

**AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI
TƏHSİL NAZİRLİYİ**

AZƏRBAYCAN MİLLİ KONSERVATORİYASI

KONSERVATORİYA

ELMİ NƏŞR

№ 2 (28)

Bakı – 2015

TƏSİSÇİ:

Azərbaycan Milli Konservatoriyası

REDAKSIYA HEYƏTİ:

Siyavuş Kərimi

Lalə Hüseynova – baş redaktor

Malik Quliyev

Abbasqulu Nəcəfzadə – məsul katib

Gülnaz Abdullazadə

Arif Babayev

Akiş Quliyev

Fəttah Xalıqzadə

Nazim Kazımov

Ülkər Əliyeva

Fəxrəddin Baxşəliyev

Gülnarə Manafova (redaktor)

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

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

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

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

Tel.: (012) 539-71-26; (050) 395-86-42; (050) 329-18-81

www.conservatory.az

MÜNDƏRİCAT

Aşıqşünaslıq ❁ Ашуговедение

Fəxrəddin ATAYEV. Muğam və aşıq sənətinə dair bəzi paralellər 5

Muğamsünaslıq ❁ Муғамоведение

Elşad CABBAROV. Azərbaycan ifaçılıq sənətinin inkişafında
şikəstələrin rolu 11
Vüqar ƏLİYEV. “Rəhab” muğamının ifaçılıq xüsusiyyətləri 17
Şəbnəm ŞIXƏLİYEVƏ. “Şüştər” muğamının ustad ifaçıları 24

Bəstəkarların yaradıcılığı ❁ Творчество композиторов

Rəna İMANOVA. Ədilə Hüseynzadənin həyat və yaradıcılıq yolu 30
Şəbnəm MƏMMƏDOVA. Üzeyir Hacıbəylinin Səməd Vurğunun
şeirlərinə bəstələdiyi xor əsərləri..... 36
Aybəniz NÖVRƏSLİ. Aqşin Əlizadə yaradıcılığının formalaşması
barədə bəzi mülahizələr 43

Xanənədlilik sənəti ❁ Искусство ханенде

Zümrüd PAŞAYEVA. Xan Şuşinskiyin həyat və yaradıcılığı
haqqında 49
Səadət VERDİYEVƏ. İslam Rzayevin Azərbaycan xanənədlilik
sənətinin inkişafındakı rolu 54

Alətsünaslıq * Инструментоведение

Siyavuş KƏRİMİ, Şirzad FƏTƏLİYEV, Məmmədəli

MƏMMƏDOV.

Zurna musiqi alətində təkmilləşdirmə işi 58

Abbasqulu NƏCƏFZADƏ. Əhsən sənə, Əhsən! 63

İfacılıq sənəti * Исполнительское искусство

Mahmud ƏLİYEV. Azərbaycan xalq çalğı alətlər ansamblının

inkişafında Əhməd Bakıxanov və Əhsən Dadaşovun rolu 72

Fehrüz SƏXAVƏT. Şərqi 107 yaşlı operasının ilk məcmunu 79

Mədəniyyətşünaslıq * Культуроведение

Джамия АМИРОВА. Интерпретация в джазе 85

Fəxrəddin ATAYEV

Azərbaycan Milli Konservatoriyasının

dirijorluq kafedrasının

baş müəllimi

e-mail: Atayev.72@mail.ru

MUĞAM VƏ AŞIQ SƏNƏTİNƏ DAİR BƏZİ PARALELLƏR

Açar sözlər: muğam, aşıq musiqisi, ustad, şagird, folklor

Azərbaycan milli musiqisi milli lad-intonasiya strukturuna tabe olan üç əsas sütunlar üzərində bərqərarlıdır: 1. Muğam; 2. Aşıq musiqisi; 3. Bəstəkar musiqisi. İlk iki musiqi sənət növü çox qədim tarixə malik olub, şifahi ənənəvi professional xarakter daşıyır. Bəstəkarlıq isə yazılı ənənəyə malik professional musiqi sənəti növüdür.

Muğam və aşıq sənətinin yaranma və inkişaf tarixi Ü.Hacıbəyli, Ə.Bəddəlbəyli, R.Zöhrabov, R.İmrani və b. tərəfindən müəyyən qədər tədqiq edilmişdir. Azərbaycan muğam və aşıq musiqisinin lad-intonasiya quruluşuna nəzər saldıqda onların 17 pilləli səs sisteminə əsaslandığını görürük. Eyni lad sisteminin olması istər xalq mahnıları və rəqsləri, istər aşıq musiqili-poetik yaradıcılığı, istərsə də klassik muğam, bir sözlə Azərbaycan musiqisinin bütün formaları üçün çox vacib birləşdirici faktordur.

Maraqlısı budur ki, bu sənət növlərinin inkişafı müstəqil olaraq tamamilə başqa-başqa istiqamətlərdə getmişdir. Eyni zamanda diqqətlə nəzər saldıqda ayrı-ayrı bölgələrdə hər iki sənət növünün bir-birinə göstərdiyi güclü təsirin şahidi oluruq. Misal olaraq aşıq musiqisinin güclü təsiri olan Qərb bölgələrində xanəndələr tərəfindən zərblili muğam kimi oxunan aşıq havalarını və eləcə də muğam ifaçılığının güclü təsiri olan Şamaxı bölgəsində xanəndələrin repertuarında olan havaların aşıqlar tərəfindən ifa edilməsini göstərmək olar. Bundan əlavə bəzi hallarda ifaçıların oxşar ifa üsullarından istifadəsini də qeyd etmək yerinə düşərdi.

Hər iki sənət növünün ümumi xüsusiyyətlərindən biri də bu sənət növlərinin ustaddan şagirdə ciddi şəkildə tənzimlənən tədris sistemi əsasında 5-10 il ərzində ötürülməsidir. Bu fakt aşıq və muğam sənət növlərinin professional sənət növü olmasını şərtləndirir. İlk dövrlərdə folklordan bəhrələnən bu sənət növləri inkişafının sonrakı mərhələlərində yüksək səviyyəyə çatmışdır. Zaman keçdikcə sənətdə əldə edilmiş bilik və bacarıq-

ları, ifaçılıq səviyyəsini saxlayıb inkişaf etdirmək lazım gəlirdi. Nəticədə ustaddan dərs almış professional musiqiçilər olan aşiq, xanəndə və sazəndə peşələri (ixtisasları) yaranmışdır.

“Məsələn, məlumdur ki, xanəndə və sazəndələr üçün möhkəm lad sisteminə əsaslanan muğam dəstgahları ən yüksək musiqi təfəkkürünün məhsulu sayılır. Muğam dəstgahlarının yüksək səviyyədə icrası onlardan əlahiddə möhkəm bilik, qavrama qabiliyyəti, oriyentasiya üsulu, təcrübə və yüksək məharət tələb edir. Özü də ifaçı buna nail olmaq üçün uzunmüddətli (5-10 il) xüsusi məktəb keçməlidir” (1, s. 17).

Sonrakı mərhələdə hər iki sənət növü mövcud olduğu mühit çərçivəsində, həmin mühitin bədii tələblərinə uyğun şəkildə inkişaf etmişdir. Bu inkişaf populyarlıq qazanmış sənət növləri daxilində müstəqil məktəblərin yaranmasına rəvac vermişdir. Sənət daxilində məktəblərin çoxluğu nəticədə həmin sənət növünün daha da inkişafına gətirib çıxartmışdır.

İstənilən sənət növünün inkişaf istiqamətlərini onun bərqərar olduğu mühit diktə edir. Bu baxımdan muğam və aşiq sənətinin inkişaf etdikləri mühitlər tam fərqli olmuşdur.

Muğam sənəti əsasən, şəhərin kübar zadəgan təbəqəsi tərəfindən sevilirdi. Saray mühitində inkişaf etmiş muğam musiqisi sarayda dəbdə olan “divan” şeir formalarının musiqili müşayiətinə xidmət etmişdir. Ramiz Zöhrabov yazır: “Şifahi-professional musiqisinin ilk növləri “Nəva”, “Rah”, “Xosrovani” (padşahlara, hökmdarlara məxsus silsilə əsər) və başqa adlarda idi” (1, s. 101.). Aşiq musiqisindən fərqli olaraq muğam ifası zamanı xanəndə və sazəndələr bir dəstgahı fasiləsiz olaraq, nəzmdən istifadə edərək ifa edir. Sazəndələrin ifası ilə başlayan dəstgah, xanəndənin istifadə etdiyi şeir (nəsr) nümunələri ilə davam etdirilirdi. Dəstgahın və şeir mətninin mövzusu məclisə uyğun olaraq padşah və xaqanlara həsr edilə və ya dini-ruhani, lirik məzmun kəsb edə bilərdi. Muğam ifaçıları aşıqlardan fərqli olaraq yerlərində əyləşib yalnız alətlərində ifa etməklə kifayətlənirdilər. Saray mühitində muğam musiqisi ilə paralel mahnı və rəqs musiqisi də xanəndə və sazəndələr tərəfindən ifa edilirdi.

Aşiq musiqisi dedikdə ilk növbədə dastançılıq ənənəsi yada düşür. Dastan Azərbaycan folklorunun həm poetik forması, həm də janr quruluşu baxımından ən iri janrıdır. Dastan öz poetik quruluşunda nəsr və nəzm formalarını, janr quruluşunda epik, lirik, dramatik növün başqa janrlarını (atalar sözü, məsəllər, qaravəllilər, xalq şeirinin qoşma, gəraylı, müxəmməs, bayatı və s.) birləşdirir. Professional şairlərin şeirlərini muğam vasitəsi ilə ifa edən xanəndədən fərqli olaraq, yuxarıda qeyd edildiyi kimi ən monumental folklor janrı olan dastanın yaradıcısı aşiqdir. M.Həkimov “Aşiq sənətinin poetikası” əsərində yazır: “Xalq arasında böyük nüfuzə malik olan şəxslərə qədimdə – Soya, Ağsaqqal, Dədə, Pir ustad, Ata Pir-baba, Nurbaba, Varsaq deyə müraciət edilərdi” (2, s. 14).

Müxtəlif folklor sənət növlərini özündə birləşdirən aşıq hər şeydən əvvəl dastan yaradıcısı olmaqla yanaşı, onun söyləyicisidir. Bu səbəbdən də sinkretik sənət növü sayılan aşıq sənəti muğam ifaçısı olan xanəndədən tam fərqlənir. Aşıq gözəl səsə malik olan musiqiçi olmaqla yanaşı, gözəl saz ifaçısıdır. Bir qayda olaraq aşıq öz oxumasını özü müşayiət edir. O, dərin yaddaşa malik olan söyləyici, yeri gəldikdə rəqqas, gözəl yumor hissənə malik olan qaravəlli söyləyicisidir. Ən başlıcası isə o, xalq ağsaqqalı – “el atasıdır”. Aşıq sənəti sadə xalq tərəfindən daha çox sevildiyinə görə daha geniş arealda yayılmışdır. Aşıq musiqisinin əsas lad özəyi şurdur.

Şifahi-professional Azərbaycan musiqisinin “müstəqil bir janir qrupunu zərbli muğamlar təşkil edir” (3, s. 83-97). Zərbli muğamlar özünəməxsus səciyyəvi cəhətlərinə görə fərqlənir. Bu muğamlarda tar, kamança və qaval fasiləsiz ritmik ahəngi saxlamaqla xanəndəni müşayiət edir. M.İsmayılov, L.Karagiçeva qeyd edirlər ki: “Şikəstə növləri, “Arazbarı”, “Kərəmi” və başqaları Azərbaycan xalq musiqisində həm vokal-instrumental, həm də instrumental şəkildə mövcuddur. Zaqafqaziya, Orta Asiya, Yaxın və Orta Şərq xalqlarının musiqisində bu formalara rast gəlinmir. Adlarını çəkdiyimiz əsərlərin hər biri özlüyündə orijinal milli yaradıcılıq incilərindədir” (4, s. 49).

XIX əsrdə ifa olunan zərbli muğamların siyahısına nəzər salaıq. Kərəmi, Osmanı-Gərayı, Qəribi, Qara Kürdü, Arazbarı, Bayat, Osmanlı (Mani), Qəribi, Cığatayı, Ovşarı, Şikəsteyi Şirvan, Kəsmə şiləstə (Bakı şikəstəsi), Əşiran, Keşişoğlu, Heydəri, Aşığı, Bağlama və s. (1, s. 174). Bu siyahıda adları çəkilən zərbli muğamların terminoloji cəhətdən türklərə məxsus yer, şəxs, qəbilə, və s. adları daşdığını görürük. Aşıq musiqisinə nəzər saldıqda eyniadlı havaların mövcud olduğunun şahidi oluruq. Eyniadlı aşıq və zərbli muğamları dinləyərkən, xüsusi ilə instrumental giriş və hissələrdə oxşar cəhətlərin olduğu ortaya çıxır. Zərbli muğamların dəyişməz ritmik şəkildə qalması dəstgaha xas olan rəng, təsnif, draməd ifaçılığından qaynaqlanır. Şirvan aşıq məktəbini istisna etməklə Azərbaycanın Qərb bölgələrindəki aşıq məktəblərində ifa olunan aşıq havalarında eyni hava daxilində şeir mətninə uyğun olaraq ritmik ölçü zaman-zaman dəyişir, məsələn: 6/8; 5/8; 7/8 və s.

Bəzi zərbli muğamlarda, aşıq havalarında olduğu kimi bayatı və qoşmalardan istifadə edilir. Məlumdur ki, aşıqlar istifadə etdikləri aşıq şeir formalarını havacatın musiqi formasına uyğunlaşdırmaqdan ötrü şeirin mətnində “aman-aman”, “ölürəm”, “balam” və s. kimi sözlərdən istifadə edirlər. Təsadüfi deyil ki, bu gün də aşıqların leksikonunda “şeiri musiqiyə çəkmək” kimi kəlmələr işlədilir. Zərbli muğamların ifası zamanı xanəndələr də bu cür üsullardan istifadə edərək “ay aman”, “dalay-dalay”, “ay”, “hey”, “ha”, “yar” və başqa bu kimi nəqarətvari nidalardan istifadə

etdiyinin şahidi oluruq.

Bir sitata nəzər salaq. “Ağ aşiq... zildən oxumağı çox sevərmiş. Xüsusilə, oxuyarkən qoşmalarına, divanilərinə, təsniflərinə, ustadnamələrinə təsnif, bayatı üzərində ayaq verərmiş (5, s. 51).

“Mani” zərbli muğamina diqqət yetirək. Bu zərbli muğamı başqa cür – “Osmani” da adlandırırlar. Ümumilikdə zərbli muğamın poetik mətni aşiq şeiri forması üslubundadır. Maraqlı cəhət odur ki, “Mani” zərbli muğamı bir qayda olaraq təsniflə tamamlanır (1, s. 179). Onu da qeyd edək ki, bu zərbli muğamda cəmi bir təsnif oxunur. Nəqarət və iki kupletdən ibarət olan təsnif heca vəznindədir (1, s. 180). “Mani” zərbli muğamı kimi “Səmayi-şəms” zərbli muğamı da ənənəyə görə təsniflə tamamlanır.

Aşiq musiqisində müstəqil hava kimi istifadə edilən müxtəlif təsniflər vardır. Bunlardan “Aşiq təsnifi” (başqa adları “Qəmərçan”, “Qaragöz”, “Bu gecə”), “Meydan təsnifi”, “Təsnif ustadnamə”, “Təkərləmə təsnif”lərin adlarını çəkmək olar (2, s. 423).

Təsnif sözü ərəbcədən tərcümədə hər hansı fərqlənmə əlamətlərinə və ya xüsusiyyətlərinə görə, qruplara, dərəcələrə ayırma deməkdir.

Muğam ifaçılıqında isə “təsnif (ərəb sözü) – dəstgah şöbələri arasında (əvvəlkinə nəhayət vermək, ”yekun vurmaq”, sonrakına isə keçmək üçün) ifa olunan mahnı formasına bənzər kuplet forması, dəqiq və sabit ölçülü nəğmə”dir (6, s. 71).

Aşiq havaları arasında şikəstələrin də öz yeri vardır. Bunlardan “Şikəstə”ni, “Badamı şikəstə”ni, “Qazax şikəstəsi”ni, “Kərəm şikəstəsi”ni, “Turabı şikəstəsi”ni, “Şirvan şikəstəsi”ni, “Zarıncı şikəstəsi”ni göstərmək olar.

Şikəstə sözü qırıq, sınıq, sınımış, qırılmış və ya qəlbi qırılmış, qəlbi yaralı, ürəyi sınımış mənasını daşıyır. Sonralar farslaşdırılmış “şikəstə” oğuzların arxaik sözü olan “sığışda” əsasında yaradılmışdır.

“Qarabağ şikəstəsi” və “Kəsmə şikəstə” zərbli muğamlarını segah ladı üzərində ifa edirlər. Bu zərbli muğamlar aşiq yaradıcılığından qaynaqlanırlar. Hər iki şikəstənin poetik mətni bayatı şeir formasında olur.

Şirvan aşıqlarının ifasında “Zarıncı şikəstə”nin motivləri zərbli muğam olan “Kəsmə şikəstə”nin motivləri ilə eynidir. “Qeyd edək ki, Şirvan aşiq mühitinin səciyyəvi xüsusiyyətlərinin mövcudluğu faktını və bəzi xarakterik elementlərini Q.Namazov, M.Qasımlı və b. da qeyd ediblər. Q.Namazov yazır: “Belə ki, bu mühitdə aşiq tərzilə xanəndə tərzinin qovuşduğu olan “Pişrov” havaları (ona yaxın belə hava var), “Şikəstə”lər (doqquz şikəstə havası mövcuddur), “Şəşəngi”lər (sayı üçdür) müşahidə edilir ki, həmin havalar sırf bölgə səciyyəlidir...” (7, s. 6). Bülbülün (1961-ci il) III Aşiq qurultayınakı məruzəsində deyilir: “Xalq havalarında yaranan yenilikləri aşıqlar mənimsəmiş və öz yaradıcılıqlarına uyğunlaşdırmışlar. Eləcə də aşiq havalarında nə oynaq havalar və xüsusiyyətlər

varsa, xanəndələr öz sənətkarlığına uyğunlaşdırıb istədikləri hallarda təsnif kimi oxumuş, muğamları genişləndirmək üçün aşıq formalarını və xalq mahnılarını muğamata daxil etmişlər. Məsəl üçün: Arazbarı, Kürdü, Ovşarı, Mani, Şikəstə, Bayatı, Kərəmi, Şərili, Kəsmə şikəstə, Şirvan şikəstəsi və buna bənzər aşıq formalarını əsas tutaraq geniş səsə malik olan xanəndələr bu formaları genişləndirmiş, mükəmməlləşdirmiş, muğamata üzvi surətdə aşılayaraq muğamatı xalqa yaxınlaşdırmışlar. Ayrı-ayrı hallarda yeni kadanslar icad edərək, xanəndəlik sənətinə bö-yük genişlənmə gətirərək görkəmli yaradıcılıq işi görmüşlər”.

Muğam və aşıq sənətinin yaranma, inkişaf, mühit, məktəb, ifa tərzləri barədə yuxarıda göstərilənlər bir daha bu sənət növlərinin kökü eyni olub, folklordan qay-naqlandığını təsdiqləyir.

İstifadə edilmiş ədəbiyyat:

1. Zöhrabov R.F. Muğam. B.: Azərneşr, 1991, 219 s.
2. Həkimov M.İ. Aşıq sənətinin poetikası. B.: Səda, 2004, 609 s.
3. İsmayılov M.C. Azərbaycan xalq musiqisinin janırları. B.: İşiq, 1984, 100 s.
4. Исмаилов М.С., Карагичева Л.В. Азербайджанская народная музыка. М.: 1961.
5. Məmmədova N. Ustad aşıqlar (şeirlər). Tərtib edənlər: P.Əfəndiyev, M.Həkimov. B.: 1983.
6. Bədəlbəyli Ə.B. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. B.: Elm, 1969, 248 s.
7. Namazov Q.M. Azərbaycan aşıq sənəti. B.: Yazıçı, 1984, 190 s.

Фахррадин АТАЕВ

*Старший преподаватель кафедры Дирижирования
Азербайджанской Национальной Консерватории
E-mail:Atayev.72@mail.ru*

О некоторых параллелях мугама и ашыгского искусства

РЕЗЮМЕ

В статье раскрываются общие корни, истоки происхождения мугама и ашыгского искусства в Азербайджанском фольклоре. Отмечается, что несмотря на самостоятельное развитие этих двух видов искусства, они имеют силу взаимного влияния друг на друга.

Ключевые слова: мугам, ашыгская музыка, мастер, ученик, фольклор

Fakhraddin ATAYEV

Senior lecturer, Department of Conducting,
Azerbaijan National Conservatory

e-mail: Atayev.72@mail.ru

Some parallels of mugham and ashug art

SUMMARY

The article tells about the mugham and ashug art which are from the same root from Azerbaijan folklore. It is also noted that though both of the two art kinds have developed freely they have mutual influence to each other.

Key words: mugham, ashug music, master, apprentice, folklore

Rəyçilər: professor Ağaverdi Paşayev;
dosent Ulkər Əliyeva

Elşad CABBAROV
AMK-nın müəllimi

AZƏRBAYCAN İFAÇILIQ SƏNƏTİNİN İNKİŞAFINDA ŞİKƏSTƏLƏRİN ROLU

Açar sözlər: şikəstələr, zərbli muğamlar, segah, aşiq yaradıcılığı, muğam, Qarabağ şikəstəsi, Kəsmə şikəstə

Şikəstələr öz səciyyəvi xüsusiyyətləri ilə insanların mənəvi dünyasına güclü təsir edən xalq musiqi nümunəsidir. Bu el havaları xalqın şad günlərində onlara yüksək zövq və sevinc hissləri bəxş etmiş, qəmli vaxtlarında isə sanki kədəri, ağrını ovundurmağa, soyutmağa qadir olmuşdur. Bunun nəticəsidir ki, indi də yas mərasimlərində ağrıqlar məhz şikəstə havası ilə bayatı deyirlər. Ümumiyyətlə, şikəstələrin poetik mətnini əsasən, xalq şeirinin bayatı və qoşma növləri təşkil edir. Təsadüfi deyil ki, xalq poeziyasının janr və formalarının tədqiqinə həsr olunmuş araşdırmalarda "şikəstə" adda poetik formanın olduğunu bildiririk.

Şikəstələr hər bir azərbaycanlının milli duyumu, mənəvi aləminə çox doğma olan hamının tanıdığı, yaddaşına həmişəlik hopmuş, əsasən, "Segah" üstündə yoğrulmuş musiqi nümunələridir. Şikəstələri digər musiqi nümunələrindən fərqləndirən bir xüsusiyyət də var. Belə ki, onlar həm aşiq sənətində ("Şirvan şikəstəsi", "Kərəm şikəstəsi" və s.), həm də muğam sənətində – zərbli muğam şəklində ("Qarabağ şikəstəsi", "Kəsmə şikəstə") özünü göstərir.

Sözün hərfi mənasını araşdırsaq görərik ki, "şikəstə" əsasən "sınıq", "qırılmış", "məğlub edilmiş", "üzgün", "əldən düşmüş", "incimiş", "solğun" mənasında yozulur. Musiqi dilində ifadə etmək istəsək, bu söz "könül qırıqlığı", "iztirab çəkmiş könül" mənasını daşıyır. Diqqət yetirsək, görərik ki, bütün şikəstələrin məzmunu demək olar ki, eynidir. Olduqca həzin və yanıqlı, obrazlı-emosional quruluşu, sevgi, həsrət, hüzn məzmunlu mövzu dairəsi onları bu mənada birləşdirir.

Digər bir etimologiyaya görə şikəstə fars sözü olub, "şekəst" kəlməsindən götürülüb. Lakin bəzi mənbələr hesab edir ki, bu söz xalis azərbaycan, oğuz sözüdür. "Bu mənada ki, bir vaxt keçmişdə davada yaralanana "sığışda" deyilibdir. Sonralar sığışda farslaşmış, "şikəstə"yə çevrilib. Mən iki şərhli birləşdirib bir izah verirəm: "şikəstə", ya "sığışda" ikisi də sol-

ğunluq, əlacsız, iniltili, şikayətli müraciət, ərz-haldır” [2, s. 162-163].

Təəssüf ki, yaranma tarixinin qədimliyinə baxmayaraq, şikəstələrin janr xüsusiyyətləri – kompozisiya, quruluşu, forması, metro-ritmik və intonasiya xüsusiyyətləri, musiqi dili və s. tam və hərtərəfli şəkildə elmi-nəzəri cəhətdən öyrənilməmiş, tədqiq obyektindən kənarda qalmışdır. Bununla belə, Azərbaycan musiqişünaslarının bəzi əsərləri, məqalə və çıxışlarında şikəstələr haqda söylənilən fikirlər böyük maraq doğurur və müəyyən nəticələr əldə olunmasında xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Təbii ki, bu barədə ilk addımı Ü.Hacıbəyli atmışdır. O, özünün “Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər” məqaləsində şikəstə barədə məlumat vermişdir. O, şikəstələri xarakterizə edərkən yazırdı: “Şikəstə və bayatıya aşiq dəstəsinin dəstgahı demək olar. Çünki bu növ musiqi təğənnəsi əsl onların sənətidir” [3, s. 27]. Bəstəkar “şikəstələri aşiq dəstəsinin dəstgahı” adlandırmış, onun müxtəlif variantlarının mövcud olmasını söyləmişdir. O, şikəstələr haqqında yazarkən qeyd etmişdir: “Bu musiqinin özü də və sözləri də zətən köy xalqına məxsus bəst və qoftə olub, qoftəsi məzmunca müxtəlif olduğu halda, bəstəsi yeknəsəqdir, ənvai varsa da, o da hər mahalın öz təğənni üslubuna ziddir, məsələn, Şirvan şikəstəsi, Qarabağ şikəstəsi, o da, bu da bir-birinin eyni olan üç “ton”dan ibarət bir musiqidir” [3, s. 27].

Gözəl müğənnimiz – aşiq və muğam ifaçılığı xüsusiyyətlərini dərinləndirən Bülbul isə “Xanəndə və Aşıqlar”, “Azərbaycan aşıqlarının yaradıcılığı”, “Azərbaycan oxuma məktəbi”, “Musiqi sənəti” adlı məqalə və çıxışlarında şikəstələri “kədərli, təsirli melodiylar silsiləsi”nə aid etmiş və aşağıdakı aşiq şikəstələrinin adını çəkmişdir: “Qarabağ şikəstəsi”, “Şirvan şikəstəsi”, “Orta şikəstə”, “Mirzəcani şikəstəsi”.

Bülbul yazır: “Arazbarı, Kürd-ovşarı, Mani, Şikəstə, Bayatı, Kərəmi, Şərili, Kəsmə şikəstə, Şirvan şikəstəsi və s. buna bənzər aşiq musiqisi formalarını əsas tutaraq geniş səsə malik olan xanəndələr bu formaları muğamata üzvi surətdə aşılayaraq, onu daha da zənginləşdirmişlər” [1, s. 54].

Şikəstələr haqqında məlumata M.C.İsmayılovun “Azərbaycan xalq musiqisinin janrları” əsərində də rast gəlirik.

Müəllif burada aşağıdakı şikəstə və onların variantlarının adını çəkir: “Qarabağ şikəstəsi”, “Kəsmə şikəstə” (“Bakı şikəstəsi”), “Şirvan şikəstəsi”, “Quba şikəstəsi”, “Gəncə şikəstəsi”, “Salyan şikəstəsi” [5, s. 48].

Müəllif Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərini – Ü.Hacıbəlinin “Koroğlu” operasından “Xanəndə qızın mahnısı”, S.Hacıbəyovun “Karvan”, S.Rüstəmovun “Rəqs süitəsi”, M.Maqomayevin “Şah İsmayıl” operasının

üslub xüsusiyyətlərinə istinad edir.

Şikəstələr burada “müstəqil aralıq qrupunu” təşkil edən forma kimi

qeyd olunur. Lakin məqalədə şikəstə və bu tipli “Kərəmi”, “Ovşarı”, “Heyrati”, “Arazbari”nin və s. konkret olaraq hansı ifaçılıq ənənələrinə mənsub olduqları göstərilməmişdir. Tar, kamança və zərb alətinin qeyd olunması isə bu formaların xanəndə yaradıcılığına aid olması fikrini yaratmışdır.

Aşiq musiqi yaradıcılığının tədqiqatçısı Ə.Eldarovanın “Azərbaycan aşiq sənəti və ədəbi-musiqi terminləri lüğəti” adlı məqaləsində isə aşağıdakı şikəstələrin adı verilmişdir: “Badamı şikəstə”, “Qazax şikəstəsi”, “Qarabağ şikəstəsi”, “Kərəm şikəstəsi”, “Turabi şikəstə”, “Şikəstə”, “Şirvan şikəstəsi”.

1986-cı ildə musiqişünas Ramiz Zöhrabovun “Zərbi-muğamlar” adlı kitabı nəşr olunur. Burada zərbli muğamlar “şifahi ənənəyə əsaslanan professional musiqi janrlarından biri – instrumental-vokal musiqi nümunəsi” kimi təhlil olunur, onların (“Qarabağ şikəstəsi” də daxil olmaqla) lad əsası, melodiya, ritm, forma xüsusiyyətləri, çoxsəslilik əlamətləri elmi cəhətdən təhlil olunur. Əsərdə ilk dəfə olaraq xalq üçlüyünün ifasında “Mənsuriyyə”, “Heyrati”, “Arazbari” və “Qarabağ şikəstəsi”nin not yazısı da verilmişdir [6, s. 45].

B.Hüseynli və T.Kərimovanın birlikdə yazdıqları və Moskvada çap olunmuş “Əli Kərimov” adlı kiçik kitabçada Şirvan zonasına aid olan aşiq şikəstələrinin də yalnız adları göstərilmişdir: Qocaman şikəstə, Qobustan şikəstəsi, Zarıncı şikəstə, Döymə şikəstə, Sarıtorpaq şikəstəsi.

Əlihüseyn Dağlının “Ozan Qaravəlli” kitabında aşağıdakı şikəstə növlərinin olduğunu göstərir: “Qarabağı”, “Farsi”, “Sarıtorpaq” (Şamaxı), “Kəsmə” (Bakı), “Şirvan” [2, s. 163].

Bildiyimiz kimi, aşiq yaradıcılığında poetik mətnlə musiqi bir-birilə qırılmaz vəhdətdədir. Təsadüfi deyildir ki, gəraylı, təcnis, divani, müxəmməs, varsağı adı həm poetik mətnin, həm də musiqi havasını bildirir. Musiqi havaları poetik mətndən doğaraq eyni adı daşıyır. Şikəstələri də bu növ aşiq havalarına aid etmək olar. Şikəstələrdə instrumental hissələr inkişafı, dəyişkən və müstəqil musiqili material əsasında yaranmış sabit metro-ritmik geniş musiqi havalarıdır. Instrumental hissələr həm vokal melodiyanı müşayiət edir, ritm tutur, həm də müstəqil bölmələr kimi, şikəstənin obrazlı-emosional və kompozisiya quruluşunda əsas yaradıcı ünsürlərdən biridir. Instrumental hissənin mühüm əlamətlərindən biri refren tipli melodiyanın olması və hər yeni inkişaf mərhələsindən sonra bu musiqi parçasına qayıdılmasıdır. Instrumental və vokal hissədə ifadə tərzlərinin müxtəlif olmasına baxmayaraq, eyni əhəmiyyət daşıyaraq, biri digəri üçün mütləqdir və bir-birini tamamlayır.

Şikəstələri aşiq musiqisi ilə əlaqələndirən əlamətlərdən biri də şübhəsiz onların ifa tərzidir. Xalq arasında tez-tez “bir hava üstə şikəstə oxumaq”, “şikəstə demək” kimi ifadələrə rast gəlmək olur. Artıq bu ifadələ-

rin özü də şikəstənin mahiyyətini qismən müəyyən edir. Bu ifadələr “instrumental musiqi fonunda vokal oxuma” deklomasiya etmək mənasını verir. Melodiyanın improvizasiyalı nitqə yaxın olmasını ifadə edir. Bundan başqa instrumental hissənin bir xüsusiyyətini də onun dəyişməsinin müxtəlif ola bilməsini mümkünlüyünü aşkara çıxarır. Çünki şikəstələrdə instrumental musiqi parçaları ifaçıların zövqündə, musiqi istedadından asılı olaraq dəyişilə bilər. Vokal improvizasiyanın özünün lad əsasına uyğun gələn müxtəlif instrumental musiqi materialı üzərində, yəni istənilən hava üstə oxunması mümkün haldı. Bizim fikrimizcə, şikəstələrin bu qaydada oxunma tərzinin onları həm də özlərinəməxsus ifa üslubu olması fikrini bir daha söyləməyə əsas verir.

Şikəstələrin əksəriyyətini yer və ya adam adları altında müxtəlif aşıqların yaradıcılığında yaşaması heç də təsadüfi deyil. “Qarabağ şikəstəsi”, “Kəsmə şikəstəsi” (buna eyni zamanda “Bakı şikəstəsi” də deyilir), “Şirvan şikəstəsi”, “Quba şikəstəsi”, “Qobustan şikəstəsi”, “Kərəm şikəstəsi”, “Şəkəroğlu Kərimi şikəstəsi”, “Vəlicani şikəstəsi”, “Mirzəcani şikəstəsi”, “Qaradağ şikəstəsi”, “Əhmədi şikəstəsi” və s.

Şikəstələr Azərbaycan ifaçılıq sənətində, xüsusən xanəndələrinin yaradıcılığında mühüm yer tutur. Eyni zamanda bəstəkarlarımızın yaradıcılığında da şikəstə motivlərinə rast gəlirik. İlk növbədə şikəstə ifaçıları dedikdə göz önünə Fatma Mehrəliyeva gəlir.

Baxmayaraq ki, qadın ifaçıların əksəriyyətinin repertuarına bu şikəstə daxil edilmişdir. Lakin tanınmış musiqişünas alim, professor Ramiz Zöhrabov “Zərbi-muğamlar” kitabında “Kəsmə şikəstə”ni məhz Fatma Mehrəliyevanın ifasında nota köçürüb. Bunu şikəstənin məhz Fatma xanımın səsinə özünün əsl həllini tapması ilə izah edən musiqişünas muğamın ifaçıları arasında məhz bu sənətkarın adının əbədi qalacağını dedi: “Bildiyimiz kimi, “Kəsmə şikəstə” Azərbaycanın zərb muğamlarından biridir və “Segah” ladına əsaslanır. Poetik mətni xalq bayatılarından ibarət olan “Kəsmə şikəstə” sanki qırıq-qırıq, kəsik-kəsik musiqi frazalarından ibarətdir. Dinləyicidə son dərəcə lirik hisslər oyadan “Kəsmə şikəstə”nin musiqi cümlələri fasilələrlə səslənməlidir. Fatma xanım da bu muğamı məhz belə oxuyurdu. Açığını deyək ki, hər ifaçı “Kəsmə şikəstə”ni oxuya bilməz. Bunun üçün xüsusi səs tembrlərinin olması zəruridir. Azərbaycan muğam ifaçılığı tarixində “Kəsmə şikəstə”nin yalnız Fatma Mehrəliyeva tərəfindən yüksək məhəratlə oxunması bir gerçəklikdir. Bir çox qadın ifaçılar istəsələr də, onun kimi bu musiqi nümunəsinə nəfəs verə bilməyiblər”.

Şikəstələrin bəstəkar yaradıcılığında istifadəsinə gəldikdə isə başqa maraqlı fakt da diqqəti çəkir. Şərqi ilk qadın opera yazan bəstəkarı Şəfiqə Axundovanın “Gəlin qayası” operasında Rübabə Muradovanın oynadığı Sənəm obrazı haqqında bəstəkar özü belə demişdir: “Mən “Gəlin qa-

yası”nda muğama çox uymamışdım, nisbətən az yer vermişdim. Ancaq Rübabə inad eləyirdi ki, mən muğamatçıyam, burda mütləq muğam oxuyacağam. Tez-tez İskəndər Coşqunu kənara çəkirdi, müxtəlif səhnələrlə bağlı fikrini deyirdi və xahiş eləyirdi ki, müvafiq şeir parçaları yazsın. Operada belə bir yer var. Sənəm xanın əlindən xəncəri alıb özünü vurur. Həmin parça Rübabənin təkidi ilə yazıldı. Dedim: “Ay Rübabə, qorxuram “Leyli və Məcnun”dakı ölüm pərdəsinə oxşaya”.

R.Muradova: Oxşamaz, bunu “Sarıtorpaq şikəstəsi” üstə oxuyacağam. Həmin tamaşada Rübabə yarımrejissor olmuşdu. İskəndər Coşquna Gülbaharla Camalın toy səhnəsi üçün də şeir yazdırdı. Məni də işlətdi. Bu yer üçün musiqi yazdırdı. Ancaq həmin parçanı avazla oxumurdu, elə sözlə deyirdi. Nə qədər gözəl, nə qədər təbii çıxırdı! Bunun hesabına final çox əla alınırdı [4, s. 136].

Şikəstələr aşıq yaradıcılığıyla birbaşa bağlı olduğu üçün, aşıq dəstələrində mütləq şəkildə balaban ifaçılarının repertuarında da öz yerini tutmuşdur. Xüsusən də Şirvan aşıq məktəbinin nümayəndələrinin ifasında səslənən bu musiqi parçaları çox ürəyə yatımlıdır.

Nəticə olaraq onu deyə bilərik ki, şikəstə tarixən aşıq yaradıcılığının məhsulu olmuş, sonrakı təkamül, inkişaf prosesində Azərbaycan xalq musiqi yaradıcılığının bütün qolları ilə qovuşmuş, xalq mahnı və rəqs yaradıcılığı, muğam sənətinin uyğun cəhətlərini mənimsəmiş və nəhayət, xanəndə sənətində son dərəcə təkmilləşmiş bir forma almışdır. Bu qarşılıqlı, əlaqəli inkişafın əhəmiyyətli nəticəsi olaraq xalq dühasının parlaq təəcəssümü olan “Qarabağ şikəstəsi”, “Kəsmə şikəstə” yaranıb, yayılmışdır.

Şikəstənin muğam ifaçılığına daxil olması bu janrın daxili imkanlarına şərtlənmişdir. Vokal melodiyanın improvizasiya xüsusiyyətlərinə malik olması instrumental hissənin inkişafı, rəngvari xasiyyət daşması onların xanəndə ifaçılığına daxil olması üçün əlverişli zəmin yaratmışdır. Bununla da Ü.Hacıbəylinin təbirincə desək, aşıq “dəstgah”ı olan şikəstə bir tərəfdən aşıq, digər tərəfdən isə muğam sənətinə möhkəm dayaqly körpü salmışdır. Bu cəhət isə şikəstələrin zənginliyini, mürəkkəbliyini, Azərbaycan xalq yaradıcılığında xüsusi yer tutduğunu bir daha sübut edir.

İstifadə edilmiş ədəbiyyat:

1. Bülbül. Seçilmiş məqalə və məruzələri. (Tərtibçilər: Q.Qasımov və Ə.İsazadə. B.: Azərb. SSR EA-nın nəşriyyatı, 1968.
2. Dağlı Ə. (Həmidov Ə.H.). Ozan Qaravəli. B.: MBM. 2006, 192 s.
3. Hacıbəyov Ü.Ə. Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər. Əsərləri. II cild. B.: 1965.
4. Hüseynov R.B. Min ikinci gecə. B.: İşıq, 1988, 408 s.

5. İsmayılov M.C. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. B.: Işıq, 1984, 100 s.

6. Zöhrabov R.F. Zərbi muğamlar (musiqi-nəzəri tədqiqat). B.: Mars-Print, 2004, 406 s.

Эльшад ДЖАББАРОВ

Роль «Шикасте» в развитии Азербайджанского исполнительского творчества

РЕЗЮМЕ

В статье говорится об одной из достояний национальной музыки - «Шикасте» и о его историческом развитии, характеристики пения. Прослеживается применение «Шикасте» в мугаме и в ашугской музыки.

Ключевые слова: *шикасте, зарби мугам, ашугское творчество, мугам*

Elshad DJABBAROV

Role of "Shikaste" in development performing creativity of Azerbaijan

SUMMARY

This article deals with the history of develop process and performing characters of Shikasta, which takes an important part in our national music. At the same time, here we can observe the creative way of Shikasta in Mugaman and Ashug music.

Key words: *shikasta, zarbi mugam, ashug creativity, mugam*

Rəyçilər: professor Malik Quliyev;
dosent Malik Mansurov.

Vüqar ƏLİYEV
AMK-nın müəllimi

“RƏHAB” MUĞAMININ İFAÇILIQ XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Açar sözlər: “Şur”, “Rəhab”, muğam, xanəndə, dəstgah, simfonik muğam

İfaçılıq ənənələrinin öyrənilməsi göstərir ki, qədim zamanlardan musiqinin insana, canlı təbiətə emosional-psixoloji amil kimi təsiri faktına yarıdıcı insanlar çox böyük qiymət vermiş və ondan geniş istifadə edərək ictimai həyatın ayrılmaz hissəsinə çevirmişlər. Nəticədə musiqi ictimai rəyin formalaşmasında böyük rol oynamış, insanın sosial-mədəni həyatına rəngarənglik qatmışdır. Ona görə də xalqımız qədim zamanlardan el aşığını, xanəndə və sazəndələrin sənətini qızğın məhəbbətlə sevmiş, istedadı Allahdan gələn vergi saymış, onlara həmişə hörmət və ehtiram göstərmişdir. Təsadüfi deyil ki, dastan və nağıllarımızda “Aşıq haqq aşığıdır, ona toxunmaq olmaz” fikri yer alır. İlahi, mistik səsin sahibi xanəndələr isə muğamları nəsil-dən-nəslə çatdıran, onlara yeni-yeni guşələr və xallar əlavə edib zənginləşdirən insanlar kimi həmişə bütün məclislərin başında oturmuşlar, öz səslərilə insanların ən çətin və ən xoş günlərində onları düşdükləri psixi emosional vəziyyətdən çıxartmışlar.

Danılmaz faktdır ki, muğamların psixosomasiyalı təsiri “dəstgah” janrında daha güclü və təsirli olur. Çünki, dəstgahda silsilə şəklində ardıcılıqla qurulmuş şöbə və guşələr, rəng və təsniflər müəyyən süjeti, milli musiqi təfəkkürü daşıyıcısı olan intonasiyaları, bədii obrazları vahid kompozisiya çərçivəsində birləşdirirdi üçün ifaçı tərəfindən müəyyənləşdirilmiş və ya kodlaşdırılmış emosional təsirin ifadəçisi kimi çıxış edir. Dəstgahda səslənən şöbə və guşələrin, rəng və diringilərin, təsniflərin hər biri ayrı-ayrılıqda müxtəlif melodik mövzulara, emosional təsire əsaslan-sa da onlar bir lad bünövrəsinə tabe olduqları üçün vahid hissi emosional təsir daşıyıcısına çevrilir. Bu funksiyaları daşıyan muğamlarımızdan biri də bu gün haqqında söhbət açacağımız “Şur” ailəsinə daxil olan “Rəhab” muğamıdır. Bu muğam haqqında məqalə yazmağa məni sövq edən səbəblərdən biri də budur ki, hələ kiçik yaşlarımdan bu muğamı ustad xanəndələrdən eşidib, qəlbimə, ruhuma yaxın bilmişəm. Ən yaxşı ifaçısı Şəkili Ələsgərdən tutmuş bu günə kimi onu ifa edən digər xanəndələrin

ifasını dinləyərkən elə hesab edirsən ki, “Rəhab” insan qəlbinin gizli hisslərinin tərcümanı, hisslərin daxili mübarizəsində qəlbin qələbə çalmasının açarıdır. Ustadım, böyük sənətkar Arif Babayevdən bu muğamın ifa olunmasının sirlərini, incəliklərini öyrəndikdən sonra mən də onu ifa edib, lentə yazdırdım. Bu məqalədə isə “Rəhab” muğamının yaranması, ayrı-ayrı şöbələrinin ifa xüsusiyyətləri insanda yaratdığı təəssürat haqqında söhbət açmaq istəyirəm.

İlk növbədə onu qeyd edək ki, “Rəhab” muğamı həm musiqi risalələrində, həm də klassik poeziyada “Rəhavi” adlandırılmışdır. Uzun təşəkkül tarixi keçmiş bu muğam 12 əsas muğamdan biri olmuşdur. XIX əsrə qədər “Rəhavi” adlanan muğam sonra öz çoxtərkibliyini itirərək kiçik muğam dəstgahına çevrilmiş, XX əsrdən “Rəhab” adlandırılmağa başlamışdır. Ü.Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” adlı elmi-nəzəri əsərində də “Rəhavi” adına rast gəlirik.

“Rəhavi” sözünün etimologiyasına gəldikdə isə rəvayətə görə “Rəha” Türkiyədə yerləşən Urfa şəhərinin ləqəbidir. Bir çox dini tarixlərin, məsələn, “Tarixi-Ənbiya”nın (Peyğəmbərlər tarixi) və Təbərinin “Tarixi-Kəbiri”nin (böyük tarixin) yazdıqlarına görə Urfa bir şəhərin adıdır və İbrahim Xəlil peyğəmbər bir müddət həmin şəhərdə yaşamış və peyğəmbərlik etmişdir. Alim və tarixçilər yazırlar ki, oranın torpağı o dərəcədə münbit, suyu şəffaf və havası təmiz olmuşdur ki, yer üzündə olan bütün meyvə növləri o torpaqda bitər, hər cür xəstə həmin şəhərə gəldisə mütləq düçar olduğu xəstəlikdən şəfa tapıb xilas olardı. Məhz buna görə də həmin Urfa şəhərinə “Rəha”, yəni xilasedici ləqəbini vermişlər. “Rəha” ifadəsinin muğama aid olmaq mənasına gəldikdə isə onu demək lazımdır ki, bu muğamın da melodiyası olduqca incə, həzin və lirikdir. Bəzi mənşələrin, o cümlədən musiqişünas alimlərin öz əsərlərində yazdıqlarına görə “Rəhavi” muğamı da Urfa şəhərinə həsr olunmuşdur. Başqa mülahizəyə görə bu muğamı icad edən şəxs həmin “Rəha” şəhadətində olduğu üçün və o bu muğamı yaratdığına görə həmin muğam onun adı ilə Rəhavi adlandırmışdır” [1, s. 61-62].

“Rəhavi” muğamı olduqca zərif, incə və lirik məzmunla malikdir və bu incə lirizm həmin muğamın təkə yalnız instrumental ifaçılıq üslubunda deyil, xanəndəlik üslubunda da özünü açıq və aşkar büruzə verməkdədir. Belə ki, digər lirik məzmunlu muğamlara nisbətən “Rəhavi” muğamı olduqca ahəstə, aram bir tərzdə oxunur ki, digər muğamlara baxdıqda onun oxu, ifa üslubu sanki ritmik bir muğamın ifasını xatırladır.

“Rəhab” sözünün hərfi mənasına gəldikdə isə o yol, məslək deməkdir. Başqa mənada bu hava, mahnı, sanballı, ağır hava deməkdir. Bu, muğamın lirik, emosional təsirində də özünü göstərir. Rəhab dinləyicidə sevgi, məhəbbət hissləri oyadır. Aşıqi mərdanə və mübariz olmağa çağırır. Onun ifa xarakterini ifadə etsək, qeyd etməliyik ki, güclü və aydın miz-

rablarla təntənəli, təənnümlə ifa olunan muğamda dalğalı səslənməyə xüsusi diqqət yetirilir.

“Rəhab” muğamının ifaçılarından söhbət açarkən ilk növbədə göz önünə Şəkili Ələsgər gəlir. Xanəndənin ifasında səslənən “Rəhab” XIX əsrdə çox məşhur idi. F.Şuşinski kitabında yazır ki, musiqi tariximizdə XIX əsrin II yarısında yaşamış məşhur Qarabağ xanəndəsi Dəli İsmayıldan sonra Şəkili Ələsgər “Rəhab” oxumaqda birinci sayılırdı. Bunu onun dəfn mərasimində iştirak edən böyük muğam ustası Cabbar Qaryağdıoğlunun göz yaşları içində “Ələsgər, biz indi səni yox, “Rəhab”ı dəfn edirik” – söyləməsi faktı da təsdiq edir [3, s. 84].

“Rəhab” XX əsrin əvvəllərində keçirilən “Şərq gecələri” və “Şərq konsertləri”nin də proqramlarında ifa olunub. Buna sübut 1915-ci il martın 13-də “Nicat cəmiyyəti” tərəfindən Bakıda keçirilən ikinci “Şərq gecəsi”ndə məşhur tarzən Məşədi Zeynal Haqverdiyevin məhz “Rəhab” ifa etdiyi faktıdır. Keçəçioğlu Məhəmməd, Məşədi Məmməd Fərzəliyevin qorunub saxlanan qrammofon vallarında bu muğamın lent yazısına rast gəlirik.

“Rəhab” muğamının nota alınmasına gəldikdə isə instrumental şəkildə o, ilk dəfə XX əsrin II yarısında N.Məmmədov tərəfindən görkəmli tarzən Ə.Bakıxanovun ifasından yazılmışdır. “Rəhab” muğamının digər notlaşdırma variantı tarzən Ə.Məmmədli tərəfindən tarzən, pedaqoq Kamil Əhmədovun ifaçılıq ənənəsinə uyğundur. Aşağıdakı cədvəldə hər iki not yazısında və Azərbaycan Milli Konservatoriyasının “Muğam” (xanəndə) proqramında göstərilən şöbələri təqdim edirik.

N.Məmmədov	Ə. Məmmədli	AMK proqramında
1. Rəhab (müqəddimə)	Bərdaşt (Əmiri)	Bərdaşt (Əmiri)
2. Bərdaşt		Mayə-Rəhab
3. Əmiri	Şikesteyi- fars	Mübəriqqə (Şikəsteyi–fars)
4. Nəvadan bir hissə	Əraq	Əraq
5. Rəhab	Məsihi	Qərayi
6. Rəhab rəngi	Rəhaba ayaq	Məsihi
7. Şikesteyi-fars		Rəhaba ayaq
8. Mübəriqqə		
9. Rəng		
10. İraq		
11. Pəncgah		

12. Qərai		
13. Məsihi		
14. Təsnif		

Adətən kiçik həcmli muğamlar ifa olunarkən muğam dəstgahlardan fərqli olaraq onlarda “Bərdaşt” çalınmır, onun yerinə təsnif, yaxud da dəraməd çalınır. Lakin cədvəldən də göründüyü kimi, “Rəhab” muğamının bütün tərkiblərində “Bərdaşt” var. Bəzən “Bərdaşt” “Əmiri” şöbəsi ilə başlanır. Bu, “Rəhab”ın “Mayə”si adlanır. Bəzi variantlarda “Bərdaşt”ı “Əmiri” təşkil edir, sonra isə “Mayə” şöbəsi kimi “Rəhab” çalılıb oxunur. “Bərdaşt-Əmiri” şöbəsində “Rəhab” muğamı üçün xarakterik olan melodik intonasiya özəyi və melodik hərəkət formalarının əsası qoyulur. Bütün bunlar muğamın əsas ifa xüsusiyyətlərinə çevrilir və onun sonrakı inkişafında da özünü göstərir.

“Muğamın “Mayə” şöbəsi olan “Rəhab” şöbəsində melodik hərəkətdə getdikcə variantlı inkişafda daha geniş yer verilir ki, bu da melodikanı zənginləşdirir. Həmin şöbələr muğamın melodik inkişafının özülünü və birinci əsas mərhələsini təşkil edir ki, bu da muğamın tematizminin formalaşması ilə bağlıdır. Bu muğamın tərkibində digər muğamlara keçid ənənəvi haldır. Belə ki, “Şikəsteyi-fars” və “Əraq” şöbələrindən istifadə olunması ladlar arasında ahəngdar və rəvan keçidlərə yol açır. Bununla yanaşı, melodiyanın sərbəst gəzişməsində yüksələn, enən hərəkət xətti önə çıxır ki, bu da “Rəhab” muğamının melodik xüsusiyyəti ilə yaxınlıq təşkil edir” [2, s. 124].

“Bərdaşt”, “Məsihi” şöbəsində tara məxsus nadir ştrixlərdən – dolğun üst, altdan üstə güclü tərsə mizrab vurmaldan, barmaqla simlərin ehtizaza gətirilməsində, simi tutub buraxmaqla simlərin təzrlərindən yuxarıdan aşağı gedişlərdən, xırda, zərif ştrixlərdən, açıq simlərin dalğalı səslənməsindən daha çox istifadə olunur.

Bütün variantlarda yer alan və mühüm tərkib hissələrindən biri olan “Şikəsteyi-fars” şöbə kimi bir çox muğamlarda işlənir. Lakin daxil olduğu muğamlardan asılı olmayaraq, bu şöbə hər bir muğamda özünəməxsus melodiyasını lad-məqam xüsusiyyətlərini və musiqi məzmunu saxlayır. Ancaq ayrı-ayrı pərdələrdə tamamlanmaqla bir-birindən fərqlənir. “Rəhab” muğamında bu şöbə “Mayə”dən kvarta yuxarıda qurulur, şəffaf və ahəstə səslənməyə malikdir. “Şikəsteyi-fars” şöbəsi “Mübərriqə” şöbəsiylə tamamlanır ki, bu da “Rəhab” muğamının tərkibində öz əksini tapır. “Şikəsteyi-fars”ın mövzusu segah ladının pillələri üzərində gəzişmələrdən yaranır. Mövzunun başlanğıc fazası – dalğalı melodik hərəkət xətti və istinad pilləsinin təkrarlanması “Rəhab” şöbəsinin mövzusu ilə üst-üstə düşür. Şur və segah ladları üzərində yaradılan “Şikəsteyi-fars” xarakterinə görə bir-birindən fərqlənir. Şur ladının pillələri üzərində gəzişmə

“Rəhab” muğamının mövzusunə məğrurluq aşılayırsa, segah ladının pillələri üzərində gəzişmədən yaranan melodiya həzinlik gətirir.

Muğamın inkişafının ən yüksək zirvəsi “Əraq” şöbəsidir ki, bu da muğam silsiləsinin yeni bir mərhələsini təşkil edir. Adətən, “Əraq” şöbəsinin musiqi materialı digər muğamların bilavasitə “Rast” muğamının tərkibində mərd, qəhrəmani xarakterinə görə seçilir. “Rast”da “Əraq”ın səslənməsi yüksək zirvədə əsas lad tonallığın bərqərar olmasını şərtləndirir. “Rəhab”da isə “Əraq”ın səsləndirilməsi o qədər də təntənəli deyil. Bu şöbə muğamın inkişafında daha yüksək mərhələyə çatmaqla silsiləyə yeni lad boyaları daxil edir, şur və segah ladlarında melodikanın işlənməsindən sonra musiqiyə daha işıqlı xarakter gətirir. “Əraq” şöbəsində metro ritmik rəngarənglik melodik inkişafı dinamikləşdirir [2, s. 125].

“Rəhab” muğamında “Əraq”dan sonra “Qərai” vasitəsilə zildən tədricən enmə prosesi baş verir. Onu da qeyd edək ki, “Rast”, “Mahur-hindi” və başqa muğamlarda da “Əraq” və “Qərai” şöbələri eyni funksiyanı yerinə yetirir. “Məsihi” şöbəsi özündən əvvəlki şöbələrdəki inkişafı yekunlaşdırır və “Mayə”pərdəsinə qayıdışı həyata keçirir. Buna görə də melodiyanın ənənə xarakteri aydın nəzərə çarpır. “Məsihi” şöbəsinin başlanğıcında tersiya diapazonu çərçivəsində dairəvi hərəkəti melodik gedişlərə əsaslanan mövzusu sonradan bir qədər genişlənməyə məruz qalır. “Məsihi” şöbəsinin sonunda ənənə aramlı hərəkət “Rəhaba ayaq” şöbəsinə gətirib çıxarır. Muğama xas olan melodik dönmələrə əsaslanan bu hissə mayəyə doğru ənənə və “Mayə” pilləsinin dəfələrlə təkrarlanmasından ibarət hərəkət xəttinə malikdir. “Şikəsteyi-fars”, “Əraq”, “Qərai” şöbələrinin çalğısında işıqlı, parlaq səslənmələr özünü göstərir. Onlardan sonra “Məsihi” və “Rəhaba ayaq” (kadensiya) şöbələri ardıcılıqla. Bu şöbələr vasitəsilə artıq “Rəhab”ın əsas məqam tonallığına – “Şur”a qayıdış baş verir. “Məsihi” şöbəsi “Rəhab”dan başqa “Nəva” dəstgahında da mövcuddur. O, “Hüseyni” ilə “Şahnaz” arasında yerləşən bir guşədir. Məsih – İsa peyğəmbərə verilən addır. Bu söz xilaskar, yer üzünün qurtarıcısı anlamında işlənir. İsanın dininə etiqad edən insanları xristian, Məsihi adlandırırdılar. Həmin şöbə olduqca lirik, ahəstə, həzin bir tərzdə çalınır. Bu, muğamın sona yetdiyini bildirir. Dinləyicinin ruhunu ələ alır, elə bil nəql olunan bir hadisə, nağıl sona yetir. Bununla da, muğamın, onun əvvəlki şöbələrinin emosional təsiri üzrə xoş təəssürat yaradır.

“Rəhab” muğamı bəstəkarlarımızın diqqətindən də yayınmamış, onlar dəfələrlə bu muğama və onun ayrı-ayrı şöbələrinə müraciət etmişlər. Həmin əsərlər arasında diqqət çəkən iki böyük əsəri bu məqalədə xatırlayaq. Bunlar C.Cahangirovun “Füzuli kantatası”, T.Bakıxanovun “Nəva simfonik” muğamıdır. C.Cahangirovun “Füzuli kantatası”nda, əsərin kompozisiya quruluşunda, musiqi materiallarında “Rəhab” muğamından istifadə edərək bəstəkar sufi şair Füzulinin qəzəllərinin fəlsəfi lirik məzmunu, ila-

hi sufiyanə eşqin mahiyyətini açıb göstərməyə, aşiq və məşuqun iztirablarını dolğun şəkildə ifadə etməyə çalışmışdır. T.Bakıxanov isə Azərbaycan bəstəkarları arasında ən çox simfonik muğam yazan bəstəkardır desək, heç də yanılmarıq. Onun “Nəva”, “Şahnaz”, “Hümayun” kimi simfonik muğamları məşhurdur. “Rəhab” simfonik muğamının üzərində işləyərək müəllif muğamın bütün quruluş və lad düzülüşü xüsusiyyətlərini saxlayaraq rapsodik tərzdə kompozisiya yaratmışdır. Nəticədə bəstəkar müasir simfonik orkestrin imkanlarından və müxtəlif növlü polifonik və harmonik üsullardan istifadə edərək yeni çoxşaxəli ifa üsulu yaratmağa nail olmuşdur. “Rəhab” muğamının şöbələri: “Şikəsteyi-fars”, “Qərayi” nə qədər incə, lirik əhvali-ruhiyyədə səslənirsə, orkestrdə “İraq”, “Pəncgah” şöbələri dramatik xarakterdə səslənir. “Məsihi” şöbəsi isə təntənəli, şən final kimi istifadə olunub.

Gördüyümüz kimi, bu gün də “Rəhab” muğamı Azərbaycanın musiqi xəzinəsində öz yerini qoruyub saxlayır, yaşından asılı olmayaraq hər nəslin görkəmli xanəndələri bu muğamı ifa edir.

İstifadə edilmiş ədəbiyyat:

1. Tofiq Bakıxanovun simfonik muğam dünyası. B.: Mütərcim, 2014, 108 s.
2. Rzayeva B. “Rəhab” muğamının melodik xüsusiyyətləri // “Musiqi dünyası” jurnalı, 2011, №2/47.
3. Şuşinski F.M. Azərbaycan xalq musiqiçiləri. B.: Yazıçı, 1985, 478 s.

Вугар АЛИЕВ

Об особенностях исполнения мугама ««Рахаб»»

РЕЗЮМЕ

В представленной статье говорится о характеристике пения, знаменитого в Азербайджане мугама ««Рахаб»». ««Рахаб»» относится к семейству мугама ««Шур»» и в данной статье прослеживается история, развитие и его роль в исполнительском искусстве.

Ключевые слова: ««Шур»», ««Рахаб»» мугам, исполнитель мугама, дестгях, симфонический мугам

**About performance characteristics
of mugham “Rahab”**

SUMMARY

The given article deals with the performing characters of “Rahab” mugham, which is well-known in Azerbaijan. Article also consists from the history, the developing process and the role of “Rahab” mugham (which is enters to “Shur” mugham family) in our modern performing history.

Key words: “Shur”, “Rahab”, mugham (eastern melody), singer, singer of mugham, dastgah, symphonic mugham

Rəyçilər: professor Ağaverdi Paşayev;
professor Fəxrəddin Dadaşov.

Şəbnəm ŞIXƏLİYEVƏ
BMA-nın dissertantı

“ŞÜŞTƏR” MUĞAMININ USTAD İFAÇILARI

Açar sözlər: Şüştər, ustad ifaçılar, dəstgah, instrumental muğam

Azərbaycan muğam sənətinin yaşamasında, təbliğində və inkişaf etməsində peşəkar ifaçılar olan görkəmli xanəndə və sazəndələrin böyük xidmətləri vardır. Hər bir muğam sənətkarının özünəməxsus üslubda və əənədə təqdim elədiyi muğam nümunələri bu qədim musiqi janrının melodiya, forma, ritm, intonasiya və ifa zənginliyini qoruyub-saxlamış, yeni ifaçı nəsillərə ötürülmüşdür. “Bu janr uzun əsrlərin məhsulu olub, sazəndələrin və xanəndələrin ifasında cilalanmış, mükəmməl forma almış, nə-sildən-nəsilə ötürülərək, bu günümüzə gəlib çıxmışdır” [4, s. 87]. Ustad xanəndələrin, tarzənlərin, kamanzənlərin və balabançıların ifasında səslənən dəstgahlar, instrumental muğamlar, zərbli muğam və təsniflər hər yeni ifaçı nəsil üçün sənətkarlıq meyarına, örnəyə çevrilmişdir. “Hətta parlaq istedadla malik bəzi xanəndə və sazəndələr bu sənət üçün lazım olan qanunlar çərçivəsində yeni əənələr, parlaq üslublar, hətta deyərdik ki, məktəblər də yaratmışlar” [6, s. 54]. Bu baxımdan, muğam ifaçılığında hər bir sənət xadiminin öz yeri, məktəbi və üslubu vardır. Onların hər birinin ifa tərzi və repertuarı da muğam sənətinin inkişafında önəmli rol oynamışdır. Ən vacibi isə, keçmiş muğam ustadlarının ifaları müasir dövrümüzdə dəyərli bir mədəniyyət irsi kimi qorunur, gənc sənətkarlara öyrədilir və təbliğ olunur.

Musiqişünaslar muğam sənətinin keçmiş və müasir əənələrinə əsaslanaraq, hər bir muğamın ayrı-ayrılıqda araşdırılmasına mühüm əhəmiyyət verirlər. Bu aktual yanaşmada hər bir muğamın Azərbaycan musiqi tarixində təkamül yolları, onun müxtəlif forma və məqam xüsusiyyətləri, kompozisiyası, şöbə-guşə tərkibi, ifaçılıq sənətində yeri və bəstəkar yaradıcılığında tətbiqi kimi məsələlər araşdırılır. Məsələn, son illər “Düğah”, “Rast”, “Şur”, “Nəva”, “Rəhab” muğamları haqqında dissertasiya işləri yazılmışdır. Bütün muğamlar kimi “Şüştər” də musiqişünaslıq tədqiqatına cəlb olunmuşdur. Bu məqalədə “Şüştər” muğamına ifaçılıq sənəti baxımından nəzər yetirilir.

İfaçılıq məsələləri professional muğam sənətində orta əsrlərdən indiyə

qədər öz sabit ənənələrinə, yeniliklərinə, qayda-qanunlarına, nəzəri və praktik məsələlərinə malikdir. Onlardan biri də professionallığın səviyyəsi, məktəb tərbiyəsi və xüsusi istedadıdır. Uzun illərin ifaçılıq ənənələri göstərir ki, muğamların hər birinin özəlliklərinin doğru-düzgün təfsiri məhz ifaçının peşəkarlıq, məktəb, yaradıcılıq səviyyəsindən, təcrübəsindən və musiqi istedadından asılıdır.

Bu fikrimizə “Şüştər” nümunəsində nəzər saldıqda, belə məlum olur ki, XX əsr ərzində bu muğam musiqi kolleclərinin və ali musiqi məktəblərinin tədrisinə daxil edilmiş, ustadlar tərəfindən gənc xanəndələrə və tələbələrə öyrədilmişdir. Lakin “Şüştər”in ifasına dair bir neçə nümunə var ki, onlar tədrisdə də, ifaçılıqda da muğam öyrənənlərə və dinləyicilərə bilavasitə klassik örnək rolunu oynayır. Burada söhbət əlbəttə, məhz korifey muğam sənətkarlarından gedir.

Hər bir muğam kimi “Şüştər” də özünəməxsus bədii-emosional məzmununa malikdir. Muğamların bədii-emosional təsir imkanlarını aşkara çıxara bilmək və dinləyiciyə olduğu kimi çatdırmaq ifaçılığın professional amillərindən biridir. Bu baxımdan, muğamlar arasında “Şüştər” öz musiqisinə, melodik ifadəsinə və emosional təsirinə görə ən qəmgin və kədərli muğam hesab olunur. Üzeyir Hacıbəyli “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında muğamların bədii təsir imkanları haqqında belə yazmışdır: “Bədii-ruhi təsir cəhətindən “Rast” dinləyicidə mərdlik və gümrəhlik hissi, “Şur” şən, lirik əhvali-ruhiyyə, “Segah” məhəbbət hissi, “Şüştər” dərin kədər, “Çahargah” həyəcan və ehtiras, “Bayatı-Şiraz” qəmginlik, “Hümayun” isə “Şüştər”ə nisbətən daha dərin bir kədər hissi oyadır” [3, s. 16]. Ü.Hacıbəylinin bu fikrindən də göründüyü kimi, kədər hissi oyadan muğamlar “Şüştər” və “Hümayun”dur. Nəzərə alsaq ki, “Şüştər” həm müstəqil dəstgah kimi, həm də “Hümayun”un tərkibində iri söbə kimi də ifa olunur, bu zaman “Şüştər”in “Hümayun” muğamına kədərli ovqat aşılacağını mülahizə edə bilərik. Daşdığı dərin kədər hisslərinə görə, “Şüştər”, başqa muğamlarla müqayisədə həmişə və hər yerdə ifa olunmur. Bu muğamın təlqin etdiyi bədii-emosional yaşantılar təkcə dinləyici üçün deyil, ifaçı üçün də xüsusi emosional durum tələb edir. Çünki “Şüştər”in daşdığı kədər insanın hər hansı həyat və məişət olaylarından yaranan qəm və kədər deyildir. Bu, irfani, səmavi, fəlsəfi kədərdir. Şərq klassik poeziyasında olduğu kimi, muğam sənətində də kədərin fəlsəfəsi eşqin və aşıqın kədəri kimi bəşəridir, sakraldır, səmavidir, irfanidir. Maraqlıdır ki, sənətşünaslıq doktoru, professor R.Zöhrabov “Şüştər” muğamında kədər ifadəsi ilə yanaşı, dramtizm olduğunu da qeyd edir: “Şüştərin musiqi təranələri üçün eyni zamanda dramtizm də xasdır. Məhz dəstgahda səmimi lirikanın qəmli hisslərlə çulğalaşmış epizodlarında dramtizmin daha çox şahidi oluruq. Bu muğamın bəzi bölmələri insanda ruh yüksəkliyi də yaradır” [6, s. 219].

“Şüştər” dəstgahının xanəndə ifaçılığına nəzər yetirək. Əvvəla qeyd edək ki, Azərbaycan xalq musiqisində xanəndə sənəti yalnız ifaçılıq deyil, yaradıcılıq və müəllimlik (ustad-şagird) rolunu yerinə yetirmişlər. Belə ki, xanəndələr əsrlər boyu professional musiqiçilər kimi muğamların yeniləşməsində, ifaçılıq sənətinin daha da inkişaf etməsində böyük rol oynamışlar. Onlar təsniflərin və xalq mahnılarının yaradıcısı hesab olunurlar. Bu üç təbəqədə yüksək peşəkar səviyyədə fəaliyyət göstərən və nailiyyətlər əldə edən xanəndələr istər xalq arasında, istərsə də sənətkarlar arasında “ustad” kimi qəbul olunmuş və tanınmışlar. Azərbaycan milli vokal sənətinin banisi, görkəmli vokal ustası, musiqi xadimi, SSRİ xalq artisti, professor Bülbül “Azərbaycan oxuma məktəbi” məqaləsində xanəndələrin roluna yüksək qiymət verərək yazırdı: “Azərbaycanın klassik musiqi mədəniyyəti özünün ən parlaq ifadəsini xanəndə ansamblının yaradıcılığında tapmışdır. Bu professional müğənni və musiqiçilər öz sənətkarlığı ilə illər boyu şəhər və feodal-mülkədar malikanələrində hakim mövqə tutmuşdular. Həmin sahədə onların rəqibləri olmamışdır. Xanəndə əsrlər boyu yaranan ənənələrin izlərini saxlamışdır” [1, s. 135].

Bülbül “Xanəndə və aşığılar” məqaləsində isə bu sənətinin məktəb və professionallıq kimi amillərini belə səciyyələndirir: “Xanəndələr keçmiş Azərbaycan klassik musiqisinin inkişafında böyük rol oynamışlar. Onlar xüsusi vokal sənəti məktəbi keçmiş professional müğənnilərdir. Hazırda respublikanın xalq artisti, 80 yaşlı müğənni Cabbar Qaryağdıoğlu vaxtı ilə Şuşa şəhərində bu cür məktəblərdən birində oxumuşdur... Xanəndələr öz işinin ustasıdırlar. Onların ifası qeyri-adi sənətkarlıq və saflığı ilə fərqlənir. Xanəndələrin repertuarına Azərbaycanın klassik melodiyaları – muğamlar daxildir. Bu orijinal əsərlər, musiqi ladları əsasında instrumental, vokal və rəqs musiqisi qurulur. Muğamlar geniş inkişaf etmiş musiqi forması və melodik mövzunun çox gözəl işlənməsi ilə fərqlənir” [2, s. 26-27].

“Şüştər” dəstgahının ən kamil və klassik ifaçılarından biri bütün Şərqdə və Qafqazda məşhur olan xanəndə Cabbar Qaryağdıoğludur (1861-1944). Bu qüdrətli sənət xadiminin repertuarında, demək olar, bütün muğamlar, zərbli muğamlar yer almışdır. “Şüştər” üzərində qurulan “Ovşarı” zərbli muğamını C.Qaryağdıoğlunun ifasında dinləyən dünya şöhrətli bəstəkar Fikrət Əmirov onun oxumasından “Kürd-Ovşarı” simfonik muğamını yazmışdır.

Məşhur Şuşa xanəndəsi Malıbəyli Cümşüd (?-1915) “Şüştər” muğamının mahir ifaçısı olmuşdur. Musiqi tarxçisi Firidun Şuşinskinin “Azərbaycan xalq musiqiçiləri” kitabında oxuyuruq: “O dəstgahları özünəməxsus bir üslubla ifa etməklə, Azərbaycan muğamlarının təbiətində olan musiqi drammatizmini emosional təsirli ifadə ilə dinləyicilərə çatdırırdı. Bu cəhətdən onun oxuduğu “Orta Mahur”u, “Şüştər”i, ritmik muğamlar-

dan “Heyratı”, “Ovşarı” və “Qarabağ şikəstəsi” və s. səciyyəvidir. Cümşüd həmin muğamları sənətkarlıqla oxuyardı” [5, s. 126]. Musa Şuşinski xatirələrində qeyd etmişdir ki, o, “Şüştər” muğamını Malibəyli Həmid-dən öyrənmişdir [5, s. 385].

Ələsgər Abdullayevin (Şəkili Ələsgər, 1866-1929) 1902 və 1903-cü illərdə Bakıda keçirilən Şərq konsertlərində “Şüştər” oxumasının rəğbətlə qarşılanması haqqında dövrü mətbuatda məlumat verilmişdir [5, s. 177]. Onun ifasında “Şüştər” dəstgahı qrammofon valına da yazılmışdır.

“Şüştər” dəstgahının klassik ifalarından biri də xanəndə Məşədi Məmməd Fərzəliyevə məxsusdur. Onun ifası dövrün böyük sənətkarları və muğamsevərləri tərəfindən yüksək qiymətləndirilmişdir: “Azərbaycan vokal sənəti tarixində Cabbar Qaryağdıoğlu “Mahur”, Seyid Şuşinski “Çahargah”, Şəkili Ələsgər “Şur”, İslam Abdullayev “Segah” ustası kimi məşhur idilərsə, Məşədi Məmməd Fərzəliyev də “Şüştər” ustası kimi daha məşhur idi. Məşədi Məmməddən sonra musiqimizin son 50 ilində heç kəs “Şüştər” oxumamışdı. Bizim bütün klassik xanəndələrimizin əksəriyyəti Məşədi Məmmədin “Şüştər” oxumağını yüksək qiymətləndirmişlər. Hətta Seyid Şuşinski kimi böyük muğam ustası Məşədi Məmmədin “Şüştər”inə valeh olarmış” [5, s. 181].

Muğam sənətinin korifeylərindən olan Seyid Şuşinski “Şüştər” dəstgahını mükəmməl ifa etsə də, onun audio-yazısı olmamışdır. Bununla belə, o, “Hümayun” dəstgahı daxilində ən iri şöbə olan və bir neçə guşəni özündə birləşdirən “Şüştər”in əsl ənənəvi-klassik nümunəsini yaratmışdır. Ustad sənətkar “Hümayun” dəstgahını Bəhram Mənsurovun müşayiəti ilə oxumuşdur. İki böyük sənətkarın birgə ifa elədiyi “Hümayun” dəstgahı bu gün də bu muğamın ən mükəmməl ifası hesab olunur. Bu misilsiz ifa Azərbaycan televiziya və radiosunun “qızıl fondu”nda qorunur, səsyzama şirkətləri tərəfindən SD-lərə yazılaraq kütləvi yayımlanır.

Hacı Hüsünün, Xanlıq Şükürün, İslam Abdullayevin, Hüseynqulu Sarabskinin də oxuduqları “Şüştər” dəstgahının “səsi-sədasi” böyük idi. Bu qüdrətli muğam sələflərinin yolunu layiqincə davam etdirən Azərbaycan xalqının sevimli ustad sənətkarı Hacıbaba Hüseynov da “Şüştər” dəstgahını oxumuş, ona özünün fərdi üslubuna xas olan gözəl intonasiya çaları, ustad “nəfəsləri” ilə fərqli bir təfsir vermişdir. Bakı-Abşeron muğam ənənələrinin ən yaxşı davamçılarından olan Hacıbaba Hüseynov “Şüştər”i məhz bu məktəbə məxsus xanəndəlik üslubunda oxumuşdur. Bu ifa da Azərbaycan radiosunun “qızıl fondu”nda qorunur.

“Şüştər” muğamı ustad tarzənlərin ifasında da yaşarılıq qazanıbdir. Hələ XX əsrin əvvəllərində və ortalarında Qafqazda və Şərqdə məşhur olan tarzənlər - Mirzə Sadiq, Qurban Pirimov, Mirzə Fərəc Rzayev, Mirzə Mənsur Mənsurov, Bəhram Mənsurov bir çox muğamlar kimi “Şüştər”i də xüsusi məharətlə çalmışlar. Azərbaycan muğamlarının ifasında,

tədrisində və təbliğində böyük xidmətləri olan Xalq atristi Bəhram Mənsurovu xüsusilə qeyd etmək istərdik. B.Mənsurovun ifasında “Şüştər” muğamın bir neçə dəfə vala və radionun fonduna yazılmışdır. Qüdrətli tar ifaçısı “Şüştər” instrumental muğamını fərqli quruluşda çalmışdır: Şüştər (bəm, zil), Bidad, Mənəvi, Mövləvi, Bəzmi Şüştər.

Xalq atristləri, görkəmli tar ifaçısı Hacı Məmmədovun və Ağasəlim Abdullayevin ifasında “Şüştər” muğamı daha bir yeni və özünəməxsus bədii üslubda təfsir olunmuşdur. Hər iki sənətkarın təqdim etdiyi “Şüştər” muğamı tar-muğam ifaçılığının ən gözəl sənət abidələridir.

Etiraf etmək lazımdır ki, “Şüştər”in ən yaxşı instrumental ifaçıları sırasında kamança ustadları çoxluq təşkil edir. Bunun bir səbəbi də həmin muğama məxsus musiqi məzmununun kamança aləti vasitəsilə daha dərinlən və daha orijinal şəkildə açıqlanmasıdır. Həqiqətən də, keçmiş ustadların dediyi kimi, “Şüştər” kamança üçün, kamança da “Şüştər” üçün yaranıb. Şəfiqə Eyvazovanın ustadanə ifasında “Şüştər” muğamını dinləmək yetər ki, bu sözün həqiqət olduğuna inana biləsən.

İstifadə edilmiş ədəbiyyat:

1. Bülbül. Azərbaycan oxuma məktəbi // Seçilmiş məqalə və məruzələri (tərtibat, şərhlər və qeydlər Q.Qasimov və Ə.İsazadəninidir). B.: Azərbaycan SSR EA nəşriyyatı, 1968, s. 131-179.
2. Bülbül. Xanəndə və aşıqlar // Seçilmiş məqalə və məruzələri (tərtibat, şərhlər və qeydlər Q.Qasimov və Ə.İsazadəninidir). B.: Azərbaycan SSR EA nəşriyyatı, 1968, s. 26-29.
3. Hacıbəyov Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B.: Yazıçı, 1986.
4. Quliyev M.B. Muğam sənətində ifaçılıq məsələləri. B.: MBM, 2013, 140 s.
5. Şuşinski F.M. Azərbaycan xalq musiqiçiləri. B.: Yazıçı, 1985, 478 s.
6. Zöhrabov R.F. Azərbaycan muğamı. B.: Təhsil, 2013, 336 s.

Шабнам Шихалиева

Мастера-исполнители мугама ««Шуштер»»

РЕЗЮМЕ

Статья Ш.М.Шихалиевой посвящена вопросам исполнительства мугама ««Шуштер»» в азербайджанской традиционной музыке. Азербайджанское мугамное искусство имеет древнюю историю. В развитии мугамного исполнительства огромная роль принадлежит профессиональным мастерам-музыкантам ханенде и сазенде. В данной

статье рассматриваются классические исполнения «Шуштер» в вокально-инструментальном и инструментальном формах. Особо выделяется интерпретации этого мугама в исполнении выдающихся ханенде и сазенде.

Ключевые слова: «Шуштер», мастерское исполнение, дастгах, инструментальный мугам

Shabnam SHIKALIYEVA

Master performers of mugham “Shushtar”

SUMMARY

This article by Shabnam Shikhaliyeva about is performing of “Shushtar” mugham. Traditional mugham art of Azerbaijan possesses ancient history. The role of mugham performers is great in the promotion and development of the mugham art. The author tells the story about the famous master performers of “Shushtar” mugham, for example, Jabbar Garyagdioglu, Mirza Mahammadhasan, Mashadi Mammad Farzaliyev, Seid Shushinski, Bahram Mansurov, Hajibaba Huseynov, Haji Mammadov, Agasalim Abdullayev, Shafiga Eyvazova, etc.

Key words: “Shushtar”, master performers, dastgah, instrumental mugham

Rəyçilər: professor Gülnaz Abdullazadə;
professor M.Qafarova.

Rəna İMANOVA

Azərbaycan Milli Konservatoriyasının dissertantı

ƏDİLƏ HÜSEYNZADƏNİN HƏYAT VƏ YARADICILIQ YOLU

Açar sözlər: Ədilə Hüseynzadə, bəstəkar, Üzeyir Hacıbəyli, yaradıcılıq, romanslar

Ədilə Hacıağa qızı Hüseynzadə – Azərbaycanın ilk qadın bəstəkarlarından biridir. 1916-cı ildə yüksək mədəniyyətə sahib olan, incəsənətin müxtəlif növünə maraq göstərən bir ailədə dünyaya göz açmışdır. İçərişəhərdə boya-başa çatan Ədilə xanım uşaqlıqdan musiqiyə həvəs göstərərək altı yaşında yeddiillik musiqi məktəbində professor İ.S.Aysberqin sinfində fortepiano ilə məşğul olmağa başlayır. Bu dərslər ona böyük sevinc bəxş etmiş, eyni zamanda da orta məktəbdə riyazi fənlərə olan marağı onu bir neçə illik başqa istiqamətə yönəltmişdir.

1929-cu ildə N.Nərimanov adına Sənaye Texnikumuna qəbul olur, 1932-ci ildə bitirərək ən yaxşılar sırasında olduğu üçün imtahansız indiki Dövlət Neft Akademiyasına göndərilir. Gələcək həyat yoldaşı Hidayət Novruzlu ilə burada tanış olurlar. Mühəndis-texnoloq peşəsinə yiyələndikdən sonra musiqisiz yaşaya bilmədiyini başa düşür. Xoş təsadüf nəticəsində dahi Üzeyir Hacıbəyli ilə tanışlıq Ədilə xanımın gələcəkdə peşəkar bir musiqiçi olması üçün təməl yaradır.

1936-cı ilin yay aylarında Üzeyir bəy Hacıbəyli dincəlmək və yaradıcılıqla məşğul olmaq üçün Şüvələndə sakit bir bağ axtarırdı. Ədilə xanımın atasının bağında ayrıca qonaq-qara üçün olan evi bəyənərək Üzeyir bəy ailəsi ilə bərabər orada istirahət edir və "Koroğlu" operasının dördüncü pərdəsini də orada yazır. Böyük bəstəkar nə qədər israr etsə də, Ədilə xanımın atası onunla pul söhbəti etmir. Və elə həmin yay Üzeyir bəy Şüvəlan bağlarına elektrik xətti çəkdirir. Ona qədər bağlarda sakinlər lampa işığından istifadə edərdilər. Beləliklə, Hüseynzadə ailəsi və Üzeyir Hacıbəyli arasında yaxın dostluq münasibəti yaranır.

1937-ci ildə Hüseynzadələr ailəsinin həyatını dəyişən sarsıdıcı hadisə baş verir. İran pasportu olan bir çox azərbaycanlıları ölkədən deportasiya edirlər. Ədilə xanımın övladları olduğu üçün İrana göndərilməkdən azad edilir, lakin ən yaxın doğmaları olan ana-atasından və bacı-qardaşından

ayrı düşür. Bu ağır günlərdə Üzeyir Hacıbəyli Ədilə xanıma əsl atalıq qayğısı göstərir. Bu dəhşətli ayrılıq uzun illər davam edir. Ötən əsrin ancaq 60-cı illərinin əvvəllərində Ədilə Hüseynzadə çox sevdiyi anası, otuz ildən sonra isə kiçik bacısı Şəfiqə ilə görüşə bilir.

Nəhayət 1942-ci ildə Ədilə Hüseynzadə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasına Üzeyir bəy Hacıbəylinin yanına gəlir və müğənnilik sənətinə yiyələnmək istədiyini bildirir. Üzeyir Hacıbəylinin topladığı komissiyanın dinləyişindən sonra Ədilə xanımın vokal şöbəsinə qəbulu barədə qərar verilir. Gözəl metso-soprano səsinə malik olan Ədilə Hüseynzadə yənidən tələbə adını qazanır. Vokal dərslərini əfsanəvi Bülbülün sinfində almağa başlayır və sonralar Ədilə xanımın əsərlərinin ilk ifaçılarından biri məhz elə onun müəllimi olur.

Konservatoriyada gənc musiqiçinin qarşısında geniş imkanlar açılır. Günlərin birində Ağabacı Rzayevanın Üzeyir bəy Hacıbəyliyindən bəstəkarlıq dərsləri aldığı öyrənən Ədilə Hüseynzadə əvvəlcə “qızdan da bəstəkar olar?” – deyər, çox təəcüblənir. Bu barədə çox düşünür və özünü bu sahədə sınamaq qərarına gəlir. Uzun axtarışlardan sonra İsmayıl Soltanın “Yadigar” şeirindən təsirlənir və ona bir musiqi bəstələyir. Birinci bəstəsini Üzeyir bəyə göstərməyə gətirir, amma sinifinə girməyə cürət etmir. Təsadüfən oradan keçən Şövkət Məmmədova Ədilə xanımın orada tərəddüdü duruşunun səbəbindən xəbərdar olduqda, onu içəri itələyir və “Professor, Ədilə mahnı bəstələyib” deyir. Üzeyir Hacıbəyli mahnını ifa etməyi təklif edir. Diqqətlə dinləyərək bir daha ifa etməyini istəyir və sonra “yorulmadınmı? Bir daha oxu” deyir. Üzeyir bəy gülümsəyərək Ədilə xanıma sabahdan dərslər gəlməsini söyləyir. Beləliklə vokal şöbəsindən bəstəkarlıq şöbəsinə keçən gənc bəstəkar həftədə dörd dəfə Üzeyir Hacıbəyliyə dərslər almağa başlayır. Dahi şəxsiyyətin tələbəsi olaraq Ədilə xanım xatirələrində bunları yazmışdır: “Mən özümü çox xoşbəxt sayıram ki, belə bir müəllimin tələbəsi, “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” fənnini Üzeyir bəyin sinfində ilk dəfə dinləyənlər sırasında olmuşam”. Həftənin iki günü bəstəkarlıqla, digər iki günü isə Azərbaycan ladları ilə məşğul olurlar. Üzeyir bəyin dəvəti ilə dərslərdə istedadlı tarzən Mirzə Mənsurun ifasından muğamlar nota yazılır, sonra isə royaldə tələbələr tərəfindən çalınırdı. Beləliklə, bu şəkildə muğamların bütün şöbələri öyrənilirdi və Üzeyir bəyin öz iştirakı ilə tələbələrə imtahan götürülürdü. Hər ladin mənimsənilməsi mütləq yeni əsər bəstələnməsi ilə nəticələnirdi.

1945-ci ildə ekranlaşdırılmış dünyaşöhrətli “Arşın mal alan” filmində Üzeyir bəy tərəfindən Ədilə xanıma Asyanın vokal partiyası həvalə olunur. Ədilə Hüseynzadənin gənclik səsi vokal ifaçısı kimi tarixdə yadigar qalır. Eyniadlı operetta əsasında çəkilən bu filmin musiqi redaktoru dirijor Niyazi olmuşdur. Əvvəlcədən Ədilə xanıma maestro ilə işləməyin çox çətin və əziyyətli olduğunu, get-gələ salacağını demişdilər. Lakin tam ək-

sinə olur, gözəl tembrə malik Ədilə Hüseynzadənin çıxışı Niyazi tərəfindən bəyənilir və elə ilk səsləndirmədən lentə alınır. Filmi ilk dəfə izlədikdən sonra Üzeyir bəyin gülümsəyərək “Amma mənə hamıdan çox Asyanın oxumağı xoş gəldi” söyləməsi Ədilə xanım üçün ən dəyərli qiymət olmuşdur. Üzeyir Hacıbəylinin təşəbbüsü ilə Nizami Gəncəvinin qəzəllərinə görkəmli şairin 800 illik yubileyi münasibətilə tələbələri tərəfindən romanslar bəstələnmişdir. Ədilə Hüseynzadənin “Vəslin həvəsi” adlı romansı müəllimi tərəfindən yüksək qiymətləndirilmiş və ifa üçün Bülbülə təqdim edilmişdir. Bu vokal miniatürü ilə bağlı bir ailə xatirəsi vardır. Ədilə xanımın atası Hacığa Hüseynzadə vətənidən xəbərdar olmaq üçün radio dinləyərkən Bülbülün ifasında bu romansı eşidərək çox duyğulanır. Fərəh və xoşbəxtlik hissləri keçirərək kövrəlir, bu dünyadan rahat köçə biləcəyini deyir və bir neçə gün sonra rəhmətə gedir.

Hələ tələbə ikən Ədilə Hüseynzadə artıq respublikada və onun hüdudlarında öz əsərləri ilə tanınmağa başlayır. 1944-cü ilin dekabrında, 1945-ci ilin yanvarında Zaqafqaziya Respublikalarının sovet musiqisi Dekadasında həm bəstəkar, həm müğənni kimi iştirak edərək orada Ağabacı Rzayevanın “Gözlərim” və öz əsəri “Yadigar”ı ifa etmişdir. Böyük Vətən Müharibəsi zamanı Ədilə Hüseynzadə hərbi hissələr və hospitallarda təşkil olunmuş konsertlərdə tez-tez çıxış edərək vətənpərvər ruhlu mahnılar ifa edir və bu əməyin nəticəsində “Böyük Vətən Müharibəsindəki şücaətli əməyinə görə” medalı ilə təltif edilir.

1948-ci ildə Üzeyir Hacıbəylinin vəfatından sonra Ədilə Hüseynzadə professor B.İ.Zeydmanın sinfinə keçirilir. Onun sinfində kurs yoldaşları A.Rzayev, Q.Rzayev, İ.Quliyev, B.Hüseynli olmuşdur. Ədilə xanımın müəllimi haqqında olan xatirələrindən bəllidir ki, Boris İsakoviç tələbələrə təkcə müəllim deyil, həmçinin istənilən zaman məsləhət üçün müraciət edə biləcəkləri bir dost olmuşdur. İllər sonra Bakıdan köçdükdə belə B.İ.Zeydman hər zaman tələbələri ilə maraqlanar və bütün bayramlarda onları təbrik etməyi unutmazmış.

1953-cü ildə Ədilə Hüseynzadə Konservatoriyadan məzun olaraq “Bəstəkarlıq” fakultəsində təhsil almış Azərbaycanın ilk qadın bəstəkarı olur. Konservatoriyayı bitirdikdən sonra Ədilə xanım Bülbül adına xüsusi musiqi məktəbinə göndərilərək pedaqoji fəaliyyətə başlayır. Böyük ustalıqla musiqinin incəliklərini öz şagirdlərinə aşılayır, öz biliyini onlarla bölüşür, gənc musiqiçilərə sənətə yiyələnməyə kömək edir. 33 il çalışdığı məktəbdə Müslüm Maqamayev, Sevda İbrahimova, Firəngiz Əlizadə, Elnarə Dadaşova, Rəşid Əfəndiyev, Zümrüd Dadaşzadə, Lalə Hüseynova kimi tələbələrə kompozisiyanın əsasları fənnini tədris etmişdir. Müəllimlik fəaliyyəti yaradıcılığına mane olmayıb, əksinə bəstəkar Ədilə xanımı daha da ilhamlandırmışdır. Müxtəlif janrlarda əsərlər yazır, öz dövrünün musiqi həyatında aktiv iştirak edir. 1944-cü ildən Azərbaycan Bəstə-

karlar İttifaqının üzvü olan Ədilə Hüseynzadənin həm bəstəkar, həm də müəllim kimi xidməti musiqi mədəniyyətimizə böyük töhfədir.

Kamera-instrumental janrlarda yazdığı əsərləri sırasında ən uğurlu nümunə kimi 1949-cu ildə bəstələdiyi violonçel və fortepiano üçün sonatınanı və 1952-ci ildə simli kvarteti qeyd etmək lazımdır. Bəstəkarın yaradıcılığında iri həcmli əsərlərinin yazılması iki mərhələyə ayrılır. Birinci mərhələ 1946-1953-cü illəri əhatə edir və bu dövrdə xor üçün “Oktyabr”, xor və simfonik orkestr üçün “Vətən” kantatası, simfonik poema, “Vətən” vokal və simfonik silsiləsi, xor, solistlər və simfonik orkestr üçün “Sülhün səsi” kantatası yazılmışdır. Sosialist Əməyi Qəhrəmanı, pambıqçı – Bəsti Bağirovaya həsr etdiyi simfonik poemasını 1951-ci ildə yazmışdır. Azərbaycan musiqi tarixində Ədilə Hüseynzadə böyük simfonik orkestr üçün poema bəstələyən ilk qadın kimi öz adını yazmış olur. Bəstəkarın yaradıcılığında bu poema iri formalı əsərlər arasında ən parlaq və müvəffəqiyyətli nümunələrdən sayılır.

Ədilə Hüseynzadənin yaradıcılığının ikinci mərhələsini təşkil edən 1972-1975-ci illərdə yazılmış əsərlər ikinci mərhələni əhatə edərək, əsasən, xor kollektivləri üçün bəstələnmişdir. Bu illər ərzində tar, solistlər və xor üçün “Ərəb dostlarıma”, solistlər və xor üçün “Neylərəm”, xor üçün “Üzün bərqi gülitərdir”, a kapella xoru üçün “Vətən” adlı xor əsərləri, solist bariton qadın xoru və orkestr üçün “Oğlumun babasına” adlı ballada yazılmışdır. Sözləri G.Fəzliyə aid olan “Oğlumun babasına” adlı ballada Böyük Vətən Müharibəsində faşizm üzərində qələbənin 30 illiyinə həsr edilmişdir. “Bəstəkarın musiqisində ictimai-tarixi proseslərin dərinliyi beləcə öz əksini tapır və sübut edir ki, o özü tarixi dövrün və milli mədəniyyətin ayrılmaz hissəsidir” [5, s. 45].

Yorulmadan öz üzərində çalışan bəstəkar müxtəlif janrlara müraciət etsə də, mahnı və romanslar onun yaradıcılığında başlıca və mühüm yer tutur. Məhz vokal yaradıcılığında öz duyğu və düşüncələrini daha qabarıq şəkildə əks etdirə bilmişdir. Bir vokal ifaçısı kimi bu sənətin incəliklərinə bələd olması, şeiriyyətə uşaqlıq illərindən bəri meyl etməsi onu mahnı və romans yaradıcılığının müvəffəqiyyətli olmasına sövq etmişdir.

Ə.Hüseynzadə həm klassik, həm də müasir poeziya nümunələrinə müraciət edərək bir çox görkəmli şairlərin – N.Gəncəvi, İ.Nəsimi, M.Füzuli, X.Natəvan, A.Puşkin, S.Vurğun, B.Vahabzadə, N.Xəzri, R.Rza və N.Rəfibəylinin dəyərli şeirlərinə incə bir zövqlə neçə-neçə mahnı və romans bəstələmişdir. Bəstəkar “Bülbül”, “Qarayazı meşəsində”, “Bir səs”, “Sudu bülbülümüz”, “Günəşdən gənclik istədim”, “İnsanları sevməsəydim”, “Yenə elədir” və bir sıra digər romansların müəllifidir.

Ədilə Hüseynzadənin həyatında elə bir an gəlib çatır ki, ailə qayğıları onu yaradıcılıqdan 6 il müddətinə uzaqlaşdırır. Bir gün isə qəzetdə oxuduğu R.Rzanın “Yaşamaq” şeiri onu yenidən yazıb-yaratmağa ruhlandı-

rır. Ardınca 1970-1971-ci illərdə R.Rzanın “Yaşamaq”, “Mənim arzum”, “Soruşuram sevincdən”, “Yenə-yenə ürək” şeirlərinə romanslar bəstələnir. Daha sonra Ədilə Hüseynzadə bu romansları Azərbaycan musiqisində nadir və dəyərli incilərdən olan “Duyğular” vokal silsiləsinə daxil edir. Bu silsilədə müxtəlif illərdə bəstələnmiş səkkizi R.Rza, ikisi N.Rəfibəylinin poeziyasından təsirlənərək yazılmış, ümumilikdə on romans yer almışdır. Bəstəkarın 60-dan çox vokal əsərlərini Bülbül, Sona Aslanova, Firəngiz Əhmədova, Lütfiyar İmanov, Şövkət Ələkbərova, Rəhilə Cabbarova, Fidan Qasımova, Əli Haqverdiyev və digərləri ifa etmişlər.

Musiqi sənətinin inkişafında göstərdiyi xidmətlərin qarşılığında Ədilə Hüseynzadəyə 1982-ci ildə Azərbaycan SSR Əməkdar İncəsənət xadimi adı verilir. Bu münasibətlə Azərbaycan SSR xalq artisti bəstəkar Tofiq Quliyev Ədilə xanıma səmimi təbrik məktubunda bunları yazmışdır:

“Hörmətli Ədilə xanım!

Çoxdan bəri layiq olduğunuz fəxri ad almağınız münasibətilə Sizi ürəkdən, səmimi qəlbdən təbrik edirəm. Mən xusu ilə şadam ki, Sizin istedadlı yaradıcılığınız son onillikdə sözün tam mənasında çiçək açmış, bərkimiş və Azərbaycan kamera musiqisində əhəmiyyətli hadisə olmuşdur. Sizə yaradıcılığınızda daha böyük müvəffəqiyyətlər, möhkəm can sağlığı və həyatda bir qədər az təvazökarlıq arzu edirəm”.

Bu sətirlərdə Ədilə Hüseynzadənin nailiyyətlərinin nə dərəcədə uğurlu olduğu əks edilmiş, həmçinin onun nəcib xarakterə malik olduğu təcəssüm olunmuşdur.

Həyatının son illərində bəstəkar yaradıcılıqla məşğul ola bilməmişdir. Uzun və maraqlı ömür sürən Ədilə xanım 2005-ci ildə dünyasını dəyişmişdir.

Musiqi onun ömür yolunda ən böyük dayağı olmuşdur. Hal-hazırda da onun həyat yolu və yaradıcılığı bu gözəl xatirələr ilə yazılır, müxtəlif tədbir və konsertlərin keçirilməsi ilə yad edilir.

İstifadə edilmiş ədəbiyyat:

1. Dadaşzadə Z.A. Zaman gözəllik qarşısında acizdir... [Ədilə Hüseynzadə bəstəkar, vokalist] // Dadaşzadə Z.A. Biz də dünyanın bir hissəsiyik. B.: 2004, s. 129-135.

2. Qarabağlı S. Üzeyir bəydən dərs almış bəstəkar. // “Azərbaycan” qəzeti, 20 iyul 2006.

3. Bəstəkarın xatirəsi...(Məqalələr və xatirələr). Hüseynzadə Ədilə. Qayğı-keş ata. B.: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1976, s. 34.

4. Hüseynova L.Ş. Bəstəkar və müəllimi anarkən... // “Musiqi dünyası” jurnalı, 2006, № 3-4/29, s. 133-135.

5. Nikolayeva R.R. Bəstəkar və zaman: Bəstəkar Ədilə Hüseynzadə haqqında // “Qobustan” jurnalı, 1986, № 3, s. 43-45.

6. Николаева Р.Р. Адиля Гусейнзаде: Монография. Б.: Ишыг, 1985, 48 с.

Рена ИМАНОВА

Жизненный и творческий путь Адили Гусейнзаде

РЕЗЮМЕ

В статье раскрывается жизненный и творческий путь ученицы великого Узеира Гаджибейли, одной из первых женщин-композиторов Азербайджана – Адили Гусейнзаде.

Ключевые слова: Адиля Гусейнзаде, композитор, Узеир Гаджибейли, творчество, романсы

Rana İMANOVA

Adila Huseynzadeh's life and creativity way

SUMMARY

This article is about one of the genius Uzeyir Hacıbəyli's student - Adila Huseynzadeh. She is one of the first woman composer in Azerbaijan.

Key words: Adila Huseynzadeh, composer, Uzeyir Hacıbəyli, creativity, romances

Rəyçilər: dosent Ülkər Əliyeva;
dosent Jalə Qulamova.

Şəbnəm MƏMMƏDOVA
Azərbaycan Milli Konservatoriyasının dissertantı

ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN SƏMƏD VURĞUNUN ŞEİRLƏRİNƏ BƏSTƏLƏDİYİ XOR ƏSƏRLƏRİ

Açar sözlər: xor, musiqi, şeir, intonasiya, patriotizm

Hər şairin özünün xüsusi bir oxucu kütləsi olur. Bəzilərinin yaradıcılığını yalnız cəmiyyətin ziyalı təbəqəsi, bəzilərinin uşaq və gənclər, bəzilərinin sadə dili isə yaşından və sənətindən asılı olmayaraq hər kəsin diqqətini özünə cəlb edə bilər. Şair də vardır ki, onun poeziyasındakı musiqillik bəstəkarların marağına səbəb olur və yaratdığı hər şeir, hər poema və pyes irili-xırdalı musiqi əsərinə çevrilir. Səməd Vurğun poeziyası məhz belə xüsusiyyətlərə malikdir. Səməd Vurğunun yaradıcılığına demək olar ki, bütün musiqi janrlarında əsərlər yazılmışdır. Onların sırasına opera, balet, tamaşalarına, eləcə də kinofilmlərə musiqi, kantatalar, süita, himnlər, xor əsərləri və mahnılar daxildir.

Dahi bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəyli də Səməd Vurğun yaradıcılığına biganə qalmamış və böyük şairin sözlərinə bir sıra əsərlər bəstələmişdir. Ü.Hacıbəylinin S.Vurğun şeirinə yazdığı əsərlərdən biri "Ey Vətən" xorudur. Onun yazılma tarixi dəqiq məlum deyil və əlyazmasına da heç yerdə rast gəlmirik. Lakin radio komitəsinin kitabxanasında "Ey Vətən" əsərinin Azərbaycan Radio və Televiziya xorunun 1959-cu ildə, Xor Kappellasının isə 1966-cı ildə ifası mövcuddur.

Bəstəkar xorun yazılmasında hər biri beş xanədən ibarət olan üç mövzudan istifadə etmişdir. Beləcə üç hissəli forma yaranmışdır. Bu üç hissəli forma isə kiçik dəyişikliklərlə üç dəfə təkrarlanır. Hər mövzu öz növ-bəsinə xanə xarici ilə başlayır. Əsər 4 səsli xor – soprano, alt, tenor, bas və fortepiano üçün nəzərdə tutulmuşdur. Xorun orkestr ilə olan versiyası da vardır. Marş xarakterində bəstələnən "Ey Vətən" xorunun tempi *Maestoso*, ölçüsü 4/4 və 4/2, tonallığı isə B-durdur.

Əsər tonallığın üçsəslisinin orkestrin *ff* nüansında çərəklərlə ifa etməsi ilə başlayır. Xanənin 4-cü çərəyində bütün xor "Rast" muğamının intonasiyaları üzərində *si* səsinə ifa etməyə başlayır. Əsərdəki dəyişkən ölçü 3-cü xanədə artıq rastımıza çıxır.

Ey vətən

Maestoso

SOPRANO
ALTO
TENOR
BASS
Piano

Ey vətən gö - zəl, şən di -

İkinci mövzu 7-ci xanədə xanə xarici ilə başlayır. Bu hissədə g-moll tonallığına ani olaraq yönəlmə vardır.

Soprano
Alto
Tenor
Bass

hər aç - di hər yan şux la - la - lar, to - zo tar la - la

Üçüncü mövzu isə 12-ci xanədə yenə də xanə xarici, soprano və tenor səslərinin unison ifası ilə başlayır. Üzeyir bəy Hacıbəyli bu hissədə “Çahargah” muğamının intonasiyalarından istifadə etmişdir.

19-cu xanədə əsər yenə də lad-məqam etibarı ilə “Rast” muğamının intonasiyasına qayıdır. Əvvəldə qeyd etdiyimiz kimi, əsərin əsas strukturunu təşkil edən üç mövzu üç dəfə kiçik dəyişikliklər ilə təkrarlanır. İkinci təkrar 21, 27, 33-cü xanələrin dəyişilməsi və 5 xanənin ixtisar edilməsi ilə ifa olunur. Üçüncü təkrar 36-cı xanədən başlayaraq ilk ifa ilə 12 xanə eynilik təşkil edir və son 4 xanəni bəstəkar koda kimi nəzərdə tutmuşdur.

Bütün səslərin diviziye ayrıldığı sonluqda, səslər yüksələn istiqamətdə verilərək ən yüksək diapazona çatdırılmışdır. Xorun 8 səsdə ifa etməsi əsərin tempinə uyğun olaraq Maestoso sonluğu təşkil etmişdir.

Üzeyir Hacıbəylinin “Ey Vətən” əsəri xor kollektivləri tərəfindən sıx müraciət edilmiş bir əsərdir.

Dahi bəstəkarın Səməd Vurğunun şeirinə yazdığı növbəti əsər “Vətən ordusu” xorudur. Əsər solo, xor və müşayiət üçün nəzərdə tutulmuşdur. Sadə ikihissəli formada yazılmış xor müharibə dövründə insanları vətənpərvərliyə, cəbhəyə səsləyən pafoslu yazılmış əsərlər sırasındandır.

Xor və solo ifanın növbələşdiyi “Vətən ordusu” xoru marş xarakterindədi. Bəstəkar Üzeyir Hacıbəyli əsəri “Rast” muğamının intonasiyaları

üzərində bəstələmişdir. Əsərin ölçüsü 4/2, tempi Tempo di marcio, tonallığı isə G-durdur. Qeyd edək ki, bəstəkar tonallıq baxımından heç bir yönəlmədən istifadə etməmişdir.

Sadə musiqi dili olan “Vətən ordusu” əsəri öncə birinci hissənin xoru ifa etməsi ilə başlayır. Periodun ikinci cümləsini xor reprizalı ifa edir.

Qer- xub çə- kin mə- rik ö- lüm -dən, qan- dan

Xordan sonra ifaya başlayan solo partiya yeni sözlər ilə xorun ifa etdiyi musiqini təkrarlayır.

Əsərin ikinci hissəsi 19-cu xanədən yenə də xorun ifası ilə başlayır. İkinci periodun hər iki cümləsi reprizalı ifa olunur. Qeyd edək ki, ikinci hissədə bəstəkar solo partiyadan istifadə etməmiş, əsərin ifasını xora və müşayiətə tapşırılmışdır.

Sonda isə Üzeyir Hacıbəyli əsərə 4 xanəlik koda əlavə etmişdir.

Dağ- la- ra- səs sa- lır hü- cum bo- ru - su

Sadə musiqi dili və kiçik səs diapazonu “Vətən ordusu” xor əsərinin uşaq musiqi məktəblərinin xor kollektivləri tərəfindən ifasına imkan verir.

Təhlil edəcəyimiz üçüncü xor isə “Döyüşçülər marşı” adlanır. Əvvəldə təhlil etdiyimiz iki xor əsəri kimi bu əsər də marş tempində və xarakterində, vətənpərvərlik ruhunda yazılmışdır.

“Döyüşçülər marşı” əsəri solo, qarışıq xor və müşayiət üçün nəzərdə tutulmuşdur. Əsər üçhissəli formada, 3/4 ölçüdə və B-dur tonallığında

yazılsa da g-moll və D-dur tonallıqlarına yönəlmələr də vardır. Lad etibarlı ilə bu əsəri Üzeyir Hacıbəyli “Bayatı-kürd” muğamına istinad etmişdir. “Döyüşçülər marşı” bütün xorun tonallığı ilk notda unison oxuması və müşayiət ilə başlayır.

Gəl cə- gə cə- gə qə- tar qə- tar

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Xorda çox vaxt xanəninin birinci notu səkkizlik, ikinci notu çərək olaraq verilir.

İkinci hissə 17-ci xanədən solo partiyanın ifası ilə başlayır. Burada tonallıq dəyişərək g-moll olur. Əgər birinci hissədə xor əsasən, yüksələn xətt ilə inkişaf edirdisə, ikinci hissədə solo partiya bir qədər əksinə olaraq aşağı istiqamətdə hərəkət edir.

Gir - dik mey- da- na mə- di- mə- da- na

İkinci hissəsinin son 3 xanəsində sinkopalı notlarda tonallıq bu dəfə D-dura çevrilir və ifanı xor davam etdirir. Qeyd edək ki, buradakı sinkopalar mətndəki “Ura!, ura!, ura!” nidalarının olmasından irəli gəlir və xorun ifasında bu daha gözəl səslənir. Bəstəkar eyni cür sinkopalardan əsərin sonuncu xanələrində də istifadə etmişdir.

Sinkopalı notların ifasında sonra tonallıq B-dura qayıdır və xor üçüncü hissəni ifa etməyə başlayır. Onu da bildirək ki, əsər boyu xorun ifası zamanı tenor səs soprano ilə unison ifa edir. “Döyüşçülər marşı” öz pafoslu ifasına görə Ü.Hacıbəylinin “Ey Vətən” xoru ilə səsləşir.

İstifadə edilmiş ədəbiyyat:

1. Azərbaycan bəstəkarlarının seçmə xor əsərləri. B.: 1967, s. 5-10.
2. “Azərbaycan gəncləri” qəzeti, 24 aprel 1955-ci il.
3. Hacıbəyli Ü. Biblioqrafiya. B.: 2009, s.43.
4. Hacıbəyli Ü. Odlu illərin mahnıları. B.: İşıq, 1986, s. 24-25
5. Hacıbəyli Ü. Vətənpərvərlik mahnıları. B.: 2005, s. 29.
6. Qalacaqdır dünyada. Səməd Vurğun haqqında xatirələr. B.: Azərənəşr, 1973, s. 32.

Мамедова Шебнем

Хоровые произведения Узеира Гаджибейли на стихи Самеда Вургуна

РЕЗЮМЕ

В статье “Хоровые произведения Узеира Гаджибейли на стихи Самеда Вургуна” раскрывается вклад Узеир бека в Азербайджанскую хоровую музыку и о музыкальности в стихотворениях выдающегося поэта Самеда Вургуна. Представлен анализ 3-х хоровых произведений великого композитора на слова Самеда Вургуна.

Ключевые слова: хор, музыка, стихотворение, интонация, патриотизм

Mammadova Shabnam

Chorus works composed by Uzeyir Hajibayli related to Samad Vurgun's poems

SUMMARY

The article “Chorus works composed by Uzeyir Hajibayli related to Samad Vurgun's poems” argues Uzeyir Hajibayli's contribution in Azerbaijani chorus music and music's tone in prominent poet Samad Vurgun's poems. Meanwhile, genius composer's three chorus works composed to Samad Vurgun's words have been analyzed.

Key words: chorus, music, poem, composer, intonation, patriotism

Rəyçilər: sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Z.Qafarova;
sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, dosent Ü.Əliyeva.

Aybəniz NÖVRƏSLİ

Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının müəllimi

AQŞIN ƏLİZADƏ YARADICILIĞININ FORMALAŞMASI BARƏDƏ BƏZİ MÜLAHİZƏLƏR

Açar sözlər: Aqşin Əlizadə, bəstəkar, Q.Qarayev

Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbi öz başlanğıcını XX əsrin əvvəllərindən götürür. Belə ki, əsası dahi Üzeyir Hacıbəyli yaradıcılığına istinadən qoyulmuş bu məktəb bir əsrdən artıq müddətdə inkişaf edərək köklü şəkildə dəyişilmişdir. Bu dəyişkənliyin səbəbi təbii ki, bəstəkarlıq nəslı nümayəndələrinin sayca artması və artaraq da öz baxış bucaqları hesabına məktəbin prinsiplərinə təsir etmələri olmuşdur. Zaman keçdikcə dəyişkənliyə uğrayan məqamların çoxsaylı olmasına baxmayaraq, ənənələrə də istinad mütləq şəkildə qorunub saxlanılmaqdadır.

Öz növbəsində Azərbaycan musiqişünaslığı da əsası qoyulan dövrdən başlayaraq, bəstəkar yaradıcılığının tədqiqi ilə xüsusilə məşğul olur. Milli bəstəkarlıq məktəbinin formalaşmasından başlayaraq müasir tendensiya-ların tətbiqinə qədər olan dövrü müxtəlif istiqamətlərdən araşdırır.

Məlumdur ki, XX əsr Avropa bəstəkarlıq məktəbi müxtəlif cərəyan və texnikaların yaranması ilə musiqi tarixində iz qoymuşdur. Bu iz Azərbaycan musiqisində də öz müsbət təsirini göstərmiş, bütün milli bəstəkarlıq məktəbi nümayəndələrinin yaradıcılığında əks olunmuşdur. Təsadüfi deyildir ki, musiqişünaslığımızın araşdırdığı bugünkü aktual mövzu məhz, Qərb müasirlik ənənələrinin milli ənənələrə hoparaq bərq vurmasıdır.

XX əsrin II yarısından başlayaraq Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbi yeni inkişaf mərhələsinə qədəm qoymuşdur. Üzeyir Hacıbəyli ənənələrinə istinadlanaraq yaradıcılığa qədəm qoymuş Azərbaycan mədəniyyət və incəsənətinin görkəmli və təkrarsız siması Qara Qarayev bu sahədə böyük bir yeniliyə imza atmış, ilk olaraq Azərbaycan milli musiqi ənənələrini Avropa ənənələri ilə sintez etmiş və müasir Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin əsasını qoymuşdur. Bu məktəbin formalaşması çağdaş dövr bəstəkarlarının "meydana atılma"sına təkan olmuş və bir çoxlarının yaradıcılıq müqəddəratını həll etmişdir.

Azərbaycan və Qərb musiqi məktəblərinin formalaşmasının başlanğıc

nöqtələrini şərti olaraq iri həcmli, mükəmməl quruluşlu opera janrının yaranması ilə müqayisədə hesablasaq, o zaman arada 3 əsrlik vaxt kəsiyinin mövcudluğunu görürük. Belə ki, Azərbaycanda və bütün Şərqdə opera janrının ilk nümunəsi olan, Ü.Hacıbəyli tərəfindən yazılmış “Leyli və Məcnun” 1908-ci ildə, Qərbdə isə 1600-cü ildə müəllifləri italyan bəstəkarları olan (Yakopo Peri və Cullio Kaççini) iki müxtəlif “Evridika” operaları yaranmışdır. Qərb musiqi incəsənəti tədrisi yolla, çoxsaylı cərəyanları formalaşdıraraq öz izini qoymuşdursa, Azərbaycan musiqisi artıq mövcud olan Qərb nümunələri üzərində yaranmışdır. Bu baxımdan digər bir müqayisəli nümunəyə də fikir yetirərək məntiqi dəqiqləşdirmək olar. Belə ki, müasir musiqi anlayışı Qərbdə Yeni Vyana Məktəbi nümayəndələrinin yaradıcılığı ilə əmələ gəlmişsə, Azərbaycanda müasir bəstəkarlıq məktəbinin banisinin Qara Qarayev olduğu məlumdur. Qara Qarayev Yeni Vyana Məktəbi nümayəndələrinin yaratmış olduqları dodekafon sistemini mənimsəmiş və Azərbaycan bəstəkarları arasında ilk dəfə bu texnikaya müraciətlə III simfoniya və Violin konsertində istinad etmişdir. Onun Violin konserti üçün nümunə və təkan olaraq A.Berqin eyniadlı əsəri çıxış etmişdir. A.Berq və Q.Qarayevin Violin konsertlərini müqayisə edilə bilən “cütlük” adlandırmaq olar. Çünki Q.Qarayev A.Berqin eynijanlı əsərindən ilhamlanaraq Violin konsertini yazmışdır. Q.Qarayevin əsəri “Şostakoviçsayağı” marşla bitsə də, özündə Yeni Vyana Məktəbinin aydın “möhür”ünü daşıyır. Yeri gəlmişkən çağdaş dövr bəstəkarlıq məktəbinin parlaq nümayəndələrindən olan Fərəc Qarayevin hər iki əsəri kamera orkestri üçün orkestrləşdirdiyini yada salmaq olar. Bakıda hər iki əsər 2011-ci ilin aprel ayında Q.Qarayev adına IV beynəlxalq müasir musiqi Festivalının bağlanmış konsertində İsveçrədən olan violon ifaçısı Patrişiya Kapaçinskaya tərəfindən tamaşaçılara təqdim olunmuşdur.

A.Berqin Violin konserti 1935-ci, Q.Qarayevin konserti isə 1967-ci ildə yaranmışdır. Beləliklə, mütənəsiblik qursaq, görürük ki, 3 əsr zaman fərqi ilə əsası qoyulmuş musiqi mədəniyyətləri arasındakı müddət Q.Qarayevin yazdığı yüksək yaradıcılıq nümunəsi hesabına təqribən 30 ilə qədər enmiş olur. Bu, irəliyə atılmış böyük addım kimi Azərbaycan musiqisinin dünya musiqisi səviyyəsinə qalxmasında önəmli əhəmiyyət kəsb edir.

Belə ki, XX əsrdə dünya musiqisi çoxşaxəli inkişaf, müxtəlif bəstəkarlıq texnikaları və musiqi cərəyanlarının formalaşdığı dövrü yaşayırdı. Məhz, elə bu dövrdə Azərbaycanda bəstəkarlıq məktəbinin əsası qoyulurdu. Əsasın qoyulmasından birbaşa kulminasiyaya keçid də məhz Q.Qarayev sayəsində başa gəlmiş oldu.

Bu illər Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin inkişafında yeni mərhələdir. Ümumiyyətlə, musiqidə aydın nəzərə çarpan daxili gərginlik, azadfi-kirlilik, niyyətlərə nail olmaqda bütün maneələri dəfətmə cəhdi, mübahisə və toqquşma xarakteri dövrün tələbi ilə tam üstələşirdi. Bu məcradan

doğan üslub rəngarəngliyi, obraz, janr müxtəlifliyi, forma və milli ənənələrin yeniləşməsi hakim mövqedə irəli sürülmüşdü.

Bütün qeyd etdiklərimizi tələbələrinə aşılamağa nail olmuş Q.Qarayev yeni üslub, istiqamət axtarışlarında olan gənclərə məhz milli musiqimizin seyrində dünya musiqi mədəniyyətinin yüksək nümunələri, nadir inciləri ilə bir səviyyədə durmağa layiq əsərlər yaratmaq vəzifəsini sanki vəsiyyət etmişdir. Bəstəkarın bütün amalı, arzusu xalqının musiqisinin bəşər musiqisi axarına qovuşması, güclü əks-səda doğurmağa müvəffəq olması idi.

60-70-ci illər Azərbaycan musiqi tarixi və incəsənətinin intibahı, ədəbiyyat və incəsənətə yeni nəfəs, əhəmiyyətli dəyişikliklər, əsl yaradıcılıq azadlığı gətirən, milli şüuru dirçəldən dövr hesab etməliyik. Q.Qarayev, F.Əmirov, Niyazi, C.Hacıyev kimi sənətkarların yaradıcılıq dövrünün zirvəsinə təsadüf etdiyi üçün bu mərhələdə yaradıcılığa qədəm qoyan gənc bəstəkarları sözün əsl mənasında xoşbəxt adlandırmaq olar. Məhz, həmin dövrdə yaradıcı nəslə qoşularaq artıq özünün ilk uğurlu addımlarını atmış və onun gələcəyinə böyük ümidlər bəsləyən müəllimləri – Q.Qarayev və C.Hacıyevin gözləntilərini illər sonra doğruldacaq gənc bəstəkar Aqşın Əlizadə idi.

Aqşın Əlizadə 60-cı illərdə Azərbaycan musiqisinə qədəm qoymuş, Q.Qarayev və C.Hacıyev məktəbinin layiqli davamçısı və nümayəndəsidir. Həmin dövr musiqidə baş verən “hadisələrə” fəal şəkildə qatılan bəstəkar yazdığı əsərlərə ətrafda baş verən abu-havanı hopdurmağı bacarmışdır. Yaradıcılığında dövrün səciyyəvi təmayüllərini əxz etdirməklə neoklassisizm, neofolklorizm, sonor, aleatorika kimi texnika və istiqamətləri Azərbaycan musiqisinin mənbələri ilə birləşdirməyə nail olmuş və beləliklə, öz dəsti-xəttini yaratmışdır.

Q.Qarayevin Qərbi Avropa musiqisi və nümayəndələrinin yaradıcılığından bəhrələnərək formalaşdırdığı yol Azərbaycan musiqisində XX əsrin II yarısında mənbəyə çevrilərək “Qara Qarayevin davamçıları” adlı bəstəkarlıq nəslinin yaranmasına gətirib çıxardı. Azərbaycan mədəniyyətinin ən istedadlı şəxsiyyətlərindən biri, özünəməxsus siması olan Aqşın Əlizadə yeganə şəxsdir ki, həm Q.Qarayev, həm də C.Hacıyev ənənələrini öyrənərək məktəb keçmiş, bu nəslin nümayəndələri arasından seçilərək parlarmış, sonradan “öz yaradıcı nəslini”ni yaratmış oldu.

A.Əlizadə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasına professor Cövdət Hacıyevin sinfinə daxil olmuşdur. Buna baxmayaraq görkəmli bəstəkar Q.Qarayevdən də mütəmadi olaraq məsləhətlər alır, yaradıcı debatlarla gırır, onunla tələbə-dost münasibəti saxlayırdı. A.Əlizadə zarafatla, “əyani olaraq C.Hacıyev, qiyabi olaraq Q.Qarayevdə oxuduğunu” deyirdi.

1937-ci ildə hazırda təsvirini yalnız ağ-qara kadrlardan izləyə bildiyimiz Bakı şəhərinin o dövrün adlandırılmasına əsasən, Füzuli, hazırkı

Zərgər-Palan küçəsində, ziyalı ailəsində gələcəkdə Azərbaycan musiqili-ictimai həyatına gətirəcəyi yenilik və töhfələrlə özünü təsdiq edəcək, yaradıcılığı ilə böyük ad və nüfuz qazanacaq əsl bəstəkar, şəxsiyyət, ictimai xadim Aqşın Əlizadə dünyaya göz açmışdır. Əslində, çox maraqlı təsadüf, bəlkə də zərurətdir ki, tale Qarayev və Əlizadə simalarını demək olar ki, elə bu tarixdən qovuşdurmuşdur. Belə ki, həmin küçədən bir qədər aralıda məhz Qara Qarayev artıq yaşayıb-yaradırdı. Onların rastlaşması bir müddət müəllim-tələbə münasibətinin üzərində qurulsa da, sonradan məsləkdaş və dostluğa çevrilmiş və sonadək qorunub saxlanmışdır.

Maraqlı bir məsələyə diqqət yetirsək, görürük ki, A.Əlizadənin fiziki doğum tarixi Q.Qarayevin mənəvi doğum tarixi ilə üst-üstə düşür. Məhz 1937-ci ildə Q.Qarayevin ilk uğurlu əsəri A.S.Puşkinin ölümünün 100 ildiyinə yazılmış fortepiano üçün musiqili şəkil “Çar kəndində heykəl” (««Царскосельская статуя») ilk dəfə müəllifin özü tərəfindən ifa edilmişdi.

Təsadüfi deyil ki, Aqşın Əlizadə Qara Qarayevi Azərbaycan bəstəkarlarının yeni nəsli üçün istər həyat, istərsə də sənətdə örnək hesab edir: “İlk olaraq bəstəkarlar içərisində Q.Qarayev və S.Prokofyevin adlarını eşitmişəm. 6 yaşım olarkən ilk musiqi dərsmə gəldim, royalın üzərində Prokofyevin portreti, müəllimimin ifa etdiyi ilk əsər isə Q.Qarayevin əsəri oldu. Beləcə, onlar mənim həyatıma daxil oldu. İlk dəfə isə onu “Dinamo” stadionunda volleybol yarışında gördüm. Sonralar isə tez-tez yolda rastlaşırdıq. Sən demə, qonşu idik, valideynlərimiz də dostluq edirdi”.



“Məndən soruşsalar ki, həyatındakı vacib insanlar kimlərdir, çəkinmədən atamın və yaradıcılıq həyatımda onun adını çəkərəm. Mənim üçün Q.Qarayev Ü.Hacıbəyli ilə yanaşı durur. Əgər Üzeyir bəy məbəd yaratmışdırsa, Q.Qarayev bu məbədin başında duran, onu idarə edən şəxs idi

ki, Azərbaycan torpağında yetişmişdir”.

O zamanlar Q.Qarayev şəxsiyyətinin, yaradıcılığının təsiri altına düşməyən musiqiçi tapmaq çətin idi. Hətta böyük sənətkarın sinfində bilavasitə oxumayanlar belə onu özlərinin müəllimi sayırdılar. Artıq tələbəlik dövründən etibarən A.Əlizadə intuitiv olaraq Q.Qarayev musiqisinə meyl edirdi. O, Qarayevin sinfini bitirməsə də, onu özünün müəllimi sayırdı. Əgər insan hər hansı bir yaradıcı işlə məşğul olarkən kimin fikrinin necəliyini düşünürsə, demək həmin şəxs onun müəllimidir.

Q.Qarayev heç zaman birbaşa olaraq A.Əlizadə yaradıcılığına müsbət fikir bildirməsə də, dolay yolla eşidilən haqlı tərif və qiymətləndirilmələr, əsərlərinin ifasının təşkili və dövrü mətbuatda yüksək fikir bildirməkdən üstün nəticə ola bilməzdi. Qarayevlə dostluq münasibətlərini hətta müqəddəslik dərəcəsinə hesab edən Əlizadə saatlarla onunla gəzintilərdə olur, təkcə incəsənət deyil, həyatı məsələlərdə də ondan ibrət götürürdü. A.Əlizadə Q.Qarayevlə son görüşünü kövrəkliklə xatırlayırdı. Son zamanlarda bir qədər nasaz olduğu üçün onun yanına Moskvaya getmiş və görüşdə Qarayev ona demişdir: “Heç vaxt heç nədən çəkinmə, ayağa qalxa bilsəm, sənə yenə də dayaq olacağam, qalxa bilməsəm, deməli, özün mübarizə aparmalı olacaqsan”. Bakıya qayıdandan sonra səslənən telefon zəngi Qarayevlə onun son danışığı oldu.

İstifadə edilmiş ədəbiyyat:

1. Dadaşzadə Z.A. Aqşin Əlizadə. Broşür. B.: Şur, 1992.
2. Əliyeva F.Ş. Aqşin Əlizadə. // “Musiqi dünyası” jurnalı, №1-2/2003, s.121-123.
http://www.musiqi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=230
3. Карагичева Л.В. Кара Караев. М.: Советский композитор, 1960.
4. Таğızadə А. Ақшін Əлизadə. В.: 1986.

Айбениз НОВРАСЛИ

О некоторых особенностях становления творчества Акшина Ализаде

РЕЗЮМЕ

В данной статье раскрывается черты стиля и творчества видного Азербайджанского композитора А.Ализаде в контексте 60-70`х годов XX века. Этот период считается началом становления его творчества.

Ключевые слова: Акшин Ализаде, композитор, Кара Караев.

Aybeniz NOVRASLI

About some features of formation of creativity Akshin Alizade

SUMMARY

This article reveals the features of the style and creativity of prominent Azerbaijan composer A.Alizadeh in the context of 60-70 years of the XX century. This period is considered the beginning of the formation of his creativity.

Key words: Akshin Alizadeh, composer, Gara Garayev

Rəyçilər: BMA-nın professoru Ülviyyə İmanova;
dosent Lalə Hüseynova.

Zümrüd PAŞAYEVA
AMK-nun müəllimi

XAN ŞUŞINSKİNİN HƏYAT VƏ YARADICILIĞI HAQQINDA

Açar sözlər: xanəndə, yaradıcılıq, Xan Şuşinski

İsfəndiyar Aslan oğlu Cavanşir – hələ gənc yaşlarında öz parlaq ifaçılıq sənətinə görə xalq tərəfindən Xan Şuşinski adına layiq görülmüşdür. Xan Şuşinski sənəti Azərbaycan musiqisində böyük hadisədir. Bulaq kimi saf, yumşaq səs, geniş diapazon, sərbəst ifa tərz, xanəndənin romantik görkəmi, yüksək sənət mədəniyyəti həm tamaşaçılar, həm də dinləyicilərin ürəyində dərin iz buraxmışdır.

Xan Şuşinski 1901-ci il avqust ayının 20-də Azərbaycanın musiqi və poeziya beşiyi olan Şuşa şəhərində anadan olmuşdur. 12-13 yaşlarında olarkən Cabbar Qaryağdıoğlunun, Seyid Şuşinskinin və Əbülhəsən xan İqbalın qrammofon vallarını oxudardı və saatlarla qulaq asardı. Onun ilk müəllimi məşhur xanəndə İslam Abdullayev olmuşdur. O öz müəllimindən "Mirzə Hüseyn segahı"nı, "Rast"ı, "Şüştər"i, "Şur"u və s. bir çox muğamları və el mahnılarını öyrənir. İslam Abdullayevdən sonra Xanın bir xanəndə kimi yetişməsində böyük xanəndələrimiz Cabbar Qaryağdıoğlunun, Seyid Şuşinskinin böyük təsiri olmuşdur.

Azərbaycanda sovet hakimiyyəti qurulduqdan sonra Xan Şuşinskinin inkişafı üçün gözəl şərait yarandı. Xanın səsi geniş konsert salonlarından, klublardan, kolxozlardan, radiodan, xalq şənliklərindən gəldi. Çox keçmədi ki, onu Azərbaycanın bütün şəhərlərində tanıdılar. 1920-ci ildə Bakıdan Qarabağa Qızıl Ordu hissələri ilə bir təşviqat briqadası gəlmişdir. Həmin briqadanın tərkibində Azərbaycanın xalq xanəndəsi Cabbar Qaryağdıoğlu da var idi. Xan Şuşinski bu briqadaya qoşularaq bir çox rayon və kəndlərdə verilən təşviqat konsertlərində çıxış etmişdir. Xan Şuşinskinin "neft Bakısı"nda ilk çıxışı 1923-cü ildə olmuşdur. Şuşadan gəlmiş 22 yaşlı xanəndəni dinləmək üçün şəhərin bütün mədəniyyət və incəsənət xadimləri, musiqi həvəskarları Dövlət Filarmoniyası binasına topladılar.

"Heyratı" – oxuyur Xan Şuşinski!

Salonu tam sakitlik bürüdü. Xanəndə oxuyub qurtardı. Yenindən qalxıb bir neçə dəfə tamaşaçılara baş əydi. Elə bu an salon təlatümə gəldi.

“Sağ ol!”, “Afərin!”, “Halal olsun!” sözləri alqış sədalarına qarşıdı. O, sonra “Qatar” muğamını, daha sonra “İrəvanda xal qalmadı” mahnısını ifa etdi.

Respublika qəzetləri Xan Şuinsikin bu gözəl çıxışları haqqında rəylər dərc etmişdir. Bakı səfərindən sonra Xan Şuşinski 1924-1928-ci illərdə müxtəlif şəhərlərin hərbi hissələrində qızıl əsgərlər qarşısında dəfələrlə konsert verir.

Xan Şuşinski 1928-ci ilin avqust ayında Gürcüstan İncəsənət İttifaqı tərəfindən Tiflis şəhərinə dəvət edilir. O, son dərəcə müvəffəqiyyətli çıxışları ilə Tiflis tamaşaçılarını heyran edir. Xanın gözəl səsinin sədası qonşu respublikalara da yayılır.

1930-1934-cü illərdə Xan dəfələrlə Bakıya dəvət edilmişdir. Bu illər Xanın konsertləri daha maraqlı və uğurlu olmuşdur. Bakı qəzetlərinin səhifələrində nəğməkarın çıxışları haqqında maraqlı rəylər yazılır. Bütün Zaqafqaziyada bir xalq sənətkarı kimi məşhur olan Xanı 1934-cü ildə Tiflis şəhərində keçirilən Zaqafqaziya xalqlarının I İncəsənət olimpiadasına dəvət edirlər. Konsertlərdə Xan böyük uğur qazanaraq 1-ci mükafata layiq görülmüş və Zaqafqaziya Mərkəzi İcraiyyə Komitəsinin 1-ci dərəcəli fəxri fərmanı ilə təltif edilmişdir.

Xan Şuşinski hərbi hissələrdə tez-tez konsertlər verirdi. 1935-ci ildə öz dəstəsi ilə Stepanakert (indiki Xankəndi) şəhərində yerləşən hərbi hissənin hamiliyə götürən Xan, 4 il bu hissələrdə konsert vermişdir. Azərbaycan musiqiçiləri arasında Xan qədər hamilik konsertləri verən ikinci sənətkar olmamışdır.

Xan Şuşinski 1944-cü ildə Azərbaycanın bir qrup incəsənət nümayəndələri ilə birlikdə İrana getmiş, Tehran, Təbriz, Ərdəbil, Qəzvin, Rəşt və başqa şəhərlərdə verilən konsertlərdə uğurla çıxış etmişdir.

1944-cü ildə dekabr ayında keçirilən Tiflisdə Zaqafqaziya respublikalarının musiqi dekadasında iştirak etmişdir. Z.Paliaşvili adına Tbilisi Dövlət Opera və Balet teatrında keçirilən konsertdə Xan Şuşinski “Qatar”, “Səmayi-şəms” muğamını oxudu və böyük müvəffəqiyyət qazandı. Həmin konsertdə Xanın, Bülbülün, Qurban Pirimovun çıxışlarını yüksək qiymətləndirən dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəyli yazmışdır: “Azərbaycanın 3-cü konsertinin proqramına klassik musiqinin və xalq musiqisinin nümunələri daxil idi. Bunlar milli melodiyalarımızın bütün gözəllik və cazibədarlığını dinləyicilərə çatdırmışdır.

Həmin konsert Azərbaycan musiqisindən xalq yaradıcılığının nə qədər dərin kök saldığını bir daha aydın surətdə göstərdi. O, bəstəkarlardan yalnız Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığına müraciət etmişdir. Dahi bəstəkar “Qaragöz” adlı məşhur nəğməsini 1926-cı ildə bəstələmişdir. Bu mahnının ilk ifaçısı Xan Şuşinski olmuşdur.

1959-cu ildə Moskvada keçirilən Azərbaycan ədəbiyyatı və incəsənəti

ongünlüyündə Xan Şuşinskinin gözəl səsi Moskva tamaşaçıları da valeh etmişdi. O, Çaykovski adına konsert salonunda, fabrik və zavodlarda Füzulinin, Vaqifin, Səməd Vurğunun şeirləri ilə “Kürd-Şahnaz”, “Heyrati” oxudu. Onun xüsusi bir zövqlə ifa etdiyi “Qarabağ şikəstəsi” nəinki Böyük Teatrda toplaşan tamaşaçıları, hətta görkəmli musiqiçiləri belə heyran etmişdi. O zaman “Pravda” və “İzvestiya” qəzetlərinin səhifələrində Xanın konsertləri, onun səsi və xalq mahnılarını ustalıqla ifa etməsi haqqında müsbət rəylər yazılmışdı. O, xalq xanəndəliyini yüksək sənət dərəcəsinə çatdırmışdır.

Xan uzun illər xanəndəlik təcrübəsi nəticəsində Azərbaycan milli musiqisini dərinlən öyrənmək, ifa və təbliğ etmək yolunda görkəmli nailiyyətlər əldə etmişdir. O, el havalarının, zəngin və mürəkkəb muğamatın mahir bilicisi idi. Xan həmişə muğamların ruhuna, mahiyyətinə uyğun qəzəl və qoşmalar seçirdi. O, klassik şairlərimizdən Füzulinin, Vaqifin, Zakirin, S.Ə.Şirvanini, S.Vurğunun əsərlərindən nümunələri parlaq surətdə ifa edir. İstər klassik, istərsə də müasir şairlərin lirik əsərlərini böyük həvəslə oxuyurdu.

Xanın misilsiz səsi, ifaçılığı elm-sənət adamlarının, yazıçı və şairlərin diqqət mərkəzində olmuşdur. Nəğməkarın yaradıcılıq dünyası şairlərimizin ilham obyektinə dönmüşdür. Onlar sənətkara şeirlər qoşur, əsərlərində onu yad edirdilər.

Xalqımızın sevimli şairi Səməd Vurğun Xan Şuşinskinin füsunkar sənətini, nadir səsini dərinlən duyub sevmiş və öz məşhur “Azərbaycan” şeirində məhəbbətlə tərənnüm etmişdir.

Könlüm keçir Qarabağdan,
Gah bu dağdan, gah o dağdan.
Axşam üstü qoy uzaqdan,
Havalansın Xanın səsi,
Qarabağın şikəstəsi...

Xanın Bakıdakı konsertləri daha təmtəraqlı olardı. Hələ Xan Bakıya gəlməmişdən bir ay qabaq şəhərin görkəmli yerlərinə, küçə və meydanlarına afişalar vurulardı. Qəzetlərdə qabaqcadan elanlar verilərdi. Lakin bu konsertlərə bilet tapmaq heç də asan deyildi. Filarmoniyanın kassası qabağında bilet üçün növbəyə duranların iki cərgəsindən biri Azneft meydanına, o birisi isə Bakı Sovetinə çatardı. Qayda-qanun yaratmaq üçün milisə müraciət edərdilər. Hamı çalışardı ki, bu qeyri-adi səsi dinləsin.

Dünyaya çox xanlar gəldi-getdi. Lakin bircə Xan qaldı. O da bizim muğamatın xanıdır...

Şərqi böyük mügənnisi, xanəndəsi Hacı Hüsü “Dünyada səs də, sənət də mənimdir” dedisə, lakin bu sənəti daha yüksəklərə qaldıran Xan oldu.

Əgər Cabbar Qaryağdıoğlu vokal sənətinin bünövrəsini qoydusa, bu əzəmətli binanın kərpiclərini çiyinlərində daşıyan Xan oldu. Əgər Seyid Şuşinski muğamatın camını Füzuli inciləri ilə doldurdusa, onu başına çəkən Xan oldu. “Segah-İslam” ürəkləri titrədən segahı ilə səhər bülbüllərini yuxudan oyatdısa, bu bülbülləri öz sehirli, incə cəh-cəhi, zəngülələri ilə susduran Xan oldu.

Xan Şuşinski el sözlərinə, həmçinin şair və aşuqların şeirlərinə bir sıra mahnı və təsniflər qoşmuşdur. 1933-cü ildə bəstələdiyi “Şuşanın dağları” mahnısı dillər əzbəri olmuş, indi də xanəndələr tərəfindən məhəbbətlə oxunur. Bu mahnını “Zabul” muğamı üstündə yaratmışdır. Bundan başqa bir sıra tanınmış şairlərin sözlərinə – Vaqifin “Məndən gen gəzmə”, Məmməd Rahimin “Ay gözəl” (duet), “Gözəl yarım”, Mirvarid Dilbazinin “Çiçəklərlə, çəmənlərlə gəzərəm”, eləcə də “Ay qəşəng ceyran”, “Qəmərim”, “Ay qara qız”, “Dilbərim”, “Ay dilbər”, “Qızılgül” mahnılarını bəstələmişdir.

Xanın geniş səs diapazonu ona bütün muğamları istər bəmdə, istərsə də zildə tam sərbəst oxumağa imkan vermişdir. Sözün tam mənasında vokal texnikasına yiyələnmiş, nadir hallarda təsadüf edilən güclü səsə malik idi. Şübhəsiz ki, xanəndəlik sənətində əsas şərt səsdir. Əsl xanəndənin səs diapazonu ən azı iki oktava olmalıdır. Xanın səsi isə iki oktava yarım, son dərəcə zil və qaltanlı idi. “Mirzə Hüseyn segahı”nın “Manəndi-muxalif” şöbəsini canlandıran Xan Şuşinski olmuşdur. O, əldə etdiyi müvəffəqiyyətlə kifayətlənən sənətkarlardan deyildi. Xan musiqi və oxuma texnikasını mənimsəyərək onun əsası üzərində öz yaradıcılığını daha da inkişaf etdirərdi. Xan Şuşinski 40 ildən artıq Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında solist olmuşdur və Filarmoniyada Muğam Studiyası açmış, çoxlu tələbələr yetişdirmişdir. Son illərə qədər Asəf Zeynallı adına Bakı Musiqi Kollecinə xanəndəlik sinfində dərs vermişdir. Üzeyir Hacıbəyli öz çıxışlarında dəfələrlə Xanın səsinə və sənətinə yüksək qiymət vermiş və onu “gələcəyin ən gözəl oxuyanı” adlandırmışdır.

Xana uzun illər səmərəli fəaliyyətinə görə birbaşa Respublikanın “Xalq artisti” kimi yüksək fəxri ad verilmiş, “Şərəf nişanı” ordeni və bir çox medallarla təltif edilmişdir. Xan Şuşinskinin böyük sənəti bir çox ədib və şairlərin diqqət mərkəzində olmuş, onlar Xan haqqında ürək sözlərini demişlər. Yazıçı Süleyman Rəhimov Xanı “milyonların sevimlisi”, Əli Vəliyev “əvəzsiz xanəndə”, Mirzə İbrahimov “gözəl sənətkar”, Süleyman Rüstəm “uzun ömürlü səs” deyib tərif etmişlər. Məmməd Rahim isə bu səsi “dağ çeşməsi”nə bənzətmişdir.

Xan Şuşinski Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixində müstəsna xidməti olan musiqi xadimidir.

İstifadə edilmiş ədəbiyyat:

1. Şuşinski F.M. Azərbaycan xalq musiqiçiləri. B.: Yazıçı, 1985, 478 s.

Зумруд ПАШАЕВА

Преподаватель кафедры Вокала Азербайджанской Национальной Консерватории

Жизнь и творчество Хана Шушинского

РЕЗЮМЕ

Хан Шушинский известен как самый видный и самый талантливый представитель профессии азербайджанского вокала. Он посвятил пятьдесят лет своей жизни развитию нашей национальной музыки.

Ключевые слова: певец, творчество, Хан Шушинский

Zumrud PASHAYEVA

Teacher of department of the profession singer, singing solo

Khan Shushinski life and work

SUMMARY

Khan Shushinski is known as the most prominent and the most talented representative of Azerbaijani vocal profession. He devoted fifty years of his life to the development of our national music.

Keywords: songster, activities, Khan Shushinski

Rəyçilər: professor A.Babayev;
professor M.İbrahimov.

Səadət VERDİYEVA

Azərbaycan Milli Konservatoriyasının müəllimi

İSLAM RZAYEVİN AZƏRBAYCAN XANƏNƏDLİK SƏNƏTİNİN İNKİŞAFINDAKI ROLU

Açar sözlər: Xanəndəlik sənəti, tədris fəaliyyəti, ifaçılıq fəaliyyəti

Azərbaycan xanəndəlik sənəti uzun və şərəfli tarixi yol keçmişdir. Məhz bu sənətin layiqli nümayəndələri – ustad xanəndələr sayəsində çox-əsrlik və zəngin ənənəsi olan Azərbaycan muğamları, təsnif və mahnıları şifahi şəkildə nəsil-dən-nəsilə ötürülmüş, bizə gəlib çatmışdır. Hər yeni gələn xanəndələr nəslə muğam ustadlarının zəngin irsini qoruyub saxlamaqla yanaşı, ondan bəhrələnmiş və bu xəzinəyə öz yeni töhfələrini bəxş etmişlər. Belə sənətkarlardan biri də Azərbaycan xanəndəlik məktəbinin layiqli davamçısı Respublikanın xalq artisti İslam Rzayevdir.

Yarım əsrdən artıq bir vaxt ərzində muğam ifaçılıq ənənələrini yüksək səviyyədə davam etdirən və bütün dünyada tanıdan İslam Rzayev çox zəngin və maraqlı sənət yolu keçmişdir. İlk növbədə qeyd etməliyik ki, onun sənətə gəlişində, bir xanəndə kimi gələcək taleyinin müəyyənləşdirilməsində ustad xanəndə Seyid Şuşinskiyin böyük rolu olmuşdur. Bununla bağlı İ.Rzayevin maraqlı xatirələri var. Ustad xanəndə ilə ilk görüşü və ifaçılıq qabiliyyəti ilə əlaqədar onun verdiyi razılıq İslamın gələcək illərinin ən sevincli və yadda qalan anlarıdır. Seyid Şuşinskiyin o vaxtlar hər yay mövsümündə Füzulidə (ustad əslən Füzulinin Horadiz kəndindən idi) dincəlməsi, eyni zamanda, onun gənc istedadların üzə çıxarılması və seçilməsi işi ilə üst-üstə düşürdü. O zaman axtarılan gənclər sırasına İslam Rzayev də düşmüşdü. Bu hadisəni xanəndə belə xatırlayırdı: “Bir gün bibim mənə Füzuliyə apardı. İndiki kimi yadımdadır, ustad dəhlizdə oturub qəlyan çəkirdi. Qabağında çay. Yaxınlaşanda o durdu ayağa. Onlar çox mehriban hal-əhval tutdular. Xeyli söhbətdən sonra ağsaqqal üzünü mənə tutub dedi: “oğlum çayını iç”. Sonra başa düşdüm ki, o mənə oxudacaqmış, ona görə də boğazımın yaşlanmağını istəyirmiş. Bibim ona demişdi ki, deyirlər İslamın yaxşı səsi var. Bunu bir yoxla. Ağa mənə (S.Şuşinskiyi el arasında belə çağırırdılar) “Bala nəyi bilirsən, onu oxu” – dedi. Xəyalıma ilk gələn “Tel nazik” mahnısı oldu. Bu mahnını o vaxtlar

rəhmətlik Əbülfəz Əliyev oxuyurdu. Həmin mahnının bir bəndini mənimsəmişdim, həmişə gizləncə oxuyurdum. Mən bu “Tel naziyi” oxuyanda Ağa etiraz etdi. Dedi bura çox aşağıdı, biraz zildən oxu və özü də dərhal çox zildən bir zəngulə vurdu. Mən də o dəqiqə onun səsini tutdum. Ordan başlayıb bir bənd “Tel nazik” oxudum, saxladı və “bəsdir” dedi. Bir haldakı, mənim tutduğum notu dərhal mənim ağızımdan aldın, tutdun ha, kifayətdir. Bu uşağın yaxşı səsi var, qəbul elətdirirəm mənim sinfi-mə”.

Böyük ustadın verdiyi razılıq xanəndənin uzun həyat yolunda yüksək zirvələrə doğru açılan ilk “yaşıl işıq” idi. Məhz Seyid Şuşinskinin məsləhəti ilə o, yeddinci sinfi bitirən kimi sənədlərini A.Zeynalli adına Orta İxtisas Misiqi Məktəbinə verir. İmtahan komissiyasının üzvləri: Seyid Şuşinski, Əhməd Bakıxanov, Mirzə Mənsur kimi böyük sənətçilər gənc İslamın artıq “uğur bələdçisi” olan “Tel naziyi”ni dinləyib ona “əla” qiymətini verirlər. Beləcə imtahanları uğurla verib musiqi məktəbinə daxil olan İslam Rzayev xanəndə Seyid Şuşinskinin sinifində təhsil almağa başlayır.

İslam Rzayevin yaradıcılıq simasının formalaşmasında Seyid Şuşinski ilə yanaşı Bülbül, Xan Şuşinski kimi sənət korifeyləri də əsas örnək olmuşdur. O, bunların hər birinin ifaçılıq üslubunu, sənətkarlıq meyarını mənimsəmiş və böyük iradə, şəxsi ləyaqəti hesabına sənətində heç bir təqlidə yol vermədən özünəməxsus sənət yolunu seçə bilmişdir.

1957-ci ildə İslam Rzayev A.Zeynalli adına Musiqi Məktəbini (indiki AMK-nın nəzdində Musiqi Kolleci) bitirib, artıq püxtələşmiş bir xanəndə kimi Dövlət Filarmoniyasına solist qəbul olunur. Beş il filarmoniyada çalışdığı müddətdə konsertlər, saysız-hesabsız çıxışlar onun sənət təcrübəsini artırır. Artıq qısa bir zamanda geniş şöhrət tapan xanəndəni dinləyicilər efirdə, televiziya da hədsiz maraqla gözləyirdilər. Onun yaradıcılıq yolu durmadan inkişaf edir, gənc istedadlı müğəninin şöhrəti artır, pərəstişkarlarının sayı çoxalır. O, həm də Əhməd Bakıxanovun ansambli ilə tamaşaçıların görüşünə gətirdi. İslam Rzayevin yetkin ifaçı kimi püxtələşməsində Əhməd Bakıxanovun ansambli ilə əməkdaşlığının böyük rolu olmuşdu.

1968-ci ildə Azərbaycan konsert birliyi (Azkonsert) yenidən təşkil olunur və uzun illər böyük sənətkarlardan öyrəndiklərinə və ötən illər ərzində topladığı sənət təcrübəsinə arxalanaraq böyük inamla İslam Rzayev həmin birliyin nəzdində ansambl təşkil edir. Ansambl topladığı istedadlı gənclər – B.Əşrəfov, M.Kazımov, Z.Abdullayeva, Z.Məmmədsalahova, F.Cəfərov, H.Rəhimov, X.Məmmədova və başqaları ilə uzun illər qazandığı bilik və bacarığını bölüşür, özünün etiraf etdiyinə görə bu gənclərin bir ifaçı kimi yetişməsində, formalaşmasında xüsusi zəhmət çəkir. Ümumiyyətlə, o, gənc müğənnilərin sənətdə püxtələşməsi, inkişaf üçün öz

qayğısını, biliyini hec vaxt əsirgəməmiş və istedadlı gəncləri üzə çıxarmaq, tanımaq üçün əlindən gələni etmişdi. Artıq bu gün İslam Rzayevin çoxlu sayda sənətinin varisləri, davamçıları vardır. O, ustad xanəndələrdən qazandığını və hər müğənniyə nəsib olmayan səhnə mədəniyyətini, dinləyicilərlə ünsiyyət yaratmaq bacarığını öz yetirmələrinə ötürməklə şərəfli müəllimlik borcunu yerinə yetirmişdir. İslam Rzayevin bu xüsusda ölkəmizdə apardığı pedaqoji fəaliyyəti diqqətəlayiqdir.

İ.Rzayev Azərbaycan musiqisini, muğam ifaçılığını dünyanın 74 ölkəsində layiqincə təmsil edib. Qastrol müğənni üçün təkə əcnəbi ölkələrə səyahət, müxtəlif xalqların adət-ənənəsi ilə tanışlıq deyil. Bu, əsl müğənni üçün çətin və məsuliyyətli sınaqdır. Çünki qastrolda sənətkar təkə özünü yox, bütün xalqını, ölkəsini təmsil edir. Hər şey ifaçının səhnə davranışından, mədəniyyətindən, onun texnikasından aslıdır.

İ.Rzayev Fransa, İngiltərə, İsrail, Kolumbiya, Peru, Kuba, Yaponiya, İraq, İran, Əlcəzair, Türkiyə və s. ölkələrdə konsertlər vermişdir. Təsədüfə deyil ki, müğənnilər arasında dünyanı ən çox gəzən Zeynəb Xanlarova və İslam Rzayev olmuşlar.

1988-ci ildə İslam Rzayev o dövrdə Azərbaycan Dövlət Televiziya-sında bir sıra maraqlı musiqi filmləri çəkən rejissor Arif Qazıyevlə birlikdə Respublikamızda ilk dəfə olaraq “Muğam teatri”nin təşkilinə başlayır. Bunun üçün istedadlı xanəndələrin, mahir ifaçıların toplanması, qədim tarixə malik muğamlarımıza uyğun səhnə forması, lirik dramaturji xətt, poeziyamızın incisi olan qəzəllərimizin səslənməsi və bütün bunların harmonik şəkildə, teatrlaşdırılmış üslubda tamaşaçılara təqdim olunması istiqamətində gərgin işə start verilir. İlk məşqlər “Şur” muğamının hazırlanması ilə başlanır. Dəstgahın ifasına tanınmış xanəndələrdən Zeynəb Xanlarova, Alim Qasimov, Arif Babayev, Qədir Rustəmov, İslam Rzayevin özü və başqaları cəlb olunurlar.

İ.Rzayev gözəl avazı və bənzərsiz ifası ilə Azərbaycan ifaçılıq sənətində təkə xanəndə kimi deyil, həm də əvəzsiz, təkrar olunmaz mahnı ifaçılarından biri kimi dinləyicilərinin qəlbinə yol tapmışdır. S.Rüstəmov, T.Quliyev, C.Cahagirov, S.Ələsgərov, H.Xanməmmədov, R.Mirişli, A.Bəbirov, Ş.Axundova və başqa bəstəkarların mahnıları onun repertuarında həmişə özünə yer tapmışdır. Məlumdur ki, mahnının müvəffəqiyyəti, uzunömürlülüüyü çox vaxt müğənninin ifa tərzindən, ustalığından, interpretasiyasından asılı olur. Ona görə də adətən istedadlı, sənətin dəyərinə qiymətləndirə bilən sənətçi öz səsinə, imkanına cavab verən mahnılar seçir. İslam Rzayev mahnının melodiyasını, mətnini özü üçün aydınlaşdırıb dərk etdikdən, yaradıcılıq süzgecindən keçirtdikdən sonra dinləyiciyə təqdim edir. Ona görə də müğənninin oxuduğu mahnılar məhz bu xüsusiyyətlərinə görə fərqlənir.

İslam Rzayev yaradıcılığında, ümumiyyətlə, bir üstün kefiyyət, danılmaz həqiqət var ki, bu da onun təzə mahnılara ilkin həyat vermək cəhdidir. Təsadüfi deyil ki, o, bir çox bəstəkar mahnılarının ilk və əvəzolunmaz ifaçısı kimi yadda qalmışdır.

Bütün bu və digər cəhətlərinə görədir ki, xalqın sevimlisi olmaq şərfi ona yaradıcılığının erkən dövrlərindən qismət olmuşdur. Bu gün artıq İ.Rzayevin sənəti xalqın mənəvi sənətinə çevrilmişdir.

Саадет ВЕРДИЕВА

Роль И.Рзаева в развитии искусства ханенде

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена народному артисту Азербайджана, певцу-ханенде И.Рзаеву.

В формировании творчества И.Рзаева большую роль сыграли такие выдающиеся личности как С.Шушинский и Т.Бакиханов.

И.Рзаеву пренадлежит большая педагогическая роль в воспитании нового поколения певцов-ханенде.

Ключевые слова: Исполнительское искусство (ханенде), педагогическая деятельность, исполнительская деятельность

Saadat VERDIYEVA

The role of İslam Rzayev in the development of creative singers of Azerbaijan

SUMMARY

Article is devoted to the people's artist of Azerbaijan, the singer-hanende I.Rzayev.

The big role of creativity of I.Rzayev was played by such outstanding persons as S. Shushinsky and T. Bakikhanov.

I.Rzayev possessed a big pedagogical role in education of new generation of singers-hanende.

Key words: Performing arts (khanende), teaching activities, performing activities

Rəyçilər: professor Akif Quliyev;
dosent Əfsanə Babayeva.

Siyavuş KƏRİMİ

Xalq artisti, professor

Şirzad FƏTƏLİYEV

AMK-nın müəllimi

Məmmədali MƏMMƏDOV

Laboratoriya müdiri

ZURNA MUSİQİ ALƏTİNDƏ TƏKMİLLƏŞDİRMƏ İŞİ

Açar sözlər: zurna, alətin hissələri, səs diapazonu, üçbucağın sahəsi

Zurna musiqi alətinin hissələri aşağıdakılardan ibarətdir:

Şəkil №1



1. Gövdə
2. Səs tənzimləyicisi (beçə, maşa)
3. Milin oturacaqları
4. Tağalaq
5. Mil (səs ötürücü)
6. Səs mənbəyi (qamış və ya plastik)
7. Səs mənbəyinin qoruyucusu (qapaq)
8. Üz not dəlikləri
9. Zurnada arxa not dəlikləri

Zurnada səs diapazonu birinci oktavanın fa diyez səsi ilə başlayır və 3-cü oktavanın lya səsi ilə bitir. Nəfəs aləti olan zurnanın gövdəsi arxasında açılmış əlavə “a” və “b” dəlikləri yenidir və onlar birinci oktavanın (sol, sol diyez və lya) səslərini verməklə ifaçıya yardımçı olur (şəkil № 2). Beləliklə, alətin səs diapazonu 2 oktavadan yuxarıdır. Bu o deməkdir ki, alətdə xromatik səslənmədə temperasiyalı səs sisteminə uyğun olaraq 27 səsi sərbəst şəkildə götürmək mümkündür.

Təkmilləşmiş zurna musiqi aləti aşağıdakı materiallardan hazırlanır:

Gövdə - ərik, qoz ağacından və ebonitdən;

Səs tənzimləyici ərik, tut və ebonitdən;

Mil və milin oturacaqları əlvan metallardan;

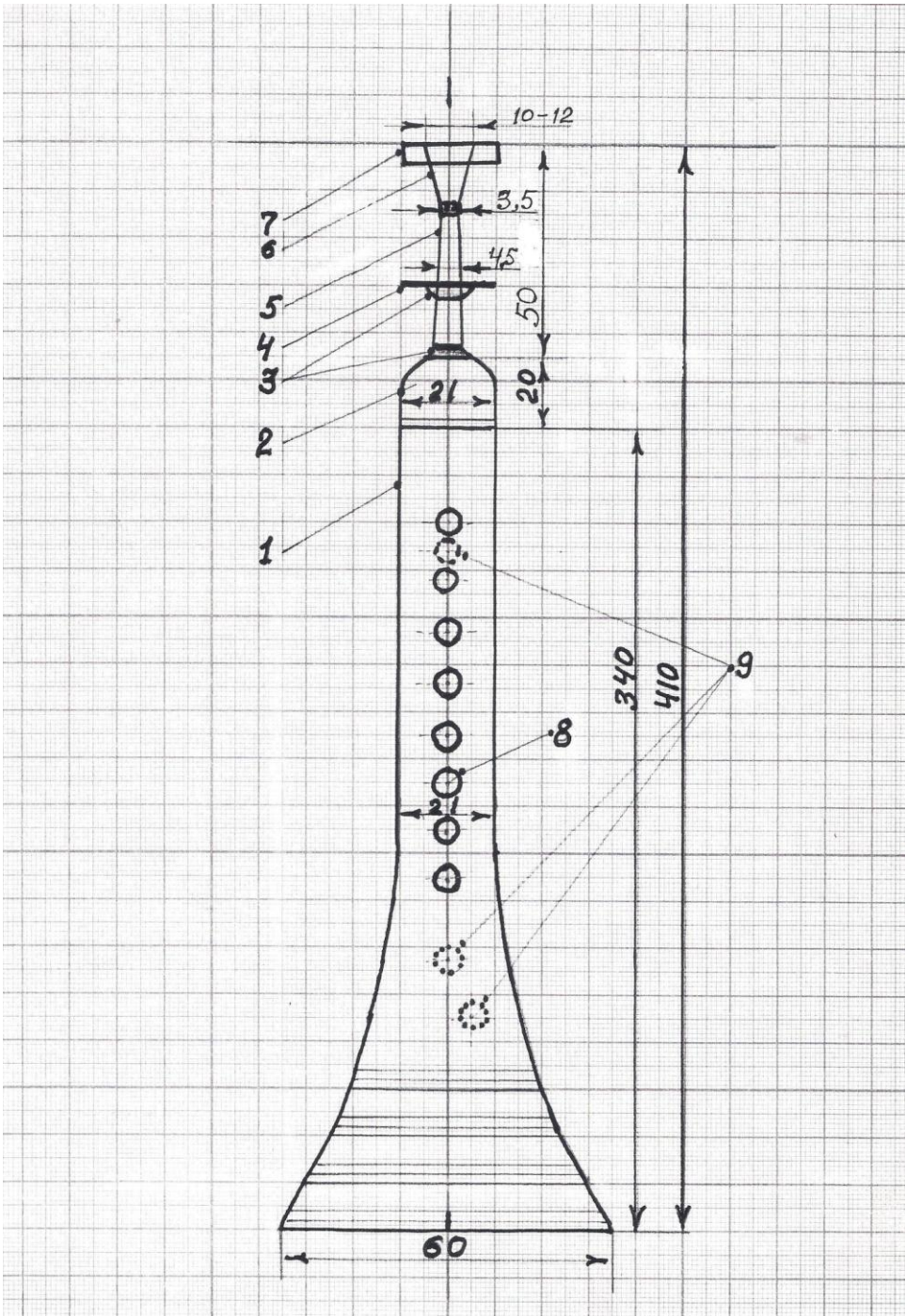
Tağalaq hissə isə sümük və plastik materiallardan;

Səs mənbəyi qamış və plastikdən;

Səs mənbəyinin qoruyucusu isə ağac materialından hazırlanır.

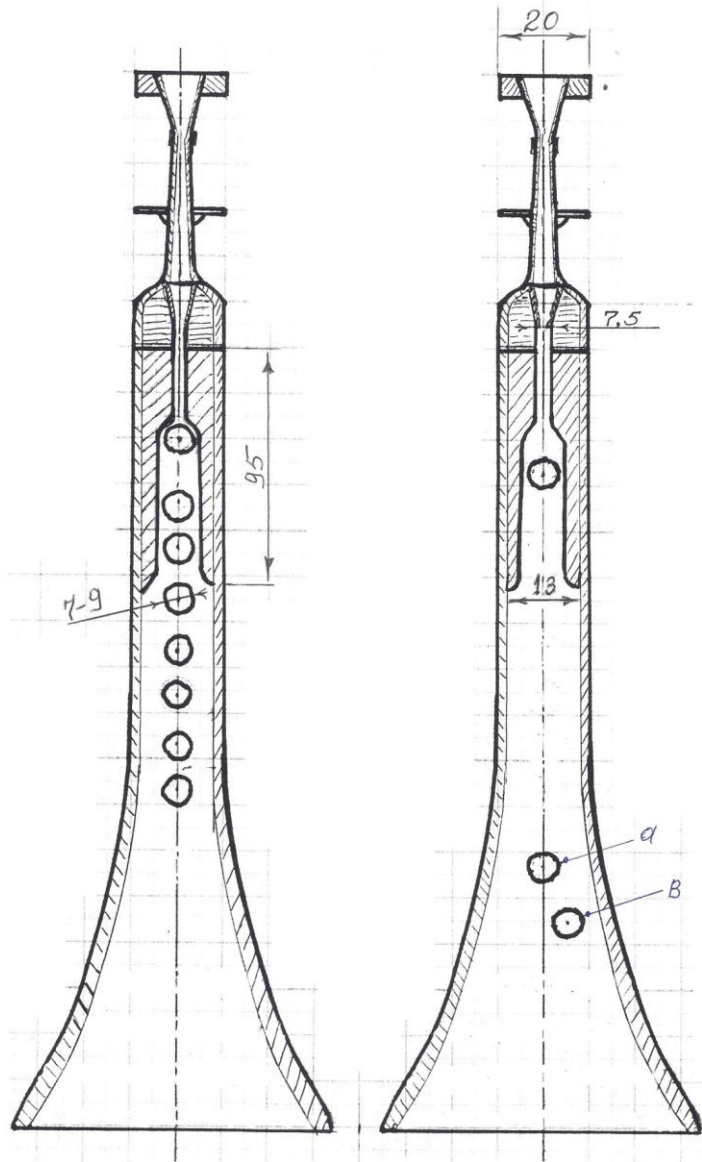
Səs mənbəyi qoruyucusunun funksiyası qamış quruduqdan sonra aləti deformasiyadan qorumaqdır.

Zurna musiqi alətinin üz hissəsində dəliklərin sayı 8 ədəddir. Arxa hissədə dəliklərin sayı isə 3-ə bərabərdir.



üz hissə

arxa hissə



Zurnanın gövdə hissəsinin iç diametri 13 mm-dən başlayır və sona yaxınlaşdıqca genişlənərək 50 mm-ə qədər çatır.

Zurnanın gövdəsinin üst diametri də həmçinin 21 mm-dən başlayır və sona yaxınlaşdıqca genişlənir. Sonda diametr 60 mm-ə bərabər olur. Zurnada üst və alt dəliklərin diametrləri 7 mm-dən 9 mm-ə qədər dəyişir.

Zurna nəfəs alətində aparılan təkmilləşmə işləri rəqslərin, xalq mahnı-

larının və muğamların ifası zamanı səs və ya pərdə çatışmazlığı problemini aradan qaldırmış olur.

Сиявуш Керими
Народный артист Азербайджана, профессор
Ширзад Фаталиев
Заслуженный артист, преподаватель АНК
Мамедали Мамедов
Руководитель научно-исследовательской лаборатории АНК

Работа по усовершенствованию национального духового инструмента зурна

РЕЗЮМЕ

В статье предлагается расширение звукового диапазона зурны, путем реконструкции некоторых частей инструмента.

Ключевые слова: зурна, структура инструмента, звуковой диапазон, форма инструмента

Siyavush KERIMI
People's Artist of Azerbaijan, professor
Shirzad FATALIYEV
Honored Artist of Azerbaijan, lecturer of ANC
Mammadali MAMMADOV
The head of the research laboratory of ANC

Work on improvement of a national wood-wind instrument of zurna

SUMMARY

In article a value sound's diapason of zurna, by means of reconstruction of some parts of the music instrument is offered.

Key words: zurna, structure of the instrument, sound's diapason, form of the instrument

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent **Lalə Hüseynova**;
sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, dosent **Ülkər Əliyeva**.

Abbasqulu NƏCƏFZADƏ

sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, dosent

E-mail: a.najafzade@yahoo.com

ƏHSƏN SƏNƏ, ƏHSƏN!

Açar sözlər: Əhsən Dadaşov, çalğı alətləri, udun ən qədim arxeoloji mənbəyi, həkim Qrekin fikirləri

Azərbaycan xalqı beynəlxalq aləmdə bütün dövrlərdə istər vokal, istərsə də instrumental ifaçıları ilə daim fəxr etmişdir. Onların arasında peşəkar ifaçılarla yanaşı, müxtəlif peşə sahiblərinə də rast gəlirik: şair, dövlət rəhbəri (Şah İsmayıl Xətai), ozan-aşıqlar (Dədə Qorqud, Aşıq Alı, Aşıq Ələsgər), döyüşçülər, xalq qəhrəmanları (Babək, Koroğlu, Qaçaq Nəbi) və başqaları. Deyilənlər çalğı alətlərimizə ümumxalq məhəbbətinin, sevgisinin olduğunu təsdiqləyir.

Azərbaycanda ötən əsrin 20-ci illərindən etibarən – Bakı, Gəncə, Ağdam, Şuşa, Naxçıvan, Şəki və s. kimi şəhərlərdə bir sıra musiqi məktəbləri fəaliyyətə başladı. Bu məktəblərdə müxtəlif çalğı alətlərində (tar, kamança, balaban, nağara və s.) notu üzündən oxumaq, notla çalmaq vərdişləri tədris olunurdu. Tezliklə həmin ifaçılar müxtəlif xalq çalğı alətləri orkestr və ansambllarında fəaliyyətə başladılar. Belə ifaçılardan biri də virtuoz tarzən Əhsən Dadaşov idi.

Ötən il görkəmli sənətkar Əhsən Dadaşovun 90 illik yubileyi keçirildi. İlk öncə onun tərcümeyi-halına nəzər yetirək:

Əhsən Əliabbas oğlu Dadaşov (16.08.1924, Bakı – 29.05.1976 Bakı) – müəllim, ifaçı (tar, saz, ud, kamança, tütək), bəstəçi.

Fəxri adı – əməkdar artist (1959). Tələbə və Gənclərin IV Ümumdünya festivalı müsabiqəsinin laureatı (1953, Buxarest). VI Ümumdünya festivalının qızıl mükafatçısı (1957, Moskva).

Ə.Dadaşov xalq çalğı alətləri orkestrinin əsas solistlərindən biri idi. Repertuarında "Rast", "Segah", "Şur", "Zabul", "Hümayun", "Çahar-gah", "Orta mahur", "Vilayəti-Dilkeş", "Bayatı-Şiraz" və s. muğamlarla yanaşı, Azərbaycan və dünya bəstəkarlarının müxtəlif səpgili əsərləri də xüsusi yer tutmuşdur. Ə.Dadaşov tarın texniki imkanlarından bacarıqla istifadə edən, musiqini dərinədən duyan, novator ifaçılardan biri olmuşdur.

Bir çox xarici ölkələrdə (İran, İraq, Hindistan, Əlcəzair, Qvineya, Rumıniya, Çexoslovakiya, Yuqoslaviya, Polşa, Avstriya, Misir, Kuba, Əfqanıstan, Suriya, Türkiyə, ABŞ) musiqi mədəniyyətimizi, Azərbaycan ifaçılıq sənətini layiqincə təbliğ etmişdir. Ə.Dadaşovun melomanlıq fəaliyyəti də olmuşdur. O, bir sıra sevilən və yaddaqalan rənglərin, təsniflərin, diringilərin, rəqslərin, ümumilikdə 30-a yaxın melodiyanın müəllifidir. 1961-ci ildə Azərbaycan Respublikası Tele-Radio Verilişləri Komitəsinin (indiki Az.DTRV QSC) nəzdində xalq çalğı alətləri ansambli yaratmışdır. Hazırda bu ansambl Əhsən Dadaşov adına “Xatirə” xalq çalğı alətləri ansambli kimi fəaliyyət göstərir. Ansamblın bədii rəhbəri xalq artisti Adil Bağırovdur.

1961-ci ilin sonu və 1962-ci ilin əvvəllərində dünya şöhrətli müğənni, SSRİ xalq artisti Rəşid Behbudov (1915-1989) İranda uzunmüddətli (4 aya yaxın) qastrol səfərində olur. Müğənni 20-yə qədər iri şəhərlərdə (Tehran, Təbriz, İsfahan, Ərdəbil, Şiraz, Abadan, Xoy, Ənzəli, Zəncan, Məşhəd və s.) 100-ə yaxın anşlaq konsertlər verir. Onu bu konsertlərdə unudulmaz tarzən Əhsən Dadaşov və virtuoz pianoçu Çingiz Sadıqov müşayiət etmişlər.

Hörmətli oxucu! Mən Əhsən Dadaşovun çalğı alətlərimizə olan münasibətindən və bu alətlərdə onun ifasından söz açmaq istəyirəm. Ə.Dadaşov haqqında qələmə alınmış yazılardan və xatirələrdən bəlli olur ki, onun öyrəndiyi ilk çalğı aləti **tütək** olmuşdur (şək. №1). Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, AMK-nın dosenti Yaqut Seyidova ustad sənətkarın 80 illik yubileyinə həsr olunmuş elmi-praktik konfransda bildirmişdir: “Gələcəkdə ustad sənətkar kimi zirvələrə ucalan Əhsən Dadaşov uşaqlıq dövründə heç kimdən musiqi dərsi almadan əvvəl tütək çalmağa, sonra isə tara həvəs göstərmişdir” (1, s. 47).



Şəkil №1. Tütək

Bəlkə də Əhsən uşaq ikən tütəyin səs tembrinin fərqi heç də varmırdı. Azərbaycanın qədim nəfəs alətlərindən biri olan tütəyin səsi dinləyicidə təbiət mənzərəsini xatırladır və bu səbəbdən romantik hisslər oyadır. Həqiqətən, tütəyi (hansı melodiya ifa edilməsindən asılı olmayaraq) dinləyərkən istər-istəməz gözlərimiz önündə təbiət mənzərələri – yamyaşıl meşələr, sıldırım dağlar, büllur bulaqlar, şırıltılı şələlələr, coşqun çaylar və s. canlanır.

Ustad sənətkar Əhsən Dadaşov hələ uşaq yaşlarında ikən sehrli səslərin, ifaların axtarışında olmuş və zaman-zaman öz inadcıl söyləri sayəsində

də öyrəndiyi müxtəlif səpkili çalğı alətlərinin timsalında onlara yetişmişdir. Onun yaradıcılıq yolunu izlədikdə deyilən fikirlərin şahidi oluruq.

Ə.Dadaşov 14 yaşında Bakı Musiqi Texnikumuna qəbul olunmuş və burada **tar** ixtisasına yiyələnmiş, ömrünü-gününü bu alətə bağlamışdır (şək. №2). Onun ifaçılıq sənətində əldə etdiyi böyük uğurlar hər kəsə bəlidir.



Şəkil №2. Tar

Dahi Üzeyir Hacıbəyli (1885-1948) “Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər” məqaləsində tarın xarakterini belə açır: “Tarın “bəm” simləri çox həzin və təsirlidir. Miyanxana səsləri gur və mərdanə, zil səsləri isə bir qədər qışqırıqlıdır.

Tar ən ziyadə istemal edilən alətin birincisidir” (2, s. 500).

Deyəsən, Əhsən müəllim axtardığını tarın səsində tapmışdı. Yəni Üzeyir bəyin təbiri ilə desək, tarın bəmdə “həzinliyi”, orta registrdə “gur və mərdanəliyi”, zildə isə “qışqırıqlı olması” Əhsəni qəlbində qərar tutmuş musiqi dünyasının saf və təmiz duyğularını dinləyicisinə çatdırmaq üçün tam təmin edirdi.

Hər alətin öz səsi, öz dünyası olduğu kimi, bu alətlərin hər birinə ifaçılıq baxımından yanaşmağın da fərqli xüsusiyyətləri var. Ə.Dadaşovun tütəkdə, **kamançada** ifalarının lent yazıları olmasa da, onun həmin alətləri böyük peşəkarlıqla ifa etməsini yaşlı nəslin nümayəndələri indi də xatırlayırlar. Qeyd edildiyi kimi, Əhsən müəllim tütəyi uşaq ikən öyrənmişdisə, kamançanı artıq gənclik illərində mənimsəmişdi (şək. №3). Yəni 1940-cı ildə ölməz bəstəkar, dirijor Səid Rüstəmov (1907-1983) onu rəhbərlik etdiyi Azərbaycan Dövlət xalq çalğı alətləri orkestrinə işləməyə dəvət edir. Əhsən müəllim həmin orkestrdə ömür-gün yoldaşını tapır. Bu, gözəl kamança ifaçısı Qəribə Dadaşova (1928-1996) idi. 1954-ci ildə onlar ailə həyatı qurur. Qəribə Dadaşova 1959-cu ilə qədər xalq çalğı alətləri orkestrində kamança ifaçısı kimi fəaliyyət göstərmişdir. Daha sonra o, Azərbaycan Dövlət Xarici Dillər İnstitutunda alman dili üzrə müəllim işləmişdir.

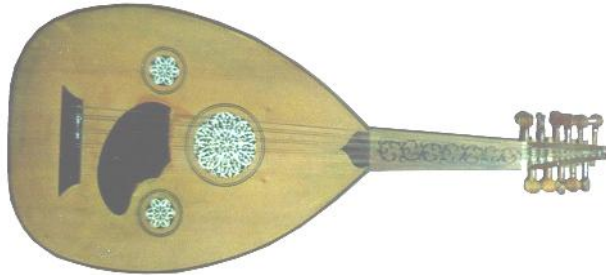


Şəkil №3. Kamança

Bax beləcə, Əhsən Dadaşov həm kamança ifaçısı Qəribə xanıma, həm də onun ifa etdiyi çalğı alətinə meylini salmışdır. Bəlkə də ustad sənətkar kamançanı öz sevgilisinə olan hədsiz məhəbbətini nümayiş etdirmək məqsədi ilə öyrənmişdir...

Ü.Hacıbəylinin bildirdiyinə görə, kamançada ifa olunan musiqi tarda çalınandan daha mükəmməl və insanın səsinə daha yaxındır (2, s. 500).

Sırr deyil ki, tarla müqayisədə kamançada ifa etmək çox çətinidir. Kamançada pərdələr olmadığından ifaçıdan yüksək musiqi duyumu tələb olunur. Bu fikirlər ud aləti ifaçılarına da şamil edilir. Yəni udda da tar-dan, sazdan fərqli olaraq pərdələr yoxdur. Bilindiyi kimi, Əhsən Dadaşov **udun** da ən mahir ifaçısı olmuşdur (şək. №4). O, ilk dəfə solist kimi ud aləti ilə radio üçün bir sıra musiqilər ifa etmişdir. Həmin lent yazıları Azərbaycan Dövlət Televiziya və Radio Verilişləri QSC-nin fonotekasında qorunur.



Şəkil №4. Ud

Ə.Dadaşovun ifasında udu dinlədikdə sanki alətin səsi ilə nurani el ağsaqqalı müdrik kəlamlarla cavanlara öyüd-nəsihət verir. Onun ud ifasındakı bu “öyüd-nəsihət”ləri diqqətlə dinlədikdə, frazalararası “vergül”ləri, “cümlə”lərin tamamlanmasındakı “nöqtə”ləri belə aydın duyursan.

Ud aləti Azərbaycanda bütün dövrlərdə, hətta e.ə.-ki minilliklərdə də sevilmişdir. Tarix elmləri doktoru, professor Aləm Nuriyev (1936-2004) “Milli musiqinin nadir tapıntısı” adlı məqaləsində ud alətilə bağlı olduqca maraqlı faktları ortaya qoyur.

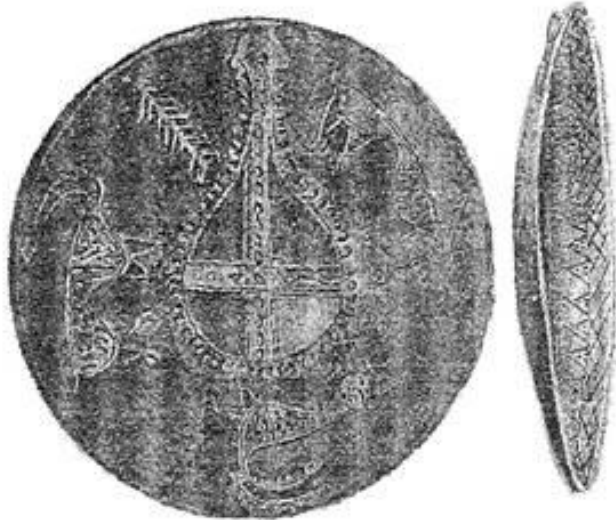
Müəllif məqaləsində 1984-cü ildə Bərdədə arxeoloji qazıntılar zamanı aşkar edilən xeyrə tipli qabdan söhbət açır: “Dulusçu usta qab nümunəsi-

ni hazırlayarkən, qabın daxilinə cızma üsulu ilə rəsm həkk etmişdir. Nümunənin kənar sektorunda isə usta bir-birinin ardınca qaçan üç heyvan rəsmini yüksək zövqlə təsvir etmişdir (şək. №5).

Buynuzların gərilməsinə əsasən, onların dağ keçisi və yaxud ceyran olduğunu ehtimal etmək olar. Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, qabın mərkəzində musiqi alətinə bənzər rəsm həkk olunmuşdur. Alətin çanaq hissəsi qazma üsulu üzrə dörd sektora bölünmüşdür. Çanağın mərkəzindən keçən qoşa xətt alətin qolundan keçərək axıradək davam edir. Həmin xətt alətin başlığında sona yetir. Qolun sağ və sol tərəfində isə şarvari və sünbül rəsmləri də çəkilmişdir. Alətin vəziyyətinə əsasən, bu rəsmlərdə alətin siminin bərkidilməsindən və ya boşaldılmasından ibarət aşırıqların olduğunu ehtimal etmək olar.

Geniş müqayisələrlə alətin Qarabağ ərazisindəki şənliklər zamanı istifadə edildiyi və ud musiqi aləti olduğu müəyyənləşir” (3, s. 209-210).

Aləm Nuriyev bu tapıntının Kür-Araz erkən Tunc dövrünə, yəni e.ə. IV-III minilliklərə aid olduğunu qeyd edir. O, zəngin ornamentlərlə bəzədilmiş həmin nümunənin Bərdə şəhər Mədəniyyət Muzeyində saxlanıldığını bildirir.



Şəkil №5. Bərdə şəhər Mədəniyyət Muzeyindəki qab

Fikrimizcə, bu alət Ə.Marağalının “udi-qədim” adlandırdığı udun ən qədim növüdür (4, s. 75). Yəni haqqında söhbət açdığımız sənət nümunəsində udun ilkin növü təsvir olunmuşdur.

Deməli, bu qab nümunəsinin Azərbaycan ərazisində tapılması ud aləti ilə bağlı tədqiqatlara, onun yaranma tarixinə, hətta sözaçımına yenidən baxılmasını tələb edir.

Bu maddi mədəniyyət nümunəsi olan qabın Bərdədə tapılması heç də təsadüfi deyil. Bu şəhər qədim yaşayış məskənlərindən biri olmuş, eləcə də mədəniyyət mərkəzi kimi tanınırdı. Dahi Nizami Gəncəvi (1141-1209) “Xosrov və Şirin” poemasını yazarkən qəhrəmanları haqqında çoxlu məlumat əldə etmiş, ərəb və fars salnamələrini, Bizans və Suriya tarixi ədəbiyyatlarını və rəvayətlərini dərinlən öyrənmişdi. O, bu barədə əsərin müqəddiməsində yazır:

Tanıyan yoxdur bu gözəl alması,
Bərdədə var idi bir əlyazması (5, s. 66).

Ud ümumşərq xalqlarının ruhuna uyğun şəkildə yaradıldığından onun adı müxtəlif dillərdə fərqli mənalar (ağac, bitki adı, od və s.) daşıyır. Qədim oğuzlar, azər-türklər isə ud sözünü bəxt, tale, şans mənalarında işlətməmişlər. Yəni ud dilimizin arxaik sözlərindən biridir. Bu ifadəyə şifahi və yazılı ədəbiyyatımızın şah əsəri olan “Kitabi Dədə Qorqud” dastanında tez-tez rast gəlirik: “Qız aydır: Qədəmi qutsız gəlin deyincə, udsuz gəlin desünlər” (6, s. 162).

Burada “udsuz” sözü bəxtsiz, talesiz mənalarında işlədilir. Udlu sözü isə əksinə bəxtli, taleli deməkdir. Əski türkcədə udlu həm də həyalı, ədəbli, əziz və hörmətli mənalarında işlədilmişdir (6, s. 224).

İdman yarışlarında və yaxud kimlərsə bir-biri ilə mərc gəldikdə qalib tərəfin “udduğu”, yəni bəxtli olduğu fikri bildirilir. Anadolu türklərində bu söz “mutlu” şəklində işlədilir, burada da həmin söz eyni mənə daşıyır.

Gördüyümüz kimi, alətin adındakı ud sözü dilimizdə səadət, xoşbəxt mənalarını bildirir. Bəlkə də aləti ud adlandırmaqla ifaçılar onun vasitəsi ilə öz bəxtlərini aramışlar.

Dahi Ü.Hacıbəylinin ud aləti ilə bağlı yazdığı fikirlər də maraqlıdır: “Ərəb-İranilərin sazlarına (yəni musiqi alətinə) gəldikdə, yuxarıda ərz olunduğu kimi, o sazların bir çoxu bugünkü Avropa sazlarının ata-babalarıdır. Ərəb-İran sazlarından ən sevimlisi “ud” imiş ki, Avropada ancaq XII əsrdən sonra məşhur oldu. Halbuki X əsrdə olan məşhur Fərabî udun mükəmməl bir saz olduğunu tərif etmişdir” (2, s. 504).

İfaçılıq sənətindən danışarkən görkəmli şair Mikayıl Müşfiqin (1908-1938) bibisi oğlu, tanınmış dövlət və siyasi-ictimai xadim, folklor tədqiqatçısı Əlihüseyn Dağlının (1898-1981) “Ozan Qaravəli” adlı əsərindəki kamanlı alətlərin ifaçıları üçün maraqlı olacaq fikirləri yada düşür: “Bir müddət Dmitri Pavloviç Qrek ailəsində həkimlə həmsöhbət olmuşam. O, əsl insan idi, söhbətləri mənə çox yaxşı təsir bağışlayırdı. Həkim

öz ixtisası barədə nəql etdi ki, “ruhi xəstəliklərlə əlaqədar beyin quruluşuna dərin diqqət yetirməli olubdur. Mülahizələri zamanı bu qərara gəlmişdir ki, ən nazik, incə damar skripkaçıların beynində yerləşir. Bu yəqin ona görədir ki, skripkanın (o cümlədən ud və kamançanın – Ə.D.) gitara, mandolina və s. alətlərdə olduğu kimi, qollarına xüsusi pərdələr bağlanmır. Odur ki, musiqiçi ifa zamanı həmişə gərgin vəziyyətdə olur, barmaqlarının həssaslığı ilə musiqi alətinin qolunda səslərin yerini dəqiq tapır. Əgər o, əsəbi ovqatdadırsa və ya fikri, diqqəti dağınıqdırsa, çalğısında mütləq “xaric”, arzuolunmayan səslər meydana çıxıb bilər”.

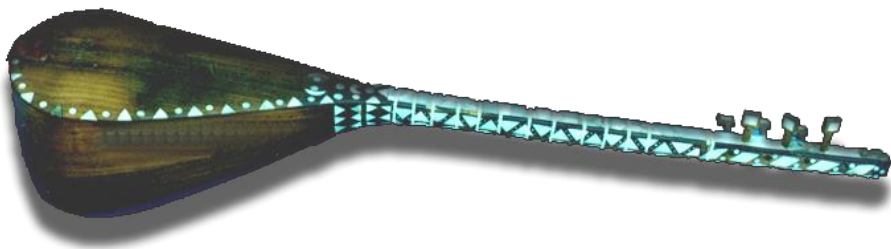
Əgər Qrek familiarlı mütəxəssis həkimin qərarında bir neçə faiz həqiqət varsa, onda bu elmi nəticə kamança və ud çalanlara da şamil edilməlidir” (7, s. 43-44).

Həqiqətən, qolunda pərdə olmayan telli alətlərin ifaçılarından böyük peşəkarlıq tələb olunur.

Həkim Qrekin yazdığından belə nəticəyə gəlirik ki, gözəl ud və kamança ifaçısı olmuş Əhsən Dadaşovun da beyin damarları çox incə və zərif olubmuş. Bəlkə də elə bu səbəbdən dünyasını çox tez dəyişmişdir...

Vaxtilə Ə.Dadaşovun rəhbərlik etdiyi xalq çalğı alətləri ansamblının üzvü olmuş, AMK-nın dosenti, sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Afət Novruzov ustad sənətkarın **saz** çalmağından da söhbət açır: “Əhsən Dadaşov 50-ci illərdə orkestrin partituralarında olan saz partiyalarının solo hissələrini də yüksək bədii zövqlə, şirin barmaqlarla, cazibədar duyğularla səsləndirmişdir” (8, s. 45).

Deməli, ötən əsrin 50-ci illərində Əhsən Dadaşov ulu ozanların xələfi olan aşıqlarımızın ayrılmaz alətini, yəni sazı da sinəsinə sıxıb, ifa etmişdir (şək. №6).



Şəkil №6. Saz

Göründüyü kimi, Əhsən Dadaşov ifa tərzinə görə bir-birindən kəskin fərqlənən müxtəlif çalğı alətlərini (tar, ud, saz, kamança, tütək) eyni məharətlə ifa etmişdir. O, çalğı alətlərinin hər birinin ifa tərzini gözəl bildiyindən, sonralar rəhbərlik etdiyi ansamblı qeyri-adi, məxsusi səslənmə əldə etmişdir. Bu səbəbdən Ə.Dadaşovun yaratdığı ansambl öz dəsti-xət-

tinə, səslənməsi və ifa tərzinə görə digər ansamblardan yaxşı mənada seçilir.

Biz Ə.Dadaşovun müxtəlif çalğı alətlərində ifası haqqında yetərinəcə danışdıq. Bundan əlavə onun gözəl avazı, ürəyəyatımlı səsi də vardı. Adil Bağırov bildirir ki, tele-radionun səsyazma studiyasında Əhsən Dadaşov “Gəl barışalım” mahnısını royalda ifa edib və ansamblın müşayiəti ilə oxuyarkən səs rejissoru, bəstəkar Adil Bəbirov (hazırda Kanadada yaşayır) kimsənin xəbəri olmadan lentə almışdı. Həmin ifa hazırda fonetikada saxlanılır. Bu lent yazısı Əhsən Dadaşovdan xalqımıza, əhsənsəvərlərə yadigar qalmışdır.

Əhsən Dadaşov çox az yaşadı, lakin o, mənalı bir ömür sürdü. İllər ötəcək, nəsillər dəyişəcək. Həmişəcəvən Əhsən sənəti elə olduğu kimi, daim tərəvətli qalacaqdır. Ustad sənətkarın bizə miras qoyduğu lent yazılarını xalqımız bütün dövrlərdə dinləyəcək, ondan zövq alaraq: “Əhsən sənə, Əhsən!” – deyəcəklər.

İstifadə edilmiş ədəbiyyat:

1. Seyidova Y.Ş. Tarzən Əhsən Dadaşovun yaradıcılığına bir nəzər. // Əhsən Dadaşov – 80. Elmi-praktik konfransın materialları. B.: Ulu, 2005, 60 s. (şəkili).
2. Hacıbəyli Ü.Ə. Bədii və publisistik əsərlər. B.: Şərq-Qərb, 2008, 544 s.
3. Nuriyev A.B. Milli musiqinin nadir tapıntısı. // Elmi axtarışlar, VI toplu, filologiya, tarix, incəsənət. B.: 2001.
4. Marağalı Ə. Musiqi alətləri və onların növləri (farscadan tərcümə: M.Müsəddiq). // “Qobustan” jurnalı №1, 1977.
5. N.Gəncəvi. Xosrov və Şirin. B.: Lider, 2004, 392 s.
6. Kitabı Dədə Qorqud (tərtibçi, çapa hazırlayanı, ön sözün və lüğətin müəllifi S.Əlizadə). B.: Yeni nəşrlər evi, 1999, 704 s.
7. Ə.Dağlı. Ozan Qaravəli (I kitab). B.: MBM, 2006, 192 s. (kitab müəllifin AMEA M.Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutunda C-1021/9974 şifrəsi ilə qorunan əlyazması əsasında A.Nəcəfzadə tərəfindən tərtib edilib).
8. Novruzov A.M. Əhsən Dadaşovun bir sənətkar kimi səciyyəsi. // Əhsən Dadaşov – 80. Elmi-praktik konfransın materialları. B.: Ulu, 2005, 60 s. (şəkili).

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

Браво тебе, Ахсан!

РЕЗЮМЕ

Автор статьи «Браво тебе, Ахсан!» Аббасгулу Наджафзаде рассказывает о видном виртуозном таристе Ахсане Дадашове и его творческом пути. Также в статье упоминается об его одинаково искусном способе игры на разных музыкальных инструментах и его особом отношении к исполнительству. В статье автор дает очень интересные данные об этих музыкальных инструментах.

Ключевые слова: Ахсан Дадашов, музыкальные инструменты, самый древний археологический источник уда, мысли доктора Грека

Abbasgulu NAJAFZADEH
Doctor of study of Art, Associate professor
E-mail: a.najafzade@yahoo.com

Bravo to you, Ahsan !

SUMMARY

Abbasgulu Najafzadeh in his paper “Bravo to you, Ahsan!” throws a glance at life and creative activity of Ahsan Dadashov. The author discusses his attitude towards the musical instruments which he played with various ways skilfully. A lot of interesting news are given here.

Key words: Ahsan Dadashov, musical instruments, the most ancient source of the ud, doctor Greck's thoughts

Rəyçilər: sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Lalə Hüseynova; sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Malik Quliyev.

*İfaçılıq sənəti * Исполнительское искусство*

Mahmud ƏLİYEV

Azərbaycan Milli Konservatoriyasının baş müəllimi

**AZƏRBAYCAN XALQ ÇALĞI ALƏTLƏRİ ANSAMBLİNİN
İNKİŞAFINDA ƏHMƏD BAKIXANOV VƏ
ƏHSƏN DADAŞOVUN ROLU**

Açar sözlər: muğam, ansambl, Ə.Bakıxanov, Ə.Dadaşov, dəräməd, rəng, təsnif

Azərbaycan mədəniyyəti çoxəsrlik, qədim mədəniyyətlər sırasına aiddir. Burada mühüm yeri zəngin və orijinal musiqi sənəti tutur. Azərbaycan qədim və olduqca zəngin folklor ənənələri olan bir ölkədir. Müxtəlif alətlərin sədaları altında ifa olunan rəngarəng mahnı və rəqslərlə xalq öz bədii istedadını göstərmişdi. Öz gözəlliyi və mükəmməlliyi ilə diqqəti cəlb edən xalq mahnı və rəqsləri şifahi olaraq nəsilən-nəslə, ağızdan-ağıza ötürülən naməlum müəlliflərin çoxəsrlik yaradıcılıqlarının məhsulu olmuşdur. Azərbaycanda professional musiqi elminin bünövrəsi dahi bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəyli tərəfindən qoyulmuşdur. Onun musiqiyə həsr olunmuş məqalələrində, xüsusilə çoxillik tədqiqatlarının nəticəsi olan "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" fundamental əsərində Azərbaycan musiqi elmi üçün proqram əhəmiyyətli müddəalar irəli sürülmüşdür.

Azərbaycan xalqının musiqi irsində zəngin və özünəməxsus xalq musiqi yaradıcılığı ilə yanaşı, mühüm yeri şifahi ənənəyə əsaslanan professional musiqi yaradıcılığının rəngarəng janr və formaları təşkil edir. Öz quruluşu, kompozisiyası, həyati baxımından inkişaf etmiş vokal-instrumental mugam-dəstgahları, zərbli muğamlar ifaçılıq texnikası cəhətindən mürəkkəb səciyyəli virtuoz instrumental pyeslər (dəräməd və rənglər), kamil formaya malik mahnı-romans olan təsniflər və s. bu kimi janrlara aiddir. Heç təsadüfi deyil ki, şifahi ənənəyə əsaslanan professional musiqi nümunələri indi də dinləyicilərin dərin məhəbbətini qazanmaqdadır və xalqımızın musiqi irsində özünə layiqli yer tutur. Şifahi professional musiqi yazısız ənənələrə əsaslanır. Bu inciləri keçmiş əsrlərdə xalq musiqisi əsasında bəstəkarlıq qabiliyyəti olan istedadlı ifaçılar, xanəndələr və sazəndələr yaratmışlar.

Musiqi mədəniyyətimizin keçdiyi inkişaf tarixində Azərbaycan xalq

çal

klassik

üçlük (tar, kamança, xanəndə) ifaçılığının rolu da inkaredilməzdir. Belə ki, milli-mənəvi sərvətimiz olan musiqi folklorumuzun yaşamasında, zənginləşməsində, eləcə də professional musiqimizin formalaşmasında, yeni-yeni bəstəkar əsərlərinin milli zəmin üzərində yaranmasında müxtəlif təmayüllü ansamblların, üçlüklərin özünəməxsus şərəfli yeri vardır.

Azərbaycan xalq çalğı alətləri ansambllarının və bu ansamblların tərkibini zənginləşdirən milli xalq çalğı alətlərinin ifaçılıq xüsusiyyətlərinə nəzər saldıqda aydın olur ki, bu sahədə araşdırılması, tədqiqi vacib olan bir sıra problemlər mövcuddur. Məhz buna görə də bu gün ansambllarımızın tərkibində öz yerini möhkəmlədən və milli hesab etdiyimiz bir sıra telli, zərbli və nəfəs çalğı alətlərinin texniki, bədii ifaçılıq xüsusiyyətləri, islahatlar yolu ilə təkmilləşməsi, inkişaf mərhələləri, habelə Azərbaycan xalq musiqisinin incəsənət tarixində yeri və yolu kimi aktual, mühüm problemlərin araşdırılması bir sıra elmi işlərin tədqiqat obyektinə çevrilmişdir.

Əhməd Bakıxanovun ən diqqətəlayiq cəhətlərindən biri Azərbaycan xalq çalğı alətlərinin hər birinin özünəməxsus keyfiyyətlərini, imkanlarını düzgün müəyyənləşdirməsində idi. Ansambl özündən əvvəlki ənənəvi musiqi ansambllarından köklü surətdə fərqlənirdi. Keçmiş ansambllarda musiqi alətlərinin sayca az olması ilə əlaqədar olaraq bütün heyət eyni melodiyanı birlikdə (unison) çalırdı. Onun məqsədi isə çoxsəsliyə nail ol-

ansamblın fəaliyyətini genişləndirmək xatirinə təkcə tar, kamança, balaban, dəf və nağaradan istifadə etməklə kifayətlənmirdi. O, ansambla orijinallıq, yeni və vüsət gətirmək, onun repertuarını daima təzələmək, xəlqiliyə sadıq qalmaq, klassik ifaçılıq ənənələrinin ən yaxşı cəhətlərini qoruyub saxlamaq, bəstəkar əsərləri ilə onun fəaliyyətini zənginləşdirmək naminə gərgin axtarışlar aparmış və istəyinə nail olmuşdu [5, s. 57].

Əhməd Bakıxanovun bu sahədə örnək ola biləcək yaradıcılıq prinsiplərindən biri də hər bir alətin ayrılıqda başqa bir alətlə səsləşməsindəki tarazlıq idi. O, ansamblda aydın, təmiz intonasiya əldə etmək üçün alətlərin düzülüşünə olduqca diqqətlə yanaşırdı. Əhməd Bakıxanovun çalğı alətlərinin tembr xüsusiyyətlərini nəzərə alaraq udla saza, klarnetlə balabana, tar ilə balabana ifa zamanı solo hissəni tapşıırırdı. O, ifa edilən hər bir əsərin bədii-emosional təsirini gücləndirmək, rəngarəngliyə nail olmaq məqsədilə melodiyanı və onu müşayiət edən səsləri kamançaya, saza, bas tara və nağaraya həvalə edirdi (xüsusilə muğam rənglərinin ifasında bu alətlərə geniş yer ayırırdı). Onu da qeyd edək ki, sazı ansamblı ilk dəfə Əhməd Bakıxanov daxil edib. Bu alətlər öz vəzifəsini yerinə yetirdikdən sonra, bütün heyət yenidən melodiyanı təkrar edir və əsl orijinal ansambl səslənməsi də burada özünü büruzə verirdi.

Ustad sənətkar ansamblıda hər bir çalğı alətinə hörmət mənasında solo imkanı yaradırdı. O, zərb alətlərinin ansamblıda iştirakına da geniş yer ayırırdı. Əvvəlki ansamblara nəzər salsaq, zərb alətlərində yalnız nağara-dan və dəfdən istifadə edildiyini görürük. Əhməd Bakıxanovun ansamblında ifaçı ayrı-ayrı alətlər çalınan zaman (yəni udda, sazda, tarda) dəfdə çirtmə ilə, klarnet ilə balaban çalanda isə nağarada şapalaq ilə müşayiət olunmasını düzgün hesab edirdi; melodiyanın əzəmətli hissəsində isə bütün zərb alətləri birlikdə iştirak edirdi. Əhməd Bakıxanov bəzən oynaq ritmli rəqslərin, təsnif və dərämədlərin, rənglərin başlanğıcında melodi-yaya xas olan ritmi zərb alətlərinə həvalə edirdi [7, s. 38].

Əhməd Bakıxanovun ansamblıda apardığı yaradıcılıq işinin ən orijinal cəhətlərindən biri də polifoniya üsulundan istifadə etməsində idi. O, iki müstəqil melodiyanı, yəni muğam guşəsini rənglə, saqınamə ilə, dərämədlə birləşdirərək gözəl milli xalq polifonik səslənməsi yaradırdı.

Ansamblı şöhrət qazandıran bir cəhət də muğamları tam dəstgahı şəklində və milli koloritlə ifa etməsi idi. Ansamblın iştirakçıları muğamatı ifa edərkən Şərqi ölkələrində şablon halını almış oxumaq tərzindən qaçır, orijinallığa daha çox meyl edir, əsrlərdən bəri dildən-dilə keçərək gələn muğamları Azərbaycan ifaçılıq məktəbinə xas olan bir üsulla – yenilik eşqilə dinləyicilərə çatdırırdılar. Bu işdə ehkam kimi hər muğama kororanə pərəstiş etmək fikrinə ifaçılar həmişə biganə qalmışlar. Məhz buna görə də ansambl öz ifaçılıq yolunu, simasını müəyyən edə bilmiş, qocaman Şərqi nağıllar qədər əfsanəvi və müdrik musiqisini müasir səsləndirmə ilə ciddi nailiyyətlər qazanmışlar.

İstər zəngin tembrli səslənmə tərzində, istərsə də fərdi ifaçılıq üsulunda onun bədii rəhbəri Əhməd Bakıxanovun üslubu hiss olunur. Ansamblıdakı yeni ifaçılıq xüsusiyyətlərindən biri də çalınan muğamların dəräməd ilə başlanmasıdır. Demək lazımdır ki, dərämədi ilk dəfə ansambl ifasında belə geniş istifadə edən Əhməd Bakıxanov olmuşdur. Ümumiyyətlə, dərämədin muğam, muğam dəstgahında tutduğu mövqe maraqlı və lazımlıdır.

Dərämədin muğamdan qabaq bütün ansamblın iştirakı ilə çalınmasında Əhməd Bakıxanov haqlı olaraq estetik bədii xüsusiyyət görürdü. Dəräməd ilə muğamın münasibətində kontrastlıq yaradan iki amil ortaya çıxır. Bunlardan biri qüvvətli və gur ansambl ifası ilə nisbətən zəif olan tarkamança çalğısı arasında səslənmə kontrastlığı (tutti və solo münasibət). İkincisi isə bəhrli musiqi forması olan dərämədlə bəhrsiz improvizasiya üslublu muğam musiqisinin fərqiindən irəli gəlir. Hər iki amilin musiqinin dinləyicilər tərəfindən qavranılması prosesində psixoloji əhəmiyyəti var.

Əhməd Bakıxanovun ansamblı özündən sonra gələn ansamblara, musiqiçilər kollektivi yaratmağın və bu ifaçıların çalğı alətləri ilə necə rəftar etməsinin yolunu göstərdi. Bildiyimiz kimi, əvvəllər Əhməd Bakıxano-

vun ansamblında yaradıcılıq yolu keçmiş, püxtələşmiş Ə.Dadaşov, Ə.Quliyev, B.Salahov, A.Məşədibəyov, F.Yarməmmədov və bir çox sənətkarlarımız sonralar hər biri müstəqil ansambl yaratmışlar. Bu ansambların hərəsinin özünəməxsus dəsti-xətti, orijinal üslubu olmuşdur. Şübhəsiz ki, bu sənətkarların yaratdıqları xalq çalğı alətləri ansamblarının hər birinin fundamental, geniş tədqiqinə ayrıca ehtiyac vardır. Bu işi davam etdirsək, Azərbaycan musiqi mədəniyyəti salnaməsini xeyli zənginləşdirmiş olarıq.

Televiziya və Radio Komitəsi nəzdində Əhməd Bakıxanovun rəhbərlik etdiyi ansamblın əlavə ikinci bir xalq çalğı alətləri ansamblının da yaradılması zərurəti meydana çıxdı. Əslində bu fikir gözəl nəğmələr şairi Ənvər Əlibəylinin və böyük bəstəkarımız Cahangir Cahangirovun ağına gəlmişdi. Şübhəsiz ki, ikinci xalq çalğı alətləri ansamblı yaratmağa elə o illərdə öz çalğı üslubu ilə seçilən, xalq arasında kifayət qədər hörmət qazanmış Əhsən Dadaşovu məsləhət bildilər.

Beləliklə, 1960-cı illərdə Əhsən Dadaşov öz milli xalq çalğı alətləri ansamblını yaratdı. Bu ansamblın səciyyəvi xüsusiyyətlərini yaxşı mənimsəyən Əhsən Dadaşov şübhəsiz ki, öz ansamblını yaratmaq istəyirdi. Əvvəla, Əhməd Bakıxanovun ansamblının özünəməxsus ənənəsi vardı, belə ki, ansambl əksər halda muğam, rəng, dəraməd və xalq mahnıları ifa edirdi. Bəstəkar mahnıları, notlu əsərlərin çoxu xalq çalğı alətləri orkestrinin üzərinə düşürdü. Orkestrin isə günü-gündən artan əsərləri çalmaq, xalqa təqdim etmək imkanı yox idi. Bundan əlavə həm də yeni yetişən musiqiçilər nəslə işləməli, özlərini xalqa tanıtmalı idilər. Ona görə də belə bir ansamblın yaradılması o dövrün tələbindən irəli gəlirdi. Göründüyü kimi, Əhməd Bakıxanovun ansamblında bəstəkar mahnıları nadir hallarda çalınıb oxunurdu. Əhsən Dadaşov isə folklor nümunələrini, muğamları, xalq mahnılarını, rəqs musiqisini repertuarda saxlamaqla yanaşı, bəstəkar əsərlərinə də xüsusi diqqət yetirirdi.

Əhsən Dadaşov özündən əvvəlki və müasiri olan ustad sənətkarların üslubuna, ənənəsinə hörmətlə yanaşan, bununla belə öz yolunu, dəsti-xəttini yaradan musiqiçi idi. Onun özünəməxsus fərdi ifaçılıq xüsusiyyətləri var idi və bu orijinal üslub ansambl da xas idi. Əhsən Dadaşovun müraciət etdiyi hər hansı musiqidə bütöv, tam, möhtəşəm və özünəxas olan bir ifaçılıq nizamlılığı var idi. Bu cəhətlər ansamblı sirayət etmişdi. Onun musiqisi bütün gözəlliyi, dərinliyi, füsunkarlığı, ehtiram və əzəməti ilə Azərbaycan xalqına məxsus idi və ansambl da məhz bu cəhətləri özündə cəmləşdirmişdi.

Bəziləri belə hesab edir ki, muğam toxunulmazdır, klassik yaranışı necə olubsa, eləcə də saxlanılmalıdır. Bəziləri isə onun yaşarlılığını milli zəmin üzərində islahatlar aparılmasında axtarır. Əhsən Dadaşov ikinci yolu tutmuşdu.

Əhsəndə xalq musiqisinə bəstəkar təfəkkürü, duyumu, düşüncəsi ilə yanaşmaq qabiliyyəti vardı. O, muğamlarda, xalq musiqisində, bəstəkar mahnılarında elə improvizasiyalar edirdi ki, bu əsl kəşf idi. Məsələn, ansamblın müşayiəti ilə Leyla Şərifovanın oxuduğu “Xumar oldum”, “Yaxan düymələ”, “Vəsməni neylərsən”, “Qara tellər” və s. Azərbaycan xalq mahnılarını yada salın. Məgər bu mahnılarda improvizasiyalar yox idi-mi?! [5, s. 73].

Onun bədii rəhbər, konsertmeystr kimi böyük xidmətlərindən biri də Azərbaycan xalq çalğı alətlərinin hər birinin özünə xas olan keyfiyyətlərini, imkanlarını yeni baxış bucağında müəyyənləşdirməsində idi. O, ansambl orijinalıq, yeni vüsət gətirmək, onun repertuarını mütəmadi təzələmək, klassik irsə sadıq qalmaq, qədim ifaçılıq ənənələrinin ən yaxşı cəhətlərini qoruyub saxlamaq, onları yeni tərzdə, yeni biçimdə dinləyicilərə çatdırmaq üçün daim axtarışlar aparmış və buna nail olmuşdur.

Əhsən Dadaşovun rəhbərlik etdiyi ansamblın tərkibi də əsasən, milli xalq çalğı alətləri ilə komplektləşdirilmişdi. Tar, kamança, ud, saz, nağara ilə yanaşı, Orta Asiya musiqi alətlərindən bas dütar, Avropa musiqi alətlərindən fortepiano və qaboyu əlavə etməklə ahəngdarlıq, intonasiya və tembr, ritm zənginliyi yaratmışdı.

Əhsən Dadaşovun ansamblını Əhməd Bakıxanovun kollektivindən fərqləndirən ən mühüm cəhət ondan ibarət idi ki, o, geniş formatda not sistemindən – bəstəkar əsərlərindən geniş istifadə edirdi. Bu da özlüyündə ifaçıları hökmən mükəmməl musiqi savadı almaq məcburiyyətində qoyurdu. Bildiyimiz kimi, hər bir musiqi əsərinin bədii təsirinin gücü intonasiyaların aydınlığı, asan qavranılması ilə ölçülür. Bu baxımdan Əhsən Dadaşovun ansamblı musiqi dilinin intonasiya şəffaflığı ilə seçilirdi. O, ilk dəfə qədim çalğı alətlərimizdən biri olan udu ansamblı daxil etməklə onun ümumi ahəng palitrasını daha da zənginləşdirməyə nail olmuşdu.

Bu ansamblın müşayiəti ilə ən məşhur sənətkarlar oxumuşlar: Seyid Şuşinski, Xan Şuşinski, Zülfü Adıgözəlov, Şövkət Ələkbərova, Sara Qədimova, İslam Rzayev, Zeynəb Xanlarova, Leyla Şərifova, Baba Mahmudoglu, Nəzakət Məmmədova... Əhsən Dadaşovun rəhbəri olduğu ansambl Azərbaycan musiqisinin nəyə qadir olduğunu sübut etmişdir.

Böyük bəstəkarımız Fikrət Əmirov Əhsən Dadaşovun ansamblının ifaçılığı haqqında yazırdı: “Əhsən Dadaşovun yaratdığı xalq çalğı alətləri ansamblının repertuarı öz rəngarəngliyinə, yüksək temperament və ifaçılıq texnikasına görə başqa ansamblardan fərqlənir. Sevinirəm ki, ansambl yalnız respublikamızda deyil, onun hüdudlarından uzaqlarda da məşhurdur” [5, s. 73].

Göründüyü kimi, Əhsən Dadaşovun yaratdığı “Xatirə” xalq çalğı alətləri ansamblı musiqi ifaçılığımızı yeni ifaçılıq üslubu ilə zənginləşdir-

məklə bərabər görkəmli və parlaq ifaçıların da yetişməsində böyük əhəmiyyət kəsb etmişdir.

Hal-hazırda bu ansambl Azərbaycan Dövlət Televiziya və Radio Verilişləri Qapalı Səhmdar Cəmiyyətinin Əhsən Dadaşov adına “Xatirə” xalq çalğı alətləri ansamblı adını daşıyır. 1964-cü ildən həmin ansamblıda solist kimi çalışan tanınmış tarzən, Azərbaycanın əməkdar artisti Adil Bağirov 1976-cı ildən ansamblı rəhbərlik edir. Adil müəllim ustadın ifaçılıq irsinə həmişə hörmətlə yanaşır, onun ənənəsini uğurla davam etdirir.

İstifadə edilmiş ədəbiyyat:

1. Əmirov F.C. Musiqi aləmində. B.: Gənclik, 1983.
2. Hacıbəyli Ü.Ə. Seçilmiş əsərləri. B.: Yazıçı, 1985.
3. Quliyev M.B. Azərbaycan xalq çalğı alətlərinin təşəkkülü, formalaşması və ansamblarda rolu. B.: Maarif, 1997, 222 s.
4. Rəhmətov Ə.M. Əhməd Bakıxanov. B.: İşıq, 1977, 144 s.

Махмуд АЛИЕВ

Старший преподаватель Азербайджанской Национальной Консерватории

О роли Ахмеда Бакиханова и Ахсена Дадашова в развитии ансамбля народных инструментов Азербайджана

РЕЗЮМЕ

В статье представлено творчество двух мастеров - Ахсана Дадашева и Ахмеда Бакиханова, которые внесли особый вклад в развитие национальной музыки. Выделяется их роль в становлении ансамбля народных инструментов.

Ключевые слова: мугам, ансамбль, А.Бакиханов, А.Дадашев, дарамед, ренг, тесниф

Mahmoud ALIYEV

Seniou lecturer of Azerbaijanian National Conservatories

**Roles Ahmed Bakikhanov and Akhsen Dadashov in development
of ensemble of national tools of Azerbaijan**

SUMMARY

The article tells about the special place of the two master - Ahsan Dadashov, Ahmed Bakikhanov in the development of national music and their role in development of ensemble of national tools in Azerbaijan.

Key words: mugham, ansambl, A.Bakikhanov, A.Dadashov, daramed, reng, tasnif

Rəyçilər: professor Rafiq Musazadə;
professor Ağasəlim Abdullayev.

Fehruz SƏXAVƏT
AMK-nın müəllimi

ŞƏRQİN 107 YAŞLI OPERASININ İLK MƏCNUNU

Açar sözlər: Azərbaycan, Məcnun, Hüseynqulu Sarabski, aktyor, rejissor, opera

Azərbaycan musiqi mədəniyyətində xanəndəlik sənətiinin xüsusi rolu vardır. Xanəndələr xalqın mənəvi aləminin, zəkasının, arzu-istəyinin ifadəçisi olan xalq musiqisini və muğam sənətini təbliğ etmiş, yaşatmış və qoruyub saxlamışlar. Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında bir çox görkəmli xanəndələrin adları dərin iz salmışdır. Bu xanəndələr musiqi sənətinin bir çox anrlarının inkişafında aparıcı qüvvə olmuşlar. Musiqi tarixindən məlumdur ki, bir çox xanəndələr mahir ifaçı olmaqla yanaşı, həm də yaradıcı sənətkarlar olub, çoxlu sayda təsnif və rənglərin, lirik xalq mahnılarının, muğamların, zərbli muğamların yaradıcısı olmuşlar. Şifahi ənənəli musiqi mədəniyyəti xəzinəsini öz yaratdıqları nadir sənət inciləri ilə zənginləşdirən xanəndələrin, eyni zamanda Azərbaycan operasının yaranmasında və bəstəkar yaradıcılığının genişlənməsində böyük xidmətləri var.

Belə sənətkarlardan biri də XX əsr Azərbaycan milli musiqi mədəniyyətinin parlaq şəxsiyyətləri sırasında öz yeri, öz mövqeyi olan opera müğənnisi (lirik tenor), aktyor, rejissor, pedaqoq, teatr xadimi, Azərbaycanın xalq artisti Hüseynqulu Sarabskidir. Adı əsrin yeniləşən, dəyişən, müasirləşən sənət aləminin simvollarından birinə çevrilən, əsrin səsinə səs verən, tarixi yaradan sənət fədailərindən biri olan Hüseynqulu Sarabski səhnəmizin əfsanəvi Məcnunu kimi şöhrətlənmiş "Leyli və Məcnun" zirvəsindən başlayan Sarabski bütün ömrünü bu zirvənin məsuliyyətini dərk edərək yaşamış, sənətinə, peşəsinə vurğunluğu ilə nəsillərə nümunə olmuş və zaman-zaman da olacaqdır.

Hüseynqulu Sarabski təkcə böyük aktyor, xanəndə, teatr xadimi, rejissor, pedaqoq deyil, həm də bir şəxsiyyət olaraq tarixə iz salmışdır. O, eyni zamanda Azərbaycan professional musiqi teatrının banilərindən, 1908-ci ildən "Nicat" cəmiyyəti nəzdində "Müsəlman Opera truppası"nın yaradıcılarından biri və solisti olmuşdur.

Xalq artisti Hüseynqulu Sarabskinin həyat və yaradıcılığı xalqımızın incəsənət və mədəniyyət tarixi ilə sıx bağlıdır. Bu gözəl sənətkarın yaradıcılıq bibliografiyası ən əvvəl Azərbaycan musiqili teatrının yaranması və möhkəmlənməsi tarixidir.

Uşaqlıq illərini ağır keçirmiş Sarabski üçün əsl məktəb olmuşdur. Onun yaddaş xəzinəsi ən müxtəlif və əksər halda gözlənilməz mənbələr vasitəsilə zənginləşmişdir. Sarabskinin müşahidəçiliyi onun təfəkkür fəaliyyəti və təxəyyülü ilə daim təmasda olmuşdur. Onun bütün bədii qabiliyyətlərinin mərkəzində heç şübhəsiz ki, musiqi dururdu. Musiqi H.Sarabskinin bütün daxili aləminə hakim kəsilmiş, onun incə hisslərini və həyəcanlarını ifadə etmək üçün qüdrətli vasitəyə çevrilmişdir.

Sarabskinin qeyri-adi musiqi duyumu, aktyorluq qabiliyyəti onun digər bədii yaradıcılığı üçün də geniş üfüqlər açmışdır. Uşaqlıq dövründən başlayaraq ömrünün sonlarına qədər mənsub olduğu xalqın musiqisi bu böyük sənətkarı müşaiyət etmiş və inqilaba qədərki milli opera obrazlarının bütöv bir qalereyasını yaratmaq üçün baza olmuşdur. Qeyd etmək lazımdır ki, Sarabskidə musiqi qabiliyyəti ilə yanaşı digər key aktyorluq, vokal, ədəbiyyat və s. eyni dərəcədə inkişaf etmişdi.

Hüseynqulu Sarabski şəxsiyyətində azərbaycanlılara xas olan muğam duyğusu çox güclü hiss olunur. O, sanki haqqında əfsanələr yaradılmış istedadlı musiqiçiləri və xanəndələri xatırladır. Muğam dəstgahı üçün xarakterik olan bütün cəhətlər bir insan, bir sənətkar kimi Sarabskidə əks olunmuşdur. O, muğamın əqli dərinliyini, hissi coşqunluğunu, yüksək kədər motivlərini böyük ustalıqla açmışdır. Bütün bu keyfiyyətlərə yiyələnmək üçün xalq ruhunun daşıyıcısı və onun ümumiləşdiricisi olmaq lazımdır. Ustad bu keyfiyyətləri yaradıcılığının zirvəsi olan Məcnun rolunda göstərə bilmişdir. Lakin Sarabski təkə opera artisti olaraq qalmamışdır. Yaradıcılığa 1906-cı ildə öz dostu və müəllimi Nəriman Nərimanovun rəhbərliyi ilə dram teatrında başlamış sənətkar Azərbaycan dramaturqlarının pyeslərində onlarla rollarda çıxış etmişdir.

Dünya opera sənətinin unikal bir səhifəsi olan Şərqi və Qərbi musiqi teatr ənənələrinin kəsişdiyi muğam operasının tarixini Hüseynqulu Sarabskisiz təsəvvür etmək mümkün deyil. Azərbaycan operasının yaranmasında və inkişafında Sarabskinin böyük xidməti olmuşdur. O, Azərbaycanın görkəmli dram aktyoru olmaqla həm də inqilaba qədər tamaşaya qoyulmuş bütün milli opera və musiqili komediyaların baş qəhrəmanlarının əvəzsiz ifaçısı idi. Hüseynqulu milli opera tarixində Üzeyir Hacıbəylinin opera və operettalarında – Kərəm ("Əsli və

Kərəm"), Şeyx Sənan ("Şeyx Sənan"), Şah Abbas ("Şah Abbas və Xurşidbanu"), Söhrab ("Rüstəm və Söhrab"), Sərvər ("O olmasın, bu olsun"), Məran bəy ("Ər və arvad"), Əsgər ("Arşın mal alan"), Müslüm Maqomayevin "Şah İsmayıl"ında Şah İsmayıl, Zülfüqar Hacıbəyovun "Aşıq Qərib"ində Aşıq Qərib rollarının ilk ifaçısı kimi ad qoydu. Hər bir obraz üçün Hüseynqulu Sarabski təravətli, fərqli boyalar tapırdı.

Bu görkəmli sənətkarın yaradıcılıq inkişafını izləmək üçün onun təkcə Məcnun obrazı üzərindəki işini yada salmaq kifayətdir. O, bütün yaradıcılıq fəalimyyəti dövründə 400 dəfə bu rolda çıxış etmiş, Azərbaycan səhnəsinin əfsanəvi, təkrarolunmaz Məcnunu kimi tanınmışdı.

Sarabski özünün yaradıcı intuisiyasına və Azərbaycan xalqının əsrlər boyu davam etmiş bədii təcrübəsinə istinad etmişdir. Sarabskinin təbii istedadı böyük Füzulinin ölməz poemasının və Üzeyir Hacıbəyli musiqisinin dərin humanist məzmunu ilə birləşərək bənzərsiz Məcnun obrazının yaranmasına səbəb olmuşdur. "Kaspi" qəzeti 1910-cu il 9 may tarixli sayında yazırdı: "Sarabski, bu "səhnə Məcnunu" bu rolu oynamağa biganə qala bilməz. O, bu rolda ardıcıl olaraq Məcnunun bütün fikirlərini, dərdlərini, əzablarını yaşayır. Sarabskinin Məcnun rolu üzərindəki işi obrazı başa düşmək, onu yaşamaq cəhətdən sənətkarın necə böyük qabiliyyətə malik olduğunu göstərirdi".

Hüseynqulu Sarabski ömrünün 40 ilini teatr sənətinə həsr etmişdir. O, bu illər ərzində silsilə obrazlar yaratmaqla, Azərbaycan teatr səhnəsini zənginləşdirmişdir. İllər ötdükə yaranan yeni-yeni əsərlərdə ona həvalə olunan obrazlar Hüseynqulu sənətindən doğan amillər nəticəsində peşəkar bir şəkildə tamaşaçılara çatdırılırdı. Sarabski tükənməz və qeyri-adi yaradıcı potensialını genişləndirərək, Azərbaycan radiosunda, konsert salonlarında, mədəniyyət evlərində özünəməxsus repertuarla çıxış edən klassik musiqi nömrələri ilə yaddaşlara gözəllik bəxş edirdi.

Məlum olduğu kimi sənətkarın ifaçılıq sənəti ilə yanaşı, onun təşkilatçılıq işləri də Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə böyük töhfələr vermişdir. Belə ki, milli mədəniyyətimizin inkişafı naminə çalışan xanəndə 1932-ci ildə respublika xalq yaradıcılıq evinin yaradılmasında böyük rol oynamışdır. 1932-ci ildə ona respublikanın xalq artisti adı verilmişdir. Hüseynqulu Sarabski Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında, Opera və Balet Teatrında dövrün çox görkəmli sənətkarları olan Seyid Şuşinski, Zülfü Adıgözəlov, Yavər Kələntərli, Sürəyya Qacar kimi məşhur müğənnilərlə muğam və etnoqrafik konsertlərdə bir xanəndə kimi fəaliyyət göstərmişdir. 1934-cü ildə o, Azərbaycan Mərkəzi İcraiyə Komitəsinin üzvü, 1938-ci ildə isə respublika Ali Sovetinin depu-

tatı seçilmişdir. İctimai və səhnə fəaliyyəti onun Azərbaycan mədəniyyət və sənət tarixindəki rolunu vəhdət halında istiqamətlənməsinə kömək etmişdir.

Eyni zamanda Hüseynqulu Sarabski geniş yaradıcılıq imkanlarını ortalığa qoymaqla yanaşı, pedaqoji fəaliyyətlə də məşğul olmuşdur. O, uzun illər Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında müəllimlik, Asəf Zeynallı adına musiqi məktəbində isə vokal sinfinə başçılıq etmişdir. Hüseynağa Hacıbababəyov, Məmmədağa Bağirov, Ələvsət Sadıqov, Həqiqət Rzayeva kimi məşhur opera müğənniləri Hüseynqulu Sarabskidən dərslər almışlar. Eyni zamanda, Şövkət Ələkbərova, Sara Qədimova, Tükəzban İsmayılova onun sinfində oxumuşlar.

Bütün bunlarla yanaşı, Hüseynqulu Sarabski həm də bir çox publisistik əsərlərin müəllifidir. O, hələ gənc yaşlarında “Nadanlıq”, “Axtaran tapar” və “Nə tökərsən aşına, o da çıxar qaşığına” adlı üç dram əsəri yazmışdır. Onun Azərbaycan musiqili teatrının tarixi haqqında “Aktyorun xatirələri” və doğma şəhərinin həyatına dair tarixi-etnoqrafik materiallarla zəngin olan “Köhnə Bakı” adlı kitabları bu gün də öz aktuallığını itirməmişdir.

O, Üzeyir Hacıbəyli, Müslüm Maqomayev, Zülfüqar Hacıbəyovla birlikdə çiyin-çiyinə yeni musiqi tarixinin qurucularından biri idi. Azərbaycan musiqi sənəti tarixində öz yeri olan Hüseynqulu Sarabski sənət yolunu çoxşaxəli bir tərzdə davam etdirərək, bir tərəfdən teatrdə böyük sənət məbədində uğurlu tamaşalara imza atırdı, digər tərəfdən isə səsləndirdiyi muğamları ilə Azərbaycanın çoxəsrlik sənət nümunələrini geniş bir şəkildə xalqa təqdim edirdi. Azərbaycanın muğam sənətinin inkişafında və onun bir xətt üzrə dinamikliyinin qorunub saxlanılmasında Hüseynqulu Sarabskinin rolu müstəsna olmuşdur. Sənətdə və səhnədə tələbkərliliyi ilə seçilən Hüseynqulu Sarabski neçə-neçə əsərlərin müəllifi olaraq öz möhürünü vurmuş və ondan sonra gələn ifaçılar üçün bir məktəb rolunu oynamış, bu gün də yaradıcılıq nümunələri öz dəyər və mahiyyətini yüksək bir səviyyədə təqdim edir.

Sənətkarın bizə gəlib çatmış nadir qrammofon vallarından bu böyük xalq sənətkarını, el nəğməkarını, gözəl musiqişünası və ictimai xadimi, incəsənətimizin inkişafı uğrunda mübarizə aparənların ön cərgəsində gedən görürük, onunla fəxr edirik.

Hüseynqulu Sarabski ömrünün son günlərində oxuyub və Məcnun obrazının əsl əşiqi olub. 1945-i il fevralın 2-də ömrünün son günündə aktrisa Həqiqət Rzayevanı və tarzən Qurban Pirimovu evinə dəvət edərək, onlardan xahiş edir ki, “Leyli və Məcnun”dan bir parçanı ifa etsinlər. Son dəfə “Leyli və Məcnun”dan bir parçaya qulaq asan H.Sarabski dünyadan Məcnun kimi köçür. Lakin o özündən sonra

Azərbaycan səhnəsində bir çox Məcnunlara yol açdı.

Beləliklə, Şərqi ilk operasında neçə-neçə aktyor və ifaçı nəslə yetişdi. Artıq 107 ildir ki, Azərbaycan səhnəsi Leylilərlə, Məcnunlarla nəfəs alır, yaşayır. Bu dövr ərzindəki Məcnun rolunda Hüseynqulu Sarabski, Sidqi Ruhulla, Hüseynağa Hacıbababəyov, Məmmədağa Bağirov, Ələvsət Sadıqov, Xanlar Haqverdiyev, Şirzad Hüseynov, Əbülfət Əliyev, Qulu Əsgərov, Bakir Haşimov, Arif Babayev, Cənəli Əkbərov, Baba Mahmudoglu (Mirzəyev), Səfa Qəhrəmanov, Alim Qasımov, Mənsüm İbrahimov, Səbuhi İbətəyev və başqaları ustalılıqla, özlərinə məxsus məharətlə çıxış etmişlər. Hələ bundan sonra da bu operada çox-çox Leylilər, Məcnunlar yetişəcək və bu böyük sənətkarın xatirəsi xalqımızın arasında əbədi olaraq yaşayacaqdır.

İstifadə edilmiş ədəbiyyat:

1. Hacıbəyli Ü.Ə. Seçilmiş əsərləri. B.: Yazıçı, 1985.
2. Hüseynov İ. Hüseynqulu Sarabski və Azərbaycan mədəniyyəti. // B.: "Mədəni-maarif" jurnalı, №7, 2005, s. 29
3. Məmmədova R.A. Səhnəmizin Məcnunu. // "Musiqi dünyası" jurnalı, №1, 1999, s. 144
4. Əkbərova Ş. Xalq sənətini yaşadanlar. // "Mədəni-maarif" jurnalı, №4, 2005, s.31.
5. "Kaspi" qəzeti, 9 may 1910.
6. <http://diskoqrafiya.musiqi-dunya.az>

Фехруз МАМЕДОВ

Первый исполнитель роли Меджнуна в 107-летней опере Востока

РЕЗЮМЕ

Данная статья посвящена творчеству яркой личности XX века национальной музыкальной культуры Азербайджана. В статье широко освещается театральная деятельность на оперной сцене актера, режиссёра, педагога, драматурга, народного артиста Азербайджана Гусейнгулу Сарабского.

Ключевые слова: Азербайджан, Меджнун, Гусейнгулу Сарабского, актер, режиссёр, опера

The 1st Majnun of the 107 year old opera of East

SUMMARY

The opera singer, actor, producer, teacher, theatre worker, People`s artist of Azerbaijan having his own position in the list of bright personalities of Azerbaijan National Music culture of the XX century`s reactive life is illuminated, his activity in national opera is informed in this article.

Key words: *Azerbaijan, Majnun, Huseyngulu Sarabski, actor, producer, opera*

Rəyçilər: professor Arif Babayev;
AMK-nın dosenti Jalə Qulamova.

Джамиля АМИРОВА

Диссертант Бакинской Музыкальной Академии

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ В ДЖАЗЕ

Ключевые слова: интерпретация, джаз, классическая музыка, живая игра, психология

Вступление

Интерпретация, как понятие, очень связано с импровизацией, особенно в джазе – эти две составные органично связаны друг с другом. Импровизация джазового пианиста - это основа его творчества, он создаёт своё произведение, именно на сцене, что делает его столь свежим, интересным, актуальным. Однако, интерпретация – это другой аспект творчества пианиста. Изучение интерпретации того или иного джазового исполнителя имеет множество критериев и особенностей, изучая их мы выходим из области исследования музыкального исполнительства и обращаемся к таким факторам, как **психология, мышление, мировоззрение**. Все эти факторы стоит рассмотреть более тщательно. Независимо от того, что мы рассматриваем классику или джаз, интерпретация одинаково важна в обоих столь разных областях музыкального искусства.

Историческая эволюция феномена исполнительского искусства как самостоятельного направления, и формирование её основных тенденций началось ещё в конце 18 века с разделения этих двух понятий в обособленные сферы деятельности. А с середины 19 века понятие музыкант-“интерпретатор” полностью исчезло с концертной арены. Пришло понимание интерпретации, как формы для передачи художественного замысла тем самым порождая споры между объективным и субъективным исполнением [6]. Таким образом, была поставлена проблема интерпретации в классике, в основе которой лежал вопрос, как следует интерпретировать классические произведения. В классике, пианист высту-

пает не как композитор, а как интерпретатор, т.е в классике ценится его умение передать композиторский замысел через призму собственного видения. Не каждый классический пианист сможет импровизировать без длительной, многочасовой работы. В основном классические произведения выучиваются наизусть и исполняются так, как задумывались в течение нескольких месяцев. Хотя бывают и исключения. К примеру, Григорий Коган в своей книге “Работа пианиста”, вспоминает исполнение ««Пятого сарказма» С.Прокофьева. Во время исполнения он почувствовал потребность изменить уже заранее продуманное движение перехода в другой регистр, решив сделать всё – по другому т. е сымпровизировать [1, с. 193]. Артур Рубинштейн говорил: ««Всякое истинное исполнение.... пронизано импровизацией. Истинный концерт – всегда импровизация.....иначе теряется творческий элемент” [7, с. 19].

В джазе, таких исторических дискуссий не было. Импровизации формировались в период расцвета джаза в Новом Орлеане. Первым композитором, который старался поднять джаз до уровня серьёзного искусства был Скотт Джоплин. Его регтаймы стали первыми произведениями для фортепиано, которые приобрели популярность. Они были полностью записаны, импровизации в них не было [2, с. 446]. С течением времени, усложнение гармонии, использование трелей, вибрато привели к усложнению гармонического языка джаза и импровизационный элемент приобрёл важное значение. Современные музыковеды начали исследовать гармонические и исполнительские особенности джазовых импровизаций, которые в итоге смогли привести к анализу уже исполнительского аспекта импровизаций. Задачи, которые ставятся перед джазовым пианистом намного сложнее, так как он и интерпретатор и композитор. Он должен показать уже не композиторский замысел, а свой собственный. Даже импровизации на темы классиков, или позаимствованные у других джазменов темы интерпретируются по-разному, т.е. каждый играет по-своему. Пианист в джазе отрабатывает свои импровизации и совершенствует их, выходя на сцену он также может что-то изменить ссылаясь на настроение и желание отойти от ранее задуманного.

Интерпретация затрагивает различные жизненные аспекты, которые связаны не только с исполнительством. Эти факторы в совокупности раскрывают феномен интерпретации не только с исполнительской точки зрения, но и показывают всю сложность данного исследовательского аспекта, так как он заставляет нас

обратить своё внимание на внутренние, подчас незримые факторы интерпретации. Одним из первых следует отметить эмоциональный фактор: исполнитель интерпретирует так, как он чувствует в данный момент, включая не только исполнительский аспект, но и личностный тоже. Эмоции, который испытывает исполнитель во время игры, тот смысл который он вкладывает в исполнение, он старается передать слушателям. По сути это равносильно, тому, как люди общаются друг с другом в реальной жизни, и какие чувства они стараются вложить в свои слова, и как эти слова воздействуют на других людей.

Интерпретация также зависит от таких факторов, как **психология**. Скованность исполнения или наоборот раскованность на сцене ведёт к формированию определённого сценического облика, за счёт которого пианист старается запомниться слушателям. Вопрос в том делает ли он это по какой-то обособленной причине или нет. Например, Кит Джаретт во время исполнения, играет стоя, весьма выразительно и двигается всем телом, однозначно не всем такие манеры в исполнении понятны и нравятся. Очень часто, несмотря на превосходную, качественную и интересную интерпретацию он подвергался критике. Через интерпретацию джазовый пианист показывает свой взгляд на определённые вещи, то как он думает и решение которые он принимает определённо влияет на его исполнительские качества.

Следующий фактор – это **воспитание**. Через интерпретация можно рассмотреть полностью весь характер человека и то, какое воспитание он получил, насколько он эрудирован, всё это можно увидеть уже в том, как он кладёт руки на рояль и как относиться к звукоизвлечению.

Тем самым формируя представление об импровизации, в целом, также сюда следует включить **техническую подготовленность исполнителя**. Любой джазовый пианист может быть очень способным, но если он не прилагает достаточное количество усилий, чтоб добиться отшлифовывания собственных навыков, не работает над качеством исполнения, он не будет иметь возможности достигнуть поставленной цели. Стоит упомянуть Каунта Бэйси, чья поразительная техника и та лёгкость с которой он справлялся с самыми сложными пассажами, не только вызывала восторг слушателей, но и давала ему свободу импровизационной фантазии.

Интерпретация имеет ещё одну сторону, которая касается не самого исполнителя и его интерпретации, а его влияние на зри-

тельную аудиторию. Тем самым, здесь можно провести аналогию между различными сторонами интерпретации (одна сторона которой выявляет преобладание исполнительского аспекта, а другая связана с аспектом восприятия через призму собственного «я»). Человек воспринимает ту или иную интерпретацию, словно пропускает её через себя и в итоге находит в ней то, что близко ему, что трогает его и тем самым на подсознательном уровне выбирает именно определённую интерпретацию определённого исполнителя. Интерпретация, по сути, всегда «находит» своего слушателя. Она также может порождать споры и различные мнения относительно одного или другого исполнения (интерпретации).

Невозможно найти одно общее мнение относительно исполнения, тем самым выявляя некую основную линию в исполнительстве и расценивать её как наиболее приемлемую и правильную, так как всё относительно: исполнение, человек и его восприятие. Правда категоричность в данном вопросе не всегда остаётся исконной и неизменной. Иногда восприятие и, соответственно, мнение относительно определённой импровизации может и меняться. К примеру, с течением времени, любой исполнитель «растёт» и отшлифовывает свои исполнительские навыки, его интерпретационный язык становится более усложнённым и более интересным для слушателя, изменяется его отношение к каким-то вещам (меняется его восприятие), что несомненно накладывает свой отпечаток на его интерпретацию и делает его исполнение профессиональным. Восприятие исполнения также зависит от времени. Каждый исполнитель жил и творил в своё время, и это формирует определённые тенденции в его исполнении, согласно историческому контексту и эпохе. Современные исполнители опираясь на опыт своих предшественников, изучая их эмпирический пианистический опыт, создают собственный самобытный стиль, стараясь при этом соединить его с современными техническими и стилистическими направлениями в джазе. Среди джазовых пианистов стоит отметить Билла Эванса, Кита Джаретта, Жака Люсьера. Они использовали собственный опыт в классической музыке интерпретируя темы классиков, привнося новые черты в уже знакомые темы, используя различные средства для воплощения собственных замыслов. Жак Люсьер, один из самых лучших интерпретаторов на темы классической музыки, опирается на традиции классического пианизма, при этом умело сочетая классическую мелодию с новаторским подходом привнося (в казалось бы уже

знакомую мелодическую линию) новое дыхание засчёт использования джазовых гармоний, приобретая колористические оттенки, заставляющие совершенно по-новому взглянуть на уже знакомые классические произведения, которые приобретают новое художественное воплощение.

Джаз в Азербайджане имел столь же видное место в музыкальной культуре страны, как и классическое искусство. Постепенно проникая в культурную жизнь страны, джаз приобрёл непреходящее значение. Так как джаз является жанром, в котором можно услышать не только традиции культуры Америки, но и черты привнесённые музыкальными традициями других народов, это лишний раз доказывает что джаз-это один из эклектических и демократических жанров в музыке, который «впитывает» в себя новые мелодические и, казалось бы, чуждые традиционные мотивы, воспринимаемые со временем как один из его неотъемлемых черт. В данном случае такое взаимопроникновение музыкальных традиций в Азербайджане привело к созданию нового направления джаз-мугам. Джазовые композиции в Азербайджане были представлены такими известными пианистами, как Вагиф Мустафазаде и Рафик Бабаев. Одним из первых был Вагиф Мустафазаде, который соединил традиции мугама с джазом. Его импровизационный стиль отличался запоминающейся светлой и яркой мелодией, интересными гармониями, непревзойдённым техническим мастерством, умением сохранить мелодическую «линию» между традициями национальных стилевых особенностей и западными традициями. Музыкальный стиль Рафика Бабаева раскрывал тончайшие мелодические нюансы мелодии в своих импровизациях, при этом развивая мелодическую линию постепенно, опекая её с помощью джазовых гармоний и вплетая в неё национальные мотивы [3].

Современное поколение джазовых музыкантов представлено плеядой молодых и талантливых исполнителей, среди которых каждый пианист вносит свои индивидуальные черты продолжая традиции азербайджанских корифеев джаза. Шаин Новрасли, как яркий продолжатель Вагифа Мустафазаде, сочетает традиции мугама, ашугской музыки и джаза. [5] Его исполнительская манера привлекает своеобразной подачей музыкального материала, используя калейдоскоп обрывочных мотивов, которые в процессе исполнения собираются в музыкальное полотно. Исполнение Исфара Сарабского привлекает масштабностью исполнения, живым

ритмическим пульсом, звуковой контрастностью исполнения, что придаёт его исполнению оркестровость и красочность.

Таким образом, интерпретацию можно рассматривать как одно из уникальных направлений в музыкальном искусстве, которое затрагивает не только музыкальную сферу деятельности пианиста, но и такие сферы деятельности как, психология, интеллектуальный уровень, воспитание, исполнительский опыт, мастерство, умение мыслить и анализировать, умение входить в контакт со слушателем находя нужные средства музыкальной выразительности для достижения поставленной цели.

Использованная литература:

1. Коган Г. Работа пианиста. М.: Классика - XXI, 2004, 204 с.
 2. Конен В. Пути Американской музыки. М.: Советский композитор, 1977, 525 с.
 3. Советский джаз. Проблемы. События. Мастера. Сборник статей. М.: Сов. композитор, 1987, 592 с, с ил,
 4. Фейртаг В. Джаз XX век. Энциклопедический справочник- С-П, Скифия, 2008, 676 с.
- Интернет-ресурсы:
5. JAZZWISE magazine, April 2014, London.
 6. Лекция 1. Музыкальное исполнение и музыкант интерпретатор http://www.superinf.ru/view_helpstud.php?id=222
 7. Журнал «Музыкальная жизнь». 1965, №21, с. 19

Jamila AMIROVA

Interpretation in jazz

SUMMARY

This article narrates the brief historical review about interpretation in classical and jazz music. Gives analyses about the most valuable features that can describe interpretation as not only the part of music science but also refer it to such areas as psychology, live experience and behavior on the stage

Key words: interpretation, jazz, classical music, live performance, psychology

Caz sənətində interpretasiya

XÜLASƏ

Məqalədə klassik musiqi və caz təfsiri barəsində qisaca tarixi xülasə verilir. Interpretasiyanın (təfsirin) ən mühüm cəhətləri işıqlandırılır və onun yalnız musiqi elmi ilə əlaqəsi deyil, eləcə də psixologiya, təbiyə, həyat təcrübəsi, səhnədə pianoçunun davranışı ilə əqaləndirilməsi öz əksini tapır.

Açar sozlər: interpretasiya, caz, klassik musiqi, canlı ifa, psixologiya

Rəyçilər: dosent Turan Məmmədəliyeva;
dosent Rəna Səfərəlibəyova.

KONSERVATORİYA

ELMİ NƏŞR

№ 2 (28)

Bakı – 2015

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
Operator:	Gülnar Rzayeva
Korrektor:	Fazilə Nəbiyeva

Yığılmağa verilmişdir: 11.02.2014

Çapa imzalanmışdır: 28.03.2014

Tiraj 250 nüsxə, sifariş № 547

“MBM” mətbəəsində çap olunmuşdur.