik. [5]. Moskvanın nüfuzlu “Sovetskaya muzika” nəşriyyatında çap olunan bu monoqrafiya, Xalq artisti, dünyanın məşhur muğam ifaçısı Bəhram Mansurov haqqında yazılan ilk kitabdır. Kitabın rus dilində yazılması və nəşri isə başqa respublikalarda Azərbaycan muğamlarına və qüdrətli muğam ifaçısı B.Mansurovun şəxsində muğam sənətkarlarına geniş maraq və diqqətin yaranmasına səbəb olmuşdur. Maraqlıdır ki, postsovet respublikalarının konservatoriyalarında, mədəniyyət və incəsənət universitetlərinin kitabxanalarında bu nəşr hal-hazırda Azərbaycan musiqisi haqqında monoqrafiya kimi maraq doğurur və saxlanılır. E.Abasovanın bu monoqrafiyası da müvafiq silsilənin digər nəşrləri kimi kiçik həcmli, lakin monoqrafiyanın elmi maraq kəsb etməsi, E.Abasovanın muğam ənənələrinə və ifaçılığına ciddi musiqişünas yanaşması ilə ölçülə bilər. Nəşrin redaktorunun tələbi ilə populyar üslubda yazılsa da, kitabda əsas məqsədlərdən biri B.Mansurovun ənənələrə sahib olan peşəkar sənətkar kimi muğam ifaçılığındakı roluna qiymət verilir, onun fərdi üslubuna muğamın milli ənənələri ilə əlaqədə yanaşılır.

Görkəmli ailm E.Abasova hər iki kitabı ilə müasir muğamşünaslıq qarşısında çox ciddi vəzifə və ideya qoymuşdur: muğamşünaslıq *ifaçılıq məsələlərinə* diqqəti artırmalı, ifa üslubları və üsulları, ifaçılığın muğam ənənələrinə təsiri, muğamın daşdığı fəlsəfi ideyalarda fərdi-peşəkar yaradıcılığın rolu haqqında geniş tədqiqat işləri aparmalıdır.

Muğamın problemləri və gələcəyi

1978-ci ildə Səmərqənd şəhərində UNESCO və SSRİ Bəstəkarlar İttiafi tərəfindən “Yaxın və Orta Şərq xalqlarının şifahi ənənəli professional musiqisi və müasirlik” Beynəlxalq Musiqişünaslıq Simpoziumu keçirilir. Bu ilk beynəlxalq muğam simpoziumunda Azərbaycan nümayəndə heyətinin tərkibində Elmira Abasova da maraqlı məruzə ilə iştirak edir. Lakin E.Abasova həm də bu simpoziumun əhəmiyyətinə dair maraqlı məqalələr yazır. Onlardan biri “Klassik ənənələr yaşayır”, digəri “Muğamın problemləri və gələcəyi” adlanır. Hər iki məqalə musiqişünaslığı düşündürəndir, dəyərlidir. Bu məqalələri yazmaqda alimin məqsədi həmin simpoziumun musiqişünaslıq üçün, musiqi əlaqələri üçün elmi əhəmiyyətini, musiqişünaslıqda oynadığı rolu göstərməkdir. Bundan başqa, E.Abasova müəllifi olduğu bu məqalələrdə müəyyən nəticələrə də gəlir, muğam tədqiqatlarının aktuallığına, görülmüş və görülməli işlərə, muğamların öyrənilməsi və təbliği məsələlərinə nəzər yetirir.

Hər iki məqalənin məzmunu, istiqaməti və məqsədi onların başlığından da ifadə olunmuşdur. Bizcə, E.Abasovanın bu puplisist məqalələri də elmi məqalələri kimi müasir muğamşünaslıq tərəfindən diqqətlə öyrənilməlidir.

“Muğamın problemləri və gələcəyi” – hələ 1970-ci illərdə cari məsələ ətrafında yazılan bu məqalə ötən dövrlərdə hər il musiqişünaslıq, sonra etnomusiqişünaslıq və sonra muğamşünaslıq üçün bir mayak oldu. Lakin mayaka doğru getdikcə sahil bitmədi, muğamların problemləri və gələcəyi sonsuz “elm dəryası”nın sonsuz və həm də işıqlı üfüyü kimi qarşımızda dayandı. E.Abasova elmin bu üfüyünü “muğamın problemləri və gələcəyi” kimi ifadə etdi.

Muğamların gələcəyi haqqında Ü.Hacıbəylinin məşhur və dəyərli fikrindən, həm də nikbin proqnozundan illər sonra E.Abasovanın bu məqaləsinin məzmunu və adı muğamın problemləri və gələcəyi üçün bir elmi ideya və nəzəri simvol qəlibinə düşdü. Zaman ötdü, muğamın problemləri və gələcəyi muğamların bir mədəniyyət irsi kimi yaşamasında, gələcəyə ötürülməsində, elmi öyrənilməsində və digər məsələlərdə öz real ifadəsini tapdı. Milli müstəqillik dönəmində isə Azərbaycanın klassik musiqişünas alimlərinin, o cümlədən, E.Abasovanın həmin məqaləsindəki arzusu həqiqətə çevrildi - Azərbaycanda “Muğam aləmi” beynəlxalq muğam simpoziumları, beynəlxalq muğam festivalları və müsabiqələri, televiziya muğam yarışmaları, “İpək yolu” festivalları keçirildi, ali musiqi təhsilində muğamşünaslıq ixtisası, muğamlara elmi və bədii maraqların durmadan artması gündəmə gəldi.

Bütün bunlar bir musiqişünas-alimin 1970-ci illərdə qaldırdığı “muğamın problemləri və gələcəyi” adlı fundamental və aktual bir məsələnin əyani təsdiqi, yenilikləri, nailiyyətli və fəxarətli gələcəyidir. Başlıcası, yaşadığımız bütün bu uğurlu “gələcəklə” birlikdə biz də bu gün hamılıqla muğamların problemləri və gələcəyi haqqında düşünürük.

Ədəbiyyat:

1. Абасова Э. Об использовании мугамов в творчестве азербайджанских композиторов // Музыкаведение и музыкальная критика в республиках Закавказья: Материалы Пятого выездного пленума Комиссии музыкальной критики Союза композиторов СССР. - М.: Государственное музыкальное издательство. - 1956. - С. 392-401. (Соавтор Н. Мамедов).
2. Абасова Э. Опера "Лейли и Меджнун" Узеира Гаджибекова – Б.: Азмузиздат, 1960. – 65 с.
3. Абасова Э. Оперы и музыкальные комедии Узеира Гаджибекова. - Б.: Издательство Академии Наук Азербайджанской ССР, 1961. - 194 с.
4. Абасова Э. Курбан Примов: (Народные певцы и музыканты) – М.: Советский композитор, 1963. - 30 с.

5. Абасова Э. Тарист Бахрам Мансуров: (Народные певцы и музыканты). – М.: Советский композитор, 1977.- 48 с.
6. Абасова Э. Жанровые особенности азербайджанского мугама // Научная конференция "Вопросы музыкальной культуры Азербайджана прошлых веков": Программа и тезисы. - Баку, Элм, 1974. - С. 6-7. (Соавтор Н. Мамедов; музыкальная иллюстрация - заслуженный артист Азербайджанской ССР Б. Мансуров).
7. Абасова Э. Мугам и азербайджанский симфонизм. //Известия Академии Наук Азербайджанской ССР. Серия литературы, языка и искусства. - 1974. - № 2. - С. 108-142. (Соавтор Н.Мамедов).
8. Абасова Э. Мугам и азербайджанский симфонизм: Международная Трибуна Азии. Из рефератов. // "Советская музыка". - 1974. - № 2. - С. 104. (Соавтор Н. Мамедов).
9. Абасова Э. Мугам и азербайджанский симфонизм. // Макомы, мугамы и современное композиторское творчество: Материалы Межреспубликанской научно-теоретической конференции; Ташкент, 10-14 июня, 1975 г. - Ташкент, ГИЛИ им. Г. Гулямя, 1978. - С. 208-216. (Соавтор Н. Мамедов).
10. Абасова Э. Художественная и социально-историческая функции азербайджанского мугама и сохранение его традиций. // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность: Сборник материалов Международного музыковедческого симпозиума ЮНЕСКО: Самарканд, 3-6 октября, 1978 г. – Ташкент, ГИЛИ им. Г. Гулямя. - 1981. – С. 24-29. (Соавтор Н. Мамедов).

Ариз Абдулалиев

Современные проблемы мугамоведения в научном творчестве Эльмиры Абасовой

РЕЗЮМЕ

Статья Абдулалиева Ариза Али оглы посвящена научному изучению традиционного мугамного искусства в творчестве выдающегося музыковеда-ученого Азербайджана Эльмиры Абасовой. Ее фундаментальные работы о разных аспектах мугама значительно действовали теоретическому и методологическому развитию современной мугамоведения. Э.Абасова впервые внесла в науку такие фундаментальные теоретические понятия и проблемы как «мугамная опера», «мугам и симфонизм», «мугамный симфонизм», «мугамность» «полисистемное музыкальное мышление», «мугам в композиторском творчестве», «жанровые особенности мугама», «социально-художественные функции мугама» и т.д.

Ключевые слова: *мугамоведение, современные проблемы, Эльмира Абасова, композиторское творчество, мугамность, мугамная опера, мугам и симфонизм.*

Modern problems of muqamology in Elmira Abasova's scientific works

SUMMARY

This article by Ariz Abdulaliyev dicated to investigating Azerbaijani traditional mugam art. Azerbaijan's prominent musicologist, prof. Elmira Abasova created important scientific work about mugam problems. This prominent scientist researched influences of form, style, melody and intonation features of mugams on composers creative works. Elmira Abasova developed the theoretical and methodological aspects of modern muqamology.

Key words: *muqamology, modern problems, Elmira Abasova, composers creative, muqam-opera, muqam-style, muqam and symphony.*

Rəyçilər: Fəlsəfə elmləri doktoru, professor G.Abdullazadə
Əməkdar incəsənət xadimi, professor V.Allahverdiyev

Зейнал БАБИР

НАНА Институт Архитектуры и Искусства, докторант

E-mail: b.zeynal@mail.ru

СУФИЗМ КАК ОСОБОЕ ЯВЛЕНИЕ В РАЗВИТИИ МУГАМНОЙ ТРАДИЦИИ

Ключевые слова: *Суфизм, мугамная традиция, трансцендентальный*

Мугамная традиция является одним из значительных явлений в мировой музыке. Впервые термин «мугам», как название музыкальной формы, был введен Абдулгадиром Мараги. [1, стр. 23] Но, конечно же, это не значит, что мугам зародился или же нашел свое формирование именно в то время. Доктор искусствоведения Севиль Фархадова в своих трудах отводит становление мугамной традиции к цивилизации древних магов (мобеды). [2, стр. 3] В этом плане первоочередным является определение места мугамной традиции в мировой музыке.

Как известно, с общественным расслоением расслоилась и музыкальная культура. Так сформировались военное, культовое, дворцовое, крестьянское и др. направления музыки. Особой формой стала трансовая (трансцендентальная) музыка (не путать с культовой, в которой определился ритуально-канонический характер), развивающаяся в кругу просветленных и озаренных, то есть эта практика выходила за рамки развлечения, эстетики и ритуала. Именно это трансовое ядро и является основой мугамной традиции. В том числе, это говорит о том, что мугамную традицию нельзя рассматривать как одну из форм фольклора.

Музыку, как часть процесса озарения, в своей духовной практике использовали «Семь мудрецов бамбуковой рощи» (круг даосских учёных в III в. н. э. в Китае), представители пифагореизма (религиозно-философское учение, основанное в Древней Греции VI в. до н. э.), деятели Ихван ас-сафа (тайное религиозно-политическое и научно-философское сообщество, возникшее в X в. Ираке). В свою очередь, все это говорит об универсальности трансцендентальной музыки.

Особое значение музыка имела в духовной практике мистико-аскетического течения суфизм, одного из основных направлений классической исламской философии. Это мировоззрение оказало сильное влияние на формирование духовной формы мугамной традиции. [3, стр. 119-140]

Суфизм начал формироваться в VIII веке. Основные позиции философии суфизма предстают в следующих концепциях: «совершенный человек» (аль-инсан аль-камил), «единства бытия» (вахдат аль-вуджуд), «самопроявление абсолюта» (таджалла) и «эманация» (файд, судур). В своем развитии суфизм прошел три периода: аскетизм (зухда), суфизм (тасаввуф), суфийские братство (тарикаты).

Тарикат - этап духовного совершенствования, следующий за ша里亚том и предшествующий хакике, в свою очередь, состоит из макамов, являющиеся духовными ступенями на пути самосовершенствования. Макамы проходя через хал - состояние продвижения по пути тариката.

Последовательность макамов в суфизме:

1. Покаяние (тауба)
2. Осмотрительность или богобоязненность (вараа)
3. Воздержанность (зухд)
4. Нищета (факр)
5. Терпение (сабр)
6. Довольство (риза)
7. Упование (таваккуль)

Так между суфизмом и мугамной традицией можно провести параллели.

Исполнение мугама может быть выражена в трех формах:

1. Варьирование в пределах кварты и квинты.
2. Линейное развитие к кульминации.
3. Варьирование на опорных ступенях в разных октавах.

Эти же линии проявляются в суфийской духовной практике.

1. Зикр.
2. Прохождение макамов (Хал).
3. Радение.

Говоря о роли и значении суфийской философии в развитии мугамной традиции, особо надо сказать о суфийской поэзии. Плеяда великих поэтов-суфиев Востока внесли свой неоценимый вклад в обогащение этой сокровищницы. В их числе: Джалаладдин Руми, Санай, Саади, Хафиз, Джами, Амир Хосров Дехлеви, Насир-Хосров, Аттар, Ансари, Ираки, Низами, и др. Конечно же, следует особо отметить и исключительную роль квантитативной поэзии аруз.

В результате концептуального духовного развития к XIV веку сформировалась монументальная мугамная система состоящая из 12-ти основных мугамов: Ушшак, Нава, Буселик, Раст, Ирак, Исфган, Зирафкянд, Бозург, Зангуле, Рахави, Усейни и Хиджаз, и 6-ти авазат: Шахназ, Майе, Селмек, Новруз, Гердание, Кувашт.

Это был этап интеграции в развитии мугамной традиции, на формирование которой оказала влияние исламская культура. Но на протяжении долгих веков мугамная традиция, сохраняя свою внутреннее духовное ядро, периодически преобразовывалась. Это же исходит из метафизической природы мугамной традиции.

Литература:

1. Агаева С. Абдулгадир Мараги. Б.: Язычи, 1983.
2. Фархадова С. Муга- монодия как тип мышления. Б.: Елм, 2001.
3. Абдуллазаде Г. Музыка, человек, общество. Б.: Язычы, 1991.

Zeynal Bəbir

Sufilik muğam ənənəsinin inkişafında xüsusi hadisə kimi

XÜLASƏ

Məqalədə muğam ənənəsinin musiqi aləmində transsendental forma olduğu nəzərə çatdırılır. Bununla əlaqədar sufiliyin onun təşəkkülündə tutduğu mühüm yer açıqlanır. Eyni zamanda, Şərq sufi poeziyasının muğamın inkişafında xüsusi amil olduğu qeyd edilir.

Açar sözlər: *sufilik, muğam ənənəsi, transsendental*

Zeynal Babir

Sufism as a special phenomenon in development of mugham traditions

SUMMARY

In the paper mugham tradition is shown as a transcendental form in the world of music. In relation with it, significant role of Sufism in its development is interpreted. At the same time it is emphasized that Eastern Sufi poetry has a special place in development of mugham.

Key words: *Sufism, mugham tradition, transcendental*

Rəyçilər: sənətsünaslıq doktoru, professor Sevil Fərhadova;
dosent Gülağa Zeynalov.

Musiqiçilərin portreti ❁ *Портрет музыкантов*

Tahirə MUSTAFAYEVA
Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın dissertantı

MUSIQI MƏFTUNU

Açar sözlər: *milli musiqi tarixi, ifaçı və pedaqoq A.Neyman, yüksək intellektual səviyyə*

XX əsrin əvvəllərinə təsadüf edən Azərbaycan klassik musiqi incəsənətinin inkişaf mərhələsi bilavasitə Avropa musiqi ənənə və mədəniyyətinə yiyələnmə, eyni zamanda inteqrasiya prosesi ilə bağlılığı gələcəkdə milli professional musiqi və ifaçıların formalaşmasına zəmin yaradırdı.

Qərb-Şərq təmayüllərinin bir vəhdətdə verilməsi milli klassik musiqi sənətinin formalaşmasında Avropa musiqiçilərinin rolu müstəsna dır.

Azərbaycan klassik musiqisinin banisi dahi Üzeyir Hacıbəyli yazır: “Bakı hələ çar hökumətinin quberniya şəhərindən biri olan zamanlarda burada “Rus imperator Musiqi Cəmiyyəti” adlanan bir müəssisəyi-musiqiyyənin şöbəsi olmaq üzrə bir musiqi məktəbi mövcud idi. Bu məktəb Bakıda iyirmi beş sənəlik uzun bir müddət ömür sürüb, müntəzəm surətdə yaşadığı halda, qapılarını musiqi təhsili arzusunda bulunan türk balaları üçün daim bağlı saxladı. Bu qədər uzun bir zaman içində bu məktəbdə bir nəfər belə yerli türklərdən oxuyan və məktəbi bitirən olmadı. Məktəbin mövcud olub-olmaması haqqında yerli türklərin xəbəri belə yox idi”. (5, s. 204-207)

Görkəmli musiqişünas Üzeyir Hacıbəyli milli peşəkar mütəxəssislərin yetişdirilməsi üçün daima çalışdı. Musiqi təhsilində və bununla bilavasitə bağlı olan milli ifaçılıq məktəbinin formalaşması və inkişafı naminə Üzeyir bəy konservatoriyaya ölkənin müxtəlif şəhərlərindən müəllim-mütəxəssislər dəvət edirdi. Həmin musiqiçilər ifaçılıqla yanaşı, pedaqoji fəaliyyətlə də məşğul olurdular və milli gənc musiqiçilərin yetişdirilməsində onların əməyi son dərəcə əhəmiyyətli olub. Eyni zamanda dünyanın müxtəlif ölkələrindən qastrol səfərlərinə gəlmiş çoxsaylı musiqiçilər arasında violonçel ifaçılarının çıxışları bu alətin ölkəmizdə tanınıb və sevilməsinə zəmin yaradır. Bu proses bir daha Üzeyir bəyin uzaqgörənliyini təsdiq edir.

Azərbaycanda yaşayıb-yaradan, ifaçılıq, pedaqoji, metodiki və nəzəri

fəaliyyəti ilə milli klassik musiqi mədəniyyətimizin tərəqqisində mühüm işlər görmüş Abram Neymanın rolu əhəmiyyətlidir.

A.Neyman 1927-ci ildə Bakı şəhərində anadan olub. 1937-ci ildə qeyri-adi musiqi qabiliyyətinə malik olan A.Neyman “istedadlı yeniyetmələr qrupunda”, eyni zamanda onillik musiqi məktəbində (indiki Bülbül adına orta ixtisas musiqi məktəbində) təhsil alıb. Məktəbin ilk direktoru Kövkəb xanım Səfəraliyeva 1951-ci ilə qədər məktəbin direktoru vəzifəsində çalışmışdır. O, və konservatoriyaya ömrünün sonuna qədər rəhbərlik etmiş Üzeyir bəy Hacıbəyli (1948) Neymanın ifaçılıq fəaliyyətinə xüsusi diqqət yetirmişlər.

Neyman xatirələrində qeyd edir: “K.K.Səfəraliyeva və Ü.Hacıbəyov öz işlərinə sədaqət və diqqətlə yanaşan insanlar idi. Şagird və tələbələrə xüsusi qayğı hissi ilə münasibət göstərirdilər. Onlar uşaqların hər birinin fərdi yaradıcılıq baxımından tanıyaraq istedadlarını inkişaf etdirməyə çalışırdılar”.

Onu da qeyd etmək vacibdir ki, A.Neyman musiqi məktəbində və konservatoriyada oxuduğu illər ərzində violonçel ixtisası üzrə məşhur pedaqoq və ifaçı V.Anşeleviçdən dərs almışdır.

Məktəb illərində əla qiymətlərlə oxuduğuna əsasən Neyman K.K.Səfəraliyevanın və V.Anşeleviçin imzası ilə dəfələrlə tərifnamələrlə qiymətləndirilmişdir.

Anşeleviçin sinfində ixtisas üzrə A.Neymanla birgə V.Rubaşevski, N.Əliverdiyev, İ.Hüseynov, S.Əliyev, A.Flaton, kamera ansambli üzrə isə K.Abdullayev, S.Əliyev, Y.Anşeleviç, L.Mirçin, V.Rubinskaya, J.Tarnaqradskeya təhsil alırdı. Yuxarı siniflərdə B.Davidoviç məhsuldar musiqiçinin sinfində oxumuşdur.

Neyman 1944-cü ildə musiqi məktəbini əla qiymətlərlə bitirdikdən sonra həmin il istedadlı musiqiçi Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasına, V.Anşeleviçin sinfinə qəbul olur və ali təhsil ocağını 1949-cu ildə uğurla tamamlayır. Üzeyir bəydən sonra konservatoriyanın rəhbəri olan görkəmli bəstəkar Qara Qarayevin və dövlət komissiyasının sədri A.Qoldenveyzerin imzası ilə yüksək kvalifikasiyalı pedaqoq-ifaçı kimi diploma layiq görülür.

Tələbəlik illərinə qədər istedadlı musiqiçi A.Neyman 1945-ci ildən 1982-ci ilə qədər orta ixtisas musiqi məktəbində violonçel sinfində dərs deyir. Onun keçmiş şagirdi Veta Nadirova xatırlayaraq yazır: “Bizim məktəbdə sinfi üzrə Neyman və Anşeleviçdən, skripka ixtisası üzrə Bretanitski və Amitondan, fortepiano üzrə isə Brenner və Şaroyevdən təhsil almaq prestij və şərəfli sayılırdı”. (3, s. 4)

Böyük təcrübə və savada malik olan Neyman 1946-1964-cü illər ərzində dünyaşöhrətli maestro Niyazinin rəhbərliyi ilə Azərbaycan

Dövlət simfonik orkestrinin tərkibində işləmişdir. Bu orkestrlə bir çox yerli və xarici tanınmış, görkəmli dirijor və solist-ifaçılarla çıxış edib. Məsələn, dirijorlardan Niyazi, L.Ginzburq, Hegge, N.Raxlin, F.Qlier, Q.Çerkasov, pianoçulardan S.Rixter E.Gilels, skripkaçılardan D.Oystrax, L.Koqan, A.Əliyev, violonçel çalanlardan M.Rostropoviç, D.Şafran, L.Parnas, E.Bentsson və başqaları buna bariz nümunədir. Belə beynəlxalq dərəcəli musiqiçilərlə iş birliyindən Neymanın dünyagörüşü, intellektual səviyyəsi və savadı daha da püxtələşirdi.

Niyazinin rəhbərlik etdiyi dövlət simfonik orkestri tez-tez Azərbaycanın rayonlarında, Orta Asiyada, Rusiyanın şəhərlərində, Baltikyanı ölkələrdə qastrol səfərlərində çıxış etmişlər. 1959-cu ildə Moskva şəhərində keçirilən Azərbaycan incəsənəti dekadasında iştirak etmişlər.

Aparılan tədqiqat işləri nəticəsində bəlli olub ki, 1964-cü ildən Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında çalışan Neymanın kamera ansamblı sinfi üzrə 200-ə yaxın məzunu olub və onların əksəriyyəti nümunəvi qiymətlərlə tədris ocağını bitirmişlər.

Yüksək ensiklopedik biliyə malik olan musiqiçi elmi işlərlə də məşğul olurdu. Bethovenin sonatalarını (əsr 5 və əsr 69), E.Nəzirovanın violonçel sonatasını, F.İbrahimovun skripka və fortepiano üçün sonatınasını metodiki təhlil etmiş, Haydnın, Motsartın, Veberin, Dvorjakın, Şnitkenin sonatalarını yenidən işləmişdir. Eyni zamanda bir çox monoqrafiyaların elmi redaktoru olmuşdur. 1965-1970-ci illər ərzində böyük təşkilatçılıq və yaradıcılıq qabiliyyətinə malik olan Neyman Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında “Tarixi-nəzəriyyə” və “Vokal” fakültələrinin dekanı vəzifəsində çalışıb. Onun zəngin biliyi və təşkilatçılığı sayəsində bu şöbələrin işində böyük bir inkişaf diqqəti cəlb etmişdir.

Niyazinin təşəbbüsü ilə A.Neyman həтта illər boyu simfonik, kamera orkestrlərin və başqa kollektivlərin konsertlərində mühazirəçi-musiqişünas kimi çıxış edərdi. Bu illər boyu ali və orta tədris müəssisələrində işlədiyi zaman dəfələrlə tərifnamələrlə, fəxri fərmanlarla, təşəkkürnamələrlə qiymətləndirilmişdir.

Neymanın iş qabiliyyətinin peşəkarlığı barədə Respublikanın xalq artisti Qara Qarayev, dirijor və bəstəkar Niyazi, professor Cövdət Hacıyev, Bakı Musiqi Akademiyasının rektoru, professor Fərhad Bədəlbəyli yüksək rəylər vermişlər. Peşəkar musiqiçi solo ifalarla yanaşı, kamera ansamblı tərkibində də konsert proqramı ilə çıxış edirdi. Onun fikrincə: “Kamera musiqisini ifa etmək böyük xoşbəxtlikdir. Sonata, trio, kvartetlər çalmağ gözəl arzudur”.

Azərbaycan klassik musiqisində təkamül prosesinin inkişafında mühüm rol oynamış görkəmli bəstəkar, respublikanın xalq artisti, professor Qara Qarayevin yazdığı rəydə deyilir: “A.Neyman illər boyu Ü.Hacı-

bəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının kamera-ansamblı sinfində aktiv və yüksək peşəkarlıqla dərs deyən müəllimlərdən biridir. Əla violonçel ifaçısı, qüsursuz zövqə malik olan, öz sinfində yüksək səviyyəli ifaçılıq ustalığına zəmin yaradan musiqiçidir. Tələbələrə iş prosesində onun pedaqoji nailiyyətləri, əsərin xırdalıqlarının mükəmməlliklə işlənməsi və onların tam, bütöv ideyaya tabe olması və yüksək professionalizmi ilə fərqlənir. Onun elmi-metodik işləri kamera musiqisinin dərin və dəqiq təhlili ilə vəhdət təşkil edərək mühüm əhəmiyyət kəsb edir.

Pedaqoji fəaliyyətlə yanaşı, A.Neyman M.Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında Ü.Hacıbəyov adına Dövlət simfonik orkestrinin konsertlərində mühazirəçi qismində çıxış etmişdir”.

Respublikanın xalq artisti, SSRİ Dövlət mükafatı laureatı Niyazi isə böyük musiqi hada belə fikirlər söyləmişdir: “A.Neyman kamil, zəngin, ensiklopedik biliyə malik olan, yaradıcılıq fəaliyyətində aktivlik və məhsuldarlıq meyarları ilə səciyyələnən musiqiçidir.

Mənim onunla sıx iş birliyim olduğuna rəğmən deyə bilərəm ki, A.Neyman hərtərəfli yaradıcılıq potensialına-ifaçılıq, pedaqoji, musiqili-maarifpərvər fəaliyyətə malikdir”.

Bakı Musiqi Akademiyasının professor heyəti – A.Rzayev, T.Bakıxanov, B.Məmmədzadə, mərhum S.Əliyev, mərhum V.Adıgözəlov, Moskva Konservatoriyasının professoru A.Zibsev və Milşteyn Abram Neymanın yaradıcılığına yüksək rəylər vermişlər.

Onun yetirmələri Zaqafqaziya və Orta Asiyada keçirilən bir çox müsabiqələrin laureatı adına layiq görülmələr. Bəziləri isə hal-hazırda konservatoriyada, musiqi kollecində, musiqi məktəblərində, Bakının bir çox orkestrlərində, keçmiş Sovet İttifaqının şəhərlərində, Amerikada, Avstraliyada, İsraildə, Kanadada və Almaniyada müvəffəqiyyətlə fəaliyyət göstərirlər.

A.Neyman rus, azərbaycan, ingilis, alman və ıvrit (yəhudi) dillərinin bilicisi olduğu üçün əcnəbi mütəxəssislərlə asanlıqla ünsiyyət yarada bilirdi.

Yüksək mədəniyyət, bədii-estetik zövq, sədaqət, intellektuallıq, dərin zəka A.Neyman yaradıcılığının əsas xüsusiyyətləridir.

1982-ci ildə A.X.Neyman dosent, 1993-cü ildə isə professor elmi adına layiq görülür.

Məhsuldar musiqiçi eyni zamanda ədəbiyyat, məntiq, fəlsəfə, rəssamlıq, memarlıq, hüquq elmlərinin dərin bilicisi idi. Onun şəxsi zəngin kitabxanasında rus, azərbaycan, ingilis, alman və yəhudi dillərində incəsənətə aid monoqrafiyalar, müxtəlif elmlərə, o cümlədən dinə aid kitablar, lüğət və soraq kitabçaları toplanmışdır. Bu kitabxanada külli

miqdarda afişa, fonetika, qəzetlər, metodik tövsiyələr, jurnallar, bədii, musiqi və not ədəbiyyatları vardı.

Bununla yanaşı, Neyman şairlik qabiliyyətinə də malik idi. Onun bir neçə şeirləri və rübailəri “Azərbaycan ədəbiyyatı” jurnalında nəşr edilib. Ümumiyyətlə, o, Şərq poeziyasının vurgunu idi.

2000-ci ildə Abram Neyman öz arzusu ilə vətəni olan Bakı şəhərində vəfat edir. Onun vəfatından sonra zəngin kitabxanasından bir qismi Bakı Musiqi Akademiyasına, muzeylərə və bir çox incəsənət xadimlərinə verilmişdir.

Görkəmli ifaçı, ansamblçı, təşkilatçı, maarifçi, metodist, mühazirəçi-musiqişünas və pedaqoq Abram Neyman milli violonçel ifaçılığı sənətində göstərdiyi şərəfli xidmətlərə görə Azərbaycan musiqi incəsənəti tarixində ön fəxri yerlərdən birini tutur.

Ədəbiyyat:

1. Нейман Т. Биографический очерк о Неймане Абраме Ханановиче – профессоре. Бакинской музыкальной Академии имени Узеира Гаджибекова, «Араз», Б.: 2000 г.
2. Нейман А. Виолончельные сонаты Бетховена (ор. 102). Методико-исполнительский анализ. Б.: – 2000 г.
3. Надирова В. Оборвалась струна... «Амишав» газета Еврейского Агентство «Сохнут» в Азербайджане №6 июль 2000 г. Стр.4
4. Абасова Э., Данилов Д., Карагичева Л., Сафаралиева К. Азербайджанская Государственная Консерватория имени Узеира Гаджибекова. Б.: Азернешр, 1972 г.
5. Насибəyli Ü. Azərbaycan musiqi təhsili. Əsərləri. II cild, B.: Azərbaycan Elmlər Akademiyası, 1965.

Тахира Мустафаева

Обожатель музыки

РЕЗЮМЕ

Эта статья посвящена живучему-творителю на территории Азербайджана, выдающему музыканту Абраму Нейману. Принадлежащий другой национальности, профессионал специалист который сыграл исключительную роль в нашей стране при развитии классической музыки с широким творчеством. Абрам Нейман жил до конца своей жизни и служил достойно, порядочно на азербайджанской музыкальном искусстве.

Ключевые слова: история национальной музыки, исполнитель и педагог А.Нейман, высокий интеллектуальный уровень

SUMMARY

This paper is dedicated to lived-created in Azerbaijan territory to the prominent musician Abram Neyman. Belonging to an other nationality professional specialist has played the exception of our country in progress developing of the classic music art with many-field creative work. Abram Neyman lived in here till the end of life and he has served honour-decently to Azerbaijan music art.

Key words: *history of national music, performer and pedagogue A.Neyman, high intellectual level*

Rəyçilər: pədoqoji elmlər doktoru, professor T.Kəngərinskaya
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Afaq Qəniyeva

Abbasqulu NƏCƏFZADƏ

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, dosent

HƏSRƏT HÜSEYNOV SƏNƏTİNİN HƏSRƏTİNDƏYİK

Açar sözlər: *ustad sənətkar, Həsərət Hüseynov, Azərbaycan nəfəs çalğı alətləri, balaban, ifaçılıq sənəti.*

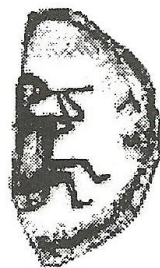


Azərbaycan xalqı dünya musiqi xəzinəsinə bir-birindən maraqlı, ecazkar səsli müxtəlif çalğı alətləri bəxş edib. Nəfəslə səsləndirilən ney, sümsü, musiqar, balaban, zurna, tulum, tütək də belə alətlərdəndir. Azərbaycan ərazisində müxtəlif əsrlərdə 40-dan artıq nəfəs çalğı alətlərindən istifadə edilib. Bu alətlərin hər biri haqda biz “Azərbaycan nəfəs alətləri (orqanoloji-tarixi tədqiqat)” adlı dissertasiya işində ətraflı məlumat vermişik (1).

Balaban aləti bütün dövrlərdə Şirvan mahalında digər çalğı alətləri ilə müqayisədə daha çox sevilmişdir. Ulu ozanlarımızın yadigarı olan saz Qərb bölgəsində hər bir evdə olduğu kimi, ba-

laban da Şirvan mahalı üçün ən qədim dövrlərdən bu günümüzdə qədər mühüm çalğı aləti sayılmış və bu gün də belədir. Şirvanda balabansız toy-düün ötüşmür. Təsadüfi deyil ki, elə balabanla bağlı ən qədim arxeoloji mənbə də Şirvan ərazisində tapılmışdır.

Azərbaycanın Ucar rayonunun Bərgüşad kəndində (Qaratəpə adlanan ərazi) arxeoloji qazıntılar nəticəsində 2 min ildən artıq yaşı olan gümüş üzük tapılmışdır (2, s. 231).



Göy rəngli daş-qası olan üzüyün üzərində nəfəs aləti ifaçısının şəkli həkk edilib. Bu alət ifa tərzinə görə (çalğının yanaqları şişmiş vəziyyətdədir), balabana daha çox bənzəyir. Yəni böyüdücü şüşə (lupa) ilə şəkildə diqqətlə baxdıqda deyilən fikirlər öz təsdiqini tapır.

Azərbaycanda nəfəs çalğı alətlərinin müxtəlif dövrlərdə yaşamış say-sız virtuoz ifaçıları olub: XIV əsrdə yaşamış Qütbəddin Nayi (3, s. 54-57), XVI əsrin məşhur sənətkarları – Ustad Əsəd Surnai və Şah Məhəmməd Surnai (4, s. 390-392); Zurnaçı Ustad Həsən (4, s. 390-392); XVII əsrin tanınmış zurna-balabançıları – Məşədi Məsim, Tağı Babaşoğlu, Süleyman Hacı Səlimoğlu, Tacir Qasım, Şikəstə Ağasadiq və b.; XVIII əsr balabançıları – Dəmkeş İbrahim, Keçəçi İsmayıl, Dabbağ Səməd, Şikəstə Alı, Süleyman Babaoğlu, Soltan Bağioğlu və başqaları (5, s. 5); XIX əsrin balabançıları – Mürsəl İbadoğlu, Məşədi Nuru, Tapdıq Sadıqoğlu, Qara Sultan, Solaxay Sadıq (5, s. 9), Murad Mirzalıoğlu (təxminən 1820-1890), Baxşəli Gülablı (6, s. 275) – Aşıq Valeh Kərbalayi Səfi Məhəmməd oğlunun (1729-1822) nəvəsi, tarzən Qurban Pirimovun (1880-1965) atası; Abbasqulu Balaxanlı, Süleyman Məşədi Ağalaroğlu, Qubalı Müzəffər, Ağagül Poladoğlu Balaxanlı, Məhəmmədəli Qalalı; XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərində, habelə keçən yüzilliklərdə yaşamış zurna-balaban ifaçıları – Dadaş Babaşoğlu (təqr. 1825-1906), Manaf Ələsgəroğlu (1834-1911), Allahverən Şıxıoğlu (təqr. 1840- təqr. 1925), Tulumçu Xudakərim Kərimov (1852-1962), Sahib Kərbalayi Teymuroğlu (təqr. 1860-1909), Bəkir Məşədi Bağiroğlu (?-1918), Tərhan Salmanoğlu (təqr. 1870-1918), Məşədi Əli (1870-1920), Həsən Əliyev (6, s. 39), Əli Kərimov (1874-1962), Həsənpaşa Əbil oğlu Rəhmanov (1880-1945), Mehdi Nəzərli (1885-1948), Mansır Rüstəmoğlu (1888-1948), Ağabala Məşədi Mövsümoğlu (1890-1924), Ağası Ağasızadə (1906-2002), Məhərrəm Ağabala oğlu Mövsümov (1916-1957), Məmmədnaib Hacıyev (1922-2005), Bəhrüz Zeynalov (1926-1998), Şəkili Ələfsər Rəhimov (1930-1984), Ələkbər Əsgərov (1933-1995), Azay Məhəmmədoğlu (1933-2013), Mübariz Atayev (1934-2000), Nurağa Həsənpaşa oğlu Rəhmanov (1935-2007), Əşrəf Əşrəfzadə (1940-1973) və başqaları.

Nəfəs alətlərimizin qüdrətli ifaçılarından biri də Həsərət Hüseynovdur.

Həsərət Kürdəmir rayonunun Muradxan kəndində 1927-ci ildə anadan olmuşdur. O, öncə doğma Muradxan kəndində natamam təhsil almışdır.

Hələ uşaq yaşlarından Həsərin milli nəfəs çalğı alətlərinə böyük marağı var idi. Atasını Muxtar kişi mükəmməl tütək çalırdı. Balaca Həsərət də atasından tütək çalmağı öyrənmiş və artıq 12-13 yaşlarında bu alətdə sərbəst ifa edirdi.

Muxtar 1941-ci ildə Böyük Vətən Müharibəsinə yollanır və ağır döyüşlərin birində şəhid olur, ailə başçısı qalır. Bu səbəbdən Həsərət

əmək fəaliyyətinə çox erkən, yəni 15 yaşında ikən dəmiryol stansiyasında fəhlə kimi başlamışdır. Təhsilini də Kürdəmir şəhər dəmiryol axşam fəhlə-gənclər məktəbində davam etdirmiş və burada tam orta təhsil almışdır.

Tezliklə Həsərət Hüseynov əməksevərliyinə və işgüzarlığına görə işlədiyi kollektivin dərin rəğbətini qazanmış və rəhbərlik tərəfindən “Əməkdə fərqlənməyə görə” medalı ilə təltif olunmuşdur. Lakin bu iş heç də onun ürəyincə deyildi.

Həsərət uşaqlıqdan sevdiyi musiqi sənəti ilə peşəkar səviyyədə məşğul olmaq istəyirdi. Günlərin birində öz alın təri ilə pul qazandığı məvaciblə balaban aləti alır. İlk öncə ustad sənətkar Kürdəmirli Mansır Rüstəmoğlundan (1888-17.05.1948), daha sonra isə məşhur nəfəs alətləri ifaçısı Kalvalı Əli Kərimovdan (indiki inzibati bölgüyə görə Kalva kəndi Ağsu rayonuna aid edilir) bu alətin sirlərini öyrənir. 1947-ci ildə artıq peşəkar balaban ifaçısı kimi Həsərət Hüseynovun səsi, sorağı bütün Şirvan mahalına yayılmış, milli nəfəs alətlərinin qüdrətli ifaçılarından birinə çevrilmişdi. Bu da səbəbsiz deyildi. Deyirlər “ustad görməyəndən usta olmaz”. Bəli, Həsərət Hüseynov Əli Kərimov kimi ustadın “əlindən su içib”, sənətin sirlərini ondan öyrənmişdi. Sonralar H. Hüseynov fitri istedadı və yorulmaz zəhməti sayəsində sənətdə özünəməxsus yol açıb, ustad sənətkara çevrilib. Beləliklə, Həsərət atıq gələcək həyat yolunu tam müəyyənləşdirmiş, ömrünün sonuna kimi musiqi ifaçılığı ilə məşğul olmuşdu.

Xalq arasında belə bir deyim də dillərdə dolaşmaqdadır: “sənətkar var el üçündür, sənətkar var ev üçündür”. “Ev sənətkarı” burada məcazi mənada işlədilir, yəni o, hansısa kiçik bir mahalın, bölgənin sənətkarı, dar çərçivədə fəaliyyət göstərən ifaçısıdır. El sənətkarı isə böyük bir xalqın mədəniyyətini dünyada təmsil edən, onu tanıdandır. Həsərət Hüseynov xalqımızın belə sənətkarlarından biri olmuşdur. Onun çaldığı rəqslər, muğamlar, xalq mahnıları düşündürücü, dinləyicini rıqqətə gətirən ifalardır. Həsərət Hüseynovda improvizasiya o qədər güclü, zəngin və mənalıdır ki, bunu sözlə ifadə etmək qeyri-mümkündür. Fikrimizcə, Həsərət Hüseynovun sənətkarlığının əsas sirri onun milli kökə, milli üsluba dərindən bağlı olmasındadır. Bəzən yaşlı sənətkarların ifalarını cavanlıq illərindəki çalğıları ilə müqayisə etdikdə “yaş öz işini görüb” – deyənlər də olur. Bu fikirlərin Həsərət Hüseynova heç bir aidiyyəti yoxdur. O, yaşının sinni vaxtlarında da milli nəfəs alətlərimizi cavanlıq eşqilə, böyük ruh yüksəkliyiylə toy-düyünlərdə, el şənliklərində səsləndirirdi.

1950-ci ildə Kürdəmir rayon Mədəniyyət Evində Həsərət Hüseynov zurnaçılardan ibarət ansambl yaratmış və uzun illər bu kollektivə rəhbərlik etmişdir.

Həsərət Hüseynov 1957-ci ildə bir sıra müsabiqələrdə iştirak edir və böyük uğurlar qazanır. Əvvəlcə Azərbaycan gənclərinin II və daha sonra IV Ümumittifaq Gənclər festivallarında laureat adını almışdır. Həmin ildə o, Moskvada keçirilən Tələbə və Gənclərin VI Ümumdünya festivalının laureatı olmuş, “Qızıl medal”a layiq görülmüşdür. Bu xidmətlərinə görə, Azərbaycan respublikası Ali Sovetinin Rəyasət heyətinin 25 oktyabr 1957-ci il tarixli qərarı ilə Həsərət Hüseynov “Fəxri Fərman”la təltif olunmuşdur.

1959-cu ildə isə Həsərət Hüseynov Moskvada keçirilən Azərbaycan Ədəbiyyatı və İncəsənəti ongünlüyündə musiqi mədəniyyətimizi layiqincə təbliğ etmişdir. O, bu xidmətlərinə görə, Ümumittifaq Həmkarlar İttifaqı Mərkəzi Şurasının və SSRİ Mədəniyyət Nazirliyinin I dərəcəli diplomlarına və “Fəxri Fərman”larına layiq görülmüşdür.

1962-ci ildə SSRİ-nin paytaxtı Moskvada M.İ.Qlinka adına Mərkəzi Musiqi Mədəniyyəti Muzeyində Həsərət Hüseynovun həyat və yaradıcılığını əks etdirən sərgi təşkil olunmuşdur.

1967-ci ildə Həsərət Hüseynov Böyük Oktyabr Sosialist İnqilabının 50 illiyinə həsr edilmiş Ümumittifaq baxış-müsabiqəsində I dərəcəli diploma layiq görülür. O, həmçinin 1969-cu ildə Tatarıstanda keçirilən Azərbaycan Mədəniyyəti həftəsində uğurlu çıxışlarına görə Tatarıstan Muxtar Respublikası Ali Sovetinin “Fəxri Fərman”ı ilə təltif edilmişdir.

Həsərət Hüseynov 1972-ci ildə bir sıra xarici (Almaniya, Polşa və s.) ölkələrdə də Azərbaycan instrumental ifaçılıq sənətini layiqincə təbliğ etmişdir. Həmin ildə SSRİ-nin yaradılmasının 50 illiyinə həsr olunmuş müsabiqədə də Həsərət Hüseynov I dərəcəli diploma layiq görülmüşdür.

Həsərət Hüseynov yaradıcı və çoxşaxəli sənətkar idi. O, bəstəkarlıq, daha dəqiqi, melomanlıq istedadı olduğuna görə, həm də müxtəlif musiqilərin (25-ə yaxın mahnı, rəqs və rənglərin) müəllifi kimi tanınırdı. “Həsərəti”, “Kürdəmir”, “Muğan bulağı”, “Sədaqət” (nəvəsinə həsr edib), “Mehparə”, “Tarla”, “Novruzu”, “Sülh”, “Mehribanı”, “Mahiri” (oğlunun şəninə), “Mirvari” (həyatdan vaxtsız köçən həyat yoldaşı üçün), “Nübarı”, “Təranə”, “Badamı” və başqa musiqilər Həsərət Hüseynovun bəstələridir.

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Səadət Abdullayeva 1970-ci ildə Həsərət Hüseynovun balaban ifasından “Qədim şikəstə” havasını nota köçürmüşdür (7, s. 307). Həmin not nümunəsini təqdim edirik:

Qədim şikəstə



Həsrət Hüseynovun özünəməxsus çalğı üslubu, dəst-xətti olduğundan ölkəmizin müxtəlif bölgələrindən ifaçılar onun yanına gəlir, bu sənətin sirlərini ustaddan öyrənirdilər. Öyrənməyə gələnlərin sayı-hesabı yox idi. Deməli, H.Hüseynovun qeyri-rəsmi müəllimlik fəaliyyəti də olub. Rəşid Məmmədov (1929-2001), Buludxan Balaqardaş oğlu Heydərov (10.09.1930, Şamaxı rayonu, Padar kəndi-09.05.2007), Əlibaba Balaqardaş oğlu Heydərov (1930, Şamaxı rayonu, Padar kəndi-30.05.2010), Alıxan Şahqulu oğlu Vəliyev (1935, Ağcaqabul-1991), Xasay Ağasadiq oğlu Ələkbərov (1938, Ağsu-2008), Natiq Sultanov Ucarlı (01.01.1958, Ucar rayonu, Şilyan kəndi-03.01.2007), Xanoğlu Qarasulu, Mail Kürdəmirli və başqaları Həsrət Hüseynov məktəbinin layiqli davamçıları olmuşlar.

Həsrət Hüseynovun musiqi mədəniyyətimizin, ifaçılıq sənətimizin inkişafında böyük xidmətləri dövlətimiz tərəfindən qiymətləndirilib, ona 1992-ci ildə “Əməkdar mədəniyyət işçisi” fəxri adı verilib. Uğurlu çıxışlarına görə dəfələrlə müxtəlif illərdə orden və medallarla təltif olunub.

Həsrət Hüseynov ulu ozanlarımızın xələfi olan aşıqlarla uzun illər birgə işlədiyindən aşiq musiqisinin dərin bilicilərindən sayılırdı. Bildiyimiz kimi, aşiq musiqisi ölkəmizdə ifa tərzinə görə iki qismə ayrılır: Şirvan və Qərbi Azərbaycan məktəbləri. Hər iki məktəbin aşıqları H.Hüseynovun müşayiətilə saz çalıb, söz söyləməyi xoşlayırdılar. Onun

xüsusilə böyük sənətkarımız Aşıq Şakirlə birgə ansambldakı fəaliyyəti mədəniyyətimizin qızıl səhifələrini təşkil edir.

Həsərət Hüseynov həm də muğamlarımızın kamil bilicisi idi. O, hər hansı xanəndənin oxuyacağı istənilən dəstgahı balabanla tam halda müşayiət edirdi və xanəndələr belə ifadan məmnun qalırdılar.

Bir neçə kəlmə də Həsərət Hüseynovun zurna ifaçılığından söhbət açmaq istərdik. Bəzən “zurnanın səsi hay-küylü, qara-qışqırıqlı olduğundan onda lirik, qəmli melodiyalar alınmır” – deyə, düşünənlər də tapılır. Bu fikirlərlə müəyyən qədər razılaşmaq olardı, lakin H.Hüseynovun zurnada ifa etdiyi bir sıra qəmli, yanıqlı, lirik mahnıları eşitməsəydik: “Onu demə, zalım yar”, “Sona bülüllər”, “Şahnaz təsnifi”, “Ayrılıq” və s.

Xatırladaq ki, “Onu demə, zalım yar” dedikdə, xanəndələrin “Bayatı-Şiraz” dəstgahının “Bayatı-İsfahan” şöbəsində oxuduqları məşhur təsnif nəzərdə tutulur, mahnının sözləri və musiqisi dahi dramaturq Cəfər Cabbarlıdır (1899-1934). Bu, 1927-ci ildə yazılmış “Sevil” operasında Sevilin oxuduğu “Onu demə, zalım yar” mahnısıdır. H.Hüseynovun ifa etdiyi digər musiqi – “Şahnaz təsnifi” isə xalq artisti Niyaməddin Musayevin repertuarındandır. Bu təsnifin həm musiqisi, həm də sözləri bir sıra yadda qalan mahnıların müəllifi Bəhrəm Nəsimova (1942-1998) aid edilir. Dünyaşöhrətli müğənni Rəşid Behbudovun (1915-1989) repertuarından olan “Ayrılıq” mahnısının musiqisi Əli Səliminin (1922-1997), sözləri isə Fərhad ləqəbli şair Rəcəb İbrahiminin (1935-2014).

Həsərət Hüseynovun özünəməxsus məktəbi və yaradıcılığı Azərbaycan ifaçılıq sənətinin parlaq səhifələrindən sayılır.

Həsərət milli nəfəs alətlərindən başqa, klarnet, qarmon və tarda da eyni məharətlə ifa edirdi. O, həmçinin çalğı alətlərinə sədəflə bəzək, naxış vurmağı da xoşlayırdı. 1998-ci ildə incə zövqlə düzəltdiyi gümüş balaban respublika üzrə keçirilən “Əl işləri və xalq sənəti nümunələrinə baxış” müsabiqəsində diploma layiq görülmüşdür. Bu balaban hazırda R.Mustafayev adına Azərbaycan Milli İncəsənət Muzeyində qorunur.

Son illər Həsərət Hüseynovun həyat və yaradıcılığı haqqında bir sıra əsərlər yazılmışdır. Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru Vaqif Yusifli “Yolun düşsə Şirvana” (8) və AMEA Nizami Gəncəvi adına Milli Azərbaycan Ədəbiyyatı Muzeyinin Aran regional şöbəsinin müdiri Yaqut Bahadurqızı “Həsərət” (9) adlı əsərlərində Həsərət Hüseynov sənəti haqqında geniş və dolğun məlumat vermişlər.

1993-cü ildə Az.TV-də Camal Yusifzadənin ssenarisi əsasında Həsərət Hüseynova həsr olunmuş “Kainatın Həsəreti” adlı sənədli film də çəkilmişdir.

Həsərət Hüseynov 18 dekabr 1995-ci ildə dünyasını dəyişmiş və Kürdəmirdə “Fəxri Xiyaban”da dəfn olunmuşdur.

Həsərət Hüseynovun Azərbaycan instrumental ifaçılıq sənətinin inkişafında olduqca böyük rolu vardır. Gənc ifaçılar bu gün də onun lent yazılarından faydalanır, ustad sənətkarın ifa tərzindən bəhrələnirlər.

Qeydlər:

1. Tarixçi-şair İsgəndər Münşi (İsgəndər bəy Münşi Türkman, 1560-1629) dövrünün məşhur sənətkarları – **Ustad Əsəd Surnai** və **Şah Məhəmməd Surnai** haqqında məlumat verir (4, s. 390-392). Ümumiyyətlə, Orta əsrlərdə ən yaxşı ifaçıların adlarına çaldığı alətin adı ləqəb (ayama) kimi qoşulardı: Qütbəddin Nayi, Həbib Udi, Mövlanə Qasım Qanuni, Mirzə Məhəmməd Kamançayi, Sultan Məhəmməd Cəngi, Mirzə Hüseyn Tənburə və başqaları belə sənətkarlarımızdan olub.

İsgəndər bəy Münşi həmin əsərində Şah Təhmasibin saray musiqiçisi olan Zurnaçı Ustad Həsənin saraydan kənar fəaliyyəti barədə yazmışdır: “Zurnaçı Ustad Həsən onun-bunun məclislərinə getdiyi üçün onu tutub məhbus etdilər və axırda ona and içdirdilər ki, hökmdarın səadətli nəğaraxanasından savayı, heç bir digər yerdə çalmayacaqdır” (4, s. 390-392).

2. Şikəstələrin – “Şirvan şikəstəsi”, “Saritorpaq şikəstəsi”, “Bakı şikəstəsi”, “Qarabağ şikəstəsi” və s. mahir ifaçısı olduğundan “Şikəstə Ağasadıq” adı ilə tanınırdı. XVIII əsrdə yaşamış Şikəstə Alı da şikəstələrin ustad ifaçısı idi.

3. Bu məlumatı bizə Dərələyəz mahalının (Qərbi Azərbaycan) Əzizbəyov rayonu, Kotanlı kəndindən olan tulumzən Azay Məhəmməd oğlu Kərimov (1933-2013) verir.

4. Həsən Əliyev ilk balabançı olub ki, onun ifasında 1913-cü ildə Kiyev şəhərində “Ekstrafon” aksioner şirkəti qrammofon valı buraxmışdır (6, s. 39).

5. Həsənpaşanın atası Aşıq Əbil Rəhman oğlu şimal bölgəsində (Şabranda) yaşayan tanınmış aşılardan biri olub.

6. Ə.Dağlı “Ozan Qaravəli” adlı əlyazmasında Mehdi Nəzərlidən söhbət açır, onun balabanla yanaşı, tütək, ney, zurna və çunqur saz alətlərində eyni məharətlə çalmasını qeyd edir (10, s. 54).

7. Bu ifadə son zamanlar dilimizdə daha çox istifadə edilir, rusca “melodist” sözünün qarşılığıdır. Əslində yunan sözü olan “meloman” müxtəlif xalqların dilində fərqli mənələrdə işlədilsə də azərbaycanca bu söz hər hansı musiqi, melodiya yaratmaq bacarığı olan şəxslərə deyilir.

Ədəbiyyat:

1. Nəcəfzadə A.İ. Azərbaycan nəfəs alətləri (orqanoloji-tarixi tədqiqat), dissertasiya işi. Bakı Musiqi Akademiyasının kitabxanası, 186 s.
2. Bünyadov T. Əsrlərdən gələn səslər. B.: Azərnəşr, 1993.

3. S.Onullahi. Qədim Təbrizin mədəniyyət tarixindən (X-XVII əsrlərdə). // "Qobustan" jurnalı №3, 1974.
4. İsgəndər bəy Münşi Türkmən. Tarix-i aləmarə-yi Abbasi (farscadan tərcüməsi: Abbasın dünyanı bəzəyən tarixi). "Xoş avazlıların, mütrüblərin və nəğmə əhlinin adları" məqaləsi. I cild. B.: Təhsil, 2009 (fars dilindən tərcümənin, ön sözün, şərhlərin və göstəricilərin müəllifləri: AMEA-nın müxbir üzvü, tarix elmləri doktoru, professor Oqtay Əfəndiyev, tarix elmləri namizədi Namiq Musalı).
5. Qəniyev S. Şirvannamə – mən aşiq balabanı. B.: Nurlan, 2009.
6. F.Şuşinski. Azərbaycan xalq musiqiçiləri. B.: Yazıçı, 1985.
7. Abdullayeva S.A. Azərbaycan xalq çalğı alətləri (musiqişünaslıq-orqanoloji tədqiqat). B.: Adiloğlu, 2002.
8. Vaqif Yusifli. Yolun düşsə Şirvana ("Şirvan şikəstəsi" adlı məqalə). B.: Şur, 1993.
9. Yaqut Bahadurqızı. Həsərət. B.: Çarşıoğlu, 1999.
10. Ə.Dağlı. Ozan Qaravəli, II hissə, AMEA M.Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutu, C-1021/9974 şifrəli qovluq.

Аббасгулу НАДЖАФЗАДЕ

доктор искусствоведения, доцент

E-mail: a.najafzade@yahoo.com

Тоска по творчеству Хасрата Гусейнова

РЕЗЮМЕ

В статье Аббасгулу Наджафзаде «Тоска по творчеству Хасрата Гусейнова» рассказывается о жизненном пути музыканта, о его специфическом исполнительском стиле, а также меломаническом рабочем режиме. Обращается внимание на некоторые им сочинённые танцы.

Ключевые слова: музыкант профессионал, Хасрат Гусейнов, Азербайджанские духовые музыкальные инструменты, балабан, исполнительское искусство.

Abbasgulu NAJAFZADEH

Doctor of study of Art, Assistant professor

E-mail: a.najafzade@yahoo.com

Melancholy for Hasrat Huseynov's creativity

SUMMARY

In Abbasgulu Najafzade's paper entitled "The melancholy for Hasrat Huseynov's creativity" is told about the musician's life, its specific performing style, and also a melomany operating mode. The attention is paid to some dances composed by him.

Key words: musician professional, Hasrat Huseynov, Azerbaijani wind-musical instruments, balaban, performing art.

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor Səadət Abdullayeva;
filologiya üzrə fəlsəfə doktoru Rasim Nəbioğlu

KONSERVATORİYA

ELMI NƏŞR

№ 2 (24)

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

Naşir:	Afər Fəttahova
Texniki redaktor:	Ülvi Arif
Dizaynerlər:	Ceyhun Əliyev, İradə Əhmədova
Operatorlar:	Gülнар Rzayeva
	Azadə Məmmədova
Korrektorlar:	Renat Nəbiyev
	Rövşən Məmmədov

Yığılmağa verilmişdir: 06.05.2014

Çapa imzalanmışdır: 23.06.2014

Tiraj 250 nüsxə, sifariş № 835

«MBM» mətbəəsində çap olunmuşdur.