

AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI
TƏHSİL NAZİRLİYİ

AZƏRBAYCAN MİLLİ KONSERVATORİYASI

KONSERVATORİYA

ELMİ NƏŞR

№ 3 (29)

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

Yubileylər, rəylər, xatirələr ❁ Юбилей, отзвыы, воспоминания

<i>Siyavuş KƏRİMİ</i> - Bəstəkar Dadaş Dadaşovun 80 illik yubileyi münasibəti ilə təbrik	5
<i>Lalə HÜSEYNOVA</i> - Yüksək meyar və keyfiyyət keşiyində: Dadaş Dadaşovun bəstəkar və müəllim portretinə bəzi ştrixlər	6

Muğamsünaslıq ❁ Муғамоведение

<i>İlqar ƏLİYEV</i> - XIX-XXI əsrlərdə Azərbaycanda muğam sənətinin təkamülünə dair	11
<i>Firuz ƏLİYEV</i> - Şikəsteyi – Fars	16
<i>Rafiq MUSAZADƏ, Ağasəlim ABDULLAYEV, Fəxrəddin DADAŞOV</i> - Muğam sənətinin inkişafında tədqiqat işlərinin və layihələrin rolu	21

Musiqi təhlili ❁ Музыкальный анализ

<i>Samir ŞAHBƏDDİNOV</i> – Süleyman Ələsgərovun tar ilə xalq çalğı alətləri orkestri üçün 1 nömrəli konsertində muğam ifaçılıq üsullarının təzahürü	28
---	----

Bəstəkarların yaradıcılığı ❁ Творчество композиторов

<i>Vəfa ABBASOVA</i> – Avropa və rus musiqisində Şərqlə mövzusunun təcəssümünə dair	36
<i>Aygün BAYRAMOVA</i> - Fikrət Əmirovun yaradıcılığında muğam janrının təzahürü	44
<i>Rövşanə KƏRİMOVA</i> - Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında “Ave maria” dua mətnindən istifadə	50
<i>Arslan NÖVRƏSLİ</i> - Ü.Насибəylinin “O olmasın, bu olsun” operettasının yazılma tarixçəsi	55
<i>Kaməla ŞAFİYEVA</i> - Песни Полада Бюльбюльоглы в репертуаре пианиста-аккомпаниатора	61

Xanəndəlik sənəti ❁ *Искусство ханенде*

Cabir ABDULLAYEV - Opera səhnəsində qadın xanəndələrin rolu
..... 67

İfaçılıq sənəti ❁ *Исполнительское искусство*

Джамиля АБДУЛЗАДЕ - Творческая деятельность Б.Векиловой и современное хоровое исполнительство 73

Samirə CƏLİLƏVA - Həmid Vəkilovun ifaçılığında novatorluq məsələləri 79

Mələhət ƏLİYƏVA - Azərbaycan milli musiqisində Əhməd Bakıxanov yaradıcılığı 84

Sevda MƏMMƏDOVA - Pedalizasiyanın ümumi məsələləri haqqında
..... 89

Fəridə MƏLİKƏVA – “Heyrati” zərbi muğamının ifa xüsusiyyətləri
..... 95

Musiqi fəlsəfəsi ❁ *Философия музыки*

Valeh RƏHİMOV - “Ruhül-Ərvah” guşəsinin semantik açıqlanması
..... 101

Alətsünaslıq ❁ *Инструментоведение*

Maya QAFAROVA, Bəsti KAZİMOVƏ - Qədim musiqi alətlərinin bərpaçısı professor Məcnun Kərimin fəaliyyətinə dair..... 114

Abbasqulu NƏCƏFZADƏ - Çovqan (çövkən) həm idman oyunu, həm də çalğı alətidir 119

Aşıqsünaslıq ❁ *Ашуговедение*

Tutuxanım QULUZADƏ, Kəmalə ATA KİŞİYƏVA - Şirvan şikəstəsi aşıq və xanəndə ifaçılığında 129

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

**BƏSTƏKAR DADAŞ DADAŞOVUN
80 İLLİK YUBİLEYİ MÜNASİBƏTİ İLƏ**

Əziz və hörmətli Dadaş müəllim!

Azərbaycan Milli Konservatoriyasının professor-müəllim heyəti adından Sizi – tanınmış bəstəkarı və pedaqoqu, Respublikanın xalq artistini, Əməkdar incəsənət xadimini, Milli Konservatoriyanın professorunu 80 illik yubileyiniz münasibətilə ürəkdən təbrik edirəm.

Siz, musiqinin akademik janrlarında əzmlə çalışaraq milli musiqi sənətimizə sanballı əsərlər bəxş etmişiniz. Hər bir əsərinizdə yüksək peşəkarlıq və orijinal yanaşma tərzini nümayiş etdirməyə nail olmuşunuz. Yaratdığınız simfonik əsərlər, çeşidli kamera-instrumental və kamera-vokal nümunələr akademik milli musiqimizin yüksək səviyyəsindən bəzilər şəkildə xəbər verir. İstər irihəcmli, istərsə də kamera əsərlərinizdə milli musiqi xəzinəsindən bacarıqla bəhrələnərək uğurlu bədii nəticələrə imza atmısınız. Əsərləriniz nəinki Azərbaycanda, həm də beynəlxalq musiqi tədbirlərində – Rusiya, Türkiyə, Fransa, Ukrayna, Belarusiya kimi xarici ölkələrdə böyük maraq və rəğbətlə qarşılanıb, yüksək rəylər doğurub.

Musiqi ictimaiyyəti və uzun illər yorulmadan çalışdığınız Azərbaycan Milli Konservatoriyasının müəllim və tələbə heyəti Sizi həm də çox təcrübəli və işinə son dərəcə məsuliyyətlə yanaşan gözəl pedaqoq kimi tanıyır. Orkestr dili sahəsindəki dərin və geniş bilgilərinizi tələbələrımız Sizdən həvəslə əxz edir.

Hörmətli Dadaş müəllim!

Bir daha Sizi Azərbaycan Milli Konservatoriyasının böyük kollektivi adından şanlı yubileyiniz münasibətilə səmimi qəlbdən təbrik edir və bundan sonrakı ömür yolunuzda möhkəm can sağlığı, yaradıcılıq fəaliyyətinizdə yeni-yeni uğurlar arzulayıram.

**Azərbaycan Milli Konservatoriyasının rektoru,
Xalq artisti, professor *Siyavuş KƏRİMİ***

Yubileylər, rəylər, xatirələr ❁ *Юбилей, отзвыы, воспоминания*

Lalə HÜSEYNOVA

Azərbaycan Milli Konservatoriyasının
elmi işlər üzrə prorektoru
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

**YÜKSƏK MEYAR VƏ KEYFİYYƏT KEŞİYİNDƏ:
DADAŞ DADAŞOVUN BƏSTƏKAR VƏ MÜƏLLİM
PORTRETİNƏ BƏZİ ŞTRİXLƏR**

Bəstəkar və müəllim, əməkdar incəsənət xadimi, xalq artisti, Azərbaycan Milli Konservatoriyasının professoru Dadaş Dadaşov bu il şərəfli ömür yolunun çox əlamətdar bir tarixini – 80 yaşını qeyd edir. Hər zaman özünü tərifi-dən, reklamdən uzaq tutan Dadaş müəllim, nəhayət bu şanlı yubiley ilində geniş ictimaiyyət qarşısına çoxşaxəli yaradıcılığını dolğun şəkildə sərgiləyən böyük bir Musiqi Festivalı ilə çıxdı. Bu xoş olayın ölkəmizin əsas akademik musiqi səhnəsi – M.Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında baş tutması isə ona ayrıca bir əzəmət əşiladı. Bir neçə gün ərzində bəstəkarın müxtəlif illərdə yazılmış kamera və irihəcmli orkestr əsərləri, o cümlədən "Azərbaycan" simfonik poeması və I simfoniyası, Qanun və simfonik orkestr üçün 3 hissəli konserti, Kamera simfoniyası, çeşidli instrumental və vokal əsərləri, mahnıları respublikamızın aparıcı musiqi kollektivlərinin və ifaçılarının təqdimatında dinləyicilərə ərməğan edildi. Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Simfonik orkestri (dirijor – Fəxrəddin Kərimov), Qara Qarayev adına Dövlət Kamera orkestri (dirijor – Teymur Göyçayev), Azərbaycan Dövlət Xalq Çalğı alətləri orkestri (dirijor – Ağaverdi Paşayev) və tanınmış solistlərin ifasında Dadaş Dadaşovun 60 illik bəstəkarlıq fəaliyyətinə geniş bir festival formatında güzgü tutuldu. Bu əlvan musiqi panoramı musiqi ictimaiyyətinə Dadaş Dadaşovun yaradıcılıq prioritetləri, düşüncə tərzı və üslubunun təkamülü haqqında dolğun təsəvvür əldə etmək üçün də yaxşı fürsət yaratdı.

İlk növbədə onu vurğulayaq ki, Dadaş Dadaşov musiqinin müxtəlif janrlarında özünü rahat hiss edən və ifadə etməyi bacaran bir sənətkardır. O, həm simfonik orkestrin imkanlarına, həm xalq çalğı alətlərinin incəliklərinə, həm də kamera janrlarının xüsusiyyətlərinə yaxşı bələddir. Bəs-

təkarın yaradıcılıq çantasında bütün bu istiqamətlər təmsil olunsada, onlar kəmiyyət baxımından çox deyil. Bu da Dadaş Dadaşovun bəstəkarlıq prinsiplərinin bir vacib cəhətinə dəlalət edir. O, bədii nəticələrini dəfələrlə təkrarlamaqdan, tirajlamaqdan uzaq olan sənətkarlarımızdandır. Bəstəkarın simfonik musiqi nümunələrinin yazılma tarixləri də bunu aydın göstərir. D.Dadaşovun üç simfoniyası müvafiq surətdə 1981, 2006 və 2012-ci illərdə ərsəyə gəlmişdir. Bu əsnada bir epizodu xatırlayıram. 1985-ci ildə, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının Böyük Bədən Mühəribəsinin 40 illiyinə həsr olunmuş Plenumunda Dadaş müəllimin “Böyük Vətən mühəribəsində həlak olmuş azərbaycanlıların xatirəsinə” adlı Simfoniyasının premyerası oldu. Bu, bəstəkarın çoxhissəli simfoniya janrında ilk işi idi. Yaxşı yadımdadır, plenuma Moskva Konservatoriyasından təşrif buyurmuş tanınmış musiqişünas, sənətsünaslıq doktoru Yelena Dolinskaya müzakirələr zamanı yetkin bəstəkarın I simfoniya ilə çıxış etməsinə təəccübünü gizlədə bilməsə də, bu faktı özünətələbkarlığın bariz nümunəsi kimi xüsusi vurğuladı. Həqiqətən də, simfonik musiqi sahəsində ilk qələm təcrübəsi olan uğurlu diplom işi – Simfonik poemadan (onu da qeyd edək ki, 1963-cü ildə yazılmış bu əsər bir sıra nüfuzlu festivallarda müəllifinə başucalıqı gətirmişdir) uzun illər sonra bəstəkar yenidən simfonik janrda öz sözünü deməyə, ciddi şəkildə düşü-nüb-daşındığı fikirlərini ortaya qoymağa ərk etmişdi. 6 hissəli miqyaslı partiturada bu aşırı-aşkar hiss olunurdu. Şostakoviç simfonizminə, Cövdət Hacıyev ənənələrinə istinadən yazılmış bu böyük musiqi lövhəsində bəstəkarın fəlsəfi ümümləşdirmələr aparmaq iqtidarı göz qabağında idi. Dadaş Dadaşov haqqında yazılmış məqalələrdə artıq dəfələrlə yer almış Y.Dolinskayanın bəzi fikirlərini bir daha diqqətə çatdırmaq istərdik: “Şübhəsiz ki, D.Dadaşovun hər b və sülh mövzusunun təcəssümü ilə bağlı simfoniyası ciddi bir işdir. Arxitektionika mütənəsbibliyi, parlaq müasir səs koloriti, səs simvolikasından fəal istifadə, ümumi emosional gərginlik əsərin cəlbədicil xüsusiyyətlərindən-dir”. Təqdirəlayiq haldır ki, bəstəkarın yaradıcılığına həsr olunmuş festival proqramlarında onun hər üç simfoniyasını, o cümlədən 3 hissəli Simli simfoniyası və 3 hissəli Kamera simfoniyası, habelə kamera orkes-tri üçün parlaq konsert pyeslərini yenidən canlı ifadə eşitmək imkanı yarandı.

Axtarışlara meyl, hər səs qədrini bilmək kimi iş prinsipi bəstəkarı daha inadla və davamlı surətdə kamera musiqisi sahəsində çalışmağa sövq edib. Dadaş müəllimin yaradıcılığında bu sahə Simli kvartet, Simli trio, Kvartet-poema, artıq pianoçuların tədris və konsert repertuarına daxil olmuş və seriya texnikasını milli məqamlarla üzvi çulğalaşdırmış “24 prelüd” silsiləsi, Etüd-skertso, habelə Rəsul Rzanın sözlərinə orijinal bir tərkib – metso-soprano, fleyta, piano və violonçel üçün yazılmış “Rənglər”

silsiləsi, Almaz Yıldırımın sözlərinə səs və piano üçün “Azərbaycan” balladası kimi maraqlı və sanballı əsərlərlə təmsil olunub. Bu əsərlərin hər biri dəyərli sənət nümunəsi kimi musiqi salnaməmizdə yer alıb, onların məziyyətləri barədə musiqişünaslarımız tutarlı sözlərini söyləyib. Məsələn, professor İmruz Əfəndiyeva D.Dadaşova həsr etdiyi “Axtarış yollarının bəhrəsi” məqaləsində yazır: “Dahi şairimiz Rəsul Rzanın “Rənglər” silsiləsinə Dadaş Dadaşovun bəstələdiyi vokal əsəri Azərbaycan kamera-vokal musiqisində bir növ yenilikdir. Bəstəkar şairin silsiləsindən beş şeir seçmiş və XX əsr musiqisinin bədii-estetik imkanlarından bəhrələnərək gözəl hisslərlə səciyyənlənən dərin mənalı kompozisiya yaratmışdır”. Professor Ramiz Zöhrabov isə öz məqaləsində Dadaş Dadaşovun violin, viola və violonçel üçün yazdığı Triosunu Azərbaycan musiqisində bu tərkibdə yazılmış ilk və uğurlu əsər kimi xüsusi vurğulayır.

Şübhəsiz ki, Dadaş Dadaşovun əldə etdiyi uğurlarının mənbəyində şəxsi keyfiyyətləri ilə yanaşı, bir sənətkar kimi formalaşdığı dövrün, mühitin rolu böyük olub və mükəmməl, keyfiyyətli təhsil faktoru bu sırada, zənimizcə, ön sırada dayanır.

Dadaş Dadaşov keçən əsrin 50-60-cı illərinin son dərəcə tələbkar bir musiqi mühitində böyüyüb boya-başa çatmış və musiqi təhsilinin bütün pillələrini layiqli şəkildə adlamışdır. Milli musiqi ifaçısının ailəsində dünyaya göz açan bəstəkar 1 sayılı Uşaq musiqi məktəbini bitirdikdən sonra 1950-54-cü illərdə Asəf Zeynallı adına Musiqi Texnikumunda tanınmış tarzən və pedaqoq Adil Gərayın tar sinfində püxtələşmiş, perspektivli və istedadlı gənc tar ifaçılarından biri olmuşdur.

Məlumdur ki, 1952-ci ildə Hacı Xanməmmədovun bəstələdiyi ilk tar konserti yeni ifa tərzini və virtuoz texnika nümayiş etdirmək həvəsi ilə yaşayan gənc tarzənlərə böyük meydan açdı və onları bir daha geniş səpkidə tarın əzəli repertuarı çəvrəsindən çıxmağa sövq etdi. Musiqi texnikumunda bu yeni məcraya cəsarətlə baş vuran ilk tələbə isə Dadaş Dadaşov idi: 17 yaşlı gənc tarzən musiqimizin ilk tar konsertini hətta Maestro Niyazinin idarəsilə Ü.Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Simfonik orkestri ilə çalmaq şansı qazanmışdı. Elə bunun nəticəsidir ki, Musiqi Texnikumunu əla qiymətlərlə başa vuran D.Dadaşov görkəmli bəstəkarımız Səid Rüstəmovun rəhbərlik etdiyi xalq çalğı alətləri orkestrinə işə dəvət olunaraq 10 ilə yaxın bu kollektivdə həvəslə çalışmışdır. Bu fəaliyyətin Dadaş Dadaşovun gələcək bəstəkarlıq təcrübələrində rolu da çox əhəmiyyətli oldu. Çünki milli orkestrlə sıx təmasda keçən illər Dadaş Dadaşovun, ümumiyyətlə, bu sahəyə bir bəstəkar kimi sönməyən marağını şərtləndirib.

Dadaş müəllim daim böyük həvəslə xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazıb-yaradır, orkestrin orijinal əsərlərə tələbatını dərinləndirən anlayaraq (mə-

lumdur ki, mövcud xalq çalğı alətləri orkestrləri əksər hallarda köçürmələrlə, yəni simfonik və kamera orkestri üçün yazılmış əsərlərin xüsusi versiyaları ilə kifayətlənməli olur) vaxtaşırı onun repertuarını yüksək keyfiyyətli partituraları ilə zənginləşdirir. Bəstəkar xalq çalğı alətləri orkestri üçün müxtəlif illərdə bəstələnmiş (1966, 1972, 1983, 2005, 2014) 5 böyük süitanın, habelə bir sıra məşhur pyeslərin müəllifidir. Bu əsərlər şablondan uzaq, tərəvətli obraz-intonasiya dairəsi ilə diqqəti cəlb edir. Əsərlərin bir mühüm keyfiyyəti də onların dolğun orkestr səslənməsidir. Orkestrləşdirmə ustası olan Dadaş müəllim adətən, bu sayaq əsərlərin orkestr üslubuna xas olan yeknəsəqlikdən (unison səslənmələr, alət qruplarının qeyri-mütənasib tənziyi) qaçmağın yollarını gözəl duyur. Simfonik orkestrlə müqayisədə xalq çalğı alətləri orkestrlərimizin nisbətən məhdud imkanları bəstəkar üçün əngəl törətmir, əksinə ona yaradıcılıq fantaziyasından, bu sahədə geniş bilgilərindən maksimum bəhrələnməyə meydan açır.

Dadaş Dadaşovun milli musiqi alətlərinə olan xüsusi marağı digər janrlarda da özünü büruzə verir. Bu baxımdan bəstəkarın bir tarixi xidməti xüsusi vurğulanmalıdır. Dadaş Dadaşov Azərbaycan musiqisində Qanun və simfonik orkestr üçün ilk konsertin müəllifidir. Bu konserti Dadaş müəllimin xoşbəxt taleli (bəlkə də ən xoşbəxt taleli) əsəri adlandırsam, zənnimcə, yanılmaram. Əvvəla, 2009-cu ildə ərsəyə gəlmiş qanun konsertinin (I hissəsinin) premyerası çox əlamətdar mədəniyyət bayramında – Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının 75 illik yubileyilə bağlı düzənlənmiş Musiqi Festivalında baş tutdu və elə ilk ifadan diqqət çəkdi. Daha sonra bu konsert 2012-ci ildə Ukraynada keçirilən “Azərbaycan musiqisi günlərində” və Tatarıstanda baş tutmuş “Türkdilli ölkə bəstəkarlarının I Musiqi Festivalında” səslənmişdir. Bütün bu ifaları bilavasitə izləmək imkanı əldə etmiş bir şəxs kimi qeyd etməliyəm ki, Dadaş Dadaşovun qanun konserti dinləyicilər və mütəxəssislər tərəfindən xüsusi rəğbətlə qarşılanmış, haqlı olaraq yüksək rəylərə layiq görülmüşdür. Qədim qanun alətinin məxsusi tembr çalarını böyük simfonik orkestrin zəngin səs palitrası ilə uzlaşdırmış bəstəkar musiqi toxumasını milli musiqinin cazibədar, dəyişkən və mürəkkəb ritm-intonasiya formulları üzərində qurmaqla uğurlu bədii nəticə əldə etmişdir. Əsərin məziyyətləri haqqında ünlü bəstəkarlar tərəfindən səsləndirilən qiymətli fikirlər Dadaş Dadaşovun bu əsərinin heç şübhəsiz ki, əsl müvəffəqiyyətindən xəbər verir.

Bəstəkarın qanun alətinə böyük marağını 1996-cı ildə bəstələdiyi “Çinarənin sevinci” adlı qanun və piano üçün parlaq Skertso əsəri də nümayiş etdirir. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, hər iki əsər qanunçalan Çinarə Mütəllimovanın ilk ifasında məşhurlaşmışdır. Əməkdar artist fəxri adına layiq görülmüş bu gənc və istedadlı qanun ifaçısının ən müxtəlif repertuarı əxz etməyə qadir universal qanun çalan kimi yetişməsində və ümu-

miyyətlə, qanun ifaçılığında son illər müşahidə edilən yeni virtuoz ifa üslubunun yaranmasında bu əsərlərin rolu danılmazdır. Bu fikirləri digər istedadlı və gənc ifaçı – kamançada virtuoz ifa tərzilə diqqət çəkən Azərbaycan Milli Konservatoriyasının tələbəsi Mədinə Şahgəldiyeva barəsində də demək mümkündür. 2013-cü ildə V Beynəlxalq Ü.Hacıbəyli Musiqi Festivalı zamanı Bəstəkarlar İttifaqının kamera salonunda D.Dadaşovun kamança və fortepiano üçün “Əlvan naxışlar” kapriççiosunun yaddaqalan premyerası oldu. Bu əsər, onu xüsusi bir şövq və məharətlə ifa edən Mədinə Şahgəldiyevanın potensial imkanlarını yeni çalarlarla “bərq vurmağa” gözəl zəmin yaratdı. Əlamətdardır ki, bu parlaq konsert pyesi Mədinə Şahgəldiyevaya bir sıra nüfuzlu xarici festivallara dəvət də qazandırdı. Tatarıstan Bəstəkarlar İttifaqının sədri, görkəmli tatar bəstəkarı, xalq artisti, “Avrasiya Beynəlxalq Musiqi festivalı”nın bədii rəhbəri Rəşid Kalimullinin dəvətilə Kazan şəhərinə yollanmış Mədinə Şahgəldiyeva növbəti festivalda bu əsərin əla ifası ilə dinləyiciləri heyrətləndirmişdi. Təbii ki, bütün bunlar ilk növbədə bəstəkar-ifaçı tandeminin uğurlu nəticələridir. Dadaş Dadaşovun “Əlvan naxışlar” kapriççiosu isə kamança repertuarında həttə bir virtuozluq rəmzinə də çevrilə bilər.

Deyilən faktlar Azərbaycan Milli Konservatoriyasının professoru Dadaş Dadaşovu həm də həssas bir pedaqoq kimi də səciyyələndirir. Dadaş müəllim uzun illərdir ki, konservatoriyada “Partitura oxunuşu” fənnini tədris edir. Bəstəkarlıq sənətinin sirlərinə qüdrətli bəstəkarımız, milli simfoniya janrının banilərindən biri – Cövdət Hacıyevin sinfində yiyələnmiş bəstəkar nəinki ustadının yaradıcılıq ənənələrini layiqincə davam etdirir, eyni zamanda onun ciddilik, dürüstlük, məsuliyyət və tələbkarlıq kimi möhkəm pedaqoji prinsiplərinə də öz müəllimlik fəaliyyətində hər zaman sadıq qalır. İstedadlı və qabiliyyətli tələbələrinin gələcək “aqibəti” onu qəlbən narahat edir və Dadaş müəllimlə bu təhsil ocağında birgə çalışdığım qısa müddətdə artıq bunun şahidi olmuşam.

Ömrün müdriklik çağına – 80 yaşına dürüst və ləyaqətli ömür yaşamaqla gəlib çatmış Dadaş Dadaşov indi də daim yaradıcılıq axtarırlarında, istedadlı gənc nəsil sorağındadır. Qoy bu şərəfli yolda ona hər zaman uğur yar olsun!

İlqar ƏLİYEV
AMK-nın dosenti

XIX-XXI ƏSRLƏRDƏ AZƏRBAYCAN MUĞAM SƏNƏTİNİN TƏKAMÜLÜNƏ DAİR

Açar sözlər: muğam, ifa, konsert, segah

XIX əsrin II yarısından etibarən Azərbaycan muğamları yeni inkişaf mərhələsinə qədəm qoyur. XIX əsrin 80-cı illərinə qədərki dövrdə muğamlar əsasən, toy şənliklərində, musiqi məclislərində ifa olunur və bu muğamların ifasına vaxt baxımından heç bir məhdudiyət qoyulmurdu. Dəstgahlar irihəcmli və bir neçə muğamdan ibarət kompozisiya şəklində bir neçə saat ərzində ifa olunardı. Amma bunu da qeyd etmək lazımdır ki, muğamların bu tərz ifası xanəndə və sazəndələrin ustalığı səviyyəsinin də əsas göstəricisi idi. Tanınmış tərzən, respublikanın xalq artisti Əhməd Bakıxanov öz xatirələrində yazır: "Bir zaman Seyid Şuşinski dörd saata qədər "Çahargah" muğamı oxuyurmuş" (4, s. 77).

	İfa olunan muğamlar	Həcmi (dəqiqə ilə)
Cabbar Qaryağdıoğlu	Şahnaz	3:01
	Orta Mahur	3:10
	Manəndi-Müxalif	2:43
	Mirzə Hüseyn segahı	3:02
	Yetim segah	3:12
	Vilayəti	3:01
	Bayatı-Qacar	3:26

Həmin illərdə muğamlar həmçinin teatr tamaşalarında fasilələr zamanı oxunmağa başlayır. Bu fasilələr qısa olduğu üçün ifa olunan muğamlara artıq müəyyən vaxt məhdudiyəti qoyulmağa başlandı. Bu isə öz növbəsində muğam ifaçılığında yeni bir ifa tərzinin yaranmasına səbəb oldu. Konsert ifa tərzinin yaranması nəticəsində dəstgahlar həcmcə kiçildi və kompozisiya baxımından yeni formalar əmələ gəldi. Konsert ifa tərzində muğam ifaçılığına yeni baxış olmaqla yanaşı, muğamın həcmcə yığılmasına

və yekunda muğam dəstgahlarının yeni quruluşda formalaşmasına gətirib çıxardı.

Bu haqda musiqişünas-alim, professor Məmmədsaleh İsmayılov qeyd edir: “Məlum olduğu kimi, muğamlar hələ qədim zamanlardan, əsas etibarlı ilə vokal və vokal-instrumental əsərlər kimi yayılmışdır. Lakin bununla yanaşı, Azərbaycanda muğam bir instrumental əsər kimi də yayılmış və inkişaf etmişdir ki, bu da bir sıra muğamların çalğı alətlərində, xüsusilə tar və kamançada solo şəklinə ifa olunması ilə bağlıdır. Muğamatın bir instrumental janr kimi inkişaf etməsi, onun xalq çalğı alətimiz tarda dəstgah şəklinə ifa olunması ilə çox əlaqədardır” (3, s. 59).

Muğam ifaçılığında yeni bir formanın, ifa tərzinin yaranmasına təkan verən amillərdən biri də 1902-ci ildə ilk qrammofon vallarının işıq üzü görməsi oldu. Qrammofon vallarının ifa müddəti üç dəqiqədən bir az artıq olduğuna görə hər bir ifaçı və xanəndə muğamları verilən vaxt ərzində yeni kompozisiyada reqlamentə uyğun ifa etmək məcburiyyətində idi. Buna görə də qrammofon vallarına yazılan muğamlar bir-iki şöbə, təsnif və rəngdən ibarət olan birhissəli forma xarakteri daşıyır. Buna əyani misal olaraq Heydər Əliyev Fondunun dəstəyi ilə buraxılmış “Qarabağ xanəndələri” adlı alboma nəzər salmaq kifayət edər (məsələn: Cabbar Qarayədiqlo, Keçəçioqlu Məhəmməd, Məşədi Məmməd Fərzəliyev və b.)

	İfa olunan muğamlar	Həcmi (dəqiqə ilə)
Keçəçioqlu Məhəmməd	Çoban bayatı	3:06
	Əraq	3:05
	Hümayun	3:15
	Yetim segah	3:15
	Şüştər	3:10
	Rəhab	3:13
	Dəşti	3:09

XX əsrin əvvəllərində dahi bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəylinin yazdığı “Leyli və Məcnun” operası bu ifa tərzini bir növ tam təsdiqlədi. Üzeyir bəy “Leyli və Məcnun” operasında əsərin qəhrəmanlarının daxili aləmini, onların keçirdikləri hiss və həyəcanları tamaşaçıya daha da dolğun çatdırmaq üçün muğamlardan çox məharətlə istifadə etmişdir.

Beləliklə, Azərbaycan xalqının musiqi həyatına üzvi daxil olan muğamlarımız artıq bəstəkarların da maraq dairəsinə öz təsirini göstərməyə başlayır. 1930-cu illərə təsadüf edən muğamların ilk nota alınmış nümunələri muğamı bir incəsənət sahəsi kimi öyrənən elm adamları üçün ilk mənbə rolu oynayırdı. Muğamların nota alınması şifahi mənbələrə əsaslanır və buna görə də dəstgahların ifasını daha dəqiq və incəliyi ilə nota köçürmək üçün xüsusi üsullardan istifadə etmək bacarığı və böyük

təcrübəyə malik olmaq lazımdır.

Qara Qarayev, Niyazi, Tofiq Quliyev, Zakir Bağirov kimi görkəmli bəstəkarlar “Rast”, “Zabul”, “Düğah” kimi muğamları fortepiano alətində ifa etmək üçün nota alıblar. Muğamların nota alınmasının əsas dəyərli xüsusiyyətlərindən biri də odur ki, bu nümunələr vasitəsilə müəyyən bir dövrdə ifa olunan eyniadlı muğam dəstgahlarının tərkib hissələrinin ardıcılığında gedən dəyişiklikləri və şöbələrin sayında olan fərqləri üzə çıxarmaq mümkündür. Artıq 1960-70-ci illərdə bəstəkar Nəriman Məmmədov bu ənənəni davam etdirərək səkkiz muğam dəstgahı, o cümlədən, 1962-ci ildə “Çahargah”, “Hümayun”, “Bayatı-Şiraz”, “Şur” muğamlarını, 1963-cü ildə “Rast” və “Şahnaz” muğamlarını, 1965-ci ildə “Segah-Zabul” və “Rəhab” muğamlarını nota alır. Bəstəkarlıq məktəbinin ənənələrindən bəhrələnən muğam ifaçıları bu sahəyə təcrübə baxımından çox yaxın olduqlarına görə öz imkanları sayəsində xeyli işlər görüb.

Nümunə olaraq sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, BMA-nın professoru, əməkdar incəsənət xadimi, kamança ifaçısı Arif Əsədullayevin 2003-cü ildə nota köçürdüğü “Bayatı Şiraz” və “Hümayun”, 2005-ci ildə “Rast” və “Çahargah”, 2006-cı ildə “Şur”, “Şüştər” və “Zabul-Segah”, 2009-cu ildə “Rast”, “Segah”, “Şur”, “Çahargah”, “Bayatı-Şiraz”, “Şüştər”, “Hümayun”, “Zabul-segah” instrumental muğamlarına, Naxçıvan MR-nın əməkdar mədəniyyət işçisi, tarzən Əkrəm Məmmədlinin 2010-cu ildə nota aldığı “Rast”, “Bayatı-Qacar”, “Mahur-Hindi”, “Orta-Mahur”, “Şur”, “Hümayun”, “Rəhab”, “Şahnaz”, “Çahargah”, “Xaric-segah”, “Zabul-segah” və “Bayatı-kürd” kimi muğamların not nəşrini misal gətirmək olar.

Sovet hakimiyyəti illərində incəsənətə, yaradıcı irsə xüsusi diqqətin olması muğamın qarşısında geniş imkanlar açır. Musiqimizin tədris olunması üçün musiqi məktəbləri, texnikum və konservatoriya kimi tədris müəssisələri yaradılır. Bu elm ocaqlarında xalq çalğı alətləri və xanəndəlik ixtisasları üzrə təhsil alan tələbələrə muğamları öyrənmək üçün xüsusi tədris proqramları işlənib hazırlanır. Proqramda nəzərdə tutulan muğamlar professional muğam ifaçılarının məsləhəti ilə tərtib olunur: “9 may 1925-ci ildə Ü.Hacıbəylinin rəhbərlik etdiyi Türk (Azərbaycan – V.Ə.) Musiqi Texnikumunda xalq çalğı alətləri şöbəsi üçün nəzərdə tutulmuş ilk dərəcə proqramı hazırlanıb. Bu proqramın yaradıcısı və təşkilatçısı Üzeyir Hacıbəyli olub. Musiqi Texnikumunun tar, kamança və muğamat sinifləri üçün proqramları 9 may 1925-ci il xalq çalğı alətləri şöbəsində müzakirə olunmuş və qəbul edilmişdir. Proqram həm birinci dərəcəli (ibtidai təhsil), həm də ikinci dərəcəli (orta təhsil) təhsil alan şagird və tələbələr üçün nəzərdə tutulmuşdur. Muğam üçün nəzərdə tutulmuş proqramda “Rast”, “Şur”, “Çahargah”, “Bayatı-Şiraz” və “Bayatı-İsfahan” “Hümayun”, “Mahur-Hindi”, “Rəhab”, “Segah-zabul”, “Düğah” və “Şüştər”

kimi dəstgahların şöbələrinin siya-hısı verilir və tədris olunması məsləhət görülürdü” (5, s. 84).

Musiqi təmayüllü tədris müəssisələrinin artması, konsert fəaliyyəti üçün nəzərdə tutulan filarmoniyanın açılışı, tanınmış professional musiqiçi və xanəndələrin iştirakı ilə təşkil olunan konsertlər, yeni keyfiyyətli qrammofon vallarının buraxılışı, muğam festivallarının və müsabiqələrin keçirilməsi muğam ifaçılarının ustalıq səviyyəsinin artmasına və yaradıcı təxəyyülünün inkişafına böyük təsir göstərdi.

Muğamların yeni forması sayılan simfonik muğamların meydana gəlməsi muğam sənətinə fərqli bir baxış idi. Bəstəkar Fikrət Əmirov “Şur” və “Kürd-Ovşarı” simfonik muğamlarını, Niyazi isə “Rast” simfonik muğamını yazmaqla Azərbaycan muğamlarının dünya səhnəsinə yol açmasına təkan verdilər.

Simfonik muğamlar muğamın yeni kontekstdə təqdimatı idi. Avropanın sayılıb-seçilən orkestrlərinin ifasında səslənən bu əsərlər Azərbaycan muğamının zirvədə olduğuna daha bir sübutdur. Bu sənət əsərləri bir növ Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin ən böyük nailiyyətlərindən biridir desək, yanılmazdır.

Dövlətimizin muğam irsinə verdiyi dəyərli qiymətin sayəsində muğam sənətinin inkişafı bu gün də davam etməkdədir. Heydər Əliyev Fondunun prezidenti YUNESCO-nun və İSESCO-nun xoşməramlı səfiri, millət vəkili Mehriban xanım Əliyevanın təşəbbüsü ilə keçirilən Beynəlxalq muğam müsabiqə və festivalları, Azərbaycan muğam irsinin disklərə köçürülüb albom şəklində buraxılması, Azərbaycan muğamlarının qorunması və təbliğ olunması sahəsində göstərilən ən böyük qayğıdır. Bu qayğı sayəsində muğamlarımız dili, mədəniyyəti müxtəlif olan xalqlarla ünsiyyət qurmaq üçün ən gözəl vasitəyə çevrilib.

ƏDƏBİYYAT:

1. Hacıbəyov Ü.Ə. Seçilmiş əsərləri. B.: Yazıçı, 1985, 650 s.
2. Bədəlbəyli Ə.B. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. B.: Elm, 1969, 248 s.
3. İsmayılov M.C. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. B.: Işıq, 1985, 100 s.
4. Bakıxanov Ə.M. Ömrün sarı simi (Məqalələr və xatirələr). Tərtibçilər: Tofiq Bakıxanov və Məmmədza Bakıxanov. B.: Işıq, 1985, 78 s.
5. Əbdülqasimov V.Ə. Azərbaycan tarı. B.: Işıq, 1989, 96 s.
6. Məmmədov N.H. Rast və Şahnaz. B.: Azərənəşr, 1963, 65 s.
7. Əsədullayev A.M. Instrumental muğamlar. B.: Adiloğlu, 2009, 168 s.
8. Məmmədli Ə.M. Azərbaycan muğamları (Instrumental). B.: Azərbaycan, 2010, 328 s.

Ильгар АЛИЕВ
Доцент АНК

**ОБ ЭВОЛЮЦИИ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО МУГАМА
В XIX - XXI ВЕКАХ**

Резюме

В представленной статье рассмотрены причины сжатия объема Азербайджанских мугамов и формирование новой исполнительской концертной версии мугам-дастгахов в конце XIX и в начале XXI веков.

Ключевые слова: мугам, исполнение, концерт, сегях.

İlqar ALIYEV
Associate Professor of ANC

**THE APPLY OF AZERBAIJAN MUGHAM ART IN THE
NINETEENTH AND TWENTY FIRST CENTURIES AND EVO-
LUTION IN PERFORMING**

Summary

The article deals with the reasons for the shortening of wide performing of Azerbaijan muqams in size and their design in the form of concert style performance and their areas of application during the period covering the end of the XIX and beginning of the XXI centuries.

Key words: mugham, performanse, concert, segah

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Jalə Qulamova;
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Telman Qəniyev

Firuz ƏLİYEV
AMK-nın dosenti

ŞİKƏSTEYİ-FARS

Açar sözlər: Şikəstə, Xocəstə, Şikəsteyi-fars, məqam, lad, melizm, kadensiya

Şərqlə dünyanın ən qədim musiqi janrlarından biri olan muğam hər zaman böyük musiqişünas alimlərin, professional musiqiçilərin diqqət mərkəzində olmuşdur. Bu sahədə çalışan alimlərimizdən bəstəkarlıq məktəbimizin banisi Ü.Hacıbəyli başda olmaqla, Ə.Bədəlbəyli, M.İsmayılov, R.Zöhrabov, G.Abdullazadə, R.Məmmədova, Z.Səfərova, S.Ağayeva, R.İmrani, R.Musazadə, A.Nəcəfzadə, İ.Köçərli və başqalarının muğamlarımızla bağlı problemləri araşdıraraq bu mədəniyyət abidələrinin tarixi mənşəyi, strukturu, etimologiyası, məzmun və formaları haqqında elmi-nəzəri fikirlər söyləyiblər. Bu məqalədə "Şikəsteyi-fars" şöbəsinin yaranması, etimologiyası, inkişaf mərhələlərinin elmi izahını verməyi qarşı-mıza məqsəd qoymuşuq.

"Şikəsteyi-fars" şöbəsi ilə bağlı bütün araşdırmalarda bir obrazın şərhilə kifayətlənirlər. Lakin professor İradə Köçərli "Şikəstə milli musiqi təfəkkürünün təzahür modellərindən biri kimi" adlı araşdırmasında bütün şikəstələr haqqında mülahizələr söyləyərək "Şikəsteyi-fars" şöbəsi haqqında da orijinal fikirlər irəli sürüb: "Əlbəttə, hər bir muğamın özəl xüsusiyyətləri, kadensiya-ayaqları, müxtəlif mayə yüksəkliyi bu muğamlara daxil olan "Şikəsteyi-fars" şöbələrinə müəyyən mənada fərdilik gətirmişdir. Bu baxımdan, muğam ifaçılarının yaradıcı, yenilikçi ruhu danılmazdır və məhz onlar bu və ya digər muğamla bağlı olan "Şikəsteyi-fars" şöbələrinə özünəməxsus çalar, ovqat, intonasiya, məzmun, "nəfəs" və "gəzişmələr" daxil etməyə nail olmuşlar. Bununla belə, modulyasiya əhəmiyyətli bu şöbə ayrı-ayrı muğamların tərkib hissəsi olmaqla bərabər, xarakterik melodik, məqam-intonasiya məzmununu qoruyub saxlayır və eyni özək üzərində inkişaf edir" (2, s. 198).

Dahi Üzeyir bəyə istinadən deyərək ki, şikəstələrin bir neçə növü var. "Şikəsteyi-fars", "Qarabağ şikəstəsi", "Şirvan şikəstəsi", "Kəsməşikəstə" ("Bakı şikəstəsi" – F.Ə.). Ü.Hacıbəyli "Şikəsteyi-fars" haqqında

yazır: “Şikəsteyi-fars” şikəstələrin bir növüdür (3). “Şikəsteyi-fars” Üzeyir bəyin nəzəri sistemində özünə yer tapan şöbə kimi bir çox muğamlarda var.

Onu da qeyd edək ki, bir çox aşiq havaları məhz “Şikəsteyi-fars”ın məqamı intonasiyasındadır. Hər bir evdən gəlin köçən zaman bəy-gəlini müşayiət edən məşhur el havası “Vağzalı” da “Şikəsteyi-fars” üstündədir. “Şikəsteyi-fars” havası el havalarından qaynaqlanıb, intonasiyası vokal-instrumental melizimlərinə görə milli, əsil Azərbaycan-Türk xarakterli bir muğam şöbəsidir.

Adındakı “fars” kəlməsini çözdükdə bu şöbə “farssayağı şikəstə” anlamını verir. Əfsuslar olsun ki, tədqiqatçılar bu şöbədə “farssayağı”nın nədən burada özünə məskən salmasını açə bilməyib. Burada “fars” etnos bildirir. Muğam şöbəsinin adı isə onomastik vahid kimi izafətlə əmələ gəlmiş mürəkkəb söz kimi qəbul edilib. Lakin niyə bu şöbəyə “farssayağı” şikəstə adı verilib? Bəzi şikəstələr qismən oynaq, ritmik olsa da xarakterində, tempdə həmişə hüzn, kədər in tonasiyası izlənilir. Sadəcə bu muğam adı farsmənşəli olsa da, xarakteri, ifası türk xalqlarına, musiqi ilə Azərbaycan türklərinə xas olan “Segah”la səsleşir. Maraqlıdır ki, fars muğamlarında “Şikəsteyi-fars” adlı şöbə yoxdur və şöbəni isə farslar “Əfşari” – yəni türkmənşəli adlandırırlar (2, s. 200). Bu şöbədə farslarda “Segah”ı əvəz edən “Tehran-segah” muğamının nəfəs və çalarları var. Türk xarakterli şöbə bu səbəbdən ifa intonasiyasına görə “Şikəsteyi-fars” adlanıb.

Professor İ.Köçərli də öz araşdırmasında bizim mülahizələrimizlə səsleşən fikirlər söyləyir: “ Fikrimizcə, “Şikəsteyi-fars” şöbəsi sırf milli səciyyə daşıyır və özündə milli məqam-intonasiya, melodik və intonasiya xüsusiyyətlərini daşıyır. Bütün bunları nəzərə alaraq söyləmək mümkündür ki, şöbənin adı – “Şikəsteyi-fars” və şöbənin daxili, musiqi poetik (bayatı) konsepsiyası Azərbaycan Türk – bir-birinə uyğun gəlmir, hətta bir-birinə daxili təzad təşkil edir. Bu isə şöbənin adının dəyişdirilməsi məsələsini ortaya qoyur və şöbənin milli mahiyyətini ifadə edən başqa bir adla əvəz olunmasını tələb edir. Şikəstələr sırf Azərbaycan mədəniyyətinə, milli ifaçılıq sənətinə aid musiqi nümunəsidir” (2, s. 11) .

Aşiq sənətinə dair araşdırmalara istinadən deyə bilərik ki, şikəstələr tam əminliklə aşiq musiqisiylə bağlı meydana gəlmişdir. Şikəstələrin forma-kompozisiyası, vokal intonasiyası, poetik mətn və ifa xüsusiyyətləri aşiq havası ilə sıx bağlıdır. Ü.Hacıbəyli yazır: “Şikəstə və bayatıya aşiq bəstəsinin dəstgahı demək olar. Çünki bu növ musiqi təğənnisi əsl onların sənətidir” (3, s. 242).

Ü.Hacıbəylinin məşhur “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” monoqrafiyasında segah məqamında bəstələnmiş melodiyada “şikəsteyi-fars” şöbəsi də var. Dahi bəstəkar bu şöbənin istinad pilləsini qeyd edərək

həmin şöbə üstündə musiqi nümunələri bəstələyib. Professional musiqi-mizin banisi göstərir ki, “Şikəste-yi-fars”ın istinad pilləsi segah məqamında əsas tonun kvintasıdır. Əsas tonun kvintası və mayə, əsas tonun kvintası və əsas ton, eləcə də mayə və əsas ton münasibətləri şöbənin melodik özəyinin kökündə dayanır. Yekun olaraq bir nəticə hasil olur ki, bu üç ton segah məqamının dayaq sütunudur.

Azərbaycan muğamşünaslığında “Şikəste-yi-fars” şöbəsi aşağıdakı kimi səciyyələnir: “Şikəste-yi-fars” muğam şöbəsidir. “Segah” məqamına əsaslanır. “Rast”, “Mahur-Hindi”, “Bayatı-Qacar”, “Orta – Mahur”, “Şur”, “Segah”, “Mirzə-Hüseyn”, “Zabul-segah”, “Dəşti”, “Bayatı-Şiraz” və s. istifadə olunur.

Göründüyü kimi, “Şikəste-yi-fars” bir çox muğamları əhatə edən aparıcı leymotiv şöbədir. Bu şöbə eyni zamanda “Düghah” dəstgahında da ifa olunur. Musiqişünas Rafiq Musazadə “Düghah dəstgahı” tədqiqatında bu barədə məlumat verir (1).

“Şikəste-yi-fars” şöbəsinin muğam sinonimi “Xocəstə”dir. Abşeronun muğam bilicilərinin dediyinə görə, “Rast” dəstgahında bu şöbə “Xocəstə” kimi deyilməlidir. Müasir dövrümüzdə “Xocəstə” arxivləşib və nadir hallarda işlənir.

Xocəstə – “bəxtiyar, xoşbəxt, səadət, sevinc bəxş edən qız” anlamındadır. “Şikəste-yi-fars”ın sinonimi “Xocəstə” haqqında da eyni xarakterli səciyyə verilir. Qeyd olunur ki, “Xocəstə”, “Rast” və “Mahur” dəstgahlarında “Vilayəti” şöbəindən sonra gələn, melodik cəhətdən “Şikəste-yi-fars”ın eyni olan və muğamat kökündə dominant mövqeyini tutan mühüm bir şöbədir. Əməkdar artist, tarzən Valeh Rəhimov bu şöbəni klassik üslubda ifa edərək tədrisdə istifadə olunmaq üçün lentə yazdırıb.

XIX yüzillikdə yaşamış klassik şairimiz Xan qızı Xurşidbanu Natəvan (1832-1897) “Xocəstə” sözünü bədii təyin – epitet kimi bülbülə aid edirdi. Yəni xoşbəxt bülbül, səadət gətirən bülbül. Bülbül də nəğmə deyən bir quşdur. Divan ədəbiyyatımızda həmişə bülbül “nəğməzən” kimi poetik təsvirlə verilib.

Xocəstə bülbülü – xoşnitq, xoşzəban, getmə!
Mənə tərəhhüm elə, qoyma Natəvan, getmə! (6, s. 33)

Yenə XIX əsrdə yaşamış daha bir klassik şairimiz Seyid Əzim Şirvani də “Xocəstə” sözünü şeirlərində işlədir:

Bir vəyti – xocəstə, hiyni-xürrəm,
Kim talib idi könül dəmalən
Bir qasidi – xoşxəbər, hünərvər.
Yəni rəvisi kəməli – şəkkər.

İnsanda xoş hisslər oyadan, sonu nikbinlik olan bu şöbəyə boş yerə

“Xocəstə” adı verilməyib. Melodiyanı dinləyəndə sanki səadət dolu, ümidli bir gələcək göz önündə canlanır. Əvvəldə qeyd etdiyimiz kimi toy-düyün himnimiz olan “Vağzalı”nı dinləyəndə ayrılığa kədərlənsən də, sonu səadət dolu, körpə qığıltısından xəbər verən bir səadət üçün sevinirsən. Ona görə “Vağzalı” da “Xocəstə” – “Şikəsteyi-fars” üstündədir.

Muğamlarla bağlı tədqiqatlara, tarixə nəzər saldıqda görürük ki, şikəstələr muğamın inkişaf prosesində yaranır. Məlum olduğu kimi şikəstələr aşıq musiqisindən gəlib. Muğam bizim klassik musiqimizdir. Klassik musiqimizdən öncə bir də Dədə Qorquddan – 1300 il yol gələn və el sənətkarlığının bir qolunu təşkil edən aşıq musiqisi – ozan havaları olub. “Sikəsteyi-fars” muğam şöbəsi olsa da, burada aşıq nəfəs melizmləri istifadə olunur. Bütün şikəstələrdə olduğu kimi “Sikəsteyi-fars”da da sevgi, məhəbbətin doğurduğu hisslərdən şikayət, əzab-əziyyət, iztirab var. Məhz bu xüsusiyyətlərə görə “Şikəsteyi-fars”da bir həzinlik, yanğı da var.

“Şikəsteyi-fars”da klassik şairlərimizin qəzəlləri oxunsa da, eyni zamanda bu şöbənin ifasında bayatılar da ifa olunur. “Şikəsteyi-fars” şöbəsinin xanəndə ifa edərkən intonasiyaca lirik tona xüsusi fikir verməlidir, şöbəyə uyğun qəzəl seçməlidir. Əruzun ölçü və bölgülərini ustalıqla uyğunlaşdırmağı bacarmalıdır. Çox vaxt ustad xanəndələr bu şöbədə S.Ə.Nəbatinin “Yoxdu-yox” qəzəlini oxuyur və hərərətlə qarşılanırlar. Ustad xanəndə də “Şikəsteyi-fars”ın sonluğunda “Segah” muğamının şirinin nəfəslərindən məharətlə istifadə edir.

Bu məqamda Hacı Mailin “Nə olar, yar məni bircə dəfə yad eləsin” mətləli qəzəli çox yerinə düşür. Xanəndə “Segah” nəfəslərinin melizmləri ilə poetik mətni bədii orfoepik çərçivədə çatdıranda ifa, ahəng, intonasiya tamaşaçıları heyran edir.

Muğamlarımızın adlarında fars və ərəbmənşəli şeirlər kifayət qədərdir. Bu normal və təbiidir və bütün Şərqi Mədəniyyəti ilə ortaq bağların ümumi köklərin olmasının göstəricisidir. Onu da yada salaq ki, əsrlər boyu bir çox xalqların nümayəndələri kimi Azərbaycanın dahi şəxsiyyətləri də zəngin Şərqi Mədəniyyətinin yaranması və inkişafında əsaslı rol oynamışlar. S.Urməvinin, Ə.Marağalının və başqalarının yaradıcılığı, onların məqam nəzəriyyəsi muğam sənətinə gətirdikləri elmi nailiyyətlər, ifaçılıq sənətinə daxil etdikləri yeniliklər, bir çox muğam əsərlərinin yaranmasında rolu, bunu bir daha sübut edir.

Azərbaycanın qədim tarixə malik olan mədəni irsi, muğam ifaçılığı, muğamşünaslığımız daim inkişafdadır. Bu baxımdan ümid edirik ki, təqdim etdiyimiz araşdırma muğamlarımızın tarixi-nəzəri, etimoloji və inkişaf aspektlərinin öyrənilməsində az da olsa rol oynaya bilər.

ƏDƏBİYYAT:

1. Musazadə R. “Düğah” dəstgahı. B.: Adiloğlu, 2009, 240 s.
2. Köçərli İ.T. “Şikəstə” – milli musiqi təfəkkürünün ənənəvi təzahür modellərindən biri kimi.
URL:<http://www.mugam.az/files/pdf/16.pdf>
3. Hacıbəyli Ü.Ə. Əsərləri: II cild. B.: 1965.
4. Zöhrəvov R.F. Muğam. B.: 1991, Azərənəşr, 219 s.
5. Səfərova Z.Y. Azərbaycanın musiqi elmi. B.: 1998.
6. Xurşidbanu Natəvan. 33 qəzəl. B.: Gənclik, 1981, 20 s.

Фируз АЛИЕВ
Доцент АНК

ШИКЕСТЕЙИ-ФАРС

Резюме

В исследовании раскрывается раздел «Шикестейи-фарс» с точки зрения истории, научной и этимологической значимости. В статье находят свое отображение некоторые соображения о синониме мугама «Шикестейи--фарс», «Ходжесте», о ладовых возможностях данного раздела мугама.

Ключевые слова: Шикесте, Ходжесте, Шикестейи-фарс, лад, мелизм

Firuz ALIYEV
Assistant Professor of ANC

SHIKESTEYI-FARS

Summary

The study talks about the scientific - theoretical, etymological history of “Shikesteyi-fars”. “Shikesteyi-fars” synonymous with the music of “Khojasta” is also reflected in the article. The study also shows the structure and the tune system.

Key words: Khojasta, Shikesteyi-fars, cripple, point fret, melizm

Rəyçilər: professor R.Musazadə;
dosent M.Mansurov.

Rafiq MUSAZADƏ

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor

Ağasəlim ABDULLAYEV

Professor

Fəxrəddin DADAŞOV

Professor

MUĞAM SƏNƏTİNİN İNKIŞAFINDA TƏDQIQAT İŞLƏRİNİN VƏ LAYİHƏLƏRİN ROLU

Açar sözlər: Heydər Əliyev Fondu, muğam, mədəniyyət, musiqi

Muğam sənəti Azərbaycan xalqının ən qiymətli sərvəti, milli mədəni xəzinəmizin ən gözəl incisidir, Şərq fəlsəfəsinin, dünya-duyumunun ən bariz nümunəsidir. YUNESKO tərəfindən bəşəriyyətin ən möhtəşəm sənət abidələri siyahısına daxil edilmiş Azərbaycan muğamı bizim dünənimiz, bu günümüz və sabahımızdır.

Son illərdə YUNESKO-nun və İSESKO-nun xoşməramlı səfiri, Heydər Əliyev Fondunun və Azərbaycan Mədəniyyətinin Dostları Fondunun prezidenti Mehriban xanım Əliyevanın şəxsi təşəbbüsü və bilavasitə rəhbərliyi ilə muğam sənətinə artan maraq, dövlət miqyasında muğam sənətinin inkişafı naminə göstərilən diqqət muğama yeni bir həyat, yeni bir nəfəs verdi, yeni bir yaşam müstəvisi bəxş etdi.

Respublikamızda həyata keçirilən hər bir layihə muğam sənətinin inkişafında və təbliğində xüsusi rol oynamaqla yanaşı, musiqi xəzinəmizin ən qiymətli tacı sayılan muğamların qorunub saxlanması və təbliğinə bir tərəfdən dəstək olur, digər tərəfdən isə muğam ifaçılığının daha da yüksəldilməsinə təkan verir.

XX əsrdə Azərbaycan musiqi elmində muğam sənətinin tarixi inkişafı, janr xüsusiyyətləri, musiqi dili ilə bağlı bir sıra elmi tədqiqatlar aparılmışdır. Dahi bəstəkar və alim Ü.Hacıbəylinin və onun davamçıları olmuş M.İsmayılovun, Ə.Bədəlbəylinin, R.Zöhrabovun və başqa musiqişünas-alimlərin elmi yaradıcılığında Azərbaycan muğamları ilə bağlı geniş təhlillər verilmişdir.

XX əsrin 20-ci illərində dahi Ü.Hacıbəylinin Azərbaycan xalq musiqisinin və muğamların elmi surətdə öyrənilməsində xidmətləri əvəzsizdir. Ü.Hacıbəylinin hələ 1919-cu ilə aid “İstiqlal” məcmuəsinin 28 may tarixli sayında çap olunmuş “Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında” elmi məqaləsini Azərbaycan muğamlarının və ümumiyyətlə, milli musiqinin tədqiqində ilk addım və bünövrə hesab etmək olar (10, s. 100). Ü.Hacıbəylinin 1920-1930-cu illərdəki müxtəlif məruzə və məqalələrində muğam sənəti haqqında irəli sürdüyü müddəaları sonrakı dövrlərdə elmi-tədqiqatlar üçün dəyərli mənbəyə çevrilmişdir.

Milli musiqi elminin sanballı əsəri olan “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında Üzeyir Hacıbəyli ilk dəfə olaraq Azərbaycan xalq musiqisinin lad-məqam əsası haqqında ciddi və mükəmməl işlənmiş müddəalar irəli sürmüşdür (8). Ü.Hacıbəylinin bu kitabında Azərbaycan musiqisində yeni nəzəri müddəaların başlanğıcı qoyuldu və Azərbaycan musiqisinin gələcək inkişafı üçün yeni yollar açılaraq möhkəm elmi baza yaranmış oldu. Ü.Hacıbəylinin bu sahədə ənənələrini Azərbaycan musiqişünaslarının böyük bir nəslə uğurla davam etdirmişdir.

XX əsrin 50-60-cı illərində görkəmli musiqişünas, bəstəkar və dirijor Ə.Bədəlbəylinin xalq musiqisinin tədqiqatçısı kimi fəaliyyəti əlamətdardır. Ə.Bədəlbəylinin tərtib etdiyi “İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti”ndə (1969) müəllif Azərbaycan musiqi təcrübəsində işlənən musiqi terminlərinin dəqiqləşdirilmiş və sistemləşdirilmiş izahını göstərmiş, muğam sənətinin inkişafında böyük xidmətləri olmuş görkəmli xanəndə, tarzən və digər ifaçılar haqqında tarixi bilgilər, qiymətli şərhlər vermişdir.

Azərbaycan muğamının məqam-tonallıq xarakteristikası, muğam ailələrinin, zərbi muğamların səciyyələndirilməsi musiqişünas-alim M.İsmayılovun “Azərbaycan xalq musiqisinin janrları” monoqrafik əsərində, ilk dəfə olaraq, xalq musiqisi nümunələrinin melodik, ritmik, lad-məqam və quruluş formaları haqqında ətraflı məlumat verilir (11, s. 100). M.İsmayılovun Azərbaycan xalq musiqisinin lad-məqam nəzəriyyəsi ilə bağlı fikirləri, Azərbaycan məqamlarının istinad dayaq pərdələri, xalq musiqisinin, xüsusən də muğam şöbələrinin yaranmasında onların rolu, Azərbaycan məqamlarında alterasiya məsələləri, Azərbaycan məqamlarının qarşılıqlı münasibəti və qohumluq əlaqələri kimi məsələlər “Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi-metodik öçerkləri”ndə (1994) öz əksini tapmışdır.

Musiqişünas-alim R.Zöhrabovun elmi yaradıcılığının əsas istiqaməti Azərbaycan şifahi ənənəli professional musiqisinin – muğamın tədqiqi ilə bağlıdır. Onun elmi əsərlərinin siyahısına nəzər salsaq görərik ki, elə nəşr olunmuş 20 monoqrafiyadan 12-si muğam sənətinin, muğamın janrları-

nın öyrənilməsinə həsr olunmuş, muğam dəstgahlar və onları təşkil edən forma və janrlar haqqında müfəssəl elmi-nəzəri tədqiqat işlərinin aparılması milli musiqişünaslığa zənginləşdirmişdir.

Muğam sənətinin nəzəri problemlərini musiqili-estetika, fəlsəfə, psixologiya, mənbəşünaslıq mövqeyindən əks etdirən işlərin də rolu xüsusi qeyd olunmalıdır. Musiqişünas-alimlərdən Gülnaz Abdullazadənin, Rəna Məmmədovanın, Zemfira Səfərovanın, Cəmilə Həsənovanın və başqalarının tədqiqatları böyük maraq doğurur.

Müasir dövrdə dövlət səviyyəsində muğamla bağlı layihələrin həyata keçirilməsi muğam sənətinin dünya miqyasında təbliğində və yaşadılaraq gələcək nəsillərə ötürülməsində mühüm əhəmiyyətə malikdir. Xüsusilə YUNESKO tərəfindən Azərbaycan muğamının bəşəriyyətin şah əsərləri siyahısına salınması bunu sübut edir.

Heydər Əliyev Fondunun gündəmə gətirdiyi “Muğam-İrs”, “Muğam-Dəstgah”, “Muğam Ensiklopediyası”, “Muğam-İnternet”, “Muğam-Antologiya”, “Muğam dünyası”, “Muğam mərkəzi” layihələri bu gün uğurla həyata keçirilməkdədir.

Bu layihələrin özünəməxsusluğu onların sırf muğam aləminə, muğam fenomeninə həsr olunması ilə bağlıdır. Onlar Azərbaycan muğam sənətinin qorunub saxlanılaraq, gələcək nəsillərə ötürülməsinə, çoxcəhətli, hərtərəfli surətdə öyrənilməsinə və təbliğinə xidmət edir. Səsyazılarını, elektron və çap nəşrlərini özündə ehtiva edən bu layihələrdə dünyamiqyaslı tədbirlərin, beynəlxalq festivalların və müsabiqələrin keçirilməsi də nəzərdə tutulur.

Heydər Əliyev Fondu tərəfindən yaradılan “Muğam Dəstgah” layihəsinin məqsədi həm köhnə val yazılarının, həm də məharətlə ifa olunan muğamların bütün şöbə və guşələrinin yenidən bərpasından ibarətdir. “Muğam dünyası” layihəsi çərçivəsində simpoziumların, “XXI əsrdə muğam sənəti” beynəlxalq konfransının keçirilməsi, müxtəlif festival və yarışmaların, həmçinin muğam mütəxəssisləri tərəfindən hazırlanmış xüsusi layihələrin təşkili planlaşdırılır. “Muğam Ensiklopediyası” layihəsinin məqsədi Azərbaycan muğamına həsr olunmuş “Muğam ensiklopediyası”nın nəşrini hazırlamaqdan ibarətdir. “Muğam İnternet” layihəsi internetdə muğamla bağlı audio və video materialları özündə ehtiva edən muğam yaratmaqdan ibarətdir. “Muğam Mərkəzi” layihəsinin məqsədi Azərbaycanda muğam mərkəzinin yaradılmasıdır. Mərkəz eyni zamanda muğamla bağlı bütün layihələrin fəaliyyətini əlaqələndirən bir qurum kimi nəzərdə tutulur.

“Muğam-Antologiya” layihəsi muğamla bağlı zəngin nəzəri, musiqi və fəlsəfi irsin nəşrindən ibarətdir. Səfiəddin Urməvi, Əbdülqadir Marağai və başqa tədqiqatçıların əsərləri həmin nəşrlər sırasındadır. Tanınmış

Azərbaycan alimləri ilə yanaşı Şərqi şöhrətli alimlərindən Əl-Fərabinin, Qərb alimlərindən Farmer, Rayt, Dürinq və eləcə də başqalarının muğama dair əsərlərinin nəşri nəzərdə tutulur.

“Muğam-İrs” layihəsi isə Azərbaycan xanəndələrinin qədim qrammofon vallarının bərpasından və yeni disklərin buraxılmasından ibarətdir. Layihə çərçivəsində “Qarabağ xanəndələri”, “Unudulmuş səslər”, “Azərbaycan qadın xanəndələri”, “Instrumental muğamlar”, “Muğam ustaları” CD albomların hazırlanması nəzərdə tutulur ki, bunların əksəriyyəti artıq həyata keçirilmişdir.

“Qarabağ xanəndələri” CD və fotoalbomdan ibarət toplusunun nəşri həmin layihələrin tərkib hissəsi kimi diqqətəlayiqdir. Azərbaycan Mədəniyyətinin Dostları Fondu ilə “Musiqi dünyası” jurnalının birgə yaradıcılıq fəaliyyətinin məhsulu olan bu layihə Qarabağ muğam məktəbinin müxtəlif nəsilərinə mənsub 24 xanəndənin səs yazılarını, onlar haqqında bilgiləri və fotomaterialları əhatə edir.

“Muğam ensiklopediyası” layihəsi də Azərbaycan muğamına həsr olunan xüsusi nəşrdir. “Muğam ensiklopediyası” kitabında, ümumilikdə, 1300-ə yaxın mətn, 200-dən çox şəkil vardır.

Heydər Əliyev Fondunun hazırladığı sonuncu nəşrlərdən biri “Azərbaycan muğamı” adlı interaktiv audiovizual sistemlərdən ibarət nəşrdir ki, bu da 8 diski özündə cəmləşdirir.

Azərbaycanda çap olunan beynəlxalq “Muğam” jurnalını da qeyd etmək lazımdır. 2007-ci ildən başlayaraq, azərbaycan, rus və ingilis dillərində çıxan “Muğam” jurnalının təsisçisi Azərbaycan Mədəniyyətinin Dostları Fondu, baş redaktoru Azərbaycan Mədəniyyətinin Dostları Fondunun və Heydər Əliyev Fondunun prezidenti, YUNESKO-nun və İSESKO-nun Xoşməramlı səfiri Mehriban xanım Əliyevadır.

Heydər Əliyev Fondu tərəfindən televiziya muğam müsabiqələrinin keçirilməsi respublikamızda və dünya miqyasında bu sənətə nə qədər önəm verildiyini bir daha sübut edir.

“Muğam-2005” televiziya müsabiqəsi – dahi Azərbaycan bəstəkarı Ü.Hacıbəylinin 120 illik yubileyi münasibətilə keçirilmişdir. “Azərbaycan Mədəniyyətinin Dostları Fondu” və “Space TV”-nin birgə layihəsi olan bu müsabiqənin mütəmadi olaraq, iki ildən bir keçirilməsi qərarlaşdırılmışdır.

2007, 2009, 2011, 2013, 2015-ci illərdə keçirilən muğam müsabiqələri Heydər Əliyev Fondunun dəstəyi ilə Azərbaycan Mədəniyyətinin Dostları Fondunun layihəsi əsasında Mədəniyyət və Turizm Nazirliyinin yaxından köməyi ilə Azərbaycan Televiziya və Radiosu Qapalı Səhmdar Cəmiyyəti tərəfindən keçirilmişdir.

Muğam televiziya müsabiqəsinin keçirilməsində əsas məqsəd xalqı-

mızın möhtəşəm mədəniyyət abidəsi olan, əsrlər boyu milli-mənəvi dəyərlərimizi özündə əks etdirən, professional musiqimizin yaranıb formalaşmasında əvəzsiz rol oynayan muğam sənətinin yaşadılmasından və inkişaf etdirilməsindən, muğam ifaçılıq ənənələrinin yeni nəslə çatdırılmasından, gənc istedadların üzə çıxarılmasından, gənc ifaçılara sənətkarlıq vərdişlərinin aşılmasından ibarətdir.

Müxtəlif şou xarakterli müsabiqələrdən fərqli olaraq, bu müsabiqələrdə qalibləri SMS-lə müəyyənləşdirmirlər. Dəyərli münşiflərin qərarı ilə iştirakçılar turdan-tura keçir. Respublikanın müxtəlif bölgələrindən – Şuşa, Şamaxı, Ağdam, Ağcəbədi, Şəki, Gəncə, Füzuli, Bərdə, Lənkəran, Bakı, Sumqayıt şəhərləri və Abşeron rayonu üzrə müsabiqədə iştirak etmək istəyənlərin sayı çox olmuşdur. Münşiflər heyəti tərəfindən ilkin dinləmələrin nəticəsində iddiaçılar seçilərək, ikinci tura keçir. Bundan sonra isə iştirakçılar müsabiqədə iştirak etmək imkanı qazanırlar.

Müsabiqənin iştirakçıları üçün mütləq ifası tələb olunan proqram tərtib olunmuşdur. İlk növbədə, bu proqrama xalq mahnıları, klassik təsniflər, zərbi muğamlar və muğam dəstgahları daxildir. Müsabiqənin gedişi boyu demək olar ki, bütün Azərbaycan muğamları – “Rast”, “Şur”, “Seğah”, “Çahargah” və s., zərbi muğamlar – “Heyratı”, “Arazbarı”, “Səmayi-şəms”, “Şirvan şikəstəsi”, “Qarabağ şikəstəsi”, təsniflər, xalq mahnıları səslənir.

Müsabiqənin şərtlərinə görə hər mərhələ bir şairin – Azərbaycanın böyük şairləri Füzulinin, Seyid Əzim Şirvaninin, Əliağa Vahidin, Hacı Mailin, Şəhriyarın, Mir Möhsün Nəvvabın, Xurşidbanu Natəvanın, Qasım bəy Zakirin qəzəllərinin muğam üstə oxunmasına həsr olunmuşdu.

Bu müsabiqələrin qalibləri olan gənc xanəndələr Təyyar Bayramov, Babək Niftəliyev, İlkin Əhmədov, Vəfa Orucova, Bəyimxanım Vəliyeva, Elməddin İbrahimov, Güllü Muradova, Abgül Mirzəliyev, Ehtiram Hüseynov, Nasir Ətapur, Rəvanə Ərəbova və başqaları bu gün muğam sənətimizi təkcə respublikamızda deyil, onun hüdudlarından uzaqlarda da layiqincə təmsil edirlər.

Müsabiqələrdə xanəndələri müşayiət edən sazəndələri də qeyd etmək lazımdır. Çünki instrumental müşayiətçilər muğam ifaçılığında böyük rol oynayır. Bu baxımdan, iki ansambl tərkibinin ifaçılıq xüsusiyyətləri xüsusilə diqqətəlayiqdir: onlardan biri – respublikanın əməkdar artistləri Elçin Həşimov (tar), Elnur Əhmədov (kamança), Kamran Kazımovdan (nağara) ibarət ansambldır; ikinci ansambl isə Sahib Paşazadə (tar), Toğrul Əsədullayev (kamança), Sultan Əliyevdən (nağara) ibarətdir. Bu müsabiqələr musiqi ictimaiyyəti və muğamsevərlər tərəfindən rəğbətlə qarşılanmış və demək olar ki, bütün dünyada böyük rezonansa səbəb olmuşdur.

Heydər Əliyev Fondunun və YUNESKO-nun dəstəyi ilə keçirilən möhtəşəm tədbirlər sırasında “Muğam Aləmi” beynəlxalq muğam festivalları xüsusi qeyd olunmalıdır. 2009, 2011, 2013, 2015-ci illərdə artıq iki beynəlxalq festival keçirilmişdir. Bu festivalların əhatə dairəsi həm iştirakçı ölkələrin coğrafiyası baxımından, həm də festival çərçivəsində keçirilən tədbirlərin rəngarəngliyi baxımından çox genişdir.

Hər dəfə “Muğam Aləmi” beynəlxalq muğam festivalına Türkiyə, İran, İraq, Pakistan, Hindistan, ABŞ, İtaliya, Fransa və digər ölkələrin nümayəndələri musiqiçilər və alimlər dəvət alırlar. Festival çərçivəsində elmi simpozium, həm azərbaycanlı muğam ustadlarının konsertləri, həm xarici musiqiçilərin çıxışları, etnocaz, simfonik musiqi, opera tamaşaları, həm də ifaçıların beynəlxalq müsabiqəsi xüsusi yer tutur.

Azərbaycanda mədəniyyət siyasətinin həyata keçirilməsində Heydər Əliyev Fondu və Azərbaycan Mədəniyyətinin Dostları Fondu böyük işlər görür. Fondun prezidenti, Azərbaycanın birinci xanımı Mehriban xanım Əliyevanın təşəbbüsü və rəhbərliyi altında beynəlxalq miqyaslı layihələrin həyata keçirilməsi böyük əhəmiyyətə malikdir.

Artıq ənənəvi olmuş və hər iki ildən bir xalqımızın qədim Novruz bayramı günlərində keçirilən “Muğam aləmi” beynəlxalq festivalına məhz Azərbaycanın ev sahibliyi etməsi Azərbaycan muğamının təntənəsini bir daha sübut edir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Abdullazadə G.A. Qədim və orta əsrlərin musiqi mədəniyyəti: tarixi-fəlsəfi təhlil. B.: Qartal 1996, 288 s.
2. Abdullayeva S.A. Azərbaycan xalq çalğı alətləri (musiqişünaslıq-orqanoloji tədqiqat). B.: Adiloğlu 2002, 454 s.
3. Azərbaycan xalq musiqisi. Oçerklər. B.: Elm, 1981, 198 s.
4. Babayev E. Şifahi ənənəli Azərbaycan musiqisində intonasiya problemləri. B.: Elm, 1998, 146 s.
5. Bədəlbəyli Ə.B. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. B.: Elm, 1969. 248 s.
6. Bülbül. Seçilmiş məqalə və məruzələri. B.: AEA-nın nəşri, 1968.
7. Əbdülqasimov V.Ə. Azərbaycan tarı. B.: İşıq, 1989. 96 s.
8. Hacıbəyov Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. IV nəşr. B.: Yazıçı, 1985.
9. Hacıbəyov Ü.Ə. Seçilmiş əsərləri. Bakı, 1985.
10. Hacıbəyli Ü.Ə. Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında. // “İstiqlal” məcmuəsi, 28 may, 1919.
11. İsmayılov M.C. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. B.: İşıq, 1984, 100 s.

Рафиг МУСАЗАДЕ
доктор философии по искусствоведению, профессор
Агаселим АБДУЛЛАЕВ
профессор
Фахреддин ДАДАШЕВ
профессор

РОЛЬ НАУЧНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ И ПРОЕКТОВ В РАЗВИТИИ МУГАМНОГО ИСКУССТВА

Резюме

В статье рассматриваются исследования и проекты, посвященные развитию мугама, определяется их место и роль в культурной жизни республики. Авторами классифицируется профессиональная и жанровая направленность, отраслевые сферы, цели и задачи этих проектов. Отмечается, что автором идеи данных музыкальных проектов является Фонд Гейдара Алиева и его президент, первая леди Азербайджана, Посол Доброй Воли ЮНЕСКО Мехрибан ханум Алиева.

Ключевые слова: Фонд Гейдара Алиева, мугам, культура, музыка

Rafiq MUSAZADE
Ph.D. in History of Arts, professor
Aqaselim ABDULLAYEV
professor
Fakhreddin DADASHEV
professor

THE ROLE OF SCIENTIFIC RESEARCHES AND PROJECTS IN DEVELOPMENT OF MUGHAM ART

Summary

This article considers the international music project devoted to mugham in Azerbaijan Republic. These projects play important role in the music life of Azerbaijan. The author of ideas and projects is Heydar Aliyev Foundation and Azerbaijan's First Lady, Goodwill Ambassador of UNESCO and ISESCO, President of the Heydar Aliyev Foundation Mehriban Aliyeva.

Key words: Heydar Aliyev Foundation, mugham, culture, music

Samir ŞAHBƏDDİNOV
AMK-nın doktorantı

**S.ƏLƏSGƏROVUN TAR İLƏ XALQ ÇALĞI ALƏTLƏRİ
ORKESTRİ ÜÇÜN 1 NÖMRƏLİ KONSERTİNDƏ MUĞAM
İFAÇILIQ ÜSULLARININ TƏZAHÜRÜ**

Açar sözlər: Tar, musiqi, muğam, konsert, orkestr

Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin görkəmli nümayəndələrindən biri olan bəstəkar Süleyman Ələsgərovun zəngin yaradıcılıq irsində xalq çalğı alətləri orkestri üçün müxtəlif janrlı instrumental əsərlər mühüm yer tutur. Özünəməxsus milli xüsusiyyətlər və üsluba malik olan bu əsərlər bəstəkarın yaradıcılığında digər sahələrdə olduğu kimi tükənməz xalq musiqisindən bəhrələnir. Səlis və eyni zamanda rəngarəng musiqi dili ilə fərqlənən xalq çalğı alətləri orkestri üçün "Sözsüz mahnılar", "Qarabağ təranələri" rapsodiyası, kamança ilə xalq çalğı alətləri orkestri üçün "Skertso", "Tarantella", tar ilə orkestr üçün "Daimi hərəkət", qanun ilə orkestr üçün poema, eləcə də tar ilə orkestr üçün konsertlər Azərbaycan xalq musiqisinin qaynaqları ilə sıx əlaqəli peşəkar musiqimizin maraqlı bir səhifəsini təşkil edir.

Bütün yaradıcılıq fəaliyyəti boyu xalq çalğı alətləri orkestri ilə bağlı olan Süleyman Ələsgərov böyük sənət dünyasına tar aləti ilə gəlmiş bacarıqlı və səriştəli bir ifaçı kim yetişərək Azərbaycan Dövlət Televiziya və Radio verilişləri şirkətinin xalq çalğı alətləri orkestrində əvvəl tarzən, sonra isə bir neçə il dirijor vəzifəsində çalışıb. Bu, bəstəkarın bir çox xalq çalğı alətlərinə hərtərəfli bələd olmasına təkan vermişdir. Bəstəkar bu alətlərin xüsusiyyətlərini öyrənərək, bütün yaradıcılığı boyu onlar üçün böyük səylə maraqlı repertuar üzərində işləmişdir.

Süleyman Ələsgərovun xalq çalğı alətləri orkestri üçün yaratdığı zəngin əsərlər sırasında tar ilə orkestr üçün konsertlər xüsusilə seçilir. Bəstəkar tar üçün bəstələdiyi 1 və 3 nömrəli konsertlərini xalq çalğı alətləri orkestri üçün bəstələyib.

2 sayılı konsert (tarzən R.Quliyevə həsr olunub) əvvəlcə simfonik orkestr üçün yazılmış (1982), bir il sonra isə Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestri üçün köçürülmüşdür. Hər üç konsertdə tarın bədii – texniki im-

kanları, bu alətdə ifaçılıq mədəniyyəti əks olunub klassik forma ilə xalq musiqisinin gözəl vəhdəti nümayiş etdirilmişdir.

S.Ələsgərovun tar ilə xalq çalğı alətləri orkestri üçün 1 saylı konserti 1972-ci ildə tamamlanmış və 1973-cü ildə görkəmli tarzən, respublikanın əməkdar artisti Əhsən Dadaşov və Teleradio şirkətinin xalq çalğı alətləri orkestri tərəfindən ifa olunmuşdur. Qeyd etməliyik ki, bu konsert Əhsən Dadaşova həsr edilib.

Tarın tembr regist çalarlarının ifa üsullarının geniş tətbiqi ilə yanaşı bu konsertdə xalq çalğı alətləri orkestrinin ahəngdar səslənməsi də özünə geniş yer tapır.

Tar ilə xalq çalğı alətləri orkestri üçün 1 saylı konsert yaranana qədər Süleyman Ələsgərov bu orkestr üçün “Rəqs”, “Tarantella” (1941), “Cəngi”, “Yallı”, “Qaytağı” (1942), “Marş” (1944), “Çahargah” (1954) əsərlərini bəstələmişdi. 1956-cı ildə yaranan tar ilə fortepiano üçün sonatina da tar ifaçılığı üçün səciyyəvi olan rəngarəng ştrixlər məharətlə tətbiq edilmişdi.

S. Ələsgərov konsert janrında ilk dəfə 1947-ci ildə öz qələmini sına-yıb. Belə ki, onun violençel, fortepiano və simfonik orkestr üçün bəstələdiyi ikiqat konserti milli konsert janrının inkişafında müəyyən rol oynamışdır. Çox maraqlı bir faktı da qeyd etməliyik ki, Süleyman Ələsgərov həmin dövrdə bəstələdiyi “Bayatı-Şiraz” simfonik muğamında bəstəkar xalq musiqisindən, muğamdan bəhrələnməkə kamil və dolğun formalı bir əsər yaratmağa nail olmuşdur. Beləliklə bəstəkarın xalq çalğı alətləri orkestri üçün pyesləri, tar üçün yazılan sonatinası, eləcədə “Bayatı-Şiraz” simfonik muğamında əldə edilən tapıntılar, xalq musiqisinin müxtəlif qaynaqlarından bəhrələnmə sahəsindəki axtarışları nəticəsində tar ilə xalq çalğı alətləri orkestri üçün 1 nömrəli konsert yaranıb ərsəyə gəlmişdi.

1 nömrəli konsert əlvan musiqi obrazları, parlaq musiqi koloriti ilə fərqlənir. Üzeyir Hacıbəylinin ənənələrini davam etdirən Süleyman Ələsgərov öz konsertində milli məqam intonasiya xüsusiyyətlərini klassik funksional sistemlə qovuşdurur. Bəstəkar xalq musiqisinə yaradıcı münasibətini nümayiş etdirir.

Azərbaycan bəstəkarlarının muğama əsaslanaraq öz yolunu tapmağın məhz Ü.Hacıbəyli yaradıcılığından qaynaqlandığını bir sıra elmi tətqiqatlarında ardıcıl araşdıraraq, təhlil edən musiqişünas, professor Cəmilə Həsənova belə bir fikri vurğulayır: “Milli musiqimizin klassiki Üzeyir Hacıbəyov öz məqalələrində qeyd edirdi ki, xalq musiqisindən və muğam sənətindən xalqın arzularını, düşüncələrini, həyata, dünyaya baxışını, sənətkarlıq sirlərini öyrənmək və bundan yaradıcılıqla faydalanmaq lazımdır. Çünki xalq musiqi sənətinin əsasını təşkil edən ciddi qayda-qanunlara riayət olunması bəstəkar fantaziyasına qol-qanad verir (5, s. 150).

Süleyman Ələsgərov Ü.Hacıbəyli məktəbinin layiqli davamçısı kimi tar ilə xalq çalğı alətləri orkestri üçün 1 nömrəli konsertində xalq musiqisindən yaradıcılıqla bəhrələndiyini nümayiş etdirir.

1 nömrəli konsert ənənəvi klassik formadadır, üç hissədən ibarətdir: Birinci hissə Allegro con fuoco (a – moll), ikinci hissə Andante cantabile (b – moll – f – moll), üçüncü hissə Allegro moderato (a – moll). Birinci hissə nikbin ruhlu olub, canlı və dinamikdir, sonata formasındadır. İkinci hissə konsertin lirik mərkəzidir. Bəstəkarın “Sözsüz mahnıları”na obraz baxımından yaxın olan bu hissə mürəkkəb üçhissəli formadadır. Təntənəli və gümrax xarakterli üçüncü hissə nikbin obrazlardan qurulur. Bu hissə rondo-sonata formasındadır. Burada rəngarəng obrazlar bir-birini əvəzləyir.

Konsertdə xalq musiqisinin, rəngarəng janrlarının, muğam ifaçılığının bir sıra xüsusiyyətləri öz təzahürünü tapıb. Burada konkret mövzuların lad əsasları səciyyəvi xüsusiyyətlərə malikdir. Mövzuların inkişafında muğamlardakı inkişaf üsulları ilə bağlı müəyyən qanunauyğunluqlar meydana çıxır. Forma quruluşunda ladin formayaradıcı xüsusiyyətləri özünü büruzə verir.

Konserin birinci hissəsi qısa və yığcam iki xanəli girişlə açılır. Sadə üçhissəli formada qurulan əsas mövzu şur məqamına əsaslanır. Lya mayəli şur məqamı üzərində qurulan mövzuda ladin VIII pilləsinin yarım ton bəmləmiş alterasiyalı növü “Şur” muğamının “Şur-Şahnaz” şöbəsinin xüsusiyyətindən irəli gəlir. “Şur-Şahnaz” da VIII pillə yarım ton bəmləşir, IX pillə isə yarım ton zilləşir. (Musiqi nümunəsi № 1)



Sadə üçhissəli formada qurulan mövzunun orta bölməsini orkestr ifa edir (3-5). Burada mövzu hümayun məqamında səslənir (Do mayəli hümayun). Beləliklə, iki lad arasında maraqlı uyğunlaşma yaranır. Yəni şurun alterasiyalı şəkli “hümayun”un səs sırası ilə uyğunlaşır. Bəstəkar bu uyğunluğu çox məharətlə duyaraq tətbiq edir.

Konsertin birinci hissəsinin köməkçi mövzusu (d moll, Andante con moto) əsas mövzu ilə obraz, temp və lad baxımından təzadlıdır. Köməkçi mövzu şüştər ladına əsaslanır. Əvvəlcə orkestrdə səslənən əsas mövzu (6) sonra solistin ifasına keçir. Axıçı, lirik xarakterli mövzu muğamda olduğu kimi vahid rüşeymdən yetişərək inkişaf edir. Melizmlərlə zəngin olan melodiya şüştər ladında başlayıb, segah ladına modulyasiya edir. (re – şüştər – fa# – segah)

Musiqi nümunəsi № 2

Re – şüştər



Fa # segah



Burada şüştər məqamı ilə “Segah”ın alterasiyalı şəkli arasında uyğunluq yaranır. Segah məqamında VII pillənin bəmləşməsi və VIII pillənin yarım ton zilləşməsi nəticəsində şüştər ondan böyük tersiya yuxarı yerləşən alterasiyalı segah ladlarının səs sırası arasında uyğunluq yaranır.

Bu xüsusiyyət bir sıra xalq musiqisi nümunələrində də müşahidə edilir. Məsələn: “Segah” muğamında ifa olunan “Müxalif” rənginin başlanğıcı mi segah, orta hissəsi isə do şüştər tonallığında verilir.

Musiqi nümunəsi № 3



S.Ələsgərovun konsertinin birinci hissəsinin işlənmə bölməsində də melodiya şüştər ladından segaha modulyasiya edir. (13-14)

Xalq musiqisinin ifaçılıq üsulları, melodik və lad-intonasiya xüsusiyyətləri konsertin birinci hissəsinin kadensiyasında daha parlaq şəkildə təzahür edir. Musiqişünas E.Babayev bu kadensiyanı belə səciyyələndirir: “Konsert janrı üçün səciyyəvi olan kadensiya bəstəkarın tar konsertində tamam başqadır. Onu texniki imkanların nümayişindən daha çox tarın monoloqu adlandırmaq olar (7, s.10).

Konsertin işlənmə bölməsinin sonunda şüştər ladından eyniadlı bayatı-şiraz məqamına keçid baş verir. Sonra bayatı-şiraz məqamı üzərində kadensiya başlanır.

Musiqi nümunəsi №4.



Melodiya qısa anda şur ladına modulyasiya etdikdən sonra segah məqamı üzərində kadensiyanın ikinci bölməsi başlanır. Burada “Haşım se-

gahı” muğamının intonasiyaları səslənir və zəng simlərdə çalğı üsulu tətbiq edilir.

Musiqi nümunəsi №5.

Tempo rubato

The musical score consists of three staves of music in 3/4 time, marked 'Tempo rubato'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first staff contains three measures, each starting with a triplet of eighth notes. The second staff also contains three measures with triplets. The third staff contains two measures with triplets. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some notes beamed together in triplets.

Kadensiyanın üçüncü bölməsi (Andante) “Çahargah” muğamının “Hisar” şöbəsinin intonasiyaları üzərində qurulub (yəni sol mayəli çahargah). Burada melodiya muğamda olduğu kimi zildən bəmə enir və variant – sekvensiya üsulu ilə inkişaf edir. Çahargah məqamı üzərində qurulan bölmədə də zəng simlərdə çalğı üsulu tətbiq olunur. Ümumiyyətlə, kadensiyanın segah və çahargah məqamları üzərində qurulan bölmələri instrumental muğam üçün səciyyəvi olan gəzişmə bölmələrini xatırladır. Muğamın gəzişmə bölmələri sekvensiyalı inkişafa əsaslanır burada “sekvensiya daxilində sekvensiya” verilir. Yəni ladin müəyyən pərdələri əhatəyə alınır, müəyyən melizmatik fiqurlar əvvəlcə kiçik özləklərlə sekvensiya şəklində təkrar olunur. Bu sekvensiyalar enən istiqamətə malikdir. Daha sonra “özləklər” (“rüşeym”) qrup halına salınaraq, sekvensiya kimi təkrar edilir (kadensiyanın 23-37-ci xanələri). Bu bölmədə melodiya muğamda olduğu kimi variant şəklində inkişaf edir.

Kadensiyanın ikinci və üçüncü bölmələri segah və eyni mayəli çahargah məqamlarının dinamik qovşağıdır. Bütövlükdə kadensiyanın məqamtonal inkişaf sxemi belədir:

Mi^b bayatı-şiraz – Si^b şur – sol segah – sol çahargah.

Bəstəkar kiçik bir kadensiyada müəyyən modulyasiyaşəbəkəsi yaradır. Məqamların sıx qarşılıqlı tabeçiliyi və intonasiya bağlılığı zəminində müəyyən ölçüyəsalma səddi yaranır. Hər bir ladin spesifik intonasiya zonası vasitəsilə maraqlı keçidlər edilir, əvvəlki tonika inkar olunur. Bayatı-şiraz məqamından şura keçərkən “düyün” bağlanır və nəticələnir.

Musiqişünas R.Məmmədova “Muğam – sonata qovşağı” tədqiqat əsə-

rində yazır: ”Muğam – instrumental və vokal-instrumental janrdır (dəstgah və ritmik muğamlar onun növ müxtəlifliyinə aiddir). Bu janrların əsasında birincisi – daxilən inkişaf etmiş zəngin xalq musiqisi janrları, ikincisi – bunların hər dəfə yeniləşən təkrarları dayanır.

“Azərbaycan (geniş mənada Şərqlə) musiqisinin spesifikasiyası isə ciddi lads əsasları üzərində qurulan konkret tematik intonasiyalaşdırma sahəsində axtarılmalıdır” (6, s.11).

S.Ələsgərovun konsertinin timsalında bütün bunların şahidi oluruq. Xüsusən birinci hissənin kadensiyasında milli təfəkkür – musiqi materialının muğam inkişaf prinsipi özünü büruzə verir. Konsertin birinci hissəsi məqam baxımından çox zəngindir. Burada rast məqamından başqa bütün ladlar tətbiq edilir. Aparıcı məqamlar şur, şüştər və segahdır.

Konsertin ikinci hissəsi Andante cantabile birinci hissəsinin köməkçi mövzusunun lirik obrazlar dairəsini davam etdirir.

Andante cantabile (b moll) bəstəkarın sözsüz mahnılarını xatırladır. Heyrətamiz nəfis və zərif melodik üslub, koloritli harmoniyalar bu hissəyə xüsusi rəvnəq verir. Mürəkkəb üçhissəli formanın birinci bölməsində bayatı-şiraz məqamından şüştər məqamına modulyasiya baş verir. Çahargah məqamına əsaslanan orta bölmədə aşiq musiqisinin xüsusiyyətləri nəzərə çarpır. S.Ələsgərovun xalq çalğı alətləri orkestri üçün yaratdığı müxtəlif janrlı instrumental əsərləri araşdıran tədqiqatçı M.Qafarova yazır: “Orta bölməni dinlədikə bizim gözlərimiz önündə iki aşığın deyişməsi canlanır. Müəllif belə deyişməni orkestr və solist arasında aparır” (1, s. 123).

Konsertin ikinci hissəsinin orta bölməsi məqam-tonal inkişaf baxımından zəngindir: (çahargah – segah – şüştər). Bayramsayağı, nikbin ruhlu final (a moll) rondo–sonata formasındadır. Burada xalq musiqisinin instrumental muğamların bir sıra xüsusiyyətləri tətbiq olunmuşdur.

Şur məqamına əsaslanan refren mövzusunda sonra verilən segah üzərində qurulan birinci epizodda “Qarabağ şikəstəsi”nin intonasiyaları verilir (xanə 33-38). Orkestrin ritmik formülünün müşayiəti zərbi muğamla bənzəyiş yaradır. Refrenə qayıdıq (62) “Segah” muğamının “Şikəsteyifars” şöbəsinin intonasiyalarına əsaslanır. İkinci epizoda (Piu mosso) keçid şur məqamından “Şüştər” muğamının “Tərkib” şöbəsi vasitəsilə baş verir. İkinci epizodda (Meno mosso – “Şüştər”in “Tərkib” şöbəsi) solisti orkestrin ostinat ritmik fiqurları müşayiət edir. Bu, bir növ zərbi muğamı xatırladır.

Konsertin melodik üslubunda melizmlərə geniş yer verilir. Birinci hissənin köməkçi mövzusu, eləcə də üçüncü hissənin birinci epizodunun melizmləri lal barmaq üsulu ilə ifa edilir. Maraqlı bir ştrix ikinci hissənin başlanğıc mövzusunda rast gəlinir. Burada melodiyada glissando tətbiq edilir. Belə glissando – sürüşmə muğam ifaçılığında təsadüf edilir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Qafarova M.A. Bəstəkar Süleyman Ələsgərov və xalq çalğı alətləri orkestri. Dərs vəsaiti. B.: ADPU, 2012, 226 s.
2. Quliyev O.S. Süleyman Ələsgərovun tar ilə xalq çalğı alətləri orkestri üçün konserti (Metodik tövsiyələr). B.: 1982, 24 s.
3. Xəlilov V.C. Süleyman Ələsgərov. B.: İşıq, 1985, 64 s.
4. İsmayılov M.C. Azərbaycan xalq məqamlarının qohumluq münasibətləri haqqında. // Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının Elmi Xəbərləri, 1972, № 9, s. 5-43.
5. Həsənova C.İ. “Leyli və Məcnun” operası Üzeyir Hacıbəyovun lad nəzəriyyəsinin təşəkkülündə ilkin mərhələ kimi – “Musiqi dünyası” jurnalı. 2008, 2/35, s. 150-153.
6. Məmmədova R.A. Muğam – sonata qovşağı. B.: İşıq, 1989, 128 s.
7. Babayev E.Ə. Süleyman Ələsgərov. B.: Azərnəşr, 1982, 29 s.
8. İsmayılov M.C. Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi-metodik очерklər. B.: Elm, 1991, 117 s.

Самир ШАХБЕДДИНОВ
Докторант АНК

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ПРИЕМОВ МУГАМНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В 1-ОМ КОНЦЕРТЕ ДЛЯ ТАРА И ОРКЕСТРА НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ СУЛЕЙМАНА АЛЕСКЕРОВА

Резюме

Творчество видного деятеля Азербайджанской культуры, народного артиста Азербайджанской Республики, лауреата государственной премии, обладателя «Ордена Славы», профессора Сулеймана Алескерова богато по своему наследию.

Объектом исследования данной статьи является Концерт №1 для тара и оркестра народных инструментов С. Алескерова, написанный в 1972-м году. В 1973-м году произведение было исполнено известным таристом Ахсаном Дадашевым, которому и посвящен данный концерт. В статье концерт анализируется с позиции претворения принципов мугамного исполнительства.

Ключевые слова: тар, музыка, мугам, концерт, оркестр

Samir SHAHBEDDINOV
post-graduate student of ANC

**POSSIBILITIES OF USING SAMPLES OF THE MUGAM IN
PERFORMANCE OF THE FIRST CONCERT OF S.ALESGEROV
FOR TAR WITH ORCHESTRA OF FOLK INSTRUMENTS**

Summary

Benefiting by inexhaustible folk music activities of a notable representative of Azerbaijan Music Culture, People`s artist, with Order of Glory, State prize – winner, professor S.Alesgerov are very rich.

The First concert of S.Alesgerov for tar with the Orchestra of Folk Instruments completed on 1972 and on 1973 performed by tar player, Honoured artist Ahsan Dadashov and the Orchestra of Folk Instruments of Teleradio Company. This concert devote to Ahsan Dadashov.

Here were applied some of characters instrumental mughams of folk music.

Key words: Tar, music, mugham, concert, orchestra

Rəyçilər: xalq artisti, professor Ağaverdi Paşayev;
dosent Səbuhi Cəfərov

Vəfa ABBASOVA
AMK-nın
dissertantı

AVROPA VƏ RUS MUSIQISINDƏ ŞƏRQ MÖVZUSUNUN TƏCƏSSÜMÜNƏ DAİR

Açar sözlər: Şərq-Qərb musiqi əlaqələri, oriyentalizm, müasir musiqi, E.Artemyev, S.Qubaydulina

Müasir dövrdə istənilən incəsənət sahəsinin, yaradıcılığın inkişafını və ümumiyyətlə mövcudluğunu şərtləndirən, onu dünya vətəndaşı üçün maraqlı edən əsas səbəblərdən biri də təqdim olunan məhsulun mədəniyyətlərarası dialoqa və onlar arasındakı daxili əlaqələrə söykənməsidir. Hal-hazırda mədəni sferada bu əlaqənin maraqlı təzahür formalarını sezmək olar. Milli mədəniyyətlərarası inteqrasiya fonunda incəsənətin bütün sahələrinin, xüsusən də musiqinin yeni progressiv ideyalarla, məzmun və formalarla, ifadə vasitələri ilə zənginləşməsinin şahidi oluruq.

Ümumiyyətlə, bəşəri mədəni əlaqələrin vacibliyi bir sıra dövlət strukturları tərəfindən də ciddi şəkildə araşdırılır. Bu məsələnin müxtəlif aspektləri filosoflar, politoloq, iqtisadiyyatçı, həmçinin mədəniyyətsünaslar tərəfindən tez-tez müzakirə obyektinə çevrilir. Qloballaşma müasir dövrümüzü xarakterizə edən əsas xüsusiyyətdir və bundan irəli gələn multi-kulturalizm, onun mürəkkəb qlobal proseslər fonunda təzahür formaları bir sıra müzakirələrin əsas mübahisə obyektidir. Təsadüfi deyil ki, 2001-ci ildə YUNESKO dünyada sülhün ən yaxşı qarantı kimi çıxış edə biləcək "Mədəniyyətlərarası dialoq haqqında beynəlxalq normativ sənəd"i qəbul etmişdir. Beynəlxalq qurumda ilk dəfə olaraq mədəni irsin müxtəlifliyinə ümumbəşəri sərvət kimi yanaşıaraq, onun canlı təbiətdəki bio-müxtəliflik, rəngarənglik qədər əhəmiyyətli olduğu vurğulanıb. Bu sənədin Beynəlxalq İnsan Haqları haqqında deklarasiya qədər əhəmiyyətli olduğu YUNESKO-nun baş direktoru K.Matsura tərəfindən də xüsusi qeyd edilib.

Şərqlə Qərb mədəniyyətləri arasında əlaqələrin tarixi qədimdir. Zaman keçdikcə, yeni sosial, iqtisadi, siyasi dəyişikliklər fonunda isə bu münasi-

bətlərdə müəyyən tarixi mərhələlərin mövcud olduğunu deməliyik. Belə ki, XIX əsrdən başlayaraq Şərq musiqi mədəniyyəti haqqında təsəvvürlərin artması davamlı inkişaf edən Şərq-Qərb mədəniyyətlərarası dialoqun daha aktiv fazasına gətirib çıxarır. N.Konrad bunu “Avropa və qeyri-Avropa xalqlarının mədəniyyətini bir-birindən ayıran çin səddi artıq dağılıb” fikri ilə ifadə edir (1, s. 128).

Musiqişünaslar Avropa və rus bəstəkarlarının yaradıcılığında Şərq mövzusunun müraciət olunmasının müxtəlif metodlarını qeyd edirlər. İngilis musiqişünası M.Karner bəstəkarın musiqi dilindən çıxış edərək Şərq musiqisinə müraciət etmənin əsas 3 səbəbini ön plana çəkir: 1. Ekzotik elementlər yalnız əsərə müəyyən cazibə və “şarm” vermək üçün istifadə olunur; 2. Ekzotik tonal sistemlər bəstəkarın öz üslubunun tərkib hissəsi kimi çıxış edir; 3. Ekzotika stilizasiya kimi istifadə olunaraq yeni musiqi üslubunun yaranmasına öz xidmətini göstərir (2, s. 66).

Həmçinin bəstəkarın yaradıcılığında Şərq meyillərini kulturoloji baxımdan araşdıraraq onun (bəstəkarın) estetikasında, fəlsəfi baxışlarında bu mövzunun nə dərəcədə əhəmiyyətli olub-olmaması ilə də izah etmək olar. Bu zaman da bir sıra istifadə metodlarının ümumiləşdirilmiş xüsusiyyətlərini qeyd etmək lazımdır. Bəzi hallarda Şərq elementləri sırf dekorativ funksiya daşıyaraq ümumi dramaturgiyanın məntiqi ardıcılığına xələl gətirməyərək təqdim edilir. Həmçinin bəzi bəstəkarlar yad materialdan müəyyən boşluğu doldurmaq üçün, mövcud olduğu ənənədə hiss etdiyi qeyri-resurs vəziyyəti kompensasiya etmək üçün istifadə edə bilər (bu hal XX əsrin bəzi bəstəkarlarının yaradıcılığında daha çox özünü göstərir). Bəzən isə bəstəkar yaradıcılığının müəyyən mərhələsində tamamilə yad mədəniyyətin təsiri altına düşərək, onun təmsilçisi və ya yalnız bu fərqlilik fonunda özünü dərk etmə kimi fürsətdən istifadə edir. Qeyd olunan xüsusiyyətləri Avropa və rus bəstəkarlarının yaradıcılığında ardıcıl şəkildə müşahidə etmək olar. Musiqi tarixinə nəzər salsaq görərik ki, hələ XVIII əsrin Vyana klassiki olan Mosartın yaradıcılığı, daha dəqiq desək, onun “Serdan qaçış” operası parlaq Şərq obrazları ilə zəngindir.

Bu, bəstəkarın Şərqlə bağlı yeganə əsəri deyil. “Alla turka” rondo, Skripka konserti, “Zaida” zinqşpili də Türkiyə-Avstriya tarixi əlaqələrinin (Osmanlı imperiyasının hücumları və s.) nəticəsi olaraq V.A.Mosartın yaradıcılığında özünü göstərir.

Daha sonralar romantizm dövrünün nümayəndələri üçün onlara yad, fərqli bir dünyagörüşünü, mədəniyyəti başa düşmənin özü yaradıcılıqda yeni imkanlar yaradır. Daxili mənəvi resurslarını itirməyən Şərq aləmi bəstəkarların böyük marağına səbəb olur. Eyni zamanda Şərq daha çox ümumiləşdirilmiş kateqoriya kimi, onun təzahür formaları isə bir qədər şərti xarakter daşıyaraq təsvir edilir.

Zaman keçdikcə musiqi oriyentalizmi daha dəqiq xarakter daşımağa

başlayır, uzaq və yaxın Şərq ölkələri konkret musiqi melodiyaları, lad-məqam və ritmləri ilə təsvir olunur. Bu baxımdan J.Bizenin “Mirvari axtaranlar”, K.Sen-Sansın “Samson və Dalila”, L.Delibin “Lakme” operalarını, K.Debüssi, M.Ravel və başqa bəstəkarların yaradıcılığını göstərə bilərik.

Rus musiqi tarixinə gəldikdə, bildiyimiz kimi, Şərq folklor materiallarına müraciət edən ilk bəstəkar M.İ.Qlinka olub. Onun “Ruslan və Lyudmila” operasındakı Şərq səhnələri dramaturji əhəmiyyətə malikdir. III aktda Azərbaycan xalq mahnısının istifadə edildiyi “Fars qızlarının xoru”, daha sonrakı Şərq rəqsləri bəstəkar tərəfindən ustalıqla orkestrləşdirilib. Məhz bu səhnələr ilə rus musiqi mədəniyyətindəki Şərq mövzusu – oriyentalizmin başlanğıcının qoyulduğunu qeyd etməliyik. Bu yolda Qlinkanın ən gözəl davamçıları çox aktiv şəkildə, xüsusən opera janrında Şərq mövzularına müraciət edən “Qüdrətli dəstə” bəstəkarları oldu. Məsələn, A.Borodinin “Knyaz İqor” operasında Şərq səhnələrinin çox böyük rolunun olması bəstəkarın bu səhnələrin təsvirinə qədim rus obrazları qədər əhəmiyyət verməsi ilə izah oluna bilər. Digər nümunə kimi M.Musorqskinin “Salambo” və “Xovaşına”, R.Korsakovun isə “Mlada”, “Skazaniye o nevidemom qrade Kiteje”, “Qızıl xoruz” operalarını qeyd edə bilərik.

Şərq obrazlarının dərinədən mənimsənilməsi baxımından bu dövr bəstəkarlarının instrumental əsərlərinin də böyük əhəmiyyəti var. Instrumental əsərlərin musiqi dilində daha çox folklor materiallarından sitat şəklinə istifadə olunması, maraqlı məqam-harmonik dönmələr və ritmlərə müraciət olunmalar diqqəti cəlb edir. Ən dəyərli nümunələr kimi M.A.Balakirevin “İslamey” fantaziyası və “Tamara” simfonik poemasını, A.Borodinin “Orta Asiya çöllərində” simfonik lövhəsini və əlbəttə ki, N.Rimski-Korsakovun “Antar” və “Şəhrizad” simfonik süitalarının adlarını çəkməliyik. Bu dövr bəstəkarları arasında musiqişünas B.Asafyev xüsusi olaraq A.Q.Rubinşteyni qeyd edirdi. Bir çox əsərlərindən nümunələr gətirərək onun “şübhəsiz Şərq hissiyatına” (3, s. 34) malik olduğunu qeyd edirdi.

Növbəti XX əsr artıq Avropa və Rus mədəniyyətinin inkişaf parametrlərini təyin edəcək yeni yaradıcı kontekstlərin meydana gəldiyi mürəkkəb bir dövrdür. Bəstəkarların yeni musiqi təfəkkürü nümayiş etdirərək tamamilə fərqli, həmçinin fərdi və yeni metodlara müraciəti, forma, harmonik dil, ritmika və bir çox digər komponentlərdəki yeni məqamlar bu dövrün xarakterik xüsusiyyətlərini təşkil edir. Transsendental meyllər, mistik və dini mövzuların əhəmiyyəti və bundan irəli gələrək Şərq aləminin bir sıra bəstəkarlar üçün çox cəlbedici göründüyünü deyə bilərik.

Rusiyada Şərq mövzularına müraciətdə yeni tərz, məsələnin mənəvi tərəflərinə, fəlsəfəsinə varmaqla müraciət olunması baxımından Skryabinin yaradıcılığı böyük əhəmiyyət kəsb edir. Rus bəstəkarlarından ən çox

və xüsusi şəkildə bu aləmlə əlaqə yarada bilən bəstəkar öz mistik ideyalarının, yaradıcı projektivliyinin başlanğıcını buradan götürür. Onun Bart və Y.Blavatskayanın əsərləri, “Upanişada”lar və Buddanın həyatı ilə dərin-dən maraqlanması faktları da bundan irəli gəlirdi. “İlahi poema”nın hissələrinin hind fəlsəfəsinin əsas ideyası olan “sansaraya” uyğunlaşdırılması, digər əsərlərində də bu ideyalardan qaynaqlanaraq strukturu təşkil etməsi, onun üçün bu mövzunun nə qədər əhəmiyyətli olmasından xəbər verir.

Bu baxımdan Skryabin qədər avanqard musiqinin aparıcı simalarından biri olan Con Keycin yaradıcılığında, əsərlərinin məzmununda da hind və çin fəlsəfəsinin, dini baxışlarının əhəmiyyətli rolu olmuşdur. Müasirləri olan minimalist bəstəkarlar Lui Harrison (çin musiqisindən qaynaqlanan “Skripka və müxtəlif alətlər üçün musiqi”) və Henri Koueldən (kamera orkestri üçün “Fars silsiləsi” – İrana həsr edilib) fərqli olaraq heç zaman konkret Şərq musiqi motivlərinə müraciət etməsə də, yaradıcılığının əsas qayəsi olan səssizlikdəki səs fenomeni, meditasiyaya meyillik, struktur-dakı səbəb və nəticə ardıcılığı, alətlərin istifadə olunması prinsiplərində təsiri altında olduğu aləmin əks edildiyini deyə bilərik. Hətta müəyyən dövrdə onun əsərlərini “Dəyişikliklər kitabı”na əsasən, fala baxmaqla və ya müxtəlif astroloji xəritələrin köməyi ilə yazması halları da məlumdur.

XX əsrin II yarısında Şərq simvolikası, məzmunu ilə fərqlənən iki bəstəkarın əsərləri üzərində isə daha ətraflı dayanmaq istərdik. Müasir dövrün ən maraqlı və dəyərli bəstəkarlarından biri olan E.Artemyevin bir əsəri Azərbaycan və ümumiyyətlə, Şərq dinləyicisinə çox gözəl tanışdır. Elektron musiqi sahəsinin ən parlaq nümayəndələrindən olan E.Artemyev öz yaradıcı ideyalarını bu sahədə reallaşdırmağa üstünlük verir. 1960-cı ildə riyaziyyatçı-mühəndis E.A.Murzinin icad etdiyi və A.Skryabinin şərafinə ANS adlandırdığı fotoelektron sintezator o dövrün bir çox bəstəkarlarının – A.Şnitke, E.Denisov, S.Qubaydulininin həmçinin Artemyevin diqqətini cəlb edir. E.A.Murzin D.Şostakoviçin köməliyi ilə Elektron Musiqi Studiyası yaradan zaman E.Artemyev burada işləmək qərarına gəlir. Onun musiqi aləmi çox rəngarəng, maraqlı və qeyri-adidir. Müraciət etdiyi mövzuların genişliyi isə yəqin ki, onun uzun müddət kino musiqisi sahəsində işləməsi ilə şərtləndirilir. Belə ki, bəstəkar digərləri ilə yanaşı uzun illər XX əsrin ən məşhür rejissoru olan A.Tarkovski ilə çalışmışdır. Bu yaradıcı tandem sayəsində öz dərin mənası, obrazlılığı ilə insanda yeni hisslər, maraqlı emosyalar yarada bilən əsərlər meydana gəlir. E.Artemyevin rejissorun bir sıra filmlərinə yazdığı musiqi nümunələri yalnız fon və ya müəyyən emosional boşluqları doldurmaq məqsədi daşımır. Bu musiqi ayrıca qəhrəman səviyyəsinə qədər yüksələrək məzmunun açılmasına, qavranılmasına xidmət edən əsas amillərdən biri kimi çıxış edir. Mürəkkəb assosiativ

mənaları, obraz – simvolları yarada bilməsi, həmçinin musiqinin audiovizual əhvali-ruhiyyəyə malik olması A.Tarkovskinin bütün yaradıcı tələblərinə uyğun gəlirdi. 1972-ci ildə o “Solyaris”, 1975-ci ildə “Zerkalo” və 1980-ci ildə “Stalker” filmlərinə musiqi bəstələyir. Bununla yanaşı, “Solyaris”də bəstəkar filmin bütün səs sferasının yaradıcısı kimi çıxış edir və ilk dəfə olaraq elektron musiqi partiturasını yaradır. E.Artemyevin yaradıcılığını yada salmaqda bizim məqsədimiz onun “Stalker” filminə yazdığı ecazkar musiqi və onun burada “Bayatı-Şiraz” muğamından necə istifadə etməsinə nəzər salmaqdır. “Stalker” filminin yaranması bir sıra çətinliklərlə müşayiət olunduğundan (filmin ilk variantının texniki səbəblərə görə yararsız olması, operatorla münafişə, maddi təminatlıqsızlıq və s.) rejissor filmin musiqi atmosferi barədə dəqiq bir rəy bildirmir. A.Tarkovski üçün dəqiq olan yalnız film-də Şərq-Qərb sintezinə əsaslanan musiqi motivinin vacibliyi idi. Bununla belə onun Kiplinqin məşhur “Şərq və Qərb bir yerdə mövcud olsalar da, heç bir zaman bir-birilərini anlaya bilməyəcəklər” fikrini xatırlamasını da bəstəkar qeyd edir. Rejissorun ideyasından çıxış edərək bəstəkar bu iki mədəniyyətləri aydın xarakterizə edə biləcək musiqi materialı üzərində çalışır. Nəticədə yazılan musiqi rejissorun bütün tələblərinə uyğun gələrək onun dəyişikliksiz qəbul edilməsi ilə yekunlaşır. Bu filmin musiqi özəyini solo tarın ifasında səslənən “Bayatı-Şiraz” muğamının başlanğıc motivi ilə müqəddəs Məryəmə həsr edilmiş XVI əsr İtalyan kilsə melodiyasının əsas motivinin sintezi təşkil edir. Filmin musiqi dramaturgiyasını bəstəkar Qərb və Şərqi aydın xarakterizə edən dinamik simvolların qarşılıqlı münasibətlərinə tabe etdirib. Qərb aləmi Orta əsr aləti olan blokflayta və sintezatorda modelləşdirilmiş, bəzən lyutnya, bəzən klavesin, bəzən isə akustik gitaranı xatırladan tembrlərlə ifadə edilir. Burada müəyyən soyuqluq və sanki kənarlaşdırılmış, uzaqdan öz dərinliyi ilə gözəl ahəng yaradan fon üzərində (sonradan növbə ilə bu melodiya fon deyil, fiqur kimi çıxış edəcək) tarın ifasında motiv səslənir. Elektron alətin tembr imkanlarından istifadə edərək, bəstəkar tarın melodiyasını bir qədər də rəng çalarları baxımından dərinləşdirərək onu mayə tonu üzərində təqdim edir. Tarın melodiyası sanki kosmik fəzadan axaraq ecazkar effekt yaradır. Bunu bəstəkarın dediyinə görə rejissor da xüsusi olaraq qeyd edir. “Stalker” filmində Qərb mövzusunun və bütövlükdə musiqi təfəkkürü sisteminin Şərq musiqi ənənələrinə asimilə olmasının şahidi oluruq. Daha sonra bəstəkar filmin musiqisi əsasında “Meditasiya” əsərini tərtib edir. Bundan başqa bəstəkarın “Stalker”, “Zerkalo” və “Solyaris” filmlərinə yazdığı bütün musiqi materialı ayrıca disk şəklində buraxılmış və musiqi ictimaiyyətinin böyük marağına səbəb olmuşdur. XX əsrin ən dahi, ideyalarının dərinliyinə görə bütün dünyanı sarsıda bilmiş rejissoru A.Tarkovskinin filmlərinin E.Artemyevin musiqi sferası

ilə əhatə olunması onların emosional təsirinin qat-qat artmasına xidmət edir. Bir sıra kinoşünasların bəstəkarın musiqisini yalnız müşayiət xarakteri daşmasını, kənarlaşdırılmış mövqeyə malik olmasını qeyd etməsinə baxmayaraq onların sonradan müstəqil əsər kimi uğur qazanması bunun əksini sübut edir.

Şərq və Qərb mədəniyyətlərarası dialoqundan danışan zaman XX əsrin II yarısının musiqi tarixində ən əhəmiyyətli yerlərdən birini tutmuş, yaradıcılığı yalnız rus deyil, bütün dünya musiqi tarixi üçün böyük əhəmiyyət kəsb edən S.Qubaydulini qeyd etməmək mümkün deyil. Musiqi üslubu ötən əsrin 60-cı illərində formalaşmış bəstəkarın qarşısına qoyduğu məqsədlərdən biri bu iki fərqli mədəniyyətlərin sintezinə nail olmaq, eyni zamanda bütün bunları vahid üslub çərçivəsində üzvi şəkildə birləşdirməklə əsərdəki daxili harmoniyanı əldə edə bilməkdir. Ümumiyyətlə, bu bəstəkar üçün əsərlərinin dərin mənəvi kontekstə malik olmasının böyük rolu var. S.Qubaydulinin çoxlu sayda müxtəlif janrlı əsərləri sırasından 1968-ci ildə yazdığı “Memfisdə gecə” («Ночь в Мемфисе») və 1969-cu ildə yazdığı “Rubayat” kantataları və “Sevinc və kədər bağçası” («Сад радости и печали») – fleyta, alt və arfa üçün yazılmış pyesi incə şərq koloriti ilə digərlərindən seçilir.

“Memfisdə gecə” kantatası metso-soprano, kişi xoru (fonoqram ifadə) və kamera orkestri üçün yazılıb. Məşhur şairə A.Axmatova və V.Potapova məhz kantata üçün qədim Misir poeziyası nümunələrini tərcümə ediblər. Kantata 7 hissədən ibarətdir. Onlardan ikisi instrumental hissədir: 1. “Gecə, mənə dünyanı bəxş elə” («О ночь, даруй мне мир»), 2. “Aramlı zərbələr sənin uğrunda” («Мирные удары наши для тебя»), “Göy yerə qarışib” («Небо смешалось с землей»), “Sənin böyüklüyündən vəcdə gəlirik” («Мы радуемся величеству твоему») 3. Instrumental hissə . 4. “Ürəyimi kimə açım” («Кому мне открыться сегодня»), “Küllü cahan sultanı ” («Ты владычица всего»), 5. Instrumental fuqa, 6. “İndi mənə ölüm xəstənin şəfa tapması kimi görünür” («Мне смерть представляется ныне исцелением больного») 7. “Ürəyini ovut” («Утешь свое сердце»). Bu əsərdə Qərb dünyagörüşündən fərqli olan Şərq fəlsəfəsini anlamağa, onu ifadə etməyə doğru böyük addım atılıb. Bəstəkar müsahibələrinin birində qeyd etdiyi kimi mərasim himnləri və meditasiya lirikasına müraciət etməsi ilə məzmunadakı dualizmi təmin etmiş, dramaturgiyanı isə şəxsi və obyektiv, müşahidə və aktivlik, daxili və xarici kimi kontrast məhfumlara əsaslanaraq qurmuşdur. Təfəkkürün kollektiv və individual yanaşma tərzini ortaya qoyan bu vacib məqam əsərin kompozisiyasında da özünü göstərir. Belə ki, kişi xoru və bariton partiyasının lentə yazılaraq zalda dinamiklər vasitəsilə səsləndirilməsi məhz bu ideyaya xidmət edir. Seriya texnikasında yazılmasına baxmayaraq kantatada bəstəkar canlı, axıcı vokal partiya yarada bilmiş, şərti ekzotik mə-

qamlardan demək olar ki, uzaq duraraq diqqətini əsərin əsas mənası, fəlsəfəsi üzərində cəmləmişdir.

Digər Şərq kantatası olan “Rübəyat” Xaqani, Hafiz və Ö.Xəyyamın sözlərinə yazılıb. Şərq ədəbiyyatının əbədi tənhalıq, sevgi, kədər, ilahi eşq kimi mövzularına müraciət etməklə S.Qubaydulina bu mövzularda dünyaya olan dərin humanistik baxışlarının əksini tapa bilib. 9 rübai (tərcümə – V.Derjavinin) üzərində qurulan kantatanın vokal və orkestr palitrası çox rəngarəngdir. Ümumiyyətlə, bu əsərdə rus vokal musiqisinin inkişafına böyük töhfələr vermiş bəstəkar orkestr ilə səsin ən dərin, üzvi sintezini nümayiş etdirir.

Nəhayət, bu dəfə mətn deyil, yalnız musiqi dili, melizmatikası, alətlər-arası dialoqun spesifik xüsusiyyətləri ilə Şərq ab-havası təqdim olunan “Sevinc və kədər bağı” («Сад радости и печали») pyesi. Bəstəkarın Şərq mövzusu ilə əlaqəli bizə məlum olan sonuncu əsəri 1980-ci ildə fleyta, alt və arfa üçün yazılmışdır. Bu əsərdə melodiyanın incə, Şərqə xas olan naxışvariliyi xüsusi qeyd edilməlidir. Bəstəkarın digər kamera əsərlərində də sevə-sevə istifadə etdiyi alətlərin qeyri-adi tembr kompozisiyaları yaratması vacib dramaturji məqamlardan biridir.

Əlbəttə, müasir Avropa və rus bəstəkarlarının yaradıcılığında Şərq mövzusunun danışarkən yuxarıda adları sadalanan bəstəkarların yaradıcılığı ilə kifayətlənmək olmaz. Bu sahə xarakterinə görə çox dinamik, daimi yenilənərək maraqlı dairəsinə düşə biləcək bir mövzu olduğundan daha dərin və ətraflı araşdırma tələb edir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Конрад Н. Запад и Восток: Статьи. М.: Наука, 1966, 519 с.; (2-е изд.) М.: Наука, 1972, 496 с.

2. Carner M. The exotic element in Puccini // Of men and musik. London, 1944.

3. Асафьев Б.В. Антон Григорьевич Рубинштейн в его музыкальной деятельности и отзывах современников. М.: Музгиз, 1929, 156 с.

4. Dadaşzadə Z.A. “Müasir musiqi” seminarı üzrə BMA-nın bakalavr pilləsində təhsil alan tələbələrə üçün proqram. B.: Təhsil Nazirliyi, 2000.

5. Чач Е.А. Ориентальный контекст серебряного века. // Омский Научный Вестник №1 (85), 2010.

6. Борисова М.О. Дж.Кейдж. Паломничество в страну Востока. // Журнал Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И.Герцена, Выпуск №146, 2012.

7. Сайдашева З.Н. Татарская музыка в контексте «Восток и Запад»: к проблеме «Европеизация». // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусства, Выпуск №1, 2012.

Вафа АББАСОВА
Диссертант АНК

**О ВОПЛОЩЕНИИ ВОСТОЧНОЙ ТЕМЫ В
ЕВРОПЕЙСКОЙ И РУССКОЙ МУЗЫКЕ**
Резюме

Статья посвящена проблеме изучения музыкальных взаимосвязей Востока и Запада. Также коротко рассматривается использование восточной темы в произведениях русских композиторов. Особое внимание уделяется творчеству композиторов второй половины XX века, в частности, рассматриваются произведения Э.Артемяева и С.Губайдулиной.

Ключевые слова: Музыкальные связи Востока и Запада, ориентализм, современная музыка, Э.Артемяев, С.Губайдулина

Vafa ABBASOVA
Dissertator ANC

**ON THE FORM OF USE OF EASTERN THREADS IN THE
EUROPEAN AND RUSSIAN MUSIC**
Resume

Cultural relations between the West and East has a rich and long history. Development of these cultural relations can be aware from composer's creativity. During the second half of the 20th century, most European and Russian composers delved into Eastern music. The article mainly deals with the composers' attitude towards the subject and their methods of using the elements of eastern music.

Key words: East-West music relations, orientalism, modern music, E.Artemyev, S.Gubaydulina

Rəyçilər: dosent S.Hüseynova;
dosent C.Məmmədova.

Aygün BAYRAMOVA
Xalq artisti

FİKRƏT ƏMİROVUN YARADICILIĞINDA MUĞAM JANRININ TƏZAHÜRÜ

Açar sözlər: muğam, janr, bölmə, bəstəkar, yaradıcılıq

Fikrət Əmirov Azərbaycan bəstəkarlıq sənətinin korifeylərindəndir. Çoxşaxəli yaradıcılıq dünyasında mahnıdan operaya, baletə qədər demək olar ki, bütün janrlarda öz möhürünü vurmuş, dəsti-xəttini qoymuşdur. Onun yaratdığı hər bir sənət əsəri milli musiqimizin inciləri sayılır. Üzeyir bəy kimi onun da əsərlərində milli musiqimizin maddi-mənəvi dəyəri olan muğamlardan eləcə də xalq mahnı və rəqslərindən istifadə ön planda durur. Lakin Fikrət Əmirov şifahi musiqiyə daha fərqli, özünəməxsus tərzdə yanaşmış, buraya Avropa ənənələrini də əlavə etmişdir. Bu yerdə XX əsr, dahi rus bəstəkarı Dmitri Şostakoviçin fikirləri yada düşür: "Fikrət Əmirov zəngin melodik dilə malikdir. Melodiya onun yaradıcılığının ürəyidir. Öz əsərlərində bəstəkar musiqi folklorundan geniş istifadə edir. Azərbaycan folklorunun Əmirov musiqisinə bilavasitə təsiri göz qabağındadır".

Qeyri-adi, fitri istedadla malik bəstəkar xalq musiqisi və muğamlardan bəhrələnərək Azərbaycan professional musiqisində yeni istiqamətin, dünya musiqi sənətində bənzəri olmayan iki yeni janrın – muğam-poema və simfonik muğam janrının əsasını qoymaqla musiqi xəzinəmizi zənginləşdirmişdir.

Muğam-poema sırf kamera janrında yazılmış əsərdir. Əsər skripka ilə fortepiano üçün nəzərdə tutulub. Burada muğam elementləri əsas götürülərək, klassik musiqi janrlarından olan poema ilə əlaqələndirilmiş, onların qarşılıqlı sintezinə nail olunmuşdur. Nəticədə isə müəllif çox yüksək bir uğura imza atmış oldu. Onun yaratdığı muğam-poema digər bəstəkarlara müxtəlif ideya verməklə yanaşı, qarşılarında yeni yaradıcılıq istiqamətləri açmış oldu.

Bəstəkarın milli musiqimiz üçün əhəmiyyətli olan muğam ənənəli digər əsəri onun simfonik muğamlarıdır. Musiqi tariximizə nəzər salsaq görürük ki, Fikrət Əmirovdan əvvəl bəstəkar Müsüm Maqomayev və Asəf Zeynallı muğamların simfonikləşdirilməsi istiqamətində müəyyən əhəmiyyətli işlər görüblər. Lakin yeni yaranmış janr Azərbaycan musiqi tarixi üçün öz

əhəmiyyətini nümayiş edərək elmi mahiyyəti baxımından seçildi və fundamental bir janr kimi tarixə düşdü. Beləliklə, 1948-ci ildə bəstəkar Fikrət Əmirovun yeni əsərləri – “Şur” və “Kürd-Ovşarı” simfonik muğamları meydana gəldi. Bəstəkarın yeni janra müraciət etməsində görkəmli müğənni Bülbülün böyük rolu olmuşdur. Daha dəqiq desək, müəllifə ilk ideyanı məhz Bülbül verib. Avropa musiqisi çərçivəsində milli musiqinin tətbiqi milli musiqimizə yeni simfonizm ənənələrini daxil etdi. Hər iki əsərdə janrın ümumi forma və məzmun xüsusiyyətinin saxlanması muğam janrının özünü təqdim etməsinə heç bir xələl yetirmədi. Bəstəkar ilk simfonik muğamlarında eyniadlı muğamı əsas götürərək, onu simfonik əsər səviyyəsinə qaldırmağa nail oldu. Azərbaycan, eləcə də bütün Şərq musiqisinin inkişafında əhəmiyyətli yer tutan simfonik muğamlar Avropa dinləyicisinin muğamla tanışlığına, ona olan marağın artmasına gətirib çıxartdı.

“Şur” və “Kürd-Ovşarı” ayrı-ayrılıqda müstəqil əsər kimi ifa olunsada, onlar arasında mövcud olan əlaqə və uyğunluq, yaratdığı silsilə təəssüratı baxımından əsərləri duloqiya sayılır. Bir-birilə vəhdət təşkil etməklə yanaşı, muğamlar arasında onların obrazlı təsviri, emosional təsiri qabardılır. “Şur”un lirik-dramatik obrazlarına qarşı “Kürd-Ovşarı”ın mahnı-rəqs xarakterli coşğun melodiyası qoyulur. Həmçinin bəstəkar yaratdığı duloqiya da muğamların uyğunlaşmasına can ataraq onların lad-tonal xüsusiyyətlərinə üstünlük verir.

Fikrət Əmirov “Şur” muğam dəstgahının ümumi quruluşunu demək olar ki, simfonik muğamda təkrarlayıb. Yəni şöbələrin növbələşməsi, onlar arasında rəng və təsniflərin ifası simfonik muğamda öz mövqeyini saxlamışdır. Belə ki, simfonik muğamda şöbələrin ardıcılılaşması buna bariz misaldır (“Şur”, “Şur Şahnaz”, “Əraq”). “Ay qadası” və “Evləri var xanə-xanə” lirik xalq mahnılarından isə simfonik muğamlarda təsnif kimi istifadə edilib. Bəstəkar əsərdə rəqsvari, lirik, dramatik, epik lövhələrin bir-birilə əvəzlənməsi prinsipinə əməl edir. Simfonik muğamda eyniadlı muğam dəstgahından müəyyən komponentlər götürülmüşdür. Həmçinin, muğam janrına xas variasiyalı inkişaf burada öz əhəmiyyətini itirməmişdir.

Lirik obrazlı “Şur” simfonik muğamında müqəddimə, muğamda ifa olunan “Bərdaştı” əvəz edir. O, üçhissəli formadadır. ABA quruluşu onu özündən sonrakı melodik xətdən fərqləndirir. Müqəddimənin orta hissəsi isə sərt kolorit ilə diqqəti cəlb edir. Simfonik muğamın bu bölməsini mahnı-rəqs xarakterli “Təsnif” tamamlayır. “Təsnif” kuplet formasında olub, arasında yerləşdiyi şöbələrlə ziddiyyət təşkil edir və ikihissəli quruluşdadır.

Müqəddimədən sonra “Mayə” kulminasiya nöqtəsindən başlanır. Bas klarnet bu mövzunu davam etdirir. Üçhissəli formada olan bu bölmənin isə kənar hissələrini improvizasiya quruluşlu melodiya, orta hissəsini dəqiq metro-ritmik vəznə əsaslanan təsnif təşkil edir. Mövzu “Şur” təsnifindən götürülüb.

Növbəti bölmə “Şur-Şahnaz”dır. Şifahi ənənəli professional musiqi –

muğamda olduğu kimi, simfonik muğamda da ən iri bölmə kimi təqdim olunur. “Şur-Şahnaz” üçhissəli quruluşa malikdir. Burada kənar hissələr improvizasiyalıdır, orta hissədə isə “Ay qadası” xalq mahnısı bəstəkar tərəfindən “Rəng” adı ilə səsləndirilir. “Bayatı” musiqinin ifadə tərzini başqa bir istiqamətə yönəldir. Musiqi dinləyicini lirikadan eposa aparır. “Əraq” bölməsində rəqəbativ-deklamasiya üslubunun tətbiqi diqqəti cəlb edir. Lirika birdən-birə dramatizmlə əvəz olunur. Buna baxmayaraq “Əraq” və “Bayatı” arasında təsnif sayəsində intonasiya əlaqəsi yaranır.

Daha sonra “Səmai-şəms” bölməsi səslənir. Onun səslənmə temبری “Mayə”dən bir oktava yuxarıda baş tutur. “Səmayi-şəms”in musiqisi dəqiq metroritmə əsaslanır. “Mayə”də səslənən ikixanəlik motiv burada ostinato şəkildə bütün şöbə boyu eşidilir. Həmin motiv “Səmai-şəms”də əvvəl fon kimi səslənir və kulminasiya anında orkestrin tuttisində keçir. Beləliklə, “Səmayi-şəms”in əsasını “Zərbi-muğam” mövzusunda zıncırovların və ksilofonların ifasında səslənən kanon təşkil edir. Bu kanon “Səmayi-şəms”in əvvəl, orta və tamamlayıcı hissələrində səslənir. “Səmayi-şəms” dulogiyanın əsasını təşkil edən bölmələrdəndir. O, həm “Şur”, həm də “Kürd-Ovşarı”-da səslənərək iki muğam arasında əlaqə yaradır. Simfonik muğamın koda giriş hissədən götürülmüş mövzuya əsaslanır.

Dulogiyanın ikinci əsəri kimi “Kürd-Ovşarı” simfonik muğamı təqdim olunur. O, zərbi muğam üslubundadır. Bir növ şifahi ənənəli professional musiqidə “Ovşarı”nı xatırladır. “Kürd-Ovşarı” simfonik muğamı 4 bölmədən ibarətdir: “Ovşarı”, “Şahnaz”, “Kürdi”, “Mani”.

Giriş klarnetin solosu ilə başlayır. “Ovşarı” şöbəsində refren orkestr tutisi ilə ifa olunur. Burada bəstəkar qədim aşıq mahnısı olan “Ovşarı”dan dəraməd kimi istifadə etmişdir. Dəramədə isə “Şur” muğamından “Səmayi-şəms” şöbəsinin variantını da əlavə edir. Bu cəhət də dulogiyanın tamlığına gətib çıxarır. “Ovşarı” da rondo forması daxilində inkişaf gedir.

“Kürd-Ovşarı” simfonik muğamında yalnız bir təsnif melodiyası var. “Ovşarı”dan sonra gələn “Təsnif” lirik xalq mahnısına əsaslanır. Təsnif dəqiq üçhissəli formaya malikdir.

Dulogiyaya daxil olan hər iki əsər OLYMPIA şirkətinin 1996-cı ildə Moskvada çıxardığı “Fikrat Amirov” albomunun 1-ci hissəsinə daxil edilmişdir.

Fikrət Əmirov yaradıcılığının bu janrdə digər əsəri isə “Gülüstən Bayatı-Şiraz” simfonik muğamıdır. Əsər 1971-ci ildə bəstələnmişdir. “Gülüstən Bayatı-Şiraz”la əvvəlki simfonik muğamlar arasında xeyli zaman fərqi var. “Şur” və “Kürd-Ovşarı” simfonik muğamlarının uğur qazanmasından uzun illər sonra Fikrət Əmirov özünü bir daha bu janrdə yenidən sınamaq qərarına gəlir. Bəstəkar bu əsərini qədim Şərqi şairləri Sədi və Hafizə həsr etmişdir. Belə ki, “Gülüstən” Sədinin məşhur poemasının adıdır. Şiraz isə Sədi və Hafizin yaşadığı qədim şəhərdir. Müəllif əsər üzərində işləyərkən həmin sənətkarların vətəninə gəzmiş, məzarlarını ziyarət etmişdir. Bu səfərdən ya-

ranan təəssürat əsərin hər bir elementinə öz müsbət təsini göstərmişdir.

Yuxarıda haqqında danışdığımız simfonik muğamlardan fərqli olaraq “Gülüstan Bayatı-Şiraz” əsərində bəstəkar muğam janrına daha sərbəst yanaşır, onun quruluşunu və ardıcıl inkişafını saxlamağa deyil, obraz təsvirinə daha çox diqqət ayırır. Qeyd edək ki, bu cəhət Niyazinin “Rast” simfonik muğamında da özünü göstərir. Həmçinin, fərqli olaraq burada muğamın bölmələri qeyd edilmir. Eləcə də bəstəkar əsərə vokal partiyası – metso-soprano əlavə etmiş, sonrakı redaksiyalarında Fikrət Əmirov vokal partiyasını valtorna partiyası ilə əvəz etmişdir.

Simfonik muğam kontrabasların solo ifasında uzaq keçmiş xatırladan ağır, girişlə başlanır. Daha sonra “Üzzal” rəngi səslənir. Bəstəkarın bu bölməni fortepianoya həvalə etməsi də təsadüfi deyil. F. Əmirov müsahibələrinin birində royalı tara yaxın olan bir alət kimi dərk etdiyini göstərərək, bu alətdə tar texnikasına xas olan passajların, muğam üçün səciyyəvi olan bocaların, obrazların əks olunmasının əlverişli olduğunu qeyd etmişdi.

“Gülüstan-Bayatı-Şiraz” simfonik muğamını forma quruluşu baxımından sonata forması ilə əlaqələndirirlər. Belə ki, burada əsas və köməkçi partiyalar, böyük işlənmə epizodları, aşıqsayağı-rəqsvari orta hissə, nəhayət repriza qeyd edilə bilər. Əsas mövzu “Bayatı-Şiraz” muğamının intonasiyaları üzərində qurulur. Lirik köməkçi mövzu çahargah ladında səslənir. Bu mövzu Hafizin mətninə ifa olunan qədim fars musiqisindən götürülüb. Muğamın mərkəzi bölməsi aşiq musiqisinin materialı və “Cəngi” rəqsinə əsaslanır.

Müəllif bu əsərində aşiq havacatına bir neçə dəfə müraciət etmişdir. Rəng funksiyası daşıyan bölmə aşiq havacatını xatırladan mətn üzərində qurulur. Əsərdə məqam müxtəlifliyi də diqqəti cəlb edən məsələlərdəndir. Belə ki, burada aşiq motivinə əsaslanan bölmə, “Vağzal-Mirzəyi” isə “Segah” məqamındadır.

Muğam rəng və giriş-epiqrəfin mövzusu ilə tamamlanır: Bu xüsusiyyət “Şur” simfonik muğamında da müşahidə edilir. “Gülüstan-Bayatı-Şiraz” simfonik muğamı iki bədii təfəkkür sisteminin əlaqələndirilməsi, muğam ənənəsindən yaradıcı istifadə edilməyə daha yeni bir nümunədir. Burada muğamın, onun melodik-ritmik xüsusiyyətlərinin, forma, yaradılış qanunauyğunluqlarının şərhində sərbəstlik müşahidə olunur. Fikrət Əmirov muğamlarda hər bir detalın qiymətini müəyyən etməyi bacarır. Muğam F.Əmirovun öz intonasiya sistemində uyğunlaşdırılmış bir tərzdə mənimsənilir.

“Gülüstan-Bayatı-Şiraz” Moskvada UNESCO-nun “Xalqların musiqi mədəniyyəti, ənənə və müasirlik” mövzusunda həsr edilmiş VII Beynəlxalq Musiqi Konqresinin proqramına daxil edilmiş və ilk dəfə 8 oktyabr 1971-ci ildə P.İ.Çaykovski adına Moskva Dövlət Konservatoriyasının böyük salonunda səsləndirilmişdir. 2009-cu il 18 mart “Muğam aləmi” festivalının açılış günü qonaq və iştirakçılara “Şur” və “Kürd-Ovşarı” ilə yanaşı “Gülüstan Bayatı-Şiraz”ın da daxil olduğu 3 diskdən ibarət topluda (“PAŞA

Bank” ASC-nın təşəbbüsü ilə hazırlanaraq) təqdim edilmişdir.

Fikrət Əmirovun simfonik muğamları dünyanın onlarla səhnəsində səslənmiş, bir çox ölkələrdə xüsusi diqqət və hörmətlə qarşılanmış və onun haqqında müsbət fikirlər qeyd olunmuşdur.

Fikrət Əmirov simfonik muğam janrının təməlini qoyaraq, özündən sonrakı bəstəkar nəsli üçün bir örnək oldu və onun ənənələri gələcəkdə əzmlə davam etdirilmişdir. Bu mənada Niyazinin “Rast”, Süleyman Ələsgərovun “Bayatı-Şiraz”, Vasif Adıgözəlovun “Segah”, Tofiq Bakıxanovun “Hümayun”, “Şahnaz”, “Rəhab”, “Nəva” simfonik muğamlarının adını xüsusilə qeyd etmək lazımdır.

Muğam elementlərinin istifadəsindən danışırkən Fikrət Əmirovun “Azərbaycan” simfonik süitası, “Nizami” simfoniyasının da üzərində dayanmaq yaxşı olar. Çünki, birincidə bəstəkar xalq rəqs musiqisi və aşıq musiqi elementləri ilə yanaşı, burada muğam ünsürlərindən istifadə etmişdir. Simli orkestr üçün yazılmış “Nizami” simfoniyasında isə Nizami obrazının təsvirində muğam intonasiyaları eşidilir.

Bir-birilə ziddiyyət təşkil edən fraqmentlərdən ibarət olan “Azərbaycan kapriççiosu”nda da bəstəkar muğam janrına müraciət etmişdir. Burada da bəstəkar muğamlardan istifadə edərək, onların simfonikləşdirilməsinə nail olmuşdur. Belə ki, əsas melodik xətt kimi “Mahur” təsnifinə müraciət olunub. Burada təsnifin melodiyası müxtəlif variantlarda təqdim olunur. Maraqlısı isə budur ki, hər dəfə bəstəkar melodiyamı ya fərqli alətlərə həvalə edir, ya da ümumi ifaya yeni alətlər qoşur. Müəllif təsnifi simfonik orkestrin ifasında özünəməxsus tərzdə, demək olar ki, çox fərqli, həm də rəngarəng boyalarla əks etdirməyi bacarmışdır.

Bundan başqa Fikrət Əmirovun iri həcmli əsərləri olan balet və operasında da muğam elementləri duyulmaqdadır. Ərəb və azərbaycan musiqisinin qarşı-qarşıya qoyulduğu “Min bir gecə” baletində müəllif muğam intonasiyalarından bəhrələmişdir. Eləcə də musiqi tariximizə ilk lirik-psixoloji opera kimi daxil olan “Sevil” operasında da bəstəkar Üzeyir ənənələrinə sadıq qalmışdır. Operada Dilbər obrazında istifadə olunan ritm və intonasiyalar Sevilin partiyalarındakı milli elementlərlə ziddiyyət baxımından qarşı-qarşıya qoyula bilər.

Yaradıcılığında xəlqiliyə üstünlük verərək şifahi xalq və şifahi professional musiqidən bəhrələnən Fikrət Əmirov onların istifadəsinə ustalıqla nail olmuşdur. Onun bəstələdiyi hər bir əsər bu baxımdan çox təqdirəlayiqdir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Əzimli T. Novator bəstəkar, simfonik muğam janrının – Şərq simfonizminin yaradıcısı. B.: Musiqi/Poeziya, 2012, 230 s.
2. Караев К.А. Симфонические мугамы Ф.Амирова. // «Советская музыка». М.: 1949, №3.
3. Мамедбеков Д.И. Симфонический мугам «Гюлистан-Баяты-Ши-

раз» Ф. Амирова. М.: 1992, 320 s.

4. Zöhrabov R.F. Bəstəkarlarımızın portreti. B.: Gənclik, 1997, 124 s.

Saytoqrafiya:

5. Həsənova C.İ. Fikrət Əmirov Azərbaycan musiqisinin korifeyi.

URL:http://www.musigi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=181

Айгюн БАЙРАМОВА

Народная артистка республики

**ПРОЯВЛЕНИЕ ЖАНРА МУГАМА В ТВОРЧЕСТВЕ
ФИКРЕТА АМИРОВА**

Резюме

В статье “Проявление жанра мугама в творчестве Фикрета Амирова” подчёркивается, что композитор в своих произведениях обращался к народной музыке, в том числе и к мугаму. Ф.Амиров основатель нового жанра – симфонического мугама. В статье раскрываются особенности симфонических мугамов композитора.

Ключевые слова: мугам, жанр, часть, композитор, творчество

Aygun BAYRAMOVA

People's Artist of Azerbaijan

**THE MANIFESTATION OF THE GENRE OF MUGAM
IN THE WORKS OF FIKRET AMIROV**

Summary

The article is called “The manifestation of the genre of mugam in the works of Fikret Amirov”. Fikret Amirov handled to folk music, including mugham. F.Amirov founder of a new genre - the symphonic mugam. The article speaks of symphonic mugam.

Key words: mugam genre of the composer, creativity

Rəyçilər: professor Mənsüm İbrahimov;
dosent Nəzakət Teymurova

Rövşanə KƏRİMOVA

Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın dissertantı

AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ YARADICILIĞINDA “AVE MARIA” DUA MƏTNİNDƏN İSTİFADƏ

Açar sözlər: dini mətnlər, mənəvi musiqi, mahnı, xor, dua

Azərbaycan bəstəkarlarının dini mövzuya müraciətinin bir cəhəti latın dua mətnlərindən istifadə olunması ilə bağlıdır. Bu istiqamətdə tədqiqatımızı ilk növbədə xristianlıqda geniş yayılmış latın dilində “Ave Maria” dua mətni əsasında yaradılmış əsərlərə yönəlmişik.

“Ave Maria” dua mətninə dünyanın bir çox bəstəkarları tərəfindən musiqi əsərləri bəstələnmiş və onlar müxtəlif təfsirlərdə görkəmli ifaçılar, solistlər, xor kapellaları, müxtəlif tərkibli ansambl və orkestrlər tərəfindən ifa olunur. Bunu təsdiq etmək üçün musiqi tarixinə aid tədqiqatlara, sonsuz sayda səs yazılarını özündə cəmləşdirən internet mənbələrinə nəzər salmaq kifayətdir [1].

“Ave Maria” mətninə ilk musiqi əsərləri XVI əsrin əvvəllərində fransız bəstəkarı J.Muton və başqaları tərəfindən yazılmışdır. XVI-XVII əsrlərdə himnin ənənəvi musiqi forması bir qayda olaraq imitasiya üsullu, inkişaf etdirilmiş polifonik, çoxsəsli “a capella” moteti idi. Daha çox məşhur olan motetlər frankoflamand bəstəkarları J.Depre və Y.Arkadeltə məxsusdur. Bu əsərlər katolik kilsədə Məryəm anaya həsr olunmuş bayramlarda ifa olunurdu.

XIX-XX əsrlərdə bəstələnmiş “Ave Maria”lar janr etibarı ilə müxtəlif olmaqla yanaşı, daha çox kübar kompozisiyalar idi. Bəzən onlar kanonik olmayan, yalnız Məryəm anaya müraciət hissəsi saxlanılaraq yeni mətnə yazılırdı. Onların sırasına F.Şubertin, L.Kerubininin, Ş.Qunonun, E.Vila Lobosun səs üçün instrumental müşayiətli ariya və mahnıları, eyni zamanda, J.Elsnerin, İ.Bramsin, A.Bruknerin, C.Verdinin, İ.Stravinskinin a kapella xoru və orkestr üçün bəstələnmiş “Ave Maria”ları daxildir. Musiqi tarixində adlarını çəkdiyimiz bəstəkarlarla yanaşı, N.Hömbertin, C.Kaççininin, D.Dantenin, L.Lutsinin, F.Tostinin, F.Mendelsonun, F.Listin, K.Sen-Sansın, A.Flyarkovskinin və başqa bəstəkarların bəstələdiyi

“Ave Maria”lar da özünəməxsus yer tutur.

Beləliklə, musiqi tarixində bir çox bəstəkarların orta əsrlərdən başlayaraq son dövrlərə kimi həm orijinal əsərləri, həm də onların müxtəlif variantlı işləmələri meydana gəlmişdir. Eyni dua mətninə yazılmış bu əsərlər insanların həyatına nüfuz edərək kilsədə keçirilən təntənəli dini mərasimlərdə ifa olunur. Həmçinin, solo alətlər (fortepiano) və müxtəlif tərkibli ansambllar – simli kvartet, skripka və gitara və s., səs və müşayiət, xor üçün işlənmiş, dünyaşöhrətli opera ifaçılarının repertuarında möhkəm yer tutmuşdur.

Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında da “Ave Maria” dua mətni əsasında yazılmış əsərlərə rast gəlirik. Bunlardan birincisi Fərhad Bədəlbəylinin “Ave Maria” (“Pərvərdigarə”) romansıdır ki, bu əsəri həm də “İki ananın duası” adlandırırlar. İkinci əsər isə Azər Dadaşovun “Ave Maria”sı a capella xorudur. Bu əsər həmçinin, solist, xor və kamera orkestri üçün işlənmişdir.

İlahiyyatçı-alim Nəriman Qasımoğlunun yazdığı kimi, “İsa Məsihin incəsənət nümunələrində az da olsa yenidən tərənnümü Azərbaycanın milli müstəqillik illərinə aiddir. Fərhad Bədəlbəylinin “Ave Maria” əsərini bu mənada musiqimizdə ilk nümunə saymaq olar. Rəngkarlıqda İsa Məsihi canlandıran və dini freskalar işləyən çox istedadlı rəssam Ucal Haqverdiyev olub” [2].

Fərhad Bədəlbəylinin “Ave Maria” romansını tədqiqatçı Könül Hüseynova “Musiqimizin Fərhadı” kitabında belə xarakterizə etmişdir: “1990-cı illərdə Azərbaycan tamaşaçıları Fərhad Bədəlbəylinin insanda ali və mənəvi hisslərin təmizlənməsi anını duyduyan, tanrının müqəddəs varlığı olduğunu tərənnüm edən “Ave Maria” (“Pərvərdigarə”) (1994) romansını dinlədilər. F.Bədəlbəylinin bu mövzuya müraciət etməsi Azərbaycan professional musiqisinin dünya klassik musiqi ənənələri ilə qırılmaz tellərlə bağlılığını bir daha sübut edir. Beləliklə, F.Bədəlbəyli “Ave Maria” romansını yazmaqla milli musiqidə yeni ənənənin əsasını qoymuş bu janrın ilk yaradıcı bəstəkarlarındanır” [3, s. 199].

F.Bədəlbəylinin və A.Dadaşovun “Ave Maria” əsərinin ilk təqdimatı 1994-cü ildə, eyni konsertdə olmuşdur. Əsər F.Bədəlbəylinin rəhbərliyi altında, Xuraman Qasimovanın və “Atikva” uşaq xorunun ifasında səslənib. Bu haqda N.Dadaşovun tədqiqatında da məlumat verilmişdir [4, s. 15]. Belə ki, A.Dadaşovun yazdığı “Ave Maria” əsəri ikinci versiyada, yəni xor kimi deyil, məhz qadın səsi, uşaq xoru və kamera orkestrinin ifası üçün nəzərdə tutulan ariya kimi səsləndirilmişdir. Bu konsertdə əlamətdar cəhətlərdən biri ondan ibarət idi ki, konsertdə dünya musiqisinin çoxəsrlik inkişafı boyu meydana gələn bütün məşhur “Ave Maria”lar səsləndirilmişdir. Bu da belə bir fikri vurğulamağa imkan verir ki, Azər-

baycan bəstəkarlarının əsərləri dünya musiqisi kontekstinə üzvi surətdə daxil olmuşdur.

“Ave Maria” eyniadlı katolik himninin mətninə və ya Məryəm anaya xitab edən sərbəst mətnə yazılmış musiqi əsəridir. F.Bədəlbəyli həm latınca mətndən, həm də onun Azərbaycan dilinə sərbəst tərcüməsindən istifadə etmişdir. A.Dadaşovun əsəri latın dilində mətnə əsaslanır.

F.Bədəlbəylinin “Ave Maria” romansının quruluşu üç bənddən ibarətdir. Romansın birinci və üçüncü bəndlərinin mətni latın dilində ənənəvi “Ave Maria” dua mətnindən ibarətdir:

Ave Maria, gratia plena
Dominus tecum benedictatu
Amen!

Musiqinin quruluşuna uyğun olaraq, mətnin təkrarlanmaları öz əksini tapır. İkinci bənd isə Azərbaycan dilində mətnə əsaslanır:

Pərvərdigarə, pərvərdigarə, eşit səmada sən duamızı (2 dəfə),
Amanımızsan, imanımızsan, gümanımızsan ver davam bizə (2 dəfə).

Bu sözlər latın mətninin dəqiq tərcüməsi olmasa da, məzmununa olduqca yaxındır. “Sözlər musiqinin intonasiyası ilə böyük vəhdət təşkil edərək, musiqi tematizminin bünövrəsini yaradır. Bu intonasiyalar insan ilə tanrı arasında ünsiyyət zamanı yaranan auranı dəqiqliklə ifadə edir” [3, s. 199].

Əsər səs və müşayiət üçün nəzərdə tutulmuşdur. Zərif xarakterli, təsirli melodiya bir dayaq səs ətrafında dolanan hərəkətə əsaslanır. Burada melodik frazaların təkrarlanması diqqəti cəlb edir. K.Hüseynovanın yazdığı kimi, “Bu əsərdə təkrarlıq müəllif tərəfindən uğurlu tapılmış üsuldür. O, sanki təkrarlıq üsulu vasitəsilə dinləyicilərin diqqətini mətnin sözlərinə daha da çox cəlb edir. Digər tərəfdən isə həmin üsul “meditasiya” adlanan özünəməxsus əhvali-ruhiyyəsi ilə əlaqədardır” [3, s. 199]. Beləliklə, bu romans-duada musiqinin sadə intonasiya məzmununa baxmayaraq, kuplet forması ilə polifonik variasiya forması birləşərək qarışıq və mürəkkəb kompozisiya yaradır.

A.Dadaşovun “Ave Maria” xor əsəri dörd səslə, müşayiətsiz xor üçün yazılıb. Olduqca incə, məlahətli, qəlblərə təsir edən musiqi məzmununa malikdir.

Bəstəkar tərəfindən əsərin başlanğıcında temp göstəricisi “con devoto” qeyd olunmuşdur ki, bu da latıncadan tərcümədə “sədaqətlə” və ya “pərəstişlə”, “hörmətlə” (rusca “преданно”, “благоговейно”) mənasını verir. Belə bir qeyd musiqinin məzmunundan irəli gələrək, həm də ifaçılıq xüsusiyyətlərini istiqamətləndirir.

Xor olduqca rəvan melodik səslənməyə malikdir. Xorun səslənməsi baxımından da başlanğıcda bir dinamik işarə – *p* göstərilib. Lakin melodik inkişaf boyu səslənmə çalarlarının əldə olunması ifaçılıq təfsiri ilə bağlıdır.

“Ave Maria” a kapella xoru polifonik üslubdadır. Kiçik həcmli miniatür quruluşa malikdir. Onun quruluşu melodiyanın kontrapunkt şəklində keçirilməsindən əmələ gəlir. Melodik xəttin polifonik inkişafı baxımından xoru iki bölməyə ayırmaq olar. 1-ci bölmənin daxili inkişafı yüksələn xətlə, kulminasiyaya doğru hərəkətlə bağlıdırsa, 2-ci bölmə kulminasiyanı və yekunlaşmanı əks etdirir. Bu inkişaf xətti xorun musiqi dilində özünəməxsus ifadə vasitələri ilə özünü büruzə verir, yəni 1-ci və 2-ci bölmələrin melodik inkişaf xətti və polifonik quruluş xüsusiyyətlərində fərqlilik özünü göstərir.

A.Dadaşovun “Ave Maria” a kapella xoru maraqlı və mürəkkəb ifadə tərzinə malik bir kompozisiya olub, dua mətnini incə çalarla təcəssüm etdirir və insanların ruhunun ən dərin hisslərinə təsir edir.

A.Dadaşovun “Ave Maria” mövzusunda digər əsərinin xüsusiyyətlərini də qeyd edək. Bu əsər artıq qeyd etdiyimiz kimi, solo soprano, uşaq xoru və kamera orkestri üçün yazılmışdır. Orkestrin tərkibi simlilər, fleyta, qoboy, campanelli, campane, piano alətlərindən ibarətdir.

Bu əsərin əsas mövzusu ilə nəzərdən keçirdiyimiz “Ave maria” xorunun mövzusu eynidir. Əsərlərin melodik quruluş və məzmunu da oxşardır. Lakin əsərlərin ifaçı tərkibi baxımından işlənməsi fərqli olduğuna görə, fakturanın müxtəlifliyi önə çıxır.

Beləliklə, A.Dadaşovun bəstələdiyi “Ave Maria” əsərinin soprano, uşaq xoru və kamera orkestri üçün işlənmiş variantında çoxtəbəqəli faktura özünü göstərir ki, bunlar da ayrı-ayrılıqda harmonik və polifonik xüsusiyyətlərə malikdir və bunların uzlaşdırılmasını bəstəkar böyük məharətlə həyata keçirə bilmişdir.

ƏDƏBİYYAT:

1. IMSLP (International Music Score Library Project) URL: <http://imslp.org/wiki>

2. Qasımoğlu N. Multikulturalizmin milli-mədəni irsimizdə dini əks-sədası. Nəşr edilib: May 17, 2015. Bakı Beynəlxalq multikulturalizm Mərkəsinin rəsmi saytı. URL:<http://bbmm.az/slide-view/multikulturalizmin-millim-d-ni-irsimizd-dini-ks-s-dasi/>

3. Hüseynova K.Q. Musiqimizin Fərhadı. B.: Adiloğlu, 2007, 352 s.

4. Дадашева Н.К. Симфонии Азера Дадашева. Б.: Техсил, 2012, 224 с.

Ровшана КЕРИМОВА
Диссертант БМА

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ МОЛИТВЫ «АВЕ МАРИЯ» В ТВОРЧЕСТВЕ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Резюме

В статье дается обзор произведений азербайджанских композиторов обратившихся к христианским религиозным текстам и жанрам духовной музыки. Анализируются романс и хоровые произведения Ф.Бадалбейли и А.Дадашева, написанные на текст молитвы «Аве Мария».

Ключевые слова: религиозные тексты, духовная музыка, романс, хор, молитва

Rovshana KARIMOVA
Dissertator of BMA

USE OF THE PRAYER "AVE MARIA" IN THE CREATION OF AZERBAIJANI COMPOSERS

Summary

In the article are gives an overview of the works of Azerbaijani composers to the texts the Christian religious and genres of sacred music. Analyzed Romāns and choral pieces of F.Badalbeyli and A.Dadashev on the text of the prayer "Ave Maria."

Key words: religious texts, spiritual music, Romāns, choir, prayer

Rəyçilər: professor Sədət Seyidova;
dosent Nəсібə Məmmədova.

Arslan NÖVRƏSLİ
AMK-nın müəllimi

Ü.HACIBƏYLİNİN "O OLMASIN, BU OLSUN" OPERETTASININ YAZILMA TARİXÇƏSİ

Açar sözlər: Üzeyir Hacıbəyli, operetta, dram

XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərində müstəqil, professional musiqi mədəniyyətimizin yaranmasında Üzeyir Hacıbəyli adı böyük ehtiramla yad olunur. Yaradıcılığa başladığı dövrdən onlarla musiqişünasın tədqiqat obyektinə çevrilmiş Üzeyir bəy fəaliyyəti müasir dövrə qədər araşdırılmaqdadır. Bu baxımdan gənc yaşlarından bütün Şərqdə, tədricən isə bütün dünyada yaradıcılığı ilə əks-səda doğuran Ü.Hacıbəyli haqda yeni söz demək hazırkı dövrdə böyük məsuliyyət tələb edir.

Bəstəkarın çoxşaxəli yaradıcılığı bir neçə musiqi janrı sahəsində yeni söz dediyini aşkar ortaya çıxarır. Bununla yanaşı, musiqi mədəniyyətimizin inkişafı naminə müdafiəçi rolunda dəfələrlə yazılı mətbuatda çıxışları onun uzaqgörənliyinin aşkar sübutudur. O, "Səhnənin tərbiyə əhəmiyyəti", "Opera və dramının tərbiyə əhəmiyyəti" haqda bir sıra məqalələrində bu janrı inkar edən mühərrirlərə qəti cavab verərək Azərbaycan dram və operasının düzgün inkişaf yolunu göstərirdi.

Ü.Hacıbəyli opera və operettanı səhnə sənətinin II, hətta III dərəcəli məhsulu hesab edənləri tənqid edir: "Drama – gimnaziya. Opera – darülfünundur. Bizim xalq ibtidai məktəb şagirdidir" kimi bu cür fikir yürüdükdən cahil və avam "tənqidçilər"i öz kəskin məqalələrində ifşa edir və onların çürük mühakimələrini heçə çıxarırdı. "Tutalım ki, "Дни нашей жизни" dramasına 100 dəfə baxmaqla demək olmaz ki, mən "Boris Qodunov" operasını dinləməyə hazırım". Yaxud: "Bizim xalqa "Nadir şah" dramını dinləmək üçün 100 il də vaxt verəndən sonra ona "Leyli və Məcnun" operasını dinləməyə icazə verilməlidir". Nəhayət, əgər "Drama – gimnaziya, opera – darülfünun" nisbəti düzgündürsə, onda bu da düzgündür ki, dram kursunu əsaslı keçən camaat operaya getməyə hazırdır, deməli, artıq dramaya getməyə heç bir lüzumiyət yoxdur: çünki gimnaziyanı bitirənlər, təkrarən ora daxil olurlar".

Ü.Hacıbəyli eyni kəskinlik və ehtirasla dram sənətini də müdafiə edirdi: "...Mən yalnız musiqi səhnə tamaşalarının tərəfdarı deyim. İctimai tərbiyə üçün həm faciə, həm drama, həm komediya, həm opera, həm də operetta lazımdır. M.F.Axundovun komediyalarından "Vəzir xani – Lənkəran", "Dərviş Məstəli şah", "Hacı Qara" və bizim məşhur dramaturqumuz Ə.Haqqverdiyevin "Dağılan tifaq" draması ilə demək olar ki, mən inkişaf etmişəm".

Ü.Hacıbəyli ciddi dram, məzmunlu komediya, xalqı maraqlandıran satiralar yaranmasını tələb edirdi. Bədii əsərlər onun fikrincə, tamaşaçının estetik tələblərinə cavab verməlidir. Ancaq tamaşaçının zövqünə cavab verən və dövrünün qabaqcıl fikirlərini ifadə edən əsərlər səhnədə yaşaya bilərlər.

Musiqili komediyalar Üzeyir bəyin yaradıcılığında xüsusi yer tutur. Bu operettalar – "Ər və arvad", "O olmasın, bu olsun", "Arşın mal alan" – dan ibarətdir. Azərbaycan dramaturgiyasının qiymətli inciləri hesab olunan bu əsərlər öz əhəmiyyətini indiyə qədər itirməyib və bizim zamanəmizdə də böyük maraqla dinlənilir. Ü.Hacıbəyli bu əsərlərdə klassik komediyamızın qanunlarını və ənənələrini davam etdirərək sadə, təbii bir dillə oynaq və canlı hadisələr və surətlər yaratmışdır. Bu komediyalar A.Qoqol və M.F.Axundovun əsərləri kimi dərin ictimai mənə və əxlaqi əsaslar üzərində qurulub. O, xüsusilə M.F.Axundov teatrının yolunu yeganə düzgün yol hesab etmiş, bu teatrın ədəbi üslub və tələblərini özü üçün əsas tutmuşdur.

Ü.Hacıbəyli öz komediyalarını Azərbaycanda ictimai fikrin oyandığı, sinfi mübarizənin kəskinləşdiyi bir dövrdə yazıb. Xalqın gələcəyi ilə bağlı suallar bütün ictimai fikri məşğul edirdi. Mövhumat və cəhalət, köhnə adət-ənənələr, qadının cəmiyyət və ailədəki hüquqsuz vəziyyəti hələ M.F.Axundov komediyalarında ifşa edilirdi.

Bəstəkarın 1908-ci ildə möhtəşəm "Leyli və Məcnun", 1909-cu ildə "Şeyx Sənan" operalarının ardınca 1910-cu ildə yeni janrın əsasını qoyan "Ər və arvad" musiqili komediyasını səhnələşdirdi. Musiqili komediyanın premyerası 24 may 1910-cu ildə uğurla baş tutdu. "Kaspi" qəzetinin verdiyi məlumata görə, benefis münasibətilə 25 yaşlı müəllif – yubilyar "Nicat" cəmiyyətinin üzvləri tərəfindən təbrik olundu, yaradıcılığı haqda danışıldı.

"O olmasın, bu olsun" 1910-cu ildə yazılaraq elə həmin ilin sentyabr ayının 12-də tamaşaya qoyulub. Lakin 1910-cu ildə cəmi bir dəfə oynanılan əsər 8 ay sonra Mayılov qardaşlarının teatrında 25 aprel 1911-ci ildə yeni quruluşda səhnələşdirildi. Əsərlərin qazandığı böyük uğurdan sonra bəstəkar musiqi təhsilini Moskvada davam etdirmək qərarını alır.

"Nicat" xeyriyyə cəmiyyətinin üzvü olan bəstəkar 1913-cü ildə yeni-

dən mədəni-maarif işi sahəsindəki fəaliyyətini dayandıraraq Peterburqa gedir. Burada qəbul imtahanları ilə yanaşı növbəti musiqili komediyası – “Arşın mal alan” üzərində işə başlayır və bu əsər 1913-cü il oktyabr ayının 25-də səhnələşdirilir.

Qadın azadlığı, azad məhəbbət və sevgi Ü.Hacıbəylinin hər üç musiqili komediyasının mərkəzində durur. Gülnaz və Sərvərin sevgisi bundan qabaq hələ “Leyli və Məcnun”da öz klassik ifadəsini tapmışdı. Məşədi İbad Mərcan bəyin, Rüstəm bəy Kəblə Qubadın daha qüvvətli davamı deyilmi?

J.Molyer və M.F.Axundov komediyalarının qüdrətilə səsləşən “Məşədi İbad” və ya “O olmasın, bu olsun” operettaları o zamankı ədəbiyyatımızın hakim üslubu olan tənqidi realizm ruhunda yazılmış əsərlərdir. Əsərin ideyası Cəlil Məmmədquluzadənin məşhur “Anamın kitabı” əsərində inkişaf etdirilərək daha yüksək formaya salınmışdır.

Üzeyir bəyin inqilaba qədər yazdığı bu əsərlər xalqımızın ictimai şüur oyanışında köhnə dünya və köhnə əxlaqın sarsıldılması uğrunda nəinki Azərbaycanda, bəlkə bütün Yaxın Şərq aləmində inqilabi və mütərəqqi bir rol oynamaqla musiqili komediyanı yeni kütləvi musiqi janrı olaraq ilk dəfə yaratmış oldu.

1911-ci ildə “O olmasın, bu olsun”un Tiflisdə ilk qastrol turu oldu. Operetta müxtəlif dillərə tərcümə olunub. Zaqafqaziya, Bolqarıstan, Türkiyə, Yəmən s. tamaşaya qoyulub. Əsərin ədəbi mətni 1912-ci ildə Bakıda Orucov qardaşları mətbəəsində nəşr edilib, 2 dəfə ekranlaşdırılmışdır. Əsər 1918-ci il nəşrindən etibarən 4 məclisdən ibarət nəşr olunub. Üçüncü məclis kimi təqdim olunan “Hamam səhnəsi”ni bəstəkar əsərə sonradan əlavə edib.

İlk dəfə 1919-cu ildə Yaltada A.Xanjankovun studiyasında rejissorlar V.Papazyan və İ.Lakka ekranlaşdırılmağa başlasa da, işi sona çatdırmadılar. 1956-cı ildə Bakı kinostudiyasında S.Rəhmanın ssenarisi üzrə 9 hissəli, rəngli, səsli film çəkildi. Rejissor H.Seyidzadə, baş operatoru Ə.Atakişiyev, rəssamlar C.Əzimov, N.Zeynalov, musiqi redaktoru F.Əmirov. Baş rollarda Ə.Ağayev, A.Mirzəquliyev, T.Gözəlova, A.Gəraybəyli, B.Şəkinskaya, M.Sənani, M.Mərdanov, İ.Əfəndiyev, Ə.Əhmədov və b. çıxış edib. Soltan Hacıbəyov əsəri musiqili komediya teatrı üçün redaktə edib.

Bu operetta böyük tamaşaçı kütləsi, ziyalı tərəfindən yüksək qiymətləndirilsə də, rəsmi dairələr buna mənfi rəy bildirmişdi. “O olmasın, bu olsun” musiqili komediyası “Ər və arvad”dan bir müddət sonra yazılaraq Ü.Hacıbəylinin bəstəkar–dramaturq kimi inkişafını göstərir. Burada artıq vodevillik yoxdur. “O olmasın, bu olsun” inkişafly süjet və fabulalı böyük musiqili səhnə əsəridir. Əsərdə hadisə dairəsi daha genişdir, həqiqət

bəstəkar tərəfindən daha dərin təsvir edilir. Komediyanın librettosu “Ər və arvad”ın süjetini davam etdirir, yeni motivlər daxil edərək bu komediyada açıq siyasi protest verilir. Üç komediya arasında “O olmasın, bu olsun” öz ifşaedici tonuna görə daha kəskin xarakter daşıyır. Məhz bu cəhət onu satirik “Molla Nəsrəddin” jurnalı, habelə M.Axundov, N.Vəzirov, Ə.Haqqverdiyevin komediyaları ilə yaxınlaşdırır. Komediyanın mənfi qəhrəmanları Ə.Əzimzadənin “Köhnə Bakı tipləri” karikatur-portret silsiləsi ilə assosiasiya yaradır. Burada müflisləşən və mənəviyyatca düşkünləşən zadəganlığın xəsisliyi, pulun gücünə fanatik inamı ilə seçilən varlı tacir zümrəsi ilə ittifaqa girmək cəhdi inandırıcı təsvir olunub. İnsanın mənəvi azadlığı və ləyaqəti uğrunda mübarizə aparan, pulun hökmranlığı və sosial məişət qanunları ilə barışmayan yeni nəslin nümayəndələri əski cəmiyyətə qarşı qoyulmuşdur.

Ü.Hacıbəyli klassik teatr ənənələrini öyrənərək ciddi dramaturgiya qurur. XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan məişətinin geniş təsvirini verir. Bəstəkar komediya teatrı sahəsini inkişaf etdirərək əsərə lirik xətt də daxil edir. Ü.Hacıbəyli: “Süjet və librettosu mənə məxsus olan musiqili komediyalarımnda, Azərbaycan qadınını bağlı qapı arxasında saxlayan və hüquqlarından məhrum edən burjua cəmiyyəti nümayəndələrini kəskin gülüş hədəfinə çevirmişəm”.

O, bu əsərdə ifadə vasitələri və diapazonu artıraraq pərdələrin sayını 4-ə, iştirakçıları isə 13-ə çatdırır. “O olmasın, bu olsun”da birinci komediyadakı kimi 13 deyil, artıq 23 musiqi nömrəsi var. Müvafiq olaraq musiqinin dramatik rolu da artıb. Musiqi nömrələrinin yarıdan çoxu süjetə daxil olan ansambl və xor səhnələridir. Bəzi solo vokal nömrələr də mühüm dramatik əhəmiyyət kəsb edir.

Əsərdə bəstəkar qadın – kişi bərabərliyini, qızın müstəqil seçim etmək hüququnu daha sərbəst açır. Hacıbəyli – dramaturq köhnə qanunları, dövlətli qocaların özlərinə cavan qız “almaq” məsələsini gülüş hədəfinə çevirir. Əsərin qəhrəmanları – tələbə Sərvər və gənc Gülnaz bütün qanunlara əks olaraq sonda evlənir, dövlətli qoca və onun puluna qalib gəlirlər. Bu qəhrəmanlar vasitəsilə bəstəkar müasir gəncləri məhəbbət uğrunda mübarizəyə çağırır. Burada feodal aləmdən Rüstəm bəy, o dövrə xas obrazlar – dövlətli tacir Məşədi İbad, qoçu Əsgər, hambal, hamamçı Məşədi Qəzənfər, yeni “intelligent” nümayəndələrindən millətçi Həsənqulu bəy, qəzetçi Rza bəy, qulluqçu Sənəm təsvir olunur. Əsərdəki bütün obrazlar Hacıbəylinin müasirləridir.

Bəstəkar satirik komediya janrının xüsusiyyətlərindən irəli gələrək mənfi qəhrəmanların musiqi xarakteristikasında parodiya metodlarından istifadə edir. I komediyanın heç bir nömrəsində bəstəkar Məşədi İbad kimi parlaq musiqili portret yarada bilməmişdi. Digər mənfi qəhrəmanlar

isə musiqidə deyil, ədəbi mətndə satirik xasiyyətnamə tapırlar. Müsbət qəhrəmanlar Sərvər və Gülnaz Üz.Hacıbəyli komediyalarında ilk lirik obrazlardır. Bu operettanın ədəbi mətnində Şərqi poeziyasının böyük şairləri M.Füzuli, Sədi Şirazi və Hafiz Şirazinin əsərlərindən istifadə edilmişdir.

Bu əsərin dramaturgiyasında ilk dəfə orkestrin iştirakı, ilk dəfə böyük instrumental solodan istifadə nəzərə çarpır. Musiqi komediyalarında nömrələrin forması improvizasiyadan uzaqdır.Hacıbəyli ilk dəfə obrazların fərdi aləmini əks etdirən mahnı–ariya xarakterli melodiyalar yaratmaqla “Arşın mal alan” və “Koroğlu” ariya üslubuna yol açmışdır. Tamamlanmış müstəqil instrumental nömrələr ümumən Hacıbəylinin musiqi üslubunun inkişafından xəbər verir.

Bir çox bəstəkarların yaradıcılığının böyük tədqiqat işlərində araşdırılmaya ehtiyacı olduğu halda, Üzeyir Hacıbəyli yaradıcılığını “məsuliyyətlə qorunmaq və şəkildəyişkənliyinə uğramaqdan uzaq tutmaq” bir kredoya çevrilməlidir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Üzeyir Hacıbəyov Ensiklopediyası. Azərbaycan Mədəniyyətinin Dostları Fondu. B.: Şərqi-Qərb, 2007, 264+16 s.
2. Qarabağlı S. Şərqi 100 yaşlı ilk operettası – “Ər və arvad”: Üzeyir Hacıbəyov-125 // “Xalq” qəzeti, 2010, 6 iyun, N 121. s.5
3. Üzeyir Hacıbəyov. Elektron dərslər vəsaiti. “O olmasın, bu olsun”. Mühazirəni təqdim edir müəllif – Bakı Musiqi Akademiyasının dosenti, sənətsünaslıq namizədi Cəmilə Həsənova. URL:http://ders.musigi-dunya.az/meshadi_lecture.html

Арслан НОВРАСЛИ
Преподаватель АНК

**ОБ ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ ОПЕРЕТТЫ УЗЕЙРА
ГАДЖИБЕЙЛИ «НЕ ТА, ТАК ЭТА»**

Резюме

Оперетта У.Гаджибейли «Не та, так эта» – второе произведение в названном жанре, в которой раскрывается социально – бытовые отношения того времени.

Все 3 оперетты композитора являются шедеврами национальной музыкально-сценической классики.

Ключевые слова: У.Гаджибейли, оперетта, драма

Arslan NOVRASLI
Lecturer of ANC

**ABOUT THE HISTORY OF UZEYIR HAJIBEYLI `S
OPERETTA "IF NOT THAT ONE, THEN THIS ONE"**

Summary

U.Hajibeyli`s operetta “If not that one, then this one” is the second piece in this genre where was disclosed social relations of that time.

All of three operettas are considering as masterpieces of the national classic music.

Keywords: U.Hajibeyli, operetta, drama

Rəyçilər: professor Məmmədağa Kərimov;
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Afət Novruzov.

Камала ШАФИЕВА

доктор философии по искусствоведению,
доцент АНК

ПЕСНИ ПОЛАДА БЮЛЬБЮЛЬОГЛЫ В РЕПЕРТУАРЕ ПИАНИСТА-АККОМПАНИАТОРА

Ключевые слова: П.Бюльбюльоглы, пианист-аккомпаниатор, песни

Квалификация «пианист-аккомпаниатор» является одной из распространенных сфер деятельности пианиста. Профессия «аккомпаниатор» предполагает владение общими музыкальными навыками и умениями, способностью интонационного мышления, развитым гармоническим слухом, чувством ритма, чувством формы, способностью охватывать произведение в целом, пониманием стилевых и жанровых особенностей произведения, присущих определенному композитору или определенному этапу в музыкальном искусстве. Всё это способствует более полному раскрытию художественно-эмоционального содержания исполняемого солистом произведения.

В представленной статье раскрывается общая характеристика песенного творчества Полада Бюльбюль оглы (анализ музыкального языка, исследование песен в их национально-стилистическом своеобразии, раскрытие целостного художественного облика данных произведений), которое поможет в работе пианисту-аккомпаниатору.

Следует отметить, что творчество Полада Бюльбюль оглы является неотъемлемой частью современной азербайджанской музыкальной культуры. На формирование композиторского стиля П.Бюльбюль оглы оказало влияние творческое наследие двух выдающихся азербайджанских музыкантов – прославленного отца, известного азербайджанского певца, основоположника азербайджанской современной профессиональной вокальной школы Бюль-Бюля и гениального азербайджанского композитора Кара Караева. Это позволяет поставить фигуру Полада Бюльбюль оглы в один ряд с известными современными композиторами Азербайджана.

Особая ценность песен композитора определяется тем, что именно с этим жанром связаны его первые творческие опыты. Можно сказать, что песенный жанр стал для композитора «пробой пера» или столь необходимый для любого художника «творческой лабораторией». Темы и образы песен композитора нередко служили интонационно-тематической основой для его зрелых сочинений – музыке к кинофильмам, музыкально-сценическим произведениям. Но этот факт не даёт оснований рассматривать песни лишь как своеобразный «тематический фонд» произведений разных жанров.

Песни П.Бюльбюль оглы составляют самостоятельную жанровую ветвь его творческого наследия. В отличие от других произведений, песни – своего рода лирический дневник композитора, в котором он представляет перед слушателем душевно более открытым, доверчивее обнаруживает свои музыкальные склонности и пристрастия. При этом каждая песня – это своего рода короткая, сжатая «запись», передающая одну мысль, одно настроение, лирическое чувство.

В музыке песен П.Бюльбюль оглы мало внешнего, аффектированного. Сжатая, лаконичная манера изложения не допускает многословие. Однако за видимой сдержанностью остро ощущается экспрессивность, скрытый драматизм. Особенно данная тенденция более явно проявляется в песнях лирического плана, в которых раскрытию поэтического колорита, тончащих чувственных нюансов подчинены все элементы музыкальной речи.

Вокальная линия Полада Бюльбюль оглы проникнута народно – песенными или романсо-бытовыми интонациями. Однако выразительность вокальных мелодий композитора коренится не только в «песенности», в мелодической напевности (хотя она, безусловно, всегда присутствует), сколько в богатой тембрами и интонациями живой человеческой речи – композитор необычайно чуток к семантике слова и стремится ее запечатлеть. Редкое применение в песнях слоговых распевов – дополнительное доказательство его заботы об отчетливом произнесении поэтического текста. Отсюда декламационная «гибкость» мелодики композитора, её способности передавать едва уловимые эмоциональные колебания настроения, выявляя значение каждого слова. Особенно данная тенденция ярко проявляется в вокальных циклах композитора «Мужество» на слова Н.Добронравова и «Монологи» на слова Р.Рожденственского.

Безусловно, данная тенденция привела к усилению речитативно-декламационного начала. Тем не менее, мелодика П.Бюльбюль оглы редко приближается к собственно речитативному складу – вокальная декламация, сливаясь со словом, всегда остаётся песенно-пластичной.

Тематизм песен П.Бюльбюль оглы, зачастую имеющие чёткие жанровые ориентиры, обладает высокой степенью образной содержательностью. Тематизм песен, как правило, ориентированный на поэтический замысел, чаще всего связан с интонационно-жанровой конкретизацией музыкального образа. В качестве примера приведём песню «Фиалки» на слова О.Гаджикасимова, имеющую характерную вальсовую основу; песни «Азербайджан» и «Песня нефтяников Каспия» на слова В.Кафарова, написанных в жанре марша, в песне «Не забыть никогда» из вокального цикла «Мужество» очевидны приметы балладного повествования и т.п.

Существенную роль в процессе музыкально-тематического становления в песенном творчестве Полада Бюльбюль оглы играет фактура фортепианного сопровождения. Различные приёмы изложения создают специфический колорит, усиливая эмоциональное воздействие художественного замысла, образа. Приверженность композитора к определённым типам фактуры как носителям образно-смыслового начала, тесная взаимосвязь между фактурой и тематизмом, фактурой и гармонией сохраняется и в ранних, и в поздних песнях П.Бюльбюль оглы.

Опираясь на тезис М.Скребковой-Филатовой, выведенный из определения фактуры как системы музыкального языка и её композиционной роли, способной создавать формы «второго плана», в данной статье фортепианная фактура выделена специальным подразделом. Фактура, включаясь в систему композиционных приёмов, в систему выразительных средств, является одним из составных показателей того или иного стиля. В своих камерно-вокальных сочинениях Полад Бюльбюль оглы одинаково тяготеет и к грандиозной многозвучности, и к аскетичности унисонного изложения, и к широкому регистровому охвату, и к параллельному движению малых интервалов.

Одной из самой типичной чертой фортепианной фактуры песен П.Бюльбюль оглы является обращение к арпеджио. В качестве примера приведём песни «Раздумье» на слова Наби Хазри, «Песня молодых хозяев тайги» на слова Н.Добронравова из вокального цикла «Мужество» и др. В других песнях композитора ощущается близость фактуры фортепианного сопровождения к оркестровому звучанию, чему способствует использование приёма многорегистрового аккордового tutti («Ты и я» на слова С.Рустама, «Назови меня любимым» из народных баяты, «Искры любви» на слова И.Кулиевой и др.).

В некоторых песнях композитор отходит от стереотипов гомофонной фактуры, демонстрируя гибкое соотношение между релье-

фом и фоном. Одним из характерных проявлений мелодической концентрированности фактуры являются «унисонные созвучия» (термин Т.С.Бершадской). Другим проявлением принципа мелодической концентрированности служит двухголосная фактура. Её наиболее характерные типы – это мелодия фортепианного сопровождения дублированная в терцию (например, в песне «Волшебная ниточка»), мелодические фигурации с педальным фоном (например, песня «Раздумье») или с элементами контрапункта (например, в песне «Искры любви»).

На уровне музыкальной стилистики можно также отметить опору в партии фортепианного сопровождения на константные интервалы: малую секунду, чистую кварту и квинту, выделяемые композитором в виде аккордовых сочетаний или «ленточных» интервальных движений. Неповторимый «модальный» колорит нередко создаётся именно благодаря движению «пустыми» параллельными интервалами: часто сверху на эти «пустые» созвучия накладываются секунды. Всё это способствует подражанию звучания народных инструментов, в частности тара (например, в песнях «Жаль, что на язык остра», «Назови меня любимым», «Песня нефтяников Каспия»).

П.Бюльбюль оглы – ярко национальный композитор и это особенно ярко проявилось в песенном творчестве композитора. Интонационный строй азербайджанского мелоса прослеживается во многих песнях композитора. Хотя композитор не цитирует мелодические, интонационные обороты устной традиции, очевидны связи песен композитора с национально-жанровыми корнями. Связи обнаруживаются как с народной песней, так и с народным танцевальным жанром, с искусством мугамата, с ашугской музыкой. Фактура некоторых песен основывается на исполнительских приёмах, характерных для игры на определённых национальных инструментах как, например, таре. Характерный пример претворения народной песенности – песня «Жаль, что на язык остра» (из народных баяты). Основываясь на интонации лада раст, композитор создал мелодию удивительной красоты и выразительности.

Чаще всего ладовой основой песен композитора являются лад раст и лад баяты-шираз. Например, ладо-интонационной основой песен «Ты и я», «Назови меня любимым», «Азербайджан» является лад Раст (Махур-хинди); песен «Ответь любовью на любовь», «Разлука», «С первого свидания», «Журавли», «Песня о Сумгаите» лад баяты-шираз и т.д.

Музыка песен Полада Бюльбюль оглы имеет преимущественно отчетливую ритмическую организацию, основанную на ясном строфическом членении, а также на повторах строк (куплетная форма)

или строфическом обрамлении (трехчастность).

Следует особо отметить, что одним из наиболее ярких семантических «знаков» песен П.Бюльбюль оглы, раскрывающих их национальную сущность являются специфические ритмические формулы. В своих песнях композитор оригинально преломляет метр-ритмические особенности азербайджанской народной музыки. В частности, в своих песнях композитор часто прибегает к характерной для азербайджанской музыки метр-ритмической формуле в разных её вариантах (своего рода ритмоформульная «сетка»):



В данном случае можно говорить о своём роде «слуховой аксиоме», являющейся для азербайджанской народной музыки общезначимой. Данная формула становится метр-ритмической основой таких песен как «С первого свидания» (на слова М.Алиева), «С добрым утром!» (на слова Т.Муталлибова), «Азербайджан» (на слова М.Алиева), «Счастье» (на слова О.Гаджикасимова) и др. Чаще всего композитор прибегает к данной формуле в песнях танцевального характера, таких как «Жаль, что на язык остра», «Назови меня любимым» и т.п.

Подчёркивая связанную с народной музыкой метро-ритмическую структуру песен Полада Бюльбюль оглы отметим, что речь здесь идёт отнюдь не о подражании, а об общих фольклорных истоках, об освоении тех или иных типических закономерностей элементов народной музыки при собственном индивидуальном осмыслении. Ярко национальный облик песен композитора, проявляющийся и в ладово-интонационной, и в метро-ритмической структуре песен композитора – «в общем характере, в совокупности условий, разнообразных и обширных» (по В.Стасову) – наряду с эмоционально-личностным отношением ко всем (и печальным, и радостным) проявлениям жизни являются основополагающими критериями оценки достоинств песен П.Бюльбюль оглы.

Круг образов песен композитора достаточно широк. Это образы, воспевающие Родину, красоту её природы. Это и конкретные эмоциональные состояния – любовь, сомнения, воспоминания, радость созидательного труда и т.п. Простота и красота содержания, естественность мелодического развития, чёткость, ясность структуры, связь с народной песней – всё это способствует популярности песен Полада Бюльбюль оглы.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Скрёбкова-Филатова М. Фактура в музыке. М.: Музыка, 1985.

Kamala SHAFIYEVA
Assistant Professor of ANC,
Doctor of Philosophy

POLAD BUL-BULOGLI'S SONGS IN REPERTOIRE OF THE PIANIST-ACCOMPANIST

Summary

In article a value of song creativity of the composer is underlined. Reveals features of musical language of songs of P.Bul-Bulogli's: the structure features, feature of the invoice, a rhythm, national sources.

Key words: Polad Bul-Bulogli, pianist-accompanist, songs

Kamala ŞƏFIYEVA
AMK-nın dosenti,
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

POLAD P.BÜLBÜLOĞLUNUN MAHNILARI PIANOÇU-AKKOMPANIATOR REPERTUARINDA

Xülasə

Təqdim olunan məqalədə P.Bülbüloğlunun mahnı yaradıcılığı əhatə edilir. Bəstəkarın ən məşhur mahnıları təmsalında musiqi dilinin xarakteristikası verilir: fortepiano fakturasının, ritmin və milli xüsusiyyətlər aşkar olunur.

Açar sözlər: P.Bülbüloğlu, pianoçu-akkompaniator, mahnılar.

Rəyçilər: professor Gülzar Mahmudova;
dosent Könül Nəsimova.

Cabir ABDULLAYEV
AMK-nın müəllimi

OPERA SƏHNƏSİNDƏ QADIN XANƏNDƏLƏRİN ROLU

Açar sözlər: muğam, opera, xanəndə, səhnə, obraz, Ü.Hacıbəyli, M.Maqomoyev, Ş.Axundova

İncəsənət tariximizə nəzər saldıqda maraqlı bir faktla qarşılaşmış oluruq. XIX əsrin 70-ci illərində əsası qoyulmuş professional teatr səhnəmizdə XX əsrin 30-cu illərinə qədər qadın aktyorlar yox idi. Səhnəmizdə qadın rollarını da kişi aktyorlar oynamaq məcburiyyətində qalırdılar. 1908-ci ildə Ü.Hacıbəylinin yazdığı Şərqi ilk operası olan "Leyli və Məcnun" Bakıda səhnəyə qoyuldu. Bu tamaşada Leyli obrazını səhnədə yaradacaq aktyoru tapmaq və onu bu işə razı salmaq asan olmadı. Uzun xahiş və minnətdən sonra çayçı şagirdi Ə.Fərəcov bu işə razı olsa da, "Leyli və Məcnun" operasının ilk tamaşasından sonra oynamaqdan imtina etdi. 1908-ci ilin aprelin 22-də ikinci dəfə oynanılan tamaşada Leyli rolunu bəstəkarın xalası oğlu Əhməd Bəşir oğlu Bədəlbəyli (Ağdamski) oynadı. Lirik tenor səsə malik olan Ağdamski gözəl müğənni olmaqla yanaşı, başqalaşma məharəti ilə seçilirdi. Yəni müxtəlif xarakterli qadın rollarını oynamaq, bu obrazları yaratmaq istedadı Ə.Ağdamskidə çox qabarıq idi. Yüksək aktyorluq qabiliyyəti və Azərbaycan muğamlarının yanıqlı dili və ahəngi ilə Leylinin, "Əsli və Kərəm" operasında Əslinin odlu məhəbbətini, hicran əzablarını, nakam eşq faciəsini məharətlə yaradan Ə.Ağdamski, həm də möhkəm iradəli diribaş kəndli qızı olan Xurşidbanunu, "Rüstəm və Söhrab"da yaşlı və təmkinli qadın obrazı olan Təhminəni, "Aşıq Qərib" operasında Şahsənəm obrazını böyük məharətlə yaradırdı. O, 12 il qadın qiyafəsində çıxış edərək, qadın rollarının unikal ifaçısı kimi muğam operası tarixində yaşamaqdadır.

1916-cı ildən daha bir kişi ifaçı lirik tenor səsə malik olan Hüseynağa Hacıbababəyov da muğam operalarında qadın rollarını ifa etməyə başlayır. Leyli, Əsli, Xurşidbanu, Aşıq Qəribin anası rolunda çıxış edən H.Hacıbababəyov sonralar Məcnun, Kərəm, Şah İsmayıl rollarını da ustalıqla ifa etmişdir.

Xanəndə Əbdülbaqi Zülalovun (Bülbülcanın) nəvəsi Sona Hacıyeva

səhnəmizin ilk qadın Leylisi olur. 1927-ci ildən Sona xanımdan sonra operada Leylini oynayan ilk azərbaycanlı qadın xanəndə Sürəyya Qacar olur. Metso-soprano səsə malik olan S.Qacar Leylidən başqa Əsli və Şahsənəm obrazlarını da yaradır.

Daha sonra opera səhnəsində Həqiqət Rzayeva görünməyə başladı. Zəngin sənət yolu keçmiş sənətkar Leyli, Şahsənəm, Ərəbzəngi obrazlarını özünəməxsusluqla yaratmaqla yanaşı, “Koroğlu” operasında xanəndə qızı da oynamışdı. Güclü və məlahətli səsə, yüksək ifaçılıq istedadına malik olan H.Rzayeva da başqalaşma qabiliyyəti qabarıq tərzdə özünü göstərirdi. Belə ki, lirik səpkili Leyli və Əsli rollarıyla yanaşı Ərəbzəngi kimi qəhrəman qadın surətini də məharətlə oynamışdı. O, səhnəmizdə ən uzunömürlü Leyli olub, 40 illik səhnə fəaliyyətində min dəfədən çox Leyli surətini yaradıb, 500 dəfədən çox Ərəbzəngi oynayıb.

Burada maraqlı bir faktı da diqqətə çatdırmaq istərdik. 1927-ci ilə qədər Ərəbzəngi obrazı operanın yalnız bir pərdəsində yer alırdı (obrazın əsas ifaçıları Əli Zülalov və Məmmədağlı Bağirov olmuşdur), lakin 20 yaşlı H.Rzayevanın ustalılıqla yaratdığı Ərəbzəngi rolunu görəndə M.Maqomayev sonralar operanı yenidən redaktə edərək Ərəbzənginin mövqeyini artırdı ona 4 pərdədə yer verdi. İlk dəfə muğam operasına daxil edilən döyüşçü qadın obrazını yaradan kişilərlə təkbətək vuruşan mübariz Ərəbzəngi obrazı məhz muğamlarla xarakterizə olunurdu. H.Rzayeva “Mahurhindi” muğamını, “Qarabağ şikəstəsi”ni, “Kəsmə şikəstə”ni sərbəst və kövrək səsin ustalığı ilə ifa edirdi.

Soprano səsə malik olan Gülxar Həsənova Leyli, Əsli, Leylinin anası, xanəndə qız, Ərəbzəngi rollarını məharətlə ifa etmişdi. Rübabə Muradova güclü, təsirli və müxtəlif çalarlı səs diapazonuna və orijinal ifaçılıq üslubuna malik xanəndə idi. O, Leyli, Əsli, Şahsənəm, Ərəbzəngi, xanəndə qız partiyalarını səsinin özünəməxsus yangısı ilə səmimiyyəti və həssaslığıyla ifa edirdi. O, ürəyinin bütün ağrısıyla, yangısıyla oxuyur, aktyor kimi obraz yaratmağı bacarırdı. Onun “Leyli və Məcnun” operasının I və II pərdələrində oxuduğu “Segah” sonrakı pərdədə “Şur” və “Bayatı-Şiraz” sanki tamaşaçını ovsunlayırdı.

R.Muradova həm də Ş.Axundovanın “Gəlin qayası” operasında Sənəm rolunu böyük müvəffəqiyyətlə oynamışdır. Muğam operalarında R.Muradovanın tərəf-müqabili kimi baş rollarda Ə.Sadıqov, H.Hacıbaba-bəyov, Ə.Əliyev çıxış etmişlər.

Sara Qədimova Leyli, Əsli obrazlarını müvəffəqiyyətlə ifa etmişdir. Lirik kolarotur-soprano səsə malik olan və muğam operalarında özünəməxsus oxu tərzilə seçilirdi.

1961-ci ildə S.Şuşinskinin sinfini bitirən Zeynəb Xanlarova operaya solist kimi dəvət olunmuşdu. O, muğam operalarında baş rolları Leyli, Əsli obrazlarını həm dramatik ifaçılıq, həm də musiqi səciyyəsi baxımın-

dan son dərəcə dolğun və təsirli yaratmışdır. Xüsusilə Z.Xanlarovanın təfsirində Leyli obrazı daha fərqlidir. Zeynəb xanım Leylinin faciəsini səhnə obrazı səviyyəsinə yüksəldərək potensial aktyorluq məharətini təcəssüm etdirir.

Leylinin obrazını dəlicəsinə sevən məsum, bədbəxt bir qız, feodal patriarxal dünyagörüşünün qurbanı olan, eşq girdabından fəğan edən sədəqətli namuslu aşıq kimi yaradan Z.Xanlarova öz aktyorluq istedadını kamil vokal partiyası ilə uzlaşdırır. Böyük rus bəstəkarı P.İ.Çaykovskinin söylədiyi kimi, “tamaşaçı operaya yalnız eşitmək üçün deyil, həm də baxmaq üçün gəlir” müdrik kəlamları məhz Z.Xanlarovanın ifaçılıq xüsusiyyətinə yaxındır.

Ümumiyyətlə, Ü.Hacıbəyli operalarında muğamlardan istifadə edərək, onların hər birinin ənənəvi obrazlı emosional təsirini əsas götürərək, hadisələrin gedişinə uyğun tərzdə uzlaşdırır. Məsələn, “Mahur-hindi” və “Segah” muğamları ilə “Leyli və Məcnun”un işıqlı, saf məhəbbətini, “Şur” muğamının üstünlük təşkil etdiyi ikinci pərdədə “Səmayi-şəms” şöbəsi ilə Leylinin və həyəcanla qızını günah hərəkətlərdən qorumağa çalışan anasının dialoqu verilir. Əvvəllər Leyli obrazını yaradan Gülxar Həsənova Z.Xanlarovanın Leylisi ilə tərəf-müqabil olarkən Leylinin anası rolunu böyük məharətlə ifa edirdi. Z.Xanlarovanın ifaçılığında nəzərə çarpan əsas cəhət isə öz Leylisini təcəssüm etdirmək, fərdi yaradıcılıq keyfiyyətinə arxalanıb bənzərsiz bir səhnə surəti canlandırmaq cəhdi idi. İlk dəfə Z.Xanlarova Məcnun obrazının ifaçısı Əbülfət Əliyevlə səhnəyə çıxmışdı, lakin sonralar Bakir Həşimov və daha çox Arif Babayevlə tərəf-müqabil olmuşdur. Z.Xanlarovanın sözlərinə əsasən, onun opera müğənnisi kimi uğrunda məhz bu üç xanəndənin də xidmətləri var. Z.Xanlarova öz müsahibələrində Ə.Əliyevin Məcnun obrazını daha lirik, B.Həşimovun Məcnununda divanəlik çalarlarının daha qabarıq olmasını, A.Babayevin Məcnunu isə eşqində çılğın, həyata küsgün motivləri cilalanmaqda qeyd edir.

1966-cı ildən operanın muğam truppasına solist kimi fəaliyyətə başlayan Nəzakət Məmmədova geniş diapazonlu və lirik-dramatik səsə malik olan bir xanəndə idi. Leyli rolu ilə səhnəyə gələn N.Məmmədova bu obrazı çox cazibədar və təsirli oynayır, öz qəhrəmanını tamaşaçıya sevdirə bilirdi. Yanıqlı və təmiz səsə malik olan N.Məmmədovanın Leylisi əvvəlki Leylilərdən bir neçə müsbət cəhəti ilə fərqlənirdi. Onun zahiri görkəmi obraza bütünlüklə uyğun gəlirdi, hərəkətlərində donuqluq yox idi, Leyliyə xas olan xüsusiyyətləri bəzən nikbin, bəzən kədərli əhvali-ruhiyyəni səhnədə inandırıcı şəkildə əks etdirə bilirdi. Əvvəllər Leyli obrazını tamaşaçılara sevdiren H.Rzayeva, N.Məmmədovanın ifaçılığına yüksək qiymət verir və qeyd edirdi ki, səhnə davranışındakı, səsinin tonundakı

yeni boyalar və ştrixlər nəticəsində tamaşaçılar onu sevgi və məhəbbətlə qarşılayırlar. Sonralar N.Məmmədova muğam operalarında digər yaddaqalan rollar da oynadı. O, Əsli, Ərəbzəngi, xanəndə qız, Gülbahar obrazlarını öz kövrək, həzin səsi, təbii, emosional canlı aktyor oyunu və orijinal ifaçılıq manerası ilə yaradırdı.

Digər maraqlı ifa Qəndab Quliyeva və Səkinə İsmayılovaya aiddir. Gözəl səs, oynadığı rollara müvafiq xarici görünüşə malik olan S.İsmayılova həm də obrazların yaradılmasında öz başqalaşma istedadından bəhrələnərək Leyli, Əsli, Şahsənəm, Gülbahar rollarını özünəməxsus tərzdə ifa etmişdi. Lirik soprano səsinin diapazununu, özünəməxsus tembri, həmçinin xarici görünüşü Q.Quliyevaya səhnədə uğur qazanmasına, yaratdığı obrazların daxili aləmini açmaqda kömək edən vasitələrdən olmuşdur.

Xanəndələr Rəsmiyyə Sadıqova, Raziyyə Şirinova, Sahibə Əhmədova və başqaları da uzun illər muğam operalarında çıxış etməklə öz ifaçılıq xüsusiyyətlərinin parladığı və səhnədəki aktyorluq məharətləri ilə yaddaşda qalmışdılar. Xüsusilə Sahibə Əhmədova Leylinin anası və Ərəbzəngi obrazlarını özünəməxsus ustalıqla yaratmışdır. Döyüşçü qadın obrazının onun səs tembrinə və qabarıq bədən quruluşuna yaxın olması, məhz əməkdar artist S.Əhmədovanın bu rolda tamaşaçıların rəğbətini qazanmasına kömək etmişdir.

XX əsrin sonu, XXI əsrin əvvəllərində isə muğam operalarında əsas rolların ifaçısı kimi Nəzakət Teymurova, Aygün Bayramova, Gülyanaq Məmmədova, Gülüstan Əliyeva çıxış etmişlər. Onlar öz rollarını uğurla ifa etməklə yanaşı, hər biri özünəməxsus tərzdə obrazı səhnədə canlandırmaqla, rollarına yeni cizgilər, nüanslar, fərdilik əlavə etməklə ifaçılıq qabiliyyətlərini göstərməyə çalışırlar.

Xüsusən Aygün Bayramovanın Leylisi haqqında danışmaq istərdik. Leyli və anasının səhnəsində Leylinin anasına bəslədiyi sonsuz məhəbbəti, hörmət və itaəti eyni zamanda, qəlbində gizlədiyi ülvi eşqindən ayrılmaq qorxusu kimi hissləri ifadələyən bu səhnə Aygün Bayramova tərəfindən çox təsirli təqdim olunmuşdu. Çarəsiz qızın simasına çökən ürkək, lütf diləyən baxışlarını, bütövlüklə pərişan halını yüksək professionallıqla göstərərək, tamaşada cərəyan edən hadisələrin səhnədə deyil, sanki real həyatda baş verdiyini inandırıcı şəkildə tamaşaçıya göstərir. Onun səsinin təmizliyi və tükənməzliyi xüsusilə “Qatar” muğamının çox zil pərdəsini ifa edərkən duyulur. İbn-Salama ərə verilmiş Leyli, qarşılıqsız məhəbbətə olan nifrətini elə məhz “Qatar”la fəryad etmişdi. Nakam sevgiyə isə olan münasibəti, duyğuları bütün zənginliyi ilə Leylinin ölüm pərdəsində ifa etdiyi “Segah”a çökmüşdür. Səsindəki sızıltı, yangı, iztirablı məhəbbəti, vüsal həsrətini bütövlüklə təcəssüm etdirir.

Son illərdə opera səhnəsində yeni gənc ifaçılar – Vüsalə Musayeva, Lalə Məmmədova, Arzu Əliyeva çıxış etməyə başladılar. Onu qeyd etməliyik ki, 1976-cı ildən etibarən artıq muğam operalar yazılmasa da, Azərbaycan bəstəkarlarının həmin dövrdə yazdığı əsərlər sevilərək xanəndələr tərəfindən oynanılır və tamaşaçıların rəğbətini və məhəbbətini qazana bilir. Yəni klassik səpkili operaların mövcudluğu, heç də muğam operalarına olan marağı azaltmır, əksinə Şərq təfəkkürünün kamil sözünü, eləcə də fəlsəfi mahiyyətini özündə daşıyan və şifahi ənənəyə əsaslanan professional musiqi janrı kimi operalarda yaşayır.

Tamaşalarda çıxış edən hər hansı bir nəslin nümayəndəsi olan qadın xanəndələr təkcə xanəndə kimi deyil, eyni zamanda aktyor kimi fərdi ifaçılıq xüsusiyyətləri və yaradıcılıq keyfiyyətləri prizmasından öz roluna yanaşmaqla operadakı obrazları əsl mənada sevdirməklə tamaşaçıların qəlbini fəth etməyə nail olmuşlar.

ƏDƏBİYYAT:

1. Çəmənli M.Ş. “Leyli və Məcnun” 100 il səhnədə, B.: El, 2008, 432 s.
2. Hacıbəyov Ü.Ə. “Leyli və Məcnun”dan “Koroğlu”ya qədər. Əsərləri. II cild. B.: 1965.
3. Əliyeva F.Ş. XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanda musiqi tənqidi. // “Musiqi dünyası” jurnalı, 2005 № 3-4/25 s. 86.
4. Əhmədov Ə.Ə. Muğam operalarımızın qürubu. B.: 2013.

Джабир АБДУЛЛАЕВ
Педагог АНК

РОЛЬ ЖЕНЩИН-ХАНЕНДЕ НА ОПЕРНОЙ СЦЕНЕ

Резюме

В статье представлено творчество женщин-ханенде (исполнительниц мугама), давших жизнь разным образам на национальной оперной сцене (с начала XX века и по сей день). В статье включены интересные мнения о сценической деятельности женщин-ханенде, исполнившие главные роли в операх-мугам на оперной сцене.

Ключевые слова: мугам, опера, ханенде (исполнитель мугамов), сцена, образ, У.Гаджибейли, М.Магомаев, Ш.Ахундова.

ROLE OF FEMALE-KHANENDE ON AN OPERA SCENE

Summary

The submitted article is about the women singers who animates the different characters on the our national opera stage from tne beginnings of XX centuries to the present. The intersting thoughts related to the stage activity of all women singers playing the main role at the mugham operas on the opera stage at the article.

Key words: mugham, opera, singer, stage, character, U.Hajibayli, M.Magamoyev, Sh.Akhundova

Rəyçilər: professor Arif Babayev;
professor Akif Quliyev.

Джамиля АБДУЛЗАДЕ
Диссертант АНК

ТВОРЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ Б.ВЕКИЛОВОЙ И СОВРЕМЕННОЕ ХОРОВОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

Ключевые слова: хоровое исполнение, национальная культура, оперное исполнение

*Когда хор поет хорошо, все говорят: «Хороший хор!».
Когда хор поет плохо, говорят: «Плохой хормейстер».*
Г.Струве

Совместное хоровое музицирование с давних пор устанавливает между людьми духовное единение. Не случайно при любом удобном случае они стремятся что – то спеть вместе и это приносит им ни с чем несравнимую радость творчества. Не все люди воспринимают симфоническую музыку, но редко можно встретить человека, который не любил бы исполненного хором сочинения. Это качество заложено у человека на генетическом уровне, так как его голос – самый древний и естественный музыкальный инструмент.

Значение и влияние хорового пения на редкость велико и потому вероятно, так важна профессия хормейстера, который должен обладать яркой художественной индивидуальностью и даром убеждать слушателей в своей интерпретации. Заслуженный деятель искусств Азербайджана Бибэтта Векилова – из категории именно таких хормейстеров.

Ее творческая деятельность складывалась на редкость удачно. Будучи ребенком, она приобщилась к миру музыки в классе скрипки профессора А.Гроссмана в музыкальной школе – десятилетке при Азербайджанской Государственной Консерватории им. У.Гаджибекова. Однако любовь к пению привела Б.Векилову на дирижерско – хоровое отделение этого высшего учебного заведения и она оказалась в классе прославленного мастера хорового искусства, народного артиста РСФСР и Азербайджанской ССР А.Юрлова и Ю.Петрова.

Удивительно энергичный и талантливый музыкант, А.Юрлов был прекрасным педагогом, который много сил и времени отдавал воспитанию молодых хормейстеров. Организатор многочисленных концертов и фестивалей на территории бывшего СССР, он способствовал формированию различных хоровых коллективов. Мастерство А.Юрлова ценил Д.Шостакович, который премьеру своих грандиозных сочинений – Тринадцатой симфонии и поэмы «Казнь Степана Разина» поручил капелле, руководимой этим замечательным музыкантом. Безусловно, общение с А.Юрловым, художником большой культуры, прививающим своим студентам профессиональные навыки и целый комплекс эстетических норм, на которых базируется артистическая и педагогическая деятельность истинного музыканта – хормейстера и Ю.Петровым, благотворно воздействовали на Б.Векилову. Педагоги способствовали ее стремлению творчески использовать полученные знания и навыки в реальных жизненных ситуациях, например в рамках хорового практикума или в работе со школьниками. «Дирижирование – это индивидуальное дарование. Но это индивидуальное дарование может не сразу выявиться, а выявившись, требует наверняка шлифовки» – говорил С.В.Рахманинов (1, с. 521). Действительно, слова великого музыканта очень точные, и прежде чем стать зрелым музыкантом – исполнителем, необходимо пройти через годы упорного труда. Потому не случайно, что трудовая деятельность Б.Векиловой началась уже в студенческий период, в 1956 году, когда она стала преподавать уроки хора в музыкальной школе №6, активно работать с самодеятельными хорами в Азербайджанском институте нефти и химии и на различных фабриках. В 1957 году за участие во Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве Б.Векилова была награждена Почетной Грамотой Президиума Верховного Совета Азербайджанской Республики. Это была первая победа начинающего музыканта уже тогда проявившего ряд качеств, развитие которых в дальнейшем обеспечило её славный творческий и педагогический путь. В первую очередь, высокий профессионализм, истинное и словно врожденное ощущение сложного комплексного ведения хорового дирижирования. Чувство хорового певца, если так можно выразиться, присуще не всем дирижерам, в том числе даже тем, кто многие годы работает в оперном театре. Это особый дар, особое предрасположение творческой натуры. Разумеется, имеется в виду не просто умение «поддерживать» хористов на сцене, а нечто гораздо большее, из чего складывается понятие хорового ансамбля. Для того, чтобы такой ансамбль состоялся, необходима большая, кропотливая, постоянная работа с хором, в процессе которой раскрывается суть произведения и рождается

его интерпретация.

Таким образом, к моменту окончания консерватории, в 1960 году Б.Векилова получила хорошую «путевку в жизнь», сложилась как отлично подготовленный хормейстер и хоровой педагог. Уже через некоторое время молодой специалист стала заведовать учебной частью музыкальной школы №6, а с 1962 года преподавать дирижирование и руководить хором в музыкальной школе им. Шароева при БОДО.

Однако новая страница биографии Б.Векиловой началась раньше, в 1958 году, когда она стала артисткой хора и ассистентом хормейстера, в 1962 году – хоровым дирижером, а в 1972 году – главным хормейстером в Азербайджанском академическом театре оперы и балета им. М.Ф.Ахундова.

Яркий талант Б.Векиловой не остался незамеченным, в то же время она была приглашена на педагогическую работу в консерваторию. В стенах любимого учебного заведения молодой хормейстер начала работать, как ассистентка заведующего кафедрой хорового дирижирования Ю.Петрова.

Размышления о творческом пути Б.Векиловой, невольно заставляют вспомнить слова выдающегося пианиста Г.Нейгауза, который не зря ратовал за преимущество «играющего» педагога перед педагогом «чистым» (2, с. 265). Думается, что работая в высшем учебном заведении, надо всегда учитывать важный морально – этический момент: публичные выступления – это еще сверхзадача, имеющая воспитательное значение. Поэтому интенсивная исполнительская деятельность Б. Векиловой способствовала совершенствованию ее профессионального мастерства и уравнивала педагогическую деятельность.

С самого начала своей работы в оперном театре она правильно поняла задачи, возложенные на нее. Отличаясь исключительным трудолюбием и ответственным отношением к делу, Б.Векилова за многие годы работы в Азербайджанском академическом театре оперы и балета им. М.Ф.Ахундова успешно освоила значительный репертуар, включающий в себя не менее пятидесяти музыкально – сценических произведений. В составе постановочных групп она осуществила постановки таких оперных шедевров, как: «Лейли и Меджнун» и «Кероглы» У.Гаджибейли, «Шах Исмаил» и «Наргиз» М.Магомаева, «Борис Годунов» М.Мусоргского, «Князь Игорь» А.Бородина, «Русалка» А.Даргомыжского, «Пиковая дама» и «Евгений Онегин» П.Чайковского, «Риголетто», «Аида», «Трубадур», «Травиата» Д.Верди и другие.

Яркий талант хормейстера ценили видные дирижеры и режиссе-

ры – народные артисты СССР Ниязи, С.Дадашев, М.Мамедов, народные артисты Азербайджана А.Гасанов, А.Бадалбейли, Ш.Бадалбейли.

Под руководством Б.Векиловой хор оперного театра превратился в монолитный коллектив, профессионально показывающий себя во всех постановках. Слаженность хорового ансамбля, грамотный подбор голосов, неустанность работы с каждым хористом обеспечили всему коллективу хора успех и признание. Не случайно в 1971 году на Всесоюзном конкурсе новых театральных постановок спектакль «Обручение в монастыре» С.Прокофьева занял первую премию, и жюри особо отметило высокий профессионализм хора.

Б.Векиловой неоднократно приходилось работать с хоровыми коллективами и на многочисленных культурных мероприятиях. Это была плодотворная творческая деятельность, всегда вызывающая к себе большой интерес. В частности, к декаде русской литературы и искусства, состоявшейся в Баку в 1972 году Б.Векилова организовала большой сводный хор из двухсот человек совместно с Русской капеллой для участия в Гала-концерте. На высоком профессиональном уровне были выучены два хора из оратории Г.Свиридова. Труд Б.Векиловой особо отметил ее прославленный педагог А.Юрлов, к тому времени уже председатель правления Всесоюзного хорового общества, приехавший из Москвы для участия в Гала-концерте.

Серьезное понимание творческих задач, принципиальность, умение отличать главное от второстепенного, то есть, истинная творческая обстановка была создана Б.Векиловой в Оперной студии им. Ш.Мамедовой, где она в 1974-1989 годы руководила хором. Черода оперных спектаклей, многочисленные концертные выступления с разнообразным репертуаром завоевали Б.Векиловой репутацию авторитетного хорового дирижера и педагога. Неординарная и убедительная интерпретация оперетты «Аршин мал алан» У.Гаджибейли, подготовленная оперной студией, позволили получить Первую премию в 1987 году на фестивале молодых театров в Москве.

Последующие десять лет жизни Б.Векилова вновь провела в стенах дорогого ей театра оперы и балета. В сложный для Азербайджана период социальных и политических потрясений она продолжала достойно выполнять свою работу, вносить профессиональный и личный вклад главного руководителя хора.

Работа Б.Векиловой на протяжении всего жизненного пути отличается широким спектром деятельности и всегда связана с музыкой. Так, в разные годы ею были подготовлены на высоком художественном уровне хоры к фильму – оперетте «Аршин мал алан», к анимационному фильму «Гейчек Фатьма», к фильму – опере «Лейли и

Меджнун».

В течение нескольких лет Б.Векилова работала по приглашению в Турции, где в 1999-2001 годы руководила хором Театра оперы и балета города Анталы. За это время художественный уровень коллектива настолько вырос, что он не только замечательно выступил в пяти оперных спектаклях, исполнил ораторию «Юнус Эмре» А.Сайгуна, но и стал регулярным участником многочисленных концертов, фестивалей и концертных турне.

Несмотря на большую занятость в оперном театре, неутомимая деятельная натура, Б.Векилова за недолгий период деятельности в Анталы организовала общегородской детский хор, выступления которого пользовались неизменным успехом.

В 2001 первом году отличный хормейстер, удивительно отзывчивый, терпеливый и интеллигентный человек, Б.Векилова вернулась на родину и до 2014 года преподавала на кафедре хорового дирижирования в Бакинской Музыкальной Академии им. У.Гаджибейли. Умение отдавать всего себя любимой профессии, музыке, особая целеустремленность в труде позволили за долгие годы педагогической деятельности воспитать не одно поколение интересных музыкантов, очень разных, с различными дальнейшими судьбами. Однако всех их роднит цельность художественных устремлений, высокий профессионализм, приобретенный на занятиях талантливого наставника.

Блестящее дарование, упорный труд и безграничная любовь принесли Б.Векиловой высокое профессиональное признание и искреннюю любовь публики. Она неоднократно награждалась почетными грамотами, получила медаль «За трудовую доблесть». Весомый вклад Бибиэтты Векиловой в дело развития национальной хоровой культуры был высоко оценен и в 1991 году она была удостоена звания заслуженного деятеля искусств Азербайджана. Эти убедительные достижения радовали ее и окрыляли, но никогда не приводили к снижению высокой требовательности к себе. Поэтому Б.Векилова никогда не искала «спокойной жизни», а шла бескомпромиссным, и в конечном итоге, самым верным творческим путем в искусстве.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Рахманинов С.В. Литературное наследие в трех томах. Т. 1. М.: 1978, Советский композитор, 648 с.
2. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. М.: 1961, Музгиз, 320 с.

Cəmilə ABDULZADƏ
AMK-nın dissertantı

B.VƏKİLOVANIN YARADICILIQ FƏALİYYƏTİ VƏ MÜASİR XOR İFAÇILIĞI

Xülasə

Məqalə milli xor ifaçılığının inkişafında böyük rol oynamış Azərbaycanın əməkdar incəsənət xadimi Bibietta Vəkilovanın yaradıcılıq fəaliyyətinə həsr olunub. Xormeysterin yaradıcılığı müasir xor ifaçılığı çərçivəsində təhlil edilir və hərtərəfli işıqlandırılır.

Açar sözlər: xor ifaçılığı, milli mədəniyyət, opera ifaçılığı

Jamila ABDULZADE
Dissertator of ANC

CREATIVE ACTIVITY OF B.VEKILOVA AND CONTEMPORARY CHORAL PERFORMANCES

Summary

This article is devoted to the activities of Honored Artist of Azerbaijan Bibiette Vakilova, who played an important role in the development of national choral performance. Creativity of the choirmaster is researched and comprehensively covered in the context of modern choral performance.

Keywords: choral performance, national culture, opera performance

Rəyçilər: professor Gülzar Mahmudova;
professor Cavanşir Cəfərov.

Samirə CƏLİLOVA
Magistr ,tar ifaçısı

HƏMİD VƏKİLOVUN İFAÇILIGINDA NOVATORLUQ MƏSƏLƏLƏRİ

Açar sözlər: tar, novator, ifaçı, Həmid Vəkilov

Azərbaycan xalq çalğı alətləri sırasında böyük təkamül dövrü keçmiş və akademik səslənməyə malik olan musiqi alətlərimizdən biri də tardır. Məlumdur ki, XIX əsrin ustad tarzəni Mirzə Sadıq Əsədöglü tərəfindən bu alətdə edilmiş müəyyən dəyişikliklər tarın texniki imkanlarını xeyli zənginləşdirmişdir. Sonralar dahi bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəyli notlu xalq çalğı alətlərini yaratdığı zaman tarın əsas pərdələrini Avropa klassik səsdüzümünə məxsus tonlara uyğunlaşdıraraq onun not ilə çalınmasına nail olmuşdur. Məhz bu islahatlar sayəsində Azərbaycan tarında dünya klassik musiqi xəzinəsinə məxsus əsərlərin ifa edilməsinə imkan yaranmışdır.

Bir çox tar ifaçılarımız muğamdan əlavə klassik musiqi əsərlərini böyük novatorluqla ifa edərək bura özünəməxsus ştrixlərini gətiriblər. Tar ifaçılığında öz sözünü demiş belə novator sənətkarlardan biri də Respublikanın Əməkdar artisti, Azərbaycan Milli Konservatoriyasının professoru Həmid Vəkilovdur.

Qeyd etmək lazımdır ki, 1949-cu ildə Bakının Binəqədi kəndində ziyalı ailəsində dünyaya göz açmış Həmid Vəkilovda musiqiyə böyük maraq erkən yaşlarından yaranıb. Həmid müəllimin musiqiyə həvəsini görən valideynləri 8 yaşında onu rayonun pionerlər evinin tar dərnəyinə yazdırırlar. İlk gündən istedad və çalışqanlığı ilə həmyaşıdlarından seçilən tarzənin müəllimləri Əlağa Mövsümov və Azər Rzaquliyev olub. Müəllimlərinin dərin rəğbətini qazanaraq onların bütün tapşırıqlarını səylə yerinə yetirməyə çalışan Həmid Vəkilov oxuduğu məktəbin, eləcə də pionerlər sarayının əksər tədbirlərində uğurla yadda qalan çıxışlar etmişdir. İllər ötdükcə tar sənətinin sirlərinə daha dərindən yiyələnmək istəyən Həmid müəllim sonrakı illərdə Bülbül adına orta ixtisas musiqi məktəbinin tar sinfinə daxil olur. Burada Əhsən Dadaşov, Sərvər İbrahimov, Rəhilə Kərimova kimi ustad sənətkarlardan tar sənətinin incəliklərini, klassik musiqi xəzinəsindən olan əsərləri, eləcə də muğam sənətini həvəslə öyrənir.

Respublikanın bir çox tanınmış sənətkarlarının dərs dediyi bu məktəb

gənc tarzənin həyatında çox mühüm rol oynayır. Artıq bu illərdə o, vaxtilə tarda edilmiş dəyişikliklərin yetərinə olmadığını anlayır və məhz bu səbəbdən də 1966-cı ildə məktəbin son sinfində oxuyarkən F.Mendelsonun “Skripka ilə orkestr üçün konsert”ini və P.Sarasatenin “Qaraçı havaları”nı imtahanda çalmasını qərarlaşdırarkən çalışma əsnasında 3-4-cü oktavaların passajlarının orijinalda olduğu kimi çalınmasının mümkünsüzlüyünü görür. Vəziyyətdən çıxış yolunu alətin daha da təkmilləşdirilməsində görən Həmid Vəkilov bunu həyata keçirmək üçün ilk növbədə yalnız muğam ifaçılığında, əsasən, tonu dolğunlaşdırmaq məqsədi daşıyan ən qalın bəm simi digər simlər səviyyəsinə endirməklə onu fəal simə çevirmiş və digər tərəfdən tarın qolunu 2-3 mm eniləşdirməklə istədiyi nəticəni almağa müvəffəq olmuşdur. Tarın diapazonu aşağı registrə doğru xalis kvarta həcmində artaraq 1967-ci ildə, buraxılış imtahanında ilk dəfə olaraq həmin əsərləri orijinalda olduğu kimi çalmağa imkan vermişdir.

Həmid müəllimin bu yeniliyi nəinki klassik musiqi ifaçılığına, həmçinin muğam ifaçılığına da öz müsbət təsirini göstərmişdir. Tarzənin bu uğurlu çıxışı musiqi ictimaiyyətində geniş əks-səda doğuraraq bacarıq və istedadına böyük rəğbət yarandırmışdır. Qeyri-adi ifaçılıq tərzinə malik olan Həmid Vəkilov klassik muğamları, eləcə də bəstəkar əsərlərini, tar üçün yazılmış klassik əsərləri bacarıqla ifa etmiş və 15 yaşından başlayaraq artıq müxtəlif musiqi kollektivlərində solist kimi çıxışları ilə geniş dinləyici kütlələrinin sevgisini qazanmağa müvəffəq olmuşdur.

İfaçılıq sənəti ilə günü-gündən püxtələşən və təkmilləşən tarzən Həmid Vəkilov 1967-ci ildə Üzeyir Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasına daxil olur və burada solist ifaçı, xalq çalğı alətləri orkestrinin rəhbəri və tar müəllimi ixtisaslarına yiyələnir. Tələbəlik illərində yüksək ifaçılıq, sənətkarlıq tələb edən klassik muğamları, eləcə də iri həcmli mürəkkəb əsərləri, rus və Qərb bəstəkarlarının tar üçün yazılmış pyeslərini ustalıqla ifa etmişdir. Məhz bu baxımdan onun uğurlarını aşağıdakı amillərlə şərtləndirmək olar: istedad, əməksevərlik, kamil not savadına malik olması.

1978-ci ildə konservatoriya rəhbərliyinin dəvəti ilə o, pedoqoji fəaliyyətə başlayır. Bir müddət konservatoriyanın “Xalq çalğı alətləri” kafedrasının baş müəllimi kimi fəaliyyət göstərir. Pedoqoji fəaliyyət ilə yanaşı, Həmid Vəkilov həmçinin ölkənin mədəni həyatında, ümumittifaq və beynəlxalq müsabiqələrdə fəal iştirak edir. Respublikanın bir çox ustad xanəndələrini – Əbülfət Əliyev, Cənəli Əkbərov, Arif Babayev, Səkinə İsmayılova, Baba Mahmudoglu, Zaur Rzayev, Qəndab Quliyeva və başqalarını müşayiət etməklə dünyanın bir çox ölkələrində qastrol səfərlərində olur və milli musiqimizi, ulu muğam sənətimizin incilərini böyük məharətlə geniş dinləyici kütlələrinə sevdirə bilir.

Bununla bərabər tarzənin uğurlu çıxışlarından biri kimi onun 1979-cu ildə Leninqradda (indiki Sankt-Peterburq) keçirilən estrada artistlərinin VI Ümumittifaq müsabiqəsindəki çıxışını qeyd etmək lazımdır. Keçmiş ittifa-

qın 100-dən artıq estrada artistinin iştirak etdiyi bu müsabiqədə respublikamızı təmsil edən gənc tarzənin ifasını xalq artistləri Arkadi Raykin, Yuri Silantsev, bəstəkarlar Mark Fradkin, Oskar Feltsman və başqalarından ibarət münisflər heyəti yüksək qiymətləndib. H.Vəkilovun ifasında səslənən “Əraq”, “Çahargah” və “Orta Mahur” muğamlarına, eləcə də eyni ustalıqla ifa etdiyi D.Şostakoviçin “Romansı”nı, Asəf Zeynallının “Muğamsayağı”, qədim rus mahnıları əsasında variasiyaları xüsusi marağa səbəb olur. Bu repertuar iki səciyyəvi cəhəti özündə ehtiva edirdi: 1) Həmid bəyin maraqlı dairəsinin geniş olmasını, məharət və hazırlığını; 2) Tarın imkanlarının genişliyini tamaşaçılara aydın şəkildə təqdim olunması.

Qeyd etmək lazımdır ki, Həmid Vəkilovun bu virtuoz ifası münisflər heyəti və tamaşaçılar tərəfindən böyük hərarət və sürəkli alqışlarla qarşılanmışdır. Həmid müəllimin həmçinin, muğam ifaçılığına dərinlənən yiyələnməsi şübhə doğurmur. Klassik muğam ifaçılığı zamanı muğamlardakı bədii duyum xüsusiyyətlərini yeni orijinal boyalarla dinləyicilərə aşladığı üçün Həmid Vəkilov doğma respublikamıza münisflər heyətinin yekdil qərarı ilə müsabiqənin qalibi diplomu, fəxri fərman və təşəkkürnamələrilə dönmüş və müsabiqədən sonra keçmiş SSRİ-nin çox nüfuzlu “İzvestiya” və “Komsomolskaya pravda” qəzetlərinə müsahibə verən münisflər heyətinin sədri, SSRİ xalq artisti A.Raykin onun ünvanına xoş sözlər deyərək ifasını çox yüksək qiymətləndirmişdir (3).

Bu gün tar ifaçılığında ənənə və novatorluq məsələlərindən bəhs edərkən mahir ifaçı Həmid Vəkilovun adı xüsusi hörmət ilə qeyd olunur. O, yaradıcılıq fəaliyyətində milli tar ifaçılıq sənətimizə xas ənənələri saxlamaqla bərabər bu sənətə bir sıra novatorluq cizgilərini də gətirmişdir. Məlumdur ki, Həmid müəllim uzun illər tarın texniki imkanlarında bir sıra dəyişikliklər aparmış və tar ifaçılığında novator nailiyyətlərini “Azərbaycan tarı və onun ifaçılıq problemləri haqqında təkliflər” adlı elmi işində bizimlə bölüşmüşdür (6, s. 58). Belə ki, o, tarın diapazonunu genişləndirərək 2,5 oktavadan tam 4 oktavaya çatdırmışdır. Nəticədə not və muğam ifaçılığı üçün tar ifaçılıq sənətində yeni zəngin imkanlar yaranmışdır. Bundan əlavə, tarın kəllə hissəsini təkmilləşdirmiş və bu təkmilləşdirmə sayəsində tar ifaçılığında yeni-yeni koloritlərin meydana gəlməsinə səbəb olmuşdur.

Həmid Vəkilov həmçinin, yeni çalğı üslubu da ixtira etmişdir. Bu çalğı nəticəsində “Həmidvari flajolet” meydana gəlmiş və ifa üslubunda yeni effektlər əldə olunmuşdur. Üsulun başlanğıc və sonunun qeyd olunması – (H.V.....H.V) Həmidvari flajolet yazılışından bir oktava zil icra olunur. Yeni çalğı üsulunun ixtirası, polifonik ifa, caz əsərlərinin çalınması, adət etmədiyimiz akkord və çalarların əmələ gətirdiyi tam yeni səslənmə və digər yeniliklər tar ifaçılıq sənətinə daxil edilmişdir.

Milli musiqimizdə öz orijinal dəsti-xətti ilə seçilən Həmid Vəkilov ifa zamanı tarı ilk dəfə ayaq üstə çalan sənətçi kimi də tanınmış və bununla da o, tarın ayaq üstə duraraq çalına biləcək alət olduğunu sübut etmişdir. Səh-

nədə ayaq üstə duraraq tar ifa etməyin üstünlükləri odur ki, ifaçı bu zaman əyləşəcəyi stul haqqında və ya mikrofonun səs səviyyəsi haqqında düşünür və belə bir vəziyyətdə ifaçı istədiyi qədər mikrofona yaxınlaşa və ya uzaqlaşa bilər.

Həmid Vəkilovun ifaçılıq fəaliyyətinin inkişafı yeni-yeni çalğı üsullarının, ştrixlərin və tarda çalınmamış akkordların meydana gəlməsinə zəmin yaratmışdır. Hətta mərhum bəstəkarımız Zakir Bağırovdan yeni ştrix və çalğı texnikasının yer ala biləcəyi bir tar konsertini yazmasını xahiş etmişdi. “Tar üçün konsert” əsəri Bəstəkarlar İttifaqının xüsusi komissiyası tərəfindən dinlənilərək müsbət rəy əsasında qəbul edilmişdir. Qeyd etmək lazımdır ki, bu əsərdə ilk dəfə olaraq flajoletdən, bəm simdən, nonakkordlardan, 4-cü (burada çeçələ barmaq nəzərdə tutulur) barmağın rəsmən işlənilməsindən və s. virtuoz üsullarından istifadə olunmuşdur. Bir çox yeniliklərin yer aldığı bu əsər tar ifaçılığı tarixində yeni bir mərhələnin təməlini qoymuşdur.

Həmid Vəkilov həmçinin Azərbaycan musiqisinin yorulmaz təbliğatçısı kimi tanınır. Dünyanın bir neçə ölkələrində konsert proqramları ilə çıxış edən sənətkarımız əməkdar artist fəxri adına layiq görülüb. Bu gün Azərbaycan radiosunun fondunda tanınmış bəstəkar Zakir Bağırovun məhz Həmid Vəkilovun ifası üçün yazdığı “Tar üçün konserti”, C.Cahangirovun “Rondo”, Tofiq Quliyevin “Qızıl üzük”, Niyazinin “Arzu”, eləcə də digər muğam və xalq havaları qorunub saxlanır. Bir neçə il bundan öncə işiq üzü görmüş Həmid Vəkilovun “Tarda dünya musiqisi” adlı disk böyük dinləyici kütlələri tərəfindən rəğbətlə qarşılanmışdır. Diskdə nəinki Azərbaycan və xarici ölkə bəstəkarlarının tar üçün yazılmış əsərləri, həmçinin xalq mahnıları və muğamlar da yer alıb.

Məlumdur ki, müasir dövrimüzdə tar aləti ifaçılıq sənətimizdə böyük əhəmiyyət kəsb edir. Məhz bu baxımdan hər il yeni-yeni ifaçılar yetişərək tar ifaçılıq sənətinə özünəməxsus ştrixləri gətirirlər. Belə sənətkarlarımızdan biri olan Həmid Vəkilov Mirzə Sadıq Əsədovun, Üzeyir bəyin yolunu uğurla davam etdirir. Ümid edirik ki, gələcəkdə bu yolu bir başqası davam etdirəcək. Zaman ötdükcə sevimli musiqi alətimiz olan tarımız da yeniliklərlə zənginləşəcək və güman edirik ki, bu yeniliklər tarın saflığına, incəliyinə, ruhumuzu oxşayan ilahi səsinə xələl gətirməyəcək. Yalnız o, zaman tar ifaçılıq sənətimiz inkişaf edərək, sevimli alətimizin dünya musiqi alətləri ailəsinə inteqrasiyası baş tutacaq və bu kimi xalq çalğı alətlərimizin sayəsində də ölkəmiz bütün dünyada tanınacaq.

ƏDƏBİYYAT:

1. Əbülqasimov V.Ə. Azərbaycan tarı. B.: İşiq, 1989, 96 s.
2. Əliyev S. İfaçı tarzənlerimiz dünən, bu gün, sabah. // “Konservatoriya” jurnalı №1, 2011, s. 5-9.
3. Salmanov R.M. Tar yaşadıqca, onu yaşadan sənətkarı da yaşadır. //

“Xalq” qəzeti, 2011, 4 dekabr, s. 8.

4. Nəcəfzadə A.İ. Azərbaycan xalq çalğı alətərinun izahlı lüğəti. II nəşr. B.: MBM, 2004, 224 s.

5. Rəhmətov Ə.M. Azərbaycan xalq çalğı alətləri. B.: İşıq, 1975, 64 s.

6. Vəkilov H.Ş. Azərbaycan tarı və onun ifaçılıq problemləri haqqında təkliflər (metodik vəsait). B.: 2007, 58 s.

Saytoqrafiya

1. Юхары Салахлы. Материал из свободной энциклопедии URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Юхары_Салахлы

2. Həmid Vəkilovun tarının sehrinə qovuşduq URL: <http://www.ayna.az/2013/hemid-vekilovun-tarinin-sehrine-qovusduq/>

Самира ДЖАЛИЛОВА

Исполнительница на таре,
выпускница АНК

ЧЕРТЫ НОВАТОРСТВА В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ТВОР- ЧЕСТВЕ ГАМИДА ВАКИЛОВА

Резюме

В статье говорится о новаторских чертах в творчестве Гамида Вакилова. Раскрываются нововведения исполнителя-виртуоза в исполнительском искусстве – игре на таре. Также рассматриваются вопросы реконструкции тара.

Ключевые слова: тар, новатор, исполнитель, Гамид Вакилов

Samira JALILOVA

Instrumentalist (tar),
graduate of ANC

INNOVATIVE ISSUES IN THE PERFORMING CREATIVE OF HAMID VAKHILOV

Summary

The article describes the innovative features in the creation Hamid Vakhilov. There have been innovations of performer - virtuoso in the tar performing art. Also discusses Hamid Vakhilov's tar reconstruction.

Keywords: tar, innovator, performer, Hamid Vakhilov.

Rəyçilər: dosent Jalə Qulamova;
dosent Telman Qəniyev.

Mələhət ƏLİYEVƏ
AMK-nın baş müəllimi

AZƏRBAYCAN MİLLİ MUSIQISINDƏ ƏHMƏD BAKIXANOV YARADICILIĞI

Açar sözlər: Əhməd Bakıxanov, muğam, milli musiqi, tar, xalq çalğı alətləri orkestri

Azərbaycanın məşhur musiqi ifaçıları təkcə ölkəmizdə deyil, onun hüdudlarından çox-çox uzaqlarda şöhrət qazanmışlar. Bu ifaçılar Azərbaycan milli musiqi mədəniyyətinin qurulmasında və inkişafında əvəzsiz rol oynayıblar. Belə ifaçılardan olan Əhməd Bakıxanov milli musiqimizin gözəl sənətkarı olmaqla yanaşı, dərin muğam bilicisi, böyük bir musiqiçi-tarzən nəslə yetişdirən pedaqoq, xalq çalğı alətləri ansamblının yaradıcısı və bəstəkar kimi tarixə daxil olmuşdur. Ə.Bakıxanovun yaradıcılığı öz genişliyi və çoxşaxəliliyi ilə seçildiyi üçün ona bir neçə aspektdən yanaşmaq lazımdır. Onun yaradıcılıq fəaliyyəti muğam ifaçısı, muğam müəllimi, çoxtərkiibli xalq çalğı alətləri ansamblının bədii rəhbəri və muğam bilicisi kimi səciyyələnir.

Bildiyimiz kimi, Ə.Bakıxanov tar çalmağı müstəqil şəkildə öyrənib. Bakıxanovların evində tez-tez musiqi məclisləri keçirilməsi balaca Əhmədə böyük təsir etdiyindən artıq 10 yaşında ikən o, tar çalmağa həvəs göstərdi. İran Azərbaycanında yaşadığı müddətdə məşhur muğam ustası Əbülhəsən xandan dərslər alıb. Öyrənməyə həvəsi onu sonrakı illərin gözəl muğam bilicisinə və sol əllə çalmasına baxmayaraq, səlist ifaçılıq qabiliyyəti ilə seçilən tarzənə çevirir. "Əhməd Bakıxanov bir tarzən kimi xüsusi mövqə tutur. Həssas dinləyici tarın səsindən, tembrindən və mizrabın vurulmasından çalanın Əhməd Bakıxanov olduğunu hiss edir" (6, s. 5). D.Məmmədbəyovun "Muğam ustası Əh-məd Bakıxanov" kitabında verdiyi bu təsvir ifaçının dinləyici tərəfindən tanınib sevildiyinə bir sübutdur.

Ü.Hacıbəyli ilə tanışlıq Ə.Bakıxanovun bir tarzən kimi yaradıcılığına böyük təsir göstərmişdir. Belə ki, o, Ü.Hacıbəyli üçün dəfələrlə tarda muğam ifa etmişdir. "Bayatı-Şiraz", "Hümayun", "Nəva" dəstgahlarını, "Dəşti", tarzən ifaçılıq təcrübəsində az ifa olunan "Nəva-Nişapur" və "Əbu-Əta" muğamlarını məhz Ə.Bakıxanov Ü.Hacıbəyli üçün onun xahişi ilə çalmışdır. Xüsusilə, dahi bəstəkar və musiqişünasın "Azərbaycan

xalq musiqisinin əsasları” kitabını yazarkən Ə.Bakıxanovun canlı ifası bir əyani nümunə kimi Ü.Hacıbəyli üçün yardımçı olmuşdur.

Beləliklə, Ü.Hacıbəyli Ə.Bakıxanovu, Cabbar Qaryağdıqolunu, Mirzə Mənsur Mənsurovu, Ağalar Əliverdibəyovu 1929-cu ildə konservatoriya-da dərs deməyə dəvət edir. 1933-cü ildən isə o, Asəf Zeynallı adına Musiqi Texnikumunda (Kollecində) ömrünün axırına kimi müəllimlik fəaliyyətini davam etdirib.

Ü.Hacıbəylinin təklifi ilə Ə.Bakıxanov muğamlarımızın yeni tədris proqramını tərtib edir. Əgər əvvəllər tələbələrə cəmi beş muğam – “Rast”, “Çahargah”, “Şur”, “Bayatı-Şiraz”, “Segah” öyrədilirdisə, Ə.Bakıxanovun yeni proqramına “Mahur-Hindi”, “Bayatı-Qacar”, “Düghah”, “Hümayun”, “Nəva”, “Rəhab”, “Şahnaz”, “Bayatı-kürd”, “Dəşti”, “Mirzə Hüseyn segahi” və “Zabul-segah” kimi muğamlar da əlavə olunur. Konservatoriya üçün proqram tərtib etməklə yanaşı, o, musiqi məktəblərinin tar, kamança, xanəndə sinfi üçün proqramlar da hazırlayır, xalq çalğı alətlərinin təkmilləşdirilməsində fəal iştirak edir.

Konservatoriyada dərs dediyi müddətdə pedaqoq böyük tərzən nəslini yetişdirmiş, onlara muğamın incəliklərini aşılamişdır. Adil Gəray, Əliağa Quliyev, Orxan Orxanbəyli, Baba Salahov, Həbib Bayramov, Əhsən Dadaşov, Sərvər İbrahimov, Firudin Ələkbərovla yanaşı, İrənin məşhur tərzənləri Əli Səlimi və Adil Axundzadə də Ə.Bakıxanovun yetirmələridir. İfaçı nəslini yetişdirməklə yanaşı, məşhur olan bir sıra bəstəkarlara da məhz muğamı Ə.Bakıxanov öyrətmişdir. Bu sırada Arif Məlikov, Süleyman Ələsgərov, Əşrəf Abbasov, Hacı Xanməmmədov, Ağabacı Rzayeva, Nəriman Məmmədov, Adil Bəbirov kimi bəstəkarların adını sadalamaq olar. Qeyd etmək lazımdır ki, musiqişünas-bəstəkar N.Məmmədov 50-ci illərdən başlayaraq Ə.Bakıxanovun ifasından səkkiz muğamı nota salmış, həmin əsərlər Moskva və Bakıda nəşr edilib.

İfaçı olmaqla yanaşı, Ə.Bakıxanov dövrü mətbuatda da öz sözünü demiş, sözün təsiredici qüvvəsindən məharətlə bəhrələnmişdir. Yaşadığı dövrün aktual problemləri həmişə onun maraq dairəsində olub. Həmçinin özündən əvvəlki nəslin musiqiçiləri və onların yaradıcılıq ənənələrini örnək sayaraq öz düşüncə və tövsiyələri ilə də musiqi həyatında yeni fikir, yeni söz deyə bilib. Bu məqalələr Ə.Bakıxanovun oğlanları – Tofiq Bakıxanov və Məmmədrza Bakıxanov tərəfindən toplanılaraq “Ömrün sarı simi” kitabında nəşr edilib. Kitabda tərzənin məqalələri ilə yanaşı, xatirələri də yer alıb.

“Əhməd Bakıxanovun ifaçılıq fəaliyyətinin ən parlaq səhifələrindən birini, şübhəsiz, onun xalq çalğı alətləri ansamblındakı işi təşkil edir. O, uzun illər ərzində bir sıra musiqi ansamblarının rəhbəri olmuşdur. Onların ən əhəmiyyətli Azərbaycan radiosunun nəzdindəki xalq çalğı alətləri ansamblıdır” (5, s. 31). 1941-ci ildə Radio Komitəsi nəzdində Xalq çalğı alətlər ansamblı Ü.Hacıbəylinin təşəbbüsü ilə Ə.Bakıxanov tərəfindən

təşkil olunmuş və o, bu ansamblə ömrünün axırına kimi rəhbərlik etmişdir. Məhz elə Radio Komitəsinə 1927-ci ildə Ə.Bakıxanov solist kimi işləməyə dəvət almış və ifaçılıq fəaliyyətinə burada başlamışdır. Ü.Hacıbəyli ansamblin yaradılmasında, sonradan ora ifaçıların cəlb edilməsində və repertuar seçimində öz dəyərli məsləhətlərini Ə.Bakıxanovdan əsirgəməmişdir. Ansamblin hazırladığı proqramların ilk dinləyicisi əksər hallarda Ü.Hacıbəyli elə özü olurdu.

Ansamblə daxil olan tar, kamança, saz, balaban, klarnet, zurna, tütək, nağara, dəf, dumbul, qoşanağara kimi alətlər ilə yanaşı, tarzən Ə.Bakıxanov sonralar buraya fortepiano alətini də daxil etmişdir.

Kollektivə gələn gənc ifaçı və xanəndələr üçün ansambl bir növ laboratoriya rolunu oynayırdı. Belə ki, burada onlarla tar, kamança, dəf, nağara, qarmon, balaban və klarnet ustaları yetişmiş və sonradan bu ifaçılar milli musiqimizin inkişafına öz töhfələrini vermişlər. Bu cür ifaçılardan biz, Əliağa Quliyev, Həbib Bayramov, Əhsən Dadaşov, Sərvər İbrahimov, Firuz Əlizadə, Mütəllib Novruzov, Məsumə Babayeva, Bəhruz Zeynalov, Nadir Axundov, Ağasüleyman İmanov, Çingiz Mehdiyev, Əli Bəşiroğlu və başqalarını misal çəkə bilərik.

Azərbaycanın məşhur xanəndələri – Seyid Şuşinski, Xan Şuşinski, Zülfü Adıgözəlov, Şövkət Ələkbərova, Əbülfət Əliyev, Sara Qədimova, Zeynəb Xanlarova, Tükəzban İsmayılova və başqaları bu ansamblə çıxış edərək dinləyicilərin ürəyini rıqqətə gətirmişlər.

Ansamblə muğamlarımızla yanaşı, xalq mahnı və rəqslərimiz və əlbəttə ki, bəstəkar musiqimiz də təbliğ olunurdu. Ə.Bakıxanovun ifa zamanı fikir verdiyi əsas ünsürlərdən biri dəstgahların, kiçik həcmli muğamların, zərbi muğamaların “yad” intonasiyalardan qorumaq idi. Bu ənənəyə xalq artisti Həbib Bayramov öz zamanında və indi ansamblə rəhbərlik edən xalq artisti Möhlət Müslümov riayət edir.

Müharibə illərində hərbi xəstəxanalara, cəbhəyə yaxın fabriklərə, zavodlara, kolxozlara gedən xalq çalğı alətləri ansamblə qəhrəmanlıq, mübarizə mövzulu musiqi nümunələri ilə xalqı qələbəyə ruhlandırır. Müharibədən sonrakı illərdə isə repertuara gənc bəstəkarların əsərləri daxil edilirdi. Cahangir Cahangirov, Tofiq Quliyev, Süleyman Ələsgərov, Fikrət Əmirov, Ağabacı Rzayeva, Qənbər Hüseynli, Əşrəf Abbasov kimi bəstəkarların orijinal mövzulu əsərləri ansamblə səslənərək xalqın qələbəsini təcəssüm etdirirdi.

Gözəl ifaçı, tanınmış pedaqoq və ansambl rəhbəri olmaqla yanaşı, Ə.Bakıxanov həmçinin də bəstəkar kimi də sevilirdi. Onun bir çox dəramədləri, rəngləri, təsnifləri, oyun havaları və mahnıları istər o dövrün, istərsə də bu dövrün konsert zallarında çalınaraq dinləyicini valeh edir. Bu nümunələrin əsas ifaçısı isə əlbəttə uzun illər boyu rəhbərlik etdiyi xalq çalğı alətləri ansamblidir.

Musiqi folklorunun incələnməsi və nota salınmasında da Ə.Bakıxanov

vun rolu danılmazdır. Uzun illər boyu incələdiyi və dinlədiyi rənglərin 71-ini nota salaraq onları 1964-cü ildə “Azərbaycan xalq rəngləri” kitabına daxil etmişdir. Kitabda əksər muğamların – “Rast”, “Şur”, “Segah”, “Çahargah”, “Bayatı-Şiraz”, “Şüştər”, “Hümayun” və s. rəng və dəramədlər yer alıb. Bu məcmuədən əlavə 1968-ci ildə “Ritmik muğamlar”, 1975-ci ildə isə “Muğam, mahnı, rəng” məcmuələri nəşr edilir. “Azərbaycan xalq rəngləri” məcmuəsinin müqəddiməsində belə bir fikir söylənir: “...Bu kitab Azərbaycan xalq musiqi nümunələrini öyrənmək üçün qiymətli materialdır. Ondan tədris vəsaiti kimi istifadə etmək olar. Məcmuənin əsas məqsədi geniş dinləyici kütləsini Azərbaycan musiqi folkloru ilə tanış etməkdir” (1, s. 3). Bu fikri biz hər üç məcmuəyə aid edə bilərik.

Görkəmli sənətkar haqqında Əvəz Rəhmətovun “Əhməd Bakıxanov” monoqrafiyası, Davud Məmmədbəyovun “Muğam ustası Əhməd Bakıxanov”, Cabir Səfərovun “Azərbaycan xalq çalğı alətləri” kitabçası, oğlanları tərəfindən tərtib olunmuş “Ömrün sarı simi” kitablarında geniş məlumat alırıq.

Ə.Bakıxanovun oğlanları da musiqiçi kimi yetişmişdir. Böyük oğlu Məmmədrza violonçu, kiçik oğlu Tofiq isə bəstəkardır. Tofiq Bakıxanov öz atasının xatirəsinə tar ilə simfonik orkestr üçün 1 saylı konsertini həsr etmiş, onun tardakı ifasından “Hümayun”, “Şahnaz”, “Nəva”, “Rəhab” simfonik muğamlarını yazmışdır.

Tarzən 1973-cü ildə həyatdan köçüb, lakin onun milli musiqi qarşısında etdikləri indiyə qədər musiqiçilərin yaddaşından silinməmişdir. Musiqiçinin yaşadığı mənzildə indi Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyinin xalq çalğı alətləri şöbəsi fəaliyyət göstərir. Sənətkar “Şərəf ordeni” ilə təltif olunmuş, Azərbaycan əməkdar müəllimi, əməkdar incəsənət xadimi və xalq artisti kimi fəxri adlara layiq görülmüşdür.

ƏDƏBİYYAT:

1. Bakıxanov Ə.M. Azərbaycan xalq rəngləri. B.: 1964.
2. Bakıxanov Ə.M. Azərbaycan ritmik muğamları. B.: İşıq 1968, 48 s.
3. Bakıxanov Ə.M. Muğam, mahnı, rəng. B.: 1975, 33 s.
4. Bakıxanov Ə.M. Ömrün sarı simi. B.: İşıq 1985, 78 s.
5. Mirzəbəyli İ.M. Əhməd Bakıxanov xatirələrdə. B.: Mütərcim, 2012, 192 s.
6. Məmmədbəyov D.İ. Muğam ustası Əhməd Bakıxanov. B.: Azər-nəşr, 1966, 42 s.
7. Rəhmətov Ə.M. Əhməd Bakıxanov. B.: İşıq 1977, 144 s.
8. Səfərov C.M. Azərbaycan xalq çalğı alətləri ansambli. B.: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1971, 28 s.

Малахат АЛИЕВА
Старший преподаватель АНК

ТВОРЧЕСТВО АХМЕДА БАКИХАНОВА В ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ НАРОДНОЙ МУЗЫКЕ

Резюме

В статье рассматривается творчество Ахмеда Бакиханова – выдающегося исполнителя народной музыки на таре. А.Бакиханов представлен как деятельный фольклорист, композитор, педагог и исполнитель. Вдохнув новую жизнь в малоизвестные мугамы, такие как «Нава-Нишапур», «Абу ата», А.Бакиханов также ввел новшества в программу по мугаму в музыкальных школах и консерватории, принял деятельное участие в усовершенствовании народных инструментов.

Ключевые слова: Ахмед Бакиханов, мугам, народная музыка, тар, оркестр народных инструментов

Malahat ALIYEVA
Senior lecturer of ANC

AHMAD BAKIKHANOV'S ACTIVITY IN AZERBAIJANI NATIONAL MUSIC

Summary

In the article it is said about the activity of Ahmad Bakikhanov who was the famous tar (an Azerbaijani stringed folk musical instrument) performer of our national music. His activity as a performer, a pedagogue, a composer and a folklorist is given in the article. Giving the new life to the mughams such as “Neva-Nishapur” and “Ebu eta” which were performed very little he has made newness in the mugham programs of the music school and the conservatory, he has also an active role in improving of folk musical instruments.

Key words: Ahmad Bakikhanov, mugham, national music, tar (an Azerbaijani stringed folk musical instrument), orchestra of folk musical instruments

Rəyçilər: professor Dadaşov Fəxrəddin;
dosent Əliyev Firuz.

Sevda MƏMMƏDOVA
AMK-nın müəllimi

PEDALİZASIYANIN ÜMUMİ MƏSƏLƏLƏRİ HAQQINDA

Açar sözlər: fortepiano, pedal, ifaçılıq, eşitmə, səsin gücləndirilməsi, ifa ustalığı

Bir sıra nəşr olunmuş tədqiqatlara baxmayaraq, fortepianoda pedalizasiya məsələləri metodiki əsərlərdə kifayət qədər tədqiq olunmayıb. Bir çox ifaçı-pianoçular pedalizasiyadan istifadənin ən yüksək nümunələrini nümayiş etdiriblər. Lakin pedaqoji sahədə bu mürəkkəb sənətin tədris prosesini ardıcıl qurmağı hələ də öyrənilməyib. Forteplano pedaqogikasının nailiyyətlərini bu alətdə tədris edənlərin geniş kütləsi arasında yaymaq bütün pianoçu müəllimlərin vəzifəsidir. Müəllimlər tələb olunan hazırlığa malik olsalar da onların çoxu pedalizasiya məsələlərində "silahsız" və zəifdir. Musiqi əsərlərinin bədii ifasında pedalizasiya nəhəng mənə daşısa da metodiki ədəbiyyatda əhəmiyyətsiz yer tutaraq zəif işıqlandırılıb və az tədqiq olunub.

Musiqi texnikumlarına, pedaqoji ali təhsill müəssisələrinə və hətta, Konservatoriyaya qəbul imtahanlarında çox zaman belə bir hadisə ilə qarşılaşırıq: tələbənin yaxşı ifası səliqəsiz pedalizasiya, pedaldan istifadə etmə bacarığının olmaması və ya da onun az istifadəsi nəticəsində səslənmədə uduzur. Royalın quru səslənməsinin qarşısını yalnız pedaldan uğurla istifadə etməklə almaq olar.

Pedalizasiya pianoçununun fərdi zövqünü, temperamentini nümayiş etdirir. Pedalizasiya ustalığını tərbiyə etmək və ifadə vasitələrin zənginliyinə, əsərin səslənmə məqsədinə incə uyğunlaşdırmaq olar.

Yada salmaq artıq olardı ki, pedalizasiya – fortepiano ifaçılığının əsas tərkib hissələrindən biridir. Çünki ancaq pedalin köməkliliyi ilə tələb olunan təkrar olunmaz və gözəl səslənmə əldə etmək mümkündür. Anton Rubinşteyn qeyd edirdi ki, fortepiano ifaçılığı sənətinin dördüdə üç hissəsini yaxşı pedalizasiya təşkil edir. Bu səbəbdən, qeyd etməliyik ki, müasir dövrdə pianoçu tələbələrə pedaldan istifadə bacarıqları çox zəifdir və onların bu səviyyəni yüksəltməsi lazımdır.

Pedalizasiyanın əsasını təşkil edən üç səbəb üzərində diqqətimizi

cəmləməyi lazım bilirik. Ən əvvəl pedalin “ağılınan” istifadə olunmamasını, diqqətsizliyi qeyd etməliyik. Pedalin istifadə edilməsi əsərin üslub qanunauyğunluqlarına, faktura xüsusiyyətlərinin aydın dərk olunmasına əsaslanmalıdır. Bir bəstəkarə xas olan xüsusiyyətlər digərinə tamamilə uyğun olmağa bilər.

İkinci məsələ bilavasitə pianoçunun özünü eşitmək, tam diqqətlə ifa etmək bacarığı və dəqiq özününə nəzarətlə bağlıdır. Əslində tələbələrin demək olar ki, çox hissəsi özlərini tələb olunan səviyyədə eşitməyir və ifalarını nəzarətdə saxlamırlar. Tələbəni, əgər o özünü demək olar ki, eşitmirsə yaxşı pedalizasiya etməyə öyrətmək mümkün deyil. Məsələn, dəfələrlə dərs prosesində müşahidə edirik ki, tələbə düzgün göstərilmiş pedalı yenə də səliqəsiz götürür. Bu hal ondan irəli gəlir ki, pedalizasiyanın əsas vasitələri olan pedalin basıldığı və qaldırıldığı vaxtı, həmçinin pedalı basmağın dərinlik dərəcəsi kənardan əmrə tabe olmur. Onlar eşitmə, bədii iradə, daxili niyyətlər vasitəsi ilə idarə edilir. Tələbələrə notda pedalı yazdıqda, həmişə yadda saxlamaq lazımdır ki, heç bir, hətta ən dəqiq yazı ilə pedalizasiyanın bütün nüanslarını göstərmək mümkün deyil. Diqqətimizi ayağın hərəkətində cəmləşdirəndə yazıdakı işarə bədii, yaradıcı vərdislərə əks olaraq pedalizasiyanın mexaniki vərdislərini yaradır.

Nəhayət, sonuncu səbəb. Tələbələrin çox hissəsi pedal texnikasına zəif yiyələndiyindən çox vaxt pedalı gərgin ayaqla, daha çox ayağın barmaq hissəsi ilə basır. Nəticədə pedal səs salır, kəskin hərəkətlə götürülür və s. Bu qüsurlara pedalin növbələşmə sürətini, onun basılmasında olan dərinliyi də daxil edə bilərik. Pedalizasiya ilə əlaqədar bu problemləri biz daima dərs prosesində həll etməyə çalışmalıyıq.

Ən əvvəl, pedalin əsasını təşkil edən bəzi xüsusiyyətlər üzərində dayanmaq. Pedalizasiya məsələlərini səsçixarma məsələlərindən ayrılıqda nəzərdən keçirmək mümkün deyil. Çünki yüksək bədii səs obrazının yaranması ancaq səsçixarma bacarığı, səsçixarma ustalığı sayəsində həll oluna bilər. Buna isə yalnız pedal vasitəsi ilə nail olmaq mümkündür. Burada çox şey eşitmə qabiliyyətindən, daha doğrusu, eşitmə diqqətindən, səsləndirilmə iradəsindən asılıdır. Bundan irəli gələrək, tələbəni günbəgün, inadla eşitməyə olan bacarığa öyrətmək vacibdir və həmçinin iradəni möhkəmləndirmək məqsəduyğundur. Tələbəni çox diqqətli, hissiyyatlı və səsə qarşı tələbkar olmağa öyrətmək mütləqdir. İmkan daxilində, eşitmə hissiyyatı görmə–motor hissiyyatını qabaqlamalardır. İfaçı notda yazılanların hamısını eşitməlidir, əsəri kor-koranə ifa etməməlidir.

Eşitmə hissiyyatı pedalin bu və ya digər funksiyalarının istifadə olunmasını diqqətə edir. Onun köməyi ilə tələb olunan səslənmə əldə etmək olur. Əslində, pedalin bütün funksiyalarını üç əsas xüsusiyyətə gətirmək

olar:

– Pedalın səslənməyə uzunmüddətlik, dolğunluq və gözəllik bəxs edir.

– Pedalın köməkliyi olmadan birləşdirilməsi çox çətin olan notları və ola bilər ki, heç mümkün olmayan ayrı-ayrı səsləri və akkordları birləşdirmək imkanı yaranır.

– Bir-birinin ardınca gedən arpeggiato səslərini sanki pedaldan səslənən bir harmonik kompleksdə birləşdirmək olur.

Pedal bədii cəhətdən iki kateqoriyaya ayırmaq mümkündür: faktura cəhətdən tələb olunan pedal və səslənməni zənginləşdirən pedal. Faktura cəhətdən tələb olunan pedalı musiqi mətninə uyğun olmayan işarələrə rəğmən götürüldə musiqi öz mənasını itirir. Bu “romantik” pedal özünün tam inkişafını Şopen və Listin yaradıcılığında tapıb. Yazılması mümkün olmadığına baxmayaraq bütün romantik və sonrakı dövr fortepiano ədəbiyyatında pedal əvvəldən düşünüldü və hazırlanaraq fakturanın ayrılmaz hissəsini təşkil edir.

Pianoçu öz pedalizasiyası haqqında əvvəldən düşünə bilər və hətta, öz pedal ideyasını yazıya bilər. “Pedal ideyası” anlayışı altında biz pedalla nəyi birləşdirmək, nəyi isə ayırmaq nəzərdə tuturuq. Əsas ideyanı yazmaq mümkündür, ancaq pedalın götürülmə dərinliklərini və dəqiq basılma vaxtını yazmaq mümkün deyil. Pedalizasiyanın bədii məqsədinin dərk olunmasını vərdişlə tərbiyə etmək və onu əsərin bədii obrazının üstündə gedən ümumi işə daxil etmək lazımdır.

Başlanğıc andan asılı olaraq pedalın tətbiq olunması problemi müxtəlif yollarla həll olunur. Əgər başlanğıc anı melodiya, fraza və s. təşkil edərsə, onda pedalizasiya üçün melodiyanın quruluşu, onun relyefi, frazanın başlanğıcı və sonu əhəmiyyətli, mühüm amildir. Harmonik pedala əks olaraq, ardıcıl pedal daha tez-tez istifadə olunur. Bu pedal melodiyanın onu əhatə edən harmonik fonda hərəkətinə yardım edir və həmçinin, onu isti tonlara boyayır. Əgər başlanğıc an dinamikdirsə, onda pedalizasiya üçün kresçendo, diminuendo və s. əsas vacib amil olur. Burada, şübhəsiz, ümumi gərginliyin artması da əhəmiyyətlidir. Pedalın köməkliyi ilə səslənmənin güclənməsini kresçendo ilə əldə etmək mümkündür. Buna ancaq barmaqlar vasitəsi ilə nail olmaq çətinidir. Mükəmməl pedalizasiyaya, pedal texnikasına, dar çərçivədə yiyələnmək mümkün deyil. Tələbənən diqqətini aşağıdakı anlarda inadla mərkəzləşdirmək vacibdir: ayağın daban hissəsi döşəməyə dayaqlandırılmalıdır və demək havadan asılı qalmamalıdır; pedal ayağın barmaqlar olan hissəsi ilə çox azad, yüngül, gərgin olmadan basılmalıdır; ayaqla pedalı döyəcəlmək olmaz; həmçinin ayağın barmaqlar olan hissəsini aşağı endikdə pedaldan ayırmaq olmaz; pedalı mülayim, “təngənəfəs”lik etmədən götürmək lazımdır. Bu qayda, şübhəsiz, asta tempi əsərlərə aiddir.

Nəhayət, fortepianoda yaxşı ifa etmək istəyən tələbə qeyd etdiyimiz pedal vərdişlərini minimum səviyyədə mənimsəməlidir:

– Notun səslənməsi ilə eyni vaxtda götürülən sadə pedal, yəni düz pedal;

– Gecikdirilmiş pedal, yəni notu götürəndən sonra, o dəqiqə və ya da müəyyən zaman keçdikdən sonra pedal basılır;

– Bir pedala digər gecikdirilmiş pedala keçidi;

– Yarım pedal, gecikdirilmiş pedal, yəni tam basılmış və ya yarımçıq qaldırılmış arasında olan pedal;

– Tremololu yarım pedal, yəni tez-tez götürülən – pedal. Burada ayaq, sanki yarımçıq basmaqla və tam qaldırılma arasındakı mövqedədir.

Tələbəyə bütün pedal növlərinin istifadəsində pedala götürülmə anını dəqiq öyrətmək lazımdır. Əks halda, bu an musiqi epizodun xarakterini, tempdən asılılığını əhəmiyyətli dərəcədə dəyişdirir. Elə hallar olur ki, bu an səsin götürülməsindən dərhal sonra baş verir. Lakin belə də olur ki, o, əhəmiyyətli dərəcədə geri çəkilir və ancaq müəyyən vaxt kəsiyindən sonra baş verir. Eyni zamanda, pedala basılma, eləcə də qaldırılma anını dəqiq bilib, hiss etmək lazımdır. Bəzən bu an əvvəl baş verir, bəzən isə səslənmə vəzifələrindən asılı olaraq gec. Pedala basılması və qaldırılması anından əlavə, pedala basılma dərinliyinin dərəcəsi mühüm faktordur. Yada salmaq istərdik ki, pedala notu götürməzdən əvvəl, notla bir yerdə, səsi götürəndən dərhal sonra və nəhayət, daha çox və ya daha az gecikmə ilə götürmək olar. Təəssüflə qeyd etməliyik ki, çox zaman dərinlik nəzərə alınmır və heç cür notda qeyd olunmur. Notda pedala qeyd olunması, ən yaxşı halda, ancaq zaman anını nəzərdə tutur. Bu səbəbdən tələbəni pedala müxtəlif dərinlikdə basılmanın dəqiq hiss etməsinə öyrətmək vacibdir. Ən əvvəl tələbə pedala işlək olmayan, necə deyirlər, “xolostoy” adlanan hərəkətini hiss etməlidir. Sonra isə pedala faydalı iş hərəkətini, ardınca isə pedala yarımçıq basılmasını hiss etməli və nəhayət, daha zəngin, rəngarəng effektə və səslənməyə uzunluq, dolğunluq, mahnıvarilik bəxş edən pedala axıra qədər basılmasına nail olmalıdır.

Məlumdur ki, pedala ifa olunan əsərlərin tədrisindən əvvəl müəllim tələbəyə ümumi cizgilərdə pedala quruluşu və əhəmiyyəti haqqında məlumat versə, bir neçə pedal məşğələsi keçirsə daha faydalı olardı. Pedala məşğələlərindən bir nümunə kimi misal göstərək: müəyyən bir akkord götürülür və səslər yox olana qədər qulaq asılır. Sonra pedaldan istifadə etmək şərti ilə bir daha eyni akkord götürülür. Tələbə bu iki, yəni pedala və pedala götürülmüş akkordu müqayisə edir və nəticə çıxardır ki, pedala səslənmə daha dolğun və parlaqdır. Bu məşğələdən sonra pedal vasitəsi ilə notları birləşdirmə məşğələsinə keçmək olar. Əvvəlcə bir səs götürülür, sonra pedal basılır, bundan sonra əl qaldırılır və səs-

lənmə təkcə pedalın köməyi ilə uzanır. Sonra başqa klavişi çalır, eyni zamanda, pedal qaldırılır, sonra bir daha basılır və iki səs bir-birilə bağlanılır. Belə gecikən pedal vasitəsilə ifa olunan məşğələ hər zaman eşitmə qabiliyyətinin nəzarəti altında keçirilir: yeni səsin götürülməsi və pedalın dəyişdirilməsi səslənmədə “bulaşlıq” yaratmamalıdır. Onu qeyd etmək istərdik ki, pedal məşğələləri zamanı ucadan saymaq lazım deyil. Çünki bu zaman eşitmə nəzarəti zəifləyir.

Bu mənada Q.Q.Neyqauzun məsləhətinə müraciət etmək istərdik: “Bəzən royal, belə demək olarsa əvvəlcədən “bütün məsamələrin açılmasını” istərdi; Məsələn, Bethovenin d moll Sonatasını (№17) başladıqda ayağım məndən asılı olmayaraq pedala yatır, nəinki barmaqlarım klavişaya... bu pedala “qabaqcadan götürülən” adlandırmaq olar” (2, s. 150-162).

Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, pedalın istifadə olunması ifa olunan əsərin stilistik xüsusiyyətlərinin aydın dərk olunmasına əsaslanmalıdır. Məsələn, sinifdə F.Şopenin əsərlərini keçdikdə tələbələrə bildirmək lazımdır ki, məhz dahi polyak bəstəkarının yaradıcılığı ilə pedalın istifadəsi sahəsində novatorluq cəhdləri başlayıb. Şopenə qədər pedalın istifadəsi, hətta nəhəng virtuozların təcrübəsində çox məhdudlaşmışdı. Motsart, Klementi, Qummel kimi pianoçular pedaldan açıq şəkildə qaçaraq, hesab edirdilər ki, pedal şəffaf olmayan səslənməyə gətirir. Pedalizasiyanın əsasında belə bir prinsip üstünlük təşkil edirdi, fortepianoda ancaq klaviatürada barmaqlarla saxlananlar səslənirdi. Şopen və əlbəttə, Listin pedalın istifadə olunmasında yeni görüşləri böyük maraq doğurur və çox məqamlarda bu iki bəstəkarın dedikləri ilə üst-üstə düşür. Bu görüşlər əhəmiyyətli dərəcədə harmoniyanın şəffaflığını nəzərdən keçirən düzgün pedalizasiyanın əsas şərtlərindən, köhnə qaydalardan uzaqlaşır.

Bethoven musiqisi isə iki səslənmə dünyasının mərkəzində durur və kökləri ilə özündən əvvəlki dövrə gedir. Bəstəkar tədricən royala yeni münasibət yaradıb inkişaf etdirərək, qarşıya yeni ifadəedici məqsədlər qoyur və yeni səslənmə effektləri tapır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Алексеев А.Д. Методика игры на фортепиано. III вып. М.: Музыка, 1978, с. 127-131.

2. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. М.: 1961, Музыка с. 150-162.

ОБ ОБЩИХ ВОПРОСАХ ПЕДАЛИЗАЦИИ

Резюме

Педализация является одной из существенных составных частей исполнения на фортепиано. Посредством педали – её неповторимого и великолепного свойства, можно добиться требуемого результата звучания. Вопросы педализации невозможно рассмотреть в отдельности от вопросов воспроизведения звука, так как вопрос должности исполнителя, то есть создания художественного звукового образа, можно решить лишь благодаря способности и мастерству воспроизведения звука. Этого же можно добиться лишь посредством педали. В данном случае многое зависит от слуха, вернее от слухового внимания к исполнению на инструменте, в их выражении, от воли их озвучивания.

Ключевые слова: фортепиано, педаль, исполнение, слух, усиление звука, мастерство исполнения

Sevda MAMMADOVA
Lecture of ANC

ABOUT THE GENERAL QUESTIONS OF PEDAL

Summary

Pedal is one of the important structures of the piano performance. By pedal – with her unique and grandiose feature, is possible to achieve necessary sounds. The questions of pedal are impossible to pay attention separating from the sound of voice, because duty question of the performer you should only solve in ability and the sounding of the voice, it is only with the help of the pedal is possible to achieve it. In this case many thing is depend on the ability of the hearing, so of the hearing attention to the performance of the tool, from their expression and depend on their being strong-willed.

Key words: fortepiano, pedal, performance, hearing, strength of the voice, mastery of performance

Rəyçilər: sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Gülsabah Rəhimova;
sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, AMK-nın professoru
Ülkər Əliyeva.

Fəridə MƏLİKOVA
AMK-nın baş müəllimi

“HEYRATI” ZƏRBI MUĞAMININ İFA XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Açar sözlər: muğam, zərbi muğam, “Heyratı”, ifa, Ü.Hacıbəyli, instrumental və vokal-instrumental ifalar

Zərbi muğamlar illər uzununu maraqlı inkişaf yolu keçərək xalqın milli təfəkkürü, həyat tərzini, məişəti və milli keyfiyyətləri təsiri altında formalaşmış, tarixi inkişaf nəticəsində müəyyən ifadə vasitələri, yalnız özünəməxsus xüsusiyyətlər əldə etmişdir. Zərbi muğamlar Azərbaycanda şifahi ənənəli professional musiqinin janrlarından biri olub, instrumental müşayiəti dəqiq və sabit ölçülü musiqidən ibarət, vokal hissəsi isə sərbəst improvizasiyaya əsaslanan birhissəli vokal-instrumental əsərdir.

Muğam sənəti bir çox Şərqi və Orta Asiya xalqları arasında yayılmışdırsa, zərbi muğamlar öz mənşəyinə görə sırf Azərbaycan xalqı ilə bağlıdır. Bu da hər şeydən əvvəl zərbi muğamların tarixinin yaxın keçmişdə yaranması və yayılması ilə əlaqədardır. Çünki şifahi ənənəli musiqi nümunələrinin başqa regionlarda yayılması üçün uzunmüddətli bir dövr lazımdır.

Ü.Hacıbəyli Azərbaycan xalq musiqisini “bəhrli” (xalq mahnıları, rəqs havaları, rənglər, dringilər və təsniflər) və “bəhrsiz” (instrumental və vokal-instrumental muğamlar) olmaqla iki qrupa bölmüş, zərbi (və ya ritmik) muğamları bu 2 qrupdan heç birinə aid etməmişdir. M.C.İsmayılov bu iki qrupdan əlavə “Qarışıq bəhrli” qrupunu da ayırır və bura “zərbi muğamları” aid edib.

Zərbi muğamların yaranma amillərinin mühüm cəhəti ondan ibarətdir ki, onların ifa üslubu, xüsusən vokal partiyasının müşayiəti vaxtı instrumental ifadə müəyyən ritmlərdən geniş istifadə edilir. Melodiyanın xarakterik xüsusiyyəti onun aşıq musiqisindən bəhrələndiyindən xəbər verir. Qədim aşıq havaları içərisində “Ovşarı”, “Heydəri”, “Heyratı”, “Koroğlu”, “Osmanlı” (“Mani”) və s. adlara rast gəlirik. Bu da aşıq musiqi havaları ilə zərbi muğamlar arasında sıx bağlılıqdan xəbər verir. Zərbi muğamların axırında bir çox xanəndələr “təsnif”lərə də müraciət edir. Vaxtilə böyük sənətkar, xanəndə S.Şuşinskinin məharətli ifa üsullarından indi müasir

xanəndələr geniş istifadə edirlər. Zərbi muğamlarda dəstgahların tərkib hissələri: 1) muğamların vokal partiyası; 2) instrumental musiqi nömrələri (rənglər, diringilər); 3) təsniflər.

Zərbi muğam janrının özünəməxsus səciyyəvi cəhətləri var. Öz inkişafı cəhətdən tarixən qədim olan vokal-instrumental zərbi muğamların populyarlığına baxmayaraq, bir janr kimi indiyə qədər lazımcına tədqiq edilib öyrənilməmişdir. Bunun da əsas səbələrindən biri son illərə qədər zərbi muğamların not yazısının olmaması idi [3, s. 173].

Maraqlıdır ki, janrın mahiyyəti onun adını müəyyənləşdirir. Məhz zərbi muğam sözü instrumental-vokal muğamların ifası zamanı müğənni-ni müşayiət edən instrumental ansambların tərkibində zərb alətlərinə böyük yer verilməsi ilə əlaqədardır. Onu da qeyd edək ki, xanəndə muğam hissələrini oxuyan zaman zərb alətlərinin ritmik formullarını xalq çalğı alətləri ansamblına daxil olan başqa alətlər də ifa edir. Bu keyfiyyət digər tərəfdən janrın başqa səciyyəvi cəhətini də müəyyənləşdirir. Məlumdur ki, dəstgahlar süitayabənzər çoxhissəli vokal-instrumental əsərdir. Onun səciyyəvi xüsusiyyəti vokalın aparıcı rolundadır. Zərbi muğamlar isə birhissəli kompozisiya təşkil edir. Sərbəst metro-ritmə əsaslanan dəstgahların əksinə olaraq zərbi muğamlarda vokal musiqi instrumental müşayiətin dəqiq ölçülü fonuna əsaslanır.

Adətən, zərbi muğamlar fəal, emosional səciyyəli inkişaf etmiş instrumental müqəddimə ilə başlayır. Dəqiq ölçülü bu müqəddimənin musiqi ibarələri əsasında melodiya şərh edilir. Vokal partiya yüksək kompozisiyaya əvvəlcə yüksək registrdə (məqamın oktava yuxarı zilində) giriş nidası ilə daxil olur. Uzunlaşmış səsdən sonra isə vokal melodiya reçitativ danışq tərzində oxuma ilə inkişaf etdirilir. Məhz bu səbəbdən də zərbi muğamları ancaq yüksək tessituraya malik xanəndələr oxuya bilir. Lakin improvizə zamanı xanəndə mütləq müəyyən sxemə riayət etməlidir. Xüsusilə o, zərbi muğamın əsaslandığı məqamın intonasiya çərçivəsindən kənara çıxmamalıdır [3, s. 175].

Azərbaycanda “Heyratı”, “Arazbarı”, “Mənsuriyyə”, “Səmayi-şəms”, “Osmanlı”, “Ovşarı”, “Heydəri”, “Bakı şikəstəsi” (“Kəsmə şikəstə”), “Qarabağ şikəstəsi”, “Şirvan şikəstəsi” kimi sevilib ifa olunan zərbi muğamlar məşhurdur.

Bu məqalədə “Heyratı-Kabili” haqqında məlumat verəciyik. “Heyratı” muğamı Azərbaycanın mürəkkəb və ifası çətin olan zərbi muğamlarından biridir. O, qəhrəmanlıq ehtiraslarını özündə cəmləşdirən marş xarakterli sadə vokal-instrumental muğamdır.

“Rast” muğam ailəsinə daxil olan “Heyratı” zərbi muğamının tonikasını “do” səsi təşkil edir. XIX əsrin II yarısında Kabilə geniş yayılmış muğamlardan biri kimi “Rast” və “Şur” dəstgahlarında da istifadə olunardı. Məşədi Süleymanın əlyazmasında “Rast” dəstgahında “Kabili”, “Gərayi”

və “Rak” hissələrindən sonra verilib. “Şur” dəstgahından daha çox “Rast” və “Mahur-hindi” dəstgahlarının məqam-intonasiya xüsusiyyətinə uyğundur. Bu mənada “Kabili”nin “Şur” dəstgahında istifadə edilməsi məqam-intonasiya və məqam-tonal xüsusiyyətləri baxımından öyrənilməsi təqdirəlayiqdir.

Əvvəllər “Heyratı” zərbi muğamı “Əraq-Kabili” adlanıb. 1-ci şöbəsinə “Əraq”, 2-ci şöbəsinə “Kabili” deyilən və indi konkret olaraq “Heyratı” adlanan bu muğam xarakter baxımından coşqun və qəhrəmanidir. Bu zərbi muğamı adətən “Könlüm açılır zülfi pərişanını görcək, nitqim tutulur qönçeyi-xəndanını görcək”, “Gözüm aydın gözümə surəti-canan görünür”, “Sən zülfünü aç tök üzünə şənəsi məndən, Zənciri nişan ver mənə divanəsi məndən” mətləli qəzəllərlə oxunur. İlk ifaçısı böyük xanəndəmiz Cabbar Qaryağdıoğlu olub. Sonralar bu muğamı Xan Şuşinski və başqaları da ifa edib. Zərbi muğamları ifa edən xanəndələr öz yaradıcılıqlarında qlissandovari oxuma üsullarından, trellərdən, zəngülələrdən də geniş istifadə edir. Xanəndənin ifasının adətən orkestr və ansambl ostinatolu tərzdə müşayiət edir. Sazəndə dəstəsinin, yəni tarın, kamançanın, qavalın müşayiətində isə daha rəvnəqli sərbəst xarakter alır ki, burada sazəndələrin ifaya yaradıcı münasibət bəsləyərək onun müxtəlif ifa məziyyətləri ilə zənginləşdirmək imkanı genişlənir.

“Heyratı” zərbi muğamının məqam-intonasiya əsasını “Mahur-hindi” dəstgahı təşkil edir. Vokal partiyasının musiqi materialı “Əraq” şöbəsinin məqam-intonasiya xüsusiyyətləri əsasında qurulduğu üçün qədim və qocaman muğam ifaçıları “Heyratı”nın vokal partiyasını “Əraq-Kabili”, instrumental müşayiətdə səslənən partiyanı isə “Heyratı-Kabili” adlandırır. “Əraq” (İraq) “Mahur-hindi” dəstgahının əsas şöbələrindən biridir. Burada mayənin oktava zildə işlədilməsi həm funksional, həm də məqam-intonasiya əlaqələri baxımından son dərəcə lazımlı və əhəmiyyətlidir.

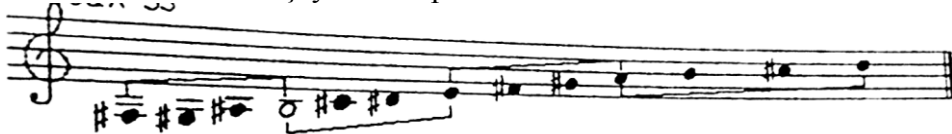
“Mahur-hindi” dəstgahının kulminasiyası sayılan “Əraq” şöbəsində vahid sujet ətrafında birləşən musiqi obrazlarının dramaturji düyünləri açıldığı üçün melodik inkişaf daha vüsətli, emosional təsir bağışlayır. Bir çox ifaçılar məhz bu şöbəni ifa edərkən ən çətin texniki passajları, mürəkkəb ifa məziyyətlərini öz ifalarına daxil edir və onu xüsusi ustalıqla, məharətlə çalırlar.

Musiqili poetik məzmunun açılması üçün və melodik obrazların inkişafına əsasən, “Heyratı” məqamın ən yüksək registrində səsləndirilir. Fəqət son anda, yəni bütün zərbi muğama yekun vurarkən melodiyanın dinamik inkişafı “Mahur-hindi” dəstgahının “Mayə” şöbəsinə enir. Nəticə etibarilə məqamın bir oktava yarım hüdudunda səssırası əhatə olunur.

“Heyratı” zərbi muğamı instrumental və vokal partiyaların ifasında səslənən bütün notları bir səs sırasında toplasaq, onda aşağıdakı diapazon

alınar.

1. Instrumental müşayiətin diapazonu:



2. Vokal partiyanın diapazonu:



“Heyrati” zərbi muğamında 1-ci epizod giriş funksiyasını daşıyır. Onu ancaq ümumi planda “Dəraməd” və “Bərdaşt”la müqayisə etmək olar. “Heyrati” zərbi muğamının vokal partiyası “Əraq” şöbəsinin məqam-intonasiya xüsusiyyətləri əsasında ifa edilir. “Mahur-hindi” muğam dəstgahında dramaturji düynlər əksər hallarda “Əraq” şöbəsində açılır. Bu şöbənin mayənin oktava münasibətində, yüksək registrdə səslənməsi həm musiqili dramatik obrazların, həm poetik məzmunun açılmasında, həm də xanəndədə gözəl vokal imkanlar, böyük ustalığ, məharətdən başqa, şifahi professional ənənəvi musiqinin qanunauyğunluqlarını dərinlən bilməyi tələb edir.

“Heyrati” və digər zərbi muğamlar üçün xarakterik olan iki cür melodik hərəkət mövcuddur: 1. enən; 2. yüksələn və enən. Vokal və instrumental partiyalarda hər iki melodik hərəkət növü qarşılıqlı əlaqədə istifadə edilir ki, bu məqam xüsusiyyətlərini qabarıq tərzdə üzə çıxmasını zənginləşdirir. Eyni zamanda melodiyanın tərənnümünə özünəməxsus milli çalarlar gətirir. Instrumental partiyanın melodik əsasını yüksələn və enən melodik hərəkət tipi təşkil edir. “Heyrati”nin bütün instrumental partiyaları üçün tədrici dinamik xüsusiyyət xarakterikdir. Bu zərbi muğamın metroritmik quruluşu digər zərbi muğamlarda olduğu kimi iki formada – instrumental və vokal partiyalarda özünü göstərir.

Zərbi muğamlarda əsas aparıcı rolu vokal partiya oynayır. Dəstgahlardan fərqli olaraq zərbi muğamlarda iki əsas mövzu aparıcı paralel surətdə inkişaf etdirilir: 1. instrumental müşayiətin baş mövzusu; 2. xanəndənin ifa etdiyi vokal partiya. Burada instrumental musiqi partiyası zərbi muğamın məqam-tonal strukturunu müəyyənləşdirirsə, vokal partiyada isə musiqili-poetik məzmun, eyni zamanda bütün silsilənin musiqi dramaturgiyasının düynləri açılır. Məhz bu iki mövzu (vokal və instrumental) zərbi muğamların üslubunu və struktur formasını müəyyənləşdirir.

Instrumental musiqinin ritmini tar, kamança, qaval və ya ansambl, orkestr müəyyənləşdirir. Əksər halda ritmik konfigurasiyanı sadə 2/4 ritmik ölçü təşkil edir. Bəzi hallarda isə müxtəlif epizodlarda instrumental partiyaların sadə 2/4 metroritmik ölçünün mürəkkəbləşdirilmiş ritmik şəkillərinə də rast gəlmək olur. Vokal-instrumental epizodlarda ritmik ölçü özünü mürəkkəb və özünəməxsus formada göstərir. Burada vokal partiyanın və instrumental müşayiətin müxtəlif ritmik ölçüləri bir-birinin üzərinə düşür. Yəni eyni zamanda paralel şəkildə biri sərbəst vəznli (vokal partiyası), digəri isə dəqiq ritmik (instrumental partiya) müşayiət edilir. “Heyratı”nın vokal partiyasının ritmi sərbəst vəznli əsasda qurulmuşdur. Vokal partiyaların qəzəl oxunan epizodlarında melodiyanın ritmi qəzəlin bəhrinin vəzninə tabedir. “Heyratı” zərbi muğamında bu ritm əsasında ifa edilir.



“Heyratı” zərbi muğamı Ü.Hacıbəyli tərəfindən Şərqi ilk operası olan “Leyli və Məcnun” operasında istifadə edilib. Bəstəkar bu zərbi muğamın köməyi ilə müxtəlif təzadlı səhnələrin musiqi dili ilə canlanmasına nail olub. Bu isə musiqinin qəhrəmanlıq, hərbi yürüş xüsusiyyəti ilə bağlıdır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Hacıbəyli Ü.Ə. Bədii publisistik əsərlər. B.: Şərqi-Qərb, 2008, 544 s.
2. İsmayılov M.C. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. B.: Işıq, 1984, 100 s.
3. Zöhrabov R.F. Muğam. B.: Azərənşr, 1991, 219 s.

Фарида МЕЛИКОВА
Старший преподаватель АНК

ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ РИТМИЧЕСКОГО МУГАМА «ХЕЙРАТЫ»

Резюме

В статье раскрываются особенности музыки устной традиции. Представлена характеристика ритмического мугама "Хейраты", выявляются особенности исполнения представленного мугама.

Ключевые слова: мугам, ритмический мугам, Хейраты, исполнение, У.Гаджибейли, вокальное и инструментальное исполнение.

Farida MALIKOVA
Senior lecturer of ANC

FEATURES OF PERFORMANCE OF RHYTHMIC MUGHAM "HEYRATI"

Resume

In article reveals features of music of oral tradition. The characteristic and features of performance of rhythmic mugham "Heyrati" are presented

Key words: mugham, percussion music, Heyrati, performance, U.Hajibeyli, instrumental and vocal performance

Rəyçilər: professor Ağasəlim Abdullayev;
professor Fəxrəddin Dadaşov.

Valeh RƏHİMOV
AMK –nın müəllimi

“RUHÜL-ƏRVAH” GUŞƏSİNİN SEMANTİK AÇIQLANMASI

Açar sözlər: “Ruhül-Ərvah”, guşə, ürfan, muğam, hədis, ayə, qəzəl, “Məsnəviyi-mənəvi”

Azərbaycanın dünya sivilizasiya xəzinəsinə bəxş etdiyi dəyərli elmi-mədəni və mənəvi töhfələr sırasında muğam sənəti özəlliyi ilə seçilir. Bu mükəmməl, zəngin, əsrarəngiz və yüksək zövq sahibləri üçün nəzərdə tutulmuş sənət Orta əsrlərdə İspaniyadan Hindistan və Çinə, Mərkəzi Asiyadan Ərəbistan yarımadasına qədər geniş coğrafi ərazidə yayılmış, onun ayrı-ayrı bölgə və xalqlarda dəstgah və muğamların müxtəlif növ və janrları, şöbə, guşə və tərkib hissələri yaranmışdır. Bu möcüzəli sənət əsərləri ayrı-ayrı tarixi dövrlərə xas ictimai, iqtisadi, mənəvi, mədəni və dini cərəyanlardan doğan, çeşidli dəyişiklikləri, eləcə də son iki yüzilliyin modernləşmə və qloballaşma proseslərinə uyğun şəkildə özünəməxsus ucalığını, yenilməzliyini və yaşamaq hüququnu qoruyub saxlamışdır.

“Sorağı hələ əski Şumer dövründən süzülüb gələn şeir və muğamamızın əks-sədasının təntənəsi qədimdə olduğu kimi çağdaş dövrümüzdə də beynəlxalq musiqi qurumlarını heyrətləndirməkdədir. 7 min il bundan öncə şairlər Bikə nənə, Enlil İsmə Dağan və musiqiçi Bida Hun qızı Həmədani ilə başlanan ədəbi musiqi irsimiz bu gün də mədəniyyət və incəsənət meydanında öz diqqət, əzəmət və füsunkarlığını qoruyub saxlamadaqdadır” (1, s. 8).

Keçən əsrin 60-cı illərində qədim İraqın Babilistan ərazisində “Zikkurat-Cikkurat” (Allah məbədi) adlanan məbəddə mixi və çivi yazıları ilə həkk olunmuş üç gil silindr və yüzlərlə mürəkkəb işarələri olan gil lövhələr aşkarlanıb. Bu silindrlərin üzərindəki yazıların qismən pozulmasına baxmayaraq, onların bəzilərini deşifrə etmək mümkün olmuşdur. Silindrlərin birinin üzərində Bikə nənənin “poema”sında “Mahur” muğamının adı anılır. Qeyd edək ki, qədim şumerlər o dövrün bilgilərini çox qısa və lakonik şəkildə yazırdılar. Bikə nənənin “poema”sından bir nümunəni təqdim edirik: “Çıkaru restu tanak (kus) ana “Mahur” rəqsi aradı, haş hürü aradı, titi aradı, müzikkanni...” (1, s. 56). Göründüyü kimi poemada

“Mahur” muğamının adı çəkilir. Babilistanda tapılan iki gil lövhənin birində tənburabənzər (şək. №1) alətin (1, s. 54), digər lövhədə isə nabləbənzər alətin (şək. №2) ifaçılarının (1, s. 57) şəkilləri oyulmuşdur.



Şəkil №1



Şəkil №2

Şəkil №1-də qadın ifaçının qarşısında aləti diqqətlə dinləyən “it fiquru”, onun arxasında quzunu andıran heyvan fiquru cızılmışdır. Digər lövhədə də nabla çalan ifaçının yanında heyvan (it) fiquru oyulmuşdur. Bu şəkillərin arxa planında heyvan fiqurlarının arxasında isə “göy qurşağı”na bənzəyən qövs cızılıb. Bikä nənənin “Mahur” muğamı haqqında verdiyi məlumat və bu gil lövhələr üzərindəki mixi yazıları Azərbaycan muğamının “qızıl informasiyası”dır.

Dövlətimiz ikinci dəfə milli müstəqillik qazandıqdan sonra milli-mənəvi, dini, İslam fəlsəfəsi və ürfani dəyərlərin açıqlanması üçün geniş imkanlar yaranmışdır. Azərbaycan musiqişünasları milli-mənəvi sərvətimiz olan muğamlarımızın uzaq keçmişini, bu gününü və sabahını düşünərək bu unikal və xalq dühasının monumental əsərlərinin gələcəyini daha səlis və məntiqli görmək üçün səylə çalışır, tədqiqat və araşdırmalar apararaq ulu babalarımızdan bizə miras qalmış bu əlçatmaz, kamil insan təfəkkürü üçün nəzərdə tutulan, az qala qədim Əndəlusdan böyük Çinə qədər uzanan coğrafi ərazini əhatə edən bu qədim, təsəvvüfi, ürfani, tarixi keyfiyyətli özündə ehtiva edən muğam incilərini tədqiq edərək yad ünsürlərdən, məntiqsiz elmi izahlardan təcrid edərək, gələcək nəsillərə çatdırmağı özlərinin mənəvi borcu hesab edirlər.

Postsovet məkanında klassik ədəbiyyatımız kimi muğamlarımız da mürtəcə imperiyanın fiziki və ideoloji təqiblərinə məruz qalırdı. Məsələn, Məhəmməd Füzulinin “Könül ta var əlində cami-mey, təsbihə əl urma, Namaz əhlinə uyma onlar ilə durma, oturma” (2, s. 142) kimi ürfani qə-

zəlini sovet-kommunist ideologiyasının şəninə uyğun tərzdə açıqlayaraq 23 il Kərbalada İmam Hüseynin məqbərəsində mücavirlik (xidmətçilik) edən, ölümündən sonra İmam Hüseynin ayağı altında dəfn olunmasını vəsiyyət edən bir ürfan şairinə qara yaxaraq onu dinsiz, ateist şair kimi qələmə vermişlər (3, s. 13-15). Halbuki, bu ürfani beytin bətnində ateizm ideologiyası deyil, tamam başqa dərünü keyfiyyətlərə malik izah tərzidir. Bu sözləri eyni ilə 1936-cı ildə bəstəkar Zakir Bağirovun Mirzə Mənsur Mənsurovun tar ifasından nota köçürdüyü “Düğah” dəstgahı haqqında da demək olar. Not yazısının üz vərəqini açan kimi vərəqin aşağı hissəsində, küncdə yazılıb: “S.M.Kirovun işıqlı xatirəsinə ithaf olunur”. Eyni mətn bir qədər aşağıda rus dilində də qeyd olunur: «Посвящается светлой памяти С.М.Кирова».

Buradan çox maraqlı bir sual doğur. Görəsən bizim muğamların Kirova nə dəxli var? Amma varmış. 1936-cı ildə bəstəkar Zakir Bağirovun Mirzə Mənsur Mənsurovun tar ifasından “Düğah” dəstgahı nota köçürülür. Əgər dahi Üzeyir Hacıbəylinin ağıllı və uzaqgörən siyasəti nəticəsində Mirzə Mənsur Mənsurova təklif edilib yazılmasaydı, onda bu monumental muğam dəstgahının not yazısı ərsəyə gəlməzdi. Çünki bu dəstgahda “Düğah”, “Bərdaşt”, “Guşeyi Bayatı Qacar”, “Şikəste-yi-fars”, “Dilrubə”, “Əraq”, “Zəngi-şütür”, “Rağ” (daha doğrusu, “Rak”) kimi fars terminləri, “Ruhül-Ərvah”, “təsnif”, “Hüseyni”, Orta Asiyada Amudərya ilə Sırdərya çayları arasında ərəblərin həmin əraziyə verdikləri “Mavəraünnəhr” (“iki çay sahili” deməkdir) yazmaq olmazdı (3, s. 4). Çünki Rus imperiyasının ən mürtəcə siyasəti təbəliyəndə olan kiçik xalqları öz kökündən, ələlxüsus Şərqi kontekstindən ayırmaq idi. Əgər Ü.Hacıbəyli və M.Mənsurovun uzaqgörən siyasəti olmasaydı, bu gün “Düğah” dəstgahı və onun dəyərli tərkib hissələri haqqında təsəvvürümüz olmazdı.

Ötən əsrin 70-ci illərinin sonundan başlayaraq Ulu Öndər Heydər Əliyevin incəsənət, mədəniyyət və musiqi sahəsində apardığı uğurlu siyasi kurs bu sahələrin inkişafına güclü təkan verdi. Nəticədə Azərbaycan radiusunda “Muğam radio jurnalı”, Az.TV-də “Məktəblilərin musiqi” klubu və “Xalq musiqi xəzinəsi” və s. kimi maarifləndirici verilişlərin fəaliyyət göstərməsinə səbəb oldu. Bu uğurlu siyasi kursun davamı kimi Heydər Əliyev fondunun prezidenti YUNESKO və İSESKO-nun xoşməramlı səfiri, millət vəkili Mehriban xanım Əliyevanın mədəniyyət və incəsənət sahəsində apardığı beynəlxalq siyasətin nəticəsində Azərbaycan xalçaları, Novruz bayramı, tar ifaçılığı sənəti YUNESKO-nun qeyri-maddi abidələri siyahısına daxil olmuşdur. Azərbaycan muğamları da həmin qurum tərəfindən “Bəşəriyyətin şah əsərləri” siyahısına daxil edilmişdir. Bu baxımdan bugünkü mövcud siyasi durum muğam şöbə-guşə adlarının tarixi elmi-semantik təsəvvüf və ürfani baxımdan şərhi üçün geniş imkanlar açır. Postsovet məkanında rus imperiya rejimi İslami dəyərlərə mənfi münasi-

bət bəslədiyindən İslam dini ilə bağlı bir çox sahələrin – elmi-fəlsəfi açıqlanmasına müəyyən qadağalar və məhdudiyyətlər qoyurdu. Lakin Ulu Öndər Heydər Əliyev cənablarının gərgin, uzaqgörən və yorulmaz əməyi sayəsində dövlətimiz mütəqillik qazandıqdan sonra milli-mənəvi dəyərlərimizə, tarixi keçmişimizə münasibət əsaslı surətdə dəyişmişdir. Bu məqsədlə Azərbaycan dəstgahlarında dini-təsəvvüfi və ürfani əhəmiyyət kəsb edən “Ruhül-Ərvah” guşəsinin semantik baxımdan açıqlanması muğam sənəti, muğamşünaslıq və tədris üçün aktualdır.

Qədim zamanlardan başlayaraq çağdaş dövrümüzdə də muğam dəstgahlarının tərkibində məkan, say, təbiət hadisələrinin təqlidi kimi musiqinin proqramlılığına, eləcə də İslam dəyərlərinə istinad edən muğam, şöbə və guşələrinin olması və bu əhəmiyyətli guşələrin semantik açıqlanması muğam elmi, sənəti, tədrisi üçün lazımı faktorlardan biridir. Buna görə də bilavasitə ilahiyyatla əlaqəli olan “Ruhül-Ərvah” guşəsinin elmi ürfani izahı böyük əhəmiyyət kəsb edir. “Ruhül-Ərvah” guşəsi bu günə qədər istər islam fəlsəfəsi, istərsə də ürfani baxımdan lazımı qədər işıqlandırılmamışdır. Bu guşə ifa baxımından çox kiçik və epizodik xarakter daşıyır, elmi mənbələrdə onun adı demək olar ki, tam açıqlanmışdır.

Əsas məqsəd “Ruhül-Ərvah” guşəsinin elmi, təsəvvüfi və ürfani açıqlanmasını vermək, muğam dəstgahlarında tutduğu mövqeyi dəqiq və səhih araşdırmaq, onun poetik mətnə malik olub olmamasını tədqiq etmək, adı çəkilən dəstgahlarda nə kimi funksional əhəmiyyətə malik olmasını aydınlaşdırmaqdır.

“Ruhül-Ərvah” guşəsi “Ruh” istilahi ilə başladığından ilk növbədə “ruh” məsələsi açıqlanmalıdır. Qurani Kərimin “Əl-İsra” (gecə vaxtı seyr) və ya “Bəni-İsrail” (İsrail oğulları) surəsinin 85-ci ayəsində yazılmışdır: “(Ya Məhəmməd) səndən ruh (ruhun mahiyyəti və onun keyfiyyəti) haqqında soruşsalar, De ki, “Ruh” Rəbbimin əmrindəndir. (Allahın əmri ilə yaradılmışdır). Sizə (bu barədə) yalnız cüzi bir bilik verilmişdir” (4, s. 295). Biz Allah Təalanın Məhəmməd Peyğəmbərə bu gözəl kəlamı göndərməsinə heç bir müdaxilə etməyəcəyik. Sadəcə olaraq “ruh” istilahi ilə bağlı bəzi problemlərə aydınlıq gətirməyə çalışacağıq.

Bir halda ki, “Düğah”, “Bayatı Qacar”, “Şur” (bəzən də “Zabul-seğah”) və İran dəstgahlarında “Ruhül-Ərvah” adlı guşənin adı çəkilirsə, biz hər cür vasitələrdən (İslam fəlsəfəsi, ürfan və ürfani qəzəllərdən) istifadə edərək bu guşənin semantikasını açıqlamağa çalışacağıq. Bu məqsədlə İmadəddin Nəsimi, Mövlanə Cəlaləddin Rumi, Məhəmməd Füzuli, Seyid Əzim Şirvani və bir çox Şərq mütəfəkkir filosoflarının (Əbu Həmid Əl-Qəzali, Mahmud Şəbüstəri və b.) əsərlərindəki din, şəriət, təriqət, İslam fəlsəfəsi, ürfandan istifadə edərək bu mürəkkəb və indiyədək araşdırılmayan termini açıqlamaq qərarına gəldik. İslam fəlsəfəsi, yəni təsəvvüf elmi bir çox dini-islami məsələlərə aydınlıq gətirə bilər.

İslam dininin dəruni fəlsəfəsindən çıxış edən təsəvvüf nədir? Təsəvvüf İslam ehkamlarından doğmuş bir elmdir ki, sonralar o, İslam fəlsəfəsi adlandırılıb. Müxtəlif zamanlarda bir sıra mütəfəkkirlər təsəvvüfə fərqli təriflər vermişlər. Məsələn, Mövlanə xadimi təsəvvüfün tərifini belə vermişdir: “Təsəvvüf elə bir elmdir ki, batil onun nə önünə keçə bilir, nə də arxasından daxil ola bilir, nə də önündə bir əzginlik, çətinlik, nə də sonunda. Bütün alimlərin elm, hakimlərin, filosofların hikməti bir araya gəlib onun quruluşundakı hər hansı bir şeyi öz xeyirlərinə dəyişdirmək istəsələr süvərlərindən, nəqşələrindən birini pozmaq istəsələr və ondan xeyirlisini yerinə qoymağı arzu etsələr, gerçəkdən bu arzu və istəklərinə yol tapa bilməzlər. Çünki təsəvvüf nübüvvət qəndilindən alınmış bir nurdur. Peyğəmbərlikdən irəli və vacibi işıq alınacaq bir nur yoxdur” (3, s. 11).

Osman Nuri Topbaş isə yazır: “Təsəvvüf – sülhü olmayan bir cəngdir. Təsəvvüf – ixlasdır. Təsəvvüf – istiqamətdir. Allahın kitabına, Peyğəmbər sünnəsinə möhkəm bağlanmaqdır. Təsəvvüf – riza (1. razılıq, məmnunluq, razı; 2. qane olma) və təslimiyyətdir. Təsəvvüf – zöhdür, təqvadır və əxlaqlı yaşam tərzidir. Təsəvvüf – gözəl əxlaq və ədəbdir. Təsəvvüf – nəfs təzkiyyəsi və qəlb təsfiyyəsidir (saflaşdırma, durulaşdırma)” (6, s. 35, 36, 39).

Təsəvvüf sözünün kökü haradan gəlir?

“İslam təsəvvüfü” kitabının müəllifi professor, doktor Süleyman Atəş hesab edir ki, “sufi” sözünün “suf” sözündən törənməsi ən doğru mülahizədir. “Suf”un nisbəti, yəni oxşarı “sufi”dir. Ərəblər köynək geyənə “təqəssümə” dedikləri kimi “suf” yəni yun parçadan paltar – xirqə geyənə də “təsəvvüfə” deyirlər. Bəzi alimlərin yazdıqlarına görə isə sufilərə bu adın verilməsinin səbəbi onların suf- qoyun dərisindən paltar geymələridir. Onların bu geyimi qəbul etmələrinin səbəbi də dəyərdə ucuz olması, digər geyimlərdən daha pak və halallığıdır ki, belə geyim insanlığı təvazökarlığa daha çox yaxınlaşdırır. Əvvəl zamanlardan bəri də peyğəmbər geyimidir. Altıbarmaq ləqəbli Məhəmməd ibn Məhəmməd Cığırçızadə özünün “Məricün-Nübüvvəti Məhəmmədiyyə” və yaxud “Şəmaili-fütüvvəti Əhmədiyyə” adlı kitabında Məhəmməd əleyhissalam doğulduqdan sonra məhz “suf”a sarıldığını qeyd etmişdir (5, s.12). Təsəvvüfün kökü suf kəlməsindən alınmışdır. Ərəblərdə qəmiz - köynək geyən üçün necə ki, təqəmməsə - köynək geydi deyilsə, suf - yun xirqə geyənlər isə təsəvvüfə - yəni yun xirqə geydi adlanır. Bu görüşü mənimşeyən ən tanınmış şərhçilər Şeyx Mustafa Əbdürrəzaq, doktor Zəki Mübarək və şərqşünas Morqoliotdur (5.s.21).”Suf”un feli məsdəri “təsəvvüf”, ismi faili isə “mütəsəvvüf”dür. Dil baxımından doğru olan bu görüş mənə etibarlı ilə də doğrudur. Çünki ilk sufilər yumşaq və gözəl görünən şeylər geyinməkdən çəkinmiş, sadəcə vücudlarını örtəcək qıldan və qaba

yundan toxunmuş paltar geyərmişlər. Həzrət Məhəmməd Peyğəmbər salavatullah və İsa peyğəmdər də həmişə suf – yəni yun paltar geyinərdi. Allah onlardan razı olsun!

Bəzi termin və istilahlara mənşəyini açıqlamaqdan ötrü İslam təsəvvüfü və bu elm ilə bağlı Əl-Qəzali, Mövlanə Cəlaləddin Rumi, Nəsimi, Füzuli, S.Ə.Şirvani kimi ürfan və mütəsəvvüf şairlərin qəzəl və beytlərindən istifadə edərək məqsədimizə nail olmağa çalışacağıq.

Sözgedən maraqlı və semantikasi, mənşəyi açıqlanmağa möhtac olan əhəmiyyətli guşələrdən biri çağdaş dövrümüzdə “Düğah”, “Bayatı-Qacar” və “Şur” dəstgahlarında rast gələn “Ruhül-Ərvah” guşəsidir. Əvvəla, onu deyək ki, ədəbi mənbələrdə “Ruhül-Ərvah” guşəsi haqqında ilk açıqlamanı hörmətli dinşünas, əruzşünas, filoloq-alim Ramiz Fəseh Paşazadənin “Azərbaycan muğamlarında söz və musiqinin əlaqəsi” kitabında alırıq (6, s. 125-126). Əyani musiqi nümunəsi kimi isə 1906-cı ildə istehsal olunmuş Şəkili Ələsgərin “Ruhül-Ərvah” qrammofon validır. (I üz. “Bu gecə ayə baxıb”; N 15354. 4775); (II üz. “Ruhül-Ərvah”; 15354. 4776. Alesker Abdullayev).

Burada qeyd etmək yerinə düşər ki, “Ruhül-Ərvah” ancaq Azərbaycan və İran muğamında mövcuddur və ona başqa Orta Asiya və Şərqi xalqlarının musiqisində rast gəlinmir. Mövlanə Cəlaləddin Rumi öz “Məsnəviy-i mənəvi”sində belə deyir:

Ruh bəəqləsto bə el məst yar.
Ruhra batazio tor ke çe kar (5, s. 8).

Açması belədir ki, ruh ki, var əsl ilahiyyat aləminin məhsuludur. O, əql və elmlə yardıdır. Onun ərəb və türklə nə işi var, yəni ruhun dil bilib yalnız lüğət vasitəsilə olan zahiri təhlillə nə işi var?

“Ruhül-Ərvah” ədəbi mənbə və risalələrdə

Qeyd: “Ruhül-Ərvah”a termin kimi sufiməzhəb, alimməqam və şair təbiətli Şeyx Əhməd Səməninin 140 səhifəlik Ruhül-Ərvah adlı kitabında rast gəlirik (əsl soyadı – Şəhabəddin Əbülqasim Əhməd bin Əbdülmü-zəffər Mənsuri Səmənidir). O, yüksək mənsəbli məşhur Səmənilər nəslinin bariz nümayəndəsidir (Hicri qəməri 487-534. Miladi 1109-1156-cı il).

“Ruhül-Ərvah” terminini açıqlamaqdan ötrü ədəbi mənbələrə, o cümlədən, Seyid İmadəddin Nəsimi, Mövlanə Cəlaləddin Rumi və s. əsərlərindən habelə, Qurani-Kərimdən təlmih (işarə vasitəsilə söyləmə) (8, s. 611) müəyyən ayələri mütəşabihat (yəni bənzətmədən ibarət) (8, s. 442) və qiyaş (yəni müqayisə) (8, s. 126) adlanan üsuldan istifadə edərək qənaətlərimizi əsaslandırmağa çalışacağıq.

S.İ.Nəsimidən nümunələr.

Ey saçın “völlejl iza yəğşa” yüzündür, “vəzzüha”,
“Yavüsin” Şənində münzəl, həm bəyanın “tavu ha” (9, s. 36).

Nəsimi bu beytdə Quran ayələrindən istifadə etmişdir. Yeri gəlmişkən “beyt” lüğəvi mənada “ev” deməkdir. Əruz vəznli şeirin iki misradan ibarət olan bir parçasına da beyt deyilir. Lüğəvi mənada ərəbcə misra qapının bir layına deyilir. Keçmişdə hər bir qapı da iki laydan ibarət olduğu, eləcə də şeirin hər hansı beytinin 2 misradan ibarət olduğunu nəzərə alaraq ona da beyt deyilirdi. Nəsimi bu beytdə Quranın 92-ci “Əl-leyl” (gecə) (4, s. 633); “Əz zuha” (səhər və ya səhər işığı) (4, s. 635); 36-cı “Yasin” (4, s. 435); 20-ci “Taha” (4, s. 285) surələrinin ilk ayələrinin hər birindən təşbeh (müqayisə və bənzətmə) kimi istifadə edir. Qeyd olunduğu kimi “Taha” – 20-ci; “Yasin” isə 36-cı surələrin ibarət olduqları həriflərin adlarından məharətlə istifadə etmişdir. Belə ki, “Yasin” – “Ya və ya ey” xitabından, “Taha” isə “Ta və ha” adlı iki hərf-dən ibarətdir. Qurani-Kərim təfsirçilərinin yazdıqlarına görə “ta və ha” hər ikisi Məhəmməd Əleyhissəlamın sifətlərindən biri olub, “Ta” – “ey həqqə talib olan”, “ha” isə “xalqı hidayətedici Peyğəmbər” - deməkdir. Eləcə də “Yasin” – “Ey seyyid əl mürsəlin”, yəni “ey peyğəmbərlik elçiliyinə göndərilmişlərin ağası!” deməkdir ki, bu da Məhəmməd Peyğəmbərə işarədir. Çünki “Yasin” və “Taha” Məhəmməd Əleyhissəlamın göydə yazılan yeddi adından ikisidir. Quranın 92-ci surəsində deyilir: “And olsun gecəyə ki, öz qaranlığı ilə aləmi bürüyür”. 91-ci “Əş-Şəms” (Günəş) və 93-cü “Əz Zuha” (səhər və ya səhər işığı) surələrində “And olsun günəşə və qalxdığı vaxt saçıdığı ən parlaq və ən gur işığa” deyilir ki, bu da zöhr, yəni günorta namazının qılındığı vaxta işarədir. Nəsimi də bu surələrin hər birini Məhəmməd Əleyhissəlamın bədəninin bir üzvünə və ya peyğəmbərdə olan bir nişan və əlamətə bənzədərək deyir: “Ey saçın, And olsun o gecəyə ki, o öz qaranlığı ilə aləmi bürüyür” ayəsinin nişanəsi olan peyğəmbər, sənin şənində Allah-Təaladan “Yasin” surəsi, səni aləmə həqiqi olaraq bəyan etmək, yəni bildirmək və tanıtdırmaq üçün “Taha” surəsi endirilmişdir”. Eyni zamanda “Yasin” surəsi Qurani-Kərimin seyyidi, yəni ağası və qəlbi (mərkəzi) sayılır. İmadəddin Nəsiminin bu beytini diqqətlə izlədikdə burada İslam Peyğəmbərin adının birbaşa çəkilmədiyinin şahidi oluruq. Lakin təlmih – işarə və mütəşabihat bənzətmə və müqayisə yolu ilə 91, 92, 93, 20 və 36-cı surələrin Məhəmməd peyğəmbərə aid edildiyini görürük.

“Yasin” surəsinin bir hikməti də budur ki, “sin” hərfi böyük Əbcəd (Əbcədi Kəbir) hesabla 60 rəqəmini bildirir. Məhz buna görə də “Yasin” kəlməsinin bir mənası da “ey 60 yaşlı kişi” deməkdir. Çünki hicri tarixinin 8-ci, miladi tarixinin 629-cu ilinin şəban ayında peyğəmbər Əleyhissəlam 60

yaşında olanda Məkkə sülh yolu ilə fəth olunmuş və buna görə də İslam dini tam və qəti qələbə çalmışdır. Bunun üçün də Məhəmməd peyğəmbərə “Cənabi-həqq” tərəfindən “Yasin”, yəni “Ey 60 yaşlı kişi” və ya “Ey 60 yaşlı insan” deyərək müraciət olunmuşdur. Elə bu səbəbdən Qurani-Kərimin 1992-ci ildə Azərbaycan dilində yazılmış nüsxəsində Yasin xitabının altında mötərizədə “Ya Məhəmməd” ifadəsi qeyd olunmuşdur. Bu bir daha sübut edir ki, Yasin xitabı təlim vasitəsi ilə birbaşa Məhəmməd peyğəmbərə nisbət olunmuşdur. “Yasin” surəsindəki “sin” hərfinin ifadə etdiyi rəqəmin hikmətlərindəndir ki, “Yasin” surəsi “sin” hərfinin zahiri və batini məna-larına görə “Quranın seyyidi” adlanır. Necə ki, Məhəmməd peyğəmbər həm ruhani, həm də cismani cəhətdən Peyğəmbər, eləcə də bütün yaranmışların seyyidi, əşrəfi, şərəflisi və fəzilətli sayılır.

Nəsimidən daha bir beyt nümunəsi:

Sən sən ol nuri ki Adəm beynə mauttin ikən,
Ol zaman əbna qılırdın, cümləyə sənsən bəna (9, s. 37).

Şair bu beytdə əsasən, 2 hədisə istinad etmişdir. “Nur” haqqında deyilən hədisi bundan əvvəlki beytdə izah etdik. Digər hədis isə “Adəm bəynə mauttin” hədisidir ki, şair bu hədisə işarə edir. Nəsimi bu hədisi həmin qəzəldə başqa beytlərdə (məsələn, həmin qəzəlin 11-ci) və eləcə də yaradıcılığında Adəm peyğəmbərə aid olan bu hədisi tez-tez zikr edir. Bu hədisdə Məhəmməd Əleyhissəlam demişdir: “Adəm su ilə palçıq arasında olduğu zaman mən peyğəmbər idim” (12, s. 25). “Beynə mauttin” ifadəsi su ilə palçıqarası deməkdir. Bu hədisin zahiri tərcüməsidir. Lakin batini mənada bu belə deyil. Ona görə də torpağa su qatıldıqdan sonra torpaq palçıq halına gəlir. Əgər bu hədis zahiri mənada tərcümə olunsaydı o zaman hədis gərək belə olaydı. “Adəm bəynə mau turab” yəni “Adəm su ilə torpaq arasında olduğu zaman mən peyğəmbər idim”. İndiki hədis “Adəm bəynə mauttin” şəklindədir, o zaman qəti şəkildə demək lazımdır ki, əsl həqiqi mənada bu hədisdə ifadə olunan “mauttin” su ilə palçıq ifadəsi zahiri lüğəvi mənada deyil batini və fəlsəfi mənada-dır. Çünki yuxarıda adlarını qeyd etdiyimiz mütəəvvüf alim və şairlərin qənaətinə görə “ma”- yəni “su”dan məqsəd və murad ruh, “tin”dən isə “cisim” və ya bədəndir. Mövlanə Cəlaləddin Ruminin “Məsnəviyi-mənəvisini” şərh edən türk filoloq-dinşünas bir beytin şərhində bu fikirləri təsdiq edərək su və palçıq məsələsinə aydınlıq gətirir.

M.C.Ruminin beyti belədir:

Ey to dər gəştiyi-tən rəfti beka
Abra didi, nigər bər abi-ab. (8, s. 365)

Tərcümə: “Ey ki, sən bədən yuxusunda yuxuya getmişən, suyu gör-

dun? Pəs suyun suyuna nəzər et”. Burada C.Rumi suyun suyu dedikdə ruhu, daha doğrusu, mütləq ruhu nəzərdə tutur. Necə ki, canimütləq (ruhi yeynami) insan və bütün canlıları hərəkətə gətirir, su da bütün həyatı özünün bir qətrəsi ilə cana gətirir. Çünki həyat ərəb sözündən olub, “canlılar” deməkdir, o cümlədən, “abi-həyat” (dirilik suyu) “çəşməyi-heyvan” (dirilik bulağı) da bu sözdəndir. Necə ki, Nəsimi bir qəzəlində deyir:

Könlümün viranəsində gənci-pünhan bulmuşam,
Olmuşam ol mahə qurban, yüz dilü can bulmuşam.
Xizr əgər zülmətə vardı, istədi abi-həyat,
Mən dodağın çəşməsində abi-heyvan bulmuşam. (9, s. 146)

“Su”yun özünün hərəkətinə, axarlığına, həyatbəxşliyinə əsl səbəb olan “ilahi varlığa” İslam fəlsəfəsində və ürfanda Ruminin beytində qeyd olunduğu kimi “suyun suyu” deyilmişdir. Burada nəticə əldə edərək “sən sən ol nuri ki, Adəm bəynə mauttin ikən” misrasındakı, adəm “su” ilə “palçıq” arasında olan zaman hədisindəki ifadələr Adəm Əleyhissəlamın cism və ruhu deməkdir. Nəsimi adı gedən beytdə demək istəyir ki, “Ya Məhəmməd Əleyhissəlam, Adəm Əleyhissəlam dünyada yox ikən, hələ cismani varlıqlar yaranmamışdan əvvəl sən ruhani olaraq Allahın Cəbərut (əzəmət) və lahut (ilahiyyat) aləmlərində var olmusan və bu varlığınla da digər cismani və ruhani varlıqların yaranmasına “səbəb və vasitəçi” olmusan.

Rumi bir beytində belə deyir:

Ben gərəm sirr aləmi binəm nihan,
Adəmü Həvva nə rəsti əz-cahan. (10, s. 211)

Rumi burada Məhəmməd Əleyhissəlamın dilindən deyir. “Mən sirrə nəzər edirəm və gizli aləmi aşkar gördüm, hələ Adəm və Həvva dünyada yaranmamışdan qabaq, mən Allahın sirrinə, yəni zatən birlik mərtəbəsi sayılan əbədiyyət mərtəbəsinə nəzər edib, Allahın hikmət dolu, gizli aləmini aşkar gördüm”. Bu haqda mühüm bir tarixi rəvayət də var. Bütün din tarixçilərinin yazdıqlarına görə eləki, Allah-Təala Həzrət Adəmin cəsədini yaptı və onun bədəninə ruh üfürdü, o zaman o cana gəlib gözünü ilk dəfə açanda göyə nəzər etdi və gördü göydə yazılıb: “La ilahə illəllah, Muhəmmədən rəsulullah” və Adəm ərz etdi: “Ey Allah, sən hələ məndən bir bəşər yaratmamışkən bu Məhəmməd kimdir ki, onun adını göydə yazmısan? Allah-Təala cavab verib buyurdu: “Bu Məhəmməd o kəsdir ki, cismən sənin övladından gəlib, sonuncu peyğəmbər olacaq, lakin ruhən, mənən sən onun ruhunun və nurunun səbəbinə yaranmısan və göydə gördüyün nur da onun nurudur. Adəm ərz etdi: “Ey

Allah, o nuru mənə də göstər ki, məndə də o nurdan bir işarə olsun”. Allah-təala buyurdu: “Ey Adəm şəhadət barmağını qaldır”. Elə ki, Adəm şəhadət barmağını qaldırdı, Allah-təala Məhəmməd Əleyhissələmin nurunu onun şəhadət barmağında həkk elədi (12, s. 27). Rumi “Məsnəviyi-mənəvisində” bir beytdə deyir:

Gərbe surət mən ze Adəm zədəəm,
Pəs be məni cəddi-cədd oftadəəm (10, s. 401).

Yəni baxmayaraq ki, mən surətən (cismən) Adəmdən doğulmuşam, lakin ruhən və mənən mən babanın babası düşmüşəm (gəlmişəm, yaranmışam). Çünki “oftadən” sözü fars dilində düşmək deməkdir. Burada qeyd etmək lazımdır ki, Adəm ə.m bizim cismani babamız olduğu üçün ona “Əbül-Əşbah” yəni “cism” və “cəsəd atası” Məhəmməd əleyhissələm isə “Əbül-Ərvah”, yəni “ruhlar atası” deyilir və buna görə də Məhəmməd əleyhissələm “mən babanın babası gəlmişəm” deyir.

Daha bir beytini Səmaaniyə nəslinin ən bariz nümayəndəsi Şeyx Məhəmməd Səməninin (t.h.q 487 – öl. H.q 534) “Ruhül-Ərvah” risaləsinin (risalə bütünlüklə Məhəmməd sələvatullaha ithaf olunmuşdur) 26-cı səhifəsindəki yazı ilə müqayisə edirik (14, s. 26). S.İ.Nəsiminin 31 beytlik qəzəlinin 1-ci beytində deyilir:

Ey saçın vəlleyl iza yəğşa, yüzündür vəzzüha,
Yavusin şəninlə münzəl həm bəyanun tavu ha. (12, s. 16)

Bu beytdə əvvəl izah etdiyimiz kimi Nəsimi adı çəkilən surələrin hər birini Məhəmməd Əleyhissələmin bir üzvünə bənzədərək, Məhəmməd Peyğəmbər saçının qaralığını “Əl-Leyl” surəsindəki aləmi bürüyən gecənin qaranlığına, Məhəmməd Füzulinin

“Çıxdı bir gün ki ziyasında təmamiyyə-rüsul
Oldu məhv öylə ki, xurşidi ziyasında “Süha” (13, s. 55)

beytində Qurani-Kərimin 10-cu “Əl Yunis” surəsinin 5-ci ayəsinə əsaslanaraq Məhəmməd əleyhissələmi günəşə, onun üzünün nurunu isə günəşin ziyasına bənzədir. (4, s. 175). Göründüyü kimi Nəsiminin adı gedən qəzəlinin 1-ci beytində Məhəmməd Peyğəmbərin saçının qaralığı aləmi bürüyən gecənin qaranlığına, Məhəmməd Əleyhissələm günəşə, üzünün nuru günəşin ziyasına, özü isə əsl həqiqi dürrə bənzədilir. Şeyx Əhməd Səməni isə “Ruhül-Ərvah” risaləsində Məhəmməd peyğəmbərə təşbeh (bənzətmə) yolu ilə bənzətmələrin hamısını təkzib edir və deyir: “Ya Məhəmməd əleyhissələm, o ki, sənin gözəlliyini nərgiz gülünə, qaş-

larını kamana, saçlarının qaralığını gecənin qaralığına, səni günəşə, üzünün nurunu günəşin ziyasına, kipriklərini oxa, qəddini sipərə, qamətini sərvə xuramana bənzədir, o adam vəsf etmək baxımından qüsurludur. İndiyə qədər görən və ya baxan nərgiz gülü kim görüb? Sənin qaşlarını kamana oxşadan kəs nadandır. Oxu kiprik olan kamanı kim görüb? Sənin saçlarının qaralığını gecənin qaralığına bənzədən kəs cahildir. Kim ürək açan, ürək oxşayan gecə görüb? Və ya kim insanı şövqə gətirən qaranlıq görüb? Ya Məhəmməd əleyhissəlam! Sənin kipriklərini oxa bənzədən böyük xəta edib, çünki qan içən oxu kim görüb? Yəni ürəkdən qida alan oxu görən varmı? O kəs ki, sənin qəddini sipərə, yəni hündür çəpərə oxşadı, o adam düşüncəsizlik edib. Bu cür sərvə-xuramanı, yəni yeriyən sərvə kim görüb? O adam ki, sənin üzünü aya oxşatdı, səhv elədi, çünki sənin üzün kimi ayı asimanda, göydə kim görüb? Bu etdiyimiz müqayisə və əvvəlki beytlərin təhlili sübut edir ki, “Ruhül-Ərvah” ifadəsi Məhəmməd peyğəmbərə nisbət edilir. Nəticə olaraq Allahın Məhəmməd peyğəmbər haqqında dediyi “Əvvəla ma xələqallahu ərruh”, yəni Allah təala o şeyi əvvəl xələq etdi, o ruh idi. Bu da Məhəmməd Əleyhissəlamın ruhu idi və digər ruhlara həyat bəxş edib onların yaranmasına səbəb olduğu üçün Məhəmməd Əleyhissəlamın bir ləqəbi “Ruhül-Ərvah”, yəni “ruhlar ruhu”, künyəsi isə “Əbül-Ərvah”, yəni “ruhlar atası”dır. Məhəmməd Peyğəmbərin nuru və ruhu ilk yaranmış ruhdur. Necə ki, Allah-təala Məhəmməd peyğəmbərə aid bir hədisi qüdsidə buyurmuşdur: “Küntü kənzən məxfiyən, fə ibübitə inna ərəfə, qəbzətə, qəzzəhu min nuri fə qalət ləha koni həbibü Məhəmməd əcəm səbatullah təala zalikə nuri səbəynə əlfa sənətə, fə xələqə min nurə təsbihə ərvaḥəl-ənbiya” (5, s. 107). Yəni “mən gizli bir xəzinə idim, pəs istədim ki, tanınım, bilinim öz zatımdan bir od parçası götürüb, o od parçasından onun nurunu yaratdım və sonra Allah təala həmin nura dedi: sən mənim istəklim və məhəbbət bəsləyib sevdiyim Məhəmməd əleyhissəlamın nuru ol” və Allah-təalanın təshində deyilir ki, bu nur bütün nurlardan 70 min il qabaqdan yaradılmış və o nurdan cəmi peyğəmbərlərin nurlarını təsbih xələq etdim.

Beləliklə, nəticə olaraq son gəldiyimiz qərara əsasən, deməliyik ki, “Ruhül-Ərvah” Məhəmməd peyğəmbərə aid olub, Məhəmməd əleyhissəlamın ləqəbidir. Musiqimizdə də “Ruhül-Ərvah” mahiyyət etibarını ilə dini xarakterli muğam guşəsidir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Tariyel Azərtürk. Muğam – Şumer türkünün milli mənəvi sərvətidir. ABŞ: SİETL, Tariyel Vəli-Əli korporasiyası, 2001, 62 s.
2. Füzuli qəzəllərinin şərh. 1-ci cild Hacı Ələmdar Mahir. 541 s.

3. Hacı Ələmdar Mahir. Mənim tanıdığım Füzuli. B.: Nurlan, 2009, 283 s.
4. Qurani-Kərim. B.: Azər nəşr, 1992, 710 s.
5. Fəseh R.M. Füzuli seirində təsəvvüfi qaynaqlar. B.: Elm, 2000, 255 s.
6. Osman Nuri Topbaş. İmandan Ehsana. B.: İpəkyolu, 2009, 576 s.
7. Fəseh R.M. Azərbaycan muğamlarında söz və musiqinin əlaqəsi. B.: Çıraq, 2004, 144 s.
8. Ərəb və Fars sözləri lüğəti. (Azərbaycan klassik ədəbiyyatını oxumaq üçün). Tərtibçilər: Abdullayev B.T., Orucov Ə.Ə., Şirvani Y.Z. B.: Yazıçı, 1985, 1040 s.
9. Nəsimi İ. Əsərləri. 3 cildə, I c. B.: Elm, 1973, 572 s.
10. Rumi M.C. Məsnəviyi-Mənəvi. 3-cü dəftər, 6-cı dəftər, 8-ci dəftər.
11. Nəsimi İ. Seçilmiş əsərləri. 3 cildə, III c. B.: Elm. 367 s.
12. Fəseh R. Seyid İmadəddin Nəsiminin seçilmiş bəzi şeirlərinin şərhli. B.: Şərq-Qərb, 391 s.
13. Araslı H. Füzuli qəzəlləri. I c. B.: Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyasının nəşriyyatı, 1958, 465 s.
14. Şeyx Əhməd Səməni. Ruhül-Ərvah. Tehran: Zərrin, 2003, 140 s.

Валех РАГИМОВ
Преподаватель АНК

О СЕМАНТИКЕ МУГАМНОГО ГЮШЕ «РУХУЛЬ-ЭРВАХ»

Резюме

Автор статьи излагает свои соображения по поводу просхождения мугамного гюше «Рухуль-Эрвах». Апеллируя к Кораническим аятам, к достоверным хадисам, к трактату С.А.Самаани «Рухуль-Эрвах», к месневи Дж.Руми «Месневиййуль-меневи», к бейтам гезелей И.Несими, М.Фюзули, автор пытается раскрыть духово-религиозное значение данного напева.

Ключевые слова: «Рухуль-Эрвах», гюше, ирфан, мугам, хадис, аят, гезел, «месневийи – меневи»

**THE SEMANTIC EXPLANATION OF THE NOOK
“RUHUL-ARVAH”**

Summary

The author of the the article deals with the scientific-mystical explanation of this valuable nook which is necessary and significant for mugam art at the article named after the semantic explanation of the nook “Ruhul-Arvah”. For explaining this term, the author of the article Valeh Rahimov appeals to the interesting references, also, versicles from Koran, exact hadiths, Sh.A.Samaani`s “Ruhul-Arvah” letter, C.Rumi`s “Masnaviyi-manavi”, S.I.Nasimi`s, M.Fizuli`s ghazals and gets the interesting results.

Key words: “Ruhul-Arvah”, nook, ürfan, muqham, hadis, aya, qazal, Masnaviyi-Manavi.

Rəyçilər: sənətşünaslıq doktoru, professor Faiq Çələbiyev,
filologiya üzrə fəlsəfə doktoru Vərağa Almasov.

Maya QAFAROVA
Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
BMA-nın professoru

Bəsti KAZIMOVA,
Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın
«Qədim musiqi alətlərinin bərpası və təkmilləşdirilməsi»
laboratoriyasının elmi işçisi

QƏDİM MUSIQİ ALƏTLƏRİNİN BƏRPAÇISI PROFESSOR MƏCNUN KƏRİMİN FƏALİYYƏTİNƏ DAİR

Açar sözlər: Məcnun Kərim, musiqi aləti, təkmilləşmə, bərpa

Milli musiqimizin ayrı-ayrı növ və janrlarının mənəvi zənginliyində, inkişafında, dünyada tanınmasında musiqi alətlərimizin, həmçinin bu alətlərdə yüksək ifaçılıq məharəti göstərən sənətkarlarımızın rolu böyük olub. Qədim musiqi alətlərimiz necə, nə zaman yaranıb, hansı inkişaf mərhələlərindən, təkmilləşmə prosesindən keçərək bu günə çatıb? Bu suallar milli musiqi alətlərində tədrisə, ifaçılıq bacarığına yiyələnən hər kəsi, eləcə də müəllimlərin, alətsünaslıq üzrə tədqiqat aparən alimlərin, mütəxəssislərin maraq dairəsindədir. Hələ keçən əsrin 60-cı illərindən başlayaraq bu sahəyə xüsusi maraq göstərən musiqişünas alimlərimizdən Səadət Abdullayeva, Vaqif Əbdülqasimov, Abbasqulu Nəcəfzadə və başqaları çap etdirdikləri silsilə məqalələr, tədris vəsaitləri ilə diqqəti bu istiqamətə yönəldə bilmişlər. Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor, Azərbaycan Respublikasının xalq artisti Məcnun Kərimin də qədim musiqi alətləri üzrə apardığı araşdırmalar, onların bərpası və təkmilləşdirilməsi üzrə gördüyü işlər sistemliyi, fundamentallığı ilə seçilir və mühüm əhəmiyyətə malikdir.

Məcnun Kərim 1959-1963-cü illərdə Ağdam Orta İxtisas Musiqi Məktəbində tar ixtisası üzrə təhsil aldığı və bundan sonra 1967-ci ilə qədər Zəngilan rayonunda 7 illik musiqi məktəbinə rəhbərlik etdiyi, pedaqoji fəaliyyət göstərdiyi illərdə qədim musiqi alətlərinin yaranışına daim maraq göstərirdi. 1967-1972-ci illərdə Üzeyir Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının xalq çalğı alətləri şöbəsinin tar

sinfində təhsil aldığı illərdə bu marağ daha da inkişaf edərək əməli fəaliyyətə ruhlandırmışdı. Konservatoriyayı bitirdikdən sonra Bakıdakı 3 nömrəli musiqi məktəbində tar müəllimi kimi çalışdığı illərdə də qədim musiqi alətləri haqqında araşdırmalarını bir an belə dayandırmamışdı. Artıq o illərdə qədim musiqi alətlərimizin orijinal tədqiqatçısı kimi tanınan Məcnun Kərim belə bir qənaətə gəlmişdir ki, xalq yaradıcılığının, milli musiqi mədəniyyətimizin dərin qatlara əsaslanan inkişafında musiqi alətlərinin, bu alətləri yaradanların, ifaçılıq məharəti göstərənlərin böyük rolu, təsir imkanları olmuşdur. Buna görə də “Dövrümüzə gəlib çatmamış, unudulmuş musiqi alətlərinə tədqiqatçı marağı göstərərək onların bərpası işinə başlamışdır. Bu marağın nəticəsi kimi 1991-ci ildə artıq 9 musiqi aləti Məcnun Kərim tərəfindən həyata qaytarılmışdır” (1, s. 38).

Problemin nəzəri və təcrübi məsələlərini mükəmməl bilən Məcnun Kərim 1991-ci ildə Bakı Musiqi Akademiyasına dəvət olunub və ömrünün sonunadək burada yaradılan “Qədim musiqi alətlərinin bərpası və təkmilləşdirilməsi” elmi laboratoriyasına rəhbərlik edib. Onun 1995-ci ildə “Azərbaycanın qədim simli çalğı alətləri” mövzusunda namizədlik, 2009-cu ildə isə “Orta əsr Azərbaycan musiqi alətləri (tarixi, orqonoloji tədqiqat)” mövzusunda sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru alimlik dərəcəsi almaq üçün müdafiə etdiyi dissertasiya Məcnun müəllimin müntəzəm, sistemli tədqiqatlarının uğurlu nəticəsi kimi dəyərləndirilir.

Professor Məcnun Kərim tədqiq etdiyi sahənin elmi-nəzəri əsaslarını geniş, əhatəli şəkildə öyrənmək işini bir an belə dayandırmamış, gəldiyi qənaətlərlə musiqi, sənət həvəskarlarının, bu sahədə çalışan mütəxəssislərin rəğbətini qazanmışdır. Müəllif “Musiqi dünyası” jurnalının 1999-cu il, I nömrəsində dərc edilmiş “Azərbaycanın qədim musiqi alətləri” mövzusunda elmi-nəzəri mahiyyətinə görə diqqəti cəlb edən məqalədə yazır: “Yaranma tarixi eramızdan çox-çox əvvəllərə təsadüf edilən simli, nəfəs və zərb musiqi alətlərinin çoxsaylı növləri Orta əsrlərdə Azərbaycan ərazisində geniş yayılmış və xalqımızın mədəni məişətində uzun illər istifadə olunmuşdur. Ümumiyyətlə, X əsrdən başlayaraq Azərbaycan Orta əsr musiqi mədəniyyətində geniş inkişaf mərhələsi başlamışdır. Həmin dövrdə istifadə olunan simli, nəfəsli və zərb musiqi alətlərinin sayı 60-dan çox olmuşdur. Bu alətlər haqqında geniş məlumatları xalqımızın dahi şairləri Nizami Gəncəvinin (XII əsr), Məhəmməd Füzulinin (XVI əsr), Şərq musiqi mədəniyyətinin yaradıcılarından sayılan Səfiəddin Urməvinin (XIII əsr), Əbdülqadir Marağainin (XIV əsr), daha sonra Mir Möhsün Nəvvab Qarabağinin əsərlərindən almaq olar. XV-XVI əsrlərdə yaşayıb-yaratmış istedadlı Azərbaycan rəssamları Sultan Məhəmməd, Ağa Mirək, Mirzə Əli,

Müzəffər Əli, Mir Səid Əli tərəfindən çəkilmiş miniatür sənət növlərində orta əsrlərdə istifadə edilmiş musiqi alətlərinin çox geniş təsviri verilmişdir.

Əsrlər boyu milli musiqi mədəniyyətimizin inkişafına əvəzsiz xidmət etmiş musiqi alətlərimizin araşdırılaraq öyrənilməsi, onların bərpa edilərək yenidən səsləndirilməsi, bu gün tariximizin araşdırılması baxımından çox əhəmiyyətlidir” (2, s. 37).

Professor Məcnun Kərim elmi-yaradıcılıq fəaliyyəti zamanı dönə-dönə qeyd edirdi ki, indi sənət aləmində özünə geniş yer tutan musiqi alətlərimiz zəngin xalq yaradıcılığının bədii-estetik baxışlarını əks etdirir. Buna görə də tarixi keçmişimizin musiqi mirasını elmi əsaslarla tədqiq edib onun unudulmuş, sıradan çıxmış nümunələrini yenidən həyata qaytarmaq alətsünaslıq elminin vacib problemlərindən biridir və xüsusi diqqət mərkəzində saxlanılmalıdır. Məhz bu yolla xalqımızın mədəni-tarixi əlaqələri, milli və bəşəri musiqi dünyası haqqında daha geniş təsəvvür yarana bilər.

Professor Məcnun Kərim bu yöndə çalışmalarında ən tutarlı elmi-tarixi mənbələrə istinad etməyi vacib sayaraq yazırdı: “XIV əsrdə yaşayıb-yaratmış görkəmli musiqişünas Əbdülqadir Marağai qopuzu belə təsvir edir: Ozan qopuzu uda bənzəyir, onun üzünün dördü üç hissəsinə dəri çəkilir və üç simdən ibarətdir. Kasası bütün sazların kasasından uzundur. Bir çox simli musiqi alətləri, o cümlədən ud, çoğur və saz qolça qopuzdan təkmilləşmişdir. Elmi laboratoriyanın əməkdaşları S.Abdul-layeva, Ş.Hacıyev, F.Xalıqzadə və başqalarının yaxından köməkliliyi sayəsində tarixi qaynaqlara istinad edərək qolça qopuzun ilk variantı bərpa edilib. Hazırda alətin ifaçılıq imkanları öyrənilir, səsləndirilməsi ilə bağlı işlər aparılır. Bu il mart ayının 21-də bayram şənliklərində Qədim Musiqi Alətləri Dövlət Ansamblının çıxışını dinləyən Prezident Heydər Əliyev cənabları unudulmuş qədim musiqi alətlərinin, o cümlədən Qolça Qopuzun bərpasını yüksək qiymətləndirdi və onu bu il «Dədə Qorqud» dastanının 1300 illik yubileyi ilə bağlı Respublikamızda keçiriləcək zirvə toplantısında yüksək səviyyədə nümayiş etdirilməsini qeyd etdi” (2, s. 37).

Professor Məcnun Kərim alətsünaslıq sahəsində apardığı elmi-tədqiqat işlərinin ictimai-sosial mahiyyətini dərin vətənpərvərlik hissi ilə nəzərə çatdırır, çox da asan olmayan bu işə böyük maraq və səylə yanaşdığı bu sahədə uğur qazanmağın təməli kimi dəyərləndirərək yazırdı: “Məndən tez-tez soruşurdular: “Unudulmuş musiqi alətlərini yenidən yaratmaqda məqsədin nədir?” Heç vaxt bu suala dürüst cavab verə bilməmişəm. Mənə elə gəlirdi ki, sual düzgün verilmir və ya düzgün ünvanlanmır. Özü üçün rəsm çəkən, şeir yazan adamdan gördüyü işin məqsədini necə soruşmaq olar? Desəm ki, bu işə başlayanda pul qazanmaq istəmişəm -

gülünc çıxar. Azərbaycan musiqi mədəniyyətini zənginləşdirmək istədiyimi iddia etsəm, səmimilikdən uzaq olaram. Mən, sadəcə olaraq, bu alətləri olduğu kimi görmək, onları səsləndirmək istəmişəm. Bir sözlə, işə başlayanda məqsəd yox, maraq var idi. Güman edirəm ki, əgər qarşıma hər hansı bir məqsəd qoysaydım bu işin öhdəsindən gələ bilməzdim. Hər bir musiqi alətinin yaradılması bir zirvənin fəthinə bənzəyir. Mənə elə gəlir ki, alpinist yalnız zirvəni fəth etdiyi an xoşbəxt olur. Mən də alətin son simini bağlayıb, onda ilk notları səsləndirəndə, sanki, qanad açıb uçmaq istəyirdim. Sonra içərimdə bir boşluq yaranırdı. Yalnız növbəti alətin yaradılmasına başlayanda bu boşluğu doldururdum” (3, s. 7).

Doğma Azərbaycanımızın qədim və zəngin tarixinin bəşəri mahiyyəti ilə dəyərləndirilən qədim milli musiqi alətlərimizin bərpası və təkmilləşdirilməsi sahəsində sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor, xalq artisti Məcnun Kərimin rolu böyükdür. Onun bu sahədəki geniş, çoxcəhətli fəaliyyətini elmi əsaslarda tədqiq etmək qarşıda duran mühüm vəzifələrdən biri kimi dəyərləndirilməlidir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Hüseynova Ş. Qədim musiqi alətlərinin tədqiqatçısı. B.: Apostroft, 2015.
2. Kərimov M. Azərbaycanın qədim musiqi alətləri. // “Musiqi dünyası” jurnalı, 1999, № 1
3. Azərbaycan musiqi alətləri. B.: Yeni nəsil, 2009.
4. Qafarova M. Məcnun Kərim: görkəmli şəxsiyyətin portreti. // “Musiqi dünyası” jurnalı, 2015, № 1.
5. Abdullayeva S. Azərbaycan xalq çalğı alətləri. B.: Elm, 2002.
6. Əbdülqasimov V. Azərbaycan tarı. B.: «İşıq», 1989.
7. Nəcəfzadə A. Azərbaycan çalğı alətlərinin izahı lüğəti. B.: 2003.

Мая КАФАРОВА
Доктор философии по искусствоведению,
профессор БМА
Бести КАЗИМОВА
Научный сотрудник лаборатории в БМА

**О ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МЕДЖНУН КЕРИМА – УЧЕНОГО РЕС-
ТАВРАТОРА ДРЕВНИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ**
Резюме

Статья повествует о деятельности доктора наук по искусствоведению, профессора Меджнуна Керима в работе по восстановлению древних народных музыкальных инструментов. Меджнун Керим был ученым, у которого особые услуги в данной области. В работе предоставлены научно-практические мысли и рекомендации опытного мастера инструментов и исполнителя.

Ключевые слова: Меджнун Керим, музыкальные инструменты, восстановление, улучшение

Maya KAFAROVA
Ph.D. in History of Arts,
professor of BMA

Besti KAZIMOVA
Laboratory of BMA, scientific worker

**ACTIVITIES OF REDUCING ANCIENT MUSICAL
INSTRUMENT MAJNUN KARIMOV**

Summary

The article was devoted to doctor art of sciences, professor, national artist Majnun Karim restoration of our ancient folk musical instruments. The scientist Majnun Karim in this field who has special services and enormous experience. In this field are presented theoretical-practical ideas and recommendations of an experience master of instruments and performer.

Key words: Majnun Karim, musical instruments, restoration, improvement.

Rəyçilər: fəlsəfə üzrə elmlər doktoru, professor Gülnaz Abdullazadə, pedaqogika üzrə elmlər doktoru, professor Vidadi Xəlilov

Abbasqulu NƏCƏFZADƏ
sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
AMK-nın professoru
E-mail: a.najafzade@yahoo.com

ÇOVQAN (ÇÖVKƏN) HƏM İDMAN OYUNU, HƏM DƏ ÇALĞI ALƏTİDİR

Açar sözlər: çovqan çalğı aləti, çövkən idman oyunu, yaranma tarixi, etimologiyası, morfologiyası, ədəbi mənbələr

Çovqan türklərin qədim hərbi çalğı alətlərindən biri sayılır. Ordu hücumu başlamazdan əvvəl hərbi orkestrin önündə səsləndirilən çovqan həm yürüşün başladığını bildirir, həm də müşayiətedici alət kimi təranənin vəznini, ritmini saxlayır (şək. №1). Şəkildə tarzən, miniatür çalğı alətləri ustası, şair-qəzəlxan, "Müşfiq" xatirə mükafatı laureatı İlqar Dağlının (1940-2007) hazırladığı çovqan aləti təqdim edilir (1, s. 67). Şək. №2-də isə onun hazırladığı "Qədim çalğı alətləri" kompozisiyasında (soldan II alət) çovqanın miniatür formasıdır.

Yaranma tarixi. Çovqanın yaranma tarixi eramızdan əvvəlki dövrlərə gedib çıxır. "Kitabi Dədə Qorqud" dastanına əsasən, çovqan sözü Azərbaycanda ən azı VI-VII əsrlərdə geniş işlədilib. Dastanda Qaraca Çoban deyir:

Qızılcıq dəgənəgimcə gəlməz mana!
Qılıncını nə öyürsən, mərə kafər?
Əgri başlu **çovkanımca** gəlməz mana!
Belündə toqsan oqın nə ögərsən, mərə kafər?
Ala qollu sapanımca gəlməz mana! (2, s. 50)



Şəkil №1

Əsərdə çovqan (çovkan) sözünün izahı qoyunları tutmaq üçün istifadə edilən, bucaqvari ucluğu olan uzun ağac olduğu bildirilir (2, s. 391). Göründüyü kimi, dastanda çovqan nə idman oyunu, nə də çalğı aləti

mənasında deyil, çobanın əyribaşlı çomağı kimi təsvir edilir. Qaraca Çoban əlindəki çovqanı düşmənin qılıncından məcazi mənada üstün tutur.

Türk dünyasında, o cümlədən Azərbaycanda təbbazlar dəstəsində Orta əsrlərdə çovqandan özənsəsli (idiofonlu) çalğı aləti kimi istifadə edilib. XVI əsrdən etibarən isə bəzi Avropa ölkələrinin hərbi orkestrlərində də çovqanabənzər alətlər görünməyə başlanıb.



Şəkil №2

Etimologiyası. Çovqan və yaxud çoğan sözü Azərbaycanda “ağaccıq” mənasında işlədilib (3). Çovqan oyununun adı da burada istifadə edilən alətə görə belə adlandırılıb. Bu, həm də ağacdən hazırlanmış, çovqan adlandırılan çalğı alətidir. Azərbaycanda həmin çalğı aləti unudulsa da, Türkiyədə cevgen, yaxud çevgan adı ilə çağdaş dövrümüzdə də geniş istifadə olunur.

Tanınmış rus şairi, şərqşünas, akademik Fyodor Yevgenyeviç Korş (1843-1915) çovkan (cavlacan) sözünün “çabmaq”, “çabılmak” kimi türk sözlərindən yarandığını qeyd edir (4, s. 15).

Görkəmli özbək şairi Əlişir Nəvai (1441-1506) bu oyunu əsərlərində “çavqan” (fars dilində əlağacı) adı ilə təqdim edir. Azərbaycanlılar isə

həmin oyunu “çovqan” və ya “çövkən”, əfqanlar “çovqan”, taciklər “çav-qonbozi” adlandırırlar.

Morfologiyası və istifadə yerləri. Çovqan uzunluğu bir metrə çatan dəyənəyə bağlanmış müxtəlif zənglər, zıncırovlar və çinqıraqlardan ibarət çalğı alətidir. Alət – dirəyi, yəni sapı yerə vurularaq, yaxud silkələməklə səsləndirilir.

Pedaqoji elmlər üzrə fəlsəfə doktoru Mobil Aslanlı “Çovqan oyunu tarixindən” adlı məqaləsində yazır: “Maraqlıdır ki, “Qutadqu-bilik” əsərinin bir çox boylarında bu termin eyni mənada həm “çovqan”, həm də “çomaq” kəlməsi kimi işlədilir. Əsərdə “çomaq”dan nəinki oyun zamanı, hətta vuruşda da istifadə olunduğu və müəyyən yerə gedərkən adamların özləri ilə çomaq apardıqları göstərilir” (5, s. 69).

Burada “hətta vuruşda da istifadə olunduğu” deyildikdə, söhbətin idman oyunundakı çovqandan deyil, məhz idiofonlu (özənsəsli) çovqan alətindən getdiyini düşünürük. Belə ki, çovqan döyüşlərdə hərbi alət, yəni silah deyil, çalğı aləti kimi səsləndirilib.

Kimsə düşünə bilər ki, “Bəlkə, çovqan adlanan çomaqdan hərbdə döyüş aləti kimi də istifadə olunub?”. Bu, yalnız ibtidai icma quruluşu dövründə inandırıcı görünə bilərdi. Orta əsrlərdə isə xəncər, qılınc, nizə və s. mis silahlardan istifadə olunurdu ki, bunların da qarşısına çomaqla çıxmaq ölüm demək idi.

Koroğlu nəğmələrinin birində də çovqanın adına rast gəlirik:

Koroğlu der: alan qalsın,
Dağı-daşı talan qalsın.
Çovğan alıb çalan qalsın,
Meydandadır başlarımız (19, s. 454).

Xatırladaq ki, təqdim edilən şeir Gürcüstan Dövlət Muzeyində saxlanılan və gürcü əlifbası ilə yazılmış bir əlyazması nüsxəsindəndir. Bu nüsxə ilk dəfə Dilarə Əliyeva (1929-1991) tərəfindən oxunub. Burada zənnimizcə, “Çovğan (çovqan – A.N.) alıb çalan qalsın, meydandadır başlarımız” deyildikdə, “başımız döyüşdə getsə belə, əlinə çovqan alıb çalan döyüşçü qələbə, zəfər musiqisini səsləndirsin” fikrini ifadə edir.

Ümumiyyətlə, döyüş səhnələrində əgər çovqanın adı çəkilirsə, orada idman oyunundan söhbət gedə bilməz. Yəni fikrimizcə, həmin səhnələrdə idiofonlu (özənsəsli) çovqan aləti təqdim olunur.

Ədəbi mənbələr. Azərbaycanın klassik şairi Qətran Təbrizi (1012-1088) “Divan”ında çovqanı çalğı aləti kimi vəsf edir:

Sənin arzun odur ki, onu **çovkan** edəsən,
Hər ay olsun şadlıq ayı “**çovkan**” başında (6, s. 258).

Şair alətə olan dərin sevgisini bildirməklə yanaşı, onu hər ay dinləmək arzusunda olduğunu söyləyir. Bilindiyi kimi, çovqan hərbi orkestrlərin

başında, təbbazbaşının (orkestr rəhbərinin, yəni mehtərbaşının) əlində səsləndirilirdi.

Qətran Təbrizi çovqan sözünü əsərlərində daha çox idman oyunu mənasında işlədir:

Bir gün sən çovkanınla vurmaqdan ötrü
Ay bəzən top, bəzən də çovkan kimi olar (6, s. 86).

Mənim bu belimi kaman kimi əyən onun kaman qaşlarıdır,
Mənim belimi çovkan kimi eyləyən də onun çovkan zülfüdür (6, s. 96).

Təsəvvüf sufilər, tanrısal kədərini insanı bir top kimi gəlişigözəl atıb yuvarladığına inanaraq kədəri, qəmi-qüssəni bu adla anırlar (21). Fikrimizcə, burada “top” və “çovqan” sözləri bənzətmə kimi işlədilib.

Əfzələddin Xaqani Şirvaninin (1120-1199) də yaradıcılığında çovqanın adına rast gəlirik:

Dəfsə şahın **çovqanına**, min nəqşli eyvanına,
Ovlaqdakı cövlanına oxşar yüz heyvan, onda gör! (7, s. 134)

Xaqani dövründə görünür, şahın da zıncırovlarla bəzədilmiş çovqanı varmış. Şair dəf alətini çovqanla müqayisə edir: bənzər cəhətlərini göstərir, alətin sağananın ətrafındakı bəzəkləri, naxışları, çalınarkən hərləndirilməsini, üzərində asılan gümüş-zıncırovları və s. göstərir.

XIV əsrdə yaşamış Mustafa Zərir şeirlərinin birində yazır:

Yusif bindirdilər həm izzü naz,
Bələm, batəbl, bazurnəvü saz (8, s. 67).

Ehtimal olunur ki, burada “ələm” dedikdə, təbil, zurna və saz ilə birgə səsləndirilən çovqana bənzər çalğı aləti nəzərdə tutulur. Bu sözlərdən öncə deyilən “ba” isə sözünü kimi işlədilmişdir. Ümumiyyətlə, çovqan mənasında “ələm” sözünə başqa klassik şairlərin əsərlərində də tez-tez rast gəlirik.

Mustafa Zəririn müasiri olmuş, yəni onunla bir dövrdə yaşamış Yusif Məddah da “ələm” sözünü çovqan anlamında verib:

İki ləşkər biri-birinə yəni,
Dikdilər sancaq, **ələm** çalış günü.
Urdılar **kusü nəğarəvü nəfir**,
Nərələrdən hayü huy dadgir (9, s. 130).

“Koroğlu” dastanında bazarda Bəlli Əhmədin Nigarı görmək səhnəsi təsvir edilir: “Bəlli Əhməd gördü Qeysəriyyə damında **təbil** çalırlar” (10, 52). Təbil çalınır ki, Nigar xanımın gəlməsini hər kəs bilib, bazara çıxmasın. Daha sonra dastanda deyilir: “Bəlli Əhməd diqqətlə tamaşa edirdi.

Gördü bir neçə saray adamı qabaqda, onların arxasınca əllərində **çovqan** (çovqan – A.N.) olan bir neçə xacə, sonra isə Nigar xanım bir neçə kəviz, incəbel qızla gəlir” (10, s. 53). Buradan aydın olur ki, Nigar xanımlı müşayət edərəkən xacələr təbillə yanaşı, cingiltili səslı çovqan alətini də səsləndirirdilər.

“Koroğlu” dastanının başqa bir qolunda deyilir:

Koroğlu deyir ki, yetişdim cana,
Mən sərimi tıp eylərəm **çovqana**,
İnşallah gedərəm mülki-İrana,
Ollam Əli qullarının yekrəngi (10, s. 17).

İndi isə çovqan idman oyunu haqqında məlumat verək. Orta əsrlərdə Azərbaycanca çovqan adlı at üstündə ucu əyri çombağdan istifadə icra edilən “top-top” oyunu da olub ki, bəzən həmin oyundakı iri topu da çovqan adlandırırılar. Ölkəmizdə çovqan adlı atüstü idman oyunundan geniş istifadə edildiyini təsdiqləyən bir sıra mötəbər mənbələr (arxeoloji, ədəbi, tarixi, müxtəlif səyyahların xatirələri, miniatür rəsm əsərləri və s.) mövcuddur. Çovqan oyunu ilə bağlı bəzi tanınmış səyyahların (fransız Jan Şarden, italyalı Pyetro della Vallen, türk Evliya Çələbi və b.) xatirələri də maraqlıdır. M.Aslanlı yazır: “Ölkəmizi yaxından tanıyan, habelə XVI əsrdə (əslində XVII əsr – A.N.) Səfəvilər sarayında olmuş fransız səyyahı Şarden yazırdı ki, burada çovqan, ox-kaman, cidaatmadan ibarət üç cür atlı idman oyunu vardır. Həmin milli idman oyunumuz barədə məşhur səyyah qeyd edir ki, bu oyunun adı Hindistanda bitən çovqan ağacından düzəldilən çovqan adlı alətlə bağlıdır” (5, s. 65).

Fikrimizcə, burada kiçik anlaşılmazlıq var. Yəni çovqan sözünün Hindistanda bitən eyniadlı ağaca görə adlanması fikri yanlışdır. Əvvəla, Jan Şarden (1643-1713) XVI deyil, XVII əsrdə (1673-1677-ci illərdə) Azərbaycanın bir sıra ərazilərində olub. Onun yaşadığı dövrdən də min il əvvəl Azərbaycan ərazisində çovqan adlı idman oyunu vardı. Bu fikirlər ədəbi mənbələrdə də təsdiqini tapır. Şifahi və yazılı ədəbiyyatımızın şah əsəri olan “Kitabi Dədə Qorqud” dastanına əsasən, çovqan Azərbaycanda VI-VII əsrlərdə geniş istifadə edilib, yaranma tarixi isə hətta eramızdan əvvəlki dövrlərə gedib çıxır (2, s. 50). İkincisi, çovqan oyunu Hindistandan Azərbaycana deyil, Azərbaycandan Hindistana və Avropaya “polo” adı ilə yayılıb.

İngilislərin təşəbbüsü ilə 1900-cu ildə Parisdə keçirilmiş II Olimpiya oyunlarının proqramına çovqan “polo” adı ilə daxil edilib və bu yarışmada üç ölkəni təmsil edən 5 komanda iştirak etmişdir.

M.Aslanlı “Çovqan oyunu tarixindən” adlı məqaləsində italyalı səyyah, şair Pyetro della Vallenin (1586-1652) xatirələrinə istinadən yazır

ki, çovqan oyunu türk və özbək hərbi havalalarının sədası altında keçirilirdi (5, s. 66). Qəzvində, Səfəvilər sülaləsindən olan İran şahı I Şah Abbasın (1571-1629) şəxsən özünün də bir oyunçu kimi iştirak etdiyi bu oyunda türk musiqisi dedikdə, söhbətin oğuzlardan (azər-türklərdən) getdiyi bəlli olur.

Pyetro della Valle I Şah Abbasın məsləhətçisi olarkən 4 il İranda yaşayıb. Xatırladaq ki, I Şah Abbas dövlət rəhbəri olmaqla yanaşı, bəstəkar, həm də ifaçı idi. Tarixçi, xəttat və şair İsgəndər bəy Münşi Türkman (1560/61-1634) onu musiqişünaslıqda və ifaçılıq sənətində dövrünün ən görkəmli şəxsiyyəti adlandırmışdı (11, s. 57).

Azərbaycanın Örənqala adlanan ərazisində arxeoloji qazıntılar zamanı tapılmış şirli qabın üzərində çovqan oyunçusu təsvir olunub (14, s. 150-151). IX əsrə aid edilən bu maddi mədəniyyət nümunəsi həmin dövrdə Beyləqan şəhərində çovqan oyununun geniş yayıldığını təsdiqləyir.

XII əsrdə yaşamış İran tarixçisi Zahirəddin Nişapuri (?-1186) “Səlcuqnamə”də, eləcə də Səlcuqlar dövrünün ensiklopediyaçı alimi, qüdrətli vəzir Xacə Nizamülmülk (tam adı: Əbu Əli əl-Həsən ət-Tusi Nizamülmülk, 1018-1092) “Siyasətnamə”sində çovqan oyunundan geniş söhbət açıb.

Orta çağ türk dünyasının ən böyük mütəfəkkiri Yusif Balasaqunlu Ulu Xas Hacib (1020-1075) Doğu Türküstanda – Balasaqun (Orta çağa aid edilən indiki Qırğısıztanın Toxmaq şəhəri yaxınlığı) şəhərində anadan olmuşdur. 1068-ci ildə Qaşqar şəhərinə köçmüş və burada yazdığı və türk xalqlarının ortaq ədəbi sərvətlərindən biri olan “Qutadqu bitik” poemasını 18 aya, 1069-cu ildə tamamlayıb. Bu, türk dilində əruz vəznində yazılmış ilk poemadır. Əsər bəzən “Kutadqu bilinç”, “Qutadğu bilik” və ya “Qutadğu bitik” adı ilə də təqdim edilir. Əsərin adı bəzən “Səadət biliyi”, “Bəxtiyarlıq sənəti”, “Xoşbəxtliyə aparan elm” və s. mənalarda da izah olunur. “Xoşbəxtlik bağışlayan kitab” anlamını bildirən “Qutadğu bitik” adı daha məntiqəuyğundur. Burada “qut” sözü səadət, xoşbəxt anlamında işlədilir. Yusif Balasaqunlu əsəri Qaraxanlılar dövlətinin – Məşriqin və Çinin hökmdarı Tabğaç Buğra xaqana ərməğan etmişdir. Xaqan bu xidmətinə görə, ona Ulu Xas Hacib (saray naziri, saray işlərinin rəhbəri) vəzifəsini vermişdir.

“Qutadğu bilig” əsərində insana gərək olan xüsusiyyətlərdən söz açarkən “çövkən oyununda mahir olmağın” vacibliyi diqqətə çəkilir:

Çövkən oyununda mahir olmalı, yaxşı ox atmalı,
Quşçuluq və ovçuluqda üstün gəlməlidir (15, s. 190).

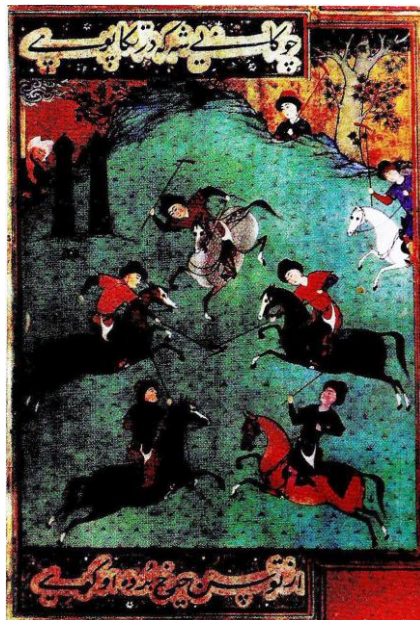
Britaniyalı səyyah M.Braun 1842-ci ildə çövkən haqqında öz fikirlərini belə izah edib: “Bu, atlarla əsl hokkey oyununa bənzəyir. Çox gözəl oyun növüdür və düşünürəm ki, qərblilər üçün də faydalı olardı”. Sənətşünas, əməkdar rəssam Elçin Aslanov çövkən oyununda işlədilən topun

“kuy” adlandığını bildirir (20, s. 114).

Çövkənin Azərbaycanın qədim oyunu olmasını sübut edən faktlardan biri də miniatür rəsm əsərləridir. Arifinin, eləcə də müəllifi bəlli olmayan digər miniatür rəsmlərdə (XVI əsrdə N.Gəncəvinin “Xosrov və Şirin” poemasına çəkilib) çövkən oyunu təsvir edilmişdir (14, s. 147). Həmin miniatür əsərləri (şək. №3, şək. №4) təqdim edirik:



Şəkil №3. Arifi. “Səyavuş çövkən oynayır”. Firdovsi, “Şahnamə” Sankt-Peterburq, Şərqsünaslıq İnstitutu, D 3777, v. 113, 17x30 sm



Şəkil №4. “Quyyü çovkan”. Təbriz. 1524-1525-ci illər, Sankt-Peterburq DKK, Dorn, 28

Dahi Nizami Gəncəvi (1141-1209) də “Xosrov və Şirin” və “İskəndərnamə” (“Şərəfnamə”) poemalarında çövkən oyunu haqqında yazmışdır. Azərbaycanda çovkan oyununda təkçə kişilər deyil, qadınlar da iştirak etmişlər. Nizaminin “Xosrov və Şirin” poemasında aydın olur ki, Şirin çovkan meydanında Sasani hökmdarı Xosrov Pərvizdən geri qalmır. Şirin ilə bərabər oynayan qızlar da təsvir edilmişdir.

Professor Fərahim Sadiqov bildirir ki, Azərbaycanın tanınmış şairi, dövlət başçısı Şah İsmayıl Xətai də ustad çovkan oyunçusu kimi tanınırdı (18, s. 109). Şah İsmayıl Xətəinin oğlu I Şah Təhmasib 1524-cü ildə “Küy və çovkan” adlı poema yazıb. Eyniadlı əsəri Ümfi Kəməngər Təbrizi də yazmış və bu əsəri dövrünün qüdrətli hökmdarlarından olan I Şah Abbasa həsr etmişdir.

Firdovsi, Ömər Xəyyam, Hafiz, İbn Sina, Xosrov Dəhləvinin əsərlə-

rində də çövkənin adı xatırlanır. Orta əsr müəlliflərinin yazdıqlarından isə bəlli olur ki, o zamanlar çövkənlə məşğul olan tanınmış oyunçular hətta sərhədlərdən kənar da məşhur idilər.

Ölkəmizdə 10-dan çox atüstü oyun növü var: “çövkən”, “sürpapaq”, “baharbənd”, “yaylıq”, “gərdək qaçıрмаq” və s. Bu oyunların yaranma tarixi min ildən artıqdır.

2013-cü il dekabrın 2-dən 7-dək Bakıda YUNESKO-nun (BMT-nin Təhsil, Elm və Mədəniyyət Təşkilatı) Qeyri-maddi Mədəni İrsin Qorunması üzrə Hökumətlərarası Komitəsinin 8-ci sessiyası keçirildi. Burada “Çövkən – Azərbaycanın ənənəvi Qarabağ atüstü oyunu” adı ilə YUNESKO-nun Qeyri-maddi Mədəni İrs Siyahısına daxil edildi.

Ümumilikdə müdriklər çövkən oyununu insan zəkasının yaratdığı ən baxımlı oyunlardan biri hesab etmişlər. Beləliklə, hərbdə istifadə edilən özənsəsli (idiofonlu) çovqan çalğı alətini Azərbaycan məkanında ilk dəfə olaraq öyrənməyə çalışdıq. Məqalədə həmçinin eyniadlı idman oyununun da tarixinə diqqət yetirdik. İnanırıq ki, alimlərimiz bu mövzuda yeni-yeni araşdırmalar aparacaqlar.

ƏDƏBİYYAT:

1. Nəcəfzadə A.İ. Azərbaycan çalğı alətlərinin izahlı lüğəti. (II nəşr) B.: MBM, 2004, 224 s.

2. Kitabı Dədə Qorqud (tərtibçi, çapa hazırlayanı, ön sözü və lüğətin müəllifi Samət Əlizadə). B.: Yeni nəşrlər evi, 1999, 704 s.

3. Ədib Tusi-Zeyli bər borhan qate ya fərhənge loğate baz yafte: Təbriz, 1343, h.ş.

4. Корш Ф.Е. Некоторые персидские этимологии. С приложением заметки: «По поводу этимологии слов човкан и савладжан» А.Е.Крымского (секретаря Восточной Комиссии Императорского Московского Археологического Общества). М.: типография “Крестного календаря”, 1912, 24 с.

5. Aslanlı M.İ. Çovkan oyunu tarixindən. // “Qobustan” jurnalı, №3, 2013, s. 65-72.

6. Təbrizi Qətran. Divan (farscadan tərcümə: Qulamhüseyn Beqdeli). B.: Azərbaycan EA nəşriyyatı, 1967, 440 s.

7. Xaqani Ə. Seçilmiş əsərləri. B: Lider, 2004, 670 s.

8. Zərir M. Yusif və Züleyxa. B.: Şərq-Qərb, 2006, 128 s.

9. Məddah Y. Vərqa və Gülşah (C.V.Qəhrəmanov, Z.T.Hacıyeva). B.: Elm, 1988, 184 s.

10. “Koroğlu” (Paris nüsxəsi), B.: Şərq-Qərb, 2005, 224 s.

11. Onullahi S.M. Qədim Təbrizin mədəniyyət tarixindən (X-XVII əsrlərdə). // “Qobustan” jurnalı, 1974, №3, s. 54-57;

12. İsgəndər bəy Münşi Türkmən. Tarix-i aləmarə-yi Abbasi (Abbasi dnyanı bəzəyən tarixi – fars dilindən tərcümənin, ön sözün, şərhlərin və göstəricilərin müəllifləri: Oqtay Əfəndiyev və Namiq Musalı). I cild. B.: Təhsil, 2009, 792 s.

13. А.А.Иессе. Ючг чашиз Баилакана. // Исследования по истории культуры народов Востока. М.-Л.: 1960.

14. Dadaşzadə M.A. Azərbaycan xalqının Orta əsr mənəvi mədəniyyəti (tarixi-etnoqrafik tədqiqat). B.: Elm, 1985, 216 s.

15. Balasaqunlu Y. Qutadğu bilig. B.: Avrasiya Press, 2006, 440 s.

16. Gəncəvi N. Xosrov və Şirin (tərcümə: Rəsul Rza, izahlar: Məmmədəğa Sultanov). B.: Lider, 2004, 392 s.

17. Gəncəvi N. İskəndərnamə. (Şərəfnamə), B.: Lider, 2004, 432 s. (tərcümə: Abdulla Şaiq).

18. Sadıqov F.B. Muğam (dərs vəsaiti). B.: Maarif, 2011, 556 s.

19. Azərbaycan dastanları. Beş cildə, IV cild (“Müstəqil nəğmələr” bölümü). B.: Lider, 2005, 464 s.

20. Aslanov E.M. El-oba oyunu xalq tamaşası (xalq oyun-tamaşa mədəniyyətimizdə deyim və adların izahlı söz kitabı). B.: Işıq, 1984, 276 s.

Saytoqrafiya

21. “Mavi Kabanlıq” forumu. URL: <http://www.msxlabs.org/forum/x-sozluk/366268-cevgen-nedir.html#ixzz3spDuqnCo>

Аббасгулу НАДЖАФЗАДЕ

доктор искусствоведения, профессор АНК

E-mail: a.najafzade@yahoo.com

ЧОВГАН - СПОРТИВНАЯ ИГРА И НАРОДНЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТ

Резюме

В статье Аббасгулу Наджафзаде «Човган - спортивная игра и народный музыкальный инструмент» впервые представлена характеристика древнего идиофонного азербайджанского инструмента човган. В статье изучаются происхождение, этимология, морфология понятия «човган», а также прослеживается характеристика инструмента човган, данная в поэтические строках поэтов-классиков.

В статье также затрагивается характеристика конной игры човган.

Ключевые слова: човган, народный инструмент, происхождение, этимология, морфология, литературные источники

Abbasgulu NAJAFZADEH

Doctor of study of Art, professor of ANC

E-mail: a.najafzade@yahoo.com

CHOVGAN AS SPORTS GAME AND AS THE NATIONAL INSTRUMENT

Summary

The author of the article "Chovgan as sports game and as the national instrument" Abbasgulu Nadzhafzade tells about ancient Azerbaijani idiophone musical instrument – the chovgan. In the article are studied sources, etymologies, morphology, by also poetic lines from works of classical poets opening the characteristic of a musical instrument chovgan.

In article the characteristic of equestrian sports - chovgan also is mentioned.

Key words: chovgan, musical instrument, studied sources, etymologies, morphology, literary source.

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor

Fəttah Xalıqzadə;

pedaqoqika üzrə fəlsəfə doktoru, professor Xanlar Qurbanov

Tutuxanım QULUZADƏ
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
Kəmalə ATAKIŞIYEVƏ
Baş müəllim

ŞİRVAN ŞİKƏSTƏSİ AŞIQ VƏ XANƏNDƏ İFAÇILIĞINDA

Açar sözlər: Şirvan, şikəstə, aşıq, xanəndə, janr

Şikəstə janrı həm aşıq, həm də xanəndə yaradıcılığı üçün eyni dərəcədə doğma və sevimli bir janrdır. Bu janr aşıq yaradıcılığına məxsus olsa da xanəndə repertuarına o qədər dərindən daxil olmuşdur ki, "Qarabağ şikəstəsi", "Kəsmə şikəstə", "Şirvan şikəstəsi" kimi nümunələri demək olar ki, muğam sənəti nümunəsi kimi qəbul olunur. Birinci və ikinci şikəstə aşıq repertuarında artıq işlədilmir. "Şirvan şikəstəsi" isə hər iki sənətdə eyni sevgi ilə ifa olunur. Adını sadaladığımız bu üç musiqi nümunəsi bölgə etibarilə də fərqlidir. Belə ki, "Qarabağ şikəstəsi" Qarabağ bölgəsinə, "Kəsmə şikəstə" (ona bəzən "Bakı şikəstəsi" də deyirlər) Abşeron ərazisinə, "Şirvan şikəstəsi" isə adından da məlum olduğu kimi Şirvan bölgəsinə məxsus musiqi havaları kimi tanınır. Lakin bundan asılı olmayaraq hər üç şikəstə bütün xanəndələrin repertuarında önəmli yer tutur.

Şikəstə janrının xanəndə repertuarına yol tapmasının bir sıra səbəbləri var. Bunlardan ən birincisi şikəstə janrının quruluş etibarilə zərbi muğam janrına uyğun olmasıdır. Bu uyğunluq ilk növbədə özünü hər iki janrın qarışıq bəhrli qrupa aid olması ilə yaranır. Şikəstələrdə də zərbi muğamlar kimi musiqi materialının vokal hissəsi bəhrsiz, instrumental hissəsi isə bəhrlidir. Digər tərəfdən şikəstələrin musiqi materialının xanəndə ifa üslubuna yaxınlığı, əhval-ruhiyyənin, emosional aləmin muğamla səs-ləşməsi bu janrın xanəndələr tərəfindən də sevilməsinə gətirib çıxarmışdır.

Şikəstə janrı Azərbaycan musiqişünaslığında xüsusi diqqət çəkən tədqiqat obyektidir. Şikəstələr haqqında ilk əvvəl Üzeyir bəyin "Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər" məqaləsində məlumat verilir: "Şikəstə və bayatıya aşıq dəstəsinin dəstgahı demək olar, çünki bu növ musiqi təğənnisi əsl onların sənətidir... Şikəstə və bayatının sözləri də zətən köy xalqına məxsus bəstə və qoftə olub qoftəsi məzmunca müxtəlif olduğu halda,

bəstəsi yeknəsəqdir...” (1, s. 188). Daha sonra alim bu janrın müxtəlif mahallarda yaranması ilə əlaqədar variantlarının adını çəkir.

Bundan başqa şikəstə janrı haqqında ətraflı məlumat M.İsmayılovun “Azərbaycan xalq musiqi janrları” elmi əsərində verilib. Bu əsərdə alim qarışıq bəhrli janr qrupu olaraq şikəstələrə xüsusi bölmə həsr etmişdir. Burada şikəstə janrının xüsusi tərfi verilir: «Azərbaycan şikəstəsi hər biri müstəqil xarakter daşıyan iki çalardan ibarət vokal-instrumental bir musiqi janrıdır. Adı mahnılardan fərqlənən şikəstənin əsas xüsusiyyəti ondan ibarətdir ki, “Segah” muğamının “Şikəsteyi-fars” şöbəsi üzərində sərbəst gəzişmək yolu ilə yaranan şikəstənin oxunan hissəsi, yəni əsas melodiya-sı metro-ritmik cəhətdən bəhrsiz olduğu halda, xalq çalğı alətlərindən tar, kamança və xüsusən zərb alətləri bu əsas melodiyanı müəyyən metrik vəzndə müşayiət edir” (3, s. 84).

Tərifdən də aydın olduğu kimi alim xanəndə ifasında səslənən şikəstədən danışır. Sonrakı məlumat və təhlillər də məhz xanəndə ifasının məhsulu olan “Qarabağ şikəstəsi”nin əsasında aparılır. Burada həmçinin şikəstə “Ovşarı”, “Arazbarı”, “Kərəmi” kimi musiqi nümunələri ilə müqayisə edilir.

Şikəstə janrı haqqında İ.Köçərli geniş və samballı əsər yazmış, bu janrın inkişaf yollarını, daxili quruluşunu ətraflı şəkildə təhlil etmiş, şikəstəni xalq və bəstəkar yaradıcılığında araşdırmışdır. Tədqiqatçı ilk dəfə olaraq şikəstə janrına aşiq sənətinin məhsulu olaraq yanaşmış və onun hər iki sənətdə (aşiq və muğam) yerini, mövqeyini müəyyən etməyə çalışmışdır. Şikəstələri əsas etibarilə zərbi muğamlarla müqayisə edən alim onların xanəndə sənətinə yol tapmasını bu cür izah edir: “...Şikəstə tarixən aşiq 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. Şikəstənin muğam ifaçılığına daxil olması bu janrın daxili qanunauyğunluqları ilə şərtlənmişdir. Vokal melodiyanın improvizasiya xüsusiyyətlərinə malik olması, instrumental hissənin inkişafı, rəngvari “xasiyyət” daşması onların xanəndə ifaçılığına daxil olması üçün əlverişli zəmin yaratmışdır” (5, s. 27). “Aşıqların repertuarına daxil olan “Bayatı”, “Şikəstə” kimi xüsusi, başlıca olaraq kədərli təsirli melodiyalar silsiləsində xalqın inqilabdan əvvəl ağır taleyi öz ifadəsini tapmışdır. Xalq arasında həmin mahnıların külli miqdarda mətni və musiqi variantı meydana gəlmişdir. Bunlar müxtəlif rayonlarda müxtəlif şəkillərdə ifa olunur. Bizə Bayatı və Şikəstənin onlarca variantı gəlib çatmışdır” (2, s. 27).

Bütün misallardan da görüldüyü kimi şikəstə janrı aşiq sənətinin məhsulu kimi tanınır. Lakin təəssüflər olsun ki, müasir dövrümüzdə aşiq sənətində bu janra getdikcə daha az yer ayrılır. Xüsusilə də məşhur “Qa-

rabağ şikəstəsi”nə aşıq repertuarında demək olar ki, rast gəlmək mümkün deyil. Şikəstənin bu növü və «Kəsmə şikəstə» daha çox xanəndə repertuarında yer alır. Aşıq sənətində müasir dövrümüzdə “Şirvan şikəstəsi”, “Sarıtorpaq şikəstə”, “Badamı şikəstə”, “Cığdan çıxma şikəstə”, “Quba şikəstəsi”, “Zarıncı şikəstə”, “Kərəm şikəstəsi” və s. kimi növləri daha məşhurdur. Son zamanlar “Şirvan şikəstəsi” xanəndələr arasında da geniş yayılmışdır.

Şikəstə janrına öz tədqiqatlarında geniş yer ayıran İ.Köçərli bu janrı bir sıra aspektlərdən araşdırır və məhz “Qarabağ şikəstəsi” və “Kəsmə şikəstə”ni musiqi və poetik baxımdan yaxın olan digər aşıq havaları ilə müqayisə edir. Müqayisəyə cəlb olunan şikəstələr xanəndə ifasına əsaslanır. Müəllif daha sonra bu şikəstələrlə aşıq yaradıcılığında yayılmış “Şirvan şikəstəsi”ni və digər şikəstə növlərini də müqayisə edərək, şikəstə janrının məhz aşıq sənətinin məhsulu olmasını müxtəlif faktlarla sübuta yetirməyə çalışmışdır.

Şikəstə janrının xanəndə repertuarında yer alması ilk növbədə onun zərbi muğam janrı ilə yaxınlığından irəli gəlir. Hər iki musiqi janrı qarışıq bəhrli janr qrupuna daxildir, hər ikisində poetik mətn bayatıya əsaslanır, hər iki musiqi nümunəsində “Segah” muğamı (“Şikəsteyi-fars”) üstünlük təşkil edir. Musiqi materialının digər oxşar xüsusiyyətlərini də sadalamaq mümkündür. Bütün bu səbəblər şikəstə ilə zərbi muğam janrını bir-birinə yaxınlaşdırır. Bununla belə şikəstənin xanəndə repertuarındakı növləri bu qəbildən olan digər havalar kimi zənginləşmiş, inkişafa məruz qalmışdır.

“Şirvan şikəstəsi” haqqında musiqişünaslıqda maraqlı tədqiqatlara rast gəlinir. Belə ki, “Şirvan şikəstəsi” adı altında bu şikəstənin çoxsaylı növləri haqqında dəfələrlə qeyd olunmuşdur. Bu barədə daha ətraflı İradə Köçərli aşıq sənəti ilə bağlı tədqiqatlarında bəhs edir. O, şikəstənin növləri kimi “Döymə şikəstə”, “Qədim şikəstə”, “Cığdan çıxılmaz şikəstə”, “Bayatı şikəstə”, “Zarıncı şikəstə” və s. adlarını çəkir. “Şirvan şikəstəsi”nin ən məşhur variantı əsas etibarilə xanəndə repertuarına yol tapmış növdür ki, bu hava «Şirvan şikəstəsi» adı ilə tanınır.

“Şirvan şikəstəsi” nəinki xanəndələrin, hətta estrada müğənnilərinin də diqqətini cəlb etmiş, onun müasir üslubda aranjman olunmuş ifa variantları yaranmışdır. Bu şikəstədə musiqi materialı əvvəlki şikəstədən olduqca fərqlidir. Həm instrumental, həm də vokal partiya həzin və nisbətən lirik xarakterlidir, aşığın ifasında bu həzinlik daha çox duyulur, instrumental partiyada balabanın iştirak etməsi lirik xarakteri gücləndirir. Bu şikəstənin xanəndə ifasında həmin xarakterin mümkün olduğu qədər saxlanması təsir qüvvəsinin aşıq tərəfindən daha artıq olması fikrini yaradır. “Şirvan şikəstəsi”ni ifa edərkən xanəndələr aşıq havasının əhvali-ruhiyyəsini yaratmağa çalışırlar.

ƏDƏBİYYAT:

1. Hacıbəyov Ü.Ə. Seçilmiş əsərləri. B.: Yazıçı, 1985, 653 s.
2. Bülbül. Seçilmiş məruzə və məqalələri. B.: EA nəşriyyatı, 1968, 237 s.
3. İsmayılov M.C. Azərbaycan xalq musiqi janrları. B.: Işıq, 1984, 100 s.
4. Məmmədov T.A. Azərbaycan aşıq yaradıcılığı. B.: Apostrof, 2011, 648 s.
5. Köçərli İ.T. Azərbaycan xalq musiqi yaradıcılığında şikəstə. B.: Tural, 2003, 124 s.
6. Quluzadə T.N. Üzeyir Hacıbəyli və Qara Qarayevin yaradıcılığında aşıq musiqisinin təzahür xüsusiyyətləri. B: Mütərcim, 2012, 144 s.
7. Зохранов Р.Ф. Азербайджанская профессиональная музыка устной традиции: мугам-дестгях и зерби-мугамы. Б.: Марс-принт, 2010, 458 с.

Тутуханым ГУЛУЗАДЕ

Доктор философии по искусствоведению,

Доцент

Камаля АТАКИШИЕВА

Старший преподаватель АНК

«ШИРВАН ШИКЕСТЕСИ» В ИСПОЛНЕНИИ АШЫГА И ХАНЕНДЕ

Резюме

Данная статья посвящена музыкальному жанру шикесте в исполнительском творчестве ашыга и ханенде. Авторы дают обширную информацию о жанре шикесте, а также сравнительный анализ «Ширван шикестеси» в исполнении ашыга и ханенде.

Ключевые слова: Ширван, шикесте, ашыг, ханенде, жанр

Tutuxanim QULUZADE
Assistant Professor of ANC,
Doctor of Philosophy
Kamala ATAKISHIYEVA
Senior lecturer ANC

"SHIRVAN SHIKESTESI" PERFORMED ASHIG AND SINGERS

Summary

This article is dedicated to the music genre in the performing art shikeste Ashig and singers. The authors provide a wealth of information about the genre shikeste, conduct a comparative analysis of "Shirvan shikestesesi" performed Ashig and singers.

Keywords: Shirvan, shikeste, Ashig, singers, genre

Rəyçilər: Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor A.Quliyev;
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor F.Xalıqzadə.

KONSERVATORİYA

ELMİ NƏŞR

№ 3 (29)

Bakı – 2015

MÜƏLLİFLƏRİN NƏZƏRİNƏ!

Məqalə müəlliflərindən xahiş edirik ki, redaksiyaya material təqdim edərkən mətnlər *Times New Roman* şrifti ilə yığılsın. Məqələdə 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:	Ceyhun Əliyev
Texniki redaktor:	Ülvi Arif
Dizaynerlər:	Flora Əliyeva
Operator:	Gülнар Rzayeva
Korrektor:	Fazilə Nəbiyeva

Yığılmağa verilmişdir: 17.11.2015

Çapa imzalanmışdır: 02.12.2015

Tiraj 250 nüsxə, sifariş № 876

“Ecoprint” mətbəəsində çap olunmuşdur.