

AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI
TƏHSİL NAZİRLİYİ

AZƏRBAYCAN MİLLİ KONSERVATORİYASI

KONSERVATORİYA

ELMİ NƏŞR

№ 4 (30)

Bakı – 2015

TƏSİSÇİ:

Azərbaycan Milli Konservatoriyası

REDAKSIYA HEYƏTİ:

Siyavuş Kərimi

Lalə Hüseynova – baş redaktor

Malik Quliyev

Abbasqulu Nəcəfzadə – məsul katib

Gülnaz Abdullazadə

Arif Babayev

Akif 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 ❀ *Юбилеи, отзывы, воспоминания*

Lalə HÜSEYNOVA – K 100-lətiyə Rəşidə Bəybutova. Akkordey
zvezdnoy zhizni 5

Muğamşünaslıq ❀ *Муғамоведение*

Qaraxan BEHBUDOV – XIX əsrin II yarısında Azərbaycanca musiqi
məclisləri 11

Əliqə SƏDİYEV – Milli musiqi mədəniyyətimizin inkişafında
muğamların rolu 19

Fərdin MƏMMƏDLİ – Muğam dəstgahlarında “Şikəstəyi-fars”
şöbəsinin funksional əhəmiyyəti 26

Musiqi təhlili ❀ *Музыкальный анализ*

Rəsim ƏLİYEV – Musiqişünas alim M.İsmayilovun əsərlərində səgah
məqamı 33

Bəstəkarların yaradıcılığı ❀ *Творчество композиторов*

Mustafa AŞUROV – Süleyman Ələsgərovun sözsüz mahnılarının
məqam xüsusiyyətləri 41

Aysu SADIQOVA – Süleyman Ələsgərovun balaban və orkestr üçün
“Xəyalə dalarkən” əsərində məqam-intonasiya xüsusiyyətləri 46

Pikə FƏTULLAYEVA – Müzikl janrını yeni istiqamətə yönəldən
britaniyalı fenomen 51

Naibə ŞAHMƏMMƏDOVA – R.Mirişlinin yaradıcılığında simfoniya
janrı..... 56

Xanəndəlik sənəti ❀ *Искусство ханенде*

Əhsən ƏHMƏDOV – XX əsrin II yarısında qadın xanəndələrin
yaradıcılığı (G.Həsənova, R.Muradova, S.Qədimova) 62

İfaçılıq sənəti ❀ *Исполнительское искусство*

<i>Севиндж ДЖАБРАИЛ-ЗАДЕ</i> – Исполнительские традиции Ф.Шопена в практике пианистки Эльнары Кебирлинской	68
<i>Vamiq MƏMMƏDƏLİYEV, Əhsən RƏHMANLI</i> – Salyan tarzənləri	73
<i>Afət NOVRUZOV</i> – Üzeyir Hacıbəyli və xalq çalğı alətlərində not ifaçılığı	83
<i>Nigar BAYRAMOVA</i> – Qılman Salahov yaradıcılığında “Mahnı və Rəqs ansambli”	90
<i>Nərgiz BABAYEVA</i> – Məşhur fleyta ifaçıları	97

Musiqi maarifi ❀ *Музыкальное образование*

<i>Nərgiz ƏHMƏDOVA</i> – Ə.Bədəlbəyli: “İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti”	102
---	-----

Alətsünaslıq ❀ *Инструментоведение*

<i>Abbasqulu NƏCƏFZADƏ</i> – Tənbur ailəsinin bir üzvü – Balakən dam- buru	108
---	-----

Aşıqşünaslıq ❀ *Ашуговедение*

<i>Kəmalə ATAĞİŞİYEVA</i> – “Güllü qafiyə” aşıq və xanəndə ifaçılığında	118
<i>Mübariz ƏLİYEV</i> – Musiqişünaslıqda aşıq sənətinin öyrənilməsi məsələləri	124

İctimai elmlər ❀ *Общественные науки*

<i>İradə CƏFƏROVA</i> – Kadr hazırlığında yeni təlim üsulları və texnologiyaların tətbiqi	129
--	-----

ЛАЛА ГУСЕЙНОВА

Доктор философии по искусствоведению,
доцент

К 100-ЛЕТИЮ РАШИДА БЕЙБУТОВА

АККОРДЫ ЗВЕЗДНОЙ ЖИЗНИ

14 декабря 2015 года исполнилось 100 лет со дня рождения обладателя неповторимого голоса – народного артиста СССР, незабвенного Рашида Бейбутова. Это был поистине «золотой» голос Азербайджана, который звучал на всех континентах мира, гордо и достойно представляя культуру своего народа.

Рашид Бейбутов ушел из жизни в смутное и тяжелое время для нашей республики – в 1989 году, когда в Карабахе, на его исторической родине начались гонения на азербайджанцев, впоследствии приведшие к военному противостоянию между Азербайджаном и Арменией. Он не дожил чуть более года до своего славного 75-летия: чуткое сердце певца, как и следовало того ожидать, не выдержало кровавых карабахских событий. Но можно с уверенностью сказать, что он один из немногих, чье самобытное искусство остались в памяти миллионов поклонников. Он был и остается поющей душой Азербайджана. Нет и дня, когда не звучал бы его завораживающий голос: будь то радио, телевидение, кинофильмы с участием певца или же семейные торжества. В нашем лексиконе прочно бытуют понятия «петь, как Рашид Бейбутов», «песня из репертуара Рашида Бейбутова». В чем же состоял феномен этого удивительного певца?

Удача сопутствовала ему изначально. Он родился и вырос в семье известного певца-ханенде Меджида Бейбутова. Будучи выходцем из Шуши – прекраснейшей столицы Карабаха, которая в XIX веке слыла еще и консерваторией Кавказа, он пользовался успехом

далеко за пределами Азербайджана. Его приглашали в Тебриз и Стамбул, Софию и Варшаву, где он пел мугамы и народные песни перед многочисленной аудиторией и записывался на граммофонные пластинки.

В начале XX века семья Бейбутовых переехала в Тифлис (нынешний Тбилиси), где и суждено было родиться будущей звезде. Яркой личностью была и мать певца – Фируза ханум Векилова. Человек передовых взглядов и высокой культуры, она прекрасно владела иностранными языками и организовала женский клуб в Тифлисе. В семье Бейбутовых все, в том числе и маленький Рашид, учились музыке. Игра на скрипке (педагогом его был отец выдающегося скрипача Давида Ойстраха) в скором времени уступила место пению: узрев талант певца у сына, отец Рашида решил серьезно с ним заниматься. Так, народные песни и мугамы стали его первым репертуаром.

На формирование Рашида Бейбутова большое влияние оказала и насыщенная музыкальная атмосфера Тифлиса, где жили и творили выдающиеся представители азербайджанской интеллигенции. В этом интернациональном городе, как и в Баку, органично соединялись Восток и Запад, христианская и мусульманская культуры. В становлении Рашида, как артиста большую роль сыграло посещение драматического кружка при женском клубе, которым руководила его мать. Маленький Рашид не пропускал ни одного спектакля и Азербайджанского театра в Тифлисе, где ставились музыкальные комедии и мугамные оперы классика национальной композиторской школы – Узеира Гаджибекова. Он с удовольствием распевал любимшиеся ему арии и песни в домашнем кругу, не подозревая, что настанет время, и его имя будет ассоциироваться с излюбленным героем легендарной Гаджибековской оперетты «Аршин мал алана»...

А пока, в далеких 30-х годах прошлого столетия в музыкальную жизнь советских людей, пусть даже с трудом, пробивает себе дорогу современная эстрада и джаз. Новые ритмы и мелодии будоражат воображение молодежи и, будучи уже студентом железнодорожного техникума, Р.Бейбутов создает студенческий «Биг-Бенд», гастролируя с ним по городам Грузии. В этот же период проходят его занятия с выдающимся мастером вокального пения Давидом Ангулад-

зе. В скором времени Рашид становится артистом грузинского оперного театра, выступает в итальянских и русских спектаклях, но эстрада его манит все больше и больше. Он с удовольствием выступает с эстрадными и джазовыми коллективами. Его имя становится известным далеко за пределами Грузии.

Коренной перелом в судьбе Бейбутова произошел в 1945 году – в год, когда весь мир отпраздновал победу во второй мировой войне. На экраны СССР, а затем и 130 зарубежных стран, перед истрадавшими войной людей вышел полный света и любви фильм – бессмертная музыкальная комедия Узеира Гаджибекова с обаятельным Рашидом Бейбутовым в главной роли. Думается, это было самая большая удача в его жизни. Кинолента имела ошеломляющий успех. В жизни и творчестве Рашида начинается новая эпоха: его имя становится полномочным представителем азербайджанского искусства во всем мире. В 1946-году крупнейший представитель советской эстрады Леонид Утесов приглашает Рашида Бейбутова в Москву для участия в концерте с его оркестром. Талантливый певец вместе с этим оркестром выступает с интересными концертными программами во многих городах СССР. За короткое время он превращается в одного из самых любимых и известных советских певцов. Большой успех артиста побудил Л.Утесова обратиться к певцу с просьбой остаться в столице для постоянной работы с его коллективом, но Рашид Бейбутов отказывается от этого лестного предложения и возвращается в Баку. Он становится солистом Азербайджанской Государственной филармонии имени М.Магомаева. Отныне и до последнего дня своей жизни его деятельность связана с Азербайджаном: своими песнями он объездил все уголки родного края. Именно для его голоса самыми известными и талантливыми азербайджанскими композиторами, такими, как Тофик Кулиев, Сеид Рустамов, Фикрет Амиров, Рауф Гаджиев, Джахангир Джахангиров и др., были написаны знаменитые романсы и арии, песни к кинофильмам. Таким образом, формируется тот неповторимый стиль исполнения, получивший в дальнейшем название «рашидовским». Этот стиль органично вобрал в себя почти все, что под силу человеческому голосу – народное пение, эстрада, джаз, опера. Показательна в этом смысле музыкальная кинолента «Любимая песня» (в азербайджанской версии «Бахтияр»), снятая специально для участия в ней Рашида Бейбутова в главной роли. В какой-то степени Бейбудов

сыграл в этом фильме самого себя – молодого человека, который проходит путь от рабочего до профессионального певца. Из уст главного героя фильма звучит разнообразнейший репертуар и каждое произведение, будь то народная или джазовая, эстрадная песня, классическая ария или романс, спето филигранно, отточено до мельчайших нюансов и с большим проникновением в художественный образ исполняемых произведений. Так, он свободно чувствовал себя во всех проявлениях вокального искусства и делал это на высочайшем профессиональном уровне.

С конца 40-х годов прошлого столетия начинается интенсивная гастрольная жизнь Бейбутова в зарубежные страны. Он объездил весь мир и покориł слушателей не только своими «родными» мелодиями, но и безукоризненным исполнением песен той страны, в которой проходили гастроли. Рашид Бейбутов с удовольствием пел на своих концертах на индийском, китайском, финском, турецком, персидском, арабском языках, а также на многочисленных языках народов Латинской Америки.

В 1949-м году Рашид Бейбутов едет в свою первую заграничную командировку в Венгрию – на Конгресс Всемирной демократической молодежи и за свое блестящее выступление удостоивается золотой медали лауреата. Далее следуют поездки в Албанию, Болгарию и Чехословакию, где наряду с азербайджанскими песнями он поет албанские, чешские и болгарские песни на языке оригинала. В одном лишь 1952 году Рашид Бейбутов с огромным успехом выступает в Австрии, Италии, Египте, Индии, КНР, Афганистане. Следует отметить, что он явился первым исполнителем в СССР, гастролирующим в Индии, Ираке и Турции. Во время выступлений в Дели, Калькутте, Мадрасе и др. городах Индии он спел целый ряд песен на языках хинди, пенджаби, урду и бенгали. За один гастрольный месяц молодой певец добивается поразительного успеха и через два года его встречают в Индии уже как старого и очень близкого друга. На этот раз в 10 индийских городах он дает 70 концертов. Маэстро принимают руководители страны, члены правительства. Думается, в Индии Рашида Вейбутова любили не меньше, чем на своей родине. В целом он приезжал в Индию 8 раз и каждый его приезд в эту древнюю страну превращался в большой праздник песни.

Такого же большого успеха Бейбутов добивается и в КНР, куда он приезжает с делегацией известных советских мастеров искусства

в связи с празднованием трехлетия КНР. Рашид Бейбутов получает личное приглашение от имени китайского государства остаться в стране еще на один месяц. Об огромном интересе к певцу говорят следующие факты: он дает в 18-ти городах Китая 82 концерта, которые посетили более семи миллионов людей. На всех концертах, по просьбе зрителей, исполняются арии из музыкальной комедии «Аршин мал алан» на азербайджанском и китайском языках. Р.Бейбутов с высоким профессионализмом поет и китайские песни. Особенно потрясает зрителей в его исполнении китайская народная песня «Моя любимая живет далеко...». Столь же успешно проходят гастролы Рашида Бейбутова в Китае в 1955 и 1960 годах.

Длительными были гастролы Рашида Бейбутова и в Финляндии, где хорошо знали певца по фильму «Аршин мал алан». На всех 56 концертах он поет не только азербайджанские песни и арии, но и финские народные песни. Так, после концерта в одном из финских городов, тысячи зрителей не отпускают маэстро со сцены на протяжении нескольких часов. Газета «Lita Salaltat», выходящая в Хельсинки, 18 июня 1954 года пишет: «Этот азербайджанский певец своими отечественными и финскими народными песнями полностью заворожил слушателей».

В 1959-м году Вейбутов едет в Ирак. Очевидцы гастролей утверждали, что широкие массы этой страны узнали о существовании СССР только после приезда к ним Рашида Бейбутова и Никиты Хрущева.

Плотный гастрольный график не мешает Р.Вейбутову сниматься и в фильмах – ведь он не только певец, но и великолепный актер. В 1954-м году его приглашают сниматься в художественно-документальной картине «Родному народу», посвященной мастерам музыкального искусства Азербайджана. В фильме участвуют самые известные композиторы, певцы и танцоры. Но именно Рашид Бейбутов становится главным действующим лицом картины.

Важной вехой в жизни артиста стало участие в 50-х годах прошлого столетия в опере «Севиль» выдающегося Азербайджанского композитора, автора первых симфонических мугамов – Фикрета Амирова. В опере, повествующей о нелегкой судьбе простой азербайджанской женщины Севиль, Рашид Бейбутов мастерски исполнил партию Балаша – мужа Севиль, раскрыв весь глубокий трагизм данного образа. В 1959-м году он уже на сцене Большого театра ис-

полняет роль Балаша в опере «Севиль. В том же году за выдающиеся заслуги в музыкальном искусстве страны Рашиду Бейбутову присваивается почетное звание народного артиста СССР.

В этот же период у Р. Бейбутова возникает мысль о создании большого концертного ансамбля, где должны сочетаться народное песенно-танцевальное искусство Азербайджана с современным эстрадным и театральным искусством. В 1957 году создается государственный ансамбль «Азербайджан» под руководством Рашида Бейбутова и начинается большое концертное турне ансамбля с эффектной программой. Все это постепенно приводит к реализации давней мечты артиста: присущий ему актерский талант, способность чувствовать песню яркими образами, и, наконец, талант режиссера и руководителя венчается созданием в 1965-году уникального Театра Песни. Найти ему аналог в то время было трудно, ведь здесь не ставились традиционные музыкальные спектакли, оперы и балеты. Его часто называли экспериментальным театром, а главным действующим лицом поставленных Рашидом Бейбутовым спектаклей-концертов были песни народов мира. Со своим театром он выступил с сотнями концертными программами в 70 странах мира. В этом театре Рашида Бейбутова прошли школу мастерства многие талантливые исполнители, которые ныне являются прославленными мастерами современной азербайджанской культуры.

... Каждый год 14 декабря, в день рождения Рашида Бейбутова, благодарные ценители творчества великого мастера собираются в созданном им Театре Песни, гордо носящего имя своего создателя, чтобы вновь почтить память своего кумира. Он прожил насыщенную жизнь, полную яркими событиями. Бог одарил его не только блестящим голосом, но и большим везением по жизни. Повезло и нам, современникам великого певца, а также нескончаемым последующим поколениям, для которых голос Рашида Бейбутова будет главным мерилом подлинного искусства пения.

Qaraxan BEHBUDOV
AMK-nın müəllimi

XIX ƏSRİN II YARISINDA AZƏRBAYCANDA MUSIQI MƏCLİSLƏRİ

Açar sözlər: muğam, məclis, fəaliyyət, təşkilatçı, ifaçılıq

Muğam sənətinin inkişaf tarixi və keçdiyi təkamül yolunda XIX əsrin II yarısı xüsusi diqqətə layiqdir. Bir çox elmlərin, sənət sahələrinin inkişaf etdiyi, formalaşdığı bu dövrdə muğam sənətinə olan maraq da diqqətdən kənarda qalmayıb. Belə ki, həmin dövrdə Azərbaycanın müxtəlif bölgələrində dövrün ziyalıları, sənətsevərləri tərəfindən musiqi məclisləri təşkil olunmuşdur.

Bakı, Şamaxı, Şuşa kimi iri mədəni mərkəzlərdə görkəmli şair və musiqiçilər, mədəniyyət hamiləri – mesenatlar, eləcə də zadəganlar tərəfindən saray və kübar salonlarında təşkil edilən muğam məclisləri bəzən "musiqi dərənəyi" və ya "musiqi salonu" da adlandırılmış, eyni zamanda məktəb kimi fəaliyyət göstərmişdi.

Şuşada "Nəvvabın məclisi", Şamaxıda "Mahmud ağanın dərənəyi", Bakıda isə "Məşədi Məlik Mənsurovun salonu" xüsusilə qeyd olunmalıdır. Bütün bu musiqi məclisləri əsl musiqi, sənətkarlıq məktəbinə çevrilmişdi. Belə məclislərin əks-sədası təkcə iri şəhərlərdə deyil, əyalətlərdə və hətta kəndlərdə yayılır, buradakı musiqisevərlər tərəfindən də xüsusi muğam məclisləri təşkil olunurdu. Qarabağ muğam məktəbindən danışarkən ilk növbədə XIX əsrin musiqi-şeyr məclislərini qeyd etmək vacibdir. Bu məclislər, bir növ musiqi-şeyr sənətkarlarının toplantısı idi. Burada peşəkar muğam ifaçıları, musiqişünaslar, şair və ədiblər, rəssamlar, dövrün ziyalıları toplaşırdılar. XVIII əsrdən Avropa ölkələrində geniş vüsət alan musiqi klubları kimi Azərbaycanda, o cümlədən Qarabağda yaranan musiqi məclisləri də peşəkar musiqi incəsənətinin inkişafına güclü təsir göstərirdi. Qarabağın musiqi məclislərində ifa olunan musiqi əsasən, şifahi-ənənəli janrlardan – muğamlardan, təsniflərdən və xalq mahnılarından ibarət idi. Məhz musiqi-şeyr məclislərinin repertuarını nəzərə alaraq, onu həm də muğam məclisi adlandırırdılar. Muğam məclisləri Azərbaycan muğam sənətinin inkişafını davam etdirən,

muğam ənənələrini, muğam ifaçılığını yaşadan peşəkar sənət ocaqları idi. Bundan başqa muğam məclisləri muğamların yeni ifaçı nəslin təlimində, ifaçılıq qayda-qanunlarının yaşamasında, ustad-şagird ənənələrinin davam etməsində müstəsna rol oynamışdır. Bu fikir eynilə Qarabağın musiqi məclislərinə də aid idi. Bu məclislərdə muğamlar ustadların, gənc xanəndələrin ifasında dinlənir və sonda müzakirə olunurdu. Məhz ifaların müzakirəsi və qiymətləndirilməsi nöqsanları və səhvləri üzə çıxarırdı ki, bu da muğam məclislərinin ən müsbət cəhətlərindən biri idi. Nəticədə yeni və gənc nəsil muğamları öyrənir, düzgün ifa edirdi.

Qarabağın ən çox inkişaf etmiş musiqi mədəniyyət mərkəzi Şuşa şəhəri idi. Qarabağda fəaliyyət göstərən musiqi-şeyr məclislərinin əksəriyyəti də Şuşada yerləşirdi. Bunlardan biri öz adı-sanı ilə seçilən, əsrlər sonra belə anılan “Məclisi-üns” – ədəbi-musiqili məclisi idi. Mənası dostluq, ünsiyyət məclisi deməkdir. Adından da göründüyü kimi, bu məclis musiqi, şeyr peşəkarları, sənətkarların ünsiyyət məkanı olmuşdu. “Məclisi-üns” 1864-cü ildə Şuşada şair H.A.Ağahın evində təşkil olunmuş və Xurşidbanu Natəvanın rəhbərliyi ilə 30 ildən artıq, 1897-ci ilədək fəaliyyət göstərmişdi. Deməli, məclisin yaradıcısı kimi tarixə dövrün görkəmli şairəsi, rəssamı, ziyalı qadını Xurşidbanu Natəvanın adı düşüb. Natəvan xanım həyatı boyu şeyrə, sənətə, musiqiyə böyük maraqla yanaşmış, sənət adamlarına həmişə hörmət bəsləmiş və sənətin tərəqqisi üçün əlindən gələni əsirgəməmişdi. X.Natəvan, M.P.Fəna, M.Ə.Növrəs, A.H.Yüzbaşov, M.Məmai, M.S.Piran və b. şairlər “Məclisi-üns”ün, eləcə də digər musiqi məclislərinin fəal üzvü və iştirakçısı idilər. “Məclisi-üns”də tanınmış musiqiçilərlə yanaşı, Qasım bəy Zakir, Fatma xanım Kəbinə, Ağə Həsən Yüzbaşov, İsmayıl bəy Axundov və digər tanınmış şairlər də iştirak edirdi. Məclisə Qarabağ xanəndələri də dəvət olunur və onlar şairlərin qəzəlləri əsasında muğamlar ifa edirdilər.

Şuşada fəaliyyət göstərən tanınmış məclislərdən biri də Xarrat Qulu məktəbi adlanırdı. Xarrat Qulu özü çox istedadlı və peşəkar muğam sənətkarı idi. Onun yaratdığı məclisin məktəb adlandırılması təsadüfi deyil. Çünki gəncləri öyrətmək məqsədi daşıyırdı. Özü də bu işlə yaxından məşğul olurdu. Məhz buna görə bu sənət ocağı məktəb adlanırdı. Xarrat Qulunun muğam məktəbində yetişən ifaçılar sonradan bütün Azərbaycanın ən böyük muğam ifaçısı kimi şöhrət qazanmışlar. Onların arasında Hacı Hüsü, Məşədi İsi, Mirzə Sadiq Əsədov, Əbdülbaqi Zülalov, Keçəcioğlu Məhəmməd, Mirzə Muxtar, Cabbar Qaryağdıoğlu kimi görkəmli muğam ustadları vardı.

Xarrat Qulu məktəbə gözəl səsi olan gəncləri cəlb edərək məhərrəmlik təziyyəsini keçirmək üçün onlara muğam oxumaq qaydalarını öyrədirdi. O zaman dini mərasimlərdən başlıcası məhərrəmlik təziyyəsi idi. Müsəlmanlar hər il məhərrəm ayının 10-da, Aşura gününü matəm kimi qeyd

edirdi. Azərbaycanın hər yerində olduğu kimi, Şuşada da din xadimlərinin təhriki ilə dini mərasimlərə ciddi hazırlıq görülürdü. Xarrat Qulunun öz şagirdlərini dini mərasimlərdə çıxış etməyə sövq etməsinə baxmayaraq, onlara xalq musiqisinin əsaslarını, muğamları, Azərbaycan xalq mahnılarını öyrədirdi. Xarrat Qulunun məktəbində xanəndələrin oxumaq tərzini müəyyən ənənəyə əsaslanırdı. Burada xanəndə dizi üstə oturardı. Onlar çox gözəl qaval vurur, oxuyarkən tərpənməz, bəzən gözlərini də yumardılar. Bu məktəb Hacı Hüsü, Məşədi İsi, Dəli İsmayıl, Şahnaz Abbas, Əbdülbaqi (Bülbülcan), Keştazlı Həşim, Keçəcioğlu Məhəmməd, Cabbar Qaryağdıoğlu və məşhur tarzən Sadıqcan kimi sənətkarlar yetişdirmişdir.

Həmin dövrdə xanəndələr arasında təbəqələşmə gedirdi. I dərəcəli xanəndələr ürfə məclislərinə çağırılırdı. Buraya başqa adamlar buraxılmazdı. Bu məclisdə klassik xalq musiqisinə və muğamata dərinləndirən bələd olan mümtazlar, tacirlər və əslzadələr iştirak edirdi. Burada xanəndələr muğamı tamam dəstgah oxuyardılar. Oyun havaları çalınmazdı. Əsnaf toylarına II dərəcəli xanəndələr çağırılırdı. Burada müğənnilərə güzəştə gedərdilər. 2 saat dəstgah oxuduqdan sonra el havası çalınıb 2-3 nəfərin oynamasına icazə verərdilər. Lotu toylarının xanəndəliklə heç bir əlaqəsi yox idi. Sadəcə pul yığar, rəqs edərdilər. Məclisi rəqqasələr, müt-rüblər müşğul edirdi.

Xarrat Qulunun ölümündən sonra Kor Xəlifə adlı birisi Şuşada musiqi məktəbi açmış, lakin onun da ölümündən sonra bu məktəb də bağlanmışdı. Bu dövrdə Azərbaycanın bir sıra digər şəhərlərində musiqi məclisləri yaranırdı. Şuşada yaranan məclislərdən biri də rəhbəri dövrün görkəmli musiqişünası, rəssam, astronom, xəttat, nəqqaş, dülgər, kimyagər, riyaziyyatçısı Mir Möhsün Nəvvab olan “Məclisi fəramuşan” (farscadan tərcümədə: yaddan çıxmışların məclisi) adlanan musiqi məclisi idi. Qarabağ bölgəsinin mərkəzi olan Şuşa şəhərində təşəkkül tapmış və Qarabağda yaşayıb-yaradan xanəndələri, xalq çalğı alətləri ifaçılarını – sazəndələri, muğam ifaçılığı ənənələrini özündə cəmləşdirən bu məclis əslində həm də bir maarifləndirici məktəb idi. “Məclisi fəramuşan” – ədəbi məclisi 1872-ci ildə M.M.Nəvvabın evində təşkil edilib, 1910-cu ilədək fəaliyyət göstərüb. M.M.Nəvvab, H.Qaradaği, F.Kəminə, A.Asi, M.Ə.Baki, B.Səbur, B.Fədaı, M.Katib və b. şairlər məclisin fəal iştirakçıları idi. Qarabağ xanəndələri də bu məclisdə yaxından iştirak edirdilər.

Daha bir məclis Molla İbrahim adlı musiqiçi və şair tərəfindən yaradılmışdı. Xarrat Qulunun məktəbi ilə yanaşı, bu məclis də öz üzərinə muğamları öyrətmək vəzifəsini götürmüşdü. Hər iki məktəb Qarabağda muğam ənənələrinin yaşaması və inkişaf etməsində böyük rol oynayıb.

Bakı məclisinin rəhbəri görkəmli tarzən Mənsur Mənsurovun atası Məşədi Məlik Mənsurov (1838-1909) olub. Məşədi Məlik öz dövrünün

açıq fikirli mədəni şəxslərindən idi. O, bilikli musiqişünas, mahir tarzən, musiqiçilər ailəsinin görkəmli nümayəndəsi kimi tanınıb. Məşədi Məlik bəy Mənsurov (Mənsurbəyov) 1838-ci ildə Bakıda, İçərişəhərdə bəy nəslindən olan varlı mülkədar ailəsində dünyaya göz açıb. Əsil adı Məlikməmməddir, qısaca olaraq Məşədi Məlik bəy deyə çağırırdılar. Məşədi Məlik bəy 3 yaşında olarkən atası Ağa Salah bəy vəfat edir. Onun tərbiyəsi ilə anası Qızxanım və əmisi Ağa Hacı Əli bəy məşğul olur. Yazıb-oxumağı o, hələ uşaq yaşlarından mədrəsədə öyrənir. Gənc yaşlarından böyük qardaşı Məşədi İsmayıl bəylə birgə poeziya və musiqi ilə maraqlanmağa başlayırlar. Elə o vaxtlar Məşədi Məlik bəy tarda, kamançada, cürə sazda, qarmonda və dəfdə çalmağı öyrənir. Musiqiyə olan bu həvəslə Məşədi Məlik bəy Mənsurov artıq 1856-cı ildə, 18 yaşda ikən Bakı muğam məclislərinin təməlini qoyur və yaradıcısı olur. Onun İçərişəhərdəki evində ilk muğam məclisi həmin tarix ilə qeyd edilir.

Məşədi Məlik bəy vəğzalda və körpülərdə adam qoyar və tapşırırmış: “Elə ki, gördünüz bir adam əlində musiqi aləti gəlir, onu gətirin mənə evimə”. O, bu musiqiçiləri çalıb-oxutdurur, qulaq asandan sonra ədəb-ərkanla yola salarmış. Məşədi Məlik bəy Mənsurovun məclislərində muğamların tam, dəstgah şəklində və düzgün oxunmasına fikir verirdilər. Araya hərdən mübahisələr də düşərdi. Belə məqamlarda məclis əhli muğamların bilicisi və mahir ifaçısı Məşədi Məlik bəyə və onun qohumu şair Ağa Kərim Salikə müraciət edirdilər. Köhnə Badi-Kubədə hamı yaxşı bilirdi ki, burada musiqi səsi gəlibsə, deməli, Məşədi Məlikin evində muğam məclisi var. Qonşuluqda yaşayan molla qəzəblə lənət yağdırardı: “Allah sizə qənim olsun, bu evdə şeytanlar yuva salıb”. Amma qonşular mollanın bu lənətlərinə gülərdi. Şəhərin bütün şair və musiqiçiləri, ziyalı və mülkədarları Məşədi Məlikin evinə toplaşardılar. Onun məclisində dövrün görkəmli xanəndələri, sazəndələri iştirak edirdi. Məşədi Məlikin ən sevimli qonağı Sadıqcan idi. Sadıqcan Bakıda o qədər sevilirdi ki, onu hörmət əlaməti olaraq Mirzə Sadıq deyə çağırırdılar.

Xanəndəlik sənəti XX əsrin əvvəllərində daha da inkişaf edərək toy və el şənliklərindən teatr və konsert salonlarına yol tapır. Azərbaycanda ilk Şərq konserti 1901-ci ildə Şuşada, ikincisi isə 1902-ci ildə Bakıda Ə.Haqqverdiyevin rəhbərliyi ilə təşkil edilmişdi. Bu konsertlərlə yanaşı, “Şərq gecələri” də təşkil edilirdi. “Şərq gecələri”ndə əlavə olaraq rəqs və tamaşalar da göstərilirdi. İlk “Şərq gecəsi” 1907-ci ildə, ikincisi isə 1915-ci ildə Bakıda “Nicat” cəmiyyəti tərəfindən təşkil olunmuşdu. Bir çox xanəndələr solo konsertlər də verirdilər. Azərbaycanda ilk dəfə səhnəyə çıxan və fərqli konsert verən Səttar idi. Şərqdə ilk dəfə səsinə musiqi valına yazdıran xanəndə isə Əbdülqadir Cabbarov olub (4, s. 6). O, 1902-ci ildə Riqə şəhərinə dəvət olunur və burada Almaniyanın qrammofon cəmiyyəti tərəfindən səsi vala yazılır. Ləqəbi Qədərbala olan bu xanəndə

birüzlü valda “Heyratı” zərbi muğamını oxumuşdur. 1906-cı ildə isə Cabbar Qaryağdıoğlunun səsi vala yazılmışdır. 1907-ci ildə fransızların “Pate” şirkəti tərəfindən Cabbar Qaryağdıoğlu, İran müğənnisi Qəmərmlük xanım, daha sonra Keçəcioğlu Məhəmməd, Məşədi Məmməd Fərzəliyev, Davud Səfiyarovun səsləri vala yazılır. Bütün bu müğənniləri isə Qurban Pirimov və Saşa Oqanezaşvili müşayiət edib. 1910-cu ildə İngiltərənin qrammofon cəmiyyəti Malıbəyli Həmid və Əsgər qardaşları, Məcid Behbudov, Seyid Mirbabayev, Kərbəlayi Lətif Əliyev və b. sənətkarların ifaları vala yazılır. 1912-ci ildə Almanıyanın “Sport-rekord” aksioner şirkəti Cabbar Qaryağdıoğlu, Keçəcioğlu Məhəmməd, Məşədi Məmməd Fərzəliyev, Davud Səfiyarov, Qurban Pirimov, Saşa Oqanezaşvili Varşava şəhərinə dəvət olunmuş və burada ifaları vala yazılmışdır. Həmçinin bütün ifaçılar haqqında kataloq çap edilmişdir. 1912-1914-cü ildən başlayaraq bu vallar kütləvi tirajla buraxılmışdır.

Şamaxı Azərbaycanın çox qədim tarixə və zəngin mədəniyyətə malik şəhərlərindən biridir. Bu şəhərin adı Orta əsrlərdə Şərq ölkələrinə, Avropa və Asiyaya geniş yayılmışdı. Həmin ölkələrinin görkəmli tarixçiləri, diplomatları, siyasətçiləri, hökmdarları, salnaməçiləri, səyyahları, şairləri xatirələrində və əsərlərində Şamaxının adını zəngin mədəniyyət mərkəzi, elm və iqtisadiyyatı inkişaf etmiş şəhər kimi çəkiblər. Şamaxı Orta əsrlərdə bir çox Şərq, Asiya və Avropa ölkələri ilə geniş iqtisadi, mədəni əlaqələrdə olub. Bu şəhərin müxtəlif ölkələri birləşdirən ticarət və karvan yollarının üstündə yerləşməsi onun inkişafını və şöhrətini daha da artırmışdır. Buna görə də Şamaxı yalnız Azərbaycan mədəniyyətində deyil, bütün Yaxın Şərq mədəniyyətində özünəməxsus tarixi olan qədim və məşhur mədəniyyət mərkəzlərindən biri kimi şöhrət qazanmışdır.

Məlum olduğu kimi, Şirvan bölgəsində şifahi professional sənətin iki qolu olan muğam və aşiq sənəti çox geniş inkişaf edib. Bu bölgə özünün zəngin folklor, dastan yaradıcılığına malikdir. Şirvanda professional musiqi sənətinin mərkəzi əsasən, Şamaxı şəhəri sayılırdı. Bu bölgənin muğam və aşiq sənəti tarixən qədim və zəngin ənənələrə malik olduğu üçün, Azərbaycanda muğam məktəblərindən və aşiq mühitlərindən biri də məhz burada intişar taparaq formalaşmışdır. Digər aşiq və muğam məktəblərindən fərqli olaraq Şamaxı-Şirvan məktəbi özünəməxsus ifaçılıq ənənələrinə və üslubuna malikdir. Şamaxı-Şirvan muğam məktəbinə məxsus ustad ifaçılar Azərbaycanın digər bölgələrində də məşhur olmuş, Azərbaycanın şəhərlərində və yaxın qonşu ölkələrdə konsertlər vermiş, dövrün tanınmış ziyalı və nəcabətli şəxslərinin təşkil etdiyi musiqi-poeziya məclislərində iştirak etmişlər. Başlıcası, Şamaxı muğam məktəbinin Qarabağ, Bakı, Təbriz, Tiflis muğam məktəbləri ilə əlaqələri bu məktəblər arasında ənənələrin qorunmasına, yaxınlaşmasına, təsirinə və ümumən

muğam sənətinin inkişafına səbəb olmuşdur.

XIX əsrin II yarısında Şirvan mahalında xanəndəlik sənətinin inkişafında Mahmud ağanın böyük rolu olmuşdur. Mahmud ağa Əhməd ağa oğlu (1826-1896) Şamaxının məşhur mülkədarı və bütün Qafqazda tanınmış musiqi xadimi idi. Xeyriyyəçiliklə məşğul olan Mahmud ağa özü də pəsdən oxuyar, həm də tar çalardı. O, tez-tez müsabiqələr keçirər, xanəndələrə mükafat, qiymətli hədiyyələr verərdi. Mirzə Məhəmməd Həsən, Mehdi, Məbud, Şükür, Davud Səfiyarov kimi xanəndələr, Topal Məhəmmədqulu və Məşədi Səlim kimi tarzənlər Mahmud ağanın məclisinin yertirmələri idilər.

Bu baxımdan XIX əsr Şamaxı muğam məktəbindən danışarkən, ilk növbədə Mahmud ağanın təşkil etdiyi muğam, musiqi-şeyr məclislərini qeyd etmək lazımdır. Dövrün zəngin şəxslərindən olan mülkədar Mahmud ağa xeyrixahlığı, xeyriyyəçi əməlləri, abadlıq işləri, insanlara əl tutması ilə Azərbaycanda və bütün Qafqazda böyük hörmət qazanmışdı. Onun Şamaxıda “Beytüs-səfa” şairlər məclisinin toplantılarında həmişə iştirak etməsi, şairlərin qəzəllərinin, şeyrlərinin xəttatlar tərəfindən yazılmasına maliyyə köməkliyi göstərməsi, bu məclisin himayədarı olması haqqında ədəbiyyatşünas və tarixçilərin tədqiqatlarında yetərinə geniş yazılmışdır. Hətta “Beytüs-səfa”ya qayğılarına görə Seyid Əzim Şirvani qəzəllərinin birində Mahmud ağaya hörmət və ehtiramını bildirmiş, onu tərifləmişdi.

Mahmud ağa bütün Şirvanda muğam sənətinin ən böyük himayədarı idi. Onun özü yaxşı tar çalmağı və pəsdən oxumağı bacarırdı. Malikanəsindəki xüsusi böyük salonda tez-tez şeyr, musiqi məclisləri təşkil edilirdi. Burada şeyrlər, muğamlar dinlənilir və müzakirə olunurdu. Bu məclislərdə dövrün tanınmış xanəndə və sazəndələri, şair və qəzəlxanları, ədibləri və musiqişünasları, ziyalıları iştirak edirdi. Mahmud ağanın muğam məclislərinə Qarabağ, Təbriz və Bakının görkəmli ustad xanəndə və sazəndələri dəvət olunurdu. Mirzə Sadiq Əsədovlu, Hacı Hüsü, Məşədi İsi, Əbdülbaqi, Məşədi Məmməd Fərzəliyev, Cabbar Qaryağdıovlu, Məşədi Cəmil Əmirov də bu məclislərdə tez-tez qonaq olurdu. Şirvanın məşhur xanəndələrindən Mirzə Məhəmməd Həsən, Mehdi, Məbud, Davud Səfiyarov və b. Mahmud ağanın muğam məclislərinin daimi iştirakçıları idilər. Bu məclislərdə müzakirələrin, sənət haqqında fikir mübadilələrinin aparılması, eyni zamanda gənc xanəndə və sazəndələrə də öz bacarıqlarını göstərmək imkanı verilməsi onun həm də öyrədici, tərbiyəedici rol oynadığını deməyə əsas verir. Digər tərəfdən Mahmud ağa İrandan, Gürcüstandan, Türkiyədən, başqa ölkələrdən gələn qonaqları üçün öz malikanəsində musiqi məclisləri təşkil edir və Şamaxının ustad sənətkarlarının ifasında muğam sənətini təbliğ edirdi. O, başqa ölkə və şəhərlərə səfərləri zamanı da özü ilə Şamaxının görkəmli xanəndə və sazəndələrini aparır,

imkanları daxilində muğamın şöhrətini daha da geniş yaymağa çalışırdı. Maraqlı faktlardan biri də budur ki, məşhur fransız yazıçısı Aleksandr Düma Qafqaza səyahəti zamanı Şamaxıda Mahmud ağanın qonağı olmuşdu. Mahmud ağa bu xarici qonağa Azərbaycanın milli mətbəxinə, geyim və ünsiyyət mədəniyyətini, xalqın ədəb-ərkan qaydalarını tanıtməqlə yanaşı, ona öz malikanəsində musiqi məclisi də təşkil etmişdi. Burada ilk dəfə Azərbaycan muğamlarını, mahnılarını, rəqslərini dinləyən, musiqi alətlərimizlə tanış olan A.Düma sonra öz xatirələrində və Qafqaza səyahət əsərində musiqi və rəqslərdən böyük zövq aldığını, belə yüksək mədəniyyət qarşısında heyrətləndiyini bildirmişdi. XIX əsrin görkəmli rus rəssamı Knyaz Qriqori Qaqarin də Şamaxıda olarkən Mahmud ağanın qonağı olmuş, onun malikanəsində yerli musiqiçiləri dinləmiş, rəqslərə tamaşa etmişdi. İştirak etdiyi musiqi məclisindən böyük bədii təəssüratla ayrılan rəssam, sonralar bu təəssüratlarını məşhur “Şamaxı rəqqasələri” adlı tablosunda təsvir edib.

Müasir dövrdə nuğam məclisləri ifaçılıq məktəbləri üzrə ənənəvi şəkildə yaşadılmasa da onun müxtəlif variantlarına rast gəlmək olar. İstər ali təhsil müəssisələrində tədris olunan muğam dərsləri, eləcə də efirdə müxtəlif telekanallarda təşkil olunan muğam müsabiqələri elə muğam məclislərinin XXI əsrdə təzahürü kimi qeyd oluna bilər.

ƏDƏBİYYAT:

1. Şuşinski F.M. Azərbaycan xalq musiqiçiləri. B.: Yazıçı, 1985, 478 s.
2. İbrahimov M.İ. Qarabağ muğam məktəbinin inkişafında musiqi məclislərinin rolu. // “Azərbaycan” qəzeti, 26 avqust 2014.
3. Zöhrabov R.F. Muğam. B.: Azərnəşr, 1991, 219 s.
4. Kərimi S.Ə. Qrammofon valları – səs yaddaşımız. // “Konservatoriya” jurnalı №1, 2010, s. 6.

Бехбудов КАРАХАН
Преподаватель АНК

МУЗЫКАЛЬНЫЕ МЕДЖЛИСЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА В АЗЕРБАЙДЖАНЕ

Резюме

В статье освещается деятельность музыкальных меджлисов, которые действовали во второй половине XIX века в Шуше, Ширване и в Баку.

Ключевые слова: мугам, меджлис, действия, организаторы концертов

Behbudov KARAHAN
Lecturer of ANC

MUSICAL MEJLISES IN THE II HALF OF THE XIX CENTURY IN AZERBAIJAN

Summary

The article is called “Musical mejlises in the II half of the XIX century in Azerbaijan”. The article says that music medzhslisah acted in the II half of the XIX century in Shusha, Shirvan and Baku. This specifies the value of performance organizers and members of the Majlis.

Keywords: mugham majlis, action, performance organizers

Rəyçilər: professor M.İbrahimov;
dosent G.Əliyeva.

Əliağa SƏDİYEV
AMK-nın müəllimi

MİLLİ MUSIQI MƏDƏNİYYƏTİMİZİN İNKİŞAFINDA MUĞAMLARIN ROLU

Açar sözlər: muğam, Üzeyir Hacıbəyli, Muğam Mərkəzi

Dahi bəstəkar və musiqişünas Üzeyir bəy Hacıbəyli "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" əsərində yazırdı: "Yaxın Şərq xalqlarının musiqi mədəniyyəti XIX əsrə doğru özünün yüksək səviyyəsinə çatmış və on iki sütunlu, altı bürcü "bina" (dəstgah) şəklində iftixarla ucalmış və onun zirvəsindən dünyanın bütün dörd tərəfi: Əndəlisdən Çinə və Orta Afrikadan Qafqaza qədər geniş bir mənzərə görünmüşdür. Bu "musiqi mədəniyyəti sarayının" tikilişində qədim yunan musiqi nəzəriyyəsini yaxşı bilən və hərtərəfli biliyə malik olan Əbu Nəsr Fərabî, Avropada Avitsenna adı ilə məşhur olan alim-mütəfəkkir Əbu Əli Sina, Əlkindi və başqaları iştirak etmişlər" (1, s. 35).

Böyük Azərbaycan bəstəkarı Fikrət Əmirov göstərirdi ki, "Muğam həm bütövlükdə, həm də ayrılıqda bədii obrazların təsəvvür və fəlsəfi ideyalarının bütöv bir dünyası deməkdir. Bu ecazkar aləmi kütlələrə tanıtdıran sənətkarlar ən əvvəl xanəndələr və onları müşayiət edən virtuoz çalğıçılar olmuşlar" (6, s. 6).

Ərəbcə yer, məkan mənasını verən muğam – şifahi ənənəyə malik Azərbaycan klassik professional musiqi janrlarından biri, iri həcmli vokal-instrumental və ya instrumental əsərdir. Yaxın və Orta Şərq xalqları arasında bu və ya digər dərəcədə muğama yaxın musiqi janrları mövcuddur (ərəb və türklərdə makam, türkmən və uyuğurlarda mukam, özbək və taciklərdə makom, İran musiqisində dəstgah və s.). Muğam spesifik çoxhissəli musiqi janrı kimi Orta əsrlərin son dövründə formalaşmış. Lakin muğamların tərkibinə daxil olan müxtəlif şöbə, guşə, təsnif və rənglərin yaranma tarixi daha qədimdir. "Muğam" termini mənşəyinə görə məqamla bağlıdır (3, s. 793). Tanınmış musiqişünas Z.Səfərovanın "Azərbaycanın musiqi elmi" (XIII-XX əsrlər) fundamental tədqiqatında göstəriləni kimi, Orta əsr Şərq musiqisinin məqam əsaslarını ilk dəfə Səfiəddin Urməvi sistemə salmış, onlar Əbdülqadir Marağalı tərəfindən təkmilləşdirilmişdir.

lib. Bu sistemin əsasını “dövr” adlanan 12 əsas məqam, 6 avaz və 24 şöbə kimi törəmə məqamlar təşkil edirdi. Orta əsrlərdə bu və digər məqamlar əsasında təqsim, pişrov, şərqi, əməl, sövt, bəstə, nəqş, tərənə, simai, mani və s. vokal, yaxud instrumental janr və formalar mövcud idi. Əbdülqadir Marağalının traktatlarında göstərilən “küll ən-nəğam” iri həcmli musiqi forması mürəkkəbliyi, dövrünün bütün məqamlar məcmusuna əsaslanması ilə fərqlənirdi (7, s. 450-460). Bu musiqi formaları sonralar ümumi məqam və janr mənbəyi kimi İran dəstgahı, özbək-tacik makomu, Azərbaycan muğami və s. musiqi janrlarının meydana gəlməsi üçün zəmin olmuşdur. Muğam Orta əsr bədii yaradıcılığının müxtəlif sahələrini (poeziya, ifaçılıq mədəniyyəti, yüksək bəstəkarlıq texnikası və s.) özündə üzvi surətdə birləşdirmiş, dövrünün təkcə musiqi sənətkarlığını deyil, onu yaradan cəmiyyətin mədəni-bədii inkişafını əks etdirmişdir. Muğam Orta əsr musiqi mədəniyyəti inkişafının ən yüksək pilləsi və onun yekunudur. Muğamın Azərbaycan musiqisindəki rolunu, onun konsepsiyasının əhəmiyyətini Avropa musiqisindəki sonata-simfoniya konsepsiyası ilə müqayisə etmək olar. Musiqi tədqiqatçısı F.Şuşinski haqlı olaraq yazırdı ki, “Muğamların meydana gəlməsi, təşəkkülü və inkişaf prosesi hər ölkədə spesifik milli xüsusiyyət və cizgilər kəsb etmişdir. ...Azərbaycan muğamları da tarix boyu özünəməxsus inkişaf prosesində ictimai-siyasi hadisələrin təsiri altında təkmilləşmiş, müasir formaya düşmüşdür... Musiqi aləmində öz ahəngləri, rəngləri və ifaçılıq yolları ilə fərqlənən Azərbaycan muğamları zəhmətkeş xalqın həyat fəlsəfəsi, onun arzu və düşüncələri ilə sıx bağlı olmuşdur. Muğamat yalnız təsnif və mahnıların, oyun havalarının deyil, eyni zamanda opera və baletlərin, hətta simfonik əsərlərinin tükənməz çeşməsidir. Bir sözlə, muğamat Azərbaycan musiqi dilinin lüğətidir” (6, s. 10).

Orijinal Azərbaycan muğamları milli bəstəkarlıq məktəbinin təşəkkülündə, ümumiyyətlə isə musiqi mədəniyyətimizin inkişafında böyük rol oynayıb. XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan muğamı öz inkişaf tarixinin yeni mərhələsinə yüksəlmişdi; bu illərdə bir sıra görkəmli muğam ifaçıları – xanəndə və çalğıçılar yetişmişdi.

Azərbaycan muğam ifaçılığında Rast, Şur, Segah, Çahargah, Bayatı-Şiraz, Şüştər, Hüməyun, eləcə də Şahnaz, Mahur-hindi, Rəhab, zərbi muğamlardan Heyratı, Arazbarı, Səmai-şəms, Mənsuriyyə, Qarabağ şikəstəsi, Kəsmə şikəstə və s. geniş yayılıb. Azərbaycan muğam sənətinin inkişafında xanəndələrdən Səttar, Hacı Hüsü, Cabbar Qaryağdıoğlu, Keçəçioğlu Məhəmməd, Əbdülbaqi Zülalov (Bülbülcan), Məşədi Məmməd Fərzəliyev, Ələsgər Abdullayev, İslam Abdullayev, Seyid Şuşinski, Xan Şuşinski, Bülbül, Zülfü Adıgözəlov, çalğıçılardan Mirzə Məhəmməd Kamançayı, Sadiq Əsədovlu, Məşədi Cəmil Əmirov, Qurban Pirimov, Qılman Salahov, Mənsur Mənsurov, Əhməd Bakıxanov, Bəhram Mənsurov

və başqalarının mühüm xidməti olmuşdur.

XX əsrdə, xüsusilə əsrin II yarısında muğamın artıq sabitləşmiş qanunları çərçivəsində yeni meyillər əmələ gəlmişdi. Bu meyillər zahiri əlamətlərinə görə formanın kompozisiya ölçülərinin yığcamlaşmasında, muğam silsiləsində ənənəvi hissələrin tədricən aradan çıxmasında özünü göstərir. Məsələn, XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərində ifa olunan “Şur” muğamında təqribən 30 şöbə və guşə olduğu halda, hal-hazırda bu muğam əsasən, 12 şöbə və guşədən ibarətdir. Müasir Azərbaycan muğamlarında həcmnin yığcamlaşması formanın lakonizminə, musiqi prosesinin daha da fəallaşmasına səbəb oldu. Tərkibindəki bu dəyişikliklərə baxmayaraq, muğam klassik Azərbaycan musiqisinin ən iri və əsas janrı olaraq qalır.

Azərbaycan muğamları ilk dəfə XX əsrin əvvəllərində bir sıra görkəmli xanəndələrin ifasında qrammofon valına yazılıb. 1930-cu illərdə böyük sənətkarlarımız Niyazi və Qara Qarayevin muğamların nota salınmasında xidmətləri olub. 1936-cı ildə bəstəkarlar – Zakir Bağirov və Tofiq Quliyev “Zabul-segah” və “Dügah” muğamlarını nəşr etdirib. Keçən əsrin 60-cı illərindən etibarən muğamların nota salınması ilə sistemə surətdə məşğul olunur. Musiqişünas və bəstəkar Nəriman Məmmədov müasir muğamlardan “Çahargah”, “Humayun”, “Şur”, “Bayatı-Şiraz”, “Rast”, “Şahnaz”, “Zabul-segah”, “Rəhab” (solo instrumental formada), “Çahargah” və “Rast”ı (dəstgah formasında), Ə.Bakıxanov isə zərbi muğamları nota salmışdır. Azərbaycan muğamlarının nəzəri baxımdan öyrənilməsinə XIX əsrin axırlarından başlanıb. Mir Möhsün Nəvvabın “Vüzühül-Ərşəm” (1913) traktatı bu sahədə yaradılmış ilk əsərlərdəndir. Azərbaycan musiqişünaslığında Üzeyir bəy Hacıbəyli “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” (1945) monumental əsəri ilə Azərbaycan muğamlarındakı məqam quruluşunun tədqiqinin əsasını qoyub. “Üzeyir Hacıbəyovun nəzəri və musiqi-estetik irsi, bu dahi insanın bədii yaradıcılığı kimi, Azərbaycan mədəniyyətinin xəzinəsinə böyük töhfədir” (7, s. 468).

Üzeyir Hacıbəyli böyük uzaqgörənliklə milli musiqi mədəniyyətində klassik nailiyyətləri qoruyub saxlamaqla inqilabi dəyişiklik zərurətini hiss etmiş, faktiki olaraq muğam sənətini dirçəldərək onun yeni ifadə imkanlarını üzə çıxarmışdır. O, ilk dəfə olaraq Avropa mənşəli opera janrında muğamlardan istifadə etmişdir.

Muğam operaları Azərbaycanda bədii yaradıcılığın tarixi inkişafının gedişi nəticəsində yaranıb. Onların əsası həm şifahi xalq musiqi ənənələrindən (muğam, aşiq sənəti, xalq mahnı və rəqləri), həm də qədim tarixi olan, dini, məişət hadisələrini əks etdirən səhnələşdirilmiş tamaşalardan götürülmüşdür.

Muğam operasında muğamların ayrı-ayrı dəstgahlarının təsnif və rəngləri səslənir. Üzeyir Hacıbəylinin muğam operalarında folklor ru-

hunda yazılmış müəllif musiqisi də vardır ki, bu da Azərbaycanda bəstəkarlıq fəaliyyətinin meydana gəlməsi və gələcək inkişafı üçün zəmin yaratdı. Üzeyir Hacıbəylinin muğam operalarında milli musiqi mədəniyyətimizdə o vaxtadək inkişaf tapmamış xor janrından da geniş istifadə olunub. Həmin əsərlərdə xor müxtəlif dramaturji rollar oynayır, hadisələri ümumiləşdirir, izah edir, məişət səhnələrini təsvir edir, qəhrəmanların psixoloji vəziyyətini açır və s. Bu quruluşda rəcitativ-deklamasiya improvizasiyasının ritmik cəhətdən dəqiq fraqmentlərlə – təsnif və rənglərlə növbələşməsinə əsaslanan dəstgahın kompozisiya əlamətləri müşahidə olunur. Ərsəyə gələn operaların quruluşu nəsrə şeirin (mahnının) növbələşməsinə əsaslanan aşiq dastanlarının kompozisiyası ilə də müəyyən analogiya yaradır.

Muğam operası – XX əsrin əvvəllərində Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığında təşəkkül tapmış orijinal opera janrıdır. İlk muğam operası “Leyli və Məcnun”un yaranmasında 1897-ci ildə Şuşada oynanılmış “Məcnun Leylinin məzarı üstündə” adlı kiçik musiqili tamaşanın əhəmiyyətli rol oynadı. Füzulinin “Leyli və Məcnun” poemasının son fəslində qurulmuş bu tamaşada şeirlər muğam melodiyaları üstündə oxunmuş, tamaşa xorla, orkestr əvəzinə isə sazəndə ansamblı ilə müşayiət edilmişdir. Bu səhnəcik, Hacıbəylinin sonralar etiraf etdiyi kimi, ilk Azərbaycan muğam operasının yaranması üçün mühüm bir təkan oldu. Hacıbəylinin ən dəyərlili kəşflərindən olan muğam opera ilə Azərbaycanda bəstəkarlıq yaradıcılığının əsası qoyulub. Novator sənətkar Üzeyir Hacıbəyli Azərbaycan musiqisinin ən mürəkkəb və irihəcmli janrlarından olan muğamı Avropa bəstəkarlıq yaradıcılığının ən mürəkkəb musiqi sahəsi sayılan operaya daxil edərək Şərq və Qərb musiqi mədəniyyətlərinin vəhdətinə nail olmuşdur. Ü.Hacıbəyli ilk operalarında şifahi ənənəyə malik improvizasiya janrlı muğamları olduğu kimi saxladı. Muğamlar burada əsas emosional-obrazlı ifadə vasitəsi olaraq əsərin musiqili dramaturgiyasında başlıca rol oynayır. Muğam, operadakı iştirakçıların ilk növbədə baş qəhrəmanların obrazlarını açır, səhnə hadisələrinin dramaturji inkişafına təsir göstərir (4, s. 153).

Muğamdan istifadə edərkən Üzeyir Hacıbəyli bu janr üçün ənənəvi olan obraz-emosiya mühitinə əsaslanırdı. Belə ki, parlaq, xoşbəxt məhəbbət – “Segah” muğamı ilə, qəhrəmanlıq – “Heyratı” zərbi muğamı ilə, qəmli hadisələr – “Şur”, “Bayatı-Şiraz”, “Kürd-Şahnaz”, “Şüştər”, fəal dramatik hadisələr – “Çahargah” muğamı vasitəsilə ifadə olunurdu. Operadakı hadisələri müşayiət edən muğamlar ariya, ariozo, duet, rəcitativ kimi ənənəvi musiqi-səhnə formalarını əvəz edirdi. Qəhrəmanların müxtəlif xarakterik hissələrini ifadə edən ayrı-ayrı muğamları Üzeyir Hacıbəyli vahid dramaturji əsasla birləşdirirdi. Bununla da, muğam konkret həyatı şəraiti, müəyyən tipajı təsvir edən musiqiyə çevrildi. Muğamın

operadakı hadisələrin açılmasındakı əsas rolu “muğam opera” termininin yaranmasına səbəb oldu.

Üzeyir Hacıbəyli 6 muğam operası yazıb: “Leyli və Məcnun” (1908), “Şeyx Sənan” (1909), “Rüstəm və Söhrab” (1910), “Şah Abbas və Xurşidbanu” (1912), “Əsli və Kərəm” (1912), “Harun və Leyla” (1915). Bu operaların əksəriyyəti yüksək, ülvî məhəbbəti, gözəl insani keyfiyyətləri tərənnüm edən lirik faciədir. Üzeyir Hacıbəylinin qəhrəmanları öz mübarizələrində məhəbbətdən güc alır. Bu operalarda məhəbbət yüksək mənəvi gözəllik kimi təsvir edilir. Sevən insan həm də həyatdakı haqsızlıqlarla barışa bilmir, onlara qarşı üsyan edir.

Üzeyir Hacıbəyлідən sonra Zülfüqar Hacıbəyov “Aşiq Qərib” (1916), Müslüm Maqomayev “Şah İsmayıl” (1916) və başqaları da muğam operaları yazdılar. Muğam operaları milli mədəniyyətimizdə yeni ifaçılıq sənətinin – musiqili teatrın yaranmasına səbəb oldu. Bu musiqili teatrın da banisi ilk musiqi truppasını təşkil etmiş Üzeyir Hacıbəyli idi. Azərbaycan musiqili teatrının yaranmasında görkəmli yazıçı-dramaturq Əbdürrəhim bəy Haqverdiyev, rejissorlar kimi müqtədir aktyorlar Hüseyn Ərəblinski və Abbasmirzə Şərifzadə, ilk opera artistlərimiz Hüseynqulu Sarabski, Əhməd Ağamski, Hüseynağa Hacıbababəyov, Şirzad Hüseynov və başqa bu kimi tanınmış sənətkarların xidmətləri olmuşdur.

Azərbaycan bəstəkarları muğamdan geniş istifadə edərək simfonik muğamlar (“Şur”, “Kürd ovşarı”, “Gülüstan-Bayatı-Şiraz” – F.Əmirov; “Rast” – Niyazi; “Bayatı-Şiraz” – S.Ələsgərov), xor və orqan üçün muğam (“Bayatı-Şiraz”, N.Əliverdibəyov) yazmışlar. Görkəmli cazmen Vəqif Mustafazadə muğam-caz janrını yaratmışdır. Azərbaycan bəstəkarları, öz əsərlərində, həmçinin muğamin melodika və intonasiyalarına, forma və dramaturji prinsiplərinə müraciət edirlər (2, s. 84). Muğam-opera, simfonik muğam və caz-muğam dünya musiqisini novatorluqla zənginləşdirmişdir.

Azərbaycan Respublikası öz müstəqilliyini bərpa edəndən sonra milli mədəniyyətimizə və incəsənətimizə dövlət qayğısı və diqqəti xeyli yüksəlmişdir. Ölkənin birinci xanımı, YUNESKO və İSESCO-nun Xoşməramlı səfiri, millət vəkili Mehriban Əliyevanın şəxsi təşəbbüsü və rəhbərliyi ilə Azərbaycan muğam sənəti inkişaf etməkdədir. Son illər Bakıda beynəlxalq Muğam Mərkəzi tikilib istifadəyə verilmişdir. Müntəzəm olaraq keçirilən respublika muğam müsabiqələri, beynəlxalq muğam festival və konfransları muğamın, deməli, həm də musiqi mədəniyyətimizin inkişafına yönəlmişdir.

“Muğam əsasən, estetik funksiya daşıyır. Öz yüksək bədii təzahürü ilə insan fəaliyyətinin bilavasitə bədii olmayan növləri ilə bağlı deyil. Məhz buna görə də muğamı professional incəsənətə aid etmək olar. Müəyyən ictimai-tarixi şəraitdə muğam özünəməxsus ifadə vasitəsinin köməyi ilə

müəyyən dərəcədə emosional məzmun, hətta dövrün fəlsəfəsini özünə birləşdirərək Avropa bəstəkarlıq yaradıcılığının janrına məxsus bədii rol və funksiya daşımışdır” (5, s. 87). Deməli, Azərbaycanda bəstəkar yaradıcılığı öz inkişafına başladığı ilk gündən muğam sənəti ilə sıx bağlı olmuşdur.

Beləliklə, tarixi araşdırma və nəzəri təhlillər göstərir ki, muğamlar Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında bu gün də böyük əhəmiyyət kəsb edir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Hacıbəyov Ü.Ə. Əsərləri. On cildə, II c. B.: Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyası Nəşriyyatı, 1965, 412 s.
2. Azərbaycan Sovet Ensiklopediyası. 10 cildə, VII c. B.: Azərbaycan Sovet Ensiklopediyasının Baş Redaksiyası, 1983, 624 s.
3. Azərbaycan Milli Ensiklopediyası. Redaktor: İlham Heydər oğlu Əliyev, “Azərbaycan” cildi. B.: “Azərbaycan Milli Ensiklopediyası” Elm Mərkəzi, 2007, 884 s.
4. Üzeyir Hacıbəyli Ensiklopediyası. B.: Şərq-Qərb, 2007, 264 s.
5. Məmmədov N.H. Azərbaycan muğamları. // Azərbaycan xalq musiqisi (Oçerklər). B.: Elm, 1981, 200 s.
6. Şuşinski F.M. Azərbaycan xalq musiqiçiləri. B.: Yazıçı, 1985, 478 s.
7. Səfərova Z.Y. Azərbaycanın musiqi elmi (XIII-XX əsrlər). B.: Azərnəşr, 2006, 544 s.

Алиага СААДИЕВ

Заслуженный артист

Азербайджанской Республики,

преподаватель АНК

РОЛЬ МУГАМОВ В РАЗВИТИИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Резюме

В статье говорится о большой роли азербайджанских мугамов в формировании и развитии национальной композиторской школы,

которая, в свою очередь вывела отечественную музыкальную культуру на качественно новый уровень, тем самым, обогатив мировую музыку такими новыми жанрами как, мугамная опера, симфонический мугам и джаз – мугам.

Ключевые слова: мугам, Узеир Гаджибейли, Центр Мугама

Aliagha SADIYEV
Honoured Artist of
Azerbaijan Republic,
Lecturer of ANC

ROLE OF MUGHAMS IN DEVELOPMENT OF NATIONAL MUSICAL CULTURE

Summary

The paper deals with the role of mughams in development of our national musical culture. Here it is emphasized that original Azerbaijan mughams played a great role in formation and growth of the national composer's school which raised our musical culture up to the world arena enriching the international music by such new genres as mugham-opera, symphonic mugham and mugham jazz.

Key words: mugham, Uzeyir Hajibayli, Mugham Centre

Rəyçilər: professor M.Quliyev;
professor A.Abdullayev.

Fərdin MƏMMƏDLİ
AMK-nın magistrantı

MUĞAM DƏSTGAHLARINDA "ŞİKƏSTEYİ-FARS" ŞÖBƏSİNİN FUNKSIONAL ƏHƏMİYYƏTİ

Açar sözlər: "Şikəsteyi-fars", "Xocəstə", "Mübərriqə", şöbə, dəstgah, aşiq

Dəstgahların daxilində digər muğamlara aid şöbələrin ifa olunması və ya müəyyən dəstgahın ifası zamanı müvəqqəti olaraq digər muğamlara keçilməsi qanunauyğun bir hal olub, dəstgahların quruluş xüsusiyyətlərindən irəli gəlir. Muğam ifaçılığı təcrübəsində elə şöbələr var ki, bir neçə muğamın tərkibinə daxil olaraq dəstgahda müxtəlif funksiya daşıyır, melodik inkişafın mərhələlərini və məqam dəyişkənliyini göstərir. Məsələn, "Əraq", "Üşşaq", "Nişibü-fəraz", "Şikəsteyi-fars" və s. şöbələr əsas ifa olunduğu, aid edildiyi dəstgahdan başqa bir neçə digər muğam dəstgahlarında da ifa olunur. Bu baxımdan "Şikəsteyi-fars" şöbəsinin əhəmiyyəti daha qabarıqdır və bir sıra muğamların quruluşunda mühüm rol oynayır.

Məlumdur ki, muğamlarımız haqqında artıq Orta əsr risalələrində geniş bilgiler verilmişdir. Lakin S.Urməvi və Ə.Marağayinin əsərlərində "Şikəsteyi-fars" şöbəsinin adına rast gəlinmir və ümumiyyətlə, "Şikəstə" adı ilə yalnız XIX əsrdə, musiqişünas alim M.M.Nəvvabın "Vüzuhül-Ərqam" risaləsində "Şikəsteyi-Şirvan" adı ilə qarşılaşırıq. Deməli, Azərbaycanda "Şikəstə" növlərinin XIX əsrdə muğam sənətinə daxil olmasında heç bir şübhə yeri yoxdur.

Xalq musiqi yaradıcılığına diqqət yetirdikdə 3 istiqaməti izləyə bilərik. Birincisinə xalq mahnı və rəqləri aid edilirsə, ikincisi xalq professional, üçüncüsü isə şifahi ənənəli professional musiqi janrlarını nəzərdə tutur. Heç şübhəsiz ki, bu janrların yaşaması, onların daha da inkişaf etməsinin ən vacib səbəblərindən biri də janrların bir-biri ilə "canlı ünsiyyəti"dir. Belə ki, "...Xalq musiqisi növləri və şifahi ənənəyə əsaslanan professional musiqi janrları bütün dövrlərdə bir-biri ilə çox sıx əlaqədədir. ...Xalq musiqisi və şifahi ənənəyə əsaslanan professional musiqi janrları qarşılıqlı zənginləşmə, qarşılıqlı təsir prosesində inkişaf etmişdir. Məhz indinin özündə də bu cür inkişaf yolu davam olunur" (6, s. 40).

Onu da qeyd edək ki, bu proses yalnız folklor musiqisi ilə professional musiqi janrları arasında deyil, eyni zamanda professional musiqi janrlarının öz aralarında da – aşiq sənəti ilə muğam sənətinin arasında özünə göstərir. Yəni, öz növbəsində aşiq sənəti muğama, muğam da aşiq sənətinə təsirsiz ötürmüşür. Bu təsirin nəticəsi olaraq sözügedən janrlar “ünsiyyətə” olduğu janrların müəyyən xüsusiyyətlərini əxz etmiş olur.

Üzeyir Hacıbəyli yazır: “Zaman dolandıqca bu muğam və avazlar get-gedə bir çox dəyişikliklərə uğrayıb, bir para muğamlar avaza, avazlar dəxi muğamlara keçməklə bir xeyli təbəddülat hasil olmuşdur” (4, s. 392). Bundan əlavə, hansısa muğama aid edilən şöbələr digər muğam dəstgahlarına keçərək ifa olunmağa, eyni zamanda müəyyən aşiq havaları muğam dəstgahlarına daxil olub müəyyən şöbə kimi oxunmağa başlayıb.

Qeyd edək ki, bir şöbənin müxtəlif muğamların daxilində ifa olunmasında iki məqam xüsusi diqqət cəlb edir. Bu şöbələri şərti olaraq iki yerə bölmək olar. Birincisi, şöbənin aid olduğu dəstgahın xarakter və ən əsası da məqamına uyğunlaşdırılmasıdır. İkinci cəhət isə şöbənin hansı muğamda ifa olunmasından asılı olmayaraq eyni funksiyaya malik olması və eyni məqama istinad etməsidir. “Şikəsteyi-fars” şöbəsi də eyni adı daşıyıb, müxtəlif muğamların daxilində ifa edilməklə şərti olaraq böl-düyümüz kateqoriyanın ikincisinə aid edilə bilər. Çünki, bu şöbə ifa olunduğu dəstgahların hər birində eyni məqama, segaha istinad edir. Burada diqqət çəkən əsas məqam bu şöbənin eyni adı daşıyıb başqa dəstgahlarda ifa olunan şöbələrdən (“Nişibü-fəraz”, “Əraq” və s.) fərqli olaraq, 2-3 dəstgahın deyil, demək olar ki, bir çox dəstgahların daxilində ifa olunmasıdır.

Göründüyü kimi, “Şikəsteyi-fars” iki müstəqil – “şikəstə” və “fars” sözlərinin birləşməsindən ibarətdir. Burada “Şikəstə” – sınıq, qırıq, qəlbi qırılmış, qəlbi yaralı, ürəyi sınımış mənasını ifadə edir. “Fars” sözünə diqqət yetirsək, bəllidir ki, bütün “Şikəstə” və onun növləri segah məqamına istinad etdiyi kimi bilavasitə “Şikəsteyi-fars” da məhz həmin məqamdadır. “Şikəsteyi-fars” şöbəsi bir sıra dəstgahlarda ifa olunsada, onun əsas yeri də məhz “Segah” dəstgahıdır.

“Şikəstə” və “Şikəsteyi-fars” haqqında digər bir yazı maraq doğurur. Əjdər Fərzəli (1937-2011) “Dədə Qorqud yurdu” kitabında qeyd edir: “Şikəstə: şik-işiq çıxması – şimşək, “şik” - əst - əstə - istə - isti - iştər. İştərin şimşək tək çıxmasını (görünməsinə) andıran odlu haraydır”. O, fikirlərini davam etdirərək yazır ki, burada fars adlı xalqdan söhbət getmir, “Şikəsteyi-fars” – odlu, yangılı şikəstədir. Müəllif, şikəst – şikəstə sözlərinin bütün komponentləri ilə Azərbaycan dilinə aid olduğunu göstərir (3, s. 162). Bu mənada “Şikəstə”nin “fars” ifadəsi ilə yanaşı, bir şöbə adı əmələ gətirməsi onun Azərbaycan aşiq-muğam sənət ənənələrinin hüdudlarından kənarda formalaşması anlamına gəlmir.

XX əsrin tanınmış ictimai-siyasi və dövlət xadimi, folklor tədqiqatçısı,

Azərbaycanın həmişəcəvən şairi Mikayıl Müşfiqin yaxın qohumu olmuş Əlihüseyn Dağlının (1898-1981) da “şikəstə” sözü ilə bağlı fərqli fikirləri maraqlandırır (7, s. 162-163). Onun fikrincə, qədimdə döyüşlərdə yaralananlara “sığışda” deyilib. Türklər yaralı düşmənlərə hörmətlə yanaşmış, onları müalicə etdirmiş, sağaldıqdan sonra “sığışda”ları vətənlərinə yola salmışlar. Sonralar farsların dilində “sığışda” fonetik dəyişikliyə uğrayaraq “şikəstə”yə çevrilib.

Bundan əlavə yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, nə S.Urməvi, nə də Ə.Marağayi risalələrində bu adlarla, yaxud da bu adı daşıyan şöbə və ya guşə adı ilə qarşılaşmadığımız halda yalnız ilk dəfə M.M.Nəvvabın təqdim etdiyi muğam dəstgahlarında – “Nəva dəstgahı”nın şöbəsi kimi “Şikəsteyi-Şirvan”ın adına rast gəlirik. Bu da Orta əsr alimlərinin yaşadığı mərhələdən 4-5 əsr sonrakı dövrə – XIX əsrə təsadüf edir. XIX əsr isə Azərbaycan mədəniyyətində olduqca mühüm və xüsusi bir mərhələdir.

“Şikəsteyi-fars”ın XIX əsrə qədər heç bir ədəbi mənbədə rast gəlinməyib, yalnız bu əsrdə özünü göstərməsini də bu dövrdə muğamın yeni mərhələ yaşaması ilə əlaqələndirmək olar. Yəni XIX əsrdə çoxsaylı xalq şənlikləri, musiqi gecələrinin keçirilməsi ilə aşiq ifaçılarının, eləcə də muğam ifaçılarının yaradıcılıq ünsiyyəti sözsüz ki, bir-birinə qarşılıqlı təsir göstərüb. Musiqişünas İradə Köçərli yazır ki, “Çox vaxt “to-xunulmaz” mənbə olaraq qəbul edilmiş muğam, milli təfəkkür tərzini kimi Azərbaycan xalq yaradıcılığının bütün başqa sahələrində özünü büruzə verdiyi kimi, mahnı və rəqs yaradıcılığı, aşiq sənəti də öz növbəsində, eyni dərəcədə, muğam sənətinə təsir göstərmişdir” (5, s. 11).

Onu da qeyd etmək lazımdır ki, “Tarixi, sosial, mədəni amillərin nəticəsi kimi aşiq sənətində özlərinin repertuarı, ifaçılıq özəllikləri, məclis keçirmə qaydalarına görə bir-birindən fərqlənən aşiq mühitləri meydana gəlmişdir: Göyçə, Borçalı, Gəncəbasar, Ağbaba-Çıldır, Dərələyəz, Təbriz, Urmiya, Şirvan və s.” (2, s. 81). Aşiq məktəblərinin muğam sənəti ilə qarşılıqlı əlaqəsi baxımından həmin məktəblər arasında Şirvan aşiq məktəbini xüsusilə qeyd etmək lazımdır. Çünki, aşiq musiqisi, məktəbləri ilə bağlı tədqiqatları izlədiyimiz zaman muğamla, muğam ifaçıları ilə təmasın Şirvan musiqi mühiti ilə daha sıx bağlı olduğunu görürük. Onu da vurğulayaq ki, xalq musiqi yaradıcılığında geniş intişar tapan “Şikəstə” janrı həm aşiq, həm də muğam sənətində xüsusi yer tutur. Bundan əlavə, “Şikəstə”nin məhz aşiq musiqi yaradıcılığına aid olması haqqında dahi bəstəkarımız Ü.Hacıbəyli də yazır ki, “Şikəstə və bayatıya aşiq dəstəsinin dəstgahı demək olar, çünki bu növ musiqi təğənnisi əsl onların sənətidir” (4, s. 379).

Belə qənaətə gəlirik ki, “Şikəstə”lər məhz inteqrasiyanın təsiri ilə Şirvan aşiq mühitindən muğam sənətinə daxil olub. Bu baxımdan “Şikəstə”lərin bir növü olan “Şikəsteyi-fars”ın da muğam dəstgahlarına aşiq sənə-

tindən həmin qarşılıqlı təsirin nəticəsində şöbə kimi daxil olması XIX əsrə aid edilə bilər.

Ümumiyyətlə, “Şikəste-yi-fars” muğam sənətinə daxil olan başqa “Şikəstə”lərdən bəzi cəhətlərinə görə fərqlənir. Digər “Şikəstə” növləri – “Qarabağ şikəstəsi”, “Bakı şikəstəsi” (“Kəsmə şikəstə”), “Şirvan şikəstəsi” və s. hər biri zərbi muğam ailəsinə daxildir. Lakin müasir muğam ifaçılığında bu və başqa “Şikəstə”lərdən fərqli olaraq “Şikəste-yi-fars” zərbi muğam deyil, ifası zamanı zərb alətləri ilə müşayiət edilmir, dəstgahlarda şöbələr ifa olunduğu kimi – müstəqil şəkildə səsləndirilir.

“Şikəste-yi-fars” şöbəsi bir sıra dəstgahlarda əsas şöbələrdən biri kimi ifa olunur. Həmin dəstgahlar aşağıdakılardır: 1. “Rast” 2. “Mahur-hindi” 3. “Orta Mahur” 4. “Bayatı-Qacar” 5. “Düghah” 6. “Şur” 7. “Zabul-seghah”, 8. “Rəhab” 9. “Segah”.

Muğam tədrisi proqramlarında bütün muğamların tərkibinin izlənilməsi “Şikəste-yi-fars” şöbəsinin muğamın kompozisiyasındakı rolunu üzə çıxarır. Bu baxımdan “Şikəste-yi-fars” şöbəsinə intonasiya baxımından yaxın və onunla əlaqədar şöbələr də mühüm əhəmiyyətə malikdir.

Onu da deyək ki, “Rast” dəstgahında bəzən “Şikəste-yi-fars” şöbəsinin yerinə “Xocəstə” oxunur. Ə.Bədəlbəyli “Xocəstə”ni “Rast” və “Mahur” dəstgahlarında “Vilayəti” şöbəsidən sonra gələn, melodik cəhətdən muğamlardakı “Şikəste-yi-fars” mərkəz şöbənin eyni olan və muğamat kökündə dominanta (5-ci pillə) mövqeyini tutan mühüm bir şöbə” kimi göstərmişdir (1, s. 75).

Ümumiyyətlə, “Şikəste-yi-fars” iri həcmli şöbədir. Sanki ifa olunduğu dəstgahda bir mərhələ-keçid səciyyəsi təşkil edərək, dinləyicini özünə-məxsus bədii-emosional təsirə kökləyir. Lakin, çox vaxt sonra “Mübərriqə” guşəsi səsləndirilir. Bu guşə də “Şikəste-yi-fars”ın istinad etdiyi pilləyə əsaslanır.

R.Zöhrabov yazır ki, “Şikəste-yi-fars” şöbəsidən sonra “Mübərriqə” guşəsi çalib-oxunmalıdır. Çünki, “Mübərriqə” bir növ “Şikəste-yi-fars”ın yekunu sayılır. Melodiya baxımında isə o, hər bir dəstgahda əsas etibarilə eyni melodiya malikdir. Lakin onun istinad pərdələri muğam dəstgahlarının kökünə uyğun olaraq dəyişilir” (6, s. 206). Hətta bu şöbənin tamamlanması “Şikəste-yi-fars”ın kadensiyası ilə baş verir. Bu şöbənin “Şikəste-yi-fars”ın istinad etdiyi pilləyə əsaslanması və onun kadensiyası ilə tamamlanması bu şöbənin “Şikəste-yi-fars”ı yeni ad altında və bir qədər də inkişaf etmiş şəkildə davamı olmasını göstərir. Bütün dəstgahlarda “Şikəste-yi-fars” üçün səciyyəvi olan xüsusiyyətlər – quruluş, başlangıç intonasiya, istər həcm, cümlə ardıcılığı, istərsə də ifa olunduğu yer-pərdə, məqam nöqtəyi nəzərindən eynilik təşkil edir.

“Şikəste-yi-fars” aid edildiyi dəstgahlarda səssirasının eyni tonuna istinad edir. Yəni “Şikəste-yi-fars” segah məqamının VI pilləsinə əsaslanır. Hər bir dəstgahda “Şikəste-yi-fars” öz səslənmə ucalığına malik olub, aid

edildiyi dəstgahlarda öz istinad pərdəsini saxlayır. R.Zöhrabov yazır ki, “Şikəsteyi-fars” şöbəsinin “istinad pərdələri hər bir dəstgahın kökünə, məqam xüsusiyyətinə uyğun olaraq dəyişilir. Belə ki, “Rast” dəstgahında o, “re” pərdəsinə, “Mahur-hindi” dəstgahında “sol” pərdəsinə, “Orta Mahur”da “do” pərdəsinə, “Zabul-segah”da (“Orta segah”) və “Rəhab”da “sol” pərdəsinə, “Bayatı-Qacar”da və “Şur” da “fa” pərdəsinə istinadən çalınıb-oxunur” (6, s. 193).

Diqqət yetirsək görürük ki, “Şikəsteyi-fars” şöbəsi hər bir dəstgahın orta bölməsində səslənir və dəstgahın kulminasiyasını hazırlayan şöbə kimi çıxış edir. Bununla da aid edildiyi dəstgahın həm məqamını, həm də daşıdığı emosional təsirini dəyişmiş olur. “Şikəsteyi-fars” muğam şöbəsi “Rast”, “Mahur-hindi”, “Orta Mahur”, “Bayatı-Qacar”, “Şur”, “Rəhab”, “Xaric segah” muğamlarının tərkibində mütləq ifa olunan şöbələrdən biridir. Bu şöbə ifa olunduğu muğamların mərkəzi şöbəsi kimi yer alır. Həmçinin, bəzi ifaçılıq təfsirlərində “Dügah”, “Bayatı-Şiraz”, “Zabul-segah” muğamlarında da rast gəlirik. Segah məqamına əsaslanan bu şöbə xüsusilə rast və şur məqamlarında qurulan dəstgahların kompozisiyası daxilində modulyasiya əmələ gəlməsinə xidmət edir və dəstgahın dramaturji inkişaf xəttində mühüm əhəmiyyətə malikdir. Eyni zamanda, məqam dəyişikliyinə yol açan bu şöbə dəstgahın səslənməsinə və xarakterinə rəngarənglik qatır.

“Şikəsteyi-fars” aid edildiyi dəstgah kompozisiyasının daxilində modulyasiya əmələ gətirən bir şöbədir. Dəstgahın əsaslandığı əsas məqamdan segah məqamına keçid və yenidən əsas məqama qayıdışı üçün əlverişli pərdəyə istinad etdiyindən bir çox dəstgahlarda ifa oluna bilər. Dəstgah kompozisiyasının dramaturji inkişaf xəttində muğam şöbələrinin məntiqi ardıcılılaşması prosesində “Şikəsteyi-fars” əlverişli şərait yaratmış olur. “Şikəsteyi-fars”ın bir sıra dəstgahda ifası da məhz bundan irəli gəlir. Belə ki, “Şikəsteyi-fars” şöbəsi ümumiyyətlə bütün dəstgahların musiqi obrazlarının ana xəttinin həm daşıyıcısı, həm də ötürücüsü kimi funksional əhəmiyyətli bir şöbədir”(8, s.149).

“Şikəsteyi-fars” şöbəsinin dəstgahlardakı yerini araşdıraraq, onun muğamın quruluşunda funksional əhəmiyyətə malik bir şöbə kimi xarakterizə etmək olar. Beləliklə, bütün bu deyilənlər “Şikəsteyi-fars”ın dəstgahlarda tutduğu mövqenin əhəmiyyətini təsdiq etmiş olur.

ƏDƏBİYYAT:

1. Bədəlbəyli Ə.B. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. B.: Elm, 1969, 246 s.
2. Dadaşzadə K.H. Azərbaycan aşiq sənəti. //Azərbaycan musiqi tarixi.

В.: Şərq-Qərb, 2012. s. 60-87.

3. Fərzəli Ə.Ə. Dədə Qorqud yurdu. В.: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1989, 181 s.

4. Hacıbəyli Ü.Ə. Seçilmiş əsərləri. Dörd cildə, II cild, В.: Şərq-Qərb, 2005, 256 s.

5. Köçərli İ.T. Azərbaycan xalq musiqi yaradıcılığında “Şikəstə”. В.: Tural NPM, 2003, 124 s.

6. Zöhrabov R.F. Azərbaycan muğamları. В.: Təhsil, 2013, 336 s.

7. Dağlı Ə (Həmidov Ə.H.). Ozan Qaravəli (I kitab). В.: MBM, 2006, 192 s. (tərtibçi-redaktor A.Nəcəfzadə).

8. Musazadə R. “Dügah” dəstgahı. В.: Adiloğlu, 2009, 240 s.

Fardin MAMMADLI

Магистрант АНК

ФУНКЦИОНАЛЬНОЕ ЗНАЧЕНИЕ РАЗДЕЛА “ШИКЕСТЕЙ-ФАРС” В МУГАМАХ-ДАСТГЯХАХ

Резюме

В статье отмечается роль и значение раздела “Шикестей-фарс” в мугамах-дастгяхах. “Шикестей-фарс” вошел в искусство мугама из Ширванской ашугской среды. Он является одним из основных разделов в мугаме “Раст”, “Махур-хинди”, “Орта Махур”, “Баяты-Гаджар”, “Дюгах”, “Шур”, “Рахаб” и др., где после его исполнения обычно следует раздел – гюше “Мюбарриге”.

Ключевые слова: «Шикестей-фарс», «Ходжесте», «Мюбарриге», раздел, дастгях, ашыг

Fardin MAMMADLI

AMC's master

THE FUNCTIONAL IMPORTANCE OF “SHIKESTEYI-FARS” SECTION IN MUGAM DESTGAHS

Summary

The article talks about importance and role of “Shikesteyi-fars” section in Mugam destgahs. The “Shikesteyi-fars” takes origin from Shirvan Ashug atmosphere and performance of several destgahs such as

“Rast”, “Mahur hindi”, “Orta Mahur”, “Bayati-Qacar”, “Dugah”, “Shur” and “Rahab” and after performance “Shikesteyi-fars” “Muberrige” sections are come.

Key words: “Shikesteyi-fars”, “Xoceste”, “Muberrige”, section, “Destgahs”, ashug.

Rəyçilər: professor Cəmilə Həsənova;
dosent Lalə Hüseynova.

Rasim ƏLİYEV
AMK-nın doktorantı

MUSIQIŞÜNAS ALİM M.İSMAYILOVUN ƏSƏRLƏRİNDƏ SEGAH MƏQAMI

Açar sözlər: muğam, məqam, tonallıq, "məqam-tonallıq dəyişməsi", M.C.İsmayilov, "Segah", "Şikəste-yi-fars", şikəstə, xalq mahnıları

Azərbaycanda həm vokal-instrumental, həm də instrumental şəkildə xanəndə və sazəndələr tərəfindən ifa olunan "Segah" muğamı Azərbaycan musiqi tədqiqatçılarının, muğamşünaslarının tədqiqat obyekti olaraq daim diqqət mərkəzindədir. Bu muğam haqqında Ü.Hacıbəyli (1885-1948), M.İsmayilov (1912-1994), R.Zöhrabov (1939), E.Babayev (1948-2003) kimi musiqişünas-alimlərimizin əsərlərində maraqlı fikirlərə rast gəlirik. Təqdim edilən məqalədə əsas diqqətimizi XX əsr Azərbaycanın görkəmli musiqişünas alimi M.İsmayilovun araşdırmalarına yönəldirik.

Öncə onu qeyd edək ki, Azərbaycan muğamşünaslığının yaranması və inkişafında böyük rolu olan M.İsmayilov maraqlı tədqiqat işlərinin müəllifidir. Onun ilk elmi işi tələbəlik illərində Azərbaycan dilində yazdığı "Elementar musiqi nəzəriyyəsi" tədris kitabı idi. Bu kitab musiqi cəmiyyətində böyük rəğbət qazandı. 1936-cı ildə konservatoriyada keçirilən daxili müsabiqədə mükafata layiq görüldü. 1960-cı illərin əvvəllərində o, müntəzəm olaraq monoqrafiyalar, elmi-tədqiqi məqalələr yazır, T.Quliyev və Z.Bağırovla birlikdə "Azərbaycan xalq rəqs melodiyları" məcmuəsini nəşr etdirir. Eyni zamanda M.İsmayilov Azərbaycan xalq musiqisinin janr bölgüsünü araşdıraraq sənətsünaslıq namizədi dissertasiyası mövzusu üzərində gərgin iş aparır. 3 noyabr 1963-cü ildə uğurlu müdafiədən sonra M.İsmayilov sənətsünaslıq namizədi elmi dərəcəsini alır. O, həmçinin "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" və "Azərbaycan xalq musiqi yaradıcılığı" fənləri üzrə proqramlar tərtib edir və bir sıra elmi-metodiki əsərlər yazır. 1960-ci ildə M.İsmayilovun "Azərbaycan xalq musiqisinin janrları" kitabı nəşr olunur. Həmin əsərin II nəşri 1984-cü il "İşıq" nəşriyyatında edilib [2]. M.İsmayilovun ən əhəmiyyətli əsərlərindən biri də "Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsi-

nə dair elmi-metodik öçerklər” kitabıdır [3]. Biz bu məqalədə müəllifin adı çəkilən əsərlərinə istinad edərək “Segah”la bağlı maraqlı faktları diqqətə çatdıracağıq.

Əvvəlcə qeyd edək ki, görkəmli bəstəkar, Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin banisi Ü.Hacıbəyli “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında “Segah” muğamının 4 şöbədən ibarət olduğunu yazır. Onun tələbəsi musiqişünas alim M.İsmayilov isə öz əsərlərində bu şöbələrin sayının 5 olduğunu qeyd etmişdir. O, bunu “Segah” muğamının ifası zamanı bəzən “Manəndi-Müxalif” adlı şöbədən istifadə olunması ilə izah edir. Bundan başqa M.İsmayilov “Segah” muğamını müxtəlif pərdələrdə çalınıb oxunması ilə əlaqədar 5 növə ayırır:

- 1) Kiçik oktavadakı si mayəli (“Xaric segah”);
- 2) Birinci oktavadakı mi mayəli (“Orta segah”);
- 3) Birinci oktavadakı lya mayəli (“Mirzə Hüseyn segah”ı);
- 4) Birinci oktavadakı re mayəli (“Yalxın segah”);
- 5) Birinci oktavadakı sol mayəli (“Haşım segah”) [2, s. 62].

Musiqişünas alim “mi” səsinin kiçik oktavada “Zabul-segahın” mayəsi olduğunu da qeyd etmişdir. M.İsmayilov Azərbaycan musiqisində məqam kimi məsələnin musiqidə böyük əhəmiyyəti olduğunu bununla bir daha sübut edir. Əgər Ü.Hacıbəylinin elmi əsərində təkcə “mi” mayəli segah məqamının səs qatari verilmişdisə, burada “Segah” muğamının hər birinin ayrı-ayrılıqda səs qatari M.İsmayilov tərəfindən verilmiş, həmçinin onları Avropa musiqisində kvinta dairəsi ilə də müqayisə etmişdir. Onu da qeyd etməliyik ki, daha sonra professor R.Zöhrabov öz “Muğam” kitabında “Segah” muğamının “do” mayəli növünün də mövcud olduğunu göstərmişdir.

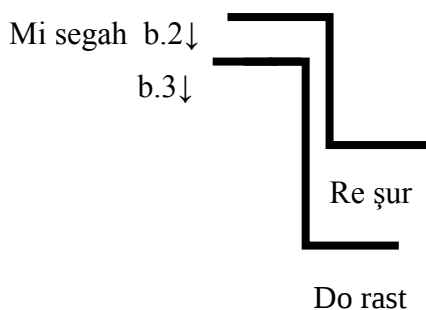
M.İsmayilov qarışıq bəhrli adlandırdığı janr qrupunun izahını daha ətraflı şəkildə “Segah” muğamının “Şikəsteyi-fars” şöbəsi üzərində vermişdir: “Adi mahnılardan fərqlənən şikəstənin əsas xüsusiyyəti ondan ibarətdir ki, “Segah” muğamının “Şikəsteyi-fars” şöbəsi üzərində sərbəst gəzişmə yolu ilə yaranan şikəstənin oxunan hissəsi, yəni əsas melodiya metro-ritmik cəhətdən bəhirsiz olduğu halda, xalq çalğı alətlərindən tar, kamança və xüsusən zərb alətləri bu əsas melodiyanı müəyyən metrik vəzndə müşayiət edir. Məsələn burasındadır ki, şikəstədən və yuxarıda adlarını çəkdiyimiz “Heyratı”, “Arazbarı” və s. kimi musiqi nümunələrindən başqa, xalq musiqi janrlarımızın heç birində belə bir xüsusiyyət yoxdur” [2, s. 84].

M.İsmayilov göstərir ki, “Segah” məqamında 3 pərdə dəyişilir. Bunlardan məqamın III və VIII pərdəsi yarım ton yüksəlir, VII pərdə isə yarım ton alçalır. III pərdənin yüksəlməsi, mayə ətrafında gəzişməsi yalnız “Mayə-Segah” şöbəsinə istifadə olunur. VII və VIII pərdənin yüksəlməsi isə eyni zamanda baş verir. Bu iki pərdənin dəyişilməsi məqamın VI

pərdəsi ətrafında gəzişmə zamanı baş verir və bunun nəticəsində “Zabul” şöbəsi yaranır. Bundan başqa segah məqamının xarakterik cəhətlərindən biri də V pilləyə trel tətbiq etməklə VI pərdənin alçalmış halda göstərilməsidir. Buna “Segah” muğamının “Şikəsteyi-fars” şöbəsinə rast gəlinir.

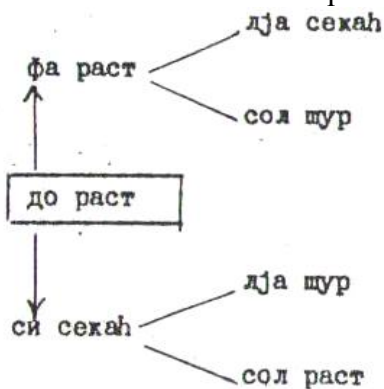
Demək olar ki, hər bir musiqi əsərində tonallıq dəyişmələrinə təsadüf olunur. İlk nəzərdən birsəsli hesab edilən Azərbaycan xalq musiqisində də bu məsələyə rast gəlinir. Xalq mahnılarımızın əsasını tonallıqlar (major-minor) deyil, məqam təşkil etdiyinə görə musiqişünas-alim musiqimizdəki bu cür dəyişiklikləri “məqam-tonallıq dəyişməsi” adlandırır. Ən sadə xalq mahnılarından başlamış böyük həcmli və mürəkkəb quruluşlu muğamlara qədər, bütün musiqi janrlarımızda “məqam-tonallıq dəyişmələrinə” təsadüf olunur. “Belə düşünmək olmaz ki, Rast, Şur, Segah, Çahargah və s. kimi muğamlarımız ancaq öz adını daşıyan məqamlara əsaslanaraq vahid bir tonallıq çərçivəsində qalmaqla öz inkişafını tapır” [3, s. 49] – deyən musiqişünas-alim bildirir ki, muğamlarımızda şöbələrin ardıcılılaşması mexaniki bir yol ilə olmur. Şöbələrin ardıcılılaşması muğamın daxili inkişafı və onun dramaturgiyası ilə əlaqədardır. Muğamların əsas prinsipi tədricən gərginləşmə, pəsdən zilə doğru hərəkət edərək şöbələrin bir-birinə nisbətən kontrastlı olmasıdır ki, bu da məqam-tonallıq dəyişməsinə, onların qarşı-qarşıya qoyulmasına gətirib çıxarır. Məqam-tonallıq dəyişməsi qeyd etdiyimiz kimi, xalq musiqimizin digər janrlarında – xalq mahnıları, rəqslər, rənglər, təsniflərdə də təsadüf olunur. Təbii ki, bu dəyişmə müəyyən qaydaya əsaslanır.

M.İsmayılov paralellik məsələsini aydınlaşdırır. Bildiyimiz kimi, Qərbin major-minor musiqi sistemində majorun paraleli kiçik tersiya aşağıda yerləşən minor, minorun paraleli isə kiçik tersiya yuxarıda yerləşən majordur. Segah məqamının paraleli isə mayədən böyük sekunda aşağı olan şur və böyük tersiya aşağı olan rast məqamı təşkil edir [3, s. 57].

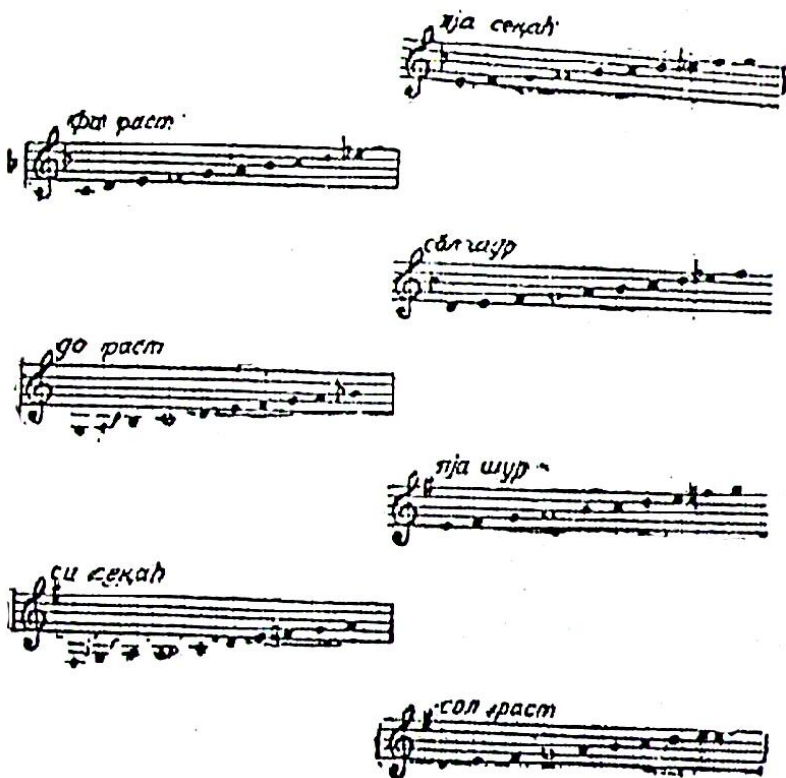


Onu da qeyd etmək lazımdır ki, do rasta paralel olan re şur və mi segahdan fərqli olaraq fa rasta paralel olan sol şur və lya segah tonallıqları arasında bir işarə fərq olur. Buna əsaslanaraq artıq onlar paralel məqamlar sayılmır, sadəcə olaraq I dərəcəli qohum tonallıqlardır. Bütün bunları

nəzərə alaraq M.İsmayilov belə bir nəticəyə gəlir ki, do rast məqamının birinci dərəcəli qohum münasibətində 6 tonallıq var [3, s. 62].



M.İsmayilov do rastın 6 qohum məqamının səs qatarını ayrı-ayrılıqda göstərmişdir. Həmçinin bu do rasta birinci dərəcəli qohum tonallıqlar, (paralel) re şura və mi segaha da aiddir. Aşağıdakı nümunədə musiqişünas-alim şur məqamının I dərəcəli qohumu olan kiçik tersiya yuxarı rast, kiçik tersiya aşağı segahın və onların paralellərinin səs qatarını da qeyd edib [3, s. 52-53].

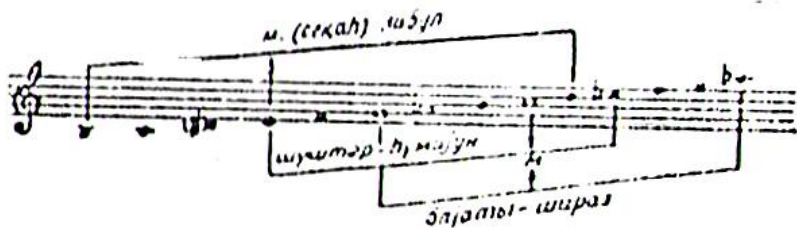




Sonda M.İsmayilov belə bir nəticəyə gəlir ki, rast, şur, segah məqamlarının hər birinin birinci dərəcəli qohumluq münasibətində 9 məqam-tonallıq mövcuddur. Lakin bu qədər qohum tonallıqların olmasına baxmayaraq xalq musiqində dəyişilən məqam-tonallıq ən çox paralel və tersiya münasibətində olan məqamlara təsadüf olunur. Bütün bunlara aid M.İsmayilov xalq musiqimizdən bir çox nümunələr göstərüb. Rast, şur, segah kimi üç əsas məqamların qohumluq əlaqəsini aydınlaşdırdıqdan sonra musiqişünas alim digər məqamlar olan bayatı-şiraz, şüştər, hümayun və çahargah kimi məqamların da qohumluq münasibətlərini aydınlaşdırır.

Musiqişünas-alim məlum olan 7 əsas və 3 əlavə məqamdan başqa digər bir məqamın da mövcud olduğundan da ilk dəfə bəhs edib: “Eyni tonallıqlı bayatı-şiraz, şüştər və hümayunun səssırası ilə uyğun olan başqa bir məqam da vardır ki, o da “Zabul” və yaxud “Segah-zabul” məqamından ibarətdir. Bu halda “Zabul”, eyni tonallıqlı bayatı-şiraz, şüştər və hümayuna nisbətən kiçik seksta aşağı (böyük tersiya yuxarı) münasibətdə olmalıdır” [3, s. 81].

Zabul məqamının səssırası tamamilə şüştər və yaxud II növ hümayundakı kimidir: $\frac{1}{2}$ -1- $\frac{1}{2}$ (yarım ton, ton, yarım ton). Lakin onlardan fərqli olaraq, zabulda xarakter istinad pərdələr 3-cü (yarım kadans üçün) və 1-cidir (tam kadans üçün). O ki qaldı “segah-zabul”a bu, adi segahla VII pərdənin alçalmış və VIII pərdənin yüksəlmiş şəkildən ibarətdir. Bundan başqa, segahda III pərdə də çox zaman yüksəlmiş halda özünü göstərir ki, bu hal zabul və segahın ikisi üçün də səciyyəvidir [3, s. 81].



Qeyd edildiyi kimi, bayatı-şiraz, şüştər, hümayun məqamları quruluş və səslənmə cəhətdən harmonik minorla uyğundur. Lakin zabul və yaxud segah-zabul harmonik major ilə, onun mayəsi isə majorun 1-ci deyil, 3-cü tonu ilə uyğun gəlir. Bütün bunları ilk dəfə izahını verən musiqişünas-alim sonda onu da qeyd edir ki, bayatışiraz, şüştər, hümayun və zabul arasında üç işarə fərqi olur və buna görə mi zabul (do major kimi), do bayatı-şiraz, do şüştər, do hümayun (do minor kimi) birinci dərəcəli qohum tonallıqlardır. Lakin bir-birinə paralel münasibətdə deyillər. Yəni bayatı-şiraz, şüştər, hümayun bir-birilə həm birinci dərəcəli qohum, həm də bir-birinə nisbətən paralel münasibətdə, zabul məqamı isə üç məqamla (bayatı-şiraz, şüştər, hümayun) yalnız birinci dərəcəli qohum tonallıqlardır. Bu məqam-tonallıq dəyişməsinə aid də bir çox musiqi nümunələrini M.İsmayılov göstərmişdir.

7-ci məqam olan çahargahı isə musiqişünas-alim səs tərkibinə görə müəyyən dərəcədə rast ilə uyğun gətirmişdir. Buna görə də o, çahargah ladını şur və segah ilə rast məqamı kimi qohumluq dərəcəsinə olduğunu yazır. Yəni re çahargah – mi şur, re çahargah – fa diyez segah kimi qohumluq əlaqəsindədir. Buna əsasən, onu da rast, şur və segah ilə birgə birinci dərəcəli qohum məqamlar sırasına daxil etmişdir.

Son olaraq M.İsmayılov belə bir nəticəyə gəlir: Azərbaycan məqamları qohumluq dərəcəsinə görə iki qrupa bölünür: Birinci qrupa rast, şur, segah və çahargah məqamları daxildir. Qeyd etdiyimiz kimi, bunlar bir-birilə böyük sekunda və böyük tersiya münasibətindədir. “Birinci qrupa şüştər, bayatı-şiraz, hümayun və zabul məqamları aiddir. Bütün bunlar nəinki qohum hətta bir-birinə paraleldir (1-ci qrup paralelləri – do rast (do çahargah), re şur, mi segah; 2-ci qrup paralelləri do bayatı-şiraz, do şüştər, do hümayun və mi zabul)”.

Rast, şur, segah məqamlarının hər birindən 2-ci qrup məqamlara – bayatı-şiraz, şüştər, hümayuna – keçmək üçün zabul məqamının daha əlverişli olduğunu bildirən M.İsmayılov aşağıdakı məqam-tonallıq planlarını tərtib etmişdir:

1. do rast – mi zabul – do bayatı-şiraz və ya əksinə;
2. do rast – mi zabul – do şüştər və ya əksinə;
3. do rast – mi zabul – do hümayun və ya əksinə;
4. re şur – mi segah zabul – do bayatı-şiraz və ya əksinə;
5. re şur – mi segah zabul – do şüştər və ya əksinə;
6. re şur – mi segah zabul – do hümayun və ya əksinə;
7. mi segah – mi zabul – do hümayun və ya əksinə;
8. mi segah – mi zabul – do bayatı-şiraz və ya əksinə;
9. mi segah – mi zabul – do hümayun və ya əksinə [3, s. 90].

Bu tonallıq planı göstərməsinə baxmayaraq musiqişünas-alim xüsusilə qeyd edir ki, bundan başqa da çox miqdarda tonallıq – planlar tərtib etmək olar. Təbii ki, məqamların qohumluq münasibətinə əsaslanaraq onların qarşı-qarşıya qoyulması mümkündür. Yəni istər xalq musiqimizdə, istərsə də bəstəkarlarımızın yaradıcılıqlarında məqamların qohumluq münasibətinə əsasən, başqa tonallıq planları da tərtib etmək mümkündür. Buna aid bir neçə musiqi nümunəmizin də təhlili, onların məqam-tonallıq dəyişilməsi qeyd olunmuşdur. Bu oçerkin sonunda M.İsmayılov xüsusilə bildirir ki, Azərbaycan məqamlarının qarşı-qarşıya qoyulması ilə əlaqədar onun tərtib etdiyi müxtəlif məqam-tonallıq planları heç də süni və uydurma deyil, əksinə ciddi qayda-qanuna əsaslanmışdır. Qeyd etdiyimiz kimi, o, bu məsələni ətraflı şəkildə izah etmək üçün musiqi ədəbiyyatından bir çox nümunələr gətirmişdir. M.İsmayılov təkcə Azərbaycan xalq musiqi folkloru nümunələrindən deyil, həmçinin Ü.Hacıbəyli, S.Rüstəmov və başqa dahi Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılıqlarından da istifadə edib. Son dərəcədə vacib olan bu məsələ musiqişünas-alimin fikrinə, musiqişünas və bəstəkarlar tərəfindən daha geniş tədqiq olunmalı və işıqlandırılmalıdır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Hacıbəyov Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B.: Yazıçı, 1985, 151 s.
2. İsmayılov M.C. Azərbaycan xalq musiqinin janrları. B.: Işıq, 1984, 100 s.
3. İsmayılov M.C. Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi-metodik oçerklər. B.: Elm, 1991, 49 s.

Расим АЛИЕВ
Докторант АНК

**МАГАМ СЕГЯХ В РАБОТАХ УЧЕНОГО МУЗЫКОВЕДА
М.ИСМАИЛОВА**

Резюме

В статье Р.Алиева говорится об исследованиях, связанных с магамом «Сегях» в работах видного Азербайджанского ученого-музыковеда XX века – М.Исмаилова.

Ключевые слова: мугам, магам, тональность, «изменения тональности мугама», М.С.Исмаилов, «Сегях», «Шикестей-фарс», шикесте, народные песни

Rasim ALIYEV
post-graduate student of ANC

**SEGAH MUGHAM IN THE WORKS OF
MUSICOLOGIST M.ISMAYLOV**

Summary

The article written by R.Aliyev deals with the investigations related to Segah mugham in the researches of M.Ismayilov, the most prominent figure of Azerbaijan musicology of XX century.

Key words: mugam, magam, tonality, “changing of mugham tonality”, M.S.Ismaylov, “Segah”, “Shikasteyi-fars”, shikasta, folk songs.

Rəyçilər: sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Lalə Hüseynova;
sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Cəmilə Həsənova.

Mustafa AŞUROV
AMK-nın magistrantı

S. ƏLƏSGƏROVUN SÖZSÜZ MAHNILARININ MƏQAM XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Açar sözlər: Süleyman Ələsgərov, bəstəkar, janr, sözsüz mahnı, lad-məqam, melodiya

Özünəməxsus dəsti-xətti ilə, Üzeyir Hacıbəyli tərəfindən əsası qoyulmuş Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin layiqli davamçılarından biri Süleyman Ələsgərovun yaradıcılığı zəngin və çoxcəhətlidir. Xalq musiqisindən, muğamlardan qidalanan və ilham alan bəstəkar həm də gözəl mahnılar, romanslar, kamera-vokal, instrumental və sözsüz mahnılar müəllifidir.

"Sözsüz mahnı"lar bəstəkar S.Ələsgərovun yaradıcılığında əsas yerlərdən birini tutur. Bəstəkar bu məcmuəni yazarkən alman bəstəkarı F.Mendelsonun "Sözsüz mahnı"lar məcmuəsindən bəhrələnib. Bildiyimiz kimi, F.Mendelson bu janrın yaradıcısı hesab edilir. Azərbaycanda isə bu janra müraciət edən ilk bəstəkar məhz Süleyman Ələsgərov olub. Xalq musiqisindən qaynaqlanaraq bəstəkar dünyəvi janr hesab edilən bu janra xalq melizmlərini, muğam intonasiyalarını qataraq gözəl səslənmələr əldə etmişdir. Bəstəkar özü "Sözsüz mahnı"lar haqqında belə söyləyir: "Sözsüz mahnı"nın musiqisi gərək o qədər ifadəli olsun ki, sözə ehtiyac qalmasın" [1, s. 10]. S.Rüstəmov isə bu pyeslər haqqında belə qeyd edirdi: "S.Ələsgərovun orkestr üçün bəstələdiyi "Sözsüz mahnı"ları musiqimizə yeni bir janr kimi daxil olub" [1, s. 9].

Süleyman Ələsgərov "Sözsüz mahnı"larını xalq çalğı alətləri orkestri üçün bəstələyib. Qeyd edək ki, bu məcmuə proqramlı xarakter daşıyır. Yalnız məcmuəyə daxil olan pyeslər nomrlənib. Bu janra bəstəkar uzun müddət müraciət etmiş və əsrarəngsiz pyeslər yaratmağa nail olmuşdur. Marqlı hallardan biri də odur ki, görkəmli bəstəkar musiqisevərlərlə yanaşı, bir sıra şairlərin də pərəstiş etdikləri bəstəkarlardan olub. Şair Şahmar Əkbərzadə bəstəkara olan məhəbbətini poetik sözlər ilə ifadə etmişdir. Onun yazdığı misralarda bəstəkarın sözsüz mahnılarının adı çəkilir.

Odlanan ürəyə köz nə gərəkdir,
Yazını görməyə göz nə gərəkdir.
De, “Sözsüz mahnı”ya söz nə gərəkdir,
Mahnı könülləri çaldı desinlər.

Bəstəkarın “Sözsüz mahnı”ları xarakter baxımından həm zərif, emosional, həm ehtiraslı, həm də şən xarakterdədir [4, s. 41].

1 sayılı sözsüz mahnıda obraz etbarı ilə emosional xarakter öz əksini tapır. Müəllif öz müəllimi Üzeyir Hacıbəylinin “Segah” haqqında dediklərinə əsaslanaraq bu əsəri yazmışdır. “Bədii ruhi təsir cəhətdən segah dinləyicidə məhəbbət hissləri oyadır” [2, s. 16]. Melodiyanın səslənməsi zamanı zabul intonasiyaları eşidilir. Bu intonasiyalar sol segah məqamının səssirasına uyğundur.

Mahnının b bölümündə isə bəstəkar segaha məxsus olan şikəsteyi-fars intonasiyalarından istifadə edir. Bu intonasiyalar isə sol segah məqamının “si” şikəsteyi-fars pərdəsinə uyğundur. Burada da sual və cavab cümlələri 2 dəfə təkrar edilir. Bu cəhət isə bəstəkarın xüsusi yazı manerasından asılı olaraq, sual və cavab cümlələrinin bir-biri ilə bağlantısı vasitəsi ilə üzə çıxır.

Lakin bundan sonra “Piu mosso”da istifadə olunan intonasiyalar nisbətən mətin xarakterdə təqdim olunur. Bu isə əsasən, yenə zabula xas manəndi-müxalif intonasiyaları ilə bağlıdır. Bu intonasiyalar isə yenə “sol” segahın “si bemol” şikəsteyi-fars pərdəsinə uyğunluqla müşayiət edilir.

Mahnıda a₁ bölümündə yenə zabul intonasiyaları özünü göstərir. Bu intonasiyalar isə öz növbəsində “sol” segahın səssirası ilə bağlı olur. Mahnının əvvəlindən fərqli olaraq bu hissədə təkrarlanan melodik səslənmələr 1 oktava yuxarı, yüksək registrdə səslənir. Mahnının sonu isə “sol” segahın “mi bemol” əsas tonunda sona yetir.

2 sayılı sözsüz mahnı Andante cantabile tempində, 2/4 ölçüdə yazılıb. Əsərin rondo forması a+b+b₁+c+b₂+a₁ quruluşunda təqdim olunur. A bölümündə sual və cavab cümlələri birlikdə 12 xanə təşkil edir. Burada sual cümləsi 6 xanədən ibarətdir. Əsasən a bölümündə sual cümləsində şüştər intonasiyaları özünü göstərir və bu intonasiyalar fa şüştərin səssirası ilə eynilik təşkil edir. Lakin cavab cümlə çahargah intonasiyalarına əsaslanaraq “do” çahargah məqamının mayə pərdəsində tamamlanır. Mahnının b bölümünə keçid allegro moderatoda səslənir. Əsər boyu əsasən, 2/4, 3/4 dəyişkən ölçülər növbələşir.

Burada sual cümləsi iki dəfə, cavab cümləsi isə öz növbəsində 3 dəfə variantlı şəkildə təkrar edilir. Sual cümləsində yenə şüştər intonasiyalarına istinad olunma özünü göstərir və “fa” şüştər məqamının səssirası ilə uyğunluq duyulur. Lakin cavab cümlənin variantlı şəkildə inkişafı do

çahargah məqamına yönəlmə ilə üzə çıxır.

C bölümündə yenə çahargah intonasiyaları özünü göstərir. Burada cümlələr əsasən, bir period şəklindədir və do çahargah muğamının səssirasına uyğundur. Buradakı şüştər intonasiyalarındakı səslənmələr çox mühüm əhəmiyyətə malik olub, öz ifa prinsipi baxımından əhəmiyyət daşıyır. Lakin yenidən b bölümünə keçid variational şəkildə özünü göstərir. Bu variational səslənmənin sonu yenə do çahargah məqamının səssirasına uyğundur.

Yenidən səslənən a bölümü zil registrdədir. Buradakı səslənmələr yenə şüştər və çahargah intonasiyaları ilə bağlıdır. Bu intonasiyalar kulminasiyanı təşkil edərək əsasən, fa şüştərin də çahargahın səs sırası ilə bağlılıq yaradır.

3 sayılı sözsüz mahnı öz intonasiya prinsipi baxımından daha maraqlıdır. Burada şur, segah intonasiyaları bəstəkar üçün əsas prinsip kimi qarşıya qoyularaq əsərdə göstərdiyimiz intonasiyaların məqam xüsusiyyətlərindən əhatəli şəkildə geniş istifadə edilmişdir. Əsər interludiya xarakterli akkord səslənmələri ilə başlayır. Burada əsasən, kuplet variational formadan istifadə edilmişdir. Belə ki, əsərin forma quruluşuna $a+b+a_1$ şəklində baxmaq mümkündür. Burada a bölümündə iki perioddan istifadə edilib. Birinci periodda sual və cavab cümlələri hər biri ayrı-ayrılıqda iki dəfə təkrar olunur.

Burada sual cümləsi do diyez şur intonasiyalarına əsaslanır. Lakin burada sual cümlə do diyez şur məqamına əsaslandığı halda, cavab cümlədə isə si segahdadır. Lakin a bölümündə ikinci periodda şahnaz və segah intonasiyalarına üstünlük verilir. Burada da sual cümləsində fa diyez şur məqamının şur-şahnaz pərdəsinə istinad olunur. Lakin cavab cümlədə şur muğamına məxsus mayə pərdəsinə enmə baş verir.

Bəstəkar b bölümündə əsasən, çox maraqlı və intonasiya səslənmələrinin rəngarəngliyinə üstünlük verib. Belə ki, b bölümündə segah intonasiyaları əsas yer tutur. Burada əsasən, do diyez segah məqamına məxsus fa diyez manəndi-muxalif pərdəsinə istinad özünü aydın şəkildə göstərir. Lakin cavab cümlədə yenidən do diyez şurun intonasiyaları üzə çıxır. Burada cavab cümlənin təkrarlanması istər istəməz yeni bir intonasiya prinsipi meydana gətirir. Cavab cümlədə kiçik keçici 8 xanəlik perioddan istifadə edilir. Bu, bir növ b bölümünə aid olan ikinci periodun formalaşmasını üzə çıxarır. Bundan sonra yenidən a bölümünə keçid baş verir. Burada yenə biz fa diyez şurun şur-şahnaz pərdəsinə istinad olunmanın və şur məqamına məxsus mayə pərdəyə enmənin şahidi oluruq. Əsərin sonunda bəstəkar seqna işarəsi əlavə edib, bu da əsərin başdan seqna qeyd olunan yerə qədər təkrar olunmasını tələb edir. Əsərin sonu sol şur məqamındadır.

Bəstəkar 4 sayılı sözsüz mahnıda öz quruluş formasına görə 6/8, (3/4)

ölçüdən istifadə edir. Bu əsərə $a+a_1+b+c+a_2$ quruluş şəklində baxa bilərik. Burada a bölümü giriş xanələri ilə başlayır. Bundan sonra istifadə olunan period sual və cavab cümlələri ilə birlikdə 12 xanə təşkil edir. Burada şur lya şur məqamının intonasiyaları özünü büruzə verir. Bundan sonra a bölümünün təkrarı bir oktava yuxarıda səslənir. Lakin periodun ikinci təkrarı zamanı onun genişlənmiş şəkli meydana çıxır.

Əsərin b bölümündə isə bəstəkar şikəsteyi-fars intonasiyalarına üstünlük verir. Burada şikəsteyi-fars intonasiyaları vasitəsi ilə bəstəkar bir növ segah və şur arasında bağlılıq əmələ gətirir. Bu bağlılıq əsasında segah intonasiyaları b bölümündə sol segahın səs sırası ilə uyğundur.

Təbiidir ki, burada sol bemol segaha məxsus si bemol şikəsteyi-fars rast pərdəsinə istinad olunur. Lakin burada b bölümünün istifadəsi zamanı segah muğamına məxsus “Şikəsteyi-fars” intonasiyaları mahnının b bölümünün əsas qayəsini təşkil edir. Burada c bölümündə isə bəstəkar tam sərbəst şəkili işlənmə xarakterli genişlənmiş perioddan istifadə etmiş xüsusən fortepiano texniki ifa imkanlarına üstünlük vermişdir. Özünəməxsus reprizanın sonunda bəstəkar lya bemol şura keçir. Əsərin sonu re bemol səsinə əsaslanmaqla lya şura məxsus şur-şahnaz pərdəsi ilə ifadələnir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Babayev E.Ə. Bəstəkarlarımızın portreti seriyasından (Süleyman Ələsgərov). B.: Azərnəşr, 1993.
2. Hacıbəyov Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B.: Elm, 1985, 151 s.
3. Xəlilov V.C. Bəstəkar Süleyman Ələsgərov. B.: Işıq, 1985, 72 s.
4. Qafarova M.A. Bəstəkar Süleyman Ələsgərov və xalq çalğı alətləri orkestri. Dərs vəsaiti. B.: ADPU, 2012, 226 s.

Мустафа АШУРОВ
Магистр АНК

«ПЕСНИ БЕЗ СЛОВ» СУЛЕЙМАНА АЛЕСКЕРОВА В АСПЕКТЕ ЛАДОВО-МУГАМНОЙ ХАРАКТЕРИСТИКИ

Резюме

Статья посвящена творчеству выдающегося представителя Азербайджанской композиторской школы - Сулейману Алескерову. Работа автора посвящена анализу «Песен без слов» № 1,2,3,4 компози-

тора. При анализе песен были раскрыты особенности интонации, связанные со звукорядом мугама.

Ключевые слова: Сулейман Алескеров, композитор, жанр, песня без слов, лад-мугам, мелодия

Mustafa ASHUROV
Master of ANC

**“SONGS WITHOUT WORDS” SULEJMANA
ALESKEROVA IN ASPECT OF MODE-MUGHAM
CHARACTERISTICS**

Summary

The article is about outstanding representative of Azerbaijan composer school - Suleyman Alesgerov. The author's writing is devoted to the analyses of “Songs without words”. For the first time the author analyzed 1, 2, 3, 4 “Songs without words” widely in terms of intonation and magham characteristics.

Key words: Suleyman Alesgerov, composer, genre, song without word, mode-mugham, melody

Rəyçilər: professor Malik Quliyev;
dosent Rafiq Abdullayev.

Aysu SADIQOVA
AMK-nın müəllimi

S.ƏLƏSGƏROVUN BALABAN VƏ ORKESTR ÜÇÜN “XƏYALA DALARKƏN” ƏSƏRİNDƏ MƏQAM-İNTONASIYA XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Açar sözlər: balaban, orkestr, muğam, lad-intonasiya

Görkəmli bəstəkar Süleyman Ələsgərovun xalq musiqisindən bəhrələ-nən yaradıcılığı mövzu rəngarəngliyi, forma aydınlığı, musiqi dilinin sə-lisliyi ilə səciyyələnir.

Bəstəkar 1977-ci ildə balaban və xalq çalğı alətləri orkestri üçün “Xə-yala dalarkən” əsərini yazmışdır. Azərbaycanın milli xalq çalğı alətlərin-dən biri olan balabana bəstəkar böyük diqqət verib. O, bu aləti konsert səhnələri səviyyəsinə çatdırıb. M.Qafarova belə qeyd edir: “Balaban xal-qımızın geniş yayılan qədim nəfəsli xalq çalğı alətlərindəndir. Bu alətin səslənmə tembrri olduqca məlahətli və həzindir. O, transpozisiyalı alət sayılır, yəni yazılışından yarım ton aşağı səslənir” [3, s. 74].

“Xəyala dalarkən” əsərini bəstəkar sonradan balaban və fortepiano üçün işləyərək “Sözsüz mahnı”lar məcmuəsinə daxil edib. Biz tədqiqatı-mızı bu əsərin köçürməsi üzərində aparmışıq və əsərdə bəstəkarın Azər-baycan muğam intonasiyalarından rəngarəng və özünəməxsus şəkildə is-tifadəsinin bir daha şahidi olacağıq.

Əsər boyu bəstəkar şüştər məqamının intonasiyalarından istifadə et-mişdir. Moderato con moto tempində, 3/4 ölçüdə səslənən əsər a+b+a₁+c+a₂ quruluşunda, rondo formasındadır. Burada a bölümündə səslənən şüştər intonasiyaları fa şüştər məqamının səssırasına uyğundur. Bölümün sual cümləsi fa şüştər məqamının yarım kadansına, cavab cüm-ləsi isə tam kadansına istinad edir.

Balaban və fortepiano üçün “Xəyala dalarkən”

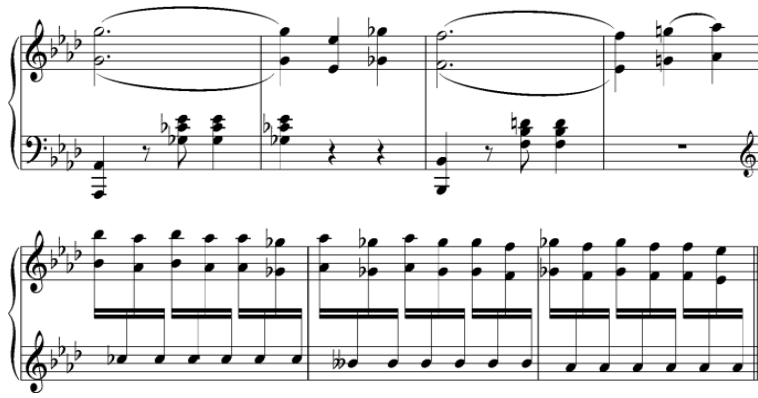
Moderato con moto

The musical score is written for Balaban and fortepiano. It is in 3/4 time and B-flat major. The tempo is Moderato con moto. The score consists of two systems. The first system shows the Balaban melody in the upper staves and the fortepiano accompaniment in the lower staves. The fortepiano part includes chords and a melodic line. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). The second system continues the melody and accompaniment, with a *p dolce* (piano dolce) marking. The fortepiano part features a melodic line with a *p* dynamic.

Burada b bölümündə hümayun intonasiyasına yönəlmə baş verir. Bu intonasiyalar mi hümayun məqamının tam və yarım kadans pərdələrinə yönəlmələrlə özünü göstərir. İntermediya şəkilində əsas mövzunun müşayiətli səslənməsindən sonra c bölümünə keçid baş verir. Keçidlər fortepiano partiyasında səslənir.

Burada bəstəkar intonasiyaların özünəməxsus istifadə üsullarına əsaslanmaqla bir manevr edərək şur intonasiyalarına keçid edir. Bu intonasiyalar “si bemol” şur məqamının səssirasına uyğundur. Burada fortepiano-nun müşayiəti partiyasındakı 16-lıq notların sağ və sol əldə ardıcıl, ostenatolu notların istifadəsi ilə diqqət çəkir.

The musical score continues from the previous system. It shows the Balaban melody in the upper staves and the fortepiano accompaniment in the lower staves. The fortepiano part includes chords and a melodic line. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The score ends with a double bar line.



“Poco a poco ritenuto”da yenidən əvvəlki tonallığa keçid olunur. Rep-
rizada a bölümünün təkrarında da bəstəkar maraqlı, özünəməxsus yanaş-
ma tərzinə əsaslanıb. Buradakı səslənmələr *sfp* nüanslarının istifadəsi ilə
diqqəti cəlb edir. Bu bölümə “fa” şüştərdə olsa da əsərin sonundakı səslə-
nmələr “lya” segahla əvəz olunur. Beləliklə, əsər segah intonasiyaları
ilə bitir.



S.Ələsgərov Azərbaycan musiqi tarixində öz yeri və dəsti-xətti olan
bəstəkardır. Onun yaradıcılığında özünəməxsus üslub, melodiylarının
təkrarolunmaz intonasiya çalarları mövcuddur. Bəstəkarın əsərləri hamı-
nın bədii-estetik zövqünü oxşayır. Yaş çərçivəsindən asılı olmayaraq bu
əsər dillər əzbəridir.

S.Qasımova və N.Bağırov belə qeyd edirlər: “S.Ələsgərov musiqisi üçün şən, sevindirici əhvali-ruhiyyə, emosionallıq, fikrin səmimiyyəti xasdır. Günün aktual məsələləri, müasirlərimizin həyatı, onların arzu və istəkləri, Vətənin tərənnümü, adamlarımızın əmək nailiyyətləri – bütün bunlar S.Ələsgərovun yaradıcılığında öz canlı əksini tapır. Xalq yaradıcılığına xas olan intonasionalardan, ritmlərdən geniş istifadə edən S.Ələsgərov folklor sənətinin təkraredilməzliyini, orijinallığını öz əsərlərində səmimi şəkildə ifadə etməyə çalışır. Bu işdə ona xalq musiqiçiləri ilə daimi əlaqəsi xeyli kömək edir” [4, s. 184].

Əsərlərinin maraqlı orkestrləşmə dili, orkestrə daxil olan alətlərin ayrı-ayrı qruplarının tembr xüsusiyyətlərini ustalıqla istifadə etməsi onun tar alətinə olan böyük marağı ilə əlaqələndirilir. Əsərlərində zəngin ifadə vasitələrindən, müraciət etdiyi alətlərin bədii-texniki imkanlarının açıb göstərməsində mürəkkəb intonasiya xüsusiyyətlərindən özünəməxsus ustalıqla istifadə edirdi.

Görkəmli bəstəkar pedaqoji fəaliyyətində də gələcək nəsillərin keyfiyyətli musiqi təhsili almasında öz bilik və bacarığını, təcrübəsini əsirgəməyib. Neçə-neçə istedadlı gənclər məhz Süleyman Ələsgərovun xeyir-duası ilə musiqi ictimaiyyətində öz layiqli yerlərini tapıblar.

ƏDƏBİYYAT:

1. Babayev E.Ə. Bəstəkarlarımızın portreti seriyasından (Süleyman Ələsgərov). B.: Azərnəşr, 1993.
2. Xəlilov V.C. Bəstəkar Süleyman Ələsgərov. B.: İşıq, 1985, 72 s.
3. Qafarova M.A. Bəstəkar Süleyman Ələsgərov və xalq çalğı alətləri orkestri. Dərs vəsaiti. B.: ADPU, 2012, 226 s.
4. Qasımova S.C., Bağirov N.H. Azərbaycan Sovet musiqi ədəbiyyatı. Dərslik. B.: Maarif, 1984, 224 s.

Айсу САДЫГОВА
Преподаватель АНК

ЛАДО-ИНТОНАЦИОННЫХ ОСОБЕННОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ С. АЛЕСКЕРОВА ДЛЯ БАЛАБАНА С ОРКЕСТРОМ «ХЕЯЛА ДАЛАРКЕН» (ПОГРУЗИВШИЙСЯ В МЕЧТАНИЯ)

Резюме

Произведение «Хеяла даларкен» (Погрузившийся в мечтания) для балабана с оркестром Сулеймана Алескерова было написано в 1977 году. В статье анализируются ладо-интонационные особенности

данного произведения.

Ключевые слова: балабан, оркестр, мугам, ладо-интонации

Aysu SADIQOVA

Lecturer of ANC

**FRET INTONATION FEATURES OF S. ALASGEROV'S
“LOSTING IN THOUGHTS” (XEYALA DALARKEN) PLAY FOR
BALABAN AND ORCHESTRA**

Summary

In 1977 composer Suleyman Alasgerov composed “Xeyala dalarken” (“Losing in thoughts”) for balaban and orchestra. In this article composer’s activity has been looked through. Also in this article fret intonation features of “Xeyala dalarken” has been analyzed.

Key words: balaban, orchestra, mugam, tune-intonation

Rəyçilər: dosent Yaqut Seyidova;
dosent Telman Qəniyev.

Pikə FƏTULLAYEVA

Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın doktorantı

MÜZIKL JANRINI YENİ İSTİQAMƏTƏ YÖNƏLDƏN BRİTANİYALI FENOMEN

Açar sözlər: müziki, janr, musiqi teatri, inkişaf

Müziki son onilliklər ərzində musiqili teatrın ən populyar və tələb olunan janrlarından biridir. Bu janr musiqili teatrın yeni mərhələsini özündə əks etdirərək daim aktual olan və diqqəti cəlb edən yeni istiqamətlərdən birinə çevrilib. Məlumdur ki, musiqili teatrın müxtəlif növləri tarix boyu bir sıra inkişaf mərhələlərindən keçmiş və bunun nəticəsində bir janr kimi formalaşa bilmişlər. Bu baxımdan, onun yeni növü olan müziki də istisna olmadı və bir neçə formalaşma dönməindən keçərək öz simasını əldə edə bildi. Belə ki, XX əsrin I yarısında yaranan bu janr ilkin mərhələdə özündə vodevil, musiqili komediya və operetta kimi musiqili səhnə növlərinin inkişafının yeni və fərqli mərhələsini cəmləşdirirdi. Amerikada yaranmış bu janra bir sıra digər musiqili səhnə üslub və janrları da (balladalı opera, burlesk, revyu, müzik holl, caz və s.) təkan vermişdir. Lakin ilkin formalaşma məqamında o özündə musiqili səhnə üslublarının fərqli tendensiyalarını və xüsusiyyətlərini cəmləşdirməkdə idi.

II dünya müharibəsindən sonra yaranan yeni tanınmış teatrlar, müzikllar və kino müziklları isə bu janra yeni nəfəs gətirdi və ümumilikdə müzikl janrının fabulası daha da ciddiləşdi. Bu dönmə müziklin ikinci inkişaf mərhələsi kimi də baxmaq olar. Bu müzikllar isə librettoların mürəkkəbləşməsini, ritmlərdə caz və rəqətmənin hiss ediləcək dərəcədə təsirini, mahnılarda tipik amerikan dönmələrini ehtiva edirdi.

Ümumilikdə qeyd edilən iki mərhələdə ərsəyə gələn müzikllar bu janrın klassik nümunələrini təcəssüm etdirir. Bu sırada R.Rocers və O.Xammersteynin "Oklaoma", "Musiqinin səsləri", F.Lounun "Mənim gözəl xanımım", L.Bernsteynin "Vestsayd tarixi", C.Bokun "Skripkaçı damda", Riçard və Robert Şerman qardaşlarının "Merri Poppins", C. Germanın "Hello Dollı" və s. işiq üzü görmüşdür. Qeyd etmək lazımdır ki, 1930-60-cı illərin müziklları çox böyük populyarlıq qazanaraq özündə operetta, amerika vodevili, tragikomik tamaşalar və rəqs revyusu ilə qo-

humluq yaradan parlaq əyləncəvi şounu əks etdirirdi.

1971-ci ildə britaniyalı bəstəkar Endryu Lloyd Uebberin musiqi yaradıcılığının ərsəyə gəlməsi bu janr üçün bir növ yeni dirçəliş mərhələsi oldu. Məhz onun sayəsində janrın inkişafında təməmilə yeni istiqamət başlandı.

E.L.Uebber iyirmiyyə yaxın musiqilərin müəllifidir. Buna baxmayaraq, 1970-ci illərin əvvəllərində bəstəkarla məhz “İsa Məsih superulduz” rok-musiqili dünya şöhrəti gətirdi. Bu məqamda çox maraqlı bir faktı qeyd etmək lazımdır. Belə ki, artıq məlum olduğu kimi 60-70-ci illərdə musiqilərin mərkəzi ənənəvi olaraq Amerika Brodveyi sayılırdı. Bu bağlılıq o dərəcədə idi ki, çox vaxt Brodvey və musiqi anlayışı bir-birindən ayrılıqda səsləndirilmirdi. Brodvey musiqilərinin başlıca məqamı onların əyləncəvi musiqili səhnə üslubu kimi xarakterizə olunmasındadır. 60-70-ci illərdə Nyu-Yorkda Brodvey musiqilərinin geniş vüsət aldığı bir ərəfədə İngiltərədə bu janra qarşı bir qədər etinasızlıq var idi. Belə ki, Britaniya teatrının ən parlaq nümayəndələrindən olan Noel Kovard qeyd edirdi ki, “Britaniyalılar yüngül musiqini heç vaxt yetərinə ciddi qəbul etməmişlər”. Buna baxmayaraq, E.L.Uebberin fəaliyyəti mövcud vəziyyətin təməmilə dəyişilməsinə gətirib çıxardı. 1970-ci illərin ortalarında “İsa Məsih superulduz” və “Evita” musiqilərinin premyeralarından sonra London musiqiləri Brodveydən az avtoritet qazanmadı. Nəticədə İngiltərə və Avropada klassik üslubu özündə əks etdirən və ilkin mərhələ nümunələrindən fərqli olan yeni musiqi üslubunun yayılması geniş vüsət aldı.

Beləliklə, tədricən bu üslubda işləməyə başlayan bəstəkarlar birbaşa musiqi inkişafının xeyrinə əsasən danışığı epizodlarından imtina edərək obraz və mövzuların diapazonlarını daha da genişləndirdilər, komediyanı lirik-dramatik və tragik süjetlərlə əvəz etməyə başladılar. Qeyd etmək lazımdır ki, birbaşa musiqi inkişafı dedikdə burada mövzunun bütün əsər boyu keçməsi yəni, modifikasiya olunması nəzərdə tutulur. Həmçinin musiqilərdə musiqi dilinin mürəkkəbləşməsinə, tamaşaların ifaçılıq və quruluş səviyyəsinə qarşı tələblərin artırılmasına, musiqi yaradıcılarının əsərlərə verilən əsas qayədə qloballıq və ciddilliyə daha çox önəm verilməsinə başlandı. Qeyd etmək lazımdır ki, musiqi janrında dəyişikliklərə səbəb olan bu proseslərdə E.L.Uebber yaradıcılığı ilham mənbəyi hesab edilə bilər. Belə ki, bu məqamlar onun yaradıcılığından etibarən vüsət almağa başladı.

Bəstəkarın 1960-80-ci illər ərzində yazılan musiqilərinə “Yusif və onun sehrli, rəngarəng yuxular plışı”, “Evita”, “Pişiklər”, “Mahnı və rəqs”, “Operanın kabusu”, “Sevginin aspektləri” və s. aiddir. Bu nümunələr bəstəkarın yaradıcılığı üçün önəm kəsb etdiyi kimi dünya musiqi mədəniyyəti tarixində də musiqi janrının ən parlaq nümunələrini və növbəti inkişaf mərhələsinin zirvəsini təəcəssüm etdirməkdədir. Beləliklə, klassik

Brodvey müzikllarının ayrılmaz hissəsi olan danışiq dialoqları öz yerini yeni müzikllarda akademik operanın janr mənsubiyyəti olan reçitativlərə verdi. Bütün bunlarla yanaşı, E.L.Uebber əsərlərində olan müxtəlif səhnələrin melodikasını yaratdıqda bir tərəfdən XX əsrin opera üslubu olan sərt ekspressiv intonasiyalara, bir səs registrindən digərinə ani keçən sıçrayışlara, digər tərəfdən rok-intonasiyaların elementlərinə, yəni vokalçının yüksək registrdə verilən çıxırış və reçitativ kimi xüsusiyyətlərə əsaslanır. Beləcə, Avropa musiqi tipi olan və daha çox operanı xatırladan bir-başa musiqi inkişafından istifadə olundu və belə bir janr fərqliliyi E.L.Uebberin musiqili teatrının əsasını təşkil etdi. Əsərlərə bu kimi melodik quruluşun verilməsi mətnin ifadəliliyini artırır, əsas frazaların dramatik mənasını qabardaraq dinləyicinin daim diqqətini cəlb edir. Beləliklə, bəstəkar incəsənətin müxtəlif istiqamətlərini sintetik tamlıq kimi özündə əks etdirən müziklda musiqini ön plana çəkərək onu inkişaf xətti ilə birləşdirmiş, orkestrin rolunu artırmış, nömrələr arasında sərhəd anlayışını ləğv edərək mahnı və ariyaların ansambllara, duet və dialoqların isə ariozlara səlis şəkildə keçidini əldə etmişdir ki, bu da nəticədə əyləncəvi Brodvey musiqi çalarları ilə zəngin olan müziklin akademik ənənələrə təbə olan Britaniya musiqisi istiqamətinə səmt almasına səbəb oldu.

Həmçinin, E.L.Uebberin müzikllarının mövzu seçimi din, siyasət, sevgi və insan münasibətlərinin qurulması, dünya ulduzları ilə bağlı tarixi əhatə edir ki, bu da daim qəzet və efirləri cəlb etməklə ən geniş istifadəçilər dairəsinin marağını qarşılayır. Mövzularda bu kimi aktualıq müziklin fərqləndirici xüsusiyyətlərindəndir.

E.L.Uebber nəinki Britaniyada, dünya üzrə incəsənətin tanınmış və hətta əfsanəvi fiqurlarından biridir. Bu statusa o məhz müziklları sayəsində edə bildiyi tarixi çevrilş və əsərlərinin ona gətirdiyi dünya şöhrəti ilə nail olmuşdur. Bu məqamı onun incəsənət sahəsində əldə etdiyi nüfuzlu mükafatlar da sübut edir. Onun hər bir layihəsi demək olar ki, dünya sensasiyasına çevrilir, mətbuatda çılgın muzakirələrə səbəb olur və kommersiya cəhətdən də uğurlu olur. İngilis müəllifinin bu üslubda əldə etdiyi heyrtləndirici uğurunun əsas səbəbi əsərlərinə qarşı olan sonsuz diqqətidir ki, bu da onun müzikl nümunələrinin parlaq şöhrət qazanmasına səbəb olur. Ümumiyyətlə, E.L.Uebber öz müzikllarının bütün yaranma mərhələlərində iştirak edən, əsərlərinin premyeralarının son anına qədər yaradıcılarla bərabər çalışmağa üstünlük verən bəstəkarlardandır.

Ümumilikdə E.L.Uebberin əsərlərində musiqi janrlarının geniş üslub rəngarəngliyindən istifadə etməsi diqqəti cəlb edir. Bu sırada rep, disko, disko-rok, pop-ballada, kantri, blyuz, caz balladaları, müxtəlif rəqslər və s. adlarını çəkmək olar ki, bu da bəstəkarın əsərlərinə daha çox dinləyici kütləsinin cəlb olunmasına səbəb olur. Bəstəkarlıq məntiqi baxımından isə E.L.Uebberin əsərləri XX-XXI əsrin əsas bədii istiqaməti olan post-

modernizmlə əlaqədardır. Lakin bəstəkar özünü sırf postmodernizm üslubunun nümayəndəsi hesab etmir və bunu sadəcə yaşadığı dövrün təsiri ilə əlaqələndirir. Buna baxmayaraq, E.L.Uebberin yaradıcılığında barokko, klassik və romantik üslubla yanaşı müasir dövrdə geniş yayılmış elektron musiqisi, caz üslubu, sonor effekti və eklektika ilə yanaşı avantgard üslublarının da təsiri duyulmaqdadır. Ümumiyyətlə, bu müəllifin əsərləri müxtəlif musiqi janrları və formalarının elementləri ilə zəngindir.

E.L.Uebberə qədər musiqi məhz Brodveydə geniş məşhurluq qazanmışdır. Brodvey sanki janrın adı kimi onun ayrılmaz simvoluna çevrilmişdir. Hər kəs tərəfindən məhz belə də qəbul edilməsi bu janrın nümunələrinin oynanıldığı məkandan sanki ayrılmaz olaraq qalırdı. Lakin məhz E.L.Uebberin yaradıcılığı musiqi janrını bir növ məhdudlaşdıran Brodveydən çıxardı, onu yeni qitəyə gətirdi, üslub yenilikləri ilə zənginləşdirdi, janrın simasını dəyişdi və beləcə musiqinin yeni dirçəliş dövrü başladı.

E.L.Uebber yaradıcılığı mövcud olmasa idi, musiqi tarix boyu Brodveyin əyləncəvi səhnə janrı olaraq qalacaqdı. Bu baxımdan britaniyalı bəstəkarın adı musiqinin tarixi inkişafına qızıl hərflərlə həkk olundu.

ƏDƏBİYYAT:

1. Сахарова А.Д. Эндрю Ллойд Уэббер: Британский король мюзикла. // Журнал «Музыкальный театр», 2007.

2. Мюзикл. Материал из Википедии – свободной энциклопедии
URL:<https://ru.wikipedia.org/wiki/Мюзикл>

Пике ФАТУЛЛАЕВА
Докторант БМА

БРИТАНСКИЙ ФЕНОМЕН В РАЗВИТИИ НОВОГО НАПРАВЛЕНИЯ ЖАНРА МЮЗИКЛ

Резюме

В предлагаемой вниманию статье говорится об известном Британском композиторе Эндрю Ллойд Уэббере, творчество и произведения которого повлияли на дальнейшее развитие жанра мюзикл.

Ключевые слова: мюзикл, жанр, музыкальный театр, развитие

Pike FATULLAYEVA
post-graduate student of BMA

**THE BRITISH PHENOMENON IN DEVELOPMENT OF A NEW
DIRECTION OF A MUSICAL'S GENRE**

Summary

This article talks about the famous British composer - Andrew Lloyd Webber. And also about his works which was making for development this genre of music – musical.

Key words: musical, genre, musical theatre, development

Rəyçilər: professor Gülzar Mahmudova;
dosent Könül Nəsibova.

Naibə ŞAHMƏMMƏDOVA
BMA-nın dissertantı

R.MİRİŞLİNİN YARADICILIĞINDA SİMFONİYA JANRI

Açar sözlər: intonasiya sistemi, klassik xüsusiyyətlər, xalq mahnı ənənələri, musiqi ifadə vasitələri

R.Mirişlinin irihəcmli orkestr əsərləri sırasına kamera orkestri üçün "Simfoniya", simfonik orkestr üçün "Şəhidlər" simfoniyası, 3 simfonik poema, 4 simfonik süita, tar ilə simfonik orkestr üçün konsert, həmçinin xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazdığı 12 süita, 2 konsert və s. əsərlər aiddir.

R.Mirişli 1970-80-cı illərdə simfonik musiqi axtarışlarını davam etdirərək, 1974-cü ildə simli alətlər orkestri üçün Simfoniyasını, 1984-cü ildə tar ilə simfonik orkestr üçün Konsertini yazır. Bu əsərlər müəllifin uğurlu, maraqlı və orijinal musiqi əsərləri olmaqla, Azərbaycan musiqi irsində layiqli yerini tutmuş və ifaçılıq repertuarına daxil olmuşdur.

R.Mirişlinin irihəcmli orkestr əsərlərindən simli alətlər orkestri üçün "Simfoniya"sına nəzər salaq. Bu əsərin təhlilini R.Mirişlinin simli alətlər orkestri üçün Simfoniyasının 2009-cu ildə nəşr olunmuş partiturası əsasında aparmışıq [1].

R.Mirişlinin simli alətlər orkestri (və ya kamera orkestri) üçün simfoniya-sının ilk ifası Azərbaycan bəstəkarlarının V qurultayı proqramı çərçivəsində olmuşdur. Bu əsər tanınmış dirijor Nazim Rzayevin idarəsilə Q.Qarayev adına Azərbaycan Dövlət kamera orkestrinin təfsirində uğurla səslənmişdir.

Musiqişünas Güllü İsmayılova "Bəstəkar Ramiz Mirişli" monoqrafiyasında simfoniya haqqında belə yazır: "Kamera orkestri üçün yazılmış bu simfoniya məzmununa görə müasir dövrün ziddiyyətli, dramatik hadisələrinə, gənclərin mənəvi həyatına həsr olunub. İntellektual cəhətdən zəngin, dünyagörüşü baxımından mürəkkəb xarakterli müasir gənclik mövzusu bu üç hissəli Simfoniyanın mündəricəsini təşkil edir" [2, s. 12].

Simfoniyanın musiqisindəki bədii obrazlılıq, ifadə vasitələri sahəsindəki yeniliklər diqqəti cəlb edir. Bəstəkar simfoniya milli musiqinin dərin köklərindən bəhrələnərək, üslub baxımından Azərbaycan xalq musiqisinin

prinsiplərinə və müasir bəstəkar təfəkkürünə əsaslanan özünəməxsus, fərqləndirici xüsusiyyətlərə malik əsər yaratmağa nail olmuşdur.

Simli alətlər orkestri üçün simfoniya üç hissədən ibarətdir. 1-ci hissə - Andante – Allegro – işlənmə bölməsi olmayan sonata formasındadır. 2-ci hissə - Lento – sadə üçhissəli formadadır. 3-cü hissə - Vivo – rondo formasına əsaslanır. Bu hissələrin quruluşu klassik formalara əsaslanır. Bununla belə, kompozisiya daxilində, mövzuların quruluşunda muğamın inkişaf xüsusiyyətlərinə xas olan cəhətlər özünü göstərir. Mövzuların bir özəkdən yetişməsi, melodik, ritmik, struktur, faktura, orkestr yazısı və s. cəhətlərdən variantlı-variasiyalı dəyişilmələrə uğraması, bunun nəticəsində əmələ gələn mərhələlərlə dalğavari inkişaf qeyd olunmalıdır. Mövzuların strukturunda da xromatik səssirasına əsaslanan muğamvari, improvizasiyalı gəzişmələr üstünlük təşkil edir ki, bu da bəstəkarın musiqi üslubunda müasir yazı üsullarının muğam təfəkkürü ilə uzlaşdırılmasından irəli gəlir.

Simfoniyanın 1-ci hissəsi sonata formasında yazılıb, burada işlənmə bölməsi yoxdur. Ekspozisiyada giriş, əsas və köməkçi mövzuların geniş inkişafa məruz qalması onların simfonik işlənməsini önə çəkir. Buna görə də bəstəkar işlənmə bölməsindən istifadə etməyərək, dinamik repriza yaradır. Reprizada mövzuların temp göstəricilərinin dəyişdirilməsi maraqlı cəhətlərdəndir. Həmçinin, Andante tempinə əsaslanan bölmənin 1-ci hissəni çərçivəyə alması, forma quruluşuna özünəməxsus cəhətlər aşılayır. Bu, bir növ, muğamın təmkinlə mayədə başlanıb, geniş inkişaf mərhələlərindən sonra yenidən həmin ruhda tamamlanmasını xatırladır və simfoniya muğamdan gələn cəhətlər kimi diqqətəlayiqdir.

Simfoniyanın 1-ci hissəsi ağır tərzli girişlə – Andante ilə başlayır. Bu mövzu əsərin dramaturji inkişaf xəttinə təkan verir. Mövzunun quruluşu tezis şəkillidir. Melodiyada şüştər məqamının intonasiya xüsusiyyətləri özünü büruzə verir. Qeyd edək ki, eyni səsdən başlanan sekunda-tersiya gedişlərinə əsaslanmış bu tezis simfoniyanın digər mövzularının quruluşunda da rast gəlinir və bu da mövzunun simfoniyanın quruluşundakı əhəmiyyətini artırır.

Muğamvari giriş mövzunun quruluşunda orkestrləşmənin də rolunu qeyd etməliyik. Belə ki, mövzunun səsləndirilməsində növbə ilə bas alətlərin – violonçel və kontrabaslارın, daha sonra yüksək səslı alətlərin – I violınların, həmçinin, II violınların iştirak etməsi onun quruluşunda kölgə-ışıq, əks-səda effekti yaradır. Bununla yanaşı, bir partiyadan digərinə keçid zamanı zəncirvari şəkildə bağlılıq əmələ gətirən səslər mövzunun arasıkəsilməz inkişaf təəssüratını əmələ gətirir.

Ekspozisiya bir-birinə təzadlı olan iki mövzunun qarşılaşdırılması üzərində qurulub. Bunlardan birincisi – əsas mövzu coşğun və dramatik xarak-

terlidirsə, ikincisi – köməkçi mövzu lirik-oynaq, aşiq havaları ruhundadır. Hər iki mövzu inkişaf prosesində qarşı-qarşıya qoyularaq, müxtəlif rəngə boyanır, təzələnir, yeni xüsusiyyət alır. Məharətlə orkestrləşdirilmiş bu mövzular variasiyalı inkişafa əsaslanaraq, polifonik ünsürlərlə, muğam və aşiq musiqisindən gələn intonasiya xüsusiyyətləri ilə zənginləşir ki, bütün bunlar əsərin dramaturji xəttində vəhdət təşkil edir.

Əsas mövzu – Allegro, giriş mövzunun elementləri üzərində qurulur. Giriş mövzuda qeyd etdiyimiz tezis – eyni səsdən sekunda-tersiya gedişləri və onun yüksək registrdə yeni səviyyədə təkrarlanaraq, melodik cümləni yekunlaşdıran fraza əsas mövzuda da mühüm rol oynayır. Mövzu başlanğıcda homofon-harmonik ifadə tərzinə malikdir, inkişaf prosesində polifonik imitasiyalı səslər də qoşularaq, fakturanı mürəkkəbləşdirir.

Əsas mövzunun quruluşunda variantlı təkrarlanma və variasiya olunma inkişaf prinsipi mühüm əhəmiyyətə malikdir. Belə ki, mövzunun melodiyası müxtəlif səslərdən, müxtəlif səviyyələrdə variantlı şəkildə təkrarlanır, müşayiətdə də variantlı dəyişikliklər özünü göstərir. Əsas mövzunun sonunda şaquli xətdə ostinat şəkildə saxlanılan kvarta-kvinta (kvarta+sekunda) səs birləşmələri aşiq sazının çalğısını xatırlatmaqla, həmçinin, köməkçi mövzunun səslənməsini hazırlayır.

Köməkçi mövzu – Allegretto aşiq havaları ruhunda, lirik-oynaq xarakterlidir. Mövzunun quruluşu aşiq havalarını xatırladır: dayaq pillənin – “fadiyez” səsinin aksentlərlə təkrarlanması, onun aparıcı tonlarla əhatə olunması, ətrafındakı gəzişmələrin diapazonunun tədriclə genişlənməsi bu qəbildən olan xüsusiyyətlərdir. Melodiya “re” şur məqamına əsaslanır. Köməkçi mövzunun inkişaf etdirilməsində də variasiyalı prinsip əsas götürülür. Burada melodik-ritmik dəyişilmələr, orkestr yazısının mürəkkəbləşməsi, yeni səviyyədə səslənmə mövzunun variasiyalı işləməsinə yol açır. Ekspozisiyanın sonuna doğru köməkçi mövzunun inkişafı kulminasiya mərhələsinə çatdırılır və mövzunun yüksək registrdə bütün orkestrdə səslənməsindən sonra ekspozisiya tamamlanır.

Artıq qeyd etdiyimiz kimi, simfoniyanın 1-ci hissəsində ekspozisiya inkişafı olduğuna görə, işlənmə bölməsi buraxılaraq, dinamik repriza verilir. Reprizada mövzuların ardıcılığı və ifadə tərzində dəyişilir. Bu cəhət temp göstəricilərində də özünü göstərir: giriş mövzu – Allegro, köməkçi mövzu – Allegretto, sonda əsas mövzu – Andante yeni variantda öz əksini tapır.

Repriza bölməsi – Allegro (rəqəm 11) təzadlı şəkildə, aşağı registrdə unison səslənmə ilə başlanır. Mövzunun melodik quruluşu sekondalı gedişlərdən ibarətdir. Bu gedişlərin yüksələn xətti mövzunun ifasını hazırlayır. Reprizada giriş mövzu melodik və ritmik baxımdan yeni quruluş xüsusiyyətləri kəsb edir. Ekspozisiyadan fərqli olaraq, reprizada giriş mövzu

geniş inkişafa məruz qalır, melodik və ritmik cəhətdən zənginləşir.

Simfoniyanın 2-ci hissəsi – Lento, silsilənin lirik mərkəzidir. Qeyd etmək lazımdır ki, R.Mirişlinin parlaq melodiya yaratmaq qabiliyyəti bu əsərdə qabarıq surətdə özünü büruzə verir. 2-ci hissənin əsas mövzusu insanın qəlbinə dərinlən nüfuz edən zərif melodiya ilə diqqəti cəlb edir. Lirik əhvali-ruhiyyə musiqi materialının inkişafı böyü və dinamik kulminasiyada da saxlanılır.

2-ci hissənin quruluşu sadə üçhissəli forma kimi şərh oluna bilər: birinci – bölmə melodiyanın yüksələn xətt üzrə hərəkətlə zirvəyə doğru inkişafını, ikinci bölmə – yuxarı registrdə melodiyanın işlənilməsini, üçüncü bölmə – kulminasiya, mövzunun bir oktava yuxarıda səsləndirilməsini əks etdirir. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, 2-ci hissə bir mövzuya əsaslanır, melodiyanın müxtəlif registrlərdə, ayrı-ayrı istinad pillələrindən səsləndirilməsi onun variantlarını meydana gətirir və formanın bölmələrinin əsasını təşkil edir.

Əsas mövzunun muğam improvizasiyasını xatırladan geniş nəfəsli melodiya sadə, parlaq harmoniyaların müşayiətilə ahəstə surətdə səslənir. Sanki bəstəkarın qəlbində yaşatdığı yüksək məhəbbət xatirələrini canlandırır. Melodiya bayatı-şiraz məqamına əsaslanaraq bu məqamın dayaq pillələrinə istinad etməklə qurulur. Melodiyanın quruluşunda diqqəti cəlb edən cəhətlərdən biri onun fasiləsiz inkişafı olmasıdır. Belə ki, yüksələn melodiya kadensiya anı hər dəfə yeni dayaq pilləsinə istinad edən melodik cümlənin başlanğıcı ilə üst-üstə düşür, bu da melodiyanın arasıkəsilməz hərəkətini təmin edir.

Simfoniyanın 3-cü hissəsi – final, xalq şənliyini təsvir edən musiqi lövhəsi kimi qavranılır. Musiqi obrazlarının igidliyi, məğrurluğu, coşqunluğu, poetik lirika və xalq səhnələri ilə qovuşaraq, gözümüz önündə rəngarəng bir tablolu canlandırır. 3-cü hissə simfoniyanın dramaturji yekunu kimi qəbul olunur. 3-cü hissənin quruluşu rondo formasındadır. Lakin bəstəkar burada da klassik formanın xüsusiyyətlərindən istifadə edərək, onu xalq musiqisinin və muğamın inkişaf prinsipləri ilə uzlaşdırmışdır. 3-cü hissə boyu refrenin musiqi materialı üç dəfə müxtəlif variantlarda təkrarlanır. Birinci epizoddan sonra ilkin varianta yaxın şəkildə, daha sonra ikilənmiş hərəkət xətt ilə, epizodun melodik xətt ilə uzlaşdırılaraq, sonda isə kodanın əsasını təşkil edir.

Beləliklə, R.Mirişlinin simli alətlər orkestri üçün simfoniya klassik və müasir musiqi xüsusiyyətlərinin milli ənənələrlə qovuşmasında yaranmış maraqlı əsərlərdən biri kimi musiqi irsinə daxil olmuşdur.

ƏDƏBİYYAT:

1. Mirişli R.A. Simfoniya (notlar): simli alətlər orkestri üçün partitura. B.: E.L. MMC, 2009, 64 s.
2. İsmayılova G.H. Bəstəkar Ramiz Mirişli. B.: 2000.

Наиба ШАХМАМЕДОВА

Диссертант БМА

ЖАНР СИМФОНИИ В ТВОРЧЕСТВЕ РАМИЗА МИРИШЛИ

Резюме

Глубокое постижение интонационного строя фольклорных источников, и прежде всего, народно-песенной традиции, ашыгского творчества, искусства мугама с глубоко индивидуальным подходом к ним становится ведущим фактором почвенности музыки симфонии Р.Мирішли, характерной для всего творчества. Именно в народно-национальном искусстве композитор сумел уловить выражение нравственной чистоты и воспел ее в своей музыке. Такой сплав индивидуальных, национальных и классических черт, включая отдельные выразительные средства музыки XX века в целом, становится ведущим способом музыкального высказывания, характерным для творчества Р.Мирішли.

Ключевые слова: интонационный строй, классические черты, народно-песенные традиции, выразительные средства музыки

Naiba SHAHMAMMADOVA

Dissertator of BMA

THE INTERPRETATION OF THE SYMPHONIC GENRE IN CREATIVITY OF RAMIZ MIRISHLI

Summary

A deep comprehension of intonation system of folk sources, primarily of folk song tradition, ashig creativity, art of mugam with deeply

personal approach to them becomes the leading factor of symphony music of R.Mirishli's is characteristic for all of his creativity. In the national folk art the composer was able to catch the expression of moral purity and sang in his music. Such an alloy of individual, national and classical features, including individual means of expression of music of the XX century as a whole, is the leading way of musical expression, characteristic for creativity of R.Mirishli.

Key words: intonation system, classical features, folk song tradition, expressive means of music.

Rəyçilər: professor Gülnaz Abdullazadə;
dosent Həbibə Məmmədova.

Əhsən ƏHMƏDOV
AMK-nın müəllimi

**XX ƏSRİN II YARISINDA QADIN
XANƏNDƏLƏRİN YARADICILIĞI
(G.Həsənova, R.Muradova, S.Qədimova)**

Açar sözlər: muğam, xanəndə, ifaçılıq, muğam-operası, G.Həsənova, R.Muradova, S.Qədimova

XX əsrin II yarısı, müharibədən sonrakı illərdə dünyada, o cümlədən də Azərbaycanda bir sıra ictimai siyasi proseslərlə yadda qaldı. Müharibədən sonra iqtisadiyyatın dirçəldilməsi uğrunda gərgin fəaliyyət başladı. Belə bir zamanda sovet mədəniyyət işçilərinin boynuna düşən yük zəhmətkeşləri ruhlandırmaq idi. Xatırladaq ki, Azərbaycan milli musiqisi sovetlərin yarandığı ilk dövrlərdə heç də yüksək münasibət görməmişdi. Bir zaman tarı, eləcə də muğamatı keçmişin qalığı, burjua malı hesab edərək silməyə səy göstərmişdilər. Xüsusən muğam üstündə oxunan klassik qəzəllər sovet məmurlarının ürəyincə deyildi. Onlar bu sözləri qəbul etmir, bəzi şairlər "daloy, tar", "rədd ol, muğam" desələr də gərgin mübarizənin nəticəsində Azərbaycan milli musiqisi öz unikallığını qoruyub saxlaya bildi.

Müharibə zamanı və müharibədən sonrakı dövrlərdə milli musiqi ifaçılarımız bütün günü ağır şərtlər daxilində ölkənin hər yerinə səfərlər edir, konsertlər verirdilər. İlk dövrlərdə şəraitəzizlikdə bu, çox dözülməz idi. Lakin onlar hökumətin təşkil etdiyi bütün tədbirlərə məhsul bayramlarında iştirak etməyə məcbur idilər. Maraqlı bir faktı da qeyd etməliyik – Cənubi Azərbaycan inqilabı zamanı musiqiçilərimiz Təbrizdə və bir sıra böyük şəhərlərdə çıxışlar edib.

XX əsrin II yarısında muğam ifaçılığımızda qadın xanəndələrimizin yaradıcılığı da yüksək inkişaf etmişdi. Onların arasında fərqlənən sənətkarlarımızdan biri Gülxar Həsənova idi. Əslində onun yaradıcılığının ilkin dövrü XX əsrin I yarısına təsadüf edir. Lakin 50-ci illərdən sonra o özünün yaradıcılıq zirvəsinə çatmışdı. G.Həsənova dedikdə gözümüz önündə ilk növbədə onun oynadığı Ərəbzəngi obrazı canlanır. Gülxar xanımın Ərəbzəngisi şücaətli, igid, mərd, qorxmaz bir cəngavərdir. Ərəbzəngi Gülxar Həsənova Şah İsmayilla qarşılaşdığı səhnədə onun aktyorluq və xanəndəlik istedadı özünü daha qabarıq göstərir. Onun Şah

İsmayilla döyüşməsi və bu çarpışmanı müşayiət edən şaqraq səsi çox yüksək notlarda gəzişərək tamaşaçı qəlbində silinməz iz buraxmışdır. Gülxar xanım təkcə oxumağını, ifasını deyil, hətta hərəkətlərini də musiqi ilə bağlamağı bacarır. Onun yerişi, duruşu bəstəkarın musiqi dili ilə demək istediklərini yaxşı tamamlayır. Gülxar xanım bəzən tarı gözləmədən, orkestrlə oxumağa başlayır. Səs həmlələri kəskin, təntənə, qalibiyyət ruhunda olur, Şah İsmayilla döyüş səhnəsi nə qədər təbiidirsə, güləşdə məğlub olarkən yalvarışları da o qədər təsirli və inandırıcıdır. Xanəndə səhnədə çevikdir, yaşının istənilən vaxtında, o, illərdən bəri oynadığı Ərəbzəngi rolunda da bu xüsusiyyətləri qoruyub saxlamış, uzun illər yorulmadan gənc xanəndələrə sənətin sirlərini öyrətmişdir.

G.Həsənova özü etiraf edirdi: “Ərəbzəngi rolunu boynuma götürməklə, deyəsən özümü işə salmışdım; Ərəbzəngi rolunda çıxış etmək üçün cəldlik, çeviklik, qılnc oynatmaq, ox atmaq və sair cəhətlərə yiyələnmək lazım idi. Məlumdur ki, bəstəkar Ərəbzəngini zəvvar, çapqınçı və Şah İsmayıl surətləri ilə qarşılaşdırır. Hadisələrin gedişindən və onunla tərəf-müqabil obrazların əlaqəsindən asılı olaraq, Ərəbzəngi müxtəlif xarakterli musiqi ilə oxumalı olur. Burada qəhrəmanlıq və məhəbbət leytmotivləri major (“Rast” muğamının “Əraq” şöbəsi) və lirik xarakterli musiqi ilə (“Qarabağ şikəstəsi” və “Kəsmə şikəstə”) növbələşir. Bütün bunlar isə Ərəbzəngi rolunu çoxcəhətli planda oynamağı tələb edir. Digər tərəfdən, Ərəbzənginin səs partiyası hətta muğam improvizasiyalarında yalnız tarın deyil, həmçinin orkestrin müşayiəti ilə oxunur. Buna görə də güclü səs diapazonu tələb edən bu obraza xeyli əmək sərf etməli oldum. İlk sınaq müvəffəqiyyətli oldu. İlk çıxışımdan indiyə kimi beş dəfə yeni quruluşda hazırlamış “Şah İsmayıl” operasının beş yüzdən artıq tamaşasında iştirak etmişəm. Tamaşaçılar yazdıqları məktublarında mənə “Hörmətli Ərəbzəngi xanım” – deyə, müraciət edirdilər” [2, s. 34].

XX əsrin II yarısı qadın xanəndələrimizin yaradıcılığının zirvə nöqtəsi idi, desək, heç də yanlışdır. Bir-birindən fərqlənən ifaçılar öz üslublarına, oxu tərzlərinə görə bir-birindən fərqlənirdi. Onların arasında özünəməxsus yanıqlı səsi ilə, şirin Güney Azərbaycan ləhcəsi ilə seçilən isə Rübabə Muradova idi. O, təkcə xanəndə deyildi, ikiye bölünmüş Azərbaycanımızın bir həsrət, nisgil simvoluydu. Onda böyük bir nisgil var idi. Rübabə Muradova xalqımızın çox sevdiyi sənətkarlardan idi. Rübabə xanımı dinləyənlər qəlblərində yarıya bölünmüş vətənimizin qübarını hiss edirdilər, bu ağrı, bu nisgil, həm onun özünü, həm də dinləyicilərinin qəlbinə dağ çəkirdi. A.Rzayev “Xatirələrdə yaşayan sənətkar” adlı kitabında yazır: “Elə şəxsiyyətlər var ki, onların tərcümeyi-halı bir kəndin, bir bölgənin çərçivəsinə sığmır. Məsələlər aşaraq hüdudsuz olur, səsi-sorağı ağlagəlməz ucalıqlardan eşidilir, insanları mənəvi tellərlə bir-birinə bağlayır. Yanıqlı, yapışqanlı səsi olan müğənni Rübabə Muradovanın oxumaları neçə-neçə tələlərin sirdaşına, həmdəminə çevrilmişdi. O, Azərbaycan ruhunun tərcü-

manı idi. Neçə yerə bölünmüş, böldürülmüş otaylı-butaylı Azərbaycanımızı-
zın ağrısı-acısı Rübabə xanımın səsinə hopmuşdu. Bu səsi eşidəndə həmişə
köhnə yaralarımız təzələnirdi, ürəyimiz qövr edirdi. Elə indi də onun lent-
lərə köçmüş yiyəsiz səsi bizim kimliyimizdən danışır” [5, s. 4].

R.Muradovanın opera səhnəsində yaratdığı qadın obrazları hələ də dil-
lər əzbəridir. Vokal istedadına, səhnə ustalığına və məlahətli səsinə görə
teatrda görkəmli yer tutmuş və tamaşaçıların məhəbbətini qazanmışdı.
Leyli rolunu səhnəmizin neçə gözəl aktrisası, istedadlı müğənnisi oynayıb,
lakin onun özünəməxsus şəkildə canlandırıdığı bu surət musiqi tariximizdə
ən uğurlulardan hesab edilir. Uzun illər Məcnun rolunu oynamış bənərsiz
sənətkarımız Qulu Əsgərov tərəf-müqabili olmuş çoxsaylı Leyli ifaçıları
arasında Rübabə xanımın adını xüsusi vurğulayırdı: “Onun opera teatrında
yaratdığı Leyli rolunu unutmaq mümkün deyil. Bu rolu o qədər ürəkdən,
emosional oynayırdı ki, tamaşadan sonra gözünün yaşı qurumurdu. Yəqin
çoxları bilmir ki, o, 2 dəfə infarkt keçirmişdi. Mən Rübabənin ürəyinin
kardioqramını görmüşəm, onun ürəyi çat-çat idi. Yalnız son dərəcə həssas
incə, güclü sevə bilən, nəyinsə həsrətini çəkən oxuduğu mahnını özünün
taleyinə çevirən bir sənətkarın qəlbi belə zədələnə bilər” [1, s. 26].

“Leyli və Məcnun” Rübabə xanım üçün çox əziz idi və həmin operayla
bağlı bu epizodu da tez-tez xatırlayırdı. Hüseynağa Hacıbababəyov təqaü-
də gedəsiymiş. Teatrın müdiriyyətdən xahiş edir ki, ona Rübabə xanımla
birgə son dəfə “Leyli-Məcnun”da oynamağa icazə versinlər. Axı, H.Hacı-
bababəyov özü də 20-ci illərdə operamızda qadın aktyorların, müğənnilə-
rin olmadığı vaxtlarda ən yaxşı Leylilərdən sayılmışdı. İndi isə son dəfə,
səhnədəki – opera səhnəsindəki axırıncı çıxışında ən yaxşı qadın Leyliyə
(dəqiqlik xatirinə “Leyli” sözündən əvvəl “qadın” sözünü işlətmək nə qə-
dər qərribə, paradoksal görünsə də hər halda bu deyim tərtibi teatr tariximiz-
dəki bir dövrün ifadəsidir) tərəf-müqabil (oyundaş) olmaq istəyirdi.

Gözəl səsi olan, musiqi folklorunu və xalq musiqisini yaxşı bilən mü-
ğənni Leyli və Əsli obrazlarından başqa, Ərəbzəngi (“Şah İsmayıl”), Sə-
nəm (“Gəlin qayası”) kimi parlaq, yaddaqalan obrazlar yaratmış, Zülfüqar
Hacıbəyovun “Aşiq Qərrib” operasında 1969-cu ildə Şahsənəmi oynamış-
dır.

Təkcə öz uğurlarından məmnun qalmır, musiqi sahəsində baş verən bü-
tün ürəkaçan hadisələrə sevinir, başqa sənətkarların nailiyyətinə həssas
münasibət bəsləyirdi. Respublikanın xalq artisti Cənəli Ələkbərov xatırla-
yır ki, məşqlərdə, səhnədə dəfələrlə eşitməsinə baxmayaraq, Məcnunun di-
vanəliyi qəbul etdiyi məqam – “Ya rəbb, bəlayi eşqilə qıl aşına məni” –
deyə, fəryad qoparanda, Rübabə xanım pərdə arxasında göz yaşını saxlaya
bilməmiş, ürəyinin böyüklüyü, təmizliyi göstəricisinə çevrilərmiş fəzarət
dolu baxışlarındakı kövrəklik...

Onun yaratdığı obrazların arasında seçilən Sənəm obrazı idi. Şərqin ilk
opera yazan qadın bəstəkarı Şəfiqə Axundova bu barədə danışır: “Mən

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

Həmin tamaşada Rübabə yarımrejissor olmuşdu. İskəndər Coşquna “Gülbaharla Camalın toy səhnəsi” üçün də şeir yazırdı. Məni də işlətdi. Bu yer üçün musiqi yazdırdı. Ancaq həmin parçanı avazla oxumurdu, elə sözlə deyirdi. Nə qədər gözəl, nə qədər təbii çıxırdı! Bunun hesabına final çox əla alınırdı” [4, s. 96].

Rübabə Muradovayla yanaşı eyni dövrdə Sara Qədimova, Şövkət Ələkbərova, Tükəzban İsmayılova və başqaları da muğam ifaçılığımızı, milli musiqimizi yaşadanlar sırasındadırlar. Adını çəkdiyimiz sənəkarlar təkcə muğam ifaçısı, xanəndə kimi deyil, bəstəkar mahnılarının ifaçısı kimi də şöhrət qazanmışdılar. Xüsusən Şövkət Ələkbərova milli vokal ənənələrimizi yaşadaraq yeni nəsə ötürmüş, özündən sonra onlarla gənc xanəndələr yetişdirmişdi. Bu gün milli musiqimizdə Şövkət Ələkbərova məktəbinin olması danılmaz faktdır.

Sara Qədimova Qarabağ xanəndəlik məktəbinin layiqli davamçısı olub. Onun fəaliyyətinin mühüm bir dövrü Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrı ilə bağlıdır. O, özü bu barədə deyib: “Gənc vaxtlarım idi. Səhnədə necə deyərlər, ayaqlarım yavaş-yavaş möhkəmlənirdi. Muğamlarımızın ifasında az-çox tanınmağa başlamışdım. Elə o vaxtlar Üzeyir bəy mənə operaya dəvət etdi. Mənim yanımda müəllimim Hüseynqulu Sarabskiyə dedi: “Qızımı, Leyli rolunu hazırla”. Ancaq o vaxtlar mən bu təklifin məsuliyyətini hiss edərək razı olmadım, axı tez idi. Leylini oynamaq üçün sənətkarlıq səviyyəsi lazım idi. Ancaq boynuma alım ki Leyli və Əsli obrazlarını yaratmağın həmişə arzusunda olmuşdum. Sonra illər ötdü, vaxt gəlib çatdı. Sənətdə əldə etdiyim təcrübə özü buna imkan verdi. Mərhum Mehdi Məmmədovun rejissorluğu ilə “Leyli və Məcnun” operasının məşqinə başladığ. İlk tərəf-müqabilim, yəni Məcnun rolunda müəllimim böyük sənətkar Ələvşat Sadıqov idi. Təsəvvürünüzə gətirin, şagird böyük müəllimi ilə çiyin-çiyinə obraz yaradır. Çox məsuliyyətli iş idi” [3, s. 45].

Sara Qədimova öz müəllimi H.Sarabskinin səsinin şirinliyini, oxuma manerasını öz səsinə, ifalarında yaşadırdı. Bu, sadəcə kor-koranə təqlid deyildi, bu, ustaddan öyrəndiklərini yaşatmaq idi. Beləliklə, onun Leylisi başqa Leylilərdən davranışına, duruşuna, duyğularına, xüsusi səs diapazonuna, məlahətliyinə, aydınlığına və oxunuş üslubuna görə seçilirdi. Sara Qədimova Leylinin məhəbbətini izhar edəndə çox incə, zərif sevgisindən dönməyən Leyliyə çevrilirdi, artıq Leyli obrazının səhnə təcəssümündə

onunla qovuşur, birləşirdi, təbii iztirab hissləri keçirərək, oyunun çox yerində kövrəlib ağlayırdı.

O özü isə deyirdi: “Mənim səsim “si” kökü üstündədir, yəni zildir. Leyli rolunda “lya” kökündə oxumaq lazım gəlirdi. Odur ki, əvvəllər çox çətinlik çəkirdim. Ancaq məşqlər davam etdikcə buna öyrəşdim. Yəni səsim “lya” kökünə alışdı. Beləliklə, Leyli rolunu da, muğam melodiylarını oxumağıma müvəffəq oldum. Onu da qeyd etməliyəm ki, “Şur” və “Mahur-hindi” muğamlarını mənim düzgün ifa etməyimdə sevimli tarzən, mərhum Bəhram Mənsurov və Hacıbaba Hüseynovun əməyi böyükdür. Qazandığım uğurlarda onların da payı var” [3, s. 47].

Sara Qədimovanın yaradıcılığında xüsusi yeri tutan muğamlardan biri də “Şur” muğamıdır. O, aktyor bacarığı, səs diapazonunun köməkliyi ilə qadın xanəndələr üçün çətin sayılan bu muğamın öhdəsindən gəlirdi. Yavər Kələntərlinin ifasında “Şur” muğamının lent yazısı olsa da, xanəndə H. Hüseynov bildirir ki, o təmiz “Şur” deyil. Yavər xanımın oxuduğu “Səmayi-şəms”dir. Sara xanım isə “Şur”u kişi xanəndələrimiz oxuyan pərdədən oxuyur. Hacıbaba Hüseynov Sara xanımla bağlı başqa bir epizod da danışır ki, burda da xanım xanəndənin səs imkanı önə çəkilir. “Əlağa Vahidin vəfatından sonra hər ilin fevral ayında Mərdəkan qəsəbəsində qeyri-rəsmi olaraq şairi yad edib həvəskarların Vahid gecəsini keçirirdik. Bu məclisə musiqiçilər, xanəndələr və ziyalılar toplaşırdılar. Toplanışların birində Saradan xahiş edib, onu o gecəyə apardıq. Məclisin çox hissəsində kişi xanəndələr oxudu. Axırda Sara xanım “Qatar” muğamını başladı, ancaq onun bu “Qatar”ı 40 ildə oxuduğu “Qatar”ların heç birinə bənzəmirdi. “Qatar” məclisdə oxuyanların hamısını heyran etdi. Mən soruşdum: Sara belə təb sənə hardan gəldi? O, cavabında dedi: Qocalsa da şir demə, pirdir, məğami-cəngidə şir elə şirdir” [3, s. 68].

XX əsrin II yarısında yuxarıda adını çəkdiyimiz qadın xanəndələrimiz öz gözəl səsləri və orijinal ifa tərzləri ilə muğam sənətimizi zənginləşdirmiş, gələcək nəsllə qorunub saxlanılmasında əllərindən gələni etmişlər. Onların ağır zəhməti, gərgin əməyi nəticəsində yeni nəsil qadın xanəndələri yetişmişdir. Sevindirici haldır ki, ənənə bu günə qədər davam etdirilir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Əjdər Ol. Şirvana binə gəlləm. B.: Şirvannəşr, 1999, 214 s.
2. Ləman F.K. Gülü xar olan Gülxar. B.: 2000, 248 s.
3. Həsənqızı F. (Şabanova). El ruhunda. B.: İşıq, 1992, 72 s.
4. Hüseynov R.B. Min ikinci gecə. B.: İşıq, 1988, 408 s.
5. Rzayev A.A. Xatirələrdə yaşayan sənətkar. B.: 2008, 22 s.

Ахсан Ахмедов
Преподаватель АНК

ТВОРЧЕСТВО ЖЕНЩИН-ХАНЕНДЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Резюме

В статье, представленной Ахсаном Ахмедовым, дается анализ творчества трех женщин-ханенде, Г.Гасановой, Р.Мурадовой, С.Гадимовой, которые оставили своеобразный след в исполнении мугама в Азербайджане. Автор дает анализ творчеств женщин-ханенде не только как исполнительниц мугама, одновременно в статье идет речь об их деятельности на оперной сцене.

Ключевые слова: мугам, ханенде (исполнитель мугамов), исполнение, опера-мугам, Г. Гасанова, Р. Мурадова, С. Гадимова

Ahsan AHMEDOV
Lecture of ANC

CREATIVITY OF FEMALE-KHANENDE OF SECOND HALF OF XX CENTURY

Summary

The creativity of three famous women singers creativity – Azerbaijani mugham performers at the second half of XX century – G.Hasanova, R.Muradova, S.Gadimova is analyzed in the article issued by Ahsan Ahmadov. The author study the singers not only mugham singer, at the same time, talks bout their activities on the opera stage.

Key words: mugham, singers, singing, mugham-opera, G.Hasanova, R.Muradova, S.Gadimova

Rəyçilər: professor Arif Babayev;
professor Akif Quliyev.

Севиндж ДЖАБРАИЛ-ЗАДЕ
Концертмейстер БМА имени Уз. Гаджибейли

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ТРАДИЦИИ Ф.ШОПЕНА В ПРАКТИКЕ ПИАНИСТКИ ЭЛЬНАРЫ КЕБЕРЛИНСКОЙ

Ключевые слова: Эльнара Кеберлинская, особенности исполнительских традиций Ф.Шопена в практике

Среди молодого поколения педагогов-пианистов Бакинской Музыкальной Академии хотелось бы отметить деятельность выпускницы класса Заслуженного деятеля искусств Э.Ю. Сафаровой – доктора философии по искусствоведению, доцента, лауреата Международных конкурсов Эльнару Рамиз гызы Кеберлинскую. Ещё воспитываясь в классе Э.Сафаровой, она проявила особый интерес к творчеству Ф.Шопена. В 2010 году к 200-летию со дня рождения Ф.Шопена была издана её монография «Педагогические аспекты изучения фортепианных сочинений Ф.Шопена». Её концертно-исполнительская деятельность включает в себя следующие произведения Ф.Шопена: Этюды (№4, №24, №21), Мазурки (a-moll, B-dur, Des-dur, f-moll), Прелюдии (c-moll, As-dur), Баллада №4, Ноктюрны (Es-dur, cis-moll), Полонез (cis-moll), Вальсы (a-moll, h-moll, Des-dur). В качестве исполнителя Эльнара ханум принимала активное участие в концертах посвящённых 200-летию со дня смерти Ф.Шопена в 2010 году.

В настоящее время, работая со студентами своего класса над интерпретацией различных произведений Ф.Шопена, она опирается на следующие основополагающие моменты: на всесторонний опыт мирового исполнительства, на личный опыт, сформированный под руководством Э.Сафаровой и на музыкальную индивидуальность исполнителя. Эти важные критерии она считает основополагающими.

Прежде чем, рассматривать работу Эльнары ханум со своими студентами над произведениями Ф.Шопена, хочется привести её высказывание, которое является эпиграфом её отношения к исполнению шопеновских опусов. По её мнению, высочайшее мастерство в интерпретации фортепианных опусов Ф.Шопена является одним из ярких эстетических критериев пианистического искусства, а также показателем уровня исполнительской культуры. Воспроизведе-

ние его произведений представляет для пианиста особую трудность, так как одной развитой музыкальности и виртуозности здесь недостаточно. Исполнительская практика показывает, что в интерпретации Ф.Шопена раскрывается вся личностная содержательность пианиста, как музыканта и человека. «Исполнение Ф.Шопена, как «лакомая бумага» пианистического мастерства музыканта, она не позволяет слушателям ошибиться, или усомниться в его истинной одарённости» (1, с. 11).

Выбирая репертуар произведений Ф.Шопена для того или иного студента, Эльнара ханум руководствуется, прежде всего, его музыкальной индивидуальностью и одарённостью, особенностями его пианистического туше и предельной концентрацией слухового контроля и тонкостью музыкального восприятия, богатством внутренней и духовной культуры, и, самое главное, искренней любовью к музыке Ф.Шопена. «Для шопеновской музыки нужен особый склад характера, особые человеческие духовные качества».

Изучение различных фортепианных опусов Ф.Шопена в классе Эльнары ханум Кеберлинской начинается со следующей последовательности этюдов: ор. 10 №3, №13; ор. 25 №21, №24, так как считает, что в процессе работы над ними раскрывается глубина исполнительского потенциала студента. При этом она отмечает, что чем раньше пианист обращается к музыке Ф.Шопена, тем больше он развивается познавая его стиль.

Наиболее важным моментом она считает изучение миниатюр Ф.Шопена: прелюдий, ноктюрнов, мазурок, а в дальнейшем рекомендует переходить к изучению крупной формы: баллады, полонезы, скерцо, концерты.

В процессе изучения произведений Ф.Шопена Эльнаре ханум советует своим студентам прослушивать различные записи интерпретаций, в частности, А.Рубинштейна, А.Корто, Г. и С.Нейгаузов, Ланг-Ланг. При этом она особо выделяет исполнение Э.Гилельса, которое считает наиболее эмоционально ярким.

Э.Кеберлинская подчёркивает, что изучение произведений Ф.Шопена является обязательным не только для каждого студента-пианиста, но и для учащихся. Существенную методическую помощь могут оказать переложения в четыре руки или на два рояля небольших его сочинений: вальсы, прелюдии, мазурки.

Уже на начальном этапе фортепианного обучения, в процессе приобретения элементарных пианистических навыков, необходимо сразу воспитывать музыкально-эстетический вкус, который должен первым долгом проявляться в культуре звукоизвлечения, развивать ученика в правильном направлении, помогая ему формировать свой

внутренний мир и уметь раскрывать его за роялем. Именно на этих небольших и несколько упрощенных сочинениях Ф.Шопена можно эффективно вести работу в этом направлении.

Главную задачу Эльнара ханум видит в постижении идеи произведения, для достижения которой важны исторические и музыкально-теоретические знания о шопеновской эпохе, стиле и музыкально-образном содержании произведения, о личных чувствах, переживаниях композитора.

Ещё одной из главнейших задач она считает познание специфики шопеновского ритма заключающегося в особой руководящей роли левой рукой пианиста, которую можно сравнить с дирижёрским пульсом. На основе развития этих важных задач, создавая строгую ритмическую структуру произведения, его «скелет», можно переходить к воплощению других исполнительских задач, таких как фразировка, штрихи, педализация, динамика и т.д.

Важной проблемой в процессе изучения и исполнения шопеновских сочинений Эльнара ханум считает агогику, так называемое шопеновское «рубато», которое объяснить словами очень сложно, так как найти его точную градацию воплощения может только лишь сам исполнитель, прочувствовав и пропустив через себя.

В памяти Эльнары ханум навсегда остались слова её педагога Эльмиры ханум Сафаровой, которая говорила, что исполняя то или иное сочинение Ф.Шопена, пианист должен убедить слушателя в том, что оно должно звучать именно так, а не иначе.

Студенты класса Эльнары ханум нередко выступают на конкурсах. К исполнению произведений Ф.Шопена на конкурсе пианистов её отношение весьма специфично. С одной стороны она считает, что они просто необходимы, так как активно помогают в профессиональном становлении пианиста, как музыканта, а также интенсивно способствуют росту исполнительской карьеры. С другой стороны, конкурсы Ф.Шопена по её мнению являются самыми сложными и участие на них доступно лишь зрелым пианистам, постигшим тайну творчества великого гения. Современный пианист находится во власти конкурсов, через которые лежит его путь на большую концертную сцену, а конкурсные требования не всегда гармонично сочетаются с подлинным пониманием шопеновской эстетики.

В процессе познания шопеновского стиля Эльнара ханум считает важным опираться на взаимосвязь классического, романтического и современного мировоззрения, так как стилистика его воссоздания предполагает наличие классических традиций, лирико-романтической содержательности и современного, личностного воссоздания. Современное поколение пианистов по новому интерпретирует му-

зыку Ф.Шопена, сохраняя его классическую и романтическую содержательность. В настоящее время пианисты нередко испытывают определённые трудности в интерпретации шопеновских сочинений, это связано с отсутствием творческого подхода к процессу интерпретации и опорой на распространённые исполнительские стереотипы. Вся современная мировая исполнительская практика подтверждает, что музыка Ф.Шопена всегда эстетически актуальна, живёт, прорастая своими корнями и звучит всегда по новому, так как создана на все времена.

Обобщая интерпретацию шопеновских произведений азербайджанскими пианистами, Эльнара ханум особо выделяет исполнительскую трактовку Ноктюрна b-moll Ф.Шопена Народным артистом Азербайджана, профессором Ф.Ш.Бадалбейли. Она отмечает особую музыкальность данного исполнения и его глубокую эмоциональную составляющую, которая свойственна только одарённым музыкантам воспитанных в лучших традициях русской пианистической школы.

Также она отмечает интерпретацию Полонеза As-dur М.Гусейновым, исполненным на одном из концертов, посвящённых 200-летию Ф.Шопена в 2010 году. В интерпретации М.Гусейнова её особенно привлекло туше, с помощью которого он смог воссоздать шопеновский стиль и блестяще исполнить сочинение в целом.

Как исполнитель, Эльнара ханум отмечает, что шопеновское рубато является наиважнейшей и актуальной во все времена задачей в интерпретации его музыки, а необходимым условием её воссоздания- высокий художественного-эстетический вкус.

Э.Кеберлинская отмечает, «...что интенсивное развитие средств массовой информации способствует созданию стереотипов исполнения Шопена, что для истинного понимания сущности его творчества весьма губительно. А для того, чтобы раздвинуть эти репродукции и преодолевая их, проникнуть в святая святых музыки Шопена, нужна яркая талантливая индивидуальность, личность, способная потрясти слушателей своей творческой неординарностью» (1, с. 14).

Таким образом Эльнара ханум уверена в том, что в шопеновской музыке важно раскрыть, прежде всего, её редкую гармоничность и ясность. Играть просто, и вместе с тем строго и свободно. В исполнении Ф.Шопена каждый пианист независимо от возраста всегда открывает для себя что-то новое, а исполнительское мастерство определяется богатством фантазии, тонкостью восприятия и вкусом. «Для того, чтобы достигнуть мастерства, нужно ... много скромности и уважения к традициям» (2, с. 72).

ЛИТЕРАТУРА:

1. Кеберлинская Э.Р. Педагогические аспекты изучения фортепианных сочинений Ф.Шопена. Учебное пособие. Б.: 2010, 74 с.
2. Хентова С.М. Маргарита Лонг. М.: Гос.муз.изд., 1961, 104 с.

Sevinc CƏBRAYIL-ZADƏ

Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın konsertmeysteri

F.ŞOPEN MUSIQISİNİN İFAÇILIQ ƏNƏNƏLƏRİ PİANOÇU ELNARƏ KƏBİRLİNSKAYANIN TƏCRÜBƏSİNDƏ

Xülasə

Məqalədə sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Elnarə xanım Kəbirlinskayanın F.Şopen musiqisi tədrisində maarifçilik işləri və ifaçılıq ənənələri araşdırılır.

Açar sözlər: Elnarə Kəbirlinskaya, ifaçılıq, F.Şopen

Sevinj JABRAİL-ZADA

Concertmaster of BMA

PERFORMING TRADITIONS OF COMPOSITIONS BY F.SHOPEN IN PEDAGOGICAL ACTIVITY OF ELNARA KEBERLINSKAYA

Summary:

The article is about performing traditions of compositions by F.Shopen in pedagogical activity of the associate professor of Baku Music Academy, Ph.D. in History of Arts - Elnara Keberlinskaya. The author considers characteristic to his pedagogical style criteria in interpretation of F.Shopen compositions.

Key words: Elnara Keberlinskaya, performing traditions of compositions by F.Shopen.

Rəyçilər: pedaqoji elmlər doktoru,
professor Tamilla Kəngərinskaya;
BMA-nın professoru Tofiq Aslanov.

Vamiq MƏMMƏDƏLİYEV
ADMİU-nun professoru

Əhsən RƏHMANLI
AMK-nın dissertantı

SALYAN TARZƏNLƏRİ

Açar sözlər: tar ifaçısı, Şirin Axundov, Yüzbaşı Quliyev, Qulu Əskərov, Mircavad Cəfərov, tamaşa, caz

Qərinələr, əsrlər, illər boyu xalqımızın bacarıqlı istedad sahibləri doğma Azərbaycanımızın hər bölgəsindən elmin, incəsənətin, ədəbiyyatın, mədəniyyətin bütün sahələri üzrə yetişmiş, ölkəmizə başucalığı gətirmiş və xalqımıza sədaqətlə xidmət etmişlər. Qədim türklərin sal tayfalarının məkanı olan Salyan da nadir tarixi şəxsiyyətləri, elm, din, incəsənət, dövlət xadimləri ilə daim fərqlənmiş və tanınmışdır. Bu məqalədə Salyanın yetirdiyi tarzənlərin bir neçəsinin fəaliyyətini işıqlandıracağıq.

Şirin Məşədi Hüseyn oğlu Axundov 1978-ci ildə Salyanda anadan olub. Kiçik yaşlardan onun istedadı özünü büruzə verib: 7 yaşında qarmon, 13 yaşında saz, 15 yaşında tar çalmağa başlayıb. Axund nəslindən olan Məşədi Hüseyn ibadət əhli kimi dinə sədaqətlə xidmət edir, günün əsas hissəsini məscidlərdə keçirirdi. O, oğlunun musiqi ilə məşğul olmasının qəti əleyhinə idi, musiqini "şeytan əməli" sayırdı. Hətta bir dəfə qəzəblənib Şirinin tarını sobaya atıb yandırmışdı. Ata ilə oğul arasında inciklik yarandığı günlərin birində ustad xanəndə Cabbar Qaryağdıoğlu (1861-1944) öz dəstəsilə Salyana toya gəlirmiş. Məclis bitəndən sonra musiqi həvəskarları Şirinin çalğısını dinləməsini C.Qaryağdıoğludan xahiş edirlər. Şirinin tar çalmağı ustadın xoşuna gəlir. O, Şirinə Bakıya gəlib orada tarzənliyi davam etdirməyi məsləhət görür. Bu təklif gənc tarzəni ruhlandırır və qol-qanad verir. Şirin anası Zərəfşan xanımla Bakıya gəlir və C.Qaryağdıoğlu ilə görüşür. Həmin vaxtlar Cabbar Şirini də öz sazəndə heyətinin tərkibinə daxil edir. Gənc tarzən onların ifalarını diqqətlə dinləyir, işlətdikləri xalları, şöbə və guşələri yadında saxlayır, evə gələndən sonra bunlar üzərində işləyir.

Şirin Axundov 1901-1902-ci illərdə bakılı xanəndələrdən Məşədi

Məmmədi və Əlisahibi müşayiət edərək tədrisən özünü tanıdır və bir tarzən kimi təsdiq edir.

Bakı musiqi mühiti, təmtəraqlı məclislər, sazəndə dəstələri ilə rastlaşmaq, eyni toy-büsatda onlarla çıxış etmək istedadı aşır-daşan gənc tarzənin sənət eşqini və ustalığını artırır. O, sənət aləmində Salyanlı Şirin kimi tanınır. Şirini Hacı Zeynalabdin Tağıyevin “Güzgülü zalı”nda qurulan məclislərə dəvət edirlər. O, burada çıxış edərək bəyənilir. Ustad xanəndə Şəkili Ələsgər (1866-1929) öz tarzənigilə gələndə pəncərədən ətrafa yayılan gözəl, cəlbədic, təsirli, şirin, incə xallarla səslənən tar səsi eşidir. Ayaq saxlayaraq diqqət kəsilir. Bu ifanın onun tarzəninə çalğısına bənzəmədiyi üçün maraq onu götürür. İçəri daxil olub 25-26 yaşlarında hüsnü gözəl, yar-yarışıqlı tarçalanın əyləşdiyini görür və soruşur ki, bu “inci”ni haradan tapmısınız? Cavab alır ki, Tağıyevin məclisindən.

Bu tanışlıq Salyanlı Şirinin qarşısında geniş yaradıcılıq imkanları açır. Ələsgər Abdullayevin muğam üçlüyü Bakıda və ətrafda çox məşhur idi. Onlar uzun illər birlikdə çalışmışdılar. Bu üçlük Zaqafqaziyanın şəhərlərində çıxış emişdi.

Azərbaycan teatrının inkişafında da Salyanlı Şirinin müəyyən xidmətləri olub. 1905-ci ilin dekabrında Bakıda M.F.Axundzadənin “Lənkəran xanının vəzir” əsərinin tamaşasının musiqisinin müşayiətində xanəndə Ələsgər və tarzən Şirin məharət göstərmişdilər. Qəzetlər bu barədə yazmışdı. Şirin uzun illər H.Z.Tağıyevin teatr binasında oynanılan tamaşaların fasilələrində çalır, əksər hallarda burada çalışan sazəndələr qrupuna rəhbərlik edirdi. 1905-1926-cı illərdə çap olunan, arxivdə saxlanan qəzetlərdə, afişə və proqramlarda Şirinin adına rast gəlinir. Dahi bəstəkar Ü.Hacıbəylinin yazdığı, Şərqdə ilk opera olan “Leyli və Məcnun”un 1908-ci ildəki ilk tamaşalarında tarzənlərdən biri, Qurban Pirimov (1880-1965), o biri isə Şirin Axundov olub.

Salyanlı Şirinin şirin çalğısı, usta müşayiəti olmuşdur ki, bu da xanəndələrin nəzərindən qaçmamışdı. O, bütün muğamları mükəmməl çalırdı. Ş.Axundov xanəndələrdən Seyid Mirbabayevi (1867-1953), İslam Abdullayevi (1876-1964), Cabbar Qaryağdıoğlunu, Bülbülü (1897-1961) və Seyid Şuşinski (1889-1965) müşayiət edib. Onunla eyni məclisdə olan xanəndələr Şirinin müşayiətilə oxumağı arzu edirdilər. S.Mirbabayevlə Ş.Axundovun xüsusi münasibəti, mehriban və çox dəyərli sənət yoldaşlığı olub. Mühacirətinin son dövrlərində, Tehrandə yaşayarkən S.Mirbabayev həmişə onun adını hörmətlə çəkər və xatırlayarmış.

Ş.Axundov xoşsifət, xoşxasiyyət, mədəni, istiqanlı, mehriban, sənətini dərinləndirən sevən və ona hörmətlə yanaşan birisi olaraq sənət aləmində böyük nüfuz qazanmışdı. O, həm də xalq arasında çox sevilirdi.

Ş.Axundov Bakı, Tiflis və İrəvanda təşkil olunan konsertlərdə xanəndələri böyük ustalıqla müşayiət edirdi. C.Qaryağdıoğlu, Ş.Axundov və

kamançaçı Qulu Əliyevdən ibarət üçlüyün 1911-ci il iyunun 23-də İrəvanda olan konsertinin afişası var (1, s. 266). O, iki dəfə İ. Abdullayev və Ə. Abdullayevlə İran səfərlərində olmuş və rəğbət qazanmışdır.

1914-cü ildə Macarıstanın “Premyer-rekord” firması Bakıya gələrkən Şirin Axundovu solist kimi dəvət etmiş, onun ifasında “Çahargah”, “Mirzə Hüseyn segahı”, “Hisar” və “Müxalif” muğamlarını qrammofon valına yazmışdır. O, İslamın ifasında vala yazılan muğamlar və təsnifləri də müşayiət etmişdir.

Ş. Axundov 1920-ci ildə Şərq Konservatoriyasının tar sinfində dərs demiş, Bakıdakı Lenin adına kombinatda (əslində H. Z. Tağıyevin kombinatı), Qaraxəhərdə fəaliyyət göstərən fəhlə klublarındakı dərnəklərdə həvəskarlar tar çalmağı öyrətmişdir (1, s. 262-267).

Dövlət xadimi, tədqiqatçı Əlihüseyn Dağlı (1898-1981) Salyanlı Şirini ustad tarzən və muğam bilicisi adlandırır. Göstərir ki, ərəb alimi və şairi Əbu Ətanın “təsnif” haqqında yazdıqları ilə Şirin Axundovun fikirləri uyğunluq təşkil edir. O özünün “Ozan Qarəvəli” əlyazmasında (III hissə) qeyd edir ki, məşhur tarzən Salyanlı Şirin Axundov “təsnif nəqşəsini həmcinslər arasında vasitə əmələ gətirən” adlandırırdı (2). Şərəfli musiqi tariximizdə adı daim yaşayan Şirin Axundov 1927-ci il oktyabrın 29-da dünyasını dəyişmişdir.

Tarzən Yüzbaşı barədə ilk dəfə Bakı Musiqi Akademiyasının əməkdaşı Zeynal İsayevdən eşitmişəm. Yüzbaşı Quluyev Zeynalın nənəsi Səfurə xanımın atasıdır.

Yüzbaşı dövrünün mahir tarzənlərindən biri olub. XIX əsrin II yarısı, XX əsrin əvvəllərində yaxşı fəaliyyəti və yüksək sənətilə xalqın sevimlisinə çevrilib. O, yalnız Salyanda deyil, digər bölgələrdə də tanınaraq toybüsatın əsas sənətkarlarından biri kimi geniş fəaliyyət göstərüb. Ustad tarzən Qurban Pirimov (1880-1965) Salyana konsertlərə və toylara gələrkən yaxın dostu Yüzbaşının evinə düşər və günlərlə qonaq qalarmış. O zaman Salyanın el sənətkarları Yüzbaşılıqla toplaşar, maraqlı sənət söhbətləri, fikir mübadiləsi və muğam araşdırmaları edərlərmiş (4, s. 537). Y. Quluyev barədə araşdırma aparmağı özümüzə vəzifə borcu bildikdə, bu işdə sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru Abbasqulu Nəcəfzadənin xeyirxahlığından bəhrələndim. O, Əlihüseyn Dağlının arxiv materiallarını kompüterdə yazılmış variantını mənə təqdim etdi. “Ozan Qarəvəli”nin III hissəsindən oxuyuruq: “Doğrudur, mən Qarabağda Şuşa şəhərini, Bakıda Nardaranı və Balaxanı kəndlərini musiqiyə, muğamata həris, zərif bilici tək qələmə vermişəm. Lakin keçmişdə 6 məhəlləsi, 6 məscidi, 6 hamamı, 6 çayçı dükanı olan, hər çayçada bir manqal həmişə hazır qırmızı közlərlə dəmlə vəziyyətdə, dəmlə çaydanı olan Salyan sənətkarlarından söhbət açmaq istəyirəm. Labüd, bu “altılara” 6 sazəndə, 6 zurna-balabançını da əlavə etmək zəruridir. Çünki Salyanın musiqisini bu sənətkarların ifasında daha

yaxşı duymaq olurdu. Burada, belə bir mühitdə tarçı Məşədi Yüzbaşı (?-1919) öz kamil istedadı ilə qeyri musiqi sənətkarlarından fərqlənmişdir. Ona görə də qeyrilərinə deyilən təki tarçalan yox, ona Tarçı Məşədi Yüzbaşı deyirdilər. Və halbuki, Məşədi Yüzbaşı tanınmış, mahir, usta tarçalan idi” (3).

Ə.Dağlının yazdığından məlum olur ki, Yüzbaşının daha bir istedadı varmış. O, həyatındakı emalatxanasında tar, kamança, qoşanağara və qaval təmir edirmiş. Onun əlindən tərifli, layiqli iş çıxırmış. Hətta “ləvənd” alətləri, yəni tam sıradan çıxıb yararsız hala düşmüş, hansı səbəbdənsə parça-parça olmuş musiqi alətlərini quraşdırıb zərgər dəqiqliylə yaxşı hala gətirmiş. Yalnız ifaçı kimi deyil, təmirçi usta olaraq da onun şöhrəti Bakı, Gəncə, Dərbənd, Tiflis şəhərlərinə gedib çıxmışdı. Həmin şəhərin musiqiçiləri və ustaları adını həmişə hörmətlə çəkərdilər.

Qulu Rüstəm oğlu Əsgərov 1928-ci ildə Salyan şəhərində anadan olub. O, uşaq çağlarında musiqiyə maraq göstərmiş, istedadı sayəsində çalğı öyrənmişdir. Valideynləri, doğmaları və yaxınları o zaman onun istedadını hiss etmişlər ki, balaca Qulu taxta qolçanın üzərinə simlər çəkib tar əvəzinə çalırdı. Onun heç bir çalğı aləti yox idi. Üzərinə simlər çəkdiyi taxta parçası çalğı aləti kimi onun istedad enerjisini üzə çıxarırdı. O vaxtlar Sovet dövlətinin ən ucqar kəndlərinin dükanlarına da mandalina çalğı alətini satışı göndərilirdi. Salyanın mədəni mallar dükanında da mandalina satılırdı. Bu şəhərdə musiqi həvəskarlarının bəziləri mandalina çalırdı. Qulu da mandalina çalmağa başlamışdı. Az sonra ona yaxşı bir tar alınmışdı. Qulu artıq tara könül bağlamışdı, bir an belə onu yerə qoymur və müntəzəm məşq edirdi. Onun gələcəyinə böyük ümidlər bəsləyənlər vardı. Nəticə elə, belə də oldu.

Qulu uşaqlıq çağlarında nağara da çalırdı və məktəb yoldaşı, qarmonçalan Əflatun Ağayevi (1928-1984) müşayiət edirdi. Gəncəli məşhur pəhləvan Elbrus 1941-1945-ci illər müharibəsindən əvvəl Salyana gəlib şəhərin özündə və kəndlərdə tamaşalar verərkən salyanlı akrobatlar, İsayev qardaşları, Əzizağa (1926-1942), Əliağa (1928-1992), Fazil (1932-1997) onu müşayiət edərdilər. Əzizağa müharibədə həlak olduğu üçün sonralar bu işi Əliağa və Fazil yerinə yetirmişdir. Elbrusun tamaşa-konsertlərində qarmonçu Əflatun üçün nağaranı Qulu çalırdı.

Qeyd etməliyik ki, Qulu oxuduğu orta məktəbin bütün tədbirlərinin əsas musiqiçisi idi. Bundan əlavə şəhər mədəniyyət evinin tədbirlərində tar çalırdı. Həm də mədəniyyət ocağının fəalı olaraq teatr tamaşalarının müğənni-aktyoru, tarzəni kimi fəaliyyətdə idi. O, gənc yaşlarında mədəniyyət evində xalq çalğı alətləri ansamblı yaratmış və ona bacarıqla rəhbərlik etmişdi. Həmin ansambl mədəniyyət evinin özündə, kənd və qəsəbələrdə, kolxozlarda, bəzən tarlalarda konsert verirdi. Qulunun solo çalğıları alqışlara qərq olurdu. Onun gözəl, məlahətli, aydın, ürəyəyatımlı

səsi, zəngulələri, aydın diksiyası, sözləri düzgün tələffüz etməsi müğənni kimi də istedad və bacarığını üzə çıxarmışdı. Bütün konsertlərdə oxuyaraq rayon camaatının sevimlisinə çevrilmişdi. O, tarzən-xanəndə kimi yetişmişdi. Onu ziyafət məclislərinə, toylara dəvət edir, çalib-oxumağından böyük zövq alırdılar. Az.TV-nin arxivində Salyan mədəniyyət evi xalq çalğı alətləri ansamblının konserti qorunur. Gənc Qulu ön sırada əyləşib ansamblə konsertmeysterlik etməklə bərabər, oxuduğu muğamı və təsnifi də tarda müşayiət edir. Olduqca maraqlı olan bu görüntü o dövr üçün mühüm bir hadisəyə çevrildi. Qulu Salyanda yaşayarkən tar çalmaq həvəsində olan uşaqlara dərs deyirdi. Həvəskarlar Qulugilin evinə gəlirdilər. O, rayonda yaxşı tar çalan kimi ad-san qazanmışdı. Q.Əsgərov sazı da çox yaxşı çalır, aşiq mahnılarını, “Şirvan şikəstəsi”ni məharətlə oxuyurdu.

1945-ci il müharibə bitəndən sonra və 1950-ci illərdə Salyanda güclü teatr truppası vardı. Onlar bir sıra maraqlı tamaşaları, hətta Ü.Hacıbəyli-nin “Leyli və Məcnun” operasını səhnəyə qoymuş və uğurla oynamışdılar. Truppanın rəhbəri və rejissoru maarifpərvər insan, aktyor, rayonun ziyalısı Ələkbər Səfərlı idi. 1946-cı ildə Güney Azərbaycandan mühacirət edib sovet Azərbaycanına pənah gətirmiş Rübabə Muradovanın (1933-1987) ailəsi bir müddət Salyanda məskunlaşmış, sonralar Əlibayramlı (indiki Şirvan) şəhərində yaşamışdı. Qulu Məcnun, Rübabə xanım isə Leyli rolunun ifaçısı idi. Onlar bu rolların ifaçısı kimi Salyanda məşhurlaşmışdılar. Sonralar hər iki sənətkar Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrında çalışarkən həmin obrazların ən yaxşı ifaçısı oldular.

O dövrdə istər yerli sənətkarlar, istərsə də Bakıdan payona konsertlərə, toylara gələn məşhur sənət adamları Q.Əsgərovu dinlədikdə Salyanın fəxrinə çevrilən bu gəncə təhsil almağı məsləhət görürdülər. Q.Əsgərov Bakıya gəlməzdən əvvəl yalnız Salyanda deyil, ətraf rayonların da populyar tarzən-xanəndəsi olub.

Q.Əsgərov 1953-cü ildə gənc istedadların respublika olimpiadasının qalibi olaraq bir daha özünü təsdiq etmiş və o, daha artıq tanınmışdır. Münsiflər heyətinin verdiyi rəy və tövsiyələr onu Bakıya istiqamətləndirdi. O, 1953-1958-ci illərdə A.Zeynallı adına Musiqi Texnikumunda Seyid Şuşinskinin (1889-1965) muğam sinfində təhsil almış, onun ən istedadlı və sevimli tələbələrindən biri olmuşdur. Burada klassik muğamların ifa qaydalarını, sirlərini öyrənmiş və ifaçılıq ənənələrini yaxşı mənimsəmişdi. Seyidin sinfində dərs alması onun tar ifaçılığının inkişafına da xüsusi təkan vermişdi. S.Şuşinskinin sinfində müşayiətçi tarzən Kamil Əhmədovun (1920-1997) sənəti hər dərsdə göz önündəydi. Bundan əlavə Qulu texnikumun tar sinfində də oxumuş, ixtisas üzrə Adil Gəraydan (1919-1973) dərs alıb. Qulunun ixtisas və muğam müəllimləri, tələbələrə müntəzəm təmasda olması onun usta tar çalan kimi yetişməsinə şə-

rait yaratmışdı. O, tələbəlik illərindən Bakı və rayon yerlərinə toylara çağırılırdı. Hara dəvətli idisə o, tarı ilə gedər və özü öz oxuduğunu müşayiət edərdi. Qeyd olunmalıdır ki, Qulu el-obasına, Salyana bağlı sənətkar idi. O, bütün sənət fəaliyyəti boyu Salyana toylara və konsertlərə gedirdi. Ora dəvət olunarkən toylarda Salyan qamən çalanlarından Rza Şıxlarov (1919-1992) və uşaqlıq yoldaşı, tay-tuşu, gənclik dostu ilk sənət addımlarını birlikdə atdığı Əflatun Ağayevlə bəhəm olmaqdan məmnun qalardı. Salyanda ilk əvvəllərdən tarzən-xanəndə kimi tanınan və belə də qəbul olunan Q.Əsgərov doğma torpağa Bakı dəstələri ilə gedəndə də tarı özü çalırdı.

Q.Əsgərov bir neçə dəfə Ümumittifaq tələbə-gənclər festivallarının qalibi olmuş, 1957-ci ildə Moskvada keçirilən Ümumdünya Gənclər Festivalının laureatı adını qazanmışdır. O vaxt münisflər heyətinin üzvlərindən biri də Bülbül olub (5, s. 211-221).

1957-ci ildə Bakı Kitabxanaçılıq Texnikumunda (hazırda Bakı Humanitar Kolleci) “Klub işçisi – öz-fəaliyyət xor dirijoru” ixtisası açılır, bura Bakıdan və rayonlardan musiqi qabiliyyəti olan, müxtəlif musiqi alətlərində çalan gənclər qəbul edilir. Dərs demək üçün tanınan sənət adamları sırasında Q.Əsgərov da işə dəvətli olur. O, texnikumda tar dərsi deyir (3, s. 20). Q.Əsgərov Teatr İnstitutunu (hazırda Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti) aktyorluq ixtisası üzrə bitirib.

O, səsinə radio fondu üçün yazdırmış, televiziya konsertlərində oxumuşdur. Onun ifasında radio fondunda “Rast”, “Bayatı-kürd”, “Bayatı-Qacar”, “Zabul-Segah”, “Mirzə Hüseyn segahi”, “Segah-zabul” muğamları, bir neçə xalq mahnısı, özünün bəstələdiyi təsniflər, mahnılar qorunur və səsləndirilir. O, yaradıcı sənətkar idi. Bəstələdiyi mahnılar zövq oxşayan və həmişəyaşardır. Az.TV-nin fondunda da Q.Əsgərovun ifaları qorunmaqdadır. Yeni nəsəl onun radio və televiziyaadakı oxumalarından bəhrələnir.

Musiqi Texnikumunu bitirən Q.Əsgərov Opera və Balet Teatrına soloist dəvət olunur. Məcnun, İbn Salam, Kərəm (Ü.Hacıbəyli “Leyli və Məcnun”, “Əsli və Kərəm”), Qərib (Z.Hacıbəyov “Aşıq Qərib”), Şah İsmayıl (M.Maqomayev “Şah İsmayıl”) obrazlarını xüsusi məharətlə yaradır. O, böyük tamaşaçı məhəbbəti qazanaraq adını teatr və musiqi tarixinə yazır. Tar çalmaqla başlanan ifaçılıq yolu opera sənətçiliyi və bəstəkarlıqla geniş vüsət alır.

Bu sətirin müəlliflərindən biri V.Məmmədaliyevin xatirələrindən: “1983-1984-cü illərdə Qulu Əsgərovla Şüvalan, Mərdəkan qəsəbələrində toylarda olurduq. Hər yerdə öz-özünü tarla müşayiət etsə də, mənimlə olanda ənənəsini pozur və mənim çalğılarım ilə çox gözəl oxuyurdu. O, aşıq yaradıcılığına da bələd idi. Bir dəfə Müəllimlər Evində məşqdə, tarla özünü müşayiət edərək “Misri” oxudu. Möcüzəli bir ifa idi. Hamı mat

qaldı”.

Q.Əsgərov 1970-ci illərdən Azərbaycan Dövlət İncəsənət İnstitutunda (indiki ADMİU) səs-muğam sənətindən dərs deyib. Yetirmələri çox olub. Xalq artistləri Arif Babayev, Baba Mahmudov (1940-2006), Yaqut Abdullayeva, Mələkxanım Əyyubova və Alim Qasimovun adını çəkməklə kifayətlənmirik. Ali təhsil ocağında Eyvaz Həsənov (1941-1983), Rusif Məmmədov (1949-2004), Zahid Quluyev, Tahir Xəlilov, Qəhrəman Rəhimov və başqaları onun yetirmələri olub.

Can-cismində böyük istedad daşıyan, muğam, teatr sənəti və mahnı bəstəkarlığında öz izini yaşadan Qulu Əsgərov 1987-ci ildə bu dünyaya əlvida demişdir.

Məzahim Manaf oğlu Məmmədov da Salyan tarzənləri sırasında özünəməxsus yer tutur. Onun atası Manaf Məmmədov (1926-2003) milli nəfəs alətlərimizin mahir ifaçısı idi. Salyan Mədəniyyət Evinin zurnaçılarından ibarət “Cəngi” ansamblına rəhbərlik edirdi. Məzahim Sumqayıt Musiqi Texnikumunun tar sinfini bitirib. Salyan şəhərindəki uşaq musiqi məktəbində dərs demiş, mədəniyyət evinin xalq çalğı alətləri ansamblına rəhbərlik etmişdir. Həmin ansambl Salyanda, kəndlər və qəsəbələrdə konsertlər vermişdir. Məzahim Məmmədov rəhbərlik etdiyi ansamblın kiçik heyəti ilə dəfələrlə Tehrana səfərlər edib. Onun yetirmələri çoxdur. Onlardan biri Mircavad artıq çoxdandır tanınan bir ifaçıdır. Salyan tar ifaçılarının hamısını bir məqalədə əhatə edə bilmirik.

Uşaqlıqdan fitri istedadı üzə çıxmış Mircavad Mirqəfər oğlu Cəfərov 1965-ci il iyun ayının 20-də Salyan şəhərində dünyaya gəlib. 1972-1982-ci illərdə 2 sayılı orta ümumtəhsil məktəbdə oxuyub. II sinifdə ikən fitri istedadı nəzərə alınmaqla istisna hal kimi Salyan şəhər uşaq musiqi məktəbinin tar sinfinə qəbul olunub və tar tutmağı, ilk çalğı qaydalarını, ilk sənət sirlərini Aləddin Axundovdan öyrənib. Qeyd etməliyik ki, Aləddin müəllim Şirin Axundovun mənsub olduğu şəcərə xəttinin nümayəndəsidir.

Daha sonra Mircavadın ixtisas müəllimləri Məzahim Məmmədov və Alim Bünyadov olub. Mircavad sinif proqramını hamıdan tez yerinə yetirir, müəllimin tapşırığı ilə yoldaşlarına da öyrədirdi. O, əlaçı idi, məktəb konsertlərində çalır, uğurlar qazanır və hamının diqqətini cəlb edirdi. Bu bacarıqlı uşaq musiqi məktəbinin ansamblının fəali və aparıcı qüvvəsi kimi seçilirdi. Bundan əlavə o, Salyan Mədəniyyət Evinə Məzahim Məmmədovun rəhbəri olduğu özfəaliyyət xalq çalğı alətləri ansamblının fəal tarzənlərindən biri idi, həmçinin pionerlər və məktəblilər evinin (indi uşaq və gənclərin yaradıcılıq mərkəzi) “Ulduz” vokal-instrumental ansamblında gitara çalırdı. Uşaqlıqdan estrada musiqisi ilə məşğul olması onun sonralar caz cənəti üçün yetişməsinə zəmin yaratmışdır.

Mircavadın fikirlərindən: “Mənim musiqiyə gəlməyim və bu sahədə

yetişməyimdə atamım xüsusi rolu var. O, əvvəldən istəyib və çalışıb ki, mən musiqi üzrə mütəxəssis olum. Həmişə çalğımı, dərslərimi, bütün fəaliyyətimi izləyib və istiqamət verib”.

Orta məktəb illərində Mircavad artıq Salyanda tarzən və ud çalan kimi tanınırdı. Əhsən Dadaşovun (1924-1976) uddə ifa etdiyi və radioda səsləndirilən melodiyalar onun daimi repertuarına daxil olmuşdu. Bunları konsertlərdə ifa edirdi. Əvvəldən uda könül bağlamağı, onun hazırda öl-kəmizim mahir ud ifaçıları sırasında dayanmasına gətirib çıxarmışdır.

Onun fikirlərindən: “Təxminən üç il öncə xalq artisti, professor Siyavuş Kərimi məni Moskva kinematoqrafçılarının çəkdiyi filmə dəvət etdi. Rejissor mənim tanışım çıxdı. Alikə dərhal tanıdım. Vaxtı ilə Salyanda yaşayıb, çalışmışdı. Filmdə ud ifasına ehtiyac var idi. Çalırdım, deyəsən lazım olan ruhu tutmuşdum. Musiqinin təsiri, udun söhbəti S.Kərimini də tərpətmişdi. O, royalın arxasına keçib müşayiətə başladı. Rejissor dedi ki, əla, əla biz istədiyimiz alındı”.

M.Cavadov 1982-1988-ci illərdə İncəsənət İnstitutunun “Mədəni-maarif” fakültəsində əyani təhsil alıb. 1983-1985-ci ildə Arxangelsk vilayətində hərbi xidmətdə olub. Hərbi hissədə əsgərlərdən ibarət ansambl yaradıb. Rəhbərlik etdiyi ansamblın kolxozlarda verdiyi konsertlər böyük maraqla qarşılanıb. Həmin kolxozlar hərbi hissəyə pul mükafatı və tərəvəz məhsulları göndərüb. Hərbi hissə komandiri M.Cavadova təltiflər təqdim edib.

M.Cavadov institut illərində təhsil ocağının xalq çalğı alətləri ansamblının tarzəni olub. Bütün tədbirlərdə bacarıq və istedad nümayiş etdirib. Bundan əlavə Vaqif Gərayzadənin institutda yaratdığı caz-folklor ansamblında ud və tar ifa edib. O illərdə V.Gərayzadə institutda tələbə idi. Hazırda əməkdar incəsənət xadimi və həmin universitetin professorudur.

Mircavad institutun caz-folklor ansamblının üzvü olaraq V.Gərayzadə ilə yaradıcılıq əlaqələrini qurur. Həmin vaxt hazırda dünya şöhrətli xanəndə, xalq artisti Alim Qasımov da tələbə olaraq həmin ansamblın üzvü idi. V.Gərayzadənin bəstəsi olan “Bayatılar” kompozisiyası lentə alınır və klip çəkilir. Burada M.Cavadov ud ifa edir. Klip Masallıda çəkilib. Mircavad çay sahilində əyləşib, ayaqları çırmamış və suya salınmış vəziyyətdə udu səsləndirir. Bu klipdən sonra Mircavadla A.Qasımov arasında yaradıcılıq əlaqələri yaranır, onlar birlikdə konsertlərdə və toylarda çıxış edirlər.

M.Cavadov institutu bitirib Salyana qayıdır, 1998-ci ilə qədər avto-klub müdiri işləyir və sənət fəaliyyətini davam etdirir. Burada “Şirin Axundov” adına musiqi üçlüyü yaradır. Solistlərdən biri Zakir Əliyev (hazırda əməkdar artist) idi. Həmin üçlük 1996-1998-ci illərdə Bakıya dəvət olunaraq dövlət tədbirlərində çıxış edir. M.Cəfərov Salyan İcra Hakimiyyətində instruktör vəzifəsində də çalışıb. Vəzifə onun yaradıcılıq

fəaliyyətində müəyyən məhdudiyyətlər yaratdığı üçün ərizəsiylə işdən uzaqlaşib Bakıya gəlir. Xalq artisti Səkinə İsmayılova ilə maraqlı və səmərəli yaradıcılıq əlaqələri qurur. O, artıq tanınan tarzən kimi hər yerdə qəbul olunur. Xalq artistləri Ağaxan Abdullayev və Mələkxanım Əyyubova ilə də onun dəyərli fəaliyyəti olmuşdur. Adı çəkilən xanəndələrlə çalışmağı, radio səs yazılarında, televiziya konsertlərində, xarici ölkələrə səfərlərdə çıxışları onun mahir bir tarzən olmasını tam üzə çıxarmışdır. Onlar birlikdə Avropa və Şərq ölkələrində uğurlar qazanmışlar. Bu səfərlərdən biri də Ağaxan Abdullayevlə İrana 45 günlük səfər olub.

M.Cəfərov 2002-ci ildən Bakı Mədəniyyət və Turizm İdarəsinin “Cəngi” estrada-folklor ansamblının bədii rəhbəri və direktoru vəzifəsində çalışır. Əvvəllər bu ansamblıda əsasən rəqs quruluşları, rəqs sənəti önəm daşıyırdısa, hazırda kollektiv öz adına, yönümünə uyğun repertuar hazırlayaraq fəaliyyətdədir. Əlbəttə, bu məsələlərdə M.Cəfərovun xidmətləri danılmazdır. O, özü caz-folklor qrupu yaradaraq “Cəngi”nin tərkibinə gətirmişdir.

M.Cəfərov ud ifaçısı kimi Azərbaycan cazmenlərinin diqqətindədir. 1997-ci ildən başlayaraq M.Cəfərov Salman Qənbərovla ənənəvi “Manteo” festivalında iştirak etmişdir. Onun udu İsveçrə, Almaniya və Avropanın digər ölkələrinin çaz klublarında səslənmişdir. M.Cəfərov cazmenlərimiz Cəmil Əmirov, Emil Əfrasiyab, Elçin Şirinov və Rəşad Həşimovun layihələrində iştirak etmişdir. 2007-ci ildə Mircavad Cəfərova Əməkdar artist fəxri adı verilmişdir. Bu istedadlı musiqiçimizin haqqında dövrü mətbuatda müntəzəm yazılar getmişdir.

M.Cəfərovun ocağında daha bir istedadlı tarzən yetişir. Mirvarid Mircavad oğlu Cəfərov 1996-cı il sentyabr ayının 22-də anadan olub. G.Şaroyev adına 35 sayılı 11 illik musiqi məktəbinin tar sinfini bitirib. O, müxtəlif ümumrespublika baxış-müsabiqələrinin, festivalların qalibi və laureatı olub. Hazırda Azərbaycan Milli Konservatoriyasının tar sinfinə təhsil alır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Şuşinski F.M. Azərbaycan xalq musiqiçiləri. B.: Yazıcı, 1985, 478 s.
2. Dağlı Ə. (Həmidov Ə.H.) Ozan Qaravəli. III hissə. AMEA Əlyazmalar İnstitutunun fondu, C-1175/38009 şifrə altında mühafizə olunan əlyazma.
3. Cəbrayilov F.B. Mədəniyyətə xidmət edən təhsil ocağı. B.: Vətən, 2005, 223 s.
4. Rəhmanlı Ə.M. Qarmon ifaçılığı sənəti və onun Azərbaycanda tədrisi (dərs vəsaiti). B.: MBM, 2014, 704 s.
5. Xəlilov V.C. Ömür yollarında. B.: Nərgiz, 2012, 374 s.

Вамиг МАМЕДАЛИЕВ
Профессор АГУКИ
Ахсан РАХМАНЛЫ
Диссертант АНК

САЛЪЯНСКИЕ ИСПОЛНИТЕЛИ НА ТАРЕ

Резюме

Статья посвящена творчеству исполнителей на таре из Азербайджанского города Сельян. Дается краткий обзор жизни и творчества этих исполнителей.

Ключевые слова: исполнители на таре, Ширин Ахундов, Юзбаша Кулиев, Гулу Аскеров, Мирджавад Джафаров, спектакль, джаз

Vamig MAMMADALIYEV
Professor of ASKAU
Ahsan RAHMANLI
Dissertator of AMK

SALYAN`S TAR PLAYERS

Summary

The article was written about art activity of tar players and creative works in Salyan. Their talent, sign in our music, services in education, the gift given to the world theatre were written about.

Key words: tar`s performers, Shirin Axundov, Yuzbashi Quliyev, Gulu Askerov, Mirjavad Cafarov, spectacle, jazz.

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Malik Quluyev;
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Ellada Hüseynova.

Afət NOVRUZOV

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
AMK-nın dosenti

ÜZEYİR HACIBƏYLİ VƏ XALQ ÇALĞI ALƏTLƏRİNDƏ NOT İFAÇILIĞI

Açar sözlər: Ü.Hacıbəyli, tar, çalğı alətləri, not ifaçılığı

Üzeyir Hacıbəyli böyük bəstəkar, musiqişünas, alim, publisist, dramaturq, pedaqoq və ictimai xadim kimi Azərbaycan mədəniyyəti və musiqisinin inkişafında aparıcı rol oynayaraq onun bəşəri zirvələrə ucaltmasına nail olmuşdur. Əgər Avropa musiqisi, professional bəstəkar yaradıcılığı baxımından (opera, balet, simfoniya, konsert, vokal əsərləri və s. janrlarda) 300-400 il ərzində formalaşmışsa, Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığı və müxtəlif istiqamətli fəaliyyəti nəticəsində bu yolu Azərbaycan musiqi mədəniyyətində qısa zaman kəsiyində, yəni XX əsrin 40-cı illərinə qədər olan dövr ərzində keçmişdir. Dahi bəstəkarın həmçinin xalq çalğı alətləri üzrə ifaçılıq sənətinin inkişafında da misilsiz xidmətləri olub. Xatırladaq ki, onun Azərbaycan musiqi mədəniyyətində cahanşümül xidmətləri hələ keçən əsrin əvvəllərindən başlayıb.

1908-ci ildə tamaşaya qoyulan "Leyli və Məcnun" operası nəinki Azərbaycanda, eləcə də Şərqdə ilk böyük mədəniyyət hadisəsi idi. Bildiyimiz kimi, bu opera başdan-başa Azərbaycan muğamları və xalq yaradıcılığı nümunələri əsasında yazılıb. Ölməz Füzulinin "Leyli və Məcnun" poeması əsasında yazılmış bu operada Ü.Hacıbəyli simfonik alətlərlə Azərbaycan xalq çalğı alətlərinin uzlaşdırması, muğamın Avropaya məxsus opera janrı ilə sintez edilməsi, bunlar bəstəkarın musiqi mədəniyyətimizdə bədii kəşfi idi.

Operanın məziyyətlərindən danışarkən qeyd etmək lazımdır ki, teatral tamaşada əsas ifaçı-xanəndələrdir və onları əsasən, tarzən müşayiət edir. Bununla yanaşı, "Leyli və Məcnun" operasında orkestr epizodları, xor və ansambl səhnələri operanın dramaturji xəttində mühüm rol oynayır. Tamaşada tar aləti mütamadi olaraq xanəndə-aktyorları müşayiət etməklə yanaşı, simfonik orkestrin ifa etdiyi musiqi intermediyalarında fasiləsiz olaraq səsləndirilir.

Görkəmli jurnalist, tədqiqatçı-tarixçi Qulam Məmmədli yazır: "Üzeyir

Hacıbəyov hələ gənc yaşlarında dogma şəhəri olan Şuşada, muğamatın beşiyində yaşamış və milli musiqinin təranələri ilə böyümüşdür. Doğrudur, bu mühütdə böyüyən yalnız Üzeyir deyildi. Qarabağda çox çalanlar, oxuyanlar məşhur idi. Lakin musiqini öyrənən, onun varlığı ilə yanaşı, tarixi, ruhu və incəlikləri ilə gələcəkdə bu sahənin alimi olaraq bir şəxs kimi Üzeyir tək idi". Leyli və Məcnun"un meydana gəlməsi də bundan (Üzeyir Hacıbəylidən – A.N.) asılı idi. 1909-1918-ci illərdə: "Zənbur (jurnal – A.N.), "Kaspi", "İrşad", "Həqiqət", "İqbal" (qəzetlər – A.N.), "Tuti" (jurnal – A.N.) səhifələrində Üzeyir yaradıcılığı ətrafında gedən mübahisə, tənqid və hücum, müdafiə məzmunlu yüzrlərlə yazılar, gənc bəstəkarın klassik musiqi və alətlərimizi qorumaq, saxlamaq, onları elmi əsaslar üzrə inkişaf etdirmək yolunda çəkdiyi zəhmətlərin tarixi sənədləridir" (1, s. 58).

Ü.Hacıbəylinin xalq çalğı alətlərinə xüsusi önəm verməsi əlbəttə ki, Azərbaycan musiqisi üçün qeyri-ənənəvi janr olan "Leyli və Məcnun" operasından başlayıb. Ü.Hacıbəyli milli çalğı alətimiz – tarı bu operaya daxil etməklə not ifadəliliğinin əsasını qoyub.

Not ifadəliliğində praktiki və nəzəri addımlar Ü.Hacıbəyli tərəfindən 1920-ci illərdən başlamışdır. Azərbaycanda Sovet hakimiyyətinin ilk illərində Xalq Maarif Komissarlığı və şəhər "Maarif" şöbəsinin 25 may 1925-ci il birgə olan qərarı ilə təşkil edilmiş Dövlət Xalq Konservatoriya-sında Xalq musiqisi və milli çalğı alətlərinin orada tədris edilməsinin (not və muğam üzrə) ilk təşəbbüsçüsü məhz Ü.Hacıbəyli olub. Həm də onun bütün məqalələrində bu dövrlərdə Azərbaycan mədəniyyəti və musiqisi məsələlərinə müxtəlif rəqurslardan toxunulurdu. Məsələn, Ü.Hacıbəylinin yazdığı "Vəzifəyi musiqimizə aid məsələlər" (2, s. 199), "Azərbaycanda musiqi təhsili" (2, s. 204), "Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər" (2, s. 215), "Şərq musiqisi və Qərb musiqi aləti" (2, s. 226), "Musiqidə tərcümə (2, s. 230) və s. adlı məqalələr bu qəbildəndir.

Ü.Hacıbəyli 1921-ci ildə Azərbaycan türk musiqi məktəbini təsis etdikdən bir müddət sonra həmin təhsil ocağı 1924-cü ildə Türk musiqi texnikumuna çevrilmiş, 1926-cı ildə isə Azərbaycan Dövlət Konervatoriyası ilə birləşmişdir. Həmin təhsil ocaqlarının "Şərq" şöbəsində ilkin olaraq tar və kamança sinifləri açılıb. Ü.Hacıbəyli burada nəzəri fənlərdən dərs deməklə bərabər özünün lahiyələşdirdiyi sistem üzrə tarda not ixtisasını tədris edirdi. Onu da nəzərə çatdıraq ki, muğam fənni üzrə dərsləri Mirzə Mənsur Mənsurov, Əhməd Bakıxanov aparıb. Kamança alətində not tədrisi isə əcnəbi skripkaçı-pedaqoq S.L.Bretanitskiyə həvalə edilmişdi.

1922-1926-cı illərdə ayrıca tədris müəssəsi kimi fəaliyyət göstərən Türk Musiqi Texnikumunda Ü.Hacıbəylinin rəhbərliyi və müəllimliyi nəticəsində milli xalq çalğı alətlərində qısa müddət ərzində bir sıra not ifaçıları yetişir. Məhz bu səmərəli işlərin nəticəsidir ki, 1925-ci il 22 may

tarixində texnikum tələbələrinin qüvvəsi ilə Ü.Hacıbəylinin “Arşın mal alan” musiqili komediyasının tamaşasında simfonik orkestrin tərkibində milli zərb alətləri ifaçıları ilə (qaval) bərabər, Ü.Hacıbəylinin yetirmələrindən ibarət tar qrupu – İbrahimov Cəfər, Həsənov Bəhmən, Məmməd-zadə İsgəndər, Rüstənzadə Səid, Məmməd-zadə Yəhya, Mütəllibzadə Abdulla da iştirak edirlər (6, s. 36-37).

Ü.Hacıbəyli bu dövrlərdə “Xalq çalğı alətləri” ixtisasları üzrə tədris proqramları tərtib etmiş və bununla da böyük bəstəkarımız xalq çalğı alətlərində not və muğam tədrisinin elmi-metodik əsaslarının bünövrəsini qoymuşdur. Ü.Hacıbəylinin yazdığı proqram tar, kamança və xanəndəlik ixtisaslarını əhatə edir.

İndi həmin proqrama nəzər yetirək:

Tar

A. Muğamat yolu.

Birinci dərəcə

Birinci kurs: Tarı tutmaq; tellərə mizrab vurmaq; barmaqların yeri: tarın qolu üzərində sol əlin hərəkəti; xırda ekzersislər;

İkinci kurs: İlişik mizrab (tremol);

Dəstgah parçalarından məşqlər; yüngül rəng və təsniflər.

İmtahan üçün: ilişik mizrab məşqindən nümunə; bir təsnif və bir dəstgah parçası.

Üçüncü kurs: müxtəlif məşqlər və bir dəstgah.

Dördüncü kurs: müsəlsəl tremol;

Tək mizrabı getdikcə itiləşdirmək;

Tarın qolu üzərində sərbəst hərəkət müxtəlif vəznli rəng və təsniflər, dəstgah muğam; Rast, Çahargah, Bayatı-Şiraz müfəssəl surətdə.

İmtahan üçün: müxtəlif rəng və təsniflər; dəstgahlardan biri müfəssəl sürətdə.

İkinci dərəcə:

Birinci kurs: müsəlsəl tremolun ikmalı:

Tək mizrab iti gedişi ilə, təsnif dəstgahlardan; Şur, Mahur və keçən dəstgahların dövrü.

İmtahan üçün: müxtəlif mizrab məşqləri; rəng və təsniflər, iki dəstgahı müfəssəl surətdə.

İkinci kurs: əvvəlki kursdakı mizrab və sol əl texnikasının təkmili; rəng və təsniflərin mahiranə bir tərz ilə icrası.

Proqramda mövcud olan ümumi dəstgahlar müfəssəl surətdə olmaqdan əlavə ustadanə icrası. İmtahan şagirdin ustalaşmasını göstərməlidir.

Üçüncü kurs: Ümumi çalğı texnikasının mükəmməl dərəcədə çatdırılması.

Dəstgahların və rənglərin müxtəlif pərdələrdə çalınması; xanəndə üçün müşayiət tutmaq qaydaları.

İmtahan şagirdədən zövqü-bədii tələbatı və müfəviq ustadanə çalğı tə-

ləb olunur.

B. Not yolu

Birinci dərəcə

Hazırlıq kursu: tar açarı ilə notların adı; notların yerləri; do vüsul tellərində üç barmağın hərəkətlərinə müvafiq məşqlər, tək mizrab ilə tremol hazırlayan məşqlər.

Birinci kurs: Tremol hazırlayan məşqlər ağır vəzn ilə; tel boyu gəzişmək və pozisiyaları keçmək (sol telində birinci barmaq “do” və do telində birinci barmaq fa) do major qamması iki do məaf.

İmtahan: sinifdə keçilənlərdən.

Üçüncü kurs: mizrab məşqləri: rusiyalı xor dirijoru Klimov (1881-1937) solfecio kitablarında 50-ci nömrədən sonra gələnləri çaldırmaq, o cürə məşqlər çətinliyindən xırda etüd və kiçik pyeslərə keçmək.

Qammalardan do, fa, si bemol və sol major və bunların mütəfazi minorları.

İmtahan: sinifdə keçilənlərdən.

Dördüncü kurs: Mizrab məşqləri: Klimov kitabını çaldıraraq qurtarmaq; eyni zamanda etüd və pyeslər öyrənmək. Rusiyalı nəzəriyyəçi və folklorçu Robes (1838-1913) və fransız skripkaçısı və bəstəkarı Maritiç (1782-1849) solfecio kitablarından məşqlər seçib çaldırmaq (1, s. 57-60).

Proqramın xronologiyasında həmçinin “Şərq siniflərinin proqramına əlavə” bölümündə keçiləcək muğamların adları və onların şöbələri Üzeyir bəy dühasına məxsus elmi-metodoloji ardıcılıqla sıralandırılır. Sonra qeyd edilir ki, kamança sinfinin not və muğam üzrə proqramı tar proqramına müvafiqdir. Eləcə də burada xanəndə sinfinin proqramı da eyni metodiki prinsiplər əsasında qurulur.

Onu qeyd etmək ki, o dövrlərdə not sistemi üzrə xalq yaradıcılığı nümunələrinin Üzeyir Hacıbəyli bəstələrinin, habelə əcnəbi müəllif əsərlərinin milli çalğı alətləri olan tar və kamançada çalınması, bir tərəfdən tədris prosesinin proqramını genişləndirir, digər tərəfdən ifaçı-tələbə yeni üslublu musiqi nümunələri ilə yaxından tanış ola bilirdi. Təsadüfi deyil ki, Ü.Hacıbəyli məqalələrinin birində yazır: “Qərb musiqisinin min il ərzində tərəqqilər görüb bugünkü dərəcəyə çatmış olan formaları içində məstur olan ideyası ilə bərabər Şərq musiqisinə keçirilməklə, qədimdən bəri tərəqqisiz qalmış olan Şərq musiqisi həyatında geniş bir tərəqqi inqilabı əmələ gətirə bilən və Şərq musiqisinin gələcəkdə ümumaləm musiqi sənəti sahəsində böyük bir rol oynayacağına səbəb olar. Digər tərəfdən şərqililər Qərb musiqisi ədəbiyyatında mövcud olan müxtəlif ideyaların ənvai-təəssürat və hissiyatını anlamağa öyrənişər” (2, s. 231).

İndi isə mövzumuz üçün zəruri olan xalq çalğı alətlərinin şahı, tar alətinə not sisteminin tətbiq edilməsinin ilkin dövrlərdəki bir tarixi məqama diqqət yetirək. Tara not sisteminin tətbiq edilməsi üçün ən əvvəl Ü.Hacıbəyli “Tarın səs qatarının yenidən qurulmasının layihəsi” (9, s.3)

əsərində gəldiyi elmi nəticələr əsasında o, tarın pərdələrini sistemləşdirərək, onun səs qatarını fortepionanın səs qatarı ilə uyğunlaşdırmağa çalışmış və bu məqsədlə bir neçə texniki etüdlər yazmışdır. Həmin illərdə Ü.Hacıbəyli Avropa və digər region bəstəkarlarının əsərlərinin milli çalğı alətlərimizdə səsləndirilməsinin mümkünlüyünü və vacibliyini sübuta yetirmək məqsədilə öz sinfində tar fənni üzrə dərs alan S.Rüstəmovun ifasında Ş.Quononun “Vals” (“Faust” operasından), V.A.Mosartın “Rondo” pyeslərini nümayiş etdirir. Xatırladaq ki, sonralar da həmin əsərlər müzakirə məqsədli yığıncaqlarda ifa edilərək musiqi ictimaiyyəti tərəfindən müvəffəqiyyətlə qarşılanıb. Beləliklə o, tarın timsalında milli çalğı alətlərimizlə Qərb musiqi alətləri arasında ifaçılıq “körpüsü” yaratmışdır.

Ü.Hacıbəylinin not ifaçılığı sahəsində gərgin fəaliyyəti tezliklə öz bəhrəsini verir. Buna misal olaraq Ü.Hacıbəylinin istedadlı tələbəsi S.Rüstəmovun “Tar məktəbi” adlı vəsaitini göstərmək olar. S.Rüstəmov milli musiqi ənənəsindən və dünya musiqi mədəniyyətindən bəhrələnərək bu kitabı bilavasitə Ü.Hacıbəylinin rəhbərliyi altında tamamlamışdır. O, bununla əlaqədar belə yazır: “... 15 ildən bəri ali musiqi məktəbinə malik şuralar Azərbaycanın bu illər ərzində milli musiqi aləti olan tar üzərində ciddi çalışdığı tamamilə şəksizdir. Tar kimi bir musiqi aləti notsuz çalındıqca musiqiçilər istər Avropanın yüksək musiqi mədəniyyətini mənimsəmək, istərsə də Azərbaycan milli musiqisini mədəni rəlslər üzərində qoymaq imkanı verə bilməzdi” (3, s. 2).

Ü.Hacıbəylinin Azərbaycan mədəniyyətinə mühüm xidmətlərindən biri də, notlu xalq çalğı alətləri orkestrinin yaradılmasıdır. Belə ki, 1931-ci ilin axırlarında Ü.Hacıbəyli və görkəmli bəstəkar, dirijor Müslüm Maqomayevin təşəbbüsü ilə Azərbaycan radiosu nəzdində notlu xalq çalğı alətləri orkestri yaradılır. Kollektivin bədii rəhbəri və baş dirijoru Ü.Hacıbəyli, dirijoru isə Səid Rüstəmov olur. “İlk dəfə Şərqdə 1932-ci ildə notlu xalq çalğı alətlərindən ibarət orkestrin yaranması bir daha Üzeyir bəyin dahiliyindən xəbər verir” (4, s. 11).

Zəmanəmizin görkəmli bəstəkarı Qara Qarayev bu orkestrə böyük qiymət verərək belə yazırdı: “Azərbaycanda Sovet hakimiyyəti qurulduqdan sonra hədsiz yaradıcılıq imkanları əldə etmiş Üzeyir Hacıbəyov bir sıra musiqi islahatı keçirir. Avropa notası ilə çalan ilk milli çalğı alətləri orkestrinin yaradılması da mühüm yeniliklərdən biri idi (5, s. 78).

Qeyd edək ki, Azərbaycan musiqisinin bütün janrlarına, milli çalğı alətlərinin ifaçılıq xüsusiyyətlərinə, bədii və texniki imkanlarına dahiyanə nüfuz edən Ü.Hacıbəyli xalq çalğı alətləri orkestri üçün bir çox xalq meloslarını işləməklə bərabər 1932-ci ildə I fantaziya (“Çahargah”) və II fantaziya (“Şur”) orijinal əsərlərini yazmaqla milli musiqi alətlərimiz üçün peşəkar bəstəkarlıq baxımından ilk böyük həcmli instrumental əsərlər yaranır.

Ü.Hacıbəylinin xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazdığı I və II fantazi-

yaları həm də tar, kamança, balaban alətləri üçün ilk orijinal əsərlərdir. Çünki biz bu əsərlərin partiturasına diqqət yetirsək, tar, kamança, balaban alətlərinin burada ayrı-ayrı solo partiyaları, eləcə də onlardan harmonik, polifonik səslənmələrdə istifadəsinin şahidi oluruq.

Yuxarıda göstərdiyimiz cəhətlər də Azərbaycan musiqisinə professional formada çoxsəsliklik elementləri, melodik inkişafı gətirməklə, eyni zamanda xalq çalğı alətlərinin bədii və texniki imkanlarını açıb göstərmiş, nəticədə onların yeni keyfiyyətlərlə zənginləşməsinə səbəb olmuşdur.

Bunları da xatırlatmaq lazımdır ki, Ü.Hacıbəylinin xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazdığı I və II fantaziyaları və digər qəbildən olan müxtəlif janrlı əsərləri sonralar tar, kamança, balaban, qanun və s. alətlər üçün cürbəcür versiyalarda (solo, ansambl, trio və s. şəkillərdə) işlənərək tədrisdə və konsert salonlarında istifadə edilməklə, xalq çalğı alətlərində not ifadəliliyinin inkişaf etdirilməsində mühüm rol oynamışdır.

Beləliklə, XX əsrin əvvəllərində not sisteminin xalq çalğı alətləri ifadəliliyinə tətbiq edilməsi Azərbaycan və xarici ölkə bəstəkar əsərlərinin xalq çalğı alətlərində ifadə edilməsinə yol açdı. Bunun nəticəsində həm görkəmli tar, kamança, balaban, qanun ifaçıları, həm də not ifadəliliyi, dahi Üzeyir Hacıbəylinin əvəzedilməz xidmətləri sayəsində milli ifadəlilik sənətinin ayrılmaz tərkib hissəsi kimi təsdiqlənmişdir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Məmmədli Q.M. Üzeyir Hacıbəyov və muğamat. // “Qobustan” jurnalı, 1979, №4, s. 57-60.
2. Hacıbəyov Ü.Ə. Əsərləri. II cild, B.: Elm, 1965, 408 s.
3. Rüstəmov S.Ə. Tar məktəbi. B.: Azərnəşr, 1935, 119 s.
4. Qasımov R.A. Azərbaycan televiziya və radiosunun Səid Rüstəmov adına əməkdar xalq çalğı alətləri orkestri – 80. B.: Yazıçı, 2012, 208 s.
5. Kazımov N.K. Səid Rüstəmov və Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestri // “Musiqi dünyası” jurnalı, 2007 №3-4.
6. Абасова Е.А., Данилов Д.Х., Карагичева Л.В., Сафаралиева К.К. Азербайджанская Государственная Консерватория имени Узеира Гаджибекова (1921-1971). Б.: Азернешр, 1972, 214 с.
7. Əbdülqasımov V.Ə. Azərbaycanda tarın tədrisi tarixindən (1920-1935), B.: ADNA, 1984, 22 s.
8. Novruzov A.M. Üzeyir Hacıbəyovun tarın not ifadəliliyində rolu. // “Musiqi dünyası” jurnalı 2000, №3-4, s. 14-17.
9. Novruzov A.M. Tar ifadəlilik sənətinin inkişafında bəstəkar əsərlərinin rolu (Dərs vəsaiti). B.: MBM, 2014, 200 s.
10. Kərimov K. Birinci fantaziya. // “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 1958, 22 noyabr, s. 3.
11. Quliyev N.P. Naxçıvan musiqi mədəniyyəti tarixindən (XX əsr)

В.: Elm, 1999, 140 s.

12. Kərimov R.M. Naxçıvan musiqi mədəniyyəti tarixindən musiqi təhsili. В.: Azərənəşr, 2012, 160 s.

Afet NOVRUZOV

Доцент АНК,
доктор философии по искусствоведению

УЗЕЙР ГАДЖИБЕЙЛИ И НОТНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО В ОРКЕСТРЕ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Резюме

В статье говорится о реформах, проведенных Уз. Гаджибейли в области народного музыкального инструментария и о введении нотной системы в национальное исполнительское искусство.

Ключевые слова: Уз.Гаджибейли, тар, музыкальные инструменты, нотное исполнительство

Afet NOVRUZOV

Assistant Professor of ANC,
Doctor of Philosophy

UZEYIR HAJIBAYLI AND PLAY FROM MUSIC OF ORCHESTRA OF NATIONAL MUSIC INSTRUMENTS.

Summary

The article talks about U.Hajibayli's reforms in national music instruments and note system implementation to national music.

Key words: U.Hajibayli, tar, music instruments, play from music.

Rəyçilər: professor Həmid Həkilov;
dosent Adıgözəl Əliyev.

Nigar BAYRAMOVA

BMA-nın laboratoriyasında elmi işçi

**DÖVLƏT MAHNI VƏ RƏQS ANSAMBLIINDA
QILMAN SALAHOVUN FƏALİYYƏTİNƏ DAİR**

Açar sözlər: musiqi, mədəniyyət, kamança, Mahnı və Rəqs ansamblı, konsert

Azərbaycan musiqisinin tarixi qədimdir. Ölkəmizin musiqi tarixində elə şəxslər var ki, onların musiqi mədəniyyətimizin inkişafında özünəməxsus yeri olub. Azərbaycan musiqisinin inkişafında misilsiz əməyi olan insanlardan dahi Üzeyir Hacıbəyli, Səid Rüstəmov, Asəf Zeynallı, Əfrasiyab Bədəlbəyli, Niyazi, Andrey Babayev kimi şəxsiyyətlər olub.

XX əsrin əvvəllərində dahi bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəyli xalq musiqisini nota köçürmüş, bununla da peşəkar xalq musiqi mədəniyyətinin əsasını qoymuşdur.

Üzeyir Hacıbəyli 1931-ci ildə ilk dəfə notla çalınan xalq çalğı alətləri orkestrini yaratmışdır. Həmin orkestrin üzvləri Səid Rüstəmov, Ələvsət Sadıqov, Bəhram Mənsurov, Xosrov Məlikov və başqaları ilə yanaşı Qılman Salahov da vardı (1). Qılman Salahov orkestrdə kamança ifaçısı kimi iştirak edirdi. Orkestrin tərkibi 2 balaban, 2 tar, 2 kamança, 1 dəf, 1 nağaradan ibarət idi. Mahnı və rəqslər, aşiq havaları, muğam sənətinin incəlikləri Azərbaycanın məşhur ifaçıları və xanəndələri tərəfindən səsləndirilmişdir.





Soldan-sağa Üzeyir Hacıbəyli, Səid Rüstəmov, Ələvsət Sadiqov, Qılman Salahov, Bəhram Mənsurov, Xosrov Məlikov

1936-cı ildə Üzeyir Hacıbəyli tərəfindən Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında “Mahnı və Rəqs ansamblı” yaradıldı. Həmin ansamblı bədii rəhbər kimi Üzeyir Hacıbəyli öz assistenti dirijor, xormeyster, kamança ifaçısı Qılman Salahovu təyin etdi.

Qılman Salahov 1906-cı il martın 16-da Balaxanıda dünyaya gəlib. 3 yaşında ikən o, ailəsi ilə birlikdə atası Balaməmməd kişinin Bakı şəhərində tikdirdiyi evlərinə köçmüş və şəhərdə yaşamağa başlamışlar. Erkən yaşlarında Qılman atasını itirmiş və dayısı Ağanəsim (tar ifaçısı) onu Üzeyir bəyin yanına aparıb, bu uşağın güclü musiqi duyumu olduğunu deyib. Üzeyir bəy də ona violonçel alətində Leopold Rastropoviçin (Mstislav Rastropoviçin atası) sinifində dərs almağı məsləhət görüb. Bir il həmin sinifdə təhsil aldıqdan sonra bu alətdə çalmağın uşaq üçün ağır olduğunu görən Üzeyir bəy ona öz iş otağında olan kamançasını verdi. Qılman Salahovun kamançaya olan sevgisi sonradan Üzeyir bəyin yaratdığı Azərbaycan Dövlət Türk Musiqi məktəbində və Asəf Zeynallı adına Musiqi Texnikumunun (indiki Musiqi kolleci) kamança sinifində təhsil almağı ona nəsib etdi. 1927-ci ildə Əhməd Bakıxanov “Solistlər” ansamblını (texnikumun nəzdində) yaradır. Bu ansamblın üzvləri arasında Qılman Salahov kamança ifaçısı kimi çıxış edirdi. 1936-cı ildə isə Qılman Salahov Üzeyir Hacıbəylinin təklifi ilə “Mahnı və Rəqs ansamblı”nın bədii rəhbəri kimi işləməyə başladı.

Qılman Salahov bu ansamblın daha da inkişaf etməsində, tanınmasında, məşhurlaşmasında böyük rolu olub. O, Azərbaycanın bölgələrinə gedib, ordan istedadlı gənc ifaçıları və rəqqasları seçib, onları bu ansamblı cəlb etmiş, özünün güc və enerjisini ansamblın gündən-günə çiçəklənmə-

sinə sərf etmişdir.

Azərbaycan musiqisi nəşildən-nəslə keçərək, şifahi ənənələrdə yaşayır. Üzeyir Hacıbəyli məktəbini keçmiş Qılman Salahov da xalq mahnılarını və rəqslərini xalqın dilindən öyrənib nota salırdı. O, xalq mahnılarından “Əlimdə sazı Qurbanın”, “Bu Leyli”ni xor üçün işləyib.

1938-ci ildə Moskvada Azərbaycan Respublikasının Mədəniyyət və İncəsənət 10 günlüyü keçirildi. Bu dekadada Qılman Salahovun rəhbərlik etdiyi “Mahnı və Rəqs ansamblı” da öz çıxışını etdi. Bu uğurlu çıxışlarına görə sonradan ansamblı Dövlət Statusu verilərək “Azərbaycan Dövlət Mahnı və Rəqs ansamblı” adlandırıldı. 1939-cu ildə isə Üzeyir Hacıbəylinin təklifi ilə Moskvada keçirilən I Ümumittifaq İfaçılıq müsabiqəsinin Qılman Salahov (kamança ifaçısı kimi) laureatı olmuşdur. 1940-cı ildə isə Azərbaycan dövləti tərəfindən musiqi sahəsində misilsiz əməyi qiymətləndirilərək Qılman Salahova Azərbaycan Respublikasının Əməkdar İncəsənət Xadimi fəxri adı verildi.

Hələ Sovetlər birliyində ilk dəfə 1958-ci ildə Azərbaycan Dövlət Mahnı və Rəqs ansamblı Çinə böyük konsert proqramı ilə səfər etmişdi. Konsertdə onlar nəinki Azərbaycan mahnı və rəqsləri, həmçinin də Çin xalq rəqslərini ifa etmişdilər. Ansamblın üzvləri arasında Azərbaycan Respublikasının xalq artisti Rübabə Muradova, rəqqasələrdən xalq artistləri – Əminə Dilbazi, Roza Cəlilova, rəqqaslardan Böyükəğa Məmmədov, Əlibaba Abdullayev də vardı. Çində 4 ay qastrol səfərində olan ansamblın uğurları hədsiz idi. Konsertdə Çin Xalq Respublikasının Dövlət Şurasının sədri Coy Enlaem şəxsən özü iştirak etmiş və ansamblın bütün üzvləri ilə (başda Qılman Salahov olmaqla) görüşmüş, 10 gün də əlavə ansamblın Çin ölkəsində qalmasını xahiş etmişdir. Oradan da ansambl qonşu ölkə olan Monqolustan Xalq Respublikasına dəvət almış, 20 gün də həmin ölkədə uğurlu konsertlər verdi. Qastrol səfərindən qayıtdıqdan sonra ansamblın uğurlu çıxışları haqqında o dövrün “Pravda”, “Kommunist”, “Bakinski raboçi” qəzetlərində məqalələr dərc edilmişdi.

Qılman Salahov ansamblın mürəkkəb, qızğın iş fəaliyyətilə məşğul olmasına baxmayaraq, bəstəkarlıqda da öz qələmini sınaıyıb. O, məşhur “Nəlbəki” rəqsinin müəllifidir. Bundan başqa “Sevgilim”, “Kürd”, “Qaval”, “Naz eləmə” rəqslərini yazmışdır. “Qaval”, “Naz eləmə” rəqsləri ilə Əminə Dilbazi bütün dünyanı gəzib. “Naz eləmə” rəqsiylə Əminə Dilbazi Mahmud Esembayevlə birlikdə Azərbaycanın xalq artisti, görkəmli rejissor Tofiq Tağızadənin çəkdiyi “Əmək və qızılgül” filmində çəkilib. Qılman Salahov Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazdığı “Bulaq başında” suitası, “Azərbaycan toyu”, “Dədə Qorqud” kimi tamaşalarına yazdığı musiqiləri ilə də tanınırdı. Həmçinin onun yazdığı “Könül verdim”, “Bir dənəsən” mahnıları o illərdə dillər əzbəri idi. Qılman Salahov Niyazi və Andrey Babayevlə birlikdə “Bir bağçanın çiçəkləri” adlı əsərini yazmışdılar. Həmin əsər hal-hazırda Azərbaycan Dövlət Televiziya və

Radio Verilişləri Qapalı Səhmdar Cəmiyyəti fonotekasının “Qızıl fond”unda saxlanılır.

Qılman Salahovun kamançada müşayiəti ilə Xan Şuşinski, Zülfü Adıgözəlov, Seyid Şuşinski, Rübabə Muradova, Şövkət Ələkbərova kimi məşhur xanəndələr Azərbaycanın rayonlarında el bayramlarında, xalq şənliklərində konsertlər vermişlər.

Cabbar Qaryağdıoğlu anadan olmasının 75 illiyində özü “Heyratı” zərbi mugamını Qurban Pirimov (tar) və Qılman Salahovun (kamança) müşayiəti ilə trio şəklində oxumuşdur. Bu konsert də Azərbaycan Televiziya və Radio Verilişləri QSC fonotekasının “Qızıl fondu”nda saxlanılır.



Soldan-sağa qavalda Cabbar Qaryağdıoğlu, tarda Qurban Pirimov və kamançada Qılman Salahov

1959-cu ildə Moskvada II dəfə Azərbaycan Respublikasının Mədəniyyət və İncəsənət 10 günlüyü keçirilmişdi. Dekadada Dövlət Mahni və Rəqs ansamblının bədii rəhbəri Qılman Salahov başda olmaqla Respublikanın xalq artistləri rəqqasə Əminə Dilbazi, Roza Cəlilova, rəqqas Əlibabə Abdullayev, bəstəkar Tofiq Quliyev çıxış edirdi. Bu dekadada uğurlu çıxışına görə ansambl gurultulu alqışlarla qarşılandı.

Qılman Salahov gecə-gündüz çalışıb, “Mahni və Rəqs ansamblı”nın daha da inkişaf etməsi üçün ansamblın nəzdində “Sazçı qızlar” ansamblını yaratdı. Ansamblın solistləri – Rəhilə Həsənova, Elmira Rəhimova idi.



Sağdan-sola Əminə Dilbazi, Qılman Salahov, Tofiq Quliyev

Qılman Salahov bəstəkarlardan Soltan Hacıbəyov, Niyazi, Rauf Hacıyev, Səid Rüstəmov, Cahangir Cahangirov, Qənbər Hüseynli, Qara Qarayev, Cövdət Hacıyevlə dostluq edirdi. Əhməd Bakıxanovla isə ailəvi dostluq edib, hətta Kislovodskidə ailəvi istirahətdə olmuşdular. Onun şairlərdən Səməd Vurğun, Mikayıl Rzaquluzadə, Mirmehdi Seyidzadə ilə də dostluğu olub. Məmməd Rahim, Soltan Dadaşovla birgə yaradıcılıq fəaliyyəti qurmuş, onun bəstələdiyi “Könül verdim”, “Bir dənəsən” adlı mahnılarının mətnini yazmışlar.

Qılman Salahov həmçinin müəllimlik fəaliyyətini də davam etdirirdi. O, Asəf Zeynallı adına Musiqi Texnikumunda ilk dəfə kamança üzrə not sinfində dərs deyən müəllimlərdən olub. Onun tələbələri Azərbaycan Respublikasının əməkdar artistləri – Tələt Bakıxanov, Hafiz Mirzəbəyov, Ruqiyyə Rzayeva (Ağabacı Rzayevanın bacısı), Firuz Əlizadə və başqaları olmuşdu. Tələbəsi Ruqiyyə Rzayeva öz müəllimi haqqında belə yazırdı: “O, tək düzgün çalmaq deyil, kamançanı diz üstə saxlamayı, barmaqların nə vəziyyətdə simlərin üzərində hərəkət etməsinə, qolun kamançanın qoluna nisbətən nə vəziyyətdə saxlanılmasına çox fikir verərdi. Ən əsas cəhət isə biləng idi.

Qılman müəllimi başqa kamança çalanlardan fərqləndirən cəhət onda idi ki, onun qolu sakit dayanıb, yayı tutmuş biləng isə bir hərəkətlə rəqs edənlərin biləngi kimi arxaya və yana aparmaqla simlərə sürülür, ona görə səs də həzin, ürəyə yatar çıxırdı...”

Bütün bu kimi işlərlə yanaşı, Qılman Salahov ürək xəstəliyindən əziyyət çəkirdi. O, 1974-cü il oktyabrın 12-də xəstəxanada ürək çatışmazlığından gözlərini əbədi olaraq yumdu. Ölümündən sonra Əhməd Bakıxa-

nov adına Ev Muzeyində Qılman Salahovun xatirəsini əbədləşdirmək üçün xüsusi bir guşə ayrıldı. Həmin guşədə Qılman Salahovun kamançası, əlyazmaları, şəxsi əşyaları, fotoşəkilləri saxlanılır. Azərbaycan xalqı öz sənətkarını unutmur, onu yad etmək üçün həmin muzeyə gəlir, əbədi yaşar Qılman Salahovu yad edirlər.

Azərbaycan xalqı xoşbəxtdir ki, musiqi mədəniyyətimizin əsasını qoymuş Üzeyir Hacıbəyli kimi dahi bəstəkarın məktəbini keçmiş, musiqi mədəniyyətimizin inkişafında özünəməxsus xidməti olan Qılman Salahov kimi yetirmələri olub və onlar bu gün də xalqımızın yaddaşında yaşayır, yaşayacaqdır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Azərbaycan SSR Nazirlər Sovetinin Dövlət Televiziya Radio Veriləşləri Komitəsinin arxivi, 1932-ci il, qovluq № 3.

2. Ələsgərov S.Ə., Abdullayeva S.A., Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestri üçün orkestrləşdirmə (metodik tövsiyələr). B.: Az. Neft və Kimya İnstitutunun mətbəəsi, 1977, 98 s.

3. Qafarova M.A. Bəstəkar Süleyman Ələsgərov və xalq çalğı alətləri orkestri. Dərs vəsaiti. B.: ADPU, 2012, 226 s.

4. Hacıbəyov Ü.Ə. Əsərləri, II cild, B.: Elm, 1965, 408 s.

5. İsayadə Ə.İ., Quliyev X. Bəhram Mənsurov. B.: İşiq, 1982, 43 s.

6. Заслуженный Коллектив Азербайджана Государственный Ансамбль Песни и Танца. Сост. Гаджибеков С.И., Кулиев Т.А. Б.: Типография «Красный Восток» Министерства культуры Азербайджанской ССР, 1959.

Məqalədə Qılman Salahovun şəxsi arxivindən də istifadə olunub.

Нугяр БАЙРАМОВА

Научный сотрудник в лаборатории БМА

О ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ГЫЛМАНА САЛАХОВА В ГОСУДАРСТВЕННОМ АНСАМБЛЕ ПЕСНИ И ПЛЯСКИ

Резюме

В статье говорится об ансамбле Песни и Пляски, созданном Узеиром Гаджибейли в 1936-ом году, которым более 25-ти лет руководил известный исполнитель на кеманче и дирижор Гылман Салахов. Благодаря его широкой деятельности, статус ансамбля был доведен до Государственного. Им было написано множество произ-

ведений для данного коллектива.

Ключевые слова: музыка, культура, ансамбль Песни и Пляски, кеманча, концерт

Nigar BAYRAMOVA

Laboratory of BMA, scientific worker

GILMAN SALAKHOV'S CREATIVITY "SONG AND DANCE ENSEMBLE"

Summary

In the early XX century, the founder of Azerbaijani music Uzeyir Hajibeyov in 1936, the year created Song and Dance Ensemble. Gylman Salah 25 years and led the team that brought him the status of State Ensemble. In addition, he was a good conductor, composer and soloist on kamancha.

Key words: music, art, Song and Dance ensemble, kamancha, concert

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru M.Qafarova,
elmi işçi N.Mustafayeva

İfaçılıq sənəti ❁ *Исполнительское искусство*

Nərgiz BABAYEVA

Azərbaycan Dövlət Musiqili Teatrının orkestr artisti

MƏŞHUR FLEYTA İFAÇILARI

Açar sözlər: fleyta aləti, pedaçoq, Teobald Böm, Ceyms Gelvey, Ələkbər İskəndərov

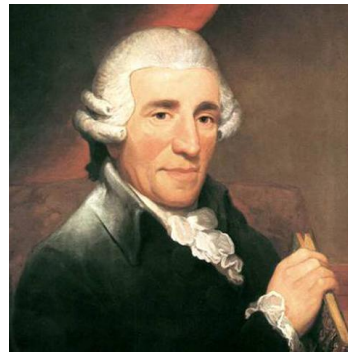
Deyirlər ki, musiqi insanları, qəlbləri birləşdirir. Deyilməyən sözləri, görünməyən hissləri açıqlayır. Millətləri, fərqli dillərdə danışan xalqları bir-birinə yaxınlaşdırmağı bacarır. Musiqi böyük bir dünyadır, bəşəriyyətin ayrılmaz hissəsidir.

Musiqiçilərin də (məşhurların və tanınmayanların), bu sənət sözün əsl mənasında həyatlarının vacib amili olmuş, onların yaşam tərzinə çevrilmişdir. Müxtəlif zamanlarda yaşayan musiqiçilər bir birini tanımadan eyni məqsədlə çalışaraq musiqinin inkişafına xidmət edir. Onları birləşdirən əlverişli musiqinin təbliği, yenilənməsi və heç bir zaman unudulmamasıdır. Musiqi alətlərində ifa edənlər, həmin alətləri yaradan insanlar və ifa tərzini yeni nəsə ötürən pedaçoqlar musiqi dünyasının aparıcı qüvvəsidir. Onların yaradıcılığı musiqini yaşadır və inkişafına yeni təkan bəxş edir.

Musiqi dünyasının hər bir sahəsi qədim tarixli və dahi adlarla boldur. Lakin bizim burada söz açacağımız insanlar məhz fleyta alətinin inkişafında, ifaçılıq sənəti və təbliğində böyük rol oynamış şəxsiyyətlərdir. Onlar Almaniya, Böyük Britaniya və Azərbaycanın musiqi tarixində adlarını qızıl hərflərlə həkk etmiş dahi pedaçoq, ifaçılar olub.

Teobald Böm (1794-1881) – görkəmli fleyta ifaçısı, musiqi alətləri ustası və müasir üfö (kondələn) fleytanın yaradıcısıdır. XIX əsrdə yaşamış T.Böm fleyta alətinin inkişafında böyük rol oynamış şəxsiyyətdir. Onun yaratdığı fleyta mexanizimli sistem ilə istehsal olunmuş, uzun illər ərzində ifaçıların ən çox müraciət etdikləri alət olmuşdur.

Artıq 16 yaşında olarkən T.Böm musiqi alətləri ustası İ.K.Dennerin (1655-1707) ya-



ratdığı fleyta nümunəsi üzrə 4 klapanlı ilk fleytanı yaradır. Hər zaman alətin yeni konstruksiyaları üzərində çalışan T.Böm yaratdığı nümunələrdə yeniliklər edir, gövdə üçün fərqli ağac materiallarından, hətta metal-dan da istifadə edərək eksperimentlər aparırdı (4, s. 6).

Eyni zamanda fleyta ifaçısı kimi də fəaliyyət göstərən T.Böm artıq 18 yaşında Münhen şəhərində yerləşən “İzartor” Kral Teatrının orkestrində birinci fleyta vəzifəsinə təyin edilir. 1818-ci ildə Bavariya Kral Orkestrində fəaliyyətinə başlayan Böm İtaliya, İsveçrə, Vyana, Praqada solo konsertlərlə çıxış etmişdir (4).

1828-ci ildə T.Böm musiqi alətləri ustası R.Qreve ilə birgə fleyta alətinin emalatxanasını yaradır və burada yeni klapan sistemi üzərində işə başlayır. Onların birgə yaratdıqları ilk nümunə 8 və 9 klapanlı alətə çevrilir. Bu modelin tarixdə adı “Tromisiya” kimi qeyd edilir.

1832-ci ildə fleyta alətinin təkmilləşməsi üzərində çalışan T.Böm əks səmtli, halqalı klapan sistemini yaradır. Bu sistem 9 barmaq vasitəsi ilə 13 səs dəliklərinin bağlanması funksiyasını özündə daşıyır, xromatik qamma, ton və yarımton trellərin ifasını asanlaşdırır (1, s. 3-4).

1834-cü ildə T.Böm yaxın dostu, Münhen universitetinin ümumi geologiya və fizika elimləri üzrə mütəxəssisi, professor Karl Emil Şafxaytlin köməyi ilə yeni parabolik başlıqlı silindrik fleytanı yaradır. Böm bu yeni başlığın daha çox dolğun və incə səs çıxarmasına nail olmaq, parabolik, rezonanslı etmək üçün alətin hazırlanmasında əlvan metallardan istifadə edir. Lakin çox təcrübələrdən sonra o, 1847-ci ildə bu başlığın qiymətli metal olan gümüşdən düzəlməsinə qərar verir. T.Bömün fleyta alətinin gümüşdən hazırlanmasından uzun illər keçməsinə baxmayaraq, XXI əsrdə də belə gümüş fleytalara tələbat azalmır.

T.Bömün yaratdığı klapan sistemi 1847-ci ildən Avropanın məşhur musiqi alətləri emalatxanalarında hazırlanmağa başlanır. T.Bömün mexanizim sistemi nəfəs alətləri tarixində, onların inkişafında böyük rolu olmuşdur. Uzun illər ərzində fleyta ifaçılarının ən çox müraciət etdikləri alətlər – Bömün klapan sistemli fleytaları bir çox nəfəs alətlərinin mexanizimli sistemlərinin əsası olub. T.Bömün yaratdığı bu innovasiya zamanında bütün nəfəs alətlərinin təkmilləşməsinə böyük təkan verib. T.Bömün söyləri və əməyi nəticəsində yaranmış alətlər özündən sonrakı gələcək nəsillərə bir töhfədir (6, s. 9).

Fleyta alətinin tarixində öz yaradıcılıq töhfələrini əsirgəməyən məşhur insanlardan biridə Ser Ceyms Gelveydir.

Ceyms Gelvey (James Galway, 1939) – “Qızıl fleytalı insan” ləqəbli, dünyanın ən məşhur fleyta ifaçılarından biridir. Britaniya əsilli Ser Ceyms Gelvey cavan yaşlarından fleyta alətində ifa etməyə başlamış və Avropanın ən nüfuzlu musiqi təhsil ocaqları – London Kral Akademiyası, Gildxol musiqi və teatr məktəbi, Paris konservatoriyasında bu sənətin



sirlərinə yiyələnmişdir.

Professional karyerasını Ceyms Gelvey Kral nəfəs alətləri orkestrində başlamış, sonra Şekspir teatrının orkestrində və BBC-nin simfonik orkestrində davam etdirmişdir (2, s. 7).

1967-ci ildə London simfonik orkestrinin, 1967-69-cu illərdə Kral filarmoniyasının simfonik orkestrinin,

1969-75-ci illərdə isə Berlin filarmonik orkestrinin solisti vəzifəsində fəaliyyət göstərmişdir (5).

Ser Ceyms Gelveyin repertuarında musiqi şedevrləri, klassik musiqi inciləri olmuş əsərlər, dahi Vivaldi, Bax, Motsart, Şubert, Ştraus və b. bəstəkarların əsərlərinə böyük yer ayrılmışdır. Buna baxmayaraq Gelvey müasir və populyar musiqi ilə də çox maraqlanır, C.Korilyano, L.Liberman kimi bəstəkarlarla həmkarlıq edərək onların əsərlərini ifa edir.

Ceyms Gelvey zamanının ən məşhur ifaçılarından biri olmaqla bərabər müəllimlik fəaliyyətində də böyük nailiyyətlər qazanıb. Onun tələbələri arasında məşhur fleyta ifaçıları – R.Tervizani, A.Oliva, B.Evcil kimi ifaçıların adı var. Sıx qastrol və iş cədvəlinə baxmayaraq C.Gelvey beynəlxalq fleyta ifaçılığı məktəbini idarə edir və hər yay İsveçrədə dünyanın hər yerindən gələn fleyta ifaçıları ilə professional görüşlər keçirir, onlara ifa tərzini və ifa çətinliklərində kömək olacaq tövsiyələrini verir. Bununla da o, ifaçılıq sənətinə öz böyük töhfəsini bəxş edir. İfası, yaradıcılığı və sənəti ilə hər an fleyta ifaçılıq sənətini ucaldan, onun yeni səhifəsini yazan Ser Ceyms Gelvey öz şehrli musiqi dünyasını insanlara çatdıran və sənətinin sirlərini açıqlamağı bacaran şəxsiyyətdir.

Əmək və yaradıcılıqları ilə məşhurlaşan şəxsiyyətlərdən, fleyta tarixində əks olunan görkəmli sənətkarlardan söz açarkən tanınmış fleyta ifaçısı azərbaycanlı Ələkbər İsgəndərovu unutmaq mümkün deyil.

Ələkbər İskəndərov (1921-2006) – Nadir istedadla malik bu insan



Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının “Nəfəs və zərb alətləri” fakültəsinin, fleyta sinifinin adını ucaltmış, dahi pedaqoq və məşhur ifaçıdır. Professor, xalq artisti adlarına layiq görülmüş Ələkbər İskəndərov həyatının çox hissəsini Azərbaycanın ifaçılıq sənətinin təbliğinə həsr etmiş, pedaqoji istedadı ilə və bir çox ölkələrdə ifaçılığı ilə böyük şöhrət qazanmışdır.

1945-50-ci illərdə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında P.N.Zilbermanın sinfində təh-

sil almış Ə.İskəndərov 30 ildən artıq M.Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının simfonik orkestrinin əvəzolunmaz solisti olub. Bu illər ərzində dahi Maestro Niyazi, N.Paxlin, G.Rojdestvenski, M.Şostakoviç və b. məşhur dirijorlarla çıxış etmişdir (3, s.1).

Yaradıcılıq fəaliyyətini heç bir zaman dayandırmayan, Azərbaycanın ifaçılıq sənətinin təbliğatını öz həyatının vacib məqsədinə çevirmiş Ə.İskəndərov müntəzəm olaraq dövlət radio və televiziyasında çıxış edirdi. O, F.Əmirovun “Lirik mahnı”, R.Hacıyevin “Mahnı”, T.Quliyevin “Səhər”, A.Məlikovun “Kontertino” kimi əsərləri dinləyiciyə yüksək ifaçılıq zövqü ilə çatdıraraq sevdirməyi bacarmışdır.

Dahi pedaqoq və məşhur ifaçı olan Ələkbər İskəndərov elmi əsərləri ilə də sənətseverlərə öz töhfəsini əsirgəməyib. Onun yazdığı “Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında fleyta aləti” elmi işi buna misal ola bilər. Bundan əlavə fleyta aləti üçün bir sıra orijinal əsərlər, metodik işlər və s. Ələkbər İskəndərovun yaradıcılığında vacib yer tutur.

1950-1975-ci illərdə Azərbaycan dövlət radio və televiziyasının nəfəs alətlərindən ibarət kvintetin bədii rəhbəri və solisti, 1979-cu ildən Üzeyir Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının Instrumental triosunun bədii rəhbəri olmuş Ələkbər İskəndərov pedaqoji və ifaçılıq fəaliyyətində çoxşaxəli istedadını maksimal dərəcədə nümayiş etdirmiş şəxsiyyətlərdəndir (3).

Həyatının sonuna qədər Bakı Musiqi Akademiyasında dərs demiş, sözün əsl mənasında pedaqoq olmuş Ə.İskəndərovun sinifində Xalq artisti, professor M.Ağamalızadə, Respublikanın Əməkdar İncəsənət Xadimi, fəlsəfə elmləri doktoru R.Hacıyev, xalq artisti, professor Y.Axundzadə, əməkdar artist R.Babayev, Ç.Babayev, R.Həmidov, T.Əliyev, A.Davıdov, T.Seyidəmirov, O.Bağirova, E.Mustafayev və s. məşhur fleyta ifaçıları təhsil almışlar (3).

Ələkbər Mirzə oğlu İskəndərovun yaradıcılığı Azərbaycan ifaçılıq sənətinin tarix səhifələrinə qızıl hərflərlə həkk olunmuşdur.

ƏDƏBİYYAT:

1. Платонов Н.И. Школа игры на флейте. М.: Музыка, 1999, 157 с.
2. Джеймс Гэлвэй. Биография. Чеппел, 1978.
3. Ахундзаде Ю. Е. Из истории класса флейты бакинской музыкальной академии им. Уз.Гаджибейли // “Harmony” jurnalı, 2010.
[URL:http://harmony.musigi-dunya.az/rus/reader.asp?s=1&txtid=521](http://harmony.musigi-dunya.az/rus/reader.asp?s=1&txtid=521)
4. Vikipediya T.Böm. URL:https://ru.wikipedia.org/wiki/Бём,_Теобальд
5. С. Gelveyin rəsmi saytı
[URL:http://jamesgalway.com/index.php?page=about&family=bio](http://jamesgalway.com/index.php?page=about&family=bio)

6. T. Böhm. Über den Flötenbau und die neuesten Verbesserungen desselben. Mayn, Münxen 1847 (Translated by D.C. Miller, S. Baron Dover Publications inc. 1964 Minola N.Y 11501)
URL: <https://books.google.ru/books?id=RYetl-gE4PAC&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false>

Nargiz BABAEVA

Артистка оркестра

Азербайджанского Государственного Музыкального Театра

ЗНАМЕНИТЫЕ ИСПОЛНИТЕЛИ НА ФЛЕЙТЕ

Резюме

В представленной статье в историческом ракурсе раскрывается развитие флейтового исполнительского искусства. Рассматривается творчество получивших мировую славу флейтистов разных стран.

В данной статье подчеркнут вклад в развитие флейтового искусства таких известных флейтистов как Т.Бюм, Дж. Гэлвэй А.Искендеров.

Ключевые слова: Флейта, Т.Бюм, Дж. Гэлвэй, А.Искендеров

Nargiz BABAEVA

Artist orchestra of

Azerbaijan State Musical Theatre

WELL-KNOWN FLUTISTS

Summary

The article talks about historical development of flute's art and also creative development of T. Boehm, J. Galway and A. Iskenderov. The author is analyzed of development of flute's art.

Key words: flute, T. Boehm, J. Galway, A. Iskenderov

Rəyçilər: Professor Ağaverdi Paşayev;
Professor Müzəffər Ağamalızadə.

Nərgiz ƏHMƏDOVA
tədqiqatçı- magistr

Ə.BƏDƏLBƏYLİNİN "İZAHLI MONOQRAFİK MUSIQI LÜĞƏTİ"

Açar sözlər: musiqi lüğəti, muğam termini, musiqi alətləri

Məlumdur ki, dirijor və bəstəkar Ə.Bədəlbəyli XX-əsrin 50-ci illəri və ondan sonrakı dövrdə uzun illər araşdırmalar apardığı və üzərində düşündüyü ideyalarını reallaşdıraraq musiqişünaslıq sahəsində əsaslı elmi işlər görmüşdür.

"Musiqi haqqında söhbət" adlı broşur tipli ilk kitabçasında o, musiqidə işlənən bəzi söz və terminləri izah etmiş, musiqi janrları və formaları, musiqi alətləri və ansambllar haqqında söhbət açmışdır. Onun bu kitabçası belə məzmunlu kitabçaların arasında birinci olmuşdur. Çünki bu kitabçadan sonra D.Şostokoviç, İ.Rıjkin və başqaları bu tipli broşuralar çap etdirib. Bəstəkarın musiqişünaslıq fəaliyyətinin növbəti əsəri dövrün məşhur və istedadlı tarzəni, Mirzə Sadıq Əsədoglunun yetişdirdiyi Qurban Primov haqqındakı monoqrafıyası olub.

Həmin dövrlərdə Azərbaycanda musiqi terminləri ancaq rus və ya başqa əcnəbi dillərdə işlədilirdi. Ə.Bədəlbəyli 1956-cı ildə "Musiqi terminləri lüğəti" kitabçasını nəşr etdirməklə azərbaycandilli əhalinin musiqi terminlərini daha aydın anlamağa və doğma dilimizin daha da zənginləşməsinə şərait yaratmışdır. Sonrakı illərdə türk musiqişünası Altan Araslı Türkiyədə çapdan çıxan "Musiqi məcmuəsi" jurnalında bəstəkarın "İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti" kitabının ətraflı təhlilini verib.

"İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti" əsəri musiqi terminlərinin anlaşılması istiqamətində ilk təşəbbüslərdən biri olub. Əsərin ərsəyə gəlməsində o dövrün zərurəti vacib rol oynamışdır. Musiqi sənətinin tarixinə və nəzəriyyəsinə aid Azərbaycan dilində ədəbiyyatın azlığı, mövcud musiqi dərsliklərində terminlərin işlədilməsindəki qarışıqlıq, mətbuat səhifələrində çıxan məqalələrdə, radio verilişlərində eyni musiqi məfhumunun ifadəsindəki müxtəliflik, çap olunan not kitablarındakı mətnin yazılışında formal tərcüməçilik halları musiqi terminlərinin

unifikasiyası işinin sahmanlanmasını, qaydaya salınmasını musiqi həyatımızın və musiqi praktikamızın ən zəruri və təxirəsalınmaz vəzifəsi kimi irəli sürür (1, s.7). Bu lüğət gündəlik musiqi həyatımızda işlətdiyimiz musiqi terminlərinin dəqiq, ətraflı izahını verir, eyni zamanda xalqımızın bir vaxtlar istifadə etdiyi musiqi terminlərinin sözaçımı və bugünkü mənasını açıqlayır. Ə.Bədəlbəyli bu əsərdə musiqi ədəbiyyatında işlənən xarici söz və terminlərin dilimizdə qarşılığını və ifadə etdiyi mənasını verməklə yanaşı, Azərbaycan xalq musiqisinə xas olan terminlər barəsində və orqanologiya sahəsində istifadə oluna biləcək ilk bilgilər də vermişdir. Xalq musiqimizə xas olan terminlər üzrə verilən qısa məlumat yönəldici və ilkin izahat məqsədini daşıyır. Ə.Bədəlbəylinin “İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti” 3 bölmədən ibarətdir: I bölmə Azərbaycan musiqi terminləri, II bölmə “Musiqi teminləri”, III bölmə isə “Musiqi ədəbiyyatında işlənən xarici söz və terminlər” adlanır. Əsərin sonunda qədim Şərq musiqi tarixinə dair yazılmış risalələr və s. barəsində monoqrafik məlumat verilmişdir. Bu bilgilərdə musiqişünas Əbu Nəsr Məhəmməd ibn Tərxan əl-Fərabi, Əbu Əli ibn-Sina, Nəvvab Mir Möhsün ibn-Hacı Seyid Əhməd Qarabaği kimi qədim Şərq alimləri haqqında yazmış, qədim misirlilərin musiqi ilə bağlı fikirlərini, B.Şteynpresin “Популярный очерк истории музыки до XIX века” kitabından götürdüyü Hindistan rəvayətlərindəki musiqinin yaranması ilə bağlı fikirlərini oxuculara çatdırmışdır. Bundan başqa o, Tit Lukretsi Karin musiqinin törənməsi haqqında mülahizəsini, Mahmud Amuli, Fərabi və Nəvvabın musiqi sənətinin ibtida yaranması haqqında qədim musiqi kitablarında təsadüf olunan oxşar məzmunlu əfsanəvi hekayələrinə də yer ayırıb. Dövrün musiqiçilərindən isə Cabbar Qaryağdıoğlu, Qurban Pirimov, Mənsur Mənsurov, İslam Abdullayev, Mirzə Muxrtar, Mirzə Əli Əsgəri, Mirzə Sadiq Əsədoğlu haqqında qısa məlumat vermişdir. Əsərdə tarda çalğı priyomlarının zənginləşdirilməsi və rekonstruksiyası barəsində dəyərli məlumata da rast gəlinir.

“İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti”ndə Ə.Bədəlbəyli tərəfindən həm də tar alətinin ümumi səciyyəsi verilmiş, böyük tarzən Mirzə Sadiq Əsədoğlunun alət üzərində apardığı rekonstruksiya işləri təsvir edilmişdir. Bununla yanaşı, lüğətdə bir sıra tarzənlər haqqında bioqrafik öçerklər öz əksini tapmışdır. XIX əsrdə yaşayıb-yaratmış Mirzə Ağa Əli Əsgərin, Mirzə Sadiğın, XX əsrin I yarısında fəaliyyət göstərmiş Qurban Primov, Şirin Axundov, Mirzə Fərəc Rzaoğlu, Mənsur Mənsurovun tərcümeyi-halını, onların sənətə gətirdiyi yeniliklərin şərhini əks etdirən öçerklər diqqətəlayiqdir. Mirzə Sadiğa həsr olunan yazıda müəllif ilk dəfə musiqi-şünaslıqda tarzənin əsl “elmi tərcümeyi halını” işləmişdir. Onun yazdığı kimi, musiqişünaslıq əsərlərində Mirzə Sadiq Əsədoğlunun böyük və zəngin musiqi fəaliyyətini yalnız tar simlərinin sayını artırdığını qeyd

etməklə kifayətlənirlər. Bu isə həqiqətən XIX əsrin musiqi tarixində dərin iz salmış və ümumiyyətlə, alətsünaslıqda, tar ifaçılığı sənətində bir çevriliş etmiş, böyük reformator-sənətkarın yaradıcılığına səthi yanaşmadır. Ə.Bədəlbəyli Sadıqcanı həm ifaçı, həm müəllim, həm də bir bəstəkar kimi araşdırıb. O, bu oçerki ilə yaranmış boşluğu dolduraraq Mirzə Sadıqın müfəssəl tərcümeyi-halını təqdim etmiş, onun tar alətinin islahatında əldə etdiyi nailiyyətlərin elmi cəhətdən əsaslandırılıb. Bu alətin üzərində aparılan tədqiqatların izahı öz əksini Ə.Bədəlbəylinin lüğətinin II hissəsində tapmışdır. O, Mirzə Sadıqın tarın rekonstruksiyası ilə əlaqədar yaranan bütün yeni cəhətləri aşkara çıxarmış, tarın pərdələri ilə bağlı məsələləri izah edərək akustik cəhətdən təkmilləşdirilməsini önə çəkmişdir. Əsərdə tar və ud pərdələri, səs sisteminin araşdırılması ilə bağlı Ü.Hacıbəylinin və bir sıra başqa xarici musiqişünasların fikirlərinə istinad etməsi, geniş təhlillər apararaq dəyərli elmi nəticələrə nail olması diqqətləyiqdir.

Ə.Bədəlbəyli 57 musiqi aləti və onların bəzilərinin bir neçə növünün də adını çəkərək qısa məlumat verib. Bunlardan 23-ü simli, 19-u üfləmə, 12-si zərb, 3-ü özənsəsli alətlərdir.

№	SİMLİ	NƏFƏS	ZƏRB	ÖZƏNSƏSLİ
1.	Saz (ana saz, böyük saz, qoltuq saz, cürə saz)	Balaban (balaman, düdük, yastı balaban)	Qaval	Qasıqek
2.	Qışek	Bülban	Dəf	Kaman
3.	Qanon	Zurna (qara zurna)	Qidum	Zəng
4.	Qopuz	Ərgənün (klavişli)	Qoşanağara	
5.	Bərbət	Zəmr	Dairə	
6.	Dutar	Kərənay (tunc)	Dumbul	
7.	Kamança	Mizmar	Dümbək	
8.	Mizəf	Musiqar	Sinc (zinc)	
9.	Mizhar (dartımlı)	Ney (nay)	Koos (kuus)	
10.	Mizəf (dartımlı)	Nayi-tənbur	Məzhər	
11.	Müğni	Nəfir (şah nəfir)	Nağara	
12.	Nüzhə	Pişə	Təbil (təbilbaz)	
13.	Ozan	Surna		
14.	Rud	Sümsü		
15.	Rübab	Tulum		
16.	Santur	Tütək		
17.	Setar	Çincıq		
18.	Çoğur	Çığırtma		
19.	Tar	Şeypur		
20.	Tənbur			
21.	Ud			

22.	Çatar (çahartar)			
23.	Çəng (dartımlı)			

Müəllif alətlər haqqında məlumat verərkən onların morfologiyası, etimologiyası, bəzi ədəbi mənbələrdən misal gətirərək diapazonu və görünüşü barədə qısa da olsa ən mühüm informasiyaları oxucuya çatdırmağa çalışmışdır. Qədim mənbələrdən istifadə edərək ərğənün, pişə, zəmr, musiqar və s. alətlər haqqında ilk dəfə elmi əsər halında bilgilərə rast gəlinir. Ən geniş məlumat isə o dövrdə də, indi də aparıcı xalq çalğı alətlərindən olan tar, kamança, qanun, ud, nağara, saz haqqındadır. Nəfəs alətlərini – aerofonlu alətləri üfləmə aləti kimi təsnifatlaşdıraraq, ağac üfləmə və ya tunc üfləmə kimi qruplara ayırmışdır. Ud aləti haqqında yazarkən türk dünyasının nəzəriyyəçisi Rauf Yektabəyin ud barəsində yazdığı ilk elmə əsaslanan fikirlərini Əbu Nəsr Fərabinin adı ilə əlaqələndirir. Bundan başqa Əbədəlbəyli Yəhya ibn Əli Mücəssim, İshaq ibn İbrahim, Səfiəddin Urməvi kimi alimlərin adlarını çəkərək onların ud və tənbur barədə yazdıqlarını fərqləndirib. Beləliklə, bu elmi əsər etnoorqonologiya sahəsində ən dəyərli mənbədir. Bundan başqa əsərdə muğam (muğamat) sözünün etimologiyasını araşdıraraq sözaçımını vermişdir. Muğamatın düzgün tərifini verən alim dəstgahların hissələri, ciddi və asan (yüngül) məzmunlu nümunələri barəsində məlumat yazıb. O, xalq musiqimizin özəyini təşkil edən 7 əsas muğam və məqamlar barəsində Q.Qarayev və Ü.Hacıbəylinin fikirlərinə istinadən söhbət açmışdır. Muğamı süitarapsodiya ilə müqayisə edərək yazır: “Muğam termini altında son dərəcə orijinal xüsusiyyət daşıyan çoxhissəli forma nəzərdə tutulur ki, bu əslində mürəkkəb və maraqlı bir musiqi orqanizmi mahiyyətini kəsb edir. Həmin bu forma süita-rapsodiya formalarına səciyyəvi olan əlamətləri özündə birləşdirir və öz təbiəti etibarilə simfonik olmaqla bərabər özünəməxsus tərtib və düzüm təşəkkülünə malikdir. Hər şeydən əvvəl demək lazımdır ki, “süitarapsodiya”dan ibarət olan müğamın özü müəyyən bir muğam üzərində qurulur və həmin lada xas olan bütün qayda-qanunlara tabedir”.

Bu lüğətdən Avropa sisteminə keçmədən öncə Azərbaycanda konsonans və dissonans səslərə “mütələim” və “mütənafir” adlandırıldığını öyrənirik. Lüğətdə muğam şöbələri, ritmik hissələr və onların ifasındakı əsas cəhətlər, muğamların adları, hissələri, hətta ədəbi və musiqi bəhrləri, xalq rəqslərinin sözaçımı, ölçüsü, tempi, ladı, ifası barəsində qiymətli məlumat verilir. Yalnız Azərbaycan xalq musiqisinə aid olan terminlər verilən bölmədəki bilgilər musiqi risalələrinin əsasında istiqamətverici xarakter daşıyır. Lüğətdə aşiq yaradıcılığına aid terminlərlə bərabər muğama aid də terminlər verilib. Ə.Bədəlbəyli hətta dövrün müxtəlif musiqi məclislərində iştirak edən musiqiçilərin ifalarında yer alan “Rast” muğamının hər məclisə məxsus tərkibi şöbə-guşə ardıcılığını cədvəllərdə göstərib. Bu istiqamətdə İran, Türkiyə, İraq musiqişünaslarının da mülahizə-

lərinə nəzər salaraq müəllif sonda belə bir nəticəyə gəlir ki, “Muğam dəstgahlarının tərkibi, quruluşu və şöbələri ardıcılığı məsələlərində musiqişünaslar və ifaçılar arasında illər boyu davam edən bütün rəy müxtəlifliyi əslində hər nə qədər təbii və “bizzərurə” hesab edilsə də, dəstgahları təxmini də olsa müntəzəm bir qaydaya salmaq, şöbələri bəlliləşdirmək, şaxə və guşələrini mümkün olduqca konkret şəkildə müəyyənləşdirmək vəzifəsi azəri musiqi ictimaiyyətinin daim diqqət mərkəzində olmuşdur”.

Əsərdən bizə məlum olur ki, 1923-cü ildə bu məsələlərə aydınlıq gətirmək, yeni muğamatçı kadrlar hazırlamaq işini sahmana salmaq, dəstgahların tərkibinin dəqiqləşdirilməsi məqsədilə Bakıda muğama yaxşı bələd olan xanəndə və sazəndlərdən ibarət “Muğamat Komissiyası” adlı Elmi Şura təşkil olunub.

Azərbaycanda digər elmlər kimi musiqi elminin yüksəlişində və inkişafında rus elminin böyük rolu olmuşdur. Odur ki, rus musiqi terminləri Azərbaycan musiqi elminə daxil edilib. Hal-hazırda da musiqi praktikasında istifadə olunan rus terminlərinin Azərbaycan dilində ilk və ən düzgün tərcüməsi məhz Ə.Bədəlbəyli tərəfindən “İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti”nin II hissəsində əks olunmuşdur. O, rus dilində beynəlxalq terminlərin Azərbaycan dilində qarşılığını qeyd edərkən klassik musiqişünaslığımızda, qədim risalə və təzkirələrdə qeyd olunan adını da mötərizədə yazmışdır. III fəsildə musiqişünas V.F.Odoevskinin “Musiqi lüğəti”, B.S.Şteynpress və İ.M.Yampolskinin tərtib etdiyi “Musiqi lüğəti ensiklopediyası”dan (“Энциклопедический музыкальный словарь”) istifadə edib. “Musiqi lüğəti”ndə Ə.Bədəlbəyli xalq musiqimizin təsnifatı məsələsinə aydınlıq gətirərək Azərbaycan xalq musiqisinin iki qoldan ibarət olduğunu qeyd edir. Bu qollar aşiq və xanəndə yaradıcılığıdır.

Müasir dövrdə də “İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti” musiqiçilər üçün çox dəyərli vəsaitdir. Bu lüğət əsasında 2007-ci ildən bəri elektron musiqi lüğəti yaradılmaq işinə başlanıb. Mədəniyyət və Turizm Nazirliyinin dəstəyi ilə yaradılan elektron musiqi lüğəti hələ də təkmilləşdirilir və hər il onlarla gənc musiqiçilər bu lüğətlə tanış olub musiqiyə aid alınma, yerli və arxaik sözlərin mənalarını aydın və dolğun şəkildə əldə edə bilirlər.

ƏDƏBİYYAT:

1. Bədəlbəyli Ə.B. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. B.: Elm, 1969, 248 s.
2. Bədəlbəyli Ə.B. Qurban Pirimov. B.: 1955.
3. XX əsr Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixinin qaynaqları (1901-1911). 3 cildə (toplayanı və tərtib edəni, ön sözün, qeydlərin, lüğət və adlar göstəricisinin müəllifi: Əliyeva F.Ş.), I kitab. B.: Nurlan, 2005, 362 s.
4. XX əsr Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixinin qaynaqları

(1918-1920). 3 cilddə (toplayanı və tərtib edəni, ön sözün, qeydlərin, lüğət və adlar göstəricisinin müəllifi: Əliyeva F.Ş.), III kitab. B.: Nurlan, 2006, 451 s.

Nargiz AXMEDOVA
исследователь-магистр

**«ТОЛКОВЫЙ МОНОГРАФИЧЕСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ
СЛОВАРЬ» А.БАДАЛБЕЙЛИ**

Резюме

В статье представлена информация о главной научной работе автора. Одновременно отмечена значимость научной работы «Музыкальный словарь» в развитии отечественной музыки и языка.

Ключевые слова: музыкальный словарь, термин мугам, музыкальные инструменты

Nargiz AHMADOVA
Researcher

“THE MUSICAL DICTIONARY” OF A.BADALBEYLI

Summary

In article the information on the main scientific work of the author is presented. The importance of scientific work the “Musical dictionary” in development azerbaijani music and language is simultaneously noted.

Keyword: mugham term, musical dictionary, musical instruments

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Yaqut Seyidova;
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Telman Qəniyev.

Abbasqulu NƏCƏFZADƏ
Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
AMK-nın professoru
a.najafzade@yahoo.com

TƏNBUR AİLƏSİNİN BİR ÜZVÜ – BALAKƏN DAMBURU



Şəkil №1

Açar sözlər: Tənbur (dambur), dambur melodiyları, "Dastani Əhməd Hərami", miniatür rəsmlər, tanınmış ifaçılar

Yaranma tarixi. Dambur alətinin eramızdan əvvəlki illərdə yarandığı ehtimal olunur (şək. №1). Bu alət tənbur ailəsinə aid edilir və onun çoxsaylı növlərindən biri sayılır. Tənburun yaranma tarixi isə 7-8 minilliklərlə ölçülür.

İran Azərbaycanının Zaqros (silsilə) dağlarının (buna Şuş dağları da deyirlər) ətəyində Şuş şəhərinin şimalında Karun və Dez adlı iki çay axır. Bu çayların arasında 15 kv.km ərazidə qədim Akbatan – Həmədanın cənub-şərqində yerləşən Cığamış adlı ilkin şəhərin qalıqları var. Həmin şəhərdə arxeoloji qazıntılar zamanı 7-8 minillik tarixə malik maddi mədəniyyət nümunələri arasında musiqi alətsünaslığının, o cümlədən sazəndlərin (ansamblın) ifasının çox qədim tarixi kökləri olduğunu təsdiqləyən bir qab tapılıb. Saxsıdan (bişmiş gildən) hazırlanmış bu qaba əsasən belə fikir yürütmək olur ki, xalqımız idiofonlu (özənsəsli), aerofonlu (hava, yaxud nəfəslə səsləndirilən), membranofonlu (səs mənbəyi dəridən alınan) və xordofonlu (səsi teldən alınan) alətlərdən ən azı 7-8 min il bundan əvvəl geniş istifadə edirmiş (1, s. 4).

Haqqında söhbət açdığımız faktlar filologiya elmləri namizədi, şair, tərcüməçi Əbülfəzl Hüseyninin (1925-1987) "Orkestrin ulu babası" adlı məqaləsində əksini tapıb. Həmin mənbədə Ə.Hüseyni bildirir ki, Orta əsr mənbələrində ("Surətülərə", "Hududul-ələm minəl-məşriq iləl-məğrib")

Cığamış, Akbatan, Həmədan və digər qədim şəhərlər Azərbaycan xəritəsinə daxil idi.

Şəkil №2-də haqqında danışdığımız qabın təsviri verilib. Bu qabın üzərində bir sıra çalğı alətləri ifaçıları təsvir edilmişdir: qopuz (telli, tənburabənzər); çəng (telli, arfayabənzər); qoşanağara, təbil və qavalabənzər zərb alətləri; buynuz formalı çığirtma nəfəs aləti və eləcə də müxtəlif ölçülü kasalar (şək. №2). Göründüyü kimi, şəklin aşağı sol küncündəki ifaçı əlini qulağının dibinə qoyub sanki müasir xanəndə kimi zəngülə vurub oxuyur. Bu tapıntı ölkəmizdə, eləcə də bəşər tarixində bir neçə ifaçının birgə çıxışı və solo oxu sənəti ilə bağlı ən qədim mənbədir.



Şəkil №2

Ə.Hüseyni qeyd edir ki, 1961-1966-cı illərdə Çikaqo Universitetinin (ABŞ) Şərq dilləri üzrə professoru, arxeoloq Helen C.Kantor (Helene C.Kantor, 1919-1993 – A.N.) və Cığamışda qazıntıya başçılıq edən Kaliforniya Universitetinin Orta Şərq dilləri üzrə mütəxəssisi, professor Pinas Delogaz (Pinhas Delougaz, 1901-1975 – A.N.) bu tapıntı ilə elm aləmində, bəşər tarixində əvəzsiz bir kəşf etmişlər.

AMEA-nın müxbir üzvü, tarix elmləri doktoru, professor Vəli Əliyev də “Tarixin izləri ilə” adlı əsərində (“Boyalı qablar” məqaləsi) ulu babalarımızın həmin dövrdə gil qablar hazırlamağa nail olduqlarını bildirir (2, s. 39). Təqdim edilən fakt Azərbaycanda sazəndələrin, instrumental ifaçılığın, müasir dillə desək, ansambl ənənələrinin, eləcə də vokal sənətinin çox dərin tarixi kökləri olduğunu təsdiqləyir.

Türkiyəli alim, professor Bahaəddin Ögel (1923-1989) “Türk kültür tarihine giriş” adlı çoxcildli əsərində damburdan söz açarkən yazır: “Tənbur adından köklərini alaraq türklər arasında dambura, dombra şəklində gəlişən və yayılan bu çalğının adı və özü türklərə aid bir çalğı olduğu

üçün önəmlidir” (3, s. 149). Elə həmin kitabda Amerikalı folklorçu Mark Slobinə istinadən B.Ögel yazır ki, əsl özbək dutarları damburadan çox türkmən dutarlarına bənzəyirmiş (3, s. 133). Deməli, türk dünyasında tənbur sözü uzun müddət həm də dambura kimi səslənib. Filologiya elmləri doktoru, professor Əzizə Cəfərzadə (1921-2003) “Cəlaliyyə” əsərində xoryad gecəsində tənburun (yəni damburun) müşayiəti ilə oxunan hayladan söz açır. Belə yarışma gecələrini müxtəlif qəbilələr fərqli şəkildə adlandırılar: “hayla”, “xoryad”, “bayatı”, “nanay” və “meyxana”. Ə.Cəfərzadə xoryad sözünün izahını “vərəqaltı”nda belə təqdim edir: “a) Bayatı; b) Bayatışəkili, günün hadisələrinə dərhal cavab verən aktual mahnı; v) Bədiyə-meyxananın bayatı formalı növü” (10, s. 13).

Ədəbi mənbələr. Tənburun adına demək olar ki, Azərbaycanın bütün klassik şairlərinin əsərlərində rast gəlirik. Dambur alətinin adı isə XIII əsrdə azər-türkcə yazılmış “Əhməd Hərami” dastanında dəmbur şəklində çəkilir:

Çalınırdı **neyü dəmburü tənbur**,
İçilir idi dolu abi-əngur (4, s. 85).

Dastanda ney, dəmbur və tənbur alətlərinin birgə, ansambl şəklində ifa olunması qeyd edilir. Şeir nümunəsindən bəlli olur ki, dəmbur tənburun bir növü olsa da, ayrıca tənbur da mövcud imiş. Şeirin II misrasında – “İçilir idi dolu abi-əngur” fikri alətin əsasən, keyf məclislərində ifa edildiyinə bir işarədir. Şair “abi-əngur” dedikdə (ab – su, əngur – üzüm), qıç-qırdılmış üzüm suyunu, yəni şərabi nəzərdə tuturdu.

Balakən rayonunun Gülüzən kəndindən olan Haylaçı Sənəm Hacı qızı Məmmədova (1887-1978) Muğal adlı azər-türk tayfasının bir nümayəndəsidir.

Damburun teli mənəm,
Şirvanın yeli mənəm,
Girəydin qız qoynuna,
Cənnətin gülü mənəm.

Haylaçı Sənəm 1928-ci ildə I Aşıqlar qurultayında uğurla çıxış etmişdir. O, şeirlərində hayla janrını və həmçinin ayrılmaz çalğı aləti damburu dönə-dönə vəsf etmişdir. Balakən damburu haqqında fikirlərimiz zamanı bu alətin ən mahir ifaçılarından biri olan Haylaçı Sənəmin poetik düşüncələrinə, dambur haqqında dediyi söz karvanına tez-tez müraciət edəcəyik:

Aşıqlara, **sazlara**,
Damburda qotazlara.
Bu canım qurban olsun
Gəlinlərə, qızlara.

Hayla haylanın başı,
Hayla bilməyən naşı,
Hayla bilmək yaxşıdır,
Qərrib yerin yoldaşı (5).

Haylaçı Sənəmin məzarı üstündə özünəməxsus şəkildə kövrək bir bayatı da yazılıb:

Su gələr, axar, gedər,
Qayalar yaxar gedər.
Dunya sərgi zalıdır,
Hər gələn baxar, gedər.

Haylaçı Sənəm “dünyanın sərgi zalı”na hər kəs kimi deyil, özünəməxsus tərzdə baxıb, sənət “möhr”ünü vurub dünyadan gedib...

Xatırladaq ki, hayla aşiq və meyxana sənətlərinə yaxın bir janrdır, adının etimoloji baxımdan açıqlanması isə “haraylamaq”, “çağırmaq” mənasını bildirir. Bu janr muğal və hun adlı oğuz tayfaları arasında geniş yayılaraq onların sevincinin, kədərinin ifadəsinə çevrilmişdir. Balakən qədim oğuz yurduudur. Qədim hunların izinə, nişanəsinə bu yerlərdə addımbaşı rast gəlmək olur. Məsələn, rayon mərkəzinin yaxınlığından axan Hunbol çayı, eləcə də həmin çayın ətrafında məskunlaşan ulu nəsililər – hunilər, hinilər də adlarında hun türklərinin adını yaşadır. Qonşu Qax rayonunun İlisu kəndində Hun dağı, həmçinin Hun beli adlı yüksəklik də hun tayfaları ilə bağlı yaranmış sözlərdir.

Etimologiyası. Dambur – tənburun Balakən, Qax və Zaqatala bölgəsində yerli ləhcədə deyilişidir. Tənbur sözünün izahı müxtəlif xalqların (türk, yunan, ərəb, fars, hind və b.) dillərində fərqli şəkildə verilir. Türkdilli xalqlarda tənbur çalğı alətinin sözaçımının əsasında damar sözü durur. Telləri iri mal-qaranın damarlarından hazırlandığından alət əvvəlcə tamar, sonralar tamur, tənbur kimi tələffüz olunub.

Tənburun tellərinin sayına və ərazi adlarına görə, müxtəlif növləri yaradılıb: dütar, setar, çahartar, pəncətar, şeştar, sənc, Balakən tənburu, Şirvan tənburu, Xorasan tənburu, Bağdad tənburu, Türk tənburu, Özbək tənburu və s.

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Səadət Abdullayeva yazır: “Bu alətə həm də tambur, tonpur, tunpur deyirlər” (6, s. 113). Onun qeydlərinə görə, damburun yayılma arealı çox geniş bir coğrafi ərazini əhatə edir.

Özbək alimi, əməkdar incəsənət xadimi, sənətşünaslıq doktoru, professor Fayzulla Karamatov (1925-2012) dütar, setar, çahartar, pəncətar, şeştar alətlərin tənburun fərqli növü olduğunu bildirir (7, s. 137). Bu alətlər quruluşca bir-birinə bənzəyir, yarıya bölünmüş armudvari çanağa, üzərində 15-17 sayda pərdə bağlanmış uzun qola malikdir. Alətlərin ifa üsulu da demək olar ki, eynidir, yalnız tellərin sayına görə bir-birindən fərqlənir.

Ümumilikdə damburabənzər alətlər Dağıstanda ağac-kumuz adı ilə daha çox tanınır. Belə ki, ləzgi, avar və kumiklər aləti ağac-komuz, dağınılər kumuz, tabasaranlılar isə xumus şəklində tələffüz edirlər (8, s.

147). Tələffüzündən asılı olmayaraq, bu deyimin kökündə türkün qopuz (komuz, kumuz, xumus) sözü durur. Sözün əvvəlində işlədilən ağac da türk sözüdür və alətin materialının ağacdən hazırlanmasına işarədir. Bilibdiyimi kimi, qopuz anlayışı çox variantlıdır: ağız qopuzu, temir (dəmir) qopuz, yaylı (qıl) qopuz, qolça qopuz və s.

Dağıstanlılar ağac-kumuzun prima, alt və bas növlərini hazırlayıblar (8, s. 148). Çin ərazisində də danbur adlı alətdən istifadə edilir. Lakin bu alət formasına görə, Balakən damburundan fərqlənir. Çin danburu daha çox Orta Asiya tənburuna (pəncərə) bənzəyir. Danbur Çin ərazisinə türk-mənşəli xalqlar, əsasən, uyğurların vasitəsi ilə miqrasiya edilmişdir.

Miniatür mənbə. Tanınmış rəssam, AMEA-nın müxbir üzvü, sənət-



Şəkil №3

şünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Kərim Kərimovun (1921-1995) "Azərbaycan miniatürləri" əsərində bir sıra çalğı alətlərinin, o cümlədən, damburun da rəsminə rast gəlirik. "Oğuzxanın yaylaqda musiqi məclisi" (Rəşidəddin, "Camiet-Təvarix", 1528-1529-cu illər, Sankt-Peterburq, Dövlət Kütəvi Kitabxanası, Dorn 289, v. 188 b.) illüstrasiyasında **üç-telli alət dambur və dəf** çalan təsvir edilib (9, 37 sayılı rəsm).

Məzmunu: Şahzadə Cığatayın saray həyatını əks etdirən səhnə.

1528-1529-cu illərə aid edilən tabloda görüldüyü kimi, damburçunu dəf çalan müşayiət edir (şək. №3). Dəfi qulağına yaxın tutduğundan, onun həm də oxuma funksiyasını yerinə yetirdiyini söyləyə bilərik. Bəzi Orta əsr

mənbələrində telli alətlərin ifaçılarının həm də oxuması qeyd olunur.

Morfologiyası. Damburun əsas hissələri bunlardır: 1. Çalovabənzər gövdə (döşlük və tabutabənzər çanaq); 2. Azca geriye əyilmiş, aypara şəkilli kəllə (tac); 3. Qolla kəllənin bitdiyi yerdə kəməlik (yaxud sərt plastik kütə) xərək (körpücük); 4. Ağacdən hazırlanmış və gövdə üzərində yerləşdirilmiş kiçik xərək; 5. Kiçik ölçülü qol (buna sapağ da deyirlər); qolun üzərində 5-7 ədəd ağacdən pərçim edilmiş pərdə (bənd).

Haylaçı Sənəmin şeirlərindən bəlli olur ki, onun damburunun "yeddi bəndi" var:

Damburun yeddi bəndi,
Bazardan aldım qəndi,
Kor olaydı gözlərim
Gördü, ürəyim yandı (11, s. 14).

Şairə alətin qolu üzərindəki bəndləri bilərziyə bənzədir:

Damburun teli nazik
Qol üstə cüt bilərzik.
Yara nişan vermişəm
Qırmızı qaşlı üzük.

Alətin 2-3, bəzən də 5 sayda aşığı və bu aşıkların sayından asılı olaraq 2, 3, yaxud 5 teli olur. Haylaçı Sənəm bayatılarının birində onun istifadə etdiyi damburun “beş telli” olduğuna işarə edir:

Əlinə can əlinə,
Damburun beş telinə,
Aç qolların sarmaşım
Sənin incə belinə.

Damburun tellərinin bir ucu aşıklara düyünlənir, digər ucu isə xərəklərin üzərindən keçmək şərti ilə gövdənin aşağı hissəsində yerləşdirilən qarmağa düyünlənir. Alət aşıklar vasitəsi ilə tənzimlənir. Gövdənin dekası (üzlük) üzərində damburun akustik baxımdan “xunlu” səslənməsi və estetik baxımdan gözəl görünməsindən ötrü bəzəkli rezonator oyuqları açılır. Bəzən gövdənin yan tərəflərində də belə oyuqlar olur. Dairəvi formada açılmış bu oyuqlara “səslik” də deyirlər.

Gövdə ağ tut (calğa) ağacının (Balakən ləhcəsində qara tut – “gər”, yaxud “çəkil”, ağ tut isə “calğa” adlanır), yaxud cökə ağacının kötüyündən, qol – qoz ağacından, kəllə – heyva ağacından, aşıklar isə qoz, şabalıd və ya armud ağacından hazırlanır. Ə.Cəfərzadənin yazdığına görə aləti bəzən söyüddən də hazırlayıblar (11, s. 14). Gövdənin aşağı tərəfi diş şəklində çıxıntıdan ibarətdir. Bəzən isə belə çıxıntı olmur. Gövdənin üzlüyü bir qayda olaraq şam ağacından nazik formada düzəldilir və gövdənin açıq hissəsinə yapışdırılır. Bir sıra telli alətlərin (tar, kamança və s.) çanağı üzərinə naqqa balığının, yaxud mal ürəyinin dərisi çəkilir. Dambur alətində isə qolça qopuz, saz, tənburun digər növlərində olduğu kimi ağac üzlük (deka) vurulur. Bunu Haylaçı Sənəm bayatılarında gözəl təsvir etmişdir:

Damburun üzü taxta,
İkimiz bir otaxda,
Mən nə çarə eləyim
Allah verməyən baxta!

Qədimdə damburun telləri ipəkdən, müasir dövrdə isə sintetik materialdan hazırlanır. Bəzən alətə metal tellər də bağlanılır. Haylaçı Sənəm söyləyir:

Dambur çalır siminə,
Düşmüşəm həvəsinə.
Bir neçə hayla deyim,
Yarımın həvəsinə.

Dambur hazırlayan usta çoxdur, amma rəhmətlik Cəmaləddin Səfərovun hazırladığı damburlar keyfiyyətinə görə digərlərindən çox fərqlənir.

İstifadə qaydası. Dambur əsasən, oturaq halda və sinədə tutulub ifa olunur. Bu mənzərəni Haylaçı Sənəm şeirlərinin birində çox gözəl vəsf etmişdir:

Oturmuşdum binədə,
Dambur çaldım sinədə,
Üç ildən bir görsəm də,
Unutmaram genə mən.

İfa zamanı haylaçı damburun qolunu azca yuxarı tutur. Gövdə isə döş qəfəsinin aşağı hissəsinə sıxılır və dambur ifaçının barmaqlarının ucu ilə səsləndirilir. Bəzən isə peşəkar ifaçılar tək barmaqla teli səsləndirir. Bununla bağlı Haylaçı Sənəmin söylədiyi daha bir bayatısına diqqət yetirək:

Dambur çalan tək barmaq,
Kəmərin qızıl qarmaq,
Oğlan sana eyibdi
Məni sevib, onu almaq.

Tellər, əsasən, xalis kvarta intervalında köklənir. Bəzən isə ifa oluna-caq havaya uyğun şəkildə tellər tənzimlənir. Rast məqamında ifa olunan melodiya zamanı I və II tellər böyük sekunda intervalında qurulur. Diatonik səsdüzümlü dambur desima həcmindədir.

Dambur ifaçılığında sağ əlin barmaq işlətmə texnikasının böyük rolu var. Ənənəvi tənbur ifaçılığında işlədilən barmaq işlətmə dambur ifaçılığına da tətbiq edilir. Bu üsul zamanı ifaçıdan böyük peşəkarlıq tələb olunur.

Dambur çalanı bəzən meyçi (balaban) və çombaq-nağaraçı müşayiət edirlər. Bu zaman bir neçə damburçu unison melodiya ifa edirlər. Marahıdır ki, Türkiyədə olduğu kimi, bu bölgədə də balaban alətini mey adlandırırlar.

Damburçular həm də aşıqlar kimi mahnı oxuyur, bir-biri ilə deyishirlər. Deyişmələr zamanı söylənilən poetik mətn bədahətən deyilir. Haylaların poetik mətnini bayatılar təşkil edir. Damburçuların repertuarında eləcə də rəqslər var. Hayla sənəti və dambur ifaçılığı aşıq sənəti kimi sinkretik sənət növünə aid edilir. Damburçu bir neçə sənət növünü özündə

cəmləşdirir: o, şairdir – sözlər qoşur, poetik mətnlər yazır; instrumental ifaçıdır – dambur çalır; rəqqasdır – gözəl rəqs edir, aktyordur – el şənliklərində aparıcılıq edir, gülməcələr söyləyir, bəstəkardır – haylalar bəstələyir.

S.Abdullayeva əsərində “Dambur havaları” başlığı altında bir neçə rəqs və mahnının not nümunəsini təqdim edir (6, s. 206-208). Onlardan “Pəhləvan”, “Kişi-qadın”, “Kişilər”, “Gəlin gətirən”, “Köhnə hava” rəqslərini, eləcə də “Yerli” və “Qadın” mahnılarını qeyd etmək olar. Dambur rəqsləri iti, “allegro” tempində ifa edilir. Mahnılar isə nisbətən asta, “moderato”, yəni orta tempdə ifa olunur. S.Abdullayeva bu melodiyları Balakəndə, damburçu Kamal Atayevin ifasından nota salıb.

Tanınmış ifaçıları. Dambur Şəkinin Layisli kəndindən olan tanınmış aşiq Molla Cümənin (əsl adı Süleyman Salahoglu, 1855-1920) ən çox sevdiyi çalğı aləti olub. Deyilənə görə, o, bu alətdə çox gözəl ifa edirmiş. Molla Cümə bölgədə keçirilən toylarda yerli damburçular ilə deyişər və bu işdən böyük zövq alırmış.

Repressiya qurbanlarından biri olan, Ağsu rayonunun Qəşəq kənd sakinini Aşiq Mirzə Bilal (1872-1937) Haylaçı Sənəmlə deyişmiş və aşiq onun sənətinə yüksək qiymət vermişdir. O, bir şeirində yazır:

“Şüştər”, “Əraq”ı gözdikcə zildə,
Yaşamaq həvəsi coşur könüldə.
Qaval, qarmon müc olubdu əlində,
İlhamı gur çeşmə, daşqın çay **Sənəm** (12, s. 25).

Şeirdən bəlli olur ki, Sənəm muğamları da (“Şüştər”, “Əraq”) gözəl ifa edirmiş. O, eləcə də damburdan savayı qaval və qarmonu da eyni məharətlə çalırmiş.

Ata Yetərov, Kamal Atayev, Osman Kamlayev və başqaları dambur alətinin Balakən-Zaqatala-Qax bölgəsində tanınmış ifaçıları olublar. Bu ifaçıların alətin təbliği və tədrisindəki xidmətləri danılmaz və əvəzedilməzdir. Müasir dövrdə İbadulla Qarayev (atası və bibisi də dambur çalıb), Damburçu Mehdi, Murad Avşalan, Ata Bilal, Krişkom Mustalı, Musalı Hacı, Yetim (Hacıyev) Ərəbiddin, Əfqan Rəhmanov və başqaları Balakəndə damburun tanınmış ifaçılarıdır.

S.Abdullayeva Osman Kamlayevin istifadə etdiyi damburun, eləcə də Gəncə Ölkəşünaslıq Muzeyində qorunan damburun şəklini təqdim edir (6, s. 158). Aparılan tədqiqat nəticəsində tənburun bir növü olan damburun Azərbaycan ərazisində çox dərin tarixi kökləri olduğu aydınlaşır. İstər arxeoloji, istərsə də etimoloji, ədəbi və miniatür mənbələr bu alətin oğuzlara, yəni azər-türklərə, həmçinin başqa türkdilli xalqlara da məxsus olduğu sübuta yetirilir. Hətta qeyri-türkdilli xalqlar da (ləzgi, avar və b.) bu aləti istifadə edərkən onun adında türkcə deyildiyi kimi, ağac qopuz

(kumuz, xumus) sözünü saxlamışlar.

Dambur ifaçısı həm də bədahətən musiqilər oxumalıdır. Bu mahnılar halay adlanır. Həmin ifaçıya isə halayçı deyirlər. Bu ifaların hər biri folklor nümunələri sayılır. Başqa bölgələrdə bu cür folklor nümunələri qım-qıma, nanay da adlanır.

Beləliklə, əsrlərin süzgəcindən keçib dövrümüzə gəlib çıxan və tənbur ailəsinə aid edilən nadir bir çalğı aləti ilə yaxından tanış olduq. Balakən damburu adlanan bu alətin gələcəkdə geniş tədqiqat mövzusunə çevriləcəyinə inanırıq.

ƏDƏBİYYAT:

1. Hüseyni Ə.A. Orkestrin ulu babası. // “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti. B.: 1976, 7 avqust, s. 4.
2. Əliyev V.H. Tarixin izləri ilə. B.: Gənclik, 1975, 80 s.
3. Ögel B. Türk kültür tarihine giriş. IX cilt, Ankara: Başbakanlık Basımevi, 1987, 393 sh. (türk dilində).
4. Dastani Əhməd Hərami. B.: Şərq-Qərb, 2004, 120 s.
5. Azərbaycan şair və aşiq qurbanları (tərtibçi: Ə.Cəfərzadə). B.: Gənclik, 1991, 288 s.
6. Abdullayeva S.A. Azərbaycan xalq çalğı alətləri (musiqişünaslıq-orqanoloji tədqiqat). B.: Adiloğlu, 2002, 454 s.
7. Кароматов Ф.М. Узбекская инструментальная музыка (наследие). Ташкент: издательство литература и искусство им. Гафура Гулама, 1973, 358 с. (rus dilində).
8. Вертков К.А, Благодатов Г.И., Язовицкая Э.Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. М.: Музыка, 1975, 400 с. (rus dilində).
9. Kərimov K.C. Azərbaycan miniatürləri. B.: İşıq, 1980, 222 s. + 93 illüstrasiya.
10. Cəfərzadə Ə.M. Cəlaliyyə (povestlər və hekayələr). B.: Gənclik, 1983, 466 s.
11. Cəfərzadə Ə.M. Aşiq Sənəmlə görüş. // “Azərbaycan qadını” jurnalı, 1975, №11, s. 14-15.
12. Şirvanlı Aşiq Bilal. Bir vaxt şam-çıraqla gəzərlər məni. B.: Elm və təhsil, 2012, 104 s.

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

БАЛАКЕНСКИЙ ДАМБУР – ОДИН ИЗ РАЗНОВИДНОСТЕЙ ТАНБУРА

Резюме

В статье Аббасгулу Наджафзаде представлена характеристика древнего азербайджанского инструмента – Балакенского дамбур. Исследуются происхождение, этимология, морфология, а также поэтические строки и миниатюрные рисунки, характеризующие инструмент дамбур.

Ключевые слова: Танбур (дамбур), мелодии дамбур, «Дастани Ахмед Харами», миниатюрные рисунки, известные исполнители

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

ONE OF THE MEMBERS OF FAMILY OF A TANBUR IS DAMBUR OF BALAKEN

SUMMARY

The author of the article “One of the members of family of a tanbur is dambur of Balaken” Abbasgulu Nadzhafzade tells about ancient Azerbaijani musical instrument – the dambur of Balaken. In article the studied sources, etymology, morphology, also poetic lines and the miniatures opening the characteristic of a musical instrument dambur.

Key words: Tanbur (dambur), dambur melodies, “Dastani Ahmed Harami”, miniatures, famous performers

Rəyçilər: sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, BMA-nın professoru
Cəmilə Həsənova;
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
Zakir Mirzəyev.

Kəmalə ATAKIŞIYEVA
AMK-nın dissertantı

"GÜLLÜ QAFİYƏ" AŞIQ VƏ XANƏNDƏ İFAÇILIĞINDA

Açar sözlər: aşıq, xanəndə, hava, gül qafiyə

Azərbaycan şifahi ənənəli professional musiqisinin iki möhtəşəm qolunu təşkil edən aşıq və muğam sənəti əsrlər boyu bir-birilə qarşılıqlı əlaqə və təsir şəraitində inkişaf etmişdir. Həm aşıq, həm də muğam sənəti türk xalqlarının mədəni həyatında xüsusi yer tutur. Böyük musiqi sərvətini özündə ehtiva edən hər iki sənət elmi tədqiqatlar üçün geniş bir mövzudur və Orta əsr Şərq alimlərinin yaradıcılığından başlayaraq bu günümüzə qədər öyrənilir, tədqiq olunur. Aşıq və muğam sənəti özündə xalqın tarixini, mədəniyyətini, adət-ənənələrini, fəlsəfi-psixoloji dünyagörüşünü əks etdirmiş, musiqi və poetik janrlarda insan həyatının müxtəlif tərəfləri, mənəvi dünyası öz əksini tapmışdır. Aşıq xalq tərəfindən sevilən, seçilən, sözü keçən müdrik, ağsaqqal kimi qəbul olunmuşdur. Əsl aşıq sənəti sadəcə əyləncə mahiyyəti daşımamış, insanın mənəvi dünyasını zənginləşdirən, həyatın vacib məsələlərini özündə əks etdirən əsl tərbiyəvi, fəlsəfi təsir qüvvəsinə malikdir. Muğam sənəti xalq musiqisinin ən kamil nümunəsini yaradaraq yüksək bədii zövqə və dərin mənaya malik musiqi əsərlərinin zəngin xəzinəsinə çevrilmişdir.

Həm aşıq, həm muğam sənəti XX əsr Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin milli köklər üzərində formalaşmasında əsas rol oynamış, bəstəkarların daim bəhrələndiyi zəngin mənbə olmuşdur. Müxtəlif tarixi dövrlərdə, fərqli ictimai-siyasi şəraitdə formalaşan və inkişaf edən bu sənətlər XIX əsrin ortalarından etibarən xalq şənliklərində, mərasim və bayramlarda birgə nümayiş etdirilməyə başlamışdır. Bu şəraitdə aşıqlar, xanəndələr, sazəndələr, zurnaçılar, bir sözlə xalq musiqiçiləri bir araya gələrək qarşılıqlı sənət mübadiləsi edirdilər. Nəticədə bir sənət sahəsində mövcud olan müəyyən musiqi nümunələri digərinin repertuarına keçmiş, aşıq poeziyasından muğam ifaçılığında, aşıq havalarından xanəndə repertuarında istifadə edilmiş, ifaçılıq üslublarının bir-birinə təsir etməsi hər iki sənətin daha da zənginləşməsinə və inkişaf etməsinə gətirib çıxarmışdır.

Digər tərəfdən aşıq və muğam sənəti arasında tarix boyunca məntiqi,

fəlsəfi-psixoloji, milli təfəkkürə əsaslanan ümumi cəhətlər də var. Bu baxımdan hər iki sənətin tarixini araşdıran elmi tədqiqatlarda aşiq və muğam sənətinin öz kökünü qam-şaman mədəniyyətindən götürməsi, hər iki sənətin daşıyıcılarının xalq tərəfindən sayılıb-seçilən şəxsiyyətlər olması, digər tərəfdən aşiq və muğam musiqisinin milli məqamlara əsaslanması, milli musiqi alətlərinin müşayiəti, janr, ritm, musiqi dilinin xüsusiyyətləri, ifaçılıq ənənələri arasında olan yaxınlıq və s. kimi ümumi cəhətlər mövcuddur. Həmin xüsusiyyətlər aşiq və muğam sənətinin müxtəlif ictimai-siyasi şəraitdə formalaşib inkişaf etməsindən asılı olmayaraq eyni mədəni təfəkkürdən qaynaqlanmasından irəli gəlir. Bu məsələlərin araşdırılması və iki sənətin müqayisəli şəkildə təhlil olunaraq öyrənilməsi aşiq və muğam sənətinin tarix boyu və müasir dövrdə hansı qanunlar çərçivəsində, ictimai-sosial, bədii, mənəvi, fəlsəfi-psixoloji şəraitdə formalaşmasını izləməyə imkan verir. Bu baxımdan, aşiq və muğam sənətinin müqayisəli şəkildə tədqiq olunması müasir musiqişünaslıq üçün zəruri və aktualdır.

“Güllü qafiyə” aşiq repertuarında xüsusi yer tutan musiqi nümunələrindən biridir. “Güllü qafiyə” bir sıra aşiq havalarında olduğu kimi öz adını poetik mətnin quruluşundan götürür. Belə ki, aşiq poeziyasında gül qafiyə, cığa, yedək, sırğa və s. kimi anlayışlardan istifadə olunur. Bu sözlər müəyyən şeir formasına əlavə olunan kiçik əlavələrdir ki, onlar da öz təbiətinə görə müxtəlif olur. Bu bərdə həm folklorşünas alimlərin əsərlərində, həm də aşiq musiqisinə həsr olunmuş elmi-tədqiqat əsərlərində ətraflı məlumat verilir. Hər iki sahədə bu sözlərin mənası, məqsədi, işlənmə forması və səbəbi açıqlanır. Əsas etibarilə bir çox alimlər aşıqların havacatla poetik forma arasında mütənasiblik yaratmaq üçün məhz cığalardan, gül qafiyə, yedək və s. istifadə etməsini qeyd edir. İ.Köçərli “Aşiq sənəti” kitabında bu sözlərdən hər birinin mənasını və mahiyyətini izah edir: “Gül qafiyə – bənd daxili, yəni misraarası işlənən şeir qurumudur. Gül qafiyə 3-5 hecalı və 4-6 misralı ola bilər. Bu misralar bir-birilə qafiyələnməli, əsas mətnin tutumu və ovqatı ilə uyğun olmalıdır” (2, s. 46).

Z.Nəbizadənin ifasında səslənən “Güllü qafiyə”nin poetik əsasını qoşma təşkil edir. Qoşmaya əlavə edilən gül qafiyə hətta musiqi məzmununun da dəyişməsi ilə şərtlənir. Belə ki, qoşmanın bəndləri lirik, təmkinli musiqi ilə ifa olunduğu halda, gül qafiyə hissəsində temp, melodiya dəyişir, canlanır, sürətlənir və əhvali-ruhiyyə şən, həyatsevər xarakter alır.

Musiqi materialının təhlili daha maraqlı xüsusiyyətləri üzə çıxarmağa imkan verir. Havanın musiqi məzmunu ilə poetik məzmunu bir-birini tamamlayır. Melodiya instrumental girişlə başlayır. Artıq burada ümumi əhvali-ruhiyyə özünü göstərir. Tar, kamança, qaval eyni vaxtda unison şəkildə eyni melodiyani ifa edir. “Şur” muğamının intonasiyaları ilk xanələrdən özünü bütün parlaqlığı ilə göstərir. Xüsusilə mayənin üst aparıcı

tonunun natural və bəmləşmiş şəkildə eşidilməsi musiqiyə amiranə xarakter verir.



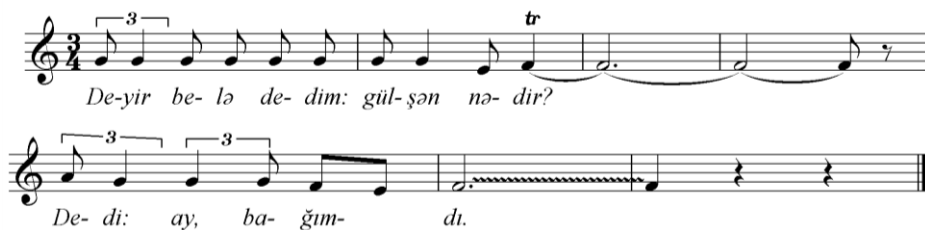
12 xanəlik instrumental girişdən sonra xanəndənin ifası başlayır. Amiranə xarakter yenə də davam edir. İki misranı bəmədə, növbəti iki misranı isə zildə ifa edən xanəndə burada aşırıq ifaçılıq üslubuna xas cəhətləri bir o qədər də tətbiq etmir. “Güllü qafiyə” bəhrli ritm qrupuna aid musiqi nümunəsidir. Aşırıq havalarına xas olan bəhrsiz ritm və ya rəqətiyiv-deklamasiya xarakterli melodiya burada izlənmir və bu xüsusiyyətlərin olmaması onu xalq mahnısına yaxınlaşdırır. Poetik mətn qoşma şeir formasıdır. Gül qafiyənin əlavə olunması musiqinin xarakterində də dəyişiklik yaradır. Belə ki, gül qafiyə hissəsinə çatan zaman ritm, temp, xarakter dəyişir, daha şən, rəqsvari musiqi ilə əvəz olunur. Lakin melodiyanın əsas məzmunu dəyişmir. Tematik material eyni qalır.



Əsas kupletlə gül qafiyə arasında keçən intermediya bu prosesi hazırlayır. Musiqinin xarakteri məhz burada dəyişir. Ümumilikdə 2 kuplet və iki gül qafiyədən ibarət poetik mətnin məzmunu öz sevilisinə xitab, müraciətdən ibarətdir. Kupletlərin məzmunu ilə gül qafiyələrin məzmunu

bir-birini tamamlayır.

T.Məmmədovun “Azərbaycan klassik aşiq havaları” kitabında təqdim olunmuş “Güllü qafiyə”nin xanəndə ifasında təqdim etdiyimiz nümunədən fərqlənməsi ilk baxışdan hiss olunur.



Burada da musiqi instrumental girişlə başlayır. Girişin musiqi məzmunu reçitativ-deklamasiya xarakterli aşiq havalarının ab-havasını yaradır. Dəfələrlə təkrar olunan kiçik motivlər, eyni pərdənin çox sayda səslənməsi, aid olduğu kökün eşitdirilməsi musiqiyə nisbətən monotonluq verir. 39 xanəlik girişdən sonra vokal ifa təqdim olunur. Poetik mətnin burada da müraciət xarakterli (dedim-dedi) olması melodiyaya öz təsirini göstərmişdir. Sevgilisi ilə arasında olan dialoqu nəql edən ifaçı musiqinin melodiklikdən çox monoton reçitativ, danışiq intonasiyasına yaxınlaşmasını təmin edir. Yəni Z.Nəbizadənin ifa etdiyi “Güllü qafiyə”də müşahidə etdiyimiz mahnıvarilik burada reçitativ-deklamasiya ilə əvəz olunmuşdur. Vokal melodiyanın kiçik diapazonu, həmçinin melodiyanı təşkil edən səslərin sekunda münasibətində yuxarıdan aşağı istiqamətlənməsi və bu hərəkətin demək olar ki, sona qədər eyni formada təkrarlanması havanın daha çox reçitativ-deklamasiya xarakteri daşmasına səbəb olur.

Bütün hava boyunca I oktavanın “sol” səmindən “fa” səsinə tədricən enən hərəkət 7 dəfə təkrar olunur. Orta hissədə melodik hərəkət I oktavanın “do”, sona yaxın “re”, sonda isə “mi” səmində dayanır. Eyni motivin dəfələrlə təkrarlanması instrumental girişdə də müşahidə olunur. Eyni motiv cüzi variant dəyişiklikləri ilə tam 37 xanə təkrarlanır.

Xanəndələr tərəfindən ifa olunan bu havada, musiqidə dəyişiklik olmaması və ifaçının aşiq vokal ifa üslubuna yaxınlaşması duyulur. Yaxınlıq həm də instrumental müşayiət zamanı balaban alətinin iştirakı ilə də duyulur.

Beləliklə, deyilənləri nəzərə alaraq cəsarətlə qeyd etmək olar ki, Azərbaycan xalq musiqisinin əsasını təşkil edən aşiq və muğam sənəti tarixi, sosial, fəlsəfi-psixoloji, eləcə də musiqi ifadə vasitələri, ifaçılıq üslubları baxımından bir-birilə sıx əlaqədə inkişaf edən sənət sahələridir. Təhlillər isə ilkin variantın məhz aşiq sənətində yarandığını deməyə əsas verir. Lakin qarşılıqlı təsir eyni havaların musiqi və bədii-emosional məzmununun inkişaf etməsi və zənginləşməsi ilə nəticələnmişdir. Digər tərəfdən iki sənətkar arasında baş verən ifaçılıq təcrübələrinin bölüşməsi qarşılıqlı

təsirin həm də ifa üslubunda təzahür etməsi ilə şərtlənmişdir. Xanəndələr aşiq havalarını ifa edərkən aşiq ifasına xarakterik olan boğazlardan, aşiq-lar isə havaların daxilində kiçik muğam parçalarından istifadə edərək mu-siqinin məzmununu, emosional bədii təsir qüvvəsini cilalandırmağa çalışı-rılar. Bu təsir instrumental müşayiətdə də özünəməxsus şəkildə üzə çı-xır. Xanəndələr aşiq havalarını ifa edərkən müşayiət dəstəsinə balaban alətinin qatılması aşiq musiqisi təəssüratını artırdığı kimi, aşığın saz ha-valarının əvvəlində, ortasında sazda muğam parçası ifa etməsi xalq sənət-karının muğamdan bəhrələnməsinin təzahür forması kimi özünü göstərir.

ƏDƏBİYYAT:

1. İsmayılov M.C. Azərbaycan xalq musiqi janrları. B.: Işıq, 1984, 100 s.
2. Köçərli İ.T. Aşiq sənəti: musiqili poetik janrlar. B.: 2010, 218 s.
3. Məmmədov T.A. Azərbaycan klassik aşiq havaları. B.: Əbilov, Zeynalov oğulları, 2009, 471 s.
4. Əliyeva X.A. Şirvan aşiq havalarının məqam və melodiya xüsusi-yətləri. // Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru elmi dərəcəsi almaq üçün təqdim edilmiş dissertasiyasının avtoreferatı. B: Mütərcim, 2014, 29 s.

Кямаля АТАКИШИЕВА
Диссертант АНК

«ГЮЛЛУ ГАФИЕ» В ИСПОЛНЕНИИ АШУГА И ХАНЕНДЕ

Резюме

Статья посвящена некоторым вопросам исполнительского репер-туара ашуга и ханенде. «Гюллу гафие» рассматривается в исполне-нии ашуга и ханенде. Автор анализирует оба варианта и подводит итоги о сходств и различие между исполнением ашуга и ханенде. В статье также рассматриваются вопросы, касающиеся моменты со-прикосновения творчества ашуга и ханенде.

Ключевые слова: ашуг, ханенде, напев, гюл гафие

Kamala ATAKISHIYEVA

“GULLU QAFIYE” PERFORMED BY SINGERS AND ASHIG

Summary

This article is devoted to some issues performing repertoire ashig and singers. In this paper the music “Gullu qafiye” is considered by ashig and singers. The author analyzes both and takes stock of the similarities and differences between the performance of ashig and singers. The article also addresses issues related to the connect of creation Ashigs and singers.

Key words: ashig, singers, tune, rhythm, gul qafiye

Rəyçilər: professor Ramiz Zöhrabov;
professor Fəttah Xalıqzadə.

Mübariz ƏLİYEV
AMK-nın dissertantı

MUSIQIŞÜNASLIQDA AŞIQ SƏNƏTİNİN ÖYRƏNİLMƏSİ MƏSƏLƏLƏRİ

Açar sözlər: aşıq sənəti, musiqişünaslıq, aşıq musiqisinin tədqiqi, problemlər, aspektlər

Azərbaycan aşıq sənətini əsasən, elmin musiqişünaslıq, filologiya və folklorşünaslıq sahələri üzrə mütəxəssisləri tədqiq edir. Etnoqrafların, sənətsünasların və dilçilərin də bu sənət haqqında maraqlı araşdırmalara rast gəlirik. Belə ki, bir neçə humanitar elmi sahənin aşıq sənətini tədqiq etməsi heç də təsadüfi deyil. Çünki qədim və zəngin ənənələrə malik olan aşıq sənəti sinkretik sənətdir. Sinkretiklik bu sənətin tarixi mənşəyinin qədimliyini təsdiq edən amillərdən biridir. Eyni zamanda bu xüsusiyyət aşıq sənətinin xalqın bədii təfəkkürü, dili, folkloru, şifahi və yazılı poeziyası, melodiya və məqam təfəkkürü, ifaçılıq və rəqs sənəti, mərasimləri, adətləri və xalq teatrı ilə sıx vəhdətdə yaşadığını deməyə əsas verir. Digər tərəfdən, sinkretik sənət olmaq etibarilə, aşıq sənəti özündə bədii yaradıcılığı, musiqini, poeziyanı, rəqsi, ifaçılığı, teatr və aktyorluq ünsürlərini, musiqinin, dilin və şeirin məzmun, forma və ritm əlaqələrini bölünməz şəkildə ehtiva edir. Məhz bu xüsusiyyətlər müxtəlif humanitar elmlərin aşıq sənətinin araşdırılmasını şərtləndirir.

Məlumdur ki, qeyd olunan elmlərin hər biri aşıq sənətinə öz predmeti, problemləri, metodları baxımdan yanaşır və onu müxtəlif aspektlərdən öyrənir. Bununla belə, aşıq sənətini bütün çoxcəhətliyi ilə daha əhatəli şəkildə musiqişünaslıq elmi öyrənib araşdırır. Aşıq sənətinin ilk növbədə musqili-poetik sənət növü olması buna əsas verir. Musiqinin bu sənətdə ən aparıcı və təyinedici bədii rol daşması, onun tədqiqini və təhlilini aktual məsələ kimi zəruriləşdirir. Lakin filologiya, filoloji folklorşünaslıq, dilçilik, etnoqrafiya və sənətsünaslıq elmləri məlum olduğu kimi, aşıq sənətinin bu mühüm bədii amilini araşdırır.

Aşıq sənətinin elmi öyrənilməsində musiqinin tədqiqi həm də ona görə zəruridir ki, musiqi aşıq ifaçılığının ən əsas aparıcı atributudur. Musiqi, melodiya olmadan, aşıq ifaçılığı yalnız şeirin vasitəsilə icra edilə bil-

məz. Ona görə də “aşiq havaları”, “aşiq sazı”, “aşiq ifaçılığı”, “aşiq üslubları”, “aşiq ənənələri” dedikdə ilk növbədə, məhz aşiq musiqisi yada düşür. Bu musiqi anlayışları aşiq sənətinin, demək olar ki, özülü və mahiyyətidir. Bu anlayışlar eyni zamanda, musiqişünaslıq tədqiqatlarında tarixi və nəzəri xüsusiyyətlər daşıyan, ən çox öyrənilən və tətbiq olunan problematik anlayışlardır.

Musiqinin aşiq sənətindəki aparıcı rolunu vurğulayanda qeyd etmək yerinə düşər ki, ustad aşıqlar şəyird seçəndə, ilk növbədə onun musiqi qabiliyyətinə, səsinə, oxuya bilməsinə, musiqi duyumuna üstünlük verir. Ən vacibi isə, aşiq sənətinin və sənətkarlığının dinləyiciyə yönəlmiş bədii-estetik, tərbiyəvi və hissi-ruhi təsir imkanları məhz musiqi vasitəsilə reallaşa bilər. Bütün bunlara görə də, aşiq musiqisinin elmi öyrənilməsi musiqişünaslığın, etnomusiqişünaslığın və musiqi folklorşünaslığının hər zaman gündəmindədir.

Azərbaycan musiqişünaslığında aşiq sənətinin öyrənilməsində, əsasən, aşağıdakı istiqamətlər, aspektlər və problemlər araşdırılır:

Aşiq sənətinin və musiqisinin tarixi aspektləri;

Aşiq sənətində sinkretizm;

Musiqi qorqudşünaslığı;

Aşiq sənətində ustad-şagird ənənələri;

Aşiq ifaçılığı;

Aşiq sənətinin lokal mühitləri və onlar arasında tarixi-mədəni bağlılıq;

Aşiq ifaçılığının lokal və ümummilli ənənələri və xüsusiyyətləri;

Aşiq sazının kompleks orqanoloji və elmi-laborator metodlarla tədqiqi;

Saz alətinin aşiq musiqisində melodiya və məqam xüsusiyyətlərinin formalaşmasında rolu;

Saz alətinin kökləri, pərdə quruluşu aşiq musiqisinin əsas amilləri kimi;

Aşiq sənəti, aşiq musiqisi və aşiq ifaçılığında terminologiya;

Ozan və aşiq musiqisinin əlaqəli öyrənilməsi;

Aşiq, muğam və folklor musiqisinin müqayisəli təhlili;

Aşiq musiqisinin ümumtürk musiqi ənənəsində müqayisəli təhlili və sistemli şəkildə tarixi və nəzəri tədqiqi;

İranda tarixən yaşayan yerli Azərbaycan aşiq sənətinin, aşiq yaradıcılığının, aşiq mühitinin, ifaçılıq ənənələrinin, aşiq havalarının tədqiqi və təhlili;

Aşiq musiqisinin dastan yaradıcılığı kontekstində öyrənilməsi;

Aşiq sənətində yaradıcılıq məsələlərinin, o cümlədən, havacat və dastan yaradıcılığının öyrənilməsi;

Aşiq musiqisinin forma, melodiya, lad, intonasiya və ritm xüsusiyyətlərinin nəzəri təhlili;

Aşıq havalarında variantlıq məsələlərinin öyrənilməsi;
 Aşıq havalarında musiqi ilə şeirin forma, məzmun, quruluş, ritm və ifaçılıq baxımından əlaqələri;
 Aşıq musiqisində çoxsəslilik məsələləri;
 Ustad aşıqların yaradıcılığı və fərdi ifaçılıq ənənələri;
 Bəstəkar yaradıcılığında aşıq musiqisinə, aşıq dastanlarına, aşıq mövzuna və aşıq obrazlarına müraciət olunması;
 Aşıq musiqisinin bədii estetik, musiqi-tərbiyəvi, mənəvi-tərbiyəvi aspektləri;
 Aşıq havalarının melodik təhlili;
 Musiqi məktəblərində “Solfecio” fənnində aşıq musiqisindən istifadə metodları;
 Aşıq musiqisinin və ifaçılıq tədrisinin və onun metodologiyası məsələləri;
 Aşıq musiqisinin nota yazılması və işlənilməsi məsələləri;
 Aşıq musiqisinin və ustad ifalarının internet, elektron informasiya vasitələri, CD, DVD-lər vasitəsilə yayılması;
 Qədim ozan və aşıq havalarının bərpası;
 Aşıq sənətinin tarixən yaşadığı mühitlərin qorunması və sağlamlaşdırılması, yerli üslubların və ənənələrin yaşadılması, inkişaf etdirilməsi və bu mühitlərdə ustad-şagird ənənələrinin davam etməsi;
 Müasir dövrdə aşıq sənətinin, aşıq musiqisinin, aşıq ənənələrinin qorunub saxlanılması, təbliği və gələcək nəsillərə ötürülməsi
 Aşıq sənətinin yaradıcı və aşıq musiqisinin göstərilən istiqamətdə, aspektlərdə və mövzularda araşdırılması Azərbaycan musiqişünaslığının daim diqqət mərkəzindədir. Bu məsələlərin, problemlərin, mövzuların elmi-nəzəri qoyuluşu, onların tədqiqi və təhlili sahəsində Azərbaycan musiqişünaslığı müəyyən nailiyyətlər və təcrübə qazanıb. XX əsrdə aşıq sənəti haqqında bəstəkar və musiqişünas kimi ilk elmi fikirlər Ü.Hacıbəyli tərəfindən irəli sürülüb (1). Dahi sənətkar aşıq musiqisindən “Əsli və Kərəm” və “Koroğlu” operalarında bəhrələnib.
 Aşıq musiqisinin musiqişünaslıqda ilk elmi-tədqiqi və təhlili görkəmli alim Əminə Eldarova tərəfindən aparılıb. Onun istər məqalələri, istərsə də monografiyaları aşıq musiqisinin elmi şəkildə öyrənilməsi yolunda mühüm bir mərhələ təşkil edir (2).
 Əməkdar incəsənət xadimi, sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Tariyel Məmmədovun aşıq musiqisinin nəzəri təhlilində xidmətlərini xüsusilə qeyd etmək lazımdır. T.Məmmədovun ənənəvi aşıq havalarının notlaşdırılması, nəşri, tədqiqi və təbliği sahəsindəki uğurlu fəaliyyəti aşıq musiqisinin elmi öyrənilməsinə böyük təsir göstərib. Müəllif Koroğlu havaları, ənənəvi aşıq havaları haqqında elmi monografiyaları və aşıq sənətinə həsr etdiyi dərs vəsaiti bu sahədə nəzəri təhlili metodunun işlənməsində mühüm rol oynayıb (3).

Azərbaycan aşığı havalarının öyrənilməsində ilk dəfə semiotik təhlil metodunu sənəşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Kamilə Dadaşzadə tətbiq edib. Xüsusilə, alimin “Kərəm havaları” silsiləsini bu metodla təhlil etməsi musiqişünaslıqda yeni nəzəri fikir kimi qiymətləndirilir. O cümlədən, Azad Ozanın, Nazim Bağirovun, Tutuxanım Quliyevanın və İlqar İmamverdiyevin məqalə, monaqrafiya, dissertasiya və not məcmuələri aşığı musiqisinin öyrənilməsində növbəti elmi uğur kimi əhəmiyyət daşıyır. Bu tədqiqatçı alimlər bəstəkar və aşığı musiqisi, aşığı musiqisinin lokal xüsusiyyətləri, dastanlarda hava repertuarı kimi aktual elmi məsələləri araşdırıb, havaları nota yazaraq nəşr etdiriblər (4).

ƏDƏBİYYAT:

1. Hacıbəyov Ü.Ə. Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər. // Seçilmiş əsərləri. II c. B.: Azərbaycan EA-nın nəşriyyatı, 1965, s. 215-221.
2. Эльдарова Э.М. Некоторые вопросы ашугского искусства. // Искусство Азербайджана. Сб. статей. Вып. 1. Б.: Изд. АН Азерб. ССР, 1949, с. 102-121; *yenə onun*. Саз – основной музыкальный инструмент азербайджанских ашугов. // Известия АН Азерб. ССР. Серия лит., языка и искусства. Б.: 1964, №2, с. 109-119; *yenə onun*. Ашуг сənəti haqqında tarixi oçerk. // Azərbaycan incəsənəti. Məqalələr toplusu. VIII buraxılış. B.: Azərbaycan EA-nın nəşriyyatı, 1962, s. 36-37. *yenə onun*. Azərbaycan aşığı sənəti. B.: Elm, 1996, 166 s.
3. Məmmədov T.A. Azərbaycan klassik aşığı havaları. B.: Əbilov, Zeynalov oğulları, 2009, 471 s.
4. İmamverdiyev İ.C. Azərbaycan aşığı ifaçılığı sənətinin səciyyəvi xüsusiyyətləri (Qərb bölgəsi üzrə). B.: Şirvan nəşr. 2004, 137 s.

Мубариз АЛИЕВ
Диссертант АНК

ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ АШЫГСКОЙ МУЗЫКИ В МУЗЫКОЗНАНИИ

Резюме

Известно, что ашугское искусство является предметом изучения различных гуманитарных наук, в том числе и музыкальной науки. Развернутое изучение ашугского искусства со всей его многогранностью осуществляется музыковедами десятилетиями, так как этот вид народно-профессионального творчества, прежде всего, музы-

кально - поэтическое. Но, как известно, такие науки как филология, фольклористика, языкознание, этнография и искусствоведение также изучают важные художественные слагаемые ашугского творчества.

Ключевые слова: музыковедение, проблемы, аспекты, изучение ашугской музыки

Mubariz ALIYEV

Candidate for a degree of the ANC

PROBLEMS OF THE LEARNING IN THE MUSICOLOGY OF ASHUG MUSIC

Summary

It is well-known that each of noted sciences approaches to Ashug art by the point of its subject, problems, methods and analyze it by different points. However, studying the art of Ashug with all varieties and comprehensively is mostly carried out by musicology. First of all, because Ashug art is specially being a musical-poetic type of art, that gives this a basis. The most leading and attributive artistic role of music in this art makes necessary its research and analyze as an actual issue. But philology, philological folkloristics, linguistics, ethnography and studies of art research an important artistic factor of Ashug as is well-known.

Key words: Investigation of the music, musicology, tuning peg, problems, aspects, Ashug music

Rəyçilər: professor Gülnaz Abdullazadə;
professor Akif Quliyev.

İradə CƏFƏROVA

Pedaqogika üzrə fəlsəfə doktoru

KADR HAZIRLIĞINDA YENİ TƏLİM ÜSULLARI VƏ TEKNOLOGİYALARIN TƏTBİQİ

Açar sözlər: ali pedaqoji təhsil, tədris, kadr hazırlığı, şəxsiyyət

XXI əsr özünəqədərki bütün əsrlərin inkişaf zirvəsini təşkil edərək insanın şəxsiyyət olaraq intellektuallıq səviyyəsinin yüksək olması məsələsini daha da aktuallaşdırdı. Müasir cəmiyyətin inkişafı təhsilin qarşısında yeni tələblər qoyur. Bunu nəzərə alaraq yetişməkdə olan nəslin təbii imkanlarını inkişaf etdirmək, ona elmin əsaslarını öyrətmək, fiziki, əqli, intellektual imkanlarını, meyl, maraq və idrak qabiliyyətlərini nəzərə alaraq onun şəxsiyyətini formalaşdırmaq, həyatda və cəmiyyətdə səmərəli fəaliyyətə hazırlanmasına, müstəqil, yaradıcı düşünən, ümumi mədəniyyətə malik milli mənəviyyətli şəxsiyyətin yetişdirilməsinə xidmət etmək, şüurlu olaraq peşə seçməyə hazır olmaq, Azərbaycanın inkişafı naminə fədakarcasına çalışan vətəndaş tərbiyə etməkdən ibarətdir. Məlumdur ki, bu gün özümüzün milli varlığımızı saxlamaqla yanaşı, həm də ümumi düşüncə tərzinə, integrativ təfəkkürə sahib olmalı, inkişafı daha geniş miqyasda, ən azı Avropa kontekstində görməyi bacarmalıyıq.

Biz sürətlə dəyişən dünyada elm, texnika və texnologiyanın, xüsusilə də kompüter texnologiyasının sıçrayışlı inkişafının şahidiyik. Daima dəyişən həyatın şəraitinə uyğunlaşmaq üçün çevik olmaq, öz qabiliyyətlərini gerçəkləşdirməyi bacarmaq, özünüinkişafa və özünütəkmilləşməyə hazır olmaq zəruridir.

Əgər əvvəllər müəllim əsas informasiya mənbəyi idisə, indi vəziyyət dəyişib. İndi müəllim informasiya mənbələri ilə tələbə arasında vasitəçi funksiyasını yerinə yetirir. O, tələbəyə müxtəlif təyinatlı informasiya mənbələri ilə səmərəli iş metodlarını, informasiya proseslərini öyrətməlidir. Bütün bu xüsusiyyətlər ali təhsilin, o cümlədən pedaqoji təhsilin məzmun və texnologiyasını təkmilləşdirməyi tələb edir. Müasir pedaqoji təhsilin məqsədi informasiya, innovasiya cəmiyyətinin tələblərinə uyğun yeni formatlı müəllim kadrları hazırlamaqdır.

Bu gün ali təhsil müəssisələrində Avropa və dünya təhsil sisteminə

inteqrasiya istiqamətində “2009-2013-cü illərdə Azərbaycan Respublikasının ali təhsil sistemində islahatlar üzrə Dövlət Proqramı”, təhsilin informatlaşması istiqamətində “Azərbaycan Respublikası Təhsil Sisteminin İnformasiyalaşdırılması (2008-2012-ci illər)” Dövlət Proqramları icra edilir. Digər universitetlər kimi, ali pedaqoji təhsil müəssisələri də Avropa təhsil məkanına inteqrasiyaya cəhd edir, tədris prosesi informatlaşır. “Azərbaycan Respublikasında Fasiləsiz Pedaqoji Təhsil, müəllim hazırlığının konsepsiya və strategiyası” 2008-2015-ci illər üçün bu strategiyanın icrası ilə əlaqədar müvafiq tədbirlər planı hazırlanmış, 2007-ci ildə Nazirlər Kabineti tərəfindən təsdiq edilmişdir. Strategiya və tədbirlər planına uyğun olaraq pedaqoji təhsilin informatlaşması istiqamətində aşağıdakı tədbirlərin həyata keçirilməsi nəzərdə tutulur:

1. Müəllim hazırlığında İKT-nin, yeni təlim üsulları və texnologiyaların tətbiqi;
2. Pedaqoji ixtisaslar üzrə təhsil alan tələbələrin biliyinin cari və yekun qiymətləndirilməsi üzrə yeni üsulların, texnologiyaların, İKT vasitələrinin tətbiqi;
3. Pedaqoji təhsil müəssisələrində distant təhsil formasının tətbiqi;
4. Pedaqoji təhsil müəssisələrinin kompüterləşdirilməsi, elektron təhsilin həyata keçirilməsi.

Müasir informasiya cəmiyyətində tələbə lazımı məlumatı axtarmaq, seçmək, təhlil etmək, yeni informasiya yaratmaq, bu əsasda mövqe formalaşdırmaq, qərar qəbul etmək və qərarı həyata keçirmək kimi sərəfştlərə yiyələnməlidir.

Təhsilin informatlaşması kimi qlobal əhəmiyyətli, mürəkkəb texnoloji problemin həlli bir sıra məsələlərin təşkilati, texniki, elmi-metodik, layihələndirmə, kadr, maliyyə və s. kimi məsələlərin kompleks həllini tələb edir.

Təhsilin informatlaşması məqsədyönlü, xüsusi təşkil edilmiş, mükəmməl layihələndirilmiş prosesdir. Təhsilin informatlaşması – təhsilin keyfiyyətini yüksəltmək məqsədi ilə İKT-nin intensiv tətbiqinə yönəlmiş tədbirlər külliyyatı olub, təhsildə real vəziyyətin dəyişməsinə, təhsilin məzmun, forma və texnoloji baxımdan təkmilləşməsinə xidmət edir. Bu səbəblərdən təhsilin informatlaşmasına pedaqoji problem, pedaqoji praktika, pedaqoji elmin bir istiqaməti kimi baxa bilərik. Bu sahəyə pedaqoji informatika və ya elektron pedaqogika deyilir. Yeni sistemin köməyi ilə təkcə təlim texnologiyalarında əyaniliyin təmin olunması deyil, həm də tələbələrin ictimai-siyasi hadisələrlə tanış olması, peşəyönlü istiqamətində, qabaqcıl müəllimlərin iş təcrübəsinin yayılması, məktəb şəraitində mümkün olmayan təcrübə və praktik işlərin, eləcə də tədris ekskursiya işlərinin, ölkəmizin coğrafiyasının, tarixinin, tarixi abidələrinin, muzeylərinin və ən başlıcası hərbi vətənpərvərliyə aid və s. mövzuların videolentə

çəkilib nümayiş etdirilməsi mümkün olur.

Təhsil o zaman keyfiyyətli olur ki, tədris prosesinə istiqamət verən və onu inkişaf etdirən müəllimlərin bilikləri kifayət qədər təkmilləşdirilmiş və yeniləşdirilmiş olsun, müasir tələblərə cavab versin. Bu baxımdan pedaqoji texnologiyalar ölkədə təhsil islahatının ayrılmaz bir hissəsi kimi müəllim hazırlığında da mühüm rol oynayır.

Pedaqoji texnologiyalar yalnız təhsilin elementi kimi deyil, həmçinin onun məqsədi, məzmunu, prosesi və nəticəsi kimi xidmət göstərir. Pedaqoji texnologiyalar sistemli, elmi və ardıcıl şəkildə tətbiq edildikdə o, təhsilin ayrılmaz bir hissəsinə çevrilir.

Təhsilin demokratikləşdirilməsi, dünya təhsil sisteminə inteqrasiya, müasir pedaqoji texnologiyaların tədris müəssisələrində pedaqoji prosesin düzgün təşkili, yeni pedaqoji təfəkkürün formalaşmasına təkan verir. Bu vəzifələri yerinə yetirmək üçün müasir tələblərə, yeni pedaqoji təfəkkürə cavab verən təbiiyətçi kadrların hazırlanması vacibdir. Təhsil sisteminə tətbiq edilən müasir pedaqoji texnologiyaların, innovasiyaların məqsədi gələcək kadrların intellektual və ümumi inkişafına təkan verməkdir.

Təlim prosesində yeni pedaqoji təfəkkür baxımından təlimə verilən tələblər və prinsiplər mütləq nəzərə alınmalıdır. Pedaqoji texnologiyalardan istifadə zamanı aşağıdakı mühüm tələblərə əməl olunmalıdır:

- Pedaqoji texnologiya müəyyən elmi konsepsiyaya əsaslanmalıdır;
- Tətbiq olunan pedaqoji proses konkret bir məqsəd əsasında elmi-metodik səviyyədə layihələşdirilməlidir;
- Müəllim və şagirdlərin konkret fəaliyyəti dəqiq proqnozlaşdırılmalıdır;
- Texnologiyanın məzmunu ilə prosesual tərəfləri bir-birinə adekvat olmalıdır (onları mühüm didaktik vasitələr və dərsliklər əlaqələndirir);
- Diaqnostik prosedurlara xüsusi diqqət yetirilməlidir. Fəaliyyətin nəticəsini ölçmək üçün meyarlar, göstəricilər və üsullar dəqiq müəyyənləşdirilməlidir. Bu zaman dövlət təhsil standartları əsas götürülməlidir.

Pedaqoji texnologiyaların uğurla təşkili və tətbiqi onun ümumi prinsiplərini də yaxşı bilməyi tələb edir. Yeni pedaqoji təfəkkür baxımından təlimin səmərəli təşkili üçün yuxarıda göstərdiyimiz tələblərlə yanaşı, bu kimi prinsipləri də göstərmək olar:

1. Yeni pedaqoji təfəkkür fəaliyyəti tələbənin bu günün, yaşadığı yeni-yetməlik, gənclik illərinin maraqlı və məzmunlu qurulmasına çalışmalıdır.

2. Yeni pedaqoji təfəkkür əsas diqqəti ilk növbədə tələbələrin intellektual və yaradıcı inkişafına, məntiqi və mücərrəd təfəkkürün formalaşmasına, təhlil etmə, əqli nəticə çıxarma, ümumiləşdirmək bacarığı və bu kimi pedaqoji-psixoloji aspektlərə yönəldilməsini tələb edir. Bir sözlə, tələbə-

nin informasiya aləmində düzgün istiqamətlənməsi, onlardan səmərəli faydalanması və bu kimi məsələlərin həlli yolları müəyyənləşdirilməlidir.

3. Yeni pedaqoji təfəkkür tələbənin təfəkkür imkanlarının maksimum dərəcədə nəzərə alınmasının, pedaqoji prosesin onun üçün tədqiqatçılıq, araşdırmalar sahəsinə, təcrübə meydançasına çevrilməsini tələb edir.

Təhsilin məzmunu yalnız təlimin keyfiyyətinin yüksəldilməsi və ixtisaslı mütəxəssis hazırlığı ilə məhdudlaşmır. Tələbənin həm də həyatı bacarıqlara yiyələnmiş bir şəxsiyyət, dövlətçilik və vətəndaşlıq mövqeyinə malik olan, öz peşəsinin mahir bilicisi və qabiliyyətli, çevik qərarlar qəbul etməyi bacaran mütəxəssis kimi yetişməsi təmin edilməlidir.

Təhsilin humanistləşdirilməsi, təlim-tərbiyənin demokratik əsaslar üzərində qurulması müəllim-tələbə münasibətlərinin də yeni zəmində subyekt-subyekt münasibətləri üzərində qurulmasını tələb edir.

Müasir müəllimin əsas funksiyası tələbələrə öyrənməyi öyrətməkdir. Bunun üçün müəllim özü daima inkişafda olmalıdır. Müəllim pedaqoji prosesdə həlledici qüvvə kimi çıxış edir. Şəxsiyyətin ahəngdar inkişafı vəzifəsi, ilk növbədə, müəllimin üzərinə düşür. Müəllim, təlim verən insan bu inkişaf prosesində insanın tamlığını, bütövlüyünü yüksək əqli, əxlaqi, mənəvi keyfiyyətlər daşıyıcısı olmasını həyata keçirir. İnsanın kamillik keyfiyyəti gözəl düşüncəyə, gözəl sözə, əmələ malik olması ilə dəyərləndirilir. Düşüncə ideyalar ifadə edir, əməl isə praktik işlər həyata keçirilir. Deməli, müasirlərimiz olan gənc nəsilə məntiqi yaradıcı təfəkkürü, ünsiyyət mədəniyyətini formalaşdırmaq, onları praktik fəaliyyətdə real olaraq hazırlamaq üçün istifadə etdiyimiz yeni metod və texnologiyaların məqsədini klassik pedaqoji irsimizə söykənərək cilalamalı, bununla kamil insan, fəal vətəndaş yetişməsinə şərait yaratmalıyıq.

Cəmiyyətin, millətin gələcəyi müəyyən mənada müəllimin əlindədir. Deyirlər ki, bir milləti məhv etmək üçün onun müəlliminin və həkiminin savadsız olması kifayətdir: biri milləti mənəvi cəhətdən, digəri isə fiziki cəhətdən şikəst edəcəkdir. Bu hal müəllim kadrlarının hazırlığına xüsusi diqqət yetirməyi tələb edir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Mehrabov A.O., Abbasov Ə.M., Zeynalov Z.Z., Həsənov R.Ə. Pedaqoji texnologiyalar. B.: Mütərcim, 2006, 372 s.

2. Əlizadə Ə.Ə. Yeni pedaqoji texnologiyalar: bəzi psixoloji və pedaqoji məsələlər. // Kurikulum, 2008, №1, s. 17-24.

4. Rüstəmov F.A., Dadaşova T.Y. Ali məktəb pedaqogikası. B.: Nurlan, 2007, 568 s.

Ирада ДЖАФАРОВА

Доктор философии по педагогике

ПРИМЕНЕНИЕ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ТЕХНОЛОГИЙ В ПОДГОТОВКЕ КАДРОВ

Резюме

Особое значение в развитии личности имеет значение применение педагогических технологий. Основу материальной и технической базы образовательных учреждений составляет систематическое развитие научного уровня учителей педагогических учреждений. Использование педагогических технологий необходимое звено в процессе обучения. Информатизация образования идеально подходят процессу обучения.

Ключевые слова: высшее педагогическое образование, учеба, кадровая подготовка, личность

Irada CAFAROVA

Doctor of philosophy pedagogy

APPLICATION OF PEDAGOGICAL TECHNOLOGIES IN TRAINING OF SPECIALISTS

Summary

It assumes that special meaning in development of abilities makes a basis of material and technical base of educational institutions of regular and scientific level of teachers of pedagogical institutions, surrounded among students. Using of pedagogical technologies occurs as a necessary problem in the process of education.

Key words: higher pedagogical education, studies, preparation of cadres, the person

Rəyçilər: professor Gülzar Mahmudova;
dosent Firudin Qurbansoy.

KONSERVATORİYA

ELMİ NƏŞR

№ 4 (30)

Bakı – 2015

MÜƏLLİFLƏRİN NƏZƏRİNƏ!

Məqalə müəlliflərindən xahiş edirik ki, redaksiyaya material təqdim edərkən mətnlər *Times New Roman* şrifti ilə yığılsın. Məqalədə ədəbiyyat siyahısı, iki dildə xülasə, hər iki dildə və həmçinin məqalənin yazıldığı dildə açar sözlər, iki rəy mütləq olmalıdır. Materiallar redaksiyaya həm kağızda, həm də elektron versiyada təqdim edilməlidir.

Jurnalda dərc olunmuş məqalə, foto, not və digər nümunələrdən istifadə edərkən müəllifdən və ya redaksiya heyətindən mütləq icazə alınmalıdır.

Məsul katib

Naşir:	Ceyhun Əliyev
Texniki redaktor:	Ülvi Arif
Dizaynerlər:	Flora Əliyeva
Operator:	Gülmar Rzayeva
Korrektor:	Fəzilə Nəbiyeva

Yığılmağa verilmişdir: 28.11.2015

Çapa imzalanmışdır: 23.12.2015

Tiraj 250 nüsxə, sifariş № 877

“Ecoprint” mətbəəsində çap olunmuşdur.