



AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI
TƏHSİL NAZİRLİYİ



AZƏRBAYCAN MİLLİ
KONSERVATORİYASI

KONSERVATORİYA

ELMİ NƏŞR

№ 1 (31)

Bakı – 2016

TƏSİSÇİ:

Azərbaycan Milli Konservatoriyası

ISSN: 2518-7074

REDAKSİYA HEYƏTİ:

Siyavuş Kərimi

Rektor, xalq artisti, professor

Lalə Hüseynova

Elmi işlər üzrə prorektor, sənətsünaslıq
üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Malik Quliyev

Tədris işləri üzrə prorektor,
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor, əməkdar müəllim

Gülnaz Abdullazadə

Fəlsəfə üzrə elmlər doktoru, professor,
əməkdar incəsənət xadimi

Arif Babayev

Xalq artisti, professor

Zümrüd Dadaşzadə

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor, əməkdar incəsənət xadimi

Fərəh Əliyeva

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Ülkər Əliyeva

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Nəzim Kazımov

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor, əməkdar incəsənət xadimi

Akif Quliyev

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor, əməkdar incəsənət xadimi

Rəna Məmmədova

AMEA-nın müxbir üzvü, sənətsünaslıq
üzrə elmlər doktoru, professor

Abbasqulu Nəcəfzadə

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Fəttah Xəlilzadə

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor

Mündəricat

Yubileylər

Konservatoriyanın 15 illiyi münasibətilə Siyavuş Kərimi ilə müsahibə

Siyavuş Kərimi:“İxtisasından asılı olmayaraq hamı muğam keçməlidir”.....4

Muğamsünaslıq

Fehruz Məmmədov - Zərbi-muğamların ifası barədə.....10

Nahid Məmmədov - “Şüştər” muğamının inkişaf tarixindən14

Polemika

Rafiq Musazadə - “Kəsmə şikəstə” zərbi muğamı haqqında
deyəcəklərimiz.....19

İfaçılıq sənəti

Samirə Cəlilova - Gənc tarzənlərin müasir tar ifaçılıq sənətinin
inkışafında rolu.....27

Adıgözəl Əliyev, Məhərrəm Məmmədov- Tar ifaçılıq sənəti
haqqında yeni monoqrafiya.....31

Aydın Əliyev - Milli musiqi ifaçılığında janr əlaqələri.....35

Айтен Гасанова - К вопросу об исполнительских трактовках
фортепианных произведений Роберта
Шумана.....38

Zöhrə Zalova - Pianoçuların yaradıcılıq təcrübəsində
interpretasiya problemi.....41

Etnomusiqişünaslıq

Aygül Səfixanova - Musiqi folklorunun toplanılmasına dair.....45

Aysel Səfixanova - Cəbrayıl rayonunun musiqi-mədəni mühiti.... 48

Alətsünaslıq

Ramiz Həsənov - Tar alətinin təşəkkül tarixinə dair.....51

Fazilə Nəbiyeva – Elektro akkord tar.....55

Bəstəkar yaradıcılığı

Səadət Abdullayeva - Nizami irsi Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında59

Vəfa Xanbəyova - A.Əlizadənin “Violin ilə orkestr üçün konserti”ndə milli üslubun təzahür prinsipləri.....64

Vüqar Hübətov - Rəna Qədimova: xor və orkestr üçün “Sarı gəlin” balladası.....69

İradə Kərimova - Ferens Listin fortepiano yaradıcılığının səciyyəsi.....73

Гюльшен Мехтиева- Значение азербайджанских народных мелодий в творчестве Эльмира Назировой.....77

NÖMRƏNİ HAZIRLADI:

Baş redaktor

Lalə Hüseynova

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
dosent

Məsul katib

Abbasqulu Nəcəfzadə

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Redaktorlar:

Ülkər Əliyeva

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Gülnarə Manafova

Korrektorlar:

Fazilə Nəbiyeva

Aygül Səfixanova

Operator:

Gülnarə Rzayeva

Dizayn:

Gülnarə Rəfiq

Flora Əliyeva

Naşir:

Ceyhun Əliyev

Texniki redaktor:

Ülvi Arif

Ünvan: Az 1073, Bakı ş., H.Cavid prospekti, 506-cı məhəllə, Ələsgər Ələkbərov 7

Tel.: (012) 539-71-26 (Elmi işlər üzrə prorektor: Lalə Hüseynova)
(050) 329-18-81 (Məsul katib: Abbasqulu Nəcəfzadə)
(050) 329-67-98 (Redaktor: Gülnarə Manafova)

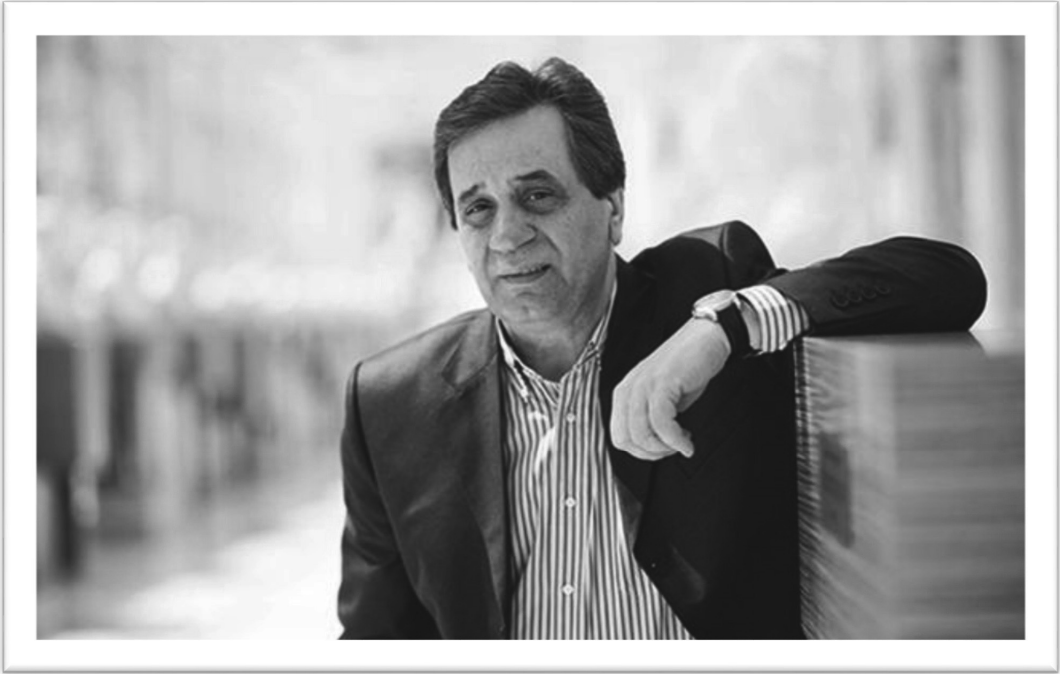
Email: azconservatory@gmail.com

Sayt: konservatoriya.az

©AMK– 2016

Siyavuş KƏRİMİ:**“İXTİSASINDAN ASILI OLMAYARAQ HAMI MUĞAM KEÇMƏLİDİR”***Konservatoriyanın 15 illiyi münasibətilə Siyavuş Kərimi ilə müsahibə*

Musiqi tədrisimizin tarixi Üzeyir Hacıbəylinin Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasını 1921-ci ildə yaratdığı vaxtdan bəri hesablanır. Bu zaman kəsiyində musiqişünaslıq, ifaçılıq, bəstəkarlıq və elmi-metodoloji sahədə böyük nailiyyətlərimiz oldu. Ümummilli lider Heydər Əliyev 2001-ci ilin 10 avqust tarixli “Azərbaycan Milli Konservatoriyasının maddi texniki bazasının yaradılması haqqında” xüsusi sərəncamı ilə milli musiqimizin öyrənilməsi, təbliğ və təqdimat işində nəzərəcarpacaq irəliləyişlərə təkan verdi. Milli Konservatoriyanın yaranmasından artıq 15 il keçir. Geriyə boylanıb nəticələr çıxarmaq və ümumləşdirmələr etməyin əsil vaxtıdır. Milli Konservatoriyanın yarandığı gündən bu təhsil ocağının rektoru olmuş Siyavuş Kərimi ilə elə bu mövzuda danışmaq yerinə düşərdi. Müsahibimizlə “Hümayun” mərtəbəsində redaksiyamızın əməkdaşı Gülnarə Rəfiq söhbət-ləşdi.



- Mən birinci dəfə sizin kabinetinizə gələndə ilk əvvəl diqqətimi tərtibat çəkdi. Ağ mebel arxasında yaxası xırda qaşlarla bəzənmiş qara atlas köynəkdə oturmşduz. Bu, konsert geyimidir, rektorlar adətən belə geyinmir. Mənə elə gəldi ki, siz bununla rektordan daha artıq yaradıcı adam olduğunuzu vurğulamaq istəyirsiniz. Bəs siz həmişə konsertlərdə, səfərlərdə olan adam, kreslodə darıxmırsız?

- Rektorluq da yaradıcı işdir. Yaradıcılıq təkcə fırça ilə, ya da musiqi ilə olmur. Əlbəttə, bu administrativ işin məsuliyyətini dərk edirəm. Konsert fəaliyyətində sən fikirləşirsən, çalışırsan, planını reallaşdırırsan və nəticəni tez əldə edirsən. Təhsildə isə nəticə olması üçün sən 10-15 il irəlini görüb zaman keçəndən sonra nəticə əldə edirsən. Zaman faktoru olduğundan musiqidəki kimi nəticəni dərhal almaq mümkün olmur. Gözlədiyin müddət ərzində prosesi də izləməlisən ki görəsən sonunda düzümü nəticəyə gələcəksən? Milli Konservatoriya Azərbaycan milli musiqi siyasətində nəinki bu gününə, hətta gələcəyinə bu sahəyə cavabdeh ola biləcək önəmli təşkilatdı. Biz burda işimizi elə qururuq ki, Azərbaycan milli musiqi mədəniyyətinin yeni yollarını indidən görüb, istiqamətləndirib, təkan verib yarada bilək. Bu bir şahmat oyunu kimidir. Çox məsuliyyətli, maraqlı

və heç də asan olmayan işdir.

- Sizin tabeçiliyinizdə olan adamların özü də yaradıcı adamlardı. Onları da idarə etmək çətindi yəqin?

- Təbii. Onlardan hər biri düşünür ki, onun yaratdığı daha gözəldi. Yaradıcı adamın qarşısına hansısa səddi çəkmək düzgün olmazdı. Yaradıcı adamın işini redaktə edib istiqamətləndirməyin özü də subyektiv pozisiyadır, hətta rektor müdaxiləsidirsə belə.

- Yəni idarəçilikdə demokratik üsullara daha çox üstünlük verirsiniz. Bir qədər kollektivin fikrirlə maraqlandım. Dedilər ki, Siyavuş müəllimin yaradıcı adam olması onun verdiyi qərarlardan artıq hiss olunur. Kollektiv deyir ki, bəzən elə bir variant seçir ki, heç kimin ağına gəlməzdi. Məsələn, ingilis dili günləri ki, təyin eləmisiz çətin iş olsa da kollektivdə müqavimət yaratmır sanki.

- İngilis dili hər gündü, nəzərə alın. Biz heç kimi məcbur eləmirik, amma hamının iştirakını istərdim. Biz Milli Konservatoriya olaraq bəzən beynəlxalq layihələrdə iştirak etmək imkanından məhrum oluruq, çünki şərtlərdə ingilis dilinin vacibliyi qeyd olunur. Mən çox istəyirəm ki, bizim tələbə və müəllim kontingenti bu məsələni həll edə bilsin. Çünki Azərbaycanı xaricdə təmsil edənlərin əksəriyyəti idmançılar və musiqiçilərdir. Ona görə istərdim ki, onlar öz sənətləri, ölkələri və mədəniyyətləri haqda məlumatları lazımı səviyyədə çatdırıb bilsinlər. Həmçinin bu, təmaslar və şəxsi münasibətlərin yaranması üçün də lazımdır.

- Bir qədər keçmişə, Konservatoriya yarandığı zamanlara qayıtmaq istərdim. Bu fikri dəfələrlə eşitmişik, Milli Konservatoriyanın yaranmasını Üzeyir bəy ənənələrinə xilaf çıxmaq kimi də dəyərləndirirlər. Üzeyir bəy Qərb və Şərqi birləşdirmək məqsədilə tar və kamançanın yerini skripka, violonçel və fortepiano ilə yanaşı görürdü, hətta müştərək nailiyyətləri olmaq şərtilə tədrisin də bu cür tərtibatını o fikirləşmişdi. Bəs siz nə düşünürsüz bu barədə?

- Həmin dövr üçün Üzeyir bəyin seçdiyi yol tamam düzgün idi. Çox şükürlər ki, oldu və yarım əsrdən artıq müddətdə davam elədi. Amma siz baxın, o zaman Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında xalq çalğı alətləri yalnız bir kafedra şəklində fəaliyyət göstərirdi. 2000-ci ildə ulu öndər Milli Konservatoriya yaratmaq ideyasını irəli sürəndən sonra – mən o zaman tamam başqa istiqamətdə çalışırdım – Azərbaycan mədəniyyətinin tarixini tədqiq və təbliğ sferalarının ərsəyə gətirilməsi məsələsini önə çəkərək qısa müddətdə, yəni 2001-ci ildə Konservatoriyanın maddi texniki bazasının yaranması barədə qərar verildi və mən rektor təyin edildim. Artıq aradan 15 il vaxt keçir.

- Deməli, əsil nəticə çıxarmaq zamanıdır.

- Baxın görün bu zaman kəsiyində milli musiqi ifaçılığında, tədqiqat istiqamətində nə boyda sıçrayış baş verdi. Bunu görmək mümkün deyil. Əvvəllər çətinliklərimiz çox oldu: binamız, “ev-eşiyimiz” yox idi, qonaq qəbul edə, tədrisimizi istədiyimiz kimi təşkil edə bilmirdik. Çətinliklərimiz 10-12 ilə qədər sürdü. Hazırda yerləşdiyimiz bu tədris kompleksi cənab prezidentimiz İlham Əliyevin və birinci ledi Mehriban xanımın iştirakı ilə təntənə ilə açıldı. Artıq beynəlxalq festivallar, görüşlər, müsabiqələr keçirmək üçün yerimiz və imkanımız var. Nə qədər konsertlər veririk, xarici qonaqlar maraqlanıb gəlir. Siz özünüz də bilirsiniz, dünyada konservatoriyalar adətən köhnə binalarda yerləşir. Amma bizim konservatoriya müasir standartlara cavab verə biləcək ilk ali qurumdur ki, siniflər, laboratoriyalar, zallarla təhciz edilib.

Qərb və şərq musiqisi sintezi fikrinə qayıdaq, bizdə xalq çalğı alətləri ifaçıları Qərb bəstəkarlarının musiqisini rahat ifa edir. Bu mövzuda disputlar, konfranslar keçiririk. Mən deməliyəm ki, bu günkü milli musiqi ifaçılığı əvvəlki kimi deyil. Çox böyük fərq var. Bizim ifaçılıq artıq milli ölçülərdən kənara çıxıb. Tar Avropada artıq beynəlxalq alət kimi dinlənir. Biz bu istiqaməti götürmüşük və istəyirik ki, tarı başqa millətlər də çalsın. Azərbaycan alətlərinin beynəlxalq aləmə çıxmasını istəyirik. Qoy hamı bilsin ki, balaban Azərbaycan alətidir. Biz Konservatoriya yaranandan 5 il sonra milli nəfəs alətləri kafedrasını açdıq. Qabaqlar balabançalanlar çox az idi, indi baxın nə qədər istedadlı gənclərimiz var ki, balabanda çalır.

- Bəs cəmiyyətdə bu qədər balaban ifaçısına ehtiyac varmı?

- Bu gün musiqiçilərin gəliri ancaq toydandır. Nə qədər Azərbaycan xalqı var toylar olacaq və musiqiçilər camaatı əyləndirib şənəndirəcəkdir. Bu sahəyə heç dəymək də lazım deyil. Gəlin müqayisə edək, kontrabas çalan, piano çalanların yaşayış səviyyəsi necədir? Nyu-Yorkda 110 simfonik

orkestr var və hər birində kontrabas çalana ehtiyac var. Biz özümüzü onlarla müqayisə edə bilmərik. Bizim televiziya yalnız və yalnız toy biznesinə işləyir. Biz dəfələrlə sözümləri demişik, nədənsə onlara çatmır. Çünki televiziya onun öz biznesidir və hesab edir ki, belə də olmalıdır. Bir ara bədii şura məsələsi qalxmışdı. Parlamentdə bu barədə söhbətlər gedirdi. Görürsüz ki, hələ alınmır. Ona görə düşünürəm ki, musiqiçilərin fəaliyyəti dövlət tərəfindən sığortalanmalıdır, şərait yaradılmalıdır. Belə getsə illər sonra biz simfonik orkestri itirə bilərik. Sabah biz öz himnimizi eşitmək üçün xaricdən bir trombon çalan dəvət edib külli miqdarda pul ödəməliyik ki, öz partiyasını çalsın.

- Müsahibələrinizdə daim bu fikrə rast gəlmək olur: “Mədəniyyəti müdafiə etməzlər, mədəniyyət yalnız təbliğ oluna bilər”.

- Mədəniyyətin ən böyük müdafiəsi elə onun təbliğatıdır. Hətta ölkə daxilində mədəniyyəti təbliğ etdikdə belə onu müdafiə etmiş olur. Biz simfonik musiqini də, Avropa mədəniyyətini də təbliğ etməliyik.

- Dövlətin musiqiçiləri sığortalaması fikrini səsləndirdikdə musiqiçilər təbəqəsi gözünü dövlətə dikib daim ordan ordan nəşə uman infantil insanlara çevrilir. Cəmiyyətdə seçilmişlər olması barədə təhlükəli fikirləri əmələ gəlir.

- Elə deyil, arada müsabiqə olmalıdır. Yaxşılardan yaxşısı layiq görülə bilər. Hamı çalışmalıdır yaxşı olsun. Dünyada da, bizdə də iqtisadi problemlər var. Mədəniyyət bütün dövrlərdə mətənətlərin hesabına yaşayıb. Hansısa şirkət, ya qurum mədəniyyətə yardım etsə, məsələn hansısa musiqi məktəbinə çalğı alətləri alıb versə, dövlət vergisindən azad olmalıdır. Belə olsa mədəniyyəti dəstəkləmək onların da marağında olacaq. Bu praktika dünyada var, niyə biz tətbiq etməyək?

- Bayaq milli musiqi siyasəti sözünü işlətdiz. Deyə bilərsiniz ki, bu anlamda nəyi nəzərdə tutursuz?

- İlk əvvəl biz etiraf etməliyik, biz mədəniyyət tariximizi dərinləndirə bilmirik. Musiqi mədəniyyətimizi biz Üzeyir bəydən bəri bilirik. Əvvəlki dövrün bəlkə də 5 faizini bilirik. Bir xalq olaraq onları öyrənib ərsəyə gətirməliyik. Bilirik ki, torpağımıza olduğu kimi mədəniyyətimizə, musiqimizə təcavüzlər çoxdur. Araşdırmalıyıq, tapmalıyıq, gələcək nəsillərə ötürməliyik və bununla da musiqimizin bu günkü yaxşı vəziyyəti kimi gələcəyini təmin etməliyik. Bizi dünya mədəniyyətimizə görə tanısa bizə münasibət tamam fərqli olar. Mən xarici səfərdə olanda filarmoniyamız, simfonik orkestrimizdən danışanda hamı təəccüblənirdi. Opera və balet teatrımızdan danışanda lap heyrlənirdilər. Yəni sizdə nə boyda mədəniyyət varmış. Deməliyik, haqqımızda yetərincə məlumat yoxdu. Bu istiqamətdə iş əlbəttə gedir.

- Dediklərinizireallaşdırmağamaddi imkan varmı? Beynəlxalqlayihələri ortaq təşəbbüslərdə iştirak etməyə imkan varmı?

- Əlbəttə, bu gün hər şey maddiyata çox bağlıdır. Biz tamam başqa sistemdə yaşayırıq. İqtisadi çatışmazlıqların fonunda Konservatoriya tikildi, bu azdı bəyəm? Yollar, binalar gözəl, şəhərimiz işıqlı. Konservatoriyada hansı sinfə girsən royal var. Bu maddiyyət deyilmi? Əgər dövlət hesab edirsə ki, musiqimizin inkişafına bu boyda məbədini yaradılması vacibdir deməli gələcəkdə də maddi tərəfdən dəstək olmaqda davam edəcək. Bizə yataqxana da lazımdı, bəstəkarların musiqiçilərin toplaşdığı yaradıcılıq evləri də, kempinqləri də olmalıdır. Sovetlər dönəmində bəstəkarlar üçün İvanovada yaradıcılıq evləri vardı, məsələn simfoniya yazarkəngedib aynan orda qalırdılar.

- Bu yaxında Cavanşir Quliyevdən radio müsahibəsində soruşdular ki, Milli Konservatoriyanın yaranması Üzeyir bəyin qurduğu dağıdılması deyil ki? Cavabında dedi ki, biz gənc ikən milli musiqini irəli aparacaq planlar cızarkən Milli Konservatoriya barədə çox düşünmüşük. Onu bir təcrübə meydanı, elmi laboratoriya kimi görürdük. Siyavuş Kərimi də bizimlə birgə idi. Mənə maraqlı gəldi, o vaxtlar siz, yəni dövrün gənclərini nəzərdə tuturam, nələri düşünürdünüz, hansı planlar cızardınız?

- O zamandan 40 ilə qədər zaman keçib. O vaxtlar dünyadakı yeniliklər burjuva mədəniyyəti kimi qadağa altında idi. Ona görə bizimçün bütün bunlar çox maraqlı gəlirdi. Biz çalışırıq, gedib-gəlirdik, konsertlər verirdik, kollektivimiz vardı. Ud, trombon və saksafonun səslənməsindən sintez alırdıq. Kollektivlər yarınsa da biz istədiyimiz musiqini öz fəaliyyət adıyla ifa edə bilirdik. O zaman musiqi qıtlığı vardı. Biz hardansa kasetlər əldə edib köçürürdük, sonra toplaşib dinləyirdik, maqnitofon da hər adamın evində yox idi. Söhbət edirdik, polemika yaranırdı. Gecələr radio

dinləyirdik, xarici radiostansiyaları. Bu gün İnternet var, bütün dünya sizin evinizdədir. Ona görə bəzi məsələlər aradan çıxıb. Yəqin ki, axtarışlar da var, sadəcə biz sizinlə bundan xəbərsizik.

- Onda bu da cəmiyyətin problemdir ki, axtarışların olduğundan, bəzən nəticələrindən də xəbər tutmur. Hərə cəmiyyətə öz kabinetindən, otağından boylanır.

- Belə deməzdim. Mən bu yaxınlarda xəbər tutdum ki, sən demə bizdə zirzəmi musiqisi var. Zirzəmiləri yığışdırıb abadlaşdırır, orda axşamlar keçirirlər. Yaxşı olardı ki, həmin uşaqlar klublara, mədəniyyət evlərinə yığışardı. Siz bilirsiniz, bu gün bizdə mədəniyyət evləri, klublar yoxdu. Professional musiqi bədii özfəaliyyətlə sıx bağlı olmalıdı. Mən özüm özfəaliyyətdə nə qədər çalışmışam.

- Muğam da bir zamanlar cəmiyyətin seçilmiş zümərəsinin musiqisi idi. Keçmişdə muğamla bu günkü gənclərin müasir musiqi ilə əldə etdiyi həmin vəziyyətə, hala çatdı bilirdilər. "Muğam bir fəlsəfədir" deyirlər.

- Bu fikirlə tam razı deyiləm. Muğam bir durum, bir haldır. Hal deyəndə çoxu ya içki, ya da narkotik halı fikirləşər. Bu halın içində fəlsəfəsi də var. Sanki hansısa bir cəkisizliyə düşürsən və fəzadə bu vəziyyətinə dəyər verə bilmirsən. Sanki bu dünya başqa ölçülərlə dəyərləndirilir. Məndən muğam barədə xüsusilə xarici jurnalistlər tez-tez soruşur. Mən onlara əruz haqda danışa bilmərəm. Segah, Bayatı Şiraz barədə mən onlara nə deyim, necə izah edirəm? Təbii ki, mən 7 əsas muğamın adını çəkirəm. Deyirəm, bu elə musiqidir ki, həm mövzusu, həm improvizasiyası var. Özüm caz-sevər olduğumdan müqayisələr edirəm. Əgər caz olmasaydı mən ona muğam deyirdim. Eləcə də əksinə, muğamın adı olmasaydı ona caz deyirdim. Bunlar bir-biriylə sıx təmasa girə bilən mədəniyyətlər, janrlardır. Mən muğamı iri gövdəli 7 ağaca bənzərdədim. Bu ağacların budağı bir-birinə dolaşmış, artıq budaqları ayırmaq mümkün deyil. İçəridə bir kölgəlik, sərinlik, ruha rahatlıqverən durum hökmranlıq sürür. Səhrada su axtaran adamın arzulanacağı bir oazis, vadi, eləcə də rahatlıq axtaran meqapolis adamının həmişə rahatlandığı bir yer, sərinlik və rahatlıq məqamıdır. Muğam bir aləmdir. Bu aləmə düşməyi bacaran azərbaycanlılar olur. Çünki beşikdə eşitdiyi laylay həmin musiqinin üzərindədir. Orda səslənən sözlər, əruzun vəznə, ifadələr, mənasını başa düşərək, musiqi ilə tutuşduraraq insanı tamam başqa bir hala salır. Bəzən musiqiçilərimiz xarici səfərə gedəndən sonra eşidirsən, bəzən mətbuatda oxuyursan ki, bizimkilər İtaliyanı lərzəyə gətirdi, belə sökdük-dağıtdıq konsert salonunda, Fransada tamaşaçıların ürəyi getdi – mən bu söhbətlərə inanmıram. Həmin o, italyalı, ingilis, fransız ordakı sözü, mənanı başa düşür. Onlar musiqinin təsirinə düşə bilər. Onlar buna bir ekzotika kimi, folklor mədəniyyəti kimi tamaşa edir. Onlar üçün "Leyli və Məcnun" Şərqi Romeo və Cülyettasıdır. Muğamda sözlə əruzun təması danılmazdır. Instrumental muğamla xanəndə muğamının arasında fərqi duymaq vacibdir. Əlbəttə, bu musiqini dünyaya çatdırmaq, təbliğ etmək, eləcə də xariciləri bu musiqini dinləməyə hazırlamaq da lazımdı.

- İfaçı, bəstəkar, professional aranjmançı, yeni layihələr həyata keçirirsən, bir çox estrada müsabiqələrində və festivallarında həm təşkilatçı, həm də münisflər heyətinin üzvü kimi iştirak edirsən, estrada, caz musiqisində yeni və istedadlı müğənni, ifaçı nəslinin yetişməsinə, onların sənətdə uğurlu addım atmasına nail olursun. Yeni nəsil ifaçıların yetişməsində daha nələri gözləyə bilərik?

- Estrada və milli caz şöbəsi açmışıq, bu il qəbul elan edilib. Bunu çoxdan hazırlayırdıq.

- Sizin yaradıcılıq yolunu izlədikdə caz, pop üslublu nümunələrə tar, ud və ya elektron alətlərin ifasında muğam elementləri, parçalarını daxil etməklə, caz və muğam tipli improvizələri qovuşdurmaq cəhdlərini görürük. Həmin fakültənin tələbələri milli caz çalacaq?

- Onlar dünya musiqisini, caz tarixini, milli caz və estrada musiqisinin tarixini bilməlidirlər. İmprovizə fənləri olmalıdır. Onlardan bütün tələbələrəndə olduğu kimi harmoniya və nəzəriyyə də tələb olunacaq. Tədrisdə ola bilər caz harmoniyalarına üstünlük verildi. Səhnə hərəkəti fənni də olmalıdır. Təbii ki, ixtisasından asılı olmayaraq hamı muğam keçməlidir ki, gələcəkdə muğamı yaradıcılığında tətbiq edə bilsin. Caz ifaçısından – istər vokalçı, istər instrumentalist olsun – xanəndədən tələb olunan səviyyədə muğam tələb etmək də düz olmazdı. O, Bayatı Şirazı Segahdan, Rastı Şurdan ayırmalıdı. Bu kurslar sadəcə dinləməklə keçirilə bilməz. Mütləq ifa edilməlidir ki, yaddaşlarda həkk olsun.

Söhbət cazdan gedirsə biz ilk əvvəl cazın vətəninə hara olduğunu xatırlamalıyıq. Caz Afrikada doğulsa da vətəni Amerika sayılır. Dünyanın bütün ulduz ifaçıları Amerikadadır. Biz nə qədər

cazı sevib uca tutsaq da amerikalılarla yarışa girə bilmərik. Həmişə 2-ci, 3-cü olacağıq, bunu qəbul etmək lazımdı. Onlardan üstün olmağcün bizim muğam mədəniyyətimiz var. Bizim caz-muğamımıza dünya məəttəl qalıb. Əzizə Mustafazadəni götürək, o, muğamın gücünə bu qədər irəli gedə bildi. Bizim milli caz və milli estrada mədəniyyətimiz var. Rəşid Behbudov estradamızın ulduzu, “Qaya” qrupumuz və bu xətti davam edən gənc ifaçılarımız da var.

- Milli estrada və milli cazı tədris edə biləcək kadrlar varmı?

- Kadrlar var. Rauf Babayev gələcək bura, Berklidən mütəxəssislər gələcək. Onlar Amerika cazını, bütün cərəyanları öyrənib, təhsil alıb gəlmiş mütəxəssislərdir.

- Qədim alətlərin bərpası, praktikada tətbiqi barədə danışaq. Müsahibələrinizdə arabir zərb alətləri tədrisindən danışır, santur,ney, ud, setar, dütar, qara neyin adını çəkirsiz. Konservatoriya Şərq alətləri kafedrası çəng düzəldib, dərsləri də yazılıb.

- Düzünü desəm, qədim alətlərin bərpası məsələsini qarşımıza qoymuruq və bu mənə o qədər də maraqlı gəlir. Bu işi bir vaxt rəhmətlik Məcnun Kərim Məcnun Kərim görmüşdü, belə bir ansambl yaratmışdı. Bu günə qədər də var və uğurla fəaliyyət göstərirlər. Məni Azərbaycan milli çalğı alətlərinin tembr xüsusiyyətləri və bu sahədə olan problemlər daha artıq narahat edir. Bizim xalq çalğı alətləri orkestrində tembr spektri çox kiçikdi. Mən bunun genişləndirilməsi barədə düşünürəm. Bizə orkestrdə bas səslər, orta və zil səsləri ifa edə biləcək alətlərin olması lazımdı ki, harmoniyaları səsləndirə bilək, xalq çalğı alətləri Avropa bəstəkarlarının musiqisini ifa edə bilsin. Necə olur ki, rus xalq çalğı alətləri orkestri bunu edə bilir, biz bəyəm bacarmırıq? Niyə bəm tar olmasın, axı xanəndələrin hamısı zilxan deyil. Nəticədə tamam başqa məktəb yaranır. Qədimdə belə səslərə ehtiyac da olmayıb. Bizim musiqi orta və yuxarı registrdədir, əksər hallarda. Bəm səslər olmadıqından biz başqa yerlərdən, məsələn Türkiyədən davul gətirib orkestrə daxil edirik.

- Milli Konservatoriyanın quruculuq işləri davam edir. Yataqxana və səsyazma studiyası nəzərdə tutulub. Bəs studiyada işləyəcək mütəxəssislər necə?

- Biz avadanlığı artıq müəyyənləşdirmişik, gedib Almaniyadan seçmişik. Qarşımızda duran ilkin məsələlər studiyanın qurulması, akustik hesablanması və tam işlək hala gətirilməsi məsələsidir. İşin zamanı maliyyədən asılıdır. İmkan olsa lap sabah alıb başlayırıq. Əlbəttə, layihəmiz böyük miqyaslıdır. Bir baxın, bu boyda böyük mədəniyyəti olan ölkədə simfonik musiqini yazmağa studiya yoxdu. Zalda yazılan musiqi keyfiyyətsiz olur. Bu istiqamətdə bəzi işlər görülür, artıq simfonik fonogramlar da əmələ gəlir. Bizim studiya simfonik orkestri yerləşdirə biləcək ölçüdədirsə bu o demək deyil ki, burda solo balaban çalan ifasını yazdırı bilməz. Səsyazma studiyaların çatışmazlığı məsələsini yaxşı bildiyimdən bu məsələni də plana saldıq və tikdik. 7 və 8-ci mərtəbələr studiyadır. Səsi yazdıqdan sonra musiqini beynəlxalq standartlar səviyyəsinə qədər çatdırıb işləmək üçün də otaqlar və avadanlıq da nəzərdə tutulub.

- Studiya yaranandan sonra mənə elə gəlir ki, respublikada ilk aranjançılardan olduğunuza görə mütəxəssis çatışmazlığını aradan götürmək üçün çırmalanıb bu işlə ilk məşğul olanlardan olacaqsız.

- Mənim bu sahədə 15 illik təcrübəm var. Bu məsələdə xüsusi tədris lazım deyil. Mən özüm bu elmi oxumamışam. Amma mənim yazdığım yazılar ən keyfiyyətli yazılardan biri sayılır. Latin Amerikasını layihəsi üçün bütün səsyazma işlərini özüm elədim. Necə deyərlər, həm səs rejissoru, həm təşkilatçısı, həm mikrofonu düzəldəni. Stokholma apardım hazır yazıları, mənə dedilər ki, nəhaq gəlmisən, hər şey yüksək səviyyədə olunub. Sizin komanda əla işləyib. Ona görə düşünürəm ki, səsyazma işini öyrənmək tələbələrə də çətin olmayacaq. Biz studiya üçün avadanlığı Berlindən seçəndən sonra danışıqlar aparmışıq. Studiya qurulandan sonra onlar 3 aylıq treninqlər keçəcəklər. Bundan əlavə mən bu ildən bəstəkarlar və dirijorlar üçün səs rejissorluğu fənnini də açıram.

- Beynəlxalq münasibətləri necə qurursuz? Xarici tələbələri yetişdirmək məsələsində, xüsusilə də muğamın tədrisində yeni metodikaların olması vacibdir.

- Etiraf eləməliyəm, əvvəl mən başqa konservatoriyalarla münasibətlər qurmağa çəkinirdim. Yerimiz-yurdumuz yaxşı deyildi, gəlib bizim haqda səhv təsəvvürlər formalaşırdı bilərdilər. İndi binamız hazır olandan sonra türk dövlətləri ilə, Rusiya ilə münasibətlər yaradırıq artıq. Almaniyadan da işbirliyi yaratmaq barədə müraciət var. Təhsil təcrübəsi mübadiləsi, müsabiqələrə tələbələrə göndərmək, müştərək müsabiqə və konsertlər və s. nəzərdə tutmuşuq. Türkdilli ölkələrdən,

Qazaxıstandan, Özbəkistan, Qırğızıstandan alimlər gəlir, maraqlanırlar. İndi elə zamandır ki, xarici tələbələrin təhsil dalınca başqa ölkəyə getməsinə artıq ehtiyac yoxdu. Müasir texniki vasitələrlə, məsələn Skaypla əcnəbilərə dərs keçmək, distant təhsil yaratmaq olar. Proqramlar yaradırıq, elektron dərsliklər hazırlayıırıq.

- Xarici tələbəyə muğam tədrisi zamanı xüsusi metodologiya olmalıdır. Fransıza burda şirin xal elə, burda çərək ton işlət deyib anlatmaq olmur.

- Əgər siz min nəfərdən muğamın 10 xanəlik bir parçasını nota yazmağı xahiş etsəz nəticədə min variantda not yazısı alınacaq, çünki hərə eşitdiyi kimi, öz anlamında notlaşdıracaq. Mənim fikrimcə əgər xarici tələbə xanəndəliyi seçibsə dilimizi öyrənməkdən başlamalıdır. İstəmirsə bizim ifaçı ingilis dilini bilməlidir. Arada tərcüməçi ola bilməz. Tərcüməçi hardan bilsin ki, lal barmaq nədi? Bizdə kareyalı tələbə təhsil alırdı, şirin boğazlar edirdi. Arif Babayevin tələbəsi idi, "Sudan gələn sürməli qız" mahnısını oxuyurdu. Bizim mədəniyyət xaricilərdə maraq oyadır, amma bu futbol kimi total maraq yarada bilməz. Etiraf etməliyik, bizimki gözəl, amma çətin mədəniyyətdir. Muğamların dərinliyinə qədər varmaq, buradan baş çıxarmaq elə azərbaycanlı üçün də asan deyil. Musiqimizin üstünlüyü də şifahi ənənəli olmasındadır. Hər kəs öz nəfəsini gətirə bilir bu musiqiyə. Keçən əsrdə səslənən Rastla bugünkü Rast arasında nə boyda fərq var. Biz muğamın klassik formasını qoruyuruq, əlbəttə ki. Tədris prosesi bitən kimi ifaçının seçim şansı olur və öz yolunu tapır.

- Konsert praktikasıdı, ifaçılıqdı – burada uğurlarımız var, bu danılmaz faktdır. Amma musiqi elmi xeyli geridədir. Axı alimləri də musiqiçilər tək yetişdirmək lazımdı. İfaçılıq və musiqişünaslığın qovşağında yeni tip araşdırmaçılara ehtiyac böyükdür.

- Siz dedikləriniz musiqişünaslığa daha çox aiddir. Alimlərimiz var, ola bilər kifayət qədər deyil. İfaçılıqda zəif olan, amma nəzəriyyəsini əla bilən musiqişünaslarımız var ki, bəzən kitablarda olmayan biliklərin sahibidirlər. Bəzən bu tip tədqiqatçıların dilindən elə qəribə məlumatlar eşidirsən ki, onlar da şifahi şəkildə dildən dilə ötürülür. Böyük Azərbaycan torpaqları İranda tərkibində olduğuna görə bütün arxiv materialları Tehrandə yığılıb qalıb. Azərbaycanın bütün mədəni, yazılı abidələri ordadı. Ona görə biz alimləri İrana arxivlə işləməyə göndərməliyik. 3 gün, 3 aylıq yox, 3-5 il, 7 illik məzuniyyətə. Fars dilini bilən alimlərimiz bu materialları qaldırıb tədqiq etsinlər. Mən 2006-cı ildə İran universitetləri ilə mübadilə məqsədilə Əyatulla Zəncaninin iştirakı ilə 5 illik müqavilə də bağlamışdım. Mən vətənə qayıtdım və məlum oldu ki, farsdilli musiqişünaslarımız yoxdu. Bu məsələdə bizdə oxuyan Cənubi Azərbaycandan olan tələbələr yardımçı olmağa çalışır. Biz ora etnomusiqişünaslar desantı göndərməliyik. Biz rusların təsirinə keçəndən sonra mədəni və yazılı abidələrimizi möhkəm dağıdıblar, ermənilər xüsusilə.

Bunu qeyd eləməliyəm, İranda muğam notla tədris olunur. Vaxtında Üzeyir bəy bunu qadağan elədi, ona görə bu gün muğamımız canlı orqanizm kimi yaşayır. Muğamın bu gün simfonik variantı, caz variantı var. Gələcəkdə bəlkə muğamın rok variantı da əmələ gələcək, mən buna inanıram. Repi deyər bilmərəm, amma əruz vəznində olsa o da mümkündür. Bunlardan qorxmaq lazım deyil. Sadəcə vaxtında damarını tutub lazımi istiqamətə yönəltmək məsləhətdi.

Fehruz MƏMMƏDOV

AMK-nın müəllimi
Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7
Email: sexavet1972@mail.ru

ZƏRBI MUĞAMLARIN İFASI BARƏDƏ

Xülasə: Məqalə milli musiqimizin dəyərli nümunələrindən biri olan zərbi muğamların inkişaf yolu, tarixi, ifaçılıq xüsusiyyətlərindən bəhs edilir. Eyni zamanda zərbi muğamların aşiq yaradıcılığı və muğam sənətindəki inkişaf yolundan danışılır.

Açar sözlər: muğam, xanəndə, zərbi-muğam, aşiq, ifa, qaval

Azərbaycan milli musiqisində özünəməxsus yer tutan zərbi muğamlar və şikəstələr xalq tərəfindən sevilir, dinlənir. Elə bir azərbaycanlı tapılmaz ki, “Qarabağ şikəstəsi” səslənəndə gözləri dolmasın, ən qəmli günlərində “Kəsmə şikəstə”nin melodiyasına qoşulub dərdini musiqiylə bölüşməsin. Həmcə dəstgahlara nisbətən çox kiçik görünən zərbi muğamların ifası xanəndədən yüksək professionalıq tələb edir.

Zərbi muğamların təşəkkül tapması XIX əsrin II yarısına aid edilsə də, kökü qədimlərə gedib çıxır. Bu, onların sayı ilə bağlı əlimizdə olan müxtəlif rəqəmlərdə təsdiqini tapır. Mirzə Fərəc Rzayevin tərtib etdiyi cədvəldə o dövrdə ifa edilmiş zərbi muğamların sayı 18-dir. (“Kərəmi”, “Osman-Gərayi”, “Qərbi”, “Qara kürd”, “Arazbari”, “Bayatı”, “Osmanlı”, “Cığatay”, “Ovşarı”, “Şikəsteyi-Şirvan”, “Şikəsteyi-Fars”, “Qarabağ şikəstəsi”, “Kəsmə şikəstə (Saritorpaq)”, “Əşiran”, “Keşişoğlu”, “Heydəri”, “Aşıq”, “Bağlama”. Muğamlarımızın yorulmaz tədqiqatçısı R.Musazadənin “Aşiq sənəti və zərbi muğamlar” məqaləsində zərbi muğamların sayı isə 9-dur: “Mənsuriyyə”, “Səmayi-şəms”, “Ovşarı”, “Osmani”, “Heydəri”, “Heyratı”, “Qarabağ şikəstəsi”, “Kəsmə şikəstə”, “Arazbari” [4, s. 24].

Musiqişünas alim İradə Köçərli isə hal-hazırda Azərbaycanda 11 zərbi muğam olduğunu yazır: “Mənsuriyyə”, “Səmayi-şəms”, “Heyratı”, “Qarabağ şikəstəsi”, “Kəsmə şikəstə”, “Ovşarı”, “Arazbari”, “Kərəmi”, “Salami”, “Bayatı-qacar” [3, s. 8].

Zərbi muğamların yaranması aşiq sənətinin inkişafıyla bağlıdır. Bir çox nümunələr aşiq musiqisinə əsaslanmış, aşiq dastanlarının məhsulu kimi meydana çıxmışdır. Bildiyimiz kimi, “Ovşarı”, “Heydəri”, “Heyratı”, “Osmani” (Mani) qədim aşiq havalarıdır. Mirzə Fərəcin tərtib etdiyi cədvəldəki zərbi muğamların demək olar ki, hamısı aşiq musiqisidir. “Heydəri” adı ilə tanınan zərbi muğamın instrumental melodiya “Misri” saz havası, üzərində oxunan muğam isə “Ovşarı”-şüşətdir. Bu faktlar onu göstərir ki, muğam və aşiq musiqisi əsrlər boyu paralel olaraq bir-birilə sıx əlaqəli şəkildə inkişaf edib, təşəkkül tapmışdır. Məlumdur ki, Azərbaycan xalq musiqisində əsas muğamlardan biri olan “Şur” muğamının kökü aşiq musiqi yaradıcılığında da görkəmli yer tutur – aşiq mahnılarının çoxu məhz “Şur” üstündə olur. Zərbi muğamların və şikəstələrin ifasında aşiq musiqisinin elementləri özünü göstərir. “Azərbaycan muğam xanəndəliyində aşiq ifaçılığının izləri” adlı məqaləmdə qeyd etdiyim kimi, muğam ifaçılığının bu maraqlı tərəfi hər zaman öz dinamikliyi, dəyişkən pafosu və ritmik fiqurası ilə seçilib. Davamlı, dəqiq ölçülü ritmin və bu ritmin müşayiət etdiyi konkret quruluşa malik melodiyaaltında azad, improvizəli və bəhərsiz vokal ifa məhz aşiq musiqisinə xasdır.

Dahi bəstəkar Azərbaycan musiqisinin nəzəri əsaslarını işləyib hazırlamış Ü.Hacıbəyli musiqimizi bəhrəli və bəhərsiz olmaqla iki qrupa ayırmışdır. “Bəhrəli” qrup – xalq mahnıları, rəqs havaları, rənglər, diringilər və təsniflər – dəqiq metroritmik xüsusiyyətlərə malikdir. “Bəhərsiz” qrup – instrumental və vokal instrumental muğamlar sərbəst metroritmik xüsusiyyətlərə malikdir. Ü.Hacıbəyov zərbi muğamlar və ya ritmik muğamları bu 2 qrupdan heç birinə aid etməyib. Onun davamçısı musiqişünas alim M.C.İsmayılov bu iki qrupdan əlavə “Qarışq bəhrəli” qrupu da ayıraraq bura “zərbi muğamlar” və ya “ritmik muğamları” aid etmişdir.

M.İsmayılov “Qarışq bəhrəli” qrupubelə izah edir: “Xalq musiqimizin bu növləri

üzərində apardığımız elmi tədqiqat işləri göstərir ki, “Şikəstə”, “Kərəmi” və s. musiqi nümunələrinin hər birində həm bəhrli, həm də bəhrsiz musiqi ünsürləri vardır, yəni bunlar hər iki növ musiqinin birləşməsindən, daha doğrusu, bunların qovuşmasından əmələ gələn elə musiqi növləridir ki, onların metro-ritmik əsasını həm sərbəst–dəyişilən vəzn (vokal partiya), həm də qeyri sərbəst–dəyişilən vəzn (instrumental və zərbi müşayiət) təşkil edir. Ona görə də bəhrli və bəhrsizdən fərqli olaraq bu növ musiqi nümunələrinin təşkil etdiyi üçüncü qrupa qarışıq bəhrli deyəcəyik” [2, s. 17]. Musiqişünas alim şikəstələrin növlərini araşdırır, onların oxşar və fərqli xüsusiyyətlərini göstərir. Məlumdur ki, şikəstənin melodiyası metro-ritmik cəhətdən bəhrsiz olduğu halda, xalq çalğı alətləri, xüsusən də zərb alətləri onu metrik vəzndə müşayiət edir. Bu xüsusiyyət isə şikəstələrin melodiyasını müşayiətin vəzninə uyğun təsnif və xalq mahnılarından fərqləndirir. M.İsmayılov yazır: “Sərbəst vəznə (bəhrsiz) qeyri sərbəst (bəhrli) vəznin uyuşması yolu ilə gələn musiqi formaları (şikəstə və ritmik muğamlar) başqalarına nisbətən mürəkkəb olmaqla musiqi cəhətindən daha çox əhəmiyyətə malikdir. Bu formada qurulan musiqi nümunələrində vokal və instrumental partiyalardan hər birinin müəyyən dərəcədə müstəqil xarakterə malik olması kontrast polifoniya növü yaratmasına dəlalət edir” [2, s. 38].

Zərbi muğamların ilk nümunələrinin yaranmasını böyük reformator tarzən Sadıqcanın adı ilə bağlamaq olar. O, tarı mükəmmələşdirdiyi kimi, zərbi muğamların, şikəstələrin dədəstanlardan ayrılıb müstəqil olaraq muğam üçlüyü ilə ifasının əsasını qoyanlardan biri olub. Zərbi muğamların instrumental partiyaları – müəyyən muğamların musiqi materialı, məqam -intonasiya xüsusiyyətləri əsasında yaradılan rənglərdən ibarət olub. Adları isə muğam dəstgahının tərkibinə daxil olmuş ayrı-ayrı şöbə və guşələrin adlarından əxz olunub: “Səmayi-Şəms” - “Şur” dəstgahının, Mənsuriyyə” - Çahargah”ın və s.

Zərbi muğamlar həm sazəndə dəstəsinin, həm də xalq çalğı alətləri orkestrinin müşayiəti ilə çalınıb oxunur. Üç ifacı arasında (sazəndə dəstəsi) yaranmış ansambl, tam harmonik uyğunluq, həmçinin müşayiət zamanı instrumental ifada müəyyən epizodik musiqi komponentlərinin varlığı ifanı kalorit baxımından zənginləşdirir, onu daha emosional, canlı və cəzbedici edir. Bu həm də ifaçıların daha sərbəst, yəni bədahətən çalğısına artırılmış bəzi ifa məziyyətlərinə geniş imkan verir. Bu da muğam ifaçılıq ənənəsində mühüm şərtlərdən biridir. İradə Köçərli “Azərbaycan xalq musiqi yaradıcılığında şikəstələrin rolu” kitabında zərbi muğamları ilkin və törəmə zərbi muğamlar olaraq iki qrupa ayırır. “Mənsuriyyə”, “Səmayi-şəms” və “Heyratı” - ilkin zərbi muğamlar qrupuna, “Arazbarı”, “Ovşarı”, “Qarabağ şikəstəsi”, “Kəsmə şikəstə” və s. isə “Törəmə” zərbi muğamlar qrupuna aiddir. İlkin zərbi muğamlar klassik şer forması qəzələ, aşıq havalarından yarananlar isə bayatı və ya qoşma xalq poetik janrlarına əsaslanır. “Zərbi muğamların kompozisiya quruluşunda özünü göstərən iki fərqli ifadə tərzini müxtəlif tematizm, metroritmik strukturlar (poliritmik), faktura (polifonik), tembr və s. eyni vaxtda qarşılaşdırılması xüsusiyyətini yaratmışdır. Bu müxtəlifliyi bir-birinə bağlayan “zərb”dir. “Zərbi muğam” deyərkən, ilk növbədə, sabit və qeyri-sabit metro-ritmik quruluşların uyğunlaşması zamanı aramsız və sabit vurğunun – “zərb”in mövcud olması nəzərdə tutulmalıdır” [3, s. 12].

Hər bir zərbi muğam ifa olunarkən insanda müxtəlif hisslər, emosiyalar yaranır. Buna görə də ifacı, istər xanəndə, istərsə də sazəndə olsun, oxuduğu əsərin lirik-psixoloji məzmununu bilməlidir ki, onu dinləyiciyə çatdırıb onda ovqat oyada bilsin. 9 zərbi muğamın yaratdığı psixoloji, emosional hisslər haqqında söhbət açmağa çalışacağıq.

“Heyratı” zərbi muğamı insanda mərdlik, mübarizlik, qəhrəmani hisslər oyadır. “Mahur hində” muğamından əmələ gələrək ritmik əsaslarla inkişaf etmişdir. Bu muğamın instrumental ifası və müşayiəti zamanı aydın, güclü və ən çox üst mizrablardan istifadə edilir.

“Mənsuriyyə” qəhrəmani, mübarizlik hissləri oyadaraq döyüş marşını xatırladır. “Çahargah” muğamının “Mənsuriyyə” şöbəsi üzərində yaranaraq ikihissəli ritmik quruluşa malikdir (“Mənsuriyyə” və “Üzzal”). Təntənəli, müəyyən ölçü və aydın ritmik çalarlarla ifa olunur. Guşələr arasında improvizasiya elementlərindən istifadə edilir.

“Ovşarı” nisbətən təntənəli əhvali-ruhiyyə aşılayır. “Şüştər” muğamının bir hissəsi kimi inkişaf edərək ritmik muğam kimi ifaçıların repertuarında özünə müəyyən yer tutmuşdur. İki hissədən ibarətdir: “Şüştər” və “Tərkib”.

“Səmayi-şəms” lirik əhvali-ruhiyyə oyadır, dinləyicini “Şur”a gətirir. “Şur” muğamının “Səmayi-şəms” şöbəsi kimi inkişaf edərək “Səmayi-şəms”, “Hicaz” və “Sarənc” şöbələrindən istifadə olunur. Güclü mizrablarla, dəqiq, aydın ritmlərlə ifa olunur.

“Arazbarı” – lirik, şən əhvali – ruhiyyə bildirir. “Şur” muğamının kökündə qurulmuş və xanəndələr tərəfindənmüstəqil ifa olunmaq hüququ qazanmışdır. İfa xarakteri ağır tempdə, hər iki xanəndən bir güclü vurğularla çalınır. Vurğuların düşdüyü guşə və xanədə səsin uzun sürməsindən istifadə olunur.

“Mani” – XX əsrə qədər Osmani kimi adlanırdı. Bu muğam “Arazbarı”nın doğurduğu hissələri ifadə edir. “Şur” muğamının kökü üstündə qurulur. Marşvari tempdə, qırıq-qırıq, aydın ritmik ştrixlərlə ifa edilir. Qeyd etməliyik ki, Ü.Hacıbəyli hər iki muğamdan Şərqi ilk operası “Leyli və Məcnun”da istifadə etmişdir.

“Kəsmə şikəstəsi” – “Segah” muğamının doğurduğu hissələri ifadə edir. Vokal şəklində geniş yayılaraq xanəndələrin repertuarında özünə möhkəm yer tutur. Oynaq, aydın, ritmik əsaslarla ifa edilir. Zərif xırda ştrixlərə daha geniş yer verilir. Xanəndənin müşayiət edərkən həzinliyə, müxtəlif çalarlara xüsusi diqqət yetirilir.

“Qarabağ şikəstəsi” “Segah” muğamı əsasında yaranmış ritmik muğamdır. Müəyyən ölçü ilə ritmik əsaslarda zəncirvari melodiya kimi başlanır. Alt-üst mizrablarla barmaqları müvafiq pərdələrdə sürüşdürməklə əlvan səslənmə tərzlərinə xüsusi fikir verilir. İfa olunduğu ilk zamanlar sevgi məhəbbət hissələri oyadır, sanki olub keçənləri göz önündə canlandırır. Lakin Qarabağ müharibəsindən sonrabu muğam sevgi həsrəti deyil, vətən həsrətinin, müqəddəs torpaqların yad tapdığından azad olunmasına çağırışın simvolu oldu.

Zərbi muğamların ifasında yüksək tessituralı səs lazımdır. Onların ifası zamanı xanəndə sənətində əsl professionalıq, məharət tələb olunduğu üçün bu sənət növü xalq arasında geniş rəğbət qazanmışdır. İlk ustad ifaçılar tarixən kişi xanəndələr olsa da, müasir ifaçılıq sənətində qadın xanəndələr arasında da yüksək professional ifaçılar yetişib. “Zərbi muğam” – musiqi ifaçılığı üslubudur. Zərbi muğamlarda xanəndə həm də dəf ifaçısı kimi çıxış etdiyindən bir şəxsin ifasında iki müxtəlif sənət növü sintez şəklində özünü göstərir. Xanəndənin ifasında bu iki sənət növünün zahirən adı görənməsi əslində ifaçıdan çox böyük məharət, fitri istedad tələb edir. Zərbi muğamlarda xanəndənin bir tərəfdən yüksək tessiturada sərbəst ritmik ölçüdə olan muğam oxuması və bu ifanı müxtəlif boğaz texnikası, milli nəfəslə, ornamentlərlə zənginləşdirməsi, digər tərəfdən isə öz oxumasını dəfə dəqiq ritmik ifa ilə müşayiət etməsi xanəndədən son dərəcə böyük istedad tələb edir. Ən yaxşı zərbi muğam ifaçılığından söhbət düşərkən ilk növbədə Cabbar Qaryağdıoğlunun adı çəkilir. “Cabbar Qaryağdıoğlu 2,5 oktava diapazonu olan ustad xanəndədir. Cabbarın səsi Karuzonun səsinə yüksəkdir. Cabbarın səsi kimi qüvvətli səs olmamışdır. Cabbar Qaryağdıoğlunun gözəl səsinəki məziyyət və məlahət heç bir zaman dəyişməmişdir. O, 25-30 yaşlarında necə oxumuşsa, 70-75 yaşlarında eyni səs və məlahətlə oxumuşdur. Çox zil səs və coşğun zəngülələr tələb edən “Heyratı”, “Mənsuriyyə” kimi zərbi muğamları 70 yaşından sonra oxumaq hər xanəndəyə müəssər olmamışdır. Azərbaycanın musiqi tarixində “Mənsuriyyə”, “Ovşarı”, “Heyratı” kimi zərbi muğamları onun qədər misilsiz məharətlə oxuyan ikinci bir xanəndəmiz olmamışdır” [5, s. 74].

Maraqlı burasıdır ki, Cabbar Qaryağdıoğlu bu muğamları zildə oxumaqla qəzəlin sözlərini elə aydın və səlis tələffüz edir ki, sanki dinləyiciylə üz-üzə oturub söhbət edir. Xüsusilə, zildən oxuduğu “Mənsuriyyə”də şair İbrahim Tahirin “Gəlməz” rədifli qəzəlinin misralarını dinləyiciyə şairanə bir ustalıqla çatdırır.

Adət bunadır ay yerinə gün gecə gəlməz,
Boş sözdü deyərlər ki, nigarım gecə gəlməz.
Gər cəzbeyi-eşq olsa gətirəm, necə gəlməz,
Gər cəzbeyi-eşq olmasa gəlsə, vecə gəlməz.

XX əsrdə ən yaxşı “Mənsuriyyə” ifaçısı isə Yaqub Məmmədov olmuşdur. O, zərbi muğama yenilik olaraq “Ağ segahı” da əlavə edərək zənginləşdirib. Muğamın deyişmə şöbəsi və son tamamlama hissəsi də sənətkarın ifasında xüsusi zövqlə oxunub və bununla da “Mənsuriyyə” zərbi muğamı onun ifasında təkrarsız səslənib.

Zərbi muğamların ən məhir ifaçılarından biri də Xan Şuşinski olmuşdur. Məlumdur ki, qaval

vurmağı bacarmayan xanəndə ritmik muğamların öhdəsindən gələ bilməz. Çünki xanəndənin avazı qavalın ritmi ilə bir-birinə uyğun gəlməlidir. Əgər ritmik muğamı ifa edən xanəndə qaval vura bilmirsə, onda xanəndə muğamın ritminə düzgün əməl edə bilməz və nəticədə muğam nəinki öz təravətini itirər, həm də düzgün səslənməz. Təsədüfi deyil ki, keçmişdə Qarabağda ritmik muğamın öhdəsindən gələ bilməyən, daha doğrusu, düzgün qaval vura bilməyən xanəndə haqqında söz düşəndə qocaman musiqişünaslar deyirdi: “Filan xanəndənin əli ağzı düz deyil”. Məhz buna görə də, Xan Şuşinskiyin keçmiş musiqişünaslar demişkən əli, ağzı düz olduğuna görə o, ritmik muğamların misilsiz ifaçısı idi. Onun ifasında səslənən “Heyrati”, “Arazbari”, “Qarabağ şikəstəsi” dinləyici qəlbində dərin iz buraxmışdı.

Azərbaycan xanəndələrindən Keçəçioğlu Məhəmmədin “Qarabağ şikəstəsi”, “Mənsuriyyə”, Məşədi Məmməd Fərzəliyevin “Heyrati”, “Mənsuriyyə”, Məcid Behbudovun “Ovşarı”, “Səmayi – şəms”, “Osmanlı”, “Arazbari”, “Heyrati”, “Mənsuriyyə” zərbi muğamları lent yazılarında qorunub saxlanılır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Hacıbəyov Ü. Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər. Əsərləri. II cild. B.: 1965
2. İsmayılov M. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. B.: “İşıq”, 1984
3. Köçərli İ. Azərbaycan xalq musiqi yaradıcılığında şikəstələrin rolu. B.: 2004,
4. Musazadə R. Aşıq musiqisi və zərbi muğamlar// Qobustan jurnalı B.: 2008 №1.
5. Şuşinski F. Azərbaycan xalq musiqiçiləri B.: Yazıçı, 1985
6. Zöhrabov R. Zərbi muğamlar B.: 2004

Феруз МАМЕДОВ
Преподаватель АНК

ОБ ИСПОЛНЕНИЕ ЗЕРБИ МУГАМОВ

Резюме

В статье раскрывается один из интереснейших жанров национальной музыки - зерби-мугама, прослеживается путь его исторического развития, дается характеристика искусства. Автор выявляет связи данного жанра с мугамами и ашыгской музыкой.

Ключевые слова: мугам, ханенде, зерби мугам, ашыг, гавал

Fehrouz Mammadov
Lecture of ANC

ABOUT EXECUTION OF RHYTHMIC MUGHAMS

Summary

This article deals with the history of develop process and performing characters of rhythmic mugam, which takes an important part in our national music. At the same time, here we can observe the synthesis of rhythmic mugam with Mugham and Ashig music.

Key words: mugam (eastern melody), singer of mugham, rhythmic mugham, ashig, performance, gaval

Rəyçilər: xalq artisti, professor Arif Babayev;
xalq artisti, dosent Aygün Bayramova

Nahid MƏMMƏDOV

AMK-nın dissertantı

Email: mammadovnahid@gmail.com

“ŞÜŞTƏR” MUĞAMININ İNKİŞAF TARİXİNDƏN

Xülasə: Məqalə Şüştər muğamının tədqiqinə həsr edilib. Müəllif musiqişünas araşdırmaları və ifaçılıq praktikasını əsasında muğamın Azərbaycan musiqi mədəniyyətində keçdiyi təkamül yolunu Orta əsrlərdən tutmuş müasir zamana qədər xarakterizə edərək izləyir.

Açar sözlər: Azərbaycan, muğam, tarix, musiqi mədəniyyəti, Şüştər

Muğam sənətinin öyrənilməsi Azərbaycan musiqişünaslığının aparıcı xəttini təşkil edir. Azərbaycan musiqi elminin görkəmli nümayəndələri muğam sənəti ilə bağlı bir çox qiymətli tədqiqat əsərləri yaratmışlar. Dahi bəstəkar və musiqişünas Üzeyir Hacıbəylinin elmi irsi, xüsusilə onun “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” fundamental elmi əsəri və “Azərbaycan türk xalq musiqisi haqqında”, “Azərbaycan musiqi tərəqqisi”, “Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər”, “Şərq musiqisi haqqında Qərb alimlərinin təfsiri” məqalələri muğamları tarixi və nəzəri baxımdan araşdırmaq üçün qiymətli mənbədir. Bununla yanaşı, Üzeyir Hacıbəyliyən sonra Azərbaycan musiqişünaslığını inkişaf etdirən Qubad Qasimovun, Məmmədsaləh İsmayılovun, Əfrasiyab Bədəlbəylinin, Elxan Babayevin, Gülnaz Abdullazadənin, Sürəyya Ağayevanın, Rəna Məmmədovanın, Zəmfira Səfərovanın, Ramiz Zöhrabovun, Cəmilə Həsənovanın, İmran Şıxəliyevin və başqalarının tədqiqatları muğam sənətinin araşdırılmasında mühüm əhəmiyyətə malikdir. Biz bu tədqiqatlara əsaslanaraq, “Şüştər” muğamının tarixi inkişaf yolunu izləməyi qarşımıza məqsəd qoymuş, bu muğam haqqında ədəbi və elmi mənbələrdə öz əksini tapmış bilgiləri şərh etməyə çalışmışıq.

Orta əsrlərin musiqişünas alimlərinin əsərlərində klassik muğamlara dair zəngin məlumat əldə edirik. Muğam sənətinin və ümumiyyətlə, Azərbaycan musiqisinin tarixini araşdıran tədqiqatçıların əsərlərində Orta əsrlərdə musiqi elminin və muğam sənətinin inkişaf yolları öz əksini tapır. Lakin qeyd etməliyik ki, “Şüştər” muğamının adına Orta əsrlərə aid risalələrdə - nə muğam dəstgahlarının, nə muğam şöbələrinin, nə də avazların siyahısında rast gəlinmir. Bu səbəbdən, belə fərz etmək olar ki, “Şüştər” muğamı sonralar, yəni XVIII-XIX əsrlərdə meydana gəlmiş və formalaşmışdır.

“Şüştər” muğam adının mənası ilə bağlı bir neçə fikirlərə rast gəlirik. Məlumdur ki, muğamların adlarının mənşəyi yer adları, onları yaradan şəxslərin adı, ifaçılıq xüsusiyyətləri, alətin quruluşu və məqam əsası ilə bağlıdır. Bu baxımdan, “Şüştər” muğamının eyniadlı şəhərin adı ilə bağlı olduğunu fərz edə bilərik. Belə ki, “Şüştər”- İranın Xuzistan ostanının (vilayətinin) şəhərlərindən biri, Şüştər şəhristanının inzibati mərkəzidir. İranın cənubunda, Küveytlə sərhəddə, İran körfəzində yerləşən kiçik bir şəhərdir (1). Keçmişdə, müxtəlif dövrlərdə, bu şəhərin adı dəfələrlə dəyişdirilmişdir. Belə bir ehtimal var ki, şəhərin adı Şüstər, Şüst, Şeşdər, Şeştər və s. olmuşdur (2). R. Zöhrabov qeyd edir ki, “Şüştər” eyni zamanda dünya, kainat mənasını da daşıyır (3, s. 147).

T. Bakıxanovun yazdığı kimi, “Şüştər” sözü farscadan tərcümədə “ipək” mənasını verir; əslində-rəbcə - “Tüştər”, farsca - “Şiştər” deyilir; sonralar həmin söz “Şüştər” şəklini almışdır. Musiqi özü məzmun etibarilə çox incə olduğu üçün ipək kimi hesab edilir (4). E. Mansurovun yazdığı kimi, bu muğamın qədimdən ipək istehsalı ilə məşhur olan eyniadlı şəhərin şəninə bəstələnmiş muğam adı olduğu da güman edilir (2).

“Şüştər” Azərbaycan musiqisinin yeddi əsas məqamından biridir. Ü. Hacıbəyli “Şüştər”i xarakterizə edərkən, onun dinləyicidə dərin kədər hissi oyatdığını qeyd edirdi (5). Ü. Hacıbəyli “Şüştər”lə “Hümayun” muğamını müqayisə edərək, “Hümayun”un “Şüştər”ə nisbətən daha kədərli bir muğam olduğunu və bununla da həmin muğamların əlaqəsini göstərmişdir. Bu baxımdan

Ü.Hacıbəylinin “Şüştər”lə “Hümayun”un məqam əsasının yaxınlığına, eləcə də “Tərkib” şöbəsinin hər iki muğam üçün müştərək olduğuna diqqəti yönəltmişdir.

R.Zöhrabov bu muğamı xarakterizə edərək, yazır ki, “Şüştər” muğamını dinlədikdə insan xəyala dalır, düşünür, ehtiras hissələri keçirir. Şüştərin musiqi axınına eyni zamanda dramatism də xasdır. Məhz səmimi lirikanın qəmli hissələrlə çulğalaşmış epizodlarda dramatizmin daha çox şahidi olur. Bu muğamın bəzi bölmələri insanda ruh yüksəkliyi də yaradır” (3, s. 147). Bircə, bu, “Şüştər” muğamının çox dolğun xarakteristikasıdır. Həqiqətən də, “Şüştər” çox kədərli, kövrək əhvali-ruhiyyəli, dinləyicidə romantik hissələr, düşüncələr oyadan, qəmgin xarakterli muğamdır.

Qeyd etmək lazımdır ki, “Şüştər” dəstgahının adına XIX əsrin II yarısı – XX əsrə aid tədqiqatlarda və muğam proqramlarında rast gəlirik. Bu dövrün ən böyük musiqişünas alimi Mir Möhsün Nəvvabın “Vüzühül-Ərqa” əsəri buna sübutdur. XIX əsrin ikinci yarısında Şuşada yaşayıb-yaratmış Mir Möhsün Nəvvab şair, rəssam, musiqiçi, alim kimi tanınmışdır. Mir Möhsün Nəvvab “Vüzühül-Ərqa” risaləsini 1884-cü ildə yazıb. Risalə yalnız 1913-cü ildə Bakıda Orucov qardaşlarının mətbəəsində çap edilmişdir. Mir Möhsün Nəvvab öz elmi əsərində Orta əsrlərdə - Səfiəddin Urməvinin, Əbdülqadir Marağayinin, Mirzə bəyin və başqa alimlərin yolunu davam etdirmişdir. Muğamların siyahısında, quruluşunda, emosional təsirinin şərhinin verilməsində biz bunun şahidi olur.

Mir Möhsün Nəvvab öz risaləsində 12 muğam, 24 şöbə, 48 guşə və 15 avaz adından ibarət cədvəl tərtib etmişdir. Həmin cədvəli Z.Səfərova “Azərbaycanın musiqi elmi” kitabında şərh etmişdir. Mir Möhsün Nəvvabın cədvəlində “Şüştər” avazlardan biri kimi qeyd olunub (6, s. 259-260). Mir Möhsün Nəvvab, həmçinin, öz dövrünün məşhur muğamlarının və mahnılarının da siyahısını vermişdir. Bu siyahıda “Şüştər” 20-ci yerdədir.

Mir Möhsün Nəvvab ilk dəfə olaraq, altı muğam dəstgahının – “Rast”, “Mahur”, “Şahnaz”, “Rəhavi”, “Çahargah”, “Nəva”nın quruluşunu, hansı şöbələrdən ibarət olmasını göstərmişdir (6, s. 266). Onun cədvəllərində “Şüştər” - “Mahur” və “Rəhavi” muğam dəstgahlarının tərkib hissəsi kimi göstərilib. Mir Möhsün Nəvvabın “Vüzühül-Ərqa” əsərində “Mahur” dəstgahı aşağıdakı şöbə və guşələrdən ibarətdir: 1.“Mahur”, 2.“Şur”, 3.“Əşiran”,4.“Dilkeş”, 5.“Düqah”, 6. “Zəngi-şötör”, 7.“Hicaz”, 8.“Mavərünnəhr”, 9.“Şahnaz”, 10.“Hacı Yuni”, 11.“Sarənc”, 12.“Şüştər”, 13.“Məsnəvi”, 14.“Suzi-Güdaz”, 15.“Mahur”.

“Rəhavi” dəstgahı aşağıda göstərilən 24 şöbə və guşələri özündə cəmləşdirir: 1.“Rəhab”; 2. “Hümayun”; 3.“Tərkib”; 4. “Üzzal”; 5. “Bayatı-Türk”; 6. “Bayatı-Qacar”; 7. “Zəmin-Xarə”; 8.“Mavərünnəhr”; 9. “Balu-kəbutər”; 10. “Hicaz”; 11. “Bağdadi”; 12. “Şahnaz”; 13.“Azərbaycan”; 14. “İraq”; 15. “Əşiran”; 16. “Zəngi-şötör”; 17. “Osmani”; 18.“Bayatı-kürd”; 19. “Bayatı-Şiraz”; 20. “Hacı Yuni”; 21. “Sarənc”; 22. “Şüştər”; 23.“Məsnəviyi-saqil”; 24. “Suzi-güdaz”.

Göründüyü kimi, Mir Möhsün Nəvvabın cədvəlindəki “Mahur” və “Rəhavi” muğamlarının tərkibində demək olar ki, bir çox muğamlara “Şur”, “Bayatı-Şiraz”, “Çahargah”, “Hümayun” muğamlarına aid şöbə və guşələrdən istifadə olunmuşdur. Hər iki muğamın tərkibində “Şüştər” - “Sarənc”dən sonra, “Məsnəvi” (“Məsnəviyi-saqil”) və “Suzi-güdaz” şöbələrindən əvvəl verilmişdir. Belə güman etmək olar ki, “Şüştər”in bu şöbələrin əhatəsində səslənməsi muğamın bir qanunauyğunluğudur. Çünki, sonrakı dövrə aid cədvəllərdə də müstəqil şəkil alan “Şüştər” muğamının tərkibində həmin şöbələrin adı çəkilir. “Şüştər” muğamı bu şəkildə XIX əsrdə səslənmiş, zəngin məqam keçidlərini özündə cəmləşdirərək inkişaf etmiş və dəstgah forması almışdır.

XX əsrdə meydana gəlmiş muğam cədvəllərində biz “Şüştər” muğamının müstəqil muğama çevrildiyini, muğamın şöbələrinin artırıldığını, təcridən tərkib hissələrinin sabitləşdiyini görürük. “Şüştər” muğamının musiqi məzmununu əks etdirən şöbə və guşələrin ardıcılığı muğamın quruluşunda öz məntiqli yerini tutmuşdur.

XIX əsrin sonlarında XX əsrin əvvəllərində yaşayıb-yaratmış tarzən Mirzə Fərəcin muğam cədvəllərində “Şüştər” 13 şöbə və guşədən ibarət bir dəstgah olaraq öz əksini tapmışdır: 1.“Əmiri”, 2.“Şüştər”, 3.“Şüştərək”, 4.“Şüştər”, 5.“Sarənc”, 6.“Məsnəvi”, 7.“Məsnəvi”, 8.“Əfşarı”, 9.“Heydəri”, 10.“Osman-Gərayi”, 11.“Qara-kürd”, 12.“Mani”, 13.“Keşişoğlu”. Bu siyahıda indiki zamanda xanəndə yaradıcılığında geniş yayılmış zərbi muğam adlarına, eləcə də aşıq havalarına rast gəlirik: məsələn, “Ovşarı”, “Heydəri”, “Mani” – zərbi muğamları, “Keşişoğlu”, “Qara-kürd”, “Os-

man-Gərayi” aşıq havaları hal-hazırda xanəndə və aşıqların repertuarında müstəqil ifa olunur. Bu artıq onu göstərir ki, XIX əsrin sonu – XX əsrin əvvəllərində “Şüştər” xanəndələrin repertuarında müəyyən yer tutmuşdu. Zərbi muğamlardan da istifadə olunması artıq “Şüştər” muğamının xanəndə yaradıcılığında təşəkkül tapmış vokal-instrumental variantının mövcud olduğunu sübut edir.

“Şüştər” muğamının tarixi inkişaf yolunu izləyərkən, onun XX əsrin əvvəllərindən dəyişikliyə uğradığını görə bilərik. “Şüştər” muğamı Azərbaycan şifahi ənənəli professional musiqi xəzinəsində əsas muğam dəstgahlarından biri kimi muğam ifaçılığında mühüm yer tutur.

1925-ci ildə Üzeyir Hacıbəylinin rəhbərliyi ilə Türk Musiqi Texnikumunda yaradılmış Şərq şöbəsi müəllimlər komissiyasının iclaslarında muğam ifaçılığı üzrə yeni proqram işlənib hazırlanmışdı. Bu proqramda digər muğamlarla yanaşı, “Şüştər” muğamının tərkibinə yenidən baxılmış və təkmilləşdirilmişdir.

Ü.Hacıbəylinin muğam proqramında “Şüştər”in daha yığcam variantı verilib. Bu proqramda muğamın tərkibi 8 şöbə və guşədən ibarətdir: 1.“Əmiri”, 2.“Şüştər”, 3.“Şüştərə”, 4.“Tərkib”, 5.“Şüştər”, 6.“Sarənc”, 7.“Məsnəvi”, 8.“Şüştər”.

Üzeyir Hacıbəylinin hazırladığı və qəbul edilmiş proqram ilə Mirzə Fərəcin cədvəli arasında oxşar cəhətlər çoxdur. Belə ki, hər iki halda “Şüştər” muğamının tərkibində ardıcılıqla gələn yeddi hissənin uyğunluğu diqqəti cəlb edir. Bunu onunla izah etmək olar ki, Mirzə Fərəc bir muğam ustadı kimi Üzeyir Hacıbəylinin yaratdığı komissiyanın fəal üzvlərindən olub. “Şüştər” muğamının tərkibi müəyyənləşdirilərkən, Mirzə Fərəcin cədvəli əsas götürülüb.

Müqayisə etsək görərik ki, hər iki muğamın tərkibindəki “Əmiri”, “Şüştər”, “Şüştərə”, “Tərkib”, “Şüştər”, “Sarənc”, “Məsnəvi” şöbələri eynidir. Ü.Hacıbəylinin proqramında “Şüştər” muğamının səkkizinci – sonuncu, tamamlayıcı şöbəsi “Şüştər” qeyd olunub. Mirzə Fərəcin cədvəlindəki “Şüştər” muğamının tərkib hissələri kimi verilmiş “Əfşarı”, “Heydəri”, “Osman-Gərayi”, “Qara-kürd”, “Mani”, “Keşişoğlu” zərbi muğamları isə Üzeyir Hacıbəylinin proqramına daxil edilməyib.

Ə.Bədəlbəylinin “İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti”ndə “Şüştər” muğamı iki cəhətdən izah olunur: 1.Azərbaycan musiqisinin yeddi əsas məqamından biri; 2.“Bərdaşt”, “Əmiri”, “Şüştər”, “Tərkib” şöbələrindən ibarət kiçik bir dəstgah. Bu da muğamın müasir ifaçılıq təcrübəsində tətbiqinə uygundur (7).

1950-ci illərdə görkəmli tarzən və pedaqoq Əhməd Bakıxanov tərəfindən tərtib olunmuş proqramlarda “Şüştər” muğamı iki variantda verilib. Birincisi, tar sinfinin, ikincisi xanəndəlik sinfinin muğamat proqramıdır ki, burada “Şüştər” muğamı 4 şöbədən ibarətdir: “Bərdaşt”, “Şüştər”, “Tərkib”, “Şüştərə ayaq” (8, s. 107-108).

Əhməd Bakıxanovun tərtib etdiyi proqramlarla digər proqramları müqayisə etsək, burada eyni olan şöbələri göstərə bilərik. Belə ki, muğamın tərkibi tədricən stabilləşmiş, onun əsas şöbələri saxlanılmışdır. Qeyd etmək lazımdır ki, “Şüştər” muğamı 1950-1960-cı illərdə həm vokal-instrumental şəkildə, həm də instrumental şəkildə ifa olunurdu.

1980-cı illərdə yaranmış muğam proqramlarına nəzər salsaq, “Şüştər” muğamının həmçinin tərkibinin dəyişmədiyinin şahidi olarıq. Belə ki, K.Əhmədovun (1982) və S.Ağayevin (1984) tərtib etdikləri muğam proqramlarında “Şüştər” muğamının tərkibi belədir: “Bərdaşt” (“Əmiri” ilə başlanır), “Mayeyi Şüştər”, “Feli”, “Tərkib”, “Şüştərə ayaq”.

Müasir dövrdə muğam proqramlarında “Şüştər” muğamının tərkibinə 5 şöbə və guşə daxildir: 1.“Bərdaşt - Əmiri”, 2.“Mayeyi Şüştər”, 3.“Feli”, 4.“Tərkib”, 5.“Şüştərə ayaq” şöbələri. “Şüştər” dəstgahının bu tərkibi də ifaçılıqda geniş tətbiq olunur: “Bərdaşt” (“Əmiri” ilə başlamaq), “Şüştər” (“Mayə”), “Feli”, “Mövləvi”, “Tərkib”, “Şüştərə qayıdış”.

Muğamın tərkibindən də göründüyü kimi, “Şüştər” muğamı digər muğamlar kimi aşağı registrdən deyil, orta registrdən başlayaraq ifa olunur və yuxarı registrə keçir. R.Zöhrabovun “Muğam” kitabında göstərdiyi kimi, “Şüştər” muğamının tərkibi özündə orta və zil tessituralı şöbələri cəmləşdirir (3, s. 149).

Onu da deyək ki, “Şüştər” muğamının ifası xanəndədən zil səs və yüksək ifaçılıq texnikası tələb etdiyinə görə ona xanəndələr nisbətən az müraciət edirlər. Bununla belə, xanəndə yaradıcılığında “Şüştər”in ifası çətin və məsuliyyətli. Bu da “Şüştər”in musiqi dilinin xüsusiyyətlərindən biridir.

yətləri ilə bağlıdır.

Şüştər muğamının instrumental şəkildə ifası daha geniş yayılmışdır. Bu muğamın kamança və balabanda ifası daha təsirli alınır. Bu alətlərin özünəməxsus səslənmə keyfiyyətləri muğamın həzin, kövrək xarakterinin açılmasında böyük rol oynayır.

“Şüştər” muğamının necə bir şəkil aldığını nümunə gətirdiyimiz muğam proqramları ilə və cədvəllərlə müqayisədə aydın görürük. Xüsusilə “Şüştər”in bir sıra şöbələrinin artırılması bunu sübut edir. Bu şöbələrlə də “Şüştər” konsert salonlarında, radio dalğalarında, mavi ekranda çalınıb-oxunur, respublikanın orta ixtisas məktəblərində və ali musiqi məktəblərində tədris edilir (3, s. 165).

Lakin belə bir cəhəti də nəzərdən qaçıрмаq olmaz ki, muğam daim inkişaf edən və dəyişən bir sənət növüdür. İfaçılar tərəfindən muğam yeni keyfiyyətlərlə zənginləşdirilməklə, dəyişikliyə uğramaqla yanaşı, yeni tədris proqramları da tərtib olunur.

“Şüştər”in özünəməxsus kompozisiya xüsusiyyətləri və melodik çalarları ilə başqa muğamlardan fərqləndiyini qeyd edən R.Zöhrabov, bu muğamın poetik mətnindən də söz açır. O, göstərir ki, “Şüştər” muğamına qəzəl seçmək çox çətin və məsuliyyətlidir. Çünki seçilən qəzəl öz məzmunu, ritmik xüsusiyyətləri baxımından “Şüştər”in musiqi məzmununa, təmkinli melodiyasına uyğun gəlməlidir.

Beləliklə, biz Azərbaycanın şifahi ənənəli musiqisində orta əsrlərdən sonrakı dövrdə avaz kimi formalaşmış “Şüştər”in müstəqil muğama çevrilməsi yolunu izlədik. XIX əsrdə kiçik bir avaz kimi muğamların tərkibində istifadə olunan “Şüştər”in diapazonu zaman keçdikcə genişlənməmiş, müstəqil muğama çevrilərək, şöbələrinin sayı artmış və nəticədə “Şüştər” yeddi əsas muğam dəstgahından biri olmuşdur. Araşdırdığımız muğam cədvəlləri və muğam proqramları, onların müqayisəli təhlili “Şüştər” muğamının keçdiyi tarixi inkişaf yolunu izləməyə imkan verir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Vikipediya, açıq ensiklopediya Xuzistan ostanı URL:https://az.wikipedia.org/wiki/Xuzistan_ostanı
2. Mansurov E.B. Muğam adlarının yaranması haqqında. // “Qobustan” jurnalı. № 1, 1987, s. 66-68. URL:<http://gulustan.info/2011/06/mugam-adlarinin-yaranmasi-haqqinda/>
3. Zöhrabov R.F. Muğam. B.: Azər nəşr, 1991, 219 s.
4. Bakıxanov T.Ə. Muğam “Dügah”ın qısaca tarixi. “Ekspress”qəzeti, 2006, 16-18 sentyabr. URL:http://www.anl.az/down/medeniyyet2006_sentyabr/medeniyyet2006_sentyabr_276.htm
5. Hacıbəyli Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B.: 2010. URL:<http://musbook.musigidunya.az/az/introduction.html>
6. Səfərova Z.Y. Azərbaycanın musiqi elmi (XIII-XX əsrlər). B.: 1996, 584 s.
7. Bədəlbəyli Ə.B. İzahlı-monoqrafik musiqi lüğəti. B.: Elm, 1969, 248 s. URL:<http://lugat.musigidunya.az/az/data.pl?id=4035&lang=az>
8. Rəhmətov Ə.M. Əhməd Bakıxanov. B.: İşıq, 1977, 140 s.

МАМЕДОВ Нахид
Диссертант АНК

ИЗ ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ МУГАМА «ШУШТЕР»

Резюме

Статья посвящена изучению мугама «Шуштер». На основе анализа музыковедческой литературы и музыкальной практики, автор характеризует исторический путь эволюционного развития мугама в контексте музыкальной культуры Азербайджана, начиная со средних веков по современный период.

Ключевые слова: Азербайджан, мугам, история, музыкальная культура, «Шуштер»

MAMMADOV Nahid

Candidate for a degree of ANC

FROM THE HISTORY OF DEVELOPMENT OF MUGHAM “SHUSHTAR”**Summary**

The article is devoted to studying of mugham «Shushtar». On the basis of the analysis of the musicological literature and musical practice the author characterizes a historical way of evolutionary development of mugham in a context of musical culture of Azerbaijan, since Middle Ages till the modern period.

Key words: Azerbaijan, mugham, history, musical culture, “Shushtar”

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor M.Quliyev;
professor Ş.Eyvazova

Rafiq MUSAZADƏ

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

AMK-nın professoru

Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

Email: musazaderafiq@gmail.com

“KƏSMƏ ŞİKƏSTƏ” ZƏRBI MUĞAMI HAQQINDA DEYƏCƏKLƏRİMİZ

Xülasə: Müəllif məqalədə aşıq sənəti, zərbi muğamlar və şikəstələr haqqında ətraflı məlumat verir. “Kəsmə şikəstə” zərbi muğamı haqqında mübahisəli yalnız fikirlərə qarşı tutarlı sübutlar və mütəxəssiz münasibəti ortaya qoyulur. Eyni zamanda “Kəsmə şikəstə”nin tarixi mənşəyi və ifa xüsusiyyətləri açılır.

Açar sözlər: “Kəsmə şikəstə”, aşıq, zərbi muğam, şikəstələr, Şirvan, Sarıtorpaq

Mövzumuzu ölməz xalq şairimiz, aşıq sənətinin vurğunu, alovlu sənətkar Zəlimxan Yaqubun sözləri ilə başlamaq istərdik: “Allahın Azərbaycan xalqına əvəzsiz bir nemət kimi göndərdiyi ana saz, aşıq musiqisi min illərdir ki, ruhumuzun və könlümüzün xidmətindədir. Bu zəngin irsi zaman-zaman yaradan, yaşadan, nəsildən-nəsilə, müqəddəs ərnağan kimi təqdim edən ulu ozanlar, böyük ustadlar olmuşlar.

Sazı yaradan sazbəndin də, sazı yayan və yaşadan aşığın da, hər ikisi sənəti elmi şəkildə təbliğ edən alimin də, aşıq musiqisi sənətinin zəngin, tükənməz havacat xəzinəsindən istifadə edən bəstəkarın da bir müqəddəs məqsədi vardır. O məqsəd ki, bizi dirildən və duruldan anamızın ruhundan, atamızın qeyrətindən yoğrulub yapılmış ilahi qüdrətlə, sirli, sehirli ovsunla möcüzəylə dolu aşıq sənətini, saz dünyasını yaşatmalı, zənginləşməli dünyasını genişləndirməyə istiqamətləndirilməlidir”.

Aşıq yaradıcılığı Azərbaycan xalq professional musiqisinin mühüm bir sahəsini təşkil edir. Tarixin çox qədim dövrlərindən başlayaraq inkişaf edib gələn bu zəngin yaradıcılıq irsi bu gün də daim inkişaf etməkdədir. Aşıq hələ qədim dövrlərdə ozan, bəlkə də ondan da əvvəllər daha müxtəlif adlarla adlandırılmış və özündə sənətin üç növünü - musiqi, rəqs və şeiri birləşdirən bir sənətkar olmuşdur. Aşıqlıq sənəti əsil mənada şairlikdən fərqli olaraq saz çalmaq, rəqs etmək, oxumaq, şifahi xalq ədəbiyyatının nağıl, dastan və başqa növlərinin toylarda, məclislərdə ifa edərək yaymaq deməkdir. Lakin bu ifaçı aşıqlar sırasında elə sənətkarlar da olmuşdur ki, onlar eyni zamanda yaratdıqları qoşmaları, dastanları ilə başqa peşəkar sənətkarlardan fərqlənmişlər.

Aşıq xalqın sevimlisi, onun qəlbinə, ürəyinə daha yaxın sənətkardır. Onlar həmişə xalqın şad və qəmgin günlərində xalqla birlikdə sevilib, kədərlənmişlər. Məhz buna görə də aşıq ədəbiyyatı və aşıq sənəti xalq arasında rəğbətlə qarşılıqlı olaraq yaşamış və bu gün də yaşamaqdadır.

Azərbaycan aşıqlarının xüsusi adət-ənənələri, qayda və qanunları var. Ustad aşıqlar öz əsərlərində aşıqlığın yüksək ənənəvi qanun-qaydalarından dəfələrlə danışıaraq, cavan aşıqlara, aşıq sənəti ilə maraqlananlara, bu peşənin o qədər də asan olmadığını, bu sənətkarların bilik, bacarıq, yüksək əxlaq və mənəvi keyfiyyətlərlə başqalarından fərqləndiklərini göstərmişlər.

Azərbaycan aşıqlarının keçmiş əsrlərdəki nümayəndələri əsasən xalq yaradıcılıq nümunələrini ifa edən şəxsiyyətlər olmaqlar bərabər, şifahi xalq şeiri üslubunda yazan sənətkarların yaradıcılığını da geniş təbliğ edirdilər.

Aşıq peziyasının gözəl nümunələrini yaradan qədim sənətkarlar xalq içərisində “dədə” adlanır və onlara böyük kərəmət sahibi kimi baxılırdı. Öz əsərlərini xalq ruhunda yazan Qurbani, Tufarqanlı, Abbas və Xəstə Qasım kimi yaradıcı sənətkarların müəyyən hissəsi saz çalmaq, məclis keçirmək peşəsindən kənar olsalar da onların yaradıcılığı aşıq şeirinin bütün xüsusiyyətlərinə uyğun olduğu üçün “Ustad”, “Dədə” “Aşıq” kimi adlarla şöhrətlənə bilmişlər.

Aşıq sənətinin mühüm xüsusiyyətlərini qeyd etdikdən sonra şifahi ənənəvi professional musiqinin janrlardan biri sayılan zərbi muğamların bu sənətlə bağlılığını araşdırmağa çalışaq. Şifahi ənənəli professional musiqinin aparıcı janrı olan muğamın inkişaf tarixinin tədqiqi göstərir ki, Azərbaycanda zərbi muğamların bir janr kimi meydana gəlməsi qədim dövrlərdən başlayaraq XIX əsrin II yarısından etibarən inkişaf mərhələsinə başlamışdır. Məlumdur ki, Azərbaycanda həm aşıq, həm də xanəndəlik sənətinin birgə yüksəlişi məhz bu dövrə təsadüf edir. XIX əsrin axırları XX əsrin əvvəllərində demək olar ki, bütün Qafqazda muğam üçlüyündən ibarət olan sazəndə dəstəsi şöhrət tapır. Muğam ifaçılığı sənətində uğur qazanan sazəndə dəstəsi saatlarla ifa edilən muğamların əvəzinə yığcam yeni ifa növlərinin axtarışına meyl etməyə başlayır. Artıq XX əsrin əvvəllərində təşkil edilən "Şərq konsertləri" və "Şərq gecələri" konsertlərində ifaçılar kiçik zərbi muğam nömrələrinə geniş yer ayırmağa üstünlük verirdilər.

Şikəstənin forma və quruluşu, melodiyası, poetik mətni və ifa tərzii aşıq musiqisi ilə sıx bağlıdır. Dahi Ü.Hacıbəyli bu bağlılıq haqqında belə qeyd edərək yazır: "Şikəstə və bayatıya aşıq dəstəsinin dəstəgahı demək olar. Çünki, bu növ musiqi təğənnisi əsl onların sənətidir" (1. s. 219). Başqa bir yerdə Üzeyir bəy "Aşıq sənəti" məqaləsində belə söyləyir: "Aşıqlar Azərbaycan bayatıları və şikəstələrinin ən yaxşı ifaçılarıdır. Azərbaycanda aşıqlar sazəndələrdən əvvəl meydana gəlmişdir" (1. s. 252).

Zərbi muğamların mənşəyi ilə bağlı bir sıra alimlərin elmi tədqiqatlarında bu muğamların və şikəstələrin, aşıq sənətində mövcud havaların, xanəndə repertuarına adlanması ilə xarakterizə olunur. Zərbi muğamlar arasında "Arazbarı", "Qarabağ şikəstəsi", "Kəsmə şikəstə" və "Şirvan şikəstəsi" tam mənası ilə aşıq havasının xanəndə yaradıcılığında təqdim olunan variantıdır. Yəni adları çəkilən zərbi muğamların musiqi məzmunu, forması, məqamı və ritmik xüsusiyyətləri tamamilə üst-üstə düşür.

İndi isə yuxarıda adları çəkilən zərbi muğamlardan "Kəsmə şikəstə"nin yarandığı mühit, ifa xüsusiyyətləri və mənşəyi haqqında müəyyən fikir və düşüncələrimizi açıqlamağa çalışaq. Bu mövzuya münasibət bildirməyə səbəb sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Abbasqulu Nəcəfzadənin Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının Memarlıq və İncəsənət İnstitutu tərəfindən nəşr olunmuş "Azərbaycan Muğamsünaslığı: problemlər və perspektivlər" (2015) adlı kitabında yazdığı "Bir daha zərbi muğamlar haqqında" məqaləsi olmuşdur. Burada bir neçə yalın fikirlər bizi narahat etmişdir. Məsələn: müəllif iki yerdə qeyd edir: "Kəsmə şikəstə" aşıq yaradıcılığının məhsuludur. "Kəsmə şikəstə" zərbi muğamının əsl adı "Bakı şikəstəsi" olmuşdur. Görünür həmin şikəstənin yaradıcıları Bakı sənətkarları olduğundan qədimdə "Bakı şikəstəsi" adlandırılıb" (4. s. 389).

Burada ziddiyyətli fikirlər var. Sual olunur ki, qədimdə və ya sonralar Bakıda yaşamış və yaratmış hansı aşıq sənətinin nümayəndələri olubmu və onların nümayəndələri kimlərdir? Məlumatınız olsun ki, Bakıda Masazır kəndində yalnız bir, Həsən adlı aşıq olub. Bakıda toy məclislərinə ən çox Şamaxı və Salyan aşıqları dəvət olunardı. Əlində heç bir sübut və dəlil olmadan bütün məqalə boyu "Kəsmə şikəstə"nin yerinə "Bakı şikəstəsi" adını yazır. Hələ bu az deyilmiş kimi ardınca başqa bir yalınlığa yol verərək yazır: "Bakı şikəstəsi" nə Bakı və Abşeron ərazisində bəzən "Qədəşi şikəstə" də deyirdilər". Bu nə cəfəngiyyətdir? İndi kim zəmanət verə bilər ki, belə bir elmi kitabda nəşr olunan məqalədəki məlumatlar əsasında 30-40 ildən sonra meydana gələn diletant alimlərin dilində "Kəsmə şikəstə" "Lotu şikəstə"si kimi adlanmayacaq? Dönə-dönə hər yerdə söyləmişik ki, yolda, maşında, çay süfrəsi arxasında əldə etdiyiniz hər cür məlumatları elmə gətirməyin!

Xahiş edərdim ki, müəllif Abşeron kəndləri adından və xalq artisti, istedadlı tərzən Ağasəlim Abdullayevin adından danışmasın. Çünki bu yaxınlarda mən Ağasəlim müəllimdən "Bakı şikəstəsi" haqqında soruşanda cavabında mənə söylədi: "Mən, heç bir vaxt "Kəsmə şikəstə"nin sonradan "Bakı şikəstəsi" olması faktını heç kimə deməmişəm. Uzun illərdir ki, Bakı kənd toylarında xüsusən də Nardaranda toy məclislərində xanəndələri müşayiət edirəm. Hələ indiyə qədər eşitməmişəm ki, xanəndələrə "Bakı şikəstəsi" və ya "Qədəşi şikəstə"si sifariş etsinlər".

Bu problemin doğru və düzgünlüyünə əmin olmaqdan ötrü zəmanəmizin iki ağsaqqal, tanınmış xanəndələrinə müraciət etdim. Məsələnin nə yerdə olduğunu onlara açıqladım. Lakin müəllifin adını söyləmədim. Onların öz dillərindən çıxan fikirləri olduğu kimi sizlərə təqdim edirik:

1. "Şöhrət" və "İstiqlal" ordenli, "Qızıl çinar" mükafatçısı, xalq artisti və fəxri professor Əlibaba Məmmədov:

- Mənim 85-dən çox yaşım var. Ömrümün 70 ilini xanəndəlik sənətinə həsr etmişəm. Demək olar ki, altmış ildən bir qədər çoxunu toy məclislərində, konsertlərdə keçirmişəm. Amma heç vaxt eşitməmişəm ki, "Kəsmə şikəstə"yə "Bakı şikəstə"si deyilsin və yaxud kəndlərdə ona "Qədəşi şikəstə" adı verilsin. Əvvəla "qədəş" sözünün şikəstəyə nə dəxli var?

Yadıma bir hadisə düşdü, qoy onu da danışım, 1950-ci illərdi, yadımdadır. Qarmonçalan Teyyub Dəmirov və mən dəfəmlə imkanlı bir adamın toyunda iştirak edirdik. Məclisin şirin bir yerində qonaqlardan biri Teyyubdan "Kəsmə şikəstə" oxumasını xahiş etdi. Teyyub bir qədər çəşqinlik keçirərək, məni göstərdi və dedi: Mənim üçün xanəndə Əlibabanın yanında "Kəsmə şikəstə" oxumaq ayıbdır, qoyun o, oxusun. Qonaq sözündə ısrarlı idi. Mən isə tez Teyyuba dönərək dedim ki, yaxşı deyil, səni istəyirlər sən də oxumalısan. Bu sözdən sonra Teyyub Dəmirov qarmonda çala-çala bir gözəl "Kəsmə şikəstə" oxudu ki, gəl görəsən. Demək istəyirəm ki, elə o zamanlar da "Kəsmə şikəstə"nin yerinə nə "Bakı şikəstəsi" nə də "Qədəşi şikəstə" deyilməmişdir. Rafiq müəllim, xahiş edirəm mənim adımdan onlara söylə ki, muğama bu cür münasibət göstərmək günahdır.

"Şöhrət" və "Şərəf" ordenli, "Ustad" medallı, Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetinin "Musiqi sənəti" kafedrasının müdiri, professor Cənəli Əkbərov:

- Mən Seyid Şuşinski, Xan Şuşinski, Zülfi Adıgözəlov, Mütəllim Mütəllimov və s. ustad xanəndələr ilə müasirlərim arasında bir mənəvi körpü rolunu oynayıram. Adlarını çəkdiyim xanəndələr ilə bir yerdə işləmiş, üzlərini görmüş, nəfəslərini duymuş və oxuduqlarının şahidi olmuşam. Onların heç birindən "Kəsmə şikəstə"nin "Bakı şikəstə"si olmasını eşitməmişəm. Bütün zərbi muğamlar mənim ifamda lentə alınaraq radiomuzun qızıl fondunda saxlanılır. Mən Cənəli Əkbərov düz 55 il toylarda, el şənliklərində, əlli il isə sərəsər bütün Abşeron kəndlərinin toy məclislərində xanəndəlik edirəm. Mənim heç vaxt yadıma gəlmir ki, kənd toylarında mənə "Kəsmə şikəstə"nin yerinə "Bakı şikəstə"si və yaxud heç adını çəkmək istəmədiyim sözün, dediyiniz şikəstəni (M.R: "Qədəşi şikəstə") mənə sifariş etsinlər. Rafiq müəllim, belə adamlar, yəni muğam sənətində yararlı bir işi olmayanlar indi nə demək istəyirlər? Nə qədər gec deyil öz səhvlərini mətbuatda etiraf etsinlər".

2. Mən Hacıbaba Hüseynov kimi korifey sənətkarın tədrisi ilə bağlı xatirələrlə onunla 12 il birlikdə çalışmış, tələbələri ilə müşayiətçi müəllim kimi işləmiş, Milli Konservatorianın baş müəllimi, muğam bilicisi, Sabir Ələkbərova müraciət etməli oldum. Ondan xahiş etdim ki, Hacıbaba müəllimin tədris zamanı "Kəsmə şikəstə" haqqında tələbələrə verdiyi məlumatları açıqlasın. Sabir müəllim də yaddaşında olan xatirələrdən birini belə izah etdi: Hacıbaba müəllim həmişə adını çəkdiyiniz zərbi muğama "Kəsmə şikəstə" deyirdi. Tələbələrinə "Kəsmə şikəstə"ni keçərkən deyirdi ki, bir "Saritorpaq şikəstə"si də vardır ki, "Kəsmə şikəstə"yə çox yaxındır".

Burada XIX əsrin axırı və XX əsrin əvvəllərində Abşeronda böyük nüfuzla malik, klassik muğam ifaçısı "məşhur muğam bilicisi Mirzə Fərəc Rzayevi xatırlamaq yerinə düşərdi. Bizə maraqlıdır, ola bilərmə, Abbasqulu müəllim Mirzə Fərəcdən nümunələr, sitatlar gətirərkən onun haqqında yazılan "Xatirələr" kitabında aşağıdakı qeydlərlə ya rastlaşmasın, ya da rastlaşarkən onları bilərəkdən ötürüb keçsin? Məsələn: "Kəsmə şikəstə"nin Bakı və Şirvan mahallarında "Saritorpaq" adlanması M.Fərəc xatirələrinin ritmik (M.R:zərbi) muğamlar hissəsində təsdiq olunur" (3. s. 53).

“Zərbi muğamlar” (3. s. 51)

M.F.Rzayev

1. Kərəmi	10. Şikəsteyi-Şirvan
2. Osman- Gərayi	11. Şikəsteyi-fars
3. Qəribi	12. Qarabağ şikəstəsi
4. Qara kürd	13. Kəsmə şikəstə (Saritorpaq)
5. Arazbarı	14. Əşiran
6. Bayatı	15. Keşişoğlu
7. Osmanlı	16. Heydəri
8. Cığatayı	17. Aşığı
9. Ovşarı	18. Bağlama və qeyriləri

Gördüyünüz kimi, iki böyük sənətkarın “Kəsmə şikəstə” zərbi muğamının yarandığı mühit haqqındakı fikirləri bir-birini tamamlayır.

Yenə də başqa bir mənbədən istifadə etməyi özümüzə borc bilirik. Azərbaycan aşıqlar birliyinin sədri, sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Məhərrəm Qasımlının “Şirvan aşıq ifaçılığında muğam-xanəndə üslubunun yeri” məqaləsindən bəzi fikirlərlə tanış olaq: “Şirvan ifaçılığının ana axarını təşkil edən “Şəşəngi”, “Gözəllmə” və “Şikəstə” havalar silsiləsi də muğam intonasiya üzərində qurulmuş aşıq mahnılarıdır” (4. s. 219). Digər səhifədə isə Məhərrəm müəllim Şirvan aşıq şikəstələrinin təsnifatını verir: “Şikəstə silsiləsində yer alan havalar: “Şirvan şikəstəsi”, “Qədim şikəstə”, “Zarıncı şikəstə”, “Qocaman şikəstə”, “Saritorpaq şikəstə”si və s. “Cahargah”, “Şikəsteyi-fars”, “Zil segah” və “Segah” muğamlarından məqam, ritm və intonasiya səviyyəsində faydalanmışdır” (4. s. 219).

Təqdim olunan nümunələrdən belə nəticəyə gəlmək olur ki, “Kəsmə şikəstə” zərbi muğamı Şirvan aşıq yaradıcılığında aşıq-xanəndə dəstələrinin məhsulu kimi qəbul oluna bilər. “Kəsmə şikəstə” zərbi muğamının yarandığı mühitlə tanış olduqdan sonra onun tarixi mənşəyi haqqında düşüncələrimizi, ehtimallarımızı izah edək. Tanınmış dirijor, musiqişünas alim, xalq artisti Ə.Bədəlbəyli “İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti” kitabında (2. s. 44) “Kəsmə şikəstə”ni aşağıdakı kimi xarakterizə edir: “Kəsmə şikəstə” – “Azərbaycan zərbi muğamıdır, instrumental müşayiətində bəzi musiqi cümlələri bir növ qırıq-qırıq ifa olunduğundan kəsmə adlandırılmışdır”.

Apardığımız araşdırmalar, aşıqlarla etdiyimiz mübadiləvi söhbətlər əsasında məlum olmuşdur ki, “Kəsmə şikəstə” zərbi muğamının qədim aşıq havaları olan “Dilqəmi” və “Badamı-şikəstə” ilə melodik və ritmik cəhətdən yaxın qohumluq xüsusiyyətlərinə malikdir. “Dilqəmi” aşıq havasını, aşıq sənəti üzrə mütəxəssis Milli Konservatoriyanın dissertantı, dosent Mübariz Əliyev belə izah edir: “Əslində bu havanın adı “Dilqəmi”dir. Yəni, “dili qəmli” deməkdir. Bu aşıq mahnısı da Kəsmə şikəstə kimi ağır tempdə, lirik, minor xüsusiyyətli havadır. Cümlələri də qırıq-qırıq ifa olunur”.

“Kəsmə şikəstə”nin yaxın qohumluğu olan qədim havalardan biri də “Badamı şikəstə”dir. Dahi Ü.Hacıbəyli “Koroğlu” operasında bu şikəstədən məharətlə istifadə etmiş və yarıqlı melodiyası ilə tamaşaçıların zövqünü oxşamışdır.

Oxucularımıza əyani olaraq aydın olmaq üçün “Dilqəmi”, “Kəsmə şikəstə” və “Badamı şikəstə”dən bir parçanın not nümunələrini təqdim edirik.

“Dilqəmi”(6. s. 160)
Qədim aşiq havası

Moderato

Kəsmə şikəstə" (8. s. 15)

Ə.Bakıxanov

n.y. T.Bakıxanov

Moderato

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is two flats (B-flat major), and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Moderato'. The score consists of 12 staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 4/4 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplet markings (tr) and a piano (p) dynamic marking in the seventh staff. The piece concludes with a final note marked with a trill (tr) and a fermata.

"Badamı şikəstə"(5. s. 85)

Aşıq İmran Həsənovun ifasından

Can

a be - lə qıy - qa - cı ba - xı - ban ay ba - lam a - y

ba - lam ca - nım ü - zür - sən, ol - mu - şam ü -

zün - dən ma - yıl a - gö - z - lər, a - ba - lam a -

ba - la - m ge - dən ay a - ğ - rın a - lım

Can

a be - lə

qoy sə - nə saz ça - lım həm il - ha m a - lım, yat - mı - san

Muz

yu - xu - dan a - yıl a - göz - lər,

Can

Muz

göz - də qa - ra, qa - ş qa - ra göz - də qa - ra,

yo - lu - na göz tik - mə - k - də - n, qal - ma - dı göz - də qa - ra,

a - la göz a - la göz ge - dən ay a - ğ - rın al - lam

Onu da qeyd etmək lazımdır ki, "Dilqəmi" və "Badamı şikəstə"si qədim aşıq havaları olaraq Azərbaycanın qərb bölgəsinin aşıq məktəbinin məhsullarıdır.

Belə ehtimal olunur ki, Şirvan aşıq-xanəndə dəstələri qərb bölgəsi aşıqları ilə yaradıcılıq ünsiyyətində olmuş, onların ifa etdikləri havalara zərbi qoşaraq arada muğamlar oxumuş və nəticədə "Kəsmə şikəstə" kimi gözəl zərbi muğam meydana gəlmişdir.

Həqiqət xatirinə onu da etiraf etmək lazımdır ki, "Kəsmə şikəstə" zərbi muğamını Bakı camaatı da çox sevir və məmnuniyyətlə qulaq asırlar. Xüsusən də Bakıda qadın toylarında xanımlar "Kəsmə şikəstə"ni çox istədiklərindən qadın xanəndələrinə həmin şikəstəni xüsusi olaraq "Bakı şikəstə"si kimi sifariş edirdilər. Amma bu istək elə qadın toylarında bir istək olaraq qalmışdı. Lakin xalq gözündə "Kəsmə şikəstə" öz adıyla aprobasiyadan keçərək Şirvan aşıq mühitinə sadiqliyini saxlaya bildi.

ƏDƏBİYYAT:

1. Hacıbəyli Ü.Ə. Əsərləri II cild. B.: Elm, 1965, 410 s.
2. Bədəlbəyli Ə.B. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. B.: Elm, 1969, 245 s.
3. Rzayeva-Bağirova R. Tarzən M.Fərəc haqqında xatirələrim. B.: İşıq, 1986, 71 s.
4. Azərbaycan muğamşünaslığı: problemlər, perspektivlər. B.: Təknur, 2015, 559 s.
5. Mehdiyev Ç. Aşıq havaları I cild. Təbriz, 2004, 146 s.
6. Kərimi S.Ə., Quliyev A.N., Əliyev M.F. Saz məktəbi. B.: Qarabağ, 2007, 232 s.
7. Bakıxanov Ə.M. Azərbaycan ritmik muğamları. B.: İşıq, 1968, 48 s.

Рафиг Мусазадэ

доктор философии по искусствоведению,
профессор АМК

НЕКОТОРЫЕ МЫСЛИ О ЗЕРБИ МУГАМЕ «КЕСМЕ ШИКЕСТЕ»

Резюме

В статье автор дает подробную информацию о зерби мугамах, об ашыгском искусстве. Приводятся веские аргументы против ложных и спорных мыслей о зерби мугаме «Кесме шикесте». Раскрывается история происхождения и особенности исполнения «Кесме шикесте».

Ключевые слова: «Кесме шикесте», ашыг, ритмический мугам, Ширван, Сарыторпаг

Rafiq Musazada

PhD on Art science, professor of ANC

ABOUT RIDDLES OF MUGHAM "KASMA SHIKASTA"

Summary

Author provides information about the ashug music, riddles of mugham and shikasta and compelling evidence, expert's attitudes against false statements about Kasma-Shikasta was researched. At the same time performance characteristics and the historical origins of Kasma-Shikastais was disclosed.

Key words: Kasma Shikasta, ashug, riddles of mugham, Shikastas, Shirvan, Saritorpag

Rəyçilər: professor A.Abdullayev;
professor F.Dadaşov

Samirə CƏLİLOVA
AMK-nın doktorantı
Email: solmire-111@mail.ru

GƏNC TARZƏNLƏRİN MÜASİR TAR İFAÇILIQ SƏNƏTİNİN İNKİŞAFINDA ROLU

Xülasə: Məqalədə gənc tarzənlərin ifaçılıq sənətinə təsiri barədə söhbət açılır. Gənc ifaçıların yaradıcılığı araşdırılır, onların ifaçılıqda ümumi cəhətləri aşkar edilir.
Açar sözlər: tar, gənc, sənət, ifaçı, müasir

Azərbaycan torpağı əsrlər boyu sevilən gözəl ifaçılar - görkəmli xanəndələr, aşuqlar yetişdirib. Görkəmli ifaçılarımızdan Xan Şuşinski, Bülbül, Rəşid Behbudov, Şövkət Ələkbərova kimi milli korifeyləri olan doğma yurdumuzun zəngin xalq musiqisi və musiqi ifaçılarının yaradıcılıq fəaliyyətlərini nə qədər öyrənsək də, yenə azlıq edəcək. Belə ki, hələ öyrənməli, sirri açılmamış sənət yolları olan ifaçılarımız çoxdur.

Məlumdur ki, tar milli musiqi alətlərimizin tacı sayılan və azərbaycançılıq ruhunu aşıl原因 qədim milli musiqi alətimizdir. Azərbaycan tarını Mirzə Sadiq Əsədov rekonstruksiya edib və bu təkmilləşmədən sonra 3 nəsil Azərbaycan tarzənləri yetişmişdir.

I nəsil tarzən ifaçılarımıza XIX əsrdə yaşayıb-yaratmış tar ifaçıları aid edilir. Bu mərhələdə Məşədi Məlikməmməd Ağasalah oğlu (1838-1909), Mirzə Sadiq Əsədov (1846-1902), Mirzə Fərəc (1847-1927), Məşədi Zeynal (1850-1918), Malibəyli Həmid (1869-1922), Məşədi Cəmil Əmirov (1875-1928), Şirin Axundov (1878-1927), Qurban Pirimov (1880-1965), Mənsur Mənsurov (1887-1967), Məmmədmirzə Bakıxanov (1890-1957), Əhməd Bakıxanov (1892-1973) kimi görkəmli tarzənlərimiz fəaliyyət göstərərək tar ifaçılıq sənətimizi inkişaf etdiriblər.

II nəsil tarzənlərimizə Azərbaycan xalq artistləri Ramiz Quliyev, Ağasəlim Abdullayev, Möhlət Müslümov, Firuz Əliyev, əməkdar artistlər Vamiq Məmmədəliyev, Fikrət Verdiyev, Valeh Rəhimov, Elxan Mansurov və b. kimi görkəmli şəxsiyyətlər aiddir.

III mərhələyə gənc tarzənlərimizi aid etmək olar. Bunlar Malik Mansurov, Elçin Həşimov, Əliəğa Sədiyev, Ələkbər Ələkbərov və b. kimi sənətkarlarımızdır.

Dahi bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəyli tarın əsas pərdələrini Avropa klassik səs düzümünə məxsus tonlara uyğunlaşdırmış, onun notla rahat ifa edilməsinə nail olmuşdur. Bu yeni islahatlar tar alətində dünya klassik musiqisinə məxsus əsərlərin ifa olunmasına gətirib çıxarmışdır. Məhz bu baxımdan tar ifaçılıq sənətində öz sözünü demiş novator sənətkarlarımız həm klassik musiqi xəzinəsinə aid nümunələri, həm də muğamları böyük ustalıqla ifa edirlər.

XX əsrin 70-ci illərindən başlayaraq müasir tar ifaçılıq sənəti təkmilləşməyə başlamış və dünya musiqi alətlərinə inteqrasiyası prosesi geniş vüsət almışdır. Buna səbəb Azərbaycan bəstəkarlarının tar və simfonik, estrada simfonik, kamera və xalq çalğı orkestrləri üçün yaz-dıqları iri və kiçik həcmli əsərləri ilə yanaşı, həm də xarici ölkə bəstəkarlarının yaradıcılıqlarından olan nümunələrin tar aləti üçün transkripsiya olunması idi. Dünya səhnələrində ifa olunan bu nümunələr xüsusi marağa səbəb olmuş və inteqrasiya prosesinə böyük təkan vermişdir. Əlavə olaraq qeyd etmək lazımdır ki, bu illərdə Şərqi ölkələri arasında tarın ilk dəfə olaraq solo-konsert proqramları ilə çıxışları yeni ənənənin əsasını qoymuşdur.

Eyni zamanda tar ifaçılığının dünya səhnələrinin konsert proqramına daxil olmasının başlıca səbəblərindən biri kimi ifaçının virtuoz məharəti, musiqi duyumu və keçdiyi məktəbin səviyyəsini göstərmək olar. Bu baxımdan müasir tar ifaçılıq sənətini aşağıdakı xüsusiyyətlərlə səciyyələndirmək mümkündür:

- 1) Müasir tar ifaçılığının ənənələrinə tam, bənzərsiz yeni texnika və bədii üslubun gətirilməsi;
- 2) Muğamların və bəstəkar əsərlərinin ifasında keyfiyyətə fərqlənən yeni interpretasiyaların formalaşdırılması;
- 3) Tar alətində yeni səslənmə, tembr və digər ifadə imkanlarının aşkar edilməsi;
- 4) Avropa musiqi alətlərinə xas olan müxtəlif ştrix və nüansları duyaraq onları ifadə etmə

bacarığının formalaşdırılması;

5) Sağ-sol əl və barmaq texnikasını həm fərqli, həmçinin bədii ifadə imkanlarının novatorcasına əlaqələndirilməsi və ifa edilən əsərdə böyük məharətlə səsləndirilməsi;

6) Müxtəlif yeni effektiv ifa maneraların və texniki xüsusiyyətlərin əsasının formalaşdırılması.

Sadalanan bütün bu keyfiyyətlərə malik olan tar ifaçısı geniş dinləyici auditoriyasının rəğbətini qazanaraq Azərbaycan, eləcə də xarici ölkə bəstəkarlarının klassik əsərlərini səsləndirmək bacarığına nail olur. Həmçinin, mənşəyindən asılı olmadan həm xarici, həm də milli ruhda yazılmış əsərə qarşı auditoriyada rəğbət hissini oyada bilir. Bununla bərabər müasir tar ifaçılarımız səhnə mədəniyyəti, repertuar zənginliyi və ifaçılıq sənəti ilə xüsusi olaraq seçilir.

Qeyd olunan tar ifaçılığımızın xüsusiyyətlərinin formalaşması nəticəsində həm milli alətin dünya musiqi alətləri ailəsinə inteqrasiyası mümkün olmuş, həm də dünyanın konsert səhnələrində böyük orkestrlərin müşayiəti ilə solo konsert proqramlarının uğurla həyata keçməsinə səbəb olmuşdur.

Müasir tar ifaçılığı sənətinin istedadlı nümayəndələri həmçinin öz sələflərinin ənənələrini yaşadaraq layiqincə davam etdirirlər. Bunlara misal olaraq Malik Mansurov, Elçin Həşimov, Əliağa Sədiyev, Ələkbər Ələkbərov, Sahib Paşazadə, Şəhriyar İmanov, Mustafa Aşurov kimi və digər tarzənlərimizi göstərə bilərik.

Görkəmli tar ifaçısı olan Əliağa Sədiyev müasir dövrdə fəaliyyəti və yaradıcılığı ilə seçilir. 20 ilə yaxın Azərbaycanın xalq artisti Nəzakət Teymurova ilə birgə çalışmış və dünyanın bir çox ölkələrinə qastrol səfərləri edərək konsert proqramları ilə çıxış etmişdir. Hazırda "Xarı bülbül" muğam qrupunun bədii rəhbəridir.

Tar ifaçılıq sənətində gənc nəslin nümayəndələrindən biri olan Ələkbər Ələkbərov həm ifaçılıq sənətində, həm də pedaqoji fəaliyyətində böyük uğurlar qazanmışdır. O, 1992-ci ildə görkəmli tarzən Ə.Bakıxanovun 100 illik yubileyinə həsr olunmuş Respublika müsabiqəsində birinci yerə layiq görülmüşdür. Həmçinin Ə.Ələkbərov ABŞ, Fransa, Çexiya, Türkiyə, İran, Türkmənistan, Qazaxıstan, Rusiya, Ukrayna, Belarusiya, Kanada, Özbəkistan, Polşa, İngiltərə və s. xarici ölkələrdə muğam triosu ilə milli musiqimizi layiqincə təmsil etmişdir. Respublikanın xalq artistləri – B.Mahmudoğlu, A.Babayev, M.Əyyubova, C.Əkbərov, əməkdar artistlər – Z.Əliyev, A.Orucova, G.Əliyeva kimi bir çox tanınmış xanəndələrlə işbirliyi olmuşdur. Hal-hazırda Azərbaycan Milli Konservatoriyasında "Instrumental muğam" kafedrasında baş müəllim vəzifəsində çalışır.

Gənc nəsle aid edilən istedadlı tarzənlərimizdən biri də Elçin Həşimovdur. 1992-ci ildə A.Zeynallı adına Bakı Musiqi Texnikumunu, 1997-ci ildə isə Bakı Musiqi Akademiyasının xalq çalğı alətləri şöbəsini (tar) bitirən E.Həşimov hazırda Azərbaycan Milli Konservatoriyasında pedaqoji fəaliyyət göstərir. Azərbaycan Dövlət Akademik Opera və Balet teatrının simfonik orkestrində çalışan tarzən bir çox muğam tamaşalarında – "Leyli və Məcnun", "Aşıq Qərib", "Gəlin qayası", "Şah İsmayıl" operalarında və Niyazinin "Rast" simfonik muğamında olan solo partiyaları yüksək professionallıqla ifa etmişdir. Mahir istədəda malik olan Elçin Həşimov milli musiqi sənətimizi dünyanın bir çox ölkələrində - ABŞ, Fransa, Almaniya, İngiltərə, İsveç, İsveçrə, Finlandiya, Hollandiya, İran, Türkiyə, Rusiya, Ukrayna və s. ləyaqətlə təmsil etmişdir. Qeyd etmək lazımdır ki, 2007-ci ildə o, Azərbaycan Respublikasının Əməkdar artisti fəxri adına, 2014-2015-ci illərdə isə Prezident Mükafatına layiq görülmüşdür.

Bəzi gənc nəsillə müasir tar ifaçılarımız beynəlxalq festivallarda iştirak edərək Respublikamızı layiqincə təmsil edirlər. Bura Sahib Paşazadə, Şəhriyar İmanov, Mustafa Aşurov və bu sətirlərin müəllifi Samirə Cəlilova kimi tarzənləri aid etmək olar.

Azərbaycanın əməkdar artisti Sahib Paşazadə istedadlı tar ifaçılarımızdan biridir. Onun yüksək səviyyəli musiqiçi kimi yetişməsində atası - görkəmli dirijor Ağaverdi Paşayevin rolu danılmazdır. İfaçılıqla bərabər həm də tar alətinin təbliğatçısı kimi dünyanın bir çox ölkələrinə qastrol səfərləri edən istedadlı tarzən Azərbaycan tarının tarixi, inkişafı və texniki imkanları barəsində Braziliyada keçirilən Beynəlxalq Festivalda çıxış edərək 2012-ci ildə YUNESKO-nun Qeyri-Maddi Mədəni İrs Siyahısına daxil edildiyini bildirmişdir. Burada keçirilən konsert zamanı ifaçı "Segah", "Mahur-Hindi", "Bayatı-Şiraz", "Cahargah" kimi Azərbaycan muğamlarından parçalar və "Azərbaycan", "Bənövşə", "Naz-Nazi" və digər Azərbaycan milli rəqslərini, habelə brazili-

yalı bəstəkar Zeqinya Abreunun “Tiko-Tiko” əsərini Azərbaycan musiqisi ilə sintezini auditoriyaya təqdim etmişdir. Qeyd etmək lazımdır ki, S.Paşazadənin Brazilyadakı çıxışları Azərbaycan musiqisi və mədəniyyətinin bu ölkədə tanınmasına xidmət etmişdir.

Azərbaycan tar ifaçılıq məktəbinin yeni, gənc və istedadlı nümayəndəsi olan Şəhriyar İmanov Milli Konservatoriyada pədaqoji fəaliyyət göstərməklə yanaşı, həmçinin karyerasını solo, müşayiət fəaliyyəti ilə də davam etdirir. İlk təhsilini 4 saylı musiqi məktəbində alan tarzənin ilk uğurları isə 1998-ci ildən başlayır. Məktəbdaxili müsabiqənin I yer qalibi olan Şəhriyar İmanov növbəti ildə Hacı Məmmədov adına 4-cü Bakı şəhər müsabiqəsinin, ardınca isə 5-ci Hacı Məmmədov adına müsabiqənin I yer qalibi olur. 2001-ci ildə ilk solo konsertini verən tarzənin Dövlət Simfonik Orkestri və xalq artisti Rauf Abdullayevin bədi rəhbərliyi ilə çıxışı alqışlara səbəb olur. 2002-ci ildən təhsilini Bülbül adına orta ixtisas məktəbində davam etdirərək bir neçə respublika müsabiqəsinin qalibi olur. Qırğızıstanda keçirilən “İssikkul yıldızlari” festivalında, ABŞ-da “SXSW music” festivalında, İsraildə “Oud festival”ında, Çində “Shanxai world music festivalında, Fransada “Midem” festivalında, İsveçdə “Montreux jazz” festivalında, Almaniyada “Rudolsthat folk music” festivalında iştirak edən gənc ifaçı həmçinin, Yunanıstanda, İtaliyada, Çexiyada, Avstriyada, Ukraynada, Moskvada, İsveçdə, Kiprdə müxtəlif konsert proqramları ilə çıxış etmişdir.

Adı Azərbaycan Respublikasının “Qızıl Kitab”ına daxil edilən gənclərdən prezident təqaüdüçüsü Mustafa Əhməd oğlu Aşurovun adını çəkə bilərik. L. və M.Rostropoviçlər adına 21 saylı onbirillik musiqi məktəbində təhsil alan gənc tarzənimiz ali təhsilini Azərbaycan Milli Konservatoriyasının bakalavr və magistr pillələrində davam etdirmişdir. Şotlandiya, Fransa, Norveç, Belçika, Britaniya kimi ölkələrdə konsert proqramlarında çıxış edən Mustafa Aşurovun ifası dinləyicilərin zövqünü oxşamış və böyük rəğbətlə qarşılanmışdır.

Xalq artisti Möhlət Müslümov bu sətirlərin müəllifi haqqında söyləyir: “İfaçılıq sənətində özünəməxsus ifaları ilə seçilən gənc istedadlı tarzənlərimizdən biri də Samirə Cəlilovadır. İlk təhsilini 11 saylı uşaq musiqi məktəbində Rübabə Poladovanın sinfində alan gənc ifaçı daha sonralar təhsilini Azərbaycan Milli Konservatoriyasında Möhlət Müslümovun sinfində davam etdirmişdir. Bir çox respublika müsabiqələrinin iştirakçısı olan gənc tar ifaçısı Samirə Cəlilova həmçinin, müxtəlif illərdə Türkiyə, Qırğızıstan, İran, İspaniya, Özbəkistan, İsveç, Fransa və s. ölkələrdə solo və muğam triosu ilə çıxışlar etmişdir. Gənc tarzən xanım həm ölkəmizdə, həm də xarici ölkələrdə bəstəkar əsərləri ilə yanaşı, muğamlarımızı da məhərətlə ifa etmiş və tamaşaçıların rəğbətini, sürəkli alqışlarını qazanmışdır” (İctimai TV-nin efirində “Ustad dərsi” verilişində. 2009, 25 aprel).

Müasir dövrümüzdə ifaları ilə seçilən gənc tarzənlərimizdən biri də Bəhrüz Zeynalovdur. İlk təhsilini Xaçmaz şəhər musiqi məktəbində alan gənc tar ifaçısı daha sonralar təhsilini Bülbül adına orta ixtisas və musiqi məktəbində və Azərbaycan Milli Konservatoriyasında davam etdirmişdir. Müxtəlif illərdə F.Manafov, A.Abdullayev, M.Kərimov, M.Quliyev kimi müəllimlərdən tar sənətinin sirlərini mənimsəyən Bəhrüz Zeynalov bir neçə Respublika müsabiqələrində və Beynəlxalq festivalda iştirak edərək uğur qazanmışdır. Türkiyə, Rusiya, Gürcüstan, İran kimi ölkələrdə müxtəlif illərdə konsertlərlə çıxış edən gənc ifaçı hal-hazırda Asəf Zeynallı adına Musiqi Kollecinde pədaqoji fəaliyyət göstərir. Qeyd etmək lazımdır ki, simfonik orkestrlə ifa etdiyi V.Adıgözəlovun “Qərənfil”, H.Rzayev “Cahargah rapsodiyası”, H.Xanməmmədovun “II konsert” əsərlərinə özünəməxsus ifa tərzini tədbiq edərək auditoriyanın böyük sevgisini qazanmışdır.

Bu gün musiqi ifaçılığı sənətinə dövlət tərəfindən göstərilən diqqət və qayğı təqdirəlayiq haldır. Yaradılan şərait müasir tar ifaçılığı sənətinin daha da inkişaf etməsinə səbəb olacaq və belə gənclərimiz gələcəkdə də beynəlxalq festival və simpoziumlarda öz layiqli ifaları ilə Azərbaycanın zəngin musiqi mədəniyyətinə malik olduğunu bir daha böyük məhərətlə nümayiş etdirəcəkdir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Nəcəfzadə A.İ. Azərbaycan xalq çalğı alətlərinin izahlı lüğəti. II nəşr. B.: MBM, 2004, 224 s.
2. Rəhmətov Ə.M. Azərbaycan xalq çalğı alətləri. B.: Işıq, 1975, s. 64
3. Şuşinski F.M. Azərbaycan xalq musiqiçiləri. B.: Yazıçı, 1985, 478 s.
4. Əbülqasimov V.Ə. Tar, kamança və qanun ifaçılığı üzrə bakalavr dərəcəsi alanlar üçün "İxtisas" fənninin tədrisi metodikası proqramı. B.: 2001, 15 s.

Saytoqrafiya

5. Qız qalası baleti. Vikipediya, açıq ensiklopediya.
URL:http://az.wikipedia.org/wiki/Q%C4%B1z_qalas%C4%B1_%28balet%29
6. Prof. Dr. Saadet ABDULLAYEVA "Azərbaycan Müzik Aletleri Dünyayı Büyülemektedir"
URL:<http://irs-az.com/new/pdf/201205/1338467101192145956.pdf>

Самира ДЖАЛИЛОВА
Докторант АНК

**РОЛЬ МОЛОДОГО ПОКОЛЕНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ НА ТАРЕ В РАЗВИТИИ
ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА**

Резюме

В статье говорится о воздействии молодого поколения исполнителей в развитие исполнительского инструментального искусства. Рассматривается творчество молодых исполнителей на таре. Так же отмечаются общие характерные черты их творчества.

Ключевые слова: тар, искусство, исполнитель, современный

Jalilova Samira
PhD candidate of ANC

**ROLE OF THE YOUNG PERFORMERS IN THE DEVELOPMENT OF TAR
INSTRUMENTAL ART**

Summary

The article describes the impact of the younger generation in the development of performing tar. Here we consider the creativity a few young performers. And also marked general features of their creativity.

Key words: tar, art, performer, modern

Rəyçilər: professor Fəttah Xəlqzadə;
dosent Jalə Qulamova.

Adıgözəl ƏLİYEV

AMK-nın dosenti

Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

Məhərrəm MƏMMƏDOV

AMK-nın baş müəllimi

Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

TAR İFAÇILIQ SƏNƏTİ HAQQINDA YENİ MONOQRAFIYA

Xülasə: Məqalədə sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, Azərbaycan Milli Konservatoriyası “Xalq çalğı alətləri” kafedrasının dosenti Afət Novruzovun “Tar ifaçılıq sənətinin inkişafında bəstəkar əsərlərinin rolu” adlı monoqrafiyası haqqında bəhs olunur. Mövzular ilə tanış olduqda tar üçün xronoloji yolla not ifaçılığının ilk dövründən bu günə qədər yazılmış və köçürülmüş əsərlərdən nümunələrin müfəssəl şəkildə araşdırdığı müşahidə edilir. Müəllif tar ilə fortepiano üçün yazılmış və işlənmiş əsərlərin elmi-nəzəri təhlilinin nəticələrini qeyd edir.

Açar sözlər: Afət Novruzov, tarda islahatlar, bəstəkar əsərlərinin rolu

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, Azərbaycan Milli Konservatoriyası “Xalq çalğı alətləri” kafedrasının dosenti Afət Novruzovun “Tar ifaçılıq sənətinin inkişafında bəstəkar əsərlərinin rolu” (13) adlı monoqrafiyası tarda not ifaçılığı tarixi və nəzəriyyəsinə dair dəyərli elmi-tədqiqat vəsaitidir. 2014-cü ildə işiq üzü görmüş bu monoqrafiya istedadlı musiqiçi, tar ifaçılıq sənətinin araşdırıcısı A.Novruzovun uzun müddət elmi axtarışlarının nəticəsi olaraq meydana gəlmişdir.

Monoqrafiyanın mövzuları ilə tanış olduqda biz tar üçün xronoloji yolla not ifaçılığının ilk dövründən bu günə qədər yazılmış və köçürülmüş əsərlərdən nümunələrin müfəssəl şəkildə araşdırdığını müşahidə edirik. Elmi-tədqiqat sahəsində geniş və səmərəli fəaliyyət göstərən A.Novruzov 40 ildən artıq bir dövr ərzində musiqi elminin bir sıra sahələri üzrə müxtəlif mövzulara dair elmi məqalələrin, metodik və dərs vəsaitlərinin müəllifi kimi tanınır.

Qeyd edək ki, yüksək elmi səviyyədə başa çatdırılmış bu vəsait ifaçılıq praktikası və tarixi kurslarında, həmçinin tar alətinə dair müəyyən aktual elmi tədqiqat məsələlərinin öyrənilməsində istifadə oluna bilər.

Monoqrafiyaya daxil edilmiş tədqiqatlarda tar alətinin ifaçılıq məziyyətləri, bəstəkar yaradıcılığı ilə bağlı inkişaf mərhələləri geniş şəkildə araşdırılır, Azərbaycan və xarici ölkə bəstəkarlarının əsərlərinin musiqi mövzularının əhəmiyyətli rolu və musiqi nümunələrinin ifadə vaistələri təhlil edilir.

Monoqrafiya iki fəsildən ibarətdir: Birinci fəsildə şifahi ənənəli instrumental muğam ifaçılıq sənətinin təkamülünün Sadıqcan Əsədovlu ilə bağlılığı (tarın müşaiyətçi alətdən solo ifaçılıq alətinə yönəlməsi), tarın simləri, köklənmə variantları (in H, in A, in C, in B) mizrab strixləri və onların bir çox nümunələri haqqında bilgiler yer alır.

Burada dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəylinin təşəbbüsü və hərtərəfli fəaliyyətinin nəticəsi olaraq not ifaçılığının çalğı alətlərimizə tətbiqində yaranan problemlər, milli musiqi alətlərimizdə tədris məsələləri ilk olaraq tar ixtisas sinfinin Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında, sonralar isə Türk musiqi texnikumunda xalq çalğı alətlərinin Avropa alətləri səviyyəsində tədrisi ilə bağlı geniş məlumat verilir.

Bu bölümdə müəllif tar alətinin tədrisi ilə bağlı Üzeyir Hacıbəylinin 1925-ci ildə tərtib etdiyi proqramın tarixi əhəmiyyətini, milli musiqi nümunələri ilə yanaşı xarici ölkə bəstəkar əsərlərinin burada yer almasını, tar ifaçılığının inkişafı və formalaşmasında rolunu bilavaiştə dahi bəstəkara istinadən gətirdiyi sitatlarda geniş şərh edir. Xalq çalğı alətlərində not ifaçılığının mümkünlüyünü sübut edən bu vasitələrin və tədrisdə qazanılmış nailiyyətlərin nəticəsi olaraq 1925-ci

ildə “Arşın mal alan” musiqili komediyasının tələbələrin qüvvəsi ilə tamaşaya qoyulması tarixi fakt kimi dəyərləndirilir.

Monoqrafiyada xarici ölkə bəstəkar əsərlərinin ifası, müxtəlif səpkili yeni ifaçılıq üslublarının formalaşması, əsərlərin fortepianonun müşayiəti ilə səsləndirilməsi, bununla da Şərq və Qərb musiqi alətləri arasında vəhdətə nail olmaq ənənəsinin vacibliyinin əhəmiyyəti diqqətə çatdırılır. Maraqlı faktlardan biri kimi müəllif Ü.Hacıbəylinin müraciət etdiyi Ş.Qunonun “Faust” operasından “Vals” rəqsinin tar ilə fortepianoda səslənməsi haqqında fikirlərini belə açıqlayır: “Tarda mezzo – soprano açarından istifadə edildiyinə görə əksər hallarda skripka açarında olan not mətnini tarın diapazonuna uyğunlaşdırmaq məqsədilə təkcə açar dəyişikliyi edilir (Açar dəyişmə transpozisiya). Məhz həmin təcrübədən Ş.Qunonun “Vals” əsərində istifadə edilərək açar dəyişikliyi nəticəsində re major tonallığından sol major tonallığına köçürülmüşdür” (13, s. 17). Sonrakı sətirəldə: “Əsərin melodik quruluşunda tar ifaçılıq prinsiplərinə yaxınlıq əlaməti duyulmaqla yanaşı, burada geniş ifaçılıq vərdişlərini inkişaf etdirən amillər də mövcuddur. Burada “Vals”ın axıcılığı, intonasiya tərkibi tar ifaçılığında olduqca təbii səslənir. Monoqrafiyanın hər bir fəslində araşdırılan mövzular elmi tədqiqat nümunəsi kimi diqqəti cəlb edir”.

Əvvəldə qeyd edildiyi kimi, 1-ci fəsildə Ü.Hacıbəylinin tara dair islahatları, musiqi təhsili üzrə fəaliyyəti, dərsləklərin yazılması, xalq çalğı alətləri üçün köçürmələrin təhlili və ifaçılıq məziyyətlərindən bəhs olunur. Qeyd edək ki, tar ifaçılıq sənətində ciddi araşdırmalar aparmaq bu sənətin elmi nəzəri və təcrübi xüsusiyyətlərini üzə çıxarmaq iqtidarında olan mütəxəssis alətin bədii və texniki imkanlarını dərinləndirən bilməli, müəyyən elmi potensiala və təcrübəyə malik olmalıdır. A.Novruzov bu sahənin imkanlarını dərinləndirən alim kimi bu gün üçün aktual olan bir işin öhdəsindən bacarıqla gəlməklə, tar ifaçılığı nəzəriyyəsinin təhlilində öz sözünü deyir. Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, A.Novruzov görkəmli tarzen Respublikanın əməkdar artisti Əhsən Dadaşovun yaradıcılıq irsini araşdıran mütəxəssislərdən biri kimi də tanınır (14, 15, 16).

Müəllif 1-ci fəsildə 1940-50-ci illərdə xalq çalğı alətlərində not ifaçılığının intensiv inkişafı, Səid Rüstəmov və Adil Gəray Məmmədbəylinin bu sahədə fəaliyyəti, rus və Qərb bəstəkarlarının əsərlərindən işləmələrin və köçürmələrin, həmçinin tar ixtisası üzrə tərtib olunmuş tədris proqramının müstəsna əhəmiyyətini hər tərəfli şərh edir.

Bu baxımdan tar, kamança üçün dərs vəsaitləri siyahısında S.Rüstəmovun “Tar məktəbi” (17), C.Həsənovanın (1915-1985) “Kamança məktəbi” dərsliyi (18), Adil Gəray Məmmədbəylinin “Muğam etüdləri” (3), S.Rüstəmovun “Melodik etüdlər” (11) kimi əsərlər təqdim edilir, onların məqsədi və mahiyyəti açıqlanır. Burada xarici ölkə bəstəkarlarının əsərlərindən nümunələrin tədrisi ilə yanaşı, həm də xalq çalğı alətləri not ifaçılığı vərdişlərinin yüksək səviyyədə formalaşmasındakı əhəmiyyəti də qeyd edilir.

Bu bölmədə əsərlərin çalğı alətinin diapazonu və tessiturasına uyğunluğunun, ştrix və applikaturanın tətbiqində orijinallığın müəyyən dərəcədə saxlanılmasının, alətin bədii və texniki imkanlarının üzə çıxmasının, əsərin ifaçılıq xüsusiyyəti və musiqinin səciyyəvi cəhətlərinin geniş təhlilinin şahidi oluruq.

Əsərlərdə qarşıya çıxan problemlərin ifaçılıq nəzəriyyəsi baxımından təhlili və müəyyən metodik vasitələrin şərhinə də maraqlıdır. Müəllifin fikrinə görə xarici ölkə bəstəkar əsərlərinin tarda ifası tarzenin musiqi dünyagörüşünün və yeni ifaçılıq vərdişlərinin özündə ehtivasına gətirib çıxarır.

Monoqrafiyanın ikinci fəslində daha geniş şəkildə verilmiş dəyərli elmi tədqiqatdır. II fəsil bütövlükdə iki mühüm əhəmiyyət daşıyan mövzuya həsr edilib: 1. Azərbaycan bəstəkarlarının kiçik və iri həcmli kamera instrumental əsərləri; 2. Azərbaycan bəstəkarlarının tar ilə orkestr üçün “Konsert”lərinin ifaçılıq xüsusiyyətlərinin araşdırılması.

II fəsildə XX əsr musiqi sənətində yeni bir dövrün başladığını, peşəkar bəstəkarlıq məktəbinin və instrumental not ifaçılığı sənətinin inkişafının elmi-metodik əsaslar üzərində qurulmasının yaradıcısı olan Ü.Hacıbəylinin misilsiz rolu geniş şərh olunur.

Müəllif solo tar üçün orijinal əsərlərin bəstəkarlarımız tərəfindən yazılmasının 50-ci illərə təsadüf etdiyini, tarın aparıcı alət kimi orkestr əsərlərinin partiturasında yer almasını və bu əsərlərin sonradan tar üçün yazılmış ilk orijinal nümunə kimi yarandığını qeyd edir. (Ü.Hacıbəyli I və II fantaziyaları, M.Moqaməyev “Radio marşı”, S.Rüstəmov “Şadlıq rəqsi” və s.) Monoqrafiyada

S.Rüstəmovun “Tar məktəbi” dərsliyi metodik baxımdan araşdırılır və Üz.Hacıbəylinin bu dərslik haqqında fikirləri diqqətə çatdırılır. Tar ifaçılığı tarixində ikinci orijinal əsər olan Adil Gəray Məmmədbəylinin “Muğam etüdləri” (1943-cü ildə yazılmışdır) və 50-ci illərdə nəşr edilmiş S.Rüstəmovun “Melodik etüdlər” məcmuəsinin mahiyyəti açıqlanır, ifaçılıq prinsipləri baxımından təhlil edilir və bu etüdlərin bəstəkar əsərlərinin təfsirindəki rolu işıqlandırılır. 50-70-ci illərdə Azərbaycan bəstəkarları tərəfindən yazılmış orijinal əsərlərin tar üçün köçürmələrin forması və ifaçılıq nəzəriyyəsi baxımından təhlili maraqlıdır.

Müəllif tar ilə fortepiano üçün yazılmış və işlənmiş əsərlərin elmi-nəzəri təhlilinin nəticəsi olaraq qeyd edir: “Azərbaycan bəstəkarlarının yaratdığı kiçik həcmli əsərlərdə tarın bədii və texniki imkanları məhdud çərçivədə üzə çıxarılsa, tar üçün yazılan iri həcmli əsərlərdə məhz alətin peşəkarlıq baxımından yeni xüsusiyyətləri və özünəməxsus ifaçılıq məziyyətləri yüksək inkişafda təzahürünü tapır” (13, s.72). Burada söhbət A.Zeynallının “Muğamsayağı”, C.Cahangirovun “Rondo”, S.Ələsgərovun “Daimi hərəkət”, “Tarantella” və tar ifaçılığında istifadə olunan vokal əsərlərindən gedir.

Monoqrafiyada görkəmli bəstəkar Süleyman Ələsgərovun tar ilə fortepiano üçün “Sonatina”nın forması, kompozisiya quruluşu, ifaçılıq prinsipləri, bəstəkar Sevdə İbrahimovanın tar ilə kamera orkestri üçün “Xatirə” poemasının yumorlu və romantik səciyyəli musiqi mövzularının həmçinin tarda muğama xas olan çalğı üslublarının geniş şərh verilir.

Sonra xronoloji ardıcılığın davamı olaraq müəllif istedadlı bəstəkar Vasif Allahverdiyevin maraqlı tədqiqat obyektinə çevrilmiş “Qarabağ balladası” əsərini geniş və əhəmiyyətli dərəcədə təhlil edir (13, s. 90-92). Yeri gəlmişkən deyək ki, “Qarabağ balladası” solo tar üçün bəstələnmiş müşayiətsiz ilk orijinal əsərdir. A.Novruzov əsərdə Vasif Allahverdiyevin özünəməxsus yaradıcılıq üslubunu, musiqi mətninə müasir not yazı üsullarının tətbiqini, tarın ton və zəng simlərindən bərabərhuquqlu ifadə vaistəsi kimi yararlandığını elmi araşdırmalar şəklində səciyyələndirir.

Monoqrafiyanın II fəslinin ikinci yarım fəslə bütövlükdə Azərbaycan bəstəkarlarının tar ilə orkestr üçün “Konsert”lərinin araşdırılmasından ibarətdir. Bu bölmədə də Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında Ü.Hacıbəylinin estetik konsepsiyası, ideya və yaradıcılıq ənənələrinin müasir dövrün tələbinə uyğun professional şəkildə davam etdirilməsi göstərilir.

Bu baxımdan bəstəkar H.Xanməmmədovun “Tar ilə orkestr üçün 1 saylı Konserti”, S.Rüstəmovun, S.Ələsgərovun “Xalq çalğı alətləri orkestri üçün 1 saylı Konsert”i, T.Bakıxanov R.Mirişli, N.Məmmədovun “Tar ilə orkestr üçün Konsert”ləri istər forma, kompozisiya, məqam, istərsə də ifaçılıq məziyyətləri və nəzəriyyəsi baxımından ardıcılıqla təhlil edilir. Məhz bu arqumentlərə əsaslanan müəllif müxtəlif musiqişünasların araşdırdıqları nəticələrə söykənərək bu “Konsert”lər haqqında fikirlərini elmi konsepsiya şəklində səciyyələndirməyə nail olub.

Düşünürük ki, istedadlı musiqişünas alim Afət Novruzovun uzun müddət ərzində apardığı məqsədyönlü işin nəticəsində ərsəyə gəlmiş bu monoqrafiya mükəmməl tədqiqat nümunəsi olaraq xalq çalğı alətlərinin ifaçılıq nəzəriyyəsi və tədrisinə dair lazımlı vəsait kimi gələcək elmi araşdırmaların tədqiqində əhəmiyyətli rol oynayacaqdır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Hacıbəyov Ü.Ə. Əsərləri. II cild B.: Elm, 1965. 408 s.
2. Abbasova E.A. Səid Rüstəmov. B.: Azərənşr. 1973. 48 s.
3. Adil Gəray. Tar üçün muğam etüdləri. B.: Azərənşr. 1943. 31 s.
4. Əbdülqasimov V.Ə. Azərbaycanda tarın tədrisi tarixindən (1920-1935-ci illər) B.: ADNA. 1984. 22s.
5. Ələsgərov S. Tar ilə xalq çalğı alətləri orkestri üçün 1 saylı Konsert (tar ilə fortepiano üçün köçürmə) B.: İşıq. 1976. 56s.
6. İbrahimova S. Tar ilə kamera orkestri üçün xatirə poema (tar ilə fortepiano üçün köçürmə) B.: İşıq. 1986. 24s.
7. Quliyev O. Səid Rüstəmovun Tar ilə xalq çalğı alətləri orkestri üçün Konserti. Metodik tövsiyə. B.: APİ. 1987. s. 3-7
8. Mirişli R. Tar ilə simfonik orkestr üçün Konsert (tar ilə fortepiano üçün köçürmə) B.: İşıq. 1989.

61s.

9. Novruzov A.M. Süleyman Ələsgərov Tar ilə fortepiano üçün Sonatina. Metodik tövsiyə. B.: ADNA. 1994. 18s.
10. Novruzov A.M. Hacı Xanməmmədov Tar ilə simfonik orkestr üçün 1 saylı Konserti. Metodik tövsiyə. B.: ADNA. 1995. 29s.
11. Rüstəmov S.Ə. Tar üçün melodik etüdlər. B.: Azərənəşr. 1950. 45s.
12. Novruzov A.M. Vasif Allahverdiyevin solo tar üçün "Qarabağ balladası" əsəri. B.: "Musiqi dünyası" jurnalı. 2007. s. 82-86
13. Novruzov A.M. "Tar ifaçılıq sənətinin inkişafında bəstəkar əsərlərinin rolu". Dərs vəsaiti. B.: MBM. 2014. 199 s.
14. Novruzov A.M. Əhsən Dadaşovun ifasında Rast muğamının özünəməxsus məziyyətlərinin təhlili // "Konservatoriya" jurnalı, 2012, № 1 s. 37-46
15. Novruzov A.M. Ə.Dadaşov bir sənətkar kimi // AMK, Elmi praktiki konfrans materialları, B.: 2005, s. 40-46
16. Novruzov A.M. İfaçılarımızın portreti // "Musiqi dünyası" jurnalı, 2004 № 3-4, s. 150-154
17. Rüstəmov S.Ə. Tar məktəbi dərsləri, B.: Azərənəşr, 1935, 119 s.
18. Həsənova C.İ. Kamança məktəbi B.: Azərbaycan Dövlət Musiqi Nəşriyyatı, 1940, 128 s.

Адыгезал Алиев

Доцент АНК

Магеррам Мамедов

Педагог АНК

НОВАЯ МОНОГРАФИЯ ОБ ИСКУССТВЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА ТАРЕ

Резюме

В представленной статье раскрываются основные положения новой монографии кандидата искусствоведения, доцента кафедры «Народные музыкальные инструменты» Азербайджанской Национальной Консерватории - Афета Новрузова «Роль произведений композиторов в развитии исполнительского искусства на таре».

Ключевые слова: Афет Новрузов, реформы на таре, роль произведений композиторов

Adygezal Aliyev

Associate Professor of the ANC

Maharram Mammadov

Lecture of ANC

NEW MONOGRAPH ABOUT THE ART OF PLAYING ON TAR

Summary

The article deals with the new monograph of talented musician, Ph.D., associate professor of "Folk musical instruments" of the Azerbaijan National Conservatory - Afet Novruzov "The role of the works of composers in the development of the art of playing on Tar".

Key words: Afet Novruzov, reform in tar, the role of the works of composers

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, AMK-nın professoru Abbasqulu Nəcəfzadə; fəlsəfə doktoru, AMK-nın professoru Məmmədəğa Əkbər oğlu Kərimov

Aydın ƏLİYEV

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

AMK-nın müəllimi

Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

Email: saleh-aliev@rambler.ru

MİLLİ MUSIQI İFAÇILIĞINDA JANR ƏLAQƏLƏRİ

Xülasə: Məqalə şifahi ənənələr əsasında və xalq sənətkarlarının ifaçılıq yaradıcılığında təşəkkül tapmış xalq rəqslərinin vokal və instrumental interpretasiya məsələlərinə həsr edilib. Xalq rəqsləri və mahnıların milli musiqinin inkişafında rolu xüsusi qeyd olunur.

Açar sözlər: xalq rəqsləri, interpretasiya, ifaçılıq xüsusiyyətləri, xalq mahnıları, instrumental musiqi

Azərbaycan milli musiqisində janrların qarşılıqlı əlaqələri diqqəti cəlb edən məsələlərdən biridir. Bunu bir neçə cəhətdən izah etmək olar. Bir tərəfdən, instrumental ifaçılıqda müxtəlif janrlı əsərlərin tətbiqindən irəli gələrək, onların fərqli ifa tərziləri ilə bağlı xüsusiyyətlərini qeyd edə bilərik. Digər tərəfdən, musiqi ifaçılığında vokal musiqinin, xüsusilə mahnı və təsnif melodiyalarının müxtəlif çalğı alətlərində solo və ansambl səsləndirilməsi, eləcə də rəqs və rəng melodiyalarına söz qoşulub səs və müşayiətlə oxunması hallarına rast gəlinir.

M.İsmayılovun “Azərbaycan xalq musiqisinin janrları” tədqiqatında bu cəhət xüsusi olaraq vurğulanır. Onun yazdığına görə, “...Xalq musiqimizdə elə bir hal vardır ki, eyni musiqi forması həm vokal, həm instrumental, həm də vokal-instrumental janr kimi özünü göstərir”. Daha sonra musiqişünas-alim xalq musiqimizdə söz qoşulub mahnı kimi oxunan rəqs havalarını və yaxud rəqs havası kimi istifadə olunan mahnılarımızın mövcud olduğunu qeyd edir [1, s. 19]. Bu fikirlər öz canlı təsdiqini xalq musiqi təcrübəsində, həm də bəstəkar yaradıcılığında tapır.

İlk növbədə, instrumental ifaçılıq xüsusiyyətlərinə müraciət edək. Xalq çalğı alətləri ifaçılarının repertuarını ifa tərzinə görə iki yerə ayırmaq olar: solo və ansambl ifaçılığında istifadə olunan əsərlər. Xalq çalğı alətləri ifaçılıq təcrübəsində solo şəkildə əsasən, instrumental muğamlar ifa olunur. Sırf instrumental musiqi janrları hesab olunan rənglər və rəqslərin isə daha çox ansambl ifası tətbiq olunur. Belə ki, rəqs və rəngləri ifa edən nəfəs və ya simli xalq çalğı alətinin, o cümlədən xalq musiqi ifaçılığında geniş yayılmış qarmon və klarnet alətlərinin zərb alətləri ilə - nağara, qoşanağara və ya qavalla müşayiəti ənənəvi hala çevrilmişdir.

İnstrumental ifaçılıqda iki və ya üç alətdən ibarət kiçik ansambl tərkibləri geniş yayılıb. Bu istiqamətdə rəngarəng tərkibli ansamblar meydana gəlib: məsələn, 2 zurna və nağara, 2 balaban və nağara, tar – kamança - qaval, kamança və nağara, qarmon və nağara, klarnet, balaban, nağara və s. Bundan başqa, daha çox aləti özündə cəmləşdirən ansamblar da mövcuddur: tar, kamança, ud, qanun, balaban, qaval, nağara və s. Bəzi hallarda bu ansambla sintezator da əlavə olunur. Həmçinin, geniş tərkibli xalq çalğı alətləri ansambları səmərəli fəaliyyət göstərir.

Təbii ki, bütün bu ansamblar xanəndələri müşayiət edir, onların repertuarında vokal və instrumental musiqi janrları özünəməxsus yer tutur və ifa tərzinə görə oxşar və fərqli cəhətlərə malikdir. Məsələn, rəqslərin ifasında ansambl alətlərinin tərtibatında aparıcı melodiya və ritmik müşayiət fonu özünü göstərir. Mahnıların ifası zamanı ansambl həm vokal melodiyanı müşayiət funksiyasını daşıyır, həm də özlüyündə faktura melodiya və ritmik müşayiəti təcəssüm etdirir.

Vokal-instrumental muğam ifaçılığında da xalq çalğı alətləri ansambl şəklində çıxış edir. Bu zaman muğam şöbələri xanəndə, tar və kamança ansamblının improvizasiyalı ifasından ibarətdirsə, təsniflərin və rənglərin ifasında instrumental melodik xətt və ritmik müşayiət özünü göstərir.

Məlumdur ki, müxtəlif xalq çalğı alətləri üzrə tədris şifahi ənənələr əsasında aparılır, yəni ifaçılıq təcrübəsində mövcud janrlar üzrə musiqi materialı yaddaş vasitəsilə müəllimdən şagirdə, bir

ifaçıdan digərinə ötürülür. Bu prosesdə hər bir ifaçının öz çalğı üslubuna uyğun olaraq, mahnı və ya rəqs melodiyası müəyyən cizgilər kəsb edir ki, bu da melodiyanın quruluşunda, lad-tonallıq, intonasıya, metro-ritmik xüsusiyyətlərdə özünü göstərir.

Instrumental ifaçılıqda repertuarın əsasını rəqslər və rənglər təşkil etsə də, mahnı və təsnif melodiylarına da müraciət olunduğunu qeyd etməliyik. Xalq musiqisində belə nümunələrdən bir neçəsinin adını çəkə bilərik ki, onlar həm rəqs, həm də mahnı ifaçılığında müxtəlif adlarla yaşayır. Məsələn, “Gülgəzi” rəqs melodiyası “Bağa girdim üzümə” xalq mahnısının melodiyası ilə eynidir. “Kəsmə” rəqs melodiyası “Ay qız sənə mailəm” xalq mahnısına uyğundur. “Xalabacı” rəqs melodiyası “Mənim toyuğum çil-çil idi” xalq mahnısının əsasını təşkil edir.

Səid Rüstəmovun “Azərbaycan xalq rəngləri” məcmuəsində [2] “Bayatı-Şiraz” rənglərindən biri kimi yayılan, əslində musiqisi və sözləri dahi dramaturq Cəfər Cəbbarlıya aid edilən “Onu demə, zalım yar”, digəri “Laçın” xalq mahnısının melodiyasına əsaslanır. Adlarını göstərdiyimiz melodiylar həm instrumental, həm də vokal ifaçılıqda mövcuddur. Onların həm mahnı, həm də rəqs kimi not yazıları qeyd etdiyimiz adlar altında müxtəlif məcmuələrdə öz əksini tapmışdır.

Instrumental rəqs melodiylarına sözlər qoşularaq eyniadlı xalq mahnısı kimi oxunması halları ifaçılıq təcrübəsində rast gəlinir. Məsələn, “İnnabı” rəqs havasının bayatılar əsasında Bülbülünifasında qeyd etməliyik. Bu da sonradan bir ənənəyə çevrilərək, müğənnilərin repertuarına daxil olmuşdur.

“İnnabı” rəqsi xalq arasında qədim dövrlərdən yaranaraq, çox populyar olmuş, Azərbaycan toylarında səsləndirilmişdir. Melodiyanın müxtəlif alətlərdə ifa olunan bir çox interpretasiya variantları mövcuddur. Bu melodiya həmçinin, muğam ifaçılığında diringi kimi də daxil olub. Rəqsin S.Rüstəmov tərəfindən nota yazılmış “kanta” variantını M.Əhmədov fortepiano üçün işləmişdir.

“İnnabı” rəqsinin timsalında instrumental melodiyanın vokal ifaçılığa tətbiqini izləyirik. Xanəndələr tərəfindən “İnnabı” melodiyasının hər bölməsi bir bayatı mətninə oxunur, melodiyanın bölmələrinə uyğun olaraq üç bayatıdan (1-ci rastda – 2-ci seğahda – 3-cü rasta qayıtmaqla) istifadə olunur; melodiyanın ikinci dəfə təkrarlanması zamanı yeni bayatılar oxunur. Melodik frazaların çoxsaylı təkrarlanmaları mətnin misralarının təkrarlanmalarına əsaslanır. Instrumental melodiyanın sözlərlə oxunması frazalaşmada dəyişikliklər əmələ gətirir. Bununla belə, melodik quruluş forması olduğu kimi saxlanılır.

Qədim dövrlərdən “Yüzbir” rəqs havasının da mahnı kimi oxunması məlumdur. Bu cəhət “Azərbaycan xalq rəqs musiqisi” (nota köçürəni və tərtib edənlər: A.Quliyeva, M.Quliyev) dərs vəsaitində göstərilmişdir [3, s. 83-84].

Beləliklə, musiqi ifaçılığında vokal və instrumental janrların qarşılıqlı əlaqəsi özünü büruzə verir ki, bu da şifahi ənənəli musiqi yaradıcılığı üçün səciyyəvi haldır və tarixən ifaçılıq təcrübəsində meydana gəlmişdir. Xalq arasında geniş yayılmış mahnı və rəqs melodiylarının müxtəlif ifaçılıq variantları ayrı-ayrı illərə aid not yazılarında özünü göstərir. Bununla belə, həmin melodiyların ifaçılıq təcrübəsində daha çox variantları mövcuddur. Lakin onlar təəssüf ki, notlaşdırılmadığından biz bu haqda yalnız şifahi şəkildə mülahizə yürüdə bilərik.

Bir sıra xalq instrumental melodiylarının bəstəkar yaradıcılığında vokal musiqi formalarında işlənilməsinə qeyd etməliyik. Bu zaman instrumental melodiyanın vokal tərtibatı irəli çəkilib ki, bu da mətnlə əlaqədardır.

Ü.Hacıbəylinin musiqili-səhnə əsərlərində xalq melodiylarının işləmələrini qeyd etməliyik. Belə ki, bəstəkar “Ər və arvad”, “O olmasın, bu olsun”, “Arşın mal alan” musiqili komediylarında xalq rəqsləri əsasında maraqlı nümunələr yaratmışdır. Bunlar Ü.Hacıbəyli yaradıcılığının tədqiqatçısı E.Abasova tərəfindən qeyd edilib [4]. “Uzundərə” rəqs melodiyası Məşədi İbadın mahnısının, “Dərçini” rəqsi Rüstəm bəylə Məşədi İbadın duetinin, “Qədim toy” melodiyası isə qonaqların “Deyirlər ki, toy olacaq” sözləri ilə başlanan xorunun əsasını təşkil edir. Məsələn, “O olmasın, bu olsun” musiqili komediyaından “Qonaqların xor”unda melodiyanın ümumi quruluşu dəyişməyərək, onun ayrı-ayrı frazaları iştirakçıların partiyaları arasında paylanır, daha sonra isə melodiya xorun ifasında davam etdirilir.

“Arşın mal alan” musiqili komediyaında bəstəkarın özünün “Tərəkəmə” xalq rəqsi əsasında yaratdığı rəqs əsərdə “Asyanın rəqsi” adı ilə təqdim olunub. Xalq arasında “Süleymani” rəqsi və ya

“Onluq” kimi tanınır. Həmin musiqili komediya əsasında çəkilmiş eyniadlı filmdə isə Telli ilə Vəlinin rəqsində “Yaqutu” rəqs melodiyasından istifadə edilib. Onu da qeyd etmək ki, “Arşın mal alan” filminin musiqi redaktoru Niyazi olub. Filmin son səhnəsində toyun tərtibatında xalq mahnı və rəqs melodiyalarından istifadə edilməsi Niyazinin təşəbbüsü ilə ərsəyə gəlmişdir. Bu baxımdan, Ü.Hacıbəylinin “Arşın mal alan” musiqili komediyasının musiqi məzmunu filmin musiqi tərtibatından fərqlənir.

Beləliklə, xalq musiqi ifaçılığında vokal və instrumental janr əlaqələri geniş yayılmışdır. Bu əlaqələrin bəstəkar yaradıcılığına təsiri də özünü aydın şəkildə göstərir.

ƏDƏBİYYAT:

1. İsmayılov M.C. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. B.: Azərb. EA-nın nəşriyyatı, 1960, 116 s.; Yenidən işlənmiş və tamamlanmış nəşri. B.: İşıq, 1984, 100 s.
2. Rüstəmov S.Ə. Azərbaycan xalq rəngləri. I dəftər. B.: İşıq, 1954. Yeni nəşr 1980, İşıq, 57 s.
3. Azərbaycan xalq rəqs musiqisi. Dərs vəsaiti. Nota köçürəni və tərtib edənlər: A.M.Quliyeva, M.B.Quliyev. B.: 2011, 88 s.
4. Абасова Э.А. Оперы и музыкальные комедии Узеира Гаджибекова. Б.: 1961, 192с.

Айдын Алиев

Доктор философии по искусствоведению
Преподаватель АНК

ЖАНРОВЫЕ СВЯЗИ В НАЦИОНАЛЬНОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ

Резюме

Статья посвящена вопросам интерпретации песенной и инструментальной танцевальной музыки, возникших в исполнительской практике народных мастеров на основе устных традиций. Подчеркиваются исполнительские особенности народных песен и танцев, и их роль в развитии национальной музыки.

Ключевые слова: народные танцы, интерпретация, исполнительские особенности, народные песни, инструментальная музыка

Aydin Aliyev

PhD on Art science
Lecture of ANC

THE GENRE COMMUNICATIONS IN THE NATIONAL MUSICAL PERFORMANCE

Summary

The article is devoted to studying the interpretation of songs and instrumental's dance music that emerged in the performance practice of folk artists, based on oral traditions. Performing the features songs and folk dances and their role in the development of national music .

Key words: folk dances, interpretation, performance characteristics, folk songs, instrumental music

Rəyçilər: dosent M.Mansurov;
dosent E.Həşimov

Айтен ГАСАНОВА

Докторант БМА

Email: gasanova_ayten@mail.ru

К ВОПРОСУ ОБ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ТРАКТОВКАХ ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ РОБЕРТА ШУМАНА

Резюме: Статья посвящена разным интерпретациям фортепианных произведений Шумана. В статье излагается роль Шумана и его фортепианных произведений в мировой музыкальной культуре. Дается обширная информация об исполнительской практике русских, советских, европейских и азербайджанских пианистов.

Ключевые слова: Шуман, фортепиано, пианисты, интерпретации

Немецкий композитор, педагог и музыкальный публицист - Роберт Шуман широко известен, как один из самых выдающихся композиторов эпохи романтизма. Романтический стиль чрезвычайно ярко раскрылся в фортепианном творчестве композитора. Концертное фортепианное исполнительство стало в XIX веке в Западной Европе самым реальным и мощным средством пропаганды новых художественных идей. Специфика инструмента как нельзя лучше отвечала лирической направленности, непосредственности, интимным настроениям, красочной импровизации, к которым тяготели музыканты-романтики.

Фортепианное творчество Шумана всегда привлекало внимание пианистов разных эпох и стилей. К произведениям Шумана обращались как зарубежные пианисты, так и современные исполнители, в том числе и представители азербайджанской пианистической школы. Так, лучшими европейскими исполнителями-интерпретаторами фортепианной музыки Шумана были такие известные пианисты как: К.Шуман, Ф.Лист, А.Корто, К.Аррау, А.Шифф и другие.

Распространению в России музыки Шумана способствовали концерты Бесплатной музыкальной школы, исполнительская и педагогическая деятельность Н.Рубинштейна, А.Есиповой, П.Пабста и других пианистов. Превосходными интерпретаторами Шумана стали основатели русской пианистической школы А.Гольденвейзер, К.Игумнов, Г.Нейгауз, С.Фейнберг. Выдающимся «шуманистом» был С.Сафроничий, вдохновенно исполнявший многие произведения композитора.

В истории азербайджанской пианистической культуры фортепианное творчество Шумана занимает особое место. В конце XIX - в начале XX века начался процесс активного становления и формирования азербайджанского пианистического искусства. Важную роль в интерпретации фортепианных сочинений Шумана видными азербайджанскими пианистами играет изучение исторического, теоретического и практического опыта в области азербайджанского фортепианного исполнительства и педагогики, в частности, педагогический и исполнительский опыт деятельности Г.Шароева, М.Бреннера, К.Сафаралиевой, Н.Усубовой, Р.Атакишиева, С.Кулиевой, Э.Назировой, Э.Сафаровой, Р.Кулиева и других, которые внесли свой неоценимый вклад в фортепианно-исполнительскую практику исполнения произведений композиторов-романтиков. Деятельность ярких их последователей Ф.Бадалбейли, З.Адыгезалзаде, О.Абаскулиева, Т.Сеидова, А.Векиловой, С.Бехбутовой, Ю.Сабаева и многих других, в исполнительской и педагогической практике которых фортепианные сочинения Шумана занимают значительное место, свидетельствует о преемственности лучших педагогических традиций в исполнении фортепианных опусов композитора.

Наиболее полно сочинения Шумана нашли отражение в репертуаре Рауфа Атакишиева. Искреннюю любовь к музыке Шумана Атакишиев пронёс через всю свою жизнь. Глубина психологической мысли и лирики Шумана, поэтичность её с тончайшими градациями чувства по совету Атакишиева должны были передаваться исполнителем чётко, с чувством ме-

ры и такта.

Нужно отметить, также труд первых азербайджанских женщин, связавших свою жизнь с музыкальным искусством, вызывающий чувство гордости и восхищения. Им принадлежит весомый вклад в развитии национальной музыкальной культуры. К этой плеяде относится Заслуженный деятель искусств профессор Нигяр Усубова. По мнению Атакишиева «Мастерство Усубовой – пианистки, всегда привлекало высоким строем чувств и переживаний, эмоциональной искренностью и этической направленностью. Отсюда её частое обращение к фортепианной музыке Шумана. Во всех этих случаях пианистка стремилась вывить внутреннее содержание произведений, избегала нарочитости и внешних эффектов».

Успешно закончив аспирантуру Московской Государственной Консерватории, и защитив кандидатскую диссертацию, Усубова выступила с большой и ответственной программой. В те годы в репертуар пианистки входили сложнейшие произведения фортепианной литературы – «Крейслериана» Шумана. «Нигяр Усубова проявила себя очень музыкальной пианисткой, отлично владеющей звуком, музыкантом большой культуры и хорошего вкуса!» – пишет рецензент газеты Д.Серов. В этой же рецензии на выступление пианистки, читаем об исполнении «Крейслерианы» Шумана – «Усубовой удалось передать взволнованный, романтический дух этого чудесного, но чрезвычайно трудного, пианистически неблагоприятного сочинения».

Значительный след в фортепианном искусстве Азербайджана оставила заслуженный деятель искусств республики профессор Эльмира Сафарова. Зрелостью и глубиной проникновения в авторский замысел, стильностью и артистизмом отличались концертные выступления Сафаровой в Малом зале Московской Государственной Консерватории, где была исполнена фантазия C-dur Шумана.

В рецензии на концерт, состоявшийся в зале Азгосконсерватории, где эта программа была повторена, было отмечено: «Центральный номер программы знаменитая фантазия C-dur Шумана была исполнена безукоризненно. Пианистка чувствовала стиль и форму фантазии Шумана, романтический дух которой пианистка передала с неподдельной силой и гибкостью». Одним из первых показателей коллективной творческой работы являлись тематические вечера, давно ставшие традицией в классе Э.Сафаровой.

К 170-летию со дня рождения Шумана был приурочен классный концерт «Фортепианная музыка Р.Шумана», в котором были исполнены «Крейслериана», «Симфонические этюды», соната g-moll и «Шесть интермеццо» соч.4. Среди методических трудов Сафаровой нужно отметить её методические доклады и концерты-лекции: «К вопросам интерпретации Фантазии Р.Шумана».

В плеяде признанных мастеров национального фортепианного искусства видное место занимает Народный артист Азербайджана, профессор Фархад Бадалбейли. Фархад Бадалбейли занял прочное место на современном пианистическом Олимпе. Конкурсные победы, открыли ему путь на большую концертную эстраду, стимулировали неустанные творческие поиски пианиста. Стоит привести хотя бы один отклик зарубежной прессы на выступления музыканта, критик португальской газеты «Примейро Жанейро» пишет: «Состоялся концерт лауреата IV Международного конкурса имени Виана да Мота - Фархада Бадалбейли. Бадалбейли – отличный интерпретатор, который соединяет в себе тонкую музыкальность, отточенную технику, горячий темперамент. Изумительно прозвучал Шуман, поэзия и страсть, лирика и трагедия – все это было в его исполнении».

В этом, да и во многих откликах, рецензенты неизменно отмечали великолепную виртуозность азербайджанского пианиста. И мелкий ажур сверкающих пассажей, и размах октавной фактуры, и динамика острых сопоставлений, и эффектные скачки все это выглядит у Бадалбейли весьма впечатляюще, а главное, гармонично укладывается в общий художественный контекст его интерпретаторских концепций. Слушая у Бадалбейли шумановские «Карнавал», «Новеллетту» или «Симфонические этюды», можно сделать вывод, что ближе всего ему музыка, полная романтической приподнятости, мятежной борьбы страстей, задушевной поэтичности. В определенной степени это так и есть, и пианиста не без оснований

называют «поэтом фортепиано».

Нужно отметить, что многие азербайджанские пианисты исполняли фортепианные произведения Шумана. Исполнение сочинений Шумана предъявляет к пианисту высочайшие художественные требования. Проникнуть в сокровенные глубины творчества композитора способны лишь музыканты с большим духовным миром, тонкой душевной организацией и поэтическим воображением. Пианистам - «прозаикам» и «рыцарям клавиатуры», интересующимся больше техникой, чем музыкой Шуман оказывается вовсе недоступным.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства Ч.1-2. М.: Музыка, Москва, 1988
2. Сеидов Т.М. Видные деятели фортепианной культуры Б.: Ишыг, 1988, 172 с.
3. Газета «Советский музыкант».1950, 11 декабря.
4. Газета «Бакинский рабочий». 1961, 23 июня
5. Газета «Советская культуры».1970 , 29 сентября

Aytən Həsənova
BMA-nin doktoranti

ROBERT ŞUMANIN FORTEPIANO ƏSƏRLƏRİNİN İFAÇILIQ TƏFSİRİ Xülasə

Buməqalə Robert Şumanın fortepiano əsərlərinin müxtəlif interpretasiyalarına həsr olunub. Məqalədə R.Şumanın dünya musiqi incəsənətində rolu, fortepiano əsərlərinə onların rus, sovet, Avropavə Azərbaycan pianoçuları tərəfindən ifası barədə məlumat verilir.

Açar sözlər: R.Şuman, fortepiano, pianoçular, interpretasiyalar

Ayten Hasanova
PhD candidate of The BMA

TO THE QUESTION ABOUT INTERPRETATIONS OF THE PIANO WORKS OF THE ROBERT SHUMANN Summary

This article talks about Azerbaijan pianists's interpretations of the piano works of Shumann. The article considers Shumann's role in musical art, his piano creativity and interpretation his works by the russian, soviet, european and azerbaijan pianists..

Key words: Shumann, piano, pianists, interpretation

Rəyçilər: professor Zemfira Qafarova;
professor Tofiq Bakıxanov

Zöhrə ZALOVA

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
AMK-nın baş müəllim
Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

PİANOÇULARIN YARADICILIQ TƏCRÜBƏSİNDƏ İNTERPRETASIYA PROBLEMİ

Xülasə: Məqalədə piano ifaçılığında interpretasiya problem araşdırılır. Bu məqsədlə keçmiş və bu günün ifaçılıq tarixinə ekskurs edilir. Məqalənin kontekstində fortepiano praktikasında interpretasiyanın vacib məqamları üzə çıxarılır və Azərbaycan fortepiano məktəbinə xüsusi diqqət verilir.

Açar sözlər: interpretasiya problemi, Azərbaycan fortepiano məktəbi, romantizm, üslub, görkəmli pianoçular

XVIII-XIX əsrlərdə fortepiano musiqisinin inkişafı ilə əlaqədar pianoçulara bəzən diametral, bir-birinə zidd olan tələblər irəli sürüldülər. Hər musiqiçi kimi, pianoçu da səmimi və emosional olmaqla yanaşı, əsərin içinə, onun mahiyyətinə, belə desək, qərq olmalıdır. Harold Şönberqin sözlərinə əsasən, “Fortepiano – yalnız alət deyil, bu, həyat tərzidir”.

Fortepiano musiqisinin tarixi kifayət qədər maraqlıdır. Özəl ənənələri ilə səciyyələnərək burada biz bir neçə mərhələni qeyd edə bilərik. Bir çox halda hansısa dövrün kanonları, qanunları və virtuoz (əvvəlcə bu klavesin idi, artıq sonralar fortepiano alətində) ifaçılığı ilə seçilən bəstəkarlar tərəfindən nizamlanırdı.

Buna görə pianizm tarixində üç dövrü seçərək onları ən məşhur bəstəkarların – V.A.Mosart, F.List və S.Raxmaninovun adı ilə əlaqələndirirlər. Tarixçilərin ənənəvi terminologiyasına üz tutsaq bu, müvafiq olaraq klassisizm, sonra romantizm və erkən modernizm dövrləri idi. İfaçı təcrübəsində musiqiçi-interpretatorun yeni tipi - başqa bəstəkarların əsrlərinin ifaçısı meydana gəlir. Qeyd olunan dövrlərdə digər pianoçular yaşayıbyaradaraq bəstəkar kimi fortepiano musiqisinin tarixində silinməz iz qoymuşdular. Bunlardan L.V.Bethoven, F.Şubert, İ.Brams və R.Şuman, F.Şopen və fransız Şarl Valanten Alkanın adlarını çəkə bilərik.

Bu dövrdə pianoçu qarşısında qoyulan əsas tələblərdən biri də improvizasiya etmək bacarığı idi. Pianoçu peşəsi bəstəkarlıq ilə sıx şəkildə bağlı idi. Hətta yad əsərlərin ifası zamanı azad, fərdi interpretasiya daha üstün sayılırdı. Bu gün isə belə ifa zövqsüz, bacarıqsız, hətta yanlış sayılır.

Paralel olaraq müəllif ifaçılığı ənənələri də mövcuddur. Digər müəlliflərinin əsrlərinin sərrast, incə interpretatorları - F.List, A.Q.Rubinşteyn, S.V.Raxmaninov sayılır. Interpretasiya sərbəst sənət növü kimi XIX əsrin 20-30-cu illərində xüsusi əhəmiyyət almışdı. İlk dəfə List İtaliyada olarkən başqa musiqiçilərin iştirakı olmadan solo konsertini verdi. Bu cəsarətli addımdan sonra salonlarda olan çıxışlar konsert çıxışlarından tam fərqləndi. O, hətta öz konsertləri üçün işləmənin yeni tipini – transkripsiya, parafrazlar yaratdı.

İfaçını ilk dəfə yaradıcı şəxsiyyət kimi elan edən romantizmin böyük virtuoz dövrü xüsusilə maraqlıdır. Alman romantizminin nəzəriyyəçisi F.Şleqel ilk dəfə ifaçılığı incəsənətin ümumi sisteminə daxil etdi. Romantizm dövrü yüksək mənəviliyi, parlaqlığı ilə seçilən şəxsiyyətləri irəli sürərək ifaçılıq sənətinin çiçəklənmə dövrünə çevrildi. Bu dövr tarixə musiqinin “qızıl əsr” kimi düşdü. Romantizm – qeyri-adi ideya-estetik axınların geniş mühiti kimi də özünü büruzə verir. Bu səbəbdən romantik dövrün pianizmi üslub müxtəlifliyi və fərdi yaradıcılıq baxımından öz zənginliyi ilə seçilir.

Şəxsiyyətin mənən təzələnməsi və güclənməsi məqsədi ilə bir çox musiqiçi-romantiklər mifoloji biliklərdən istifadə edirdilər. Fövqəltəbii keyfiyyətlərə malik olan musiqiçiyə pərəstis məsələsi romantizm estetikasında ifaçının bədii fərdiliyi ilə, şəxsi yaradıcılıq kredosu ilə hesablaşmağa çağırırdı.

XX əsr fortepiano incəsənətinin çiçəklənmə dövrüdür. Bu dövr xüsusi istedadla malik olan görkəmli pianoçuların meydana gəlməsi ilə səciyyələnir. XX əsrin başlanğıcında Hofman, Korto

Şnabel və Paderevskiy məşhurlaşmışdılar. Təbii olaraq, “Gümüş əsrin” dahisi – S.Raxmaninov, nəinki fortepiano musiqisində, eləcə də bütövlükdə dünya mədəniyyətində yeni dövrü təcəssüm etdirirdi.

XX əsrin ikinci yarısı – Fridrix Qulda, Svyatoslav Rixter, Emil Qilels, Vladimir Qorovits, Artur Rubinşteyn, Vilhelm Kempff kimi məşhur pianoçuların adı ilə bağlıdır. XXI əsrdə öz musiqi yaradıcılığını davam edən görkəmli pianoçulardan amerikalı Van Klibernin adını çəkmək lazımdır. O, hələ 1958-ci ildə Çaykovski adına Beynəlxalq müsabiqəsi birinci laureatı olmuşdu. Həmin müsabiqədə bir il sonra qalib gəlmiş məşhur estrada pianoçusu Vladimir Aşkenazini də qeyd etmək lazımdır.

XIX əsrin ikinci yarısından ifaçı məktəblərinin müxtəlifliyini, interpretasiyanın estetik prinsiplərini, ifaçılığın texnoloji problemlərini öyrənən musiqi interpretasiyası nəzəriyyəsi formalaşır. Interpretasiya nəzəriyyəsinin inkişafında T.Dart, H.Ferguson, Q.M.Koqan, Q.Q.Neyqauz, S.Y.Feynberq, V.V.Davidova, A.A.Melik-Paşayeva, D.B.Elkonina, sonrakı dövrlərdə A.D.Alekseyeva, B.V.Asafyev, L.V.Qoryunova, D.B.Kabalevski, Q.M.Sipina, L.V.Şkolyar və başqaları əhəmiyyətli rol oynayıb. Görkəmli sovet pianoçularının təmsalında ifaçı üslublarının müxtəlifliyi məsələlərinə bir problem kimi L.Barenboym, K.A.Martinsen, D.A.Rabinoviç və b. da nəzər yetirmişdilər.

Musiqi əsəri üzərində iş yaradıcılıq prosesi ilə əlaqəli olaraq özündə bədii xüsusiyyətlərin çeşidliyi ilə yanaşı, ifaçının müxtəlif fərdi xüsusiyyətləri ilə də əlaqəlidir. Tarixi dövrü nəzərə almadan bədii obrazın yaradılması mümkün deyil, eləcə də onun janr xüsusiyyətləri, bəstəkarın dünya görüşünün milli xüsusiyyətləri, musiqinin ifadə vasitələrindən istifadə xarakteri nəzərə alınmalıdır. Belə ki, yuxarıda sadalananlar işin mahiyyətini müəyyən edərək məzmunu daha dərin dərk etməyə imkan yaradır. Bu da məhz interpretasiya anlayışı ilə sıx bağlıdır. Bildiyimiz kimi, interpretasiya (latın sözündən “interpretatio” – izah, şərh etməkdir) not mətninin səslərin vasitəsi ilə realizə olunma prosesidir. Interpretasiya artistin mənsub olduğu məktəbin və ya cərəyanın estetik prinsiplərindən və eləcə də onun fərdi xüsusiyyətlərindən, ideya-bədii fikirlərindən asılıdır. Interpretasiya musiqiyə fərdi yanaşmanı, aktiv münasibəti, müəllif ideyasının təcəssümündə şəxsi yaradıcılıq konsepsiyasının ifadəsini güman edir.

Məşhur pianoçu İ.Qofman yazırdı: “Musiqi əsərinin doğru-dürüst interpretasiyası onu düzgün başa düşülməsindən, o, isə öz növbəsində, son dərəcə dəqiq bir şəkildə oxunmasından asılıdır” [1, s. 3]. Deməli, ifanın doğru olması, hər şeydən əvvəl, müəllif mətninə ciddi uyğunlaşaraq düşünülmüş bir interpretasiyadır. Yalnız qeyd etmək lazımdır ki, nəinki mətnin, eləcə də əsərin mətnaltı mənası da mövcuddur. Görkəmli pianoçu Q.Neyqauz ifa olunan əsərin əhvali-ruhiyyəsini daim dərk etməyə çağırırdı. Çünki, not yazısında sona qədər ifadə oluna bilməyən bu əhvali-ruhiyyədə bədii obrazın bütün mahiyyəti özünü əks edir. Bütün yuxarıda deyilənlərə bir əlavə kimi, interpretasiya anlayışı altında müəllif mətninin dəqiq formal icrasını yox, yazı-sxeminin yaradıcı bir şəkildə real səs obrazlarına “çevrilməsi” məqamı nəzərdə tutulmalıdır.

Hansı dövrə aid olmasına baxmayaraq hər bir musiqi əsəri müəllifdən irəli gələn bu və ya digər informasiyanı özündə saxlayır. Bu informasiya özü özlüyündə qapalı deyil, amma o, artistə (dirijora, ifaçıya, muğənniyə) əsərin üzərində çalışdığı iş prosesi zamanı açılır. Eyni zamanda müəllif informasiyası ifaçını düşünməyə, təsvir etməyə, assosiasiyalar tapmağa sövq edir, emosiyaları doğurur. Nəticədə müəllif informasiyasına əlavə olaraq artist tərəfindən yaranan məlumat da özünü büruzə verir. Bu da ifaçı üslubunu müəyyən edir. İfaçı informasiyası müəllif informasiyasına təsir edir, onu daralda və ya genişləndirə bilər. Yəni musiqi əsəri yenidən dərk olunur və nəticədə bədii obraz yaranır. Müəllif informasiyasının, müəllif fikrinin təhrifinə gətirib çıxaran hallar qəbul edilməzdir.

Əsərin dərk edilməsində bir dayaq nöqtəsi kimi əsərin yarandığı tarixi dövr anlamı önə çıxır. Bəstəkarlar müxtəlif dövrlərdə sanki fərqli dillərdə danışır, fərqli idealları təcəssüm edərək, məxsusi fəlsəfi və estetik baxışları, konsepsiyaları əks edirlər. Müvafiq olaraq da ifadə vasitələrindən yararlanırlar. Burada üslub məsələsi nəinki dövrlə və eləcə də bəstəkarın şəxsiyyəti ilə əlaqələndirilməlidir. Belə ki, müəllif nəinki öz dövrünün “məhsuludur”, o, müəyyən sosial qrupa, milliyətə, məktəbə və ya cərəyanı aiddir və bu səbəbdən əsər müəllif ilə zamanın arasında hansısa

bir nisbət, əlaqənin göstəricisidir.

Dövr ilə sürətin (tempin) işarələnməsində qarşılıqlı əlaqələnməyə nəzər yetirməyimiz vacibdir. Müxtəlif dövrlərdə tempin işarələnməsi fərqli şəkildə təfsir olunur. Klassik dövrə qədər “Allegro”, “Andante”, “Adagio” kimi templər, məsələn, sürəti yox, musiqinin xarakterini təyin edirdi. Skarlattinin “Allegro”-su klassiklərdə olan “Allegro”-dan daha yavaş və ya daha təmkinlidir, eyni zamanda V.A.Motsartın “Allegro”-su müasirlərimizin qəbul etdiyi “Allegro”-dan daha təmkinli və astadır. V.A.Motsartın “Andante”-sı bizim indiki anlamımızda daha hərəkətlidir. Eyni məsələləri musiqi dövrünün dinamika və artikulyasiya ilə olan qarşılıqlı əlaqəsi haqqında da qeyd edə bilərik. Əlbəttə, nüfuzlu sənətkar-ifaçı, dinamik göstərişlər ilə əlaqədar öz yanaşma tərzini fərqli şəkildə ifadə edə bilər. Onun təfsirində piano, pianissimo, forte, fortissimo özünəməxsusluğu və yeniliyi ilə seçilə bilər. Amma fortinin yerinə piano çalanda bu artıq sərbəstlik yox, yanlışlıq sayılır. Dahi Arturo Toskanini deyirdi: “Hər şey yazılıbsa, axtarmaq nəyə gərəkdir? Notlarda hər şey var, bəstəkar heç vaxt öz niyyətini gizlətmir, onlar həmişə aydın şəkildə not vərəqində ifadə olunur...” Onun üçün bəstəkarın yazdıqları müqəddəs idi. Bu da onun musiqi interpretasiyasının prinsipini təşkil edir. Toskanini heç vaxt müəllifin tələb etdiyi şərtlərin çərçivəsindən kənara çıxmayıb.

Tədqiqatımızda Azərbaycanın fortepiano ifaçılıq sənəti xüsusi maraq kəsb edir, belə ki, bu sənət nəinki xalq ifaçılığının böyük ənənələrinə, eləcə də Qərbi Avropa, rus, sovet musiqi mədəniyyətinə əsaslanır. XIX əsrin ikinci yarısı və XX əsrlərin başlanğıcı milli musiqi mədəniyyətinin inkişafında yeni mərhələ təşkil edir. Azərbaycan bəstəkarlığı məktəbinin banisi Üzeyir Hacıbəylinin və Müslüm Maqomayevin bu sahədə işləri, xüsusən də musiqi maarifçilik fəaliyyətini qiymətləndirmək vacibdir. Bu deyilənlərə əlavə olaraq yerli fortepiano məktəbinin təməl daşını qoymuş G.G.Şaroyevin, M.R.Brennerin, L.N.Yeçorovanın, R.İ.Siroviçin və başqalarının xidmətləri böyükdür. Bu sırada ilk azərbaycanlı pianoçulardan biri və Stalin represiyasının qurbanı olmuş Xədicə Qayıbovanı (24.05.1893 - 27.10.1938) yada salmaq lazımdır. O, ilk dəfə olaraq konsertlərdə fortepianoda xalq mahnıları və muğamlar əsasında maraqlı improvizasiyalar edirdi.

Azərbaycan pianoçuluq məktəbinin ilk nümayəndələrindən eləcə də K.K.Səfərəliyevanın, N.İ.Usubovanın, R.İ.Ətaşiyevin, S.A.Quliyevanın, E.M.Nəzirovanın, E.Y.Safarovanın və başqalarının adlarını qeyd etmək yerinə düşərdi. Pianoçularımız not mətnini dərk edərək, müəllif göstərişlərinə xüsusi diqqət yetirərək öz parlaq yaradıcılıq təbiətinə və fərdiliyinə söykənirdilər. Onlar müəllif ideyasının, fikrinin təcəssümündə şəxsi, fərdi təfsir variantlarını yaradırdılar.

Müasir dövrdə F.Ş.Bədalbəylinin, mərhum O.Q.Abasquliyevin, T.A.Seyidovun, R.T.Quliyevin, Y.M.Sabayevanın, S.A.Bəhbudovanın, M.Adıgözəlzadənin, Q.Anaqiyevanın, M.Hüseynovun, M.Quliyevin, Q.Səfərovanın, Y.Sayıtkinin, T.Şəmsiyev və başqalarının pedaqoji və ifaçı fəaliyyəti böyük maraq kəsb edir.

Bizim digər pianoçularımız da öz konsert fəaliyyətində nəinki bəstəkar eləcə də muğam və xalq folkloru əsasında improvizasiyalara, işləmələrə üz tuturlar. Burada parlaq sənəti ilə seçilən, bəstəkar, pianoçu, caz-muğam üslubunun banisi, Azərbaycanın əməkdar incəsənət xadimi – Vaqif Mustafazadəni xatırlamaq lazımdır. Onun yaradıcılığında xalq musiqisi, muğamdakı improvizasiyalar Amerika caz elementləri ilə qovuşaraq orijinal janr yaranmışdır. Vaqif Mustafazadənin yolunu bu gün qızı Əzizə Mustafazadə və başqa pianoçu-cazmenlər davam edirlər.

Bu gün Azərbaycan pianoçuları milli mədəniyyətimizi geniş şəkildə təbliğ edir. Onlar konsert və pedaqoji fəaliyyət ilə yanaşı, elmi nəzəriyyələrini də irəli sürürlər. Bunun təmsalında pianoçu, Azərbaycan fortepiano mədəniyyətinin tədqiqatçısı olan, professor T.Seyidovu qeyd etmək lazımdır. Onun «Видные деятели фортепианной культуры Азербайджана», «Фархад Бадалбейли», «Рауф Атакишиев» monoqrafiyaları, «Азербайджанская фортепианная культура XX века» fundamental tədqiqatı Azərbaycan fortepiano ifaçılığı sahəsində dəyərli araşdırmalardır.

İfaçı yaradıcılığı nəticəsində musiqi əsərinin daim yenilənməsi, keçmiş interpretasiyaların araşdırılması və yenilərin yaradılması prosesi baş verir, bu da əsəri nəinki təzələyir, eləcə də onlara müasir xüsusiyyətlər əyləyir. Əsərlər, bir qayda olaraq, öz dövrünün ən əhəmiyyətli ideyalarını ifadə edir və məhz bunun sayəsində ifaçı-dinləyici və əsərin yaranması arasında gizli dialoq baş verir. Bəstəkar üslubunun, bədii məzmununun dərk olunması, müəllif göstərişlərinin öyrənilməsi və

müəllif mətninə son dərəcə diqqətli münasibət interpretatorun yaradıcılıq şəxsiyyəti ilə uyğunlaşaraq əsas məqsədə yönəlir. Bu da ifaçının seçdiyi təfsirin, interpretasiyanın bədi, estetik, zaman və məkan baxımından əsaslı olmasından qaynaqlanır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Гофман И. Фортепианная игра: ответы на вопросы. М.: 1961
2. Баренбойм Л. Антон Григорьевич Рубинштейн. Т. 1. Л.: 1957
3. Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. М.: Л.: 1966
4. Мартинсен К.А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. М.: Музыка, 1966
5. Рабинович Д.А. Исполнитель и стиль. М.: 1981
6. Рубинштейн А. О музыке в России // Лисовский Н.М. (сост). А.Г. Рубинштейн. Спб., 1889
7. Соловьев В.С. Чтения о богочеловечестве. Спб.: Художественная литература, 1994
8. Фейнберг С. Пианизм как искусство. М.: 1969
9. Gulda Fr. Zum Vortag von Beethovens Klavier-Sonaten. Osterreichische Musikzeitschrift. 1953, Hf. 10
10. Сеидов Т. Видные деятели фортепианной культуры Азербайджана. Б.: Ишыг, 1988, 172 с.
11. Сеидов Т.М. Азербайджанская фортепианная культура XX века. Б.: 2006

Зохра Залова

Старший преподаватель АМК

Проблема интерпретации в творческой практике пианистов

Резюме

В статье рассматривается проблема интерпретации на примере пианистического творчества. С этой целью проводится краткий исторический экскурс, в котором выделяются выдающиеся пианисты прошлого и настоящего. В контексте данной статьи анализируются важные свойства интерпретации в фортепианной практике, особое внимание уделяется Азербайджанской фортепианной школе.

Ключевые слова: проблема интерпретации, Азербайджанская фортепианная школа, романтизм, стиль, выдающиеся пианисты

Zohra Zalova

Lecture of ANC

THE PROBLEM OF INTERPRETATION IN THE CREATIVE PRACTICE OF PIANISTS

Summary

The article is devoted to the interpretation of the example of pianistic creation. At this purpose, conducted a historical review, which highlighted the outstanding pianists of the past and the present. In the context of this article analyzes the important properties of the interpretation in the piano practice, attention Azerbaijan piano school.

Key words: problem of interpretation, Azerbaijany piano school, romanticism, style, outstanding pianists

Rəyçilər: sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent V.N. Xanbəyova;
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor F.X.Xalıqzadə

Aygül SƏFİXANOVA

AMK-nın “Milli musiqinin tədqiqi elmi laboratoriyası” elmi işçi,
Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7
AMK-nın doktorantı
Email: etno.aygul@mail.ru

MUSİQİ FOLKLORUNUN TOPLANILMA MƏSƏLƏLƏRİNƏ DAİR

Xülasə: Bu məqalədə müasir dövrimüzdə etnomusiqşünasın ekspedisiya səfəri və toplama işinin zəruri məsələləri aydınlaşdırılmışdır. Həmçinin, toplama fəaliyyəti zamanı xüsusi diqqət tələb edən nüanslar diqqətə çatdırılmışdır.

Açar sözlər: folklorun toplanması, etnomusiqşünaslıq, ekspedisiya

Azərbaycan xalq musiqisinin elmi baxımdan öyrənilməsi öz aktuallığı ilə xüsusi diqqət çəkən, mühüm əhəmiyyət kəsb edən bir məsələdir. Şifahi ənənəli musiqi folklorumuzun ayrı-ayrı janrlarının öyrənilməsi etnomusiqşünalığın aktual problemlərindəndir. Çünki belə təhlillər, janrlar üzrə aparılan araşdırmalar musiqi folklorumuzu daha hərtərəfli və dolğun şəkildə öyrənməyə imkan verir. Həmçinin, belə araşdırmaların nəticəsi hər bir janrın mahiyyətini, folklor nümunələrinin poetik mətnlərinin semantik özəlliklərini və bu janrların tipoloji təsnifini verməyə imkan yaratmış olur.

Şifahi xalq ədəbiyyatı nümunələri və musiqi folklorumuzun toplanıb nəşr edilməsi, nota köçürülməsi sahəsində bir çox işlər görülsə də diqqətdən kənar qalan, bununla belə hafizələrdə hələ də qorunub saxlanılan yüzlərlə, minlərlə musiqi folkloru nümunələrimiz var. Bu zəngin folklor incilərimizi xüsusi qayğı ilə toplamaq bu gün etnomusiqşünasların və folklorşünasların qarşısında duran ən aktual məsələlərdəndir. “Respublikamızda xalq ədəbiyyatı əsasən Elmlər Akademiyasının Nizami adına Ədəbiyyat və Dil İnstitutunun, Respublika Xalq Yaradıcılığı Evi, Pedaqoji institutlar, Azərbaycan Dövlət Universiteti (S.A: Bakı Dövlət Universiteti) filologiya fakültəsinin tələbələri tərəfindən toplanılır” [1, s. 407].

Musiqi folklorumuza da etnomusiqşünaslar tərəfindən qayğı göstərilir. Tələbələr hər il 4 həftə elmi-tədqiqat-təcrübəsində olur. Qiyabi təhsil alan tələbələr isə folklorlardan sərbəst iş – kurs işi yazırlar və həm də bu sahədə təcrübə keçirlər. Odur ki, həm təcrübədə olan tələbələr, həm də müstəqil toplayıcılar folklorun yazıya alınması qaydasını mükəmməl bilməlidirlər.

Azərbaycan musiqi folkloru nümunələrinin toplanılması ilə əlaqədar olaraq Bakı Musiqi Akademiyasının, Azərbaycan Milli Konservatoriyasının tələbələri çöl-sahə işlərinin aparılmasında - ekspedisiyada olurlar. BMA-nın, AMK-nın etnomusiqşünaslıq ixtisasında təhsil alan hər bir tələbənin ekspedisiya səfərində olması çox lazımlı və vacib bir məsələdir. Son illər Milli Konservatoriyanın müəllim kollektivi hər etnomusiqşünasın ekspedisiya səfərinə getməsinə diqqət və qayğını daha da artırıb. Ən əvvəl hər bir etnomusiqşünasa çöl-sahə araşdırmalarının nə qədər önəmli, musiqi xəzinəmizə qiymətli töhfə verə biləcək bir məsələ olduğu aydınlaşdırılır. Çünki çöl-sahə araşdırmaları həqiqətən çətin olduğu qədər, həm də fərəhli və şərəfli bir işdir. İlk öncə onları psixoloji olaraq da təlimatlandırmaq lazımdır ki, bu da Milli Konservatoriyanın müəllimlərinin say göstərdiyi ən zəruri məsələlərdəndir. Məsələn, tələbə yüzlərlə kilometr qət edib ekspedisiya səfərinə gedərək istədiyi toplama işini əldə etməyə də bilər. Təbii ki, bu baxımdan onlara psixoloji olaraq belə hallarla qarşılaşa biləcəkləri ehtimalları aşılamaq çox vacib bir məsələdir. Amma bu iş bir qədər səbr və təmkin tələb edir. Belə ki, hansısa kənddə, qəsəbədə və s. informator axtarılıb tapmaya da bilər. Bəzən sənin ağılına belə gəlməyən hansısa məlumat daşıyıcısı ehtimal etmədiyin insanlar bəlkə də kəndin lap axırında, yolun kənarında oturub mal-qara otaran, yolla gedən, zahiri görünüşdən əldən düşmüş bir qoca da ola bilər. Yaxud qonağı olduğu evin gəlini ilə də söhbət aparıb çox maraqlı məlumat ala bilər. Həmsöhbətin qoca olmasa belə qocalarından və ya öz el-obasından eşidib, görüb, öyrənib hafizəsində saxladığı folklor incisilərini yaddaşında gəzdirə bilər. Ona görə də diqqətli və təmkinli olub təkəyə yaşlı nəslin nümayəndəsi ilə deyil, cavanlarla da

həmsöhbət olmaq gərəklidir.

Adətən, etnomusiqışınas gedəcəyi bir şəhərə, bölgəyə, qəsəbəyə, kəndə və s. yola düşməzdən əvvəl o, ərazi haqqında məlumat toplamalı və həmin ərazidən olan insanlarla ünsiyyətdə olmalıdır. Hətta səfər edəcəyi yerlərdən deyil, başqa rayon və şəhərlərdən olan insanlarla da ünsiyyət quraraq mütləq sorğu-sual aparmalıdır. Həmsöhbət olduğu insanın ona verə biləcək çox gözəl məlumatı ola bilər. Ekspedisiya zamanı da həmsöhbət olduğu hər bir informatorun bölgədə məlumatlı və bilikli adamları soraqlamaq gərəkdir. Beləliklə, hər bir ehtimalı dəyərləndirərək etnomusiqışınas soruşa-soruşa neçə-neçə informatorla ünsiyyətdə olur.

Etnomusiqışınas informantla söhbət edərkən əgər ona verilən sualı yadına salırsa, həmin an vaxt itirmədən ailədə söhbəti maraqla izləyən digər şəxslərə də bu sualı ünvanlamaq lazımdır. Bir çox hallarda məhz bu vəziyyətdə ailədə olan informatorun gəlini, qızı, yaxud oğlu, yoldaşı da bir çox bilgi verə bilərlər. Adətən, gəlin fərqli bölgədən gəlin köçübşə, həmin ərazidə soruşulan folklor incisinin, folklor adətinin orada olub-olmaması bərdə məlumat vermiş olur. Bütün məlumatları topladıqdan sonra demək olar ki, etnomusiqışınas ekspedisiyada olduğu bölgədə məhsuldar bir səfərdə olub. Çünki paralel olaraq başqa bölgələrdə də onu maraqlandıran suallara cavab olaraq folklor yaradıcılığının olub-olmamasını, yaşadılıb, yaxud unudulmasını öyrənmiş olur. Belə ki, bu bilgiler artıq müəyyən müqayisələrin aparılmasında çox böyük önəm daşıyır.

Hansısa bir bölgəyə uzun yol qət edərək nəticə olaraq heç bir şey əldə etməyə də bilərsən. Tutaq ki, həmin ərazidə etnomusiqışınas ünvanlı olaraq getdiyi informator təsadüfən orada olmaya bilər. Yaxud görüşdüyün informatorların heç birindən istədiyini, gözlədiyini nəticəni əldə etməyə də bilərsən. Belə ki, iş başladığın kəndin (qəsəbənin) ayrı-ayrı sakinləri ilə əvvəlcədən tanış olmalı (müəllimlər, kənd icra nümayəndəsi və s.), həmin kənddə folklorla maraqlanan, folklor daşıyıcısı olan adamlar haqqında məlumat əldə etməlisən. Çünki hamı xalq ədəbiyyatı, folklor həvəskarı-daşıyıcısı olmur, xüsusilə əmək, mərasim, qəhrəmanlıq nəğmələri, aşıq şeiri, bayatı, nağıl və dastan biliciləri olduqca azdır. Oudur ki, onları əvvəlcədən seçmək, gözləti etmək, nəzərdə saxlamaq, sonra isə ayrı-ayrılıqda söhbət aparmaq lazımdır. Yazıya alma prosesində danışan şəxsi dayandırmaq, onun söylədiyi folklor nümunəsinin hamıya məlum olduğunu, çap olunduğunu bildirmək düzgün deyil. Əvvəla, nəzərə almaq lazımdır ki, heç bir folklor nümunəsi xalq arasında olduğu kimi yaşamır. Oudur ki, əmək, mərasim, qəhrəmanlıq nəğmələrinin, yazıya alınmış hər hansı bir dastanın və ya nağılın hafizələrdə qalan əsaslı və maraqlı bir variantı ola bilər. Bir həqiqəti yada salmaq lazımdır ki, bütün folklor nümunələri yazılı surətdə dövrümüzə qədər gəlməyibşə, onlardan xalq arasında yaşayanı varsa, demək onun variantı mütləq olmalıdır. Variantsız folklor nümunəsi ola bilməz. İkincisi, danışan şəxsi dayandırmaq onun həvəsini söndürə bilər və ondan istədiyimiz materialı toplaya bilmərik.

Folklor toplayan şəxs ustalıqla hərəkət etməlidir, söhbətə elə başlamalıdır ki, qarşıdakı adam özü hiss etmədən danışığa qoşulsun, söhbətdə sərbəst hərəkət etsin, özünü sıxmasın, çünki sıxıldıqda onun danışdığı təbiiliyi pozula bilər. Folklorçu, etnomusiqışınas sürətlə yazmağa alışmalıdır, bəzi sözləri qısa yazmağı bacarmalıdır. Çünki danışan adama irad tutaraq “necə dedin?”, “bir az ucadan danışın” sözləri ilə onun sözü kəsilsə istənilən nəticə əldə edilə bilməz. Çünki söhbət zamanı informatorun xüsusilə nəzərə çatdırmaq istədiyi önəmli qeydləri ola bilər.

Yazıya alınan folklor nümunələri onu söyləyən informatorun danışdığı kimi, yəni düzəliş edilmədən qeydə alınmalıdır, yazılmalıdır. Sözləri müasir dil ədəbi normalarına salmaq, cümlələri düzəltmək qətiyyətlə olmaz. Əgər yazıya alınan mətnə anlaşılmaz sözlərə təsadüf edilərsə, onun mənası yalnız informatorla söhbət qurtardıqdan sonra aydınlaşdırılmalıdır. Etnomusiqışınas yerli dialektə olan sözlərə xüsusi diqqət yetirməli, onların ayrıca lüğətini tərtib etməlidir. Yadda saxlamaq lazımdır ki, xalqın canlı danışığında elə sözlər var ki, onları cəsarətlə ədəbi dilə gətirmək olar. Ədəbi dilimizdə bəzən qondarma sözlərə rast gəlirik. Halbuki, bu sözlərin canlı danışıda çox gözəl müqabili var.

İstehsalat təcrübəsində və ya ekspedisiyada olan etnomusiqışınasın həmişə qeyd dəftəri və qələmi hazır vəziyyətdə olmalıdır. O, camaatın qeyri-rəsmi toplanışlarında iştirak etməli, onların danışığ tərzinə diqqət yetirməli və öz qeydini aparmalıdır.

Əvvəllər musiqi folklorumuzun toplanılması zamanı fonovaliklərdən, maqnitafondan, əlyazma üsulundan istifadə edilirdisə, hal-hazırda rəqəmsal yaddaşa malik foto, videokameralarda çəkiliş dəqiq və aydın şəkildə yaddaşa saxlanır. Hər bir etnomusiqşünas da ekspedisiyaya getməzdən əvvəl hazırlıq zamanı mütləq videokamera, eləcə də böyük tutumlu yaddaşa malik mikro kartlar, noutbuk götürməyi unutmamalıdır. İnformatorla söhbət zamanı elə ustacasına hərəkət etməlisən ki, informatorun xəbəri olmadan onun əl hərəkətlərini, jest-mimikasını çəkmək mümkün olsun və buna görə də video çəkiliş mütləq zəruri məsələdir. Etnomusiqşünas, ekspedisiya səfərində olarkən əldə etdiyi folklor nümunələrini kimdən topladığını dəqiq bilməli, onların haqqında xüsusi anket düzəltməlidir. Anket aşağıdakı kimi tərtib edilməlidir: 1. Soyadı, adı, atasının adı. 2. Doğulduğu il və ay. 3. Milliyyəti. 4. Doğulduğu kənd və rayon. 5. Hal-hazırda məskunlaşdığı ünvan. 6. İş yeri, vəzifəsi. 7. Sənəti (məşğuliyyəti). 8. Təhsili. 9. Folkloru öyrəndiyi (əşitdiyi) şəxsin adı və həmin şəxs haqqında məlumat.

Etnomusiqşünas gündüz lentə - yazıya aldığı folklor nümunələrini mütləq həmin gecə qaydaya salmalı, müəyyən qeydlər aparmalı və öz təəssüratlarını yazmalıdır. Toplanan musiqi folkloru nümunələri diqqətlə və variantları ilə nota alınır.

Şifahi ənənəli musiqi folklorumuz, bu zəngin folklor xəzinəmiz yalnız keçmişimizi, bu günümüzü, həmçinin eyni zamanda müasir həyatımızı da əks etdirən tükənməz bir xəzinədir. Azərbaycan xalq musiqi folklorunun elmi cəhətdən öyrənilməsi etnomusiqşünasların qarşısında duran şərəfli vəzifələrdən biridir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Vəliyev V.Ə. Azərbaycan folkloru (Ali məktəblərin filologiya fakültəsi tələbələri üçün dərslik). B.: Maarif, 1985, 414 s.

Айгуль Сафиханова

Научный работник лаборатории
“Исследование национальной музыки”,
докторант в АНК

О ПРОБЛЕМАХ СБОРА МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА

Резюме

Народная музыка является неотъемлемой частью богатого культурного наследия Азербайджана. В данной статье автор выделяет некоторые важные нюансы, которые требуют особого внимания во время экспедиций по сбору фольклорного материала.

Ключевые слова: сбор фольклорного материала, этномусикология, экспедиция

Aygul Safikhanova

Research fellow of “Investigation of national music”
scientific laboratory of ANC,
doktoral candidate of the ANC

ABOUT COLLECTION OF MUSICAL FOLKLORE

Summary

Music is one of the oral tradition an integral part of the rich cultural heritage of the Azerbaijani culture . This article talks about the necessary questions of expedition for collection of the modern ethnomusicology. Also brought to the attention of nuances that require special attention in the course of the collection .

Key words: folklore collection, ethnomusicology, expedition

Rəyçilər: sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, AMK-nın professoru Abbasqulu Nəcəfzadə;
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Lalə Hüseynova

Aysel SƏFİXANOVA

AMK-nın magistrantı

Email: ayselsafixanova.93@mail.ru

CƏBRAYIL RAYONUNUN MUSIQİ - MƏDƏNİ MÜHİTİ

Xülasə: Təqdim olunan məqalədə Azərbaycanın çoxəsrlik tarixə malik gözəl guşələrindən biri olan Cəbrayıl rayonunun musiqi-mədəni mühitində aşıqların rolundan danışıılır. Burada yaşayıb yaradan aşıqların yaradıcılıqlarının, sənət şəcərələrinin dolğun şəkildə araşdırılıb elmi ictimaiyyətə tanıtılması qarşıya məqsəd qoyulmuşdur.

Açar sözlər: Cəbrayıl, musiqi, Azərbaycan, aşiq, sənətkar

Cəbrayıl rayonu (Azərbaycan) respublikamızda mühüm coğrafi mövqeyə, təbii sərvətlərə, zəngin və çoxəsrlik tarixə malik olan gözəl guşələrdən biridir. “Cəbrayıl rayonu Azərbaycanda 8 avqust 1930-cu ildə təşkil edilmiş inzibati rayonlardan biridir. Kiçik Qafqaz dağlarının cənub-şərq ətəklərində, Araz çayının sol sahilində yerləşən Cəbrayıl rayonu cənub-qərbdən Zəngilan rayonu, qərbdən Qubadlı rayonu, şimaldan Xocavənd rayonu, şimal-şərqdən Füzuli rayonu, cənubdan və cənub-şərqdən İran İslam Respublikası ilə həmsərhəddir” (2, s. 50).

Tarixən Cəbrayıl elinin ictimai-mədəni mühitində tərbiyə, təhsil alaraq formalaşmış, tanınan ziyalılar sonradan qabaqcıl Avropa və Asiya ölkələrində elmə, təhsilə yiyələnmiş, Azərbaycanın ictimai-siyasi, mədəni həyatında mühüm mövqelər tutmuş, Azərbaycan dövlətçiliyinin inkişafında mühüm töhfələr vermiş ziyalılar olublar.

Qeyd edək ki, 1935-ci ildə Cəbrayıl kəndli-gənclər məktəbi əsasında rayonda ilk orta məktəb təşkil edilir, şagirdlərin musiqi tərbiyəsində də xüsusi fikir verilir. Cəbrayıl kənd orta məktəbində şagirdlərə nəfəs orkestrində çalmaq bir fənn kimi tədris edilirdi. Hələ 1930-cu illərdə istedadlı tarzən Bilal və Nəriman Vəliyev qardaşları, Ədil Mirzəyev, qarmonçalı Baxış, xanəndələr Cümşüd Dərgahov, Məhəmməd Əliyev, Ağalar Əliyev, Vedan İsmayılov müntəzəm olaraq camaat qarşısında çıxış edir, konsertlər verirdilər.

1939-cu ildə rayonda ilk dəfə olaraq bədii özfəaliyyət olimpiadası keçirilib. Tarzən Bilal Vəliyevin konsertmeysteri olduğu muğam və mahnı ansambli (bədii rəhbər Məhmud Məmmədov) qalib olaraq respublika olimpiadasında iştirak etmək hüququ əldə etmişdi. Cəbrayıl rayonunda Aşiq Mustafanın rəhbərliyi altında zurnaçılar dəstəsi xüsusilə ad qazanmışdı. Həvəskar artistlərin iştirakı ilə “Əsli və Kərəm”, “Leyli və Məcnun”, “Arşın mal alan” və başqa əsərlər tamaşaya qoyulurdu. Maraqlıdır ki, bu tamaşalarda Cəbrayıl İsmayılov - Telli, Cəfər Məmmədov - Gülçöhrə rollarında çıxış edirdi. Sonralar Mədinə Əliyeva, Sayalı Miriyeva, Bilqeyis Həsənova, Simuzər Hüseynova kimi fəal qadınlar teatr tamaşalarında çıxış etməyə başladılar. 1920-1930-cu illərdə Məşədi Cəlilin göstərdiyi məzəli səhnələr hamının böyük marağına səbəb olurdu.

1960-1970-ci özlərinin gözəl ifaçılıq məharətləri ilə hamını valeh edən Zahid Kazımov (tar), Fərəməz Əliyev (tar), Əli Quliyev (kamança), Xurşud Əliyev (zurna), Nadir Nəsirov (klarnet), Aydın Hüseynovun (nağara) iştirakı ilə güclü bədii özfəaliyyət kollektivi yaradılmışdır. 1970-ci ildə təşkil edilən “Çinar” mahnı və rəqs ansambli öz repertuarını daha da zənginləşdirib 1975-76-cı illərdə Moskva və Vilyus şəhərlərində uğurlu çıxışlar etmişdir.

Xalq yaradıcılığının hər bir janrının əsasını nəsildən-nəslə ötürülən ənənəvi normaların sabitliyi, dəyişməzliyi təşkil edir. Bu səbəbdən el sənətkarları onlara məxsus bütün improvizasiya imkanlarını və ustalığını ənənənin qəbul olunmuş normaları çərçivəsində reallaşdırmaq məcburiyyətindədir. Hər bir söyləyicinin, xalq sənətkarının vəzifəsi xalqa məlum olan mahnını, havanı, nəğməni və s. mükəmməl formada, sinxron tərzdə, bir sözlə peşəkarcasına ifa üslubunu yüksək səviyyədə nümayiş etdirməsidir.

Bu gün respublikamızda aşiq sənətinin tam şəkildə öyrənilməsi mühitlər üzrə araşdırılması, onların tədqiqatlara cəlb olunması mühüm və vacib məsələlərdəndir. Cəbrayıl rayonu hal-hazırda işğal altında olsa da məcburi köçkün həyatı yaşayan hər bir Cəbrayılı soydaşlarımız şifahi xalq

ədəbiyyatının janr özünəməxsusluğu, milli adət-ənənələri bu gün də qoruyub saxlayırlar. Cəbrayıl rayonunun rəngarəng folklor janrları burada formalaşan aşiq mühitindən xəbər verir. Bu mühitin tarixən müəyyən ənənələrə malik olması, ustad və ifaçı aşıqları ilə seçilməsi Cəbrayıl aşiq mühitini səciyələndirir.

Cəbrayılın istedadlı el sənətkarları - Aşiq Humay, şair Bədəl, Aşiq Surxay, Aşiq İsmayıl, Aşiq Məlik, Aşiq İbiş, Aşiq Abdulla, Aşiq Mustafa müntəzəm olaraq camaat qarşısında çıxış edir, maraqlı nağıl gecələri təşkil edirdilər. Aşiq Humay bütün Qarabağda tanınmış ustad sənətkarlardan biridir. "Aşiq Humay 1938-ci ildə Moskvada keçirilən Azərbaycan incəsənəti dekadasında fəal iştirak etmiş, bu konsertlərdə ifa etdiyi bir neçə qoşması rus dilinə tərcümə olunmuşdur. Böyük Vətən müharibəsi illərində Aşiq Humay şeirlərinin çoxunu vətənin tərənnümünə həsr etmişdir. Müharibə illərində aşığın yazdığı bir neçə şeirlərinə bəstəkarlarımız musiqi bəstələmişdi. Bu şeirlər o illərin ən çox sevilən nəğmələrində idi. Aşiq Humay həm də 12 xalq dastanının özünəməxsus variantlarını işləyib hazırlamışdır" (1, s. 48).

Azərbaycanın qüdrətli el sənətkarı – haqq aşığı, el şairi kimi ad qazanan Qurbani Mirzalıxan oğlu XV-XVI əsrlərdə yaşayıb yaratmışdır. O, 1477-ci illərdə Cəbrayıl rayonunun qədim Dirli kəndində anadan olmuşdur. Doğulduğu və boya-başa çatdığı doğma kəndinin adı ilə bu böyük sənətkar sonralar xalq arasında Dirili Qurbani adı ilə tanınmışdır. Qurbani mükəmməl təhsil almış, ərəb və fars dillərinə mükəmməl yiyələnmişdir. Onun bayatı, gəraylı, qoşma, təcnis, divani, tərçibbənd, ustadnamə və sair şeir formalarında yazdığı əsərlərində təbiət, məhəbbət, vətən, insan, eləcə də ictimai-siyasi mövzular daha qabarıq şəkildə nəzərə çarpır.

"Əsərlərində qeyd etdiyi kimi Dirili Qurbani dövrünün böyük Azərbaycan sərkərdəsi və şairi olmuş Şah İsmayıl Xətai ilə görüşmüş, sonralar da ondan ayrılmayaraq sarayında yaşamışdır. Ş.İ.Xətaiyə böyük məhəbbət və rəğbət bəsləyən aşiq onu özünün mürşüdü, yəni müəllimi, ustadı adlandırmışdır. Qurbaninin həyat və yaradıcılığı haqqında S.Mumtaz, Ə.Axundov, M.Təhmasib, M.İbrahimov, P.Əfəndiyev, M.Həkimov, Q.Namazov, S.Paşayev, A.Nəbiyev, K.Vəliyev, M.Allahamanov, M.Qasımlı, Q.Kazımov və başqalarının elmi əsərləri Qurbani irsinin öyrənilməsində mühüm rol oynamışdır. Dövrünün görkəmli el sənətkarı olan Dirili Qurbani demək olar ki, Azərbaycan klassik aşiq sənətinin əsasını qoymuş və aşiq yaradıcılığının bütün janrlarında olduqca gözəl nümunələr yaratmışdır. Aşiq yaradıcılığında janr baxımından çətin hesab olunan divanilər də ilk dəfə Qurbani tərəfindən yaradılmış, üç aşiq havası, o cümlədən məşhur "Heydəri" saz havası indiyədək aşıqların repertuarlarının bəzəyidir. Qurbani özündən sonra gələn 500 illik bir tarixdə müasir dövrümüzədək aşiq və şairlərin yaradıcılığına güclü təsir göstərmişdir" (1, s. 20).

Cəbrayılı aşıqlardan biri də Aşiq Pəridir. O, 1811-ci ildə Cəbrayılın Maralyan kəndində anadan olub. Məktəbi bitirdikdən sonra aşiq şeri ilə maraqlanmağa başlamışdır. O, qısa zaman içində hər yana yayılan şan-şöhrəti ilə öz dövrünün bir çox aşıqlarının diqqətini özünə çəkmişdir. Firdun bəy Köçərli yazır: "Aşiq Pəri çox bilikli, gözəl bir xanım idi. Aşiq məclislərində böyük hörmətə sahib idi. Şairlər onun gözəlliyini öz şeirlərində vəsf etmişlər. Bir çox aşıqlarla, şairlərlə deyişmişdir. Bu deyişmələrin hər birində qalib olmuşdur. Bunlardan Mirzə Həsən bəy, Mirzə Kərbalayı Abdulla Canızadə, Cəfərqulu xan Nəva, Məhəmməd bəy Aşiq, Mirzəcan Mədətov və s. misal göstərmək olar" (1, s. 22).

Aşiq Pəri gözəl şeirləri və hazırcavablığı ilə az bir zamanda Qarabağ şairlərinin diqqətini çəkmiş, tez-tez Şuşada keçirilən şeir məclislərinin də iştirakçısı olmuşdur. Onun ədəbi irsi tam şəkildə dövrümüzədək gəlib çatmamışdır, yalnız 40-50 şeri məlumdur. Şeirləri ilk dəfə Mirzə Yusif Qarabağının "Məcmueyi-divani-Vaqif və müasirini-digər" (1856) məcmuəsində kitabında dərc olunmuşdur. Bizə gəlib çatan bir neçə qoşmaları vardır. Bu qoşmalar sadə və anlaşıqlı bir dillə söylənilmişdir.

"Cəbrayılın sazlı-sözlü aşıqlarından biri də Aşiq Surxay olmuşdur. 1908-ci ildə Cəbrayıl rayonunun Qalacıq kəndində dünyaya göz açan Aşiq Surxay hələ uşaqkən musiqiyə böyük maraq göstərmiş, bir sıra musiqi alətlərini mükəmməl ifa etmiş, sonralar çoxlu təsirli şeirlər yazmışdır. Gözəl və məlahətli səsi, təsirli şeirlər yazması onu ömürlük aşiq sənətinə bağlamışdır. 30-cu illərdə Cəbrayılıda və qonşu rayonlarda elə bir toy məclisi, konsert olmazdı ki, Aşiq Surxay orada çalib oxumasın.

Qarabağ bölgəsindəki el şənliklərində daim çalib-çağıran aşıq 1939-cu ildə Bakıda keçirilən “Gənc istedadlar” festivalında I dərəcəli diploma layiq görülmüşdür. 1942-ci ildə könüllü olaraq cəbhəyə yola düşmüş və bu zaman sazını da özü ilə aparmışdır. O, səngərlərdə, döyüş meydanlarında belə saz çalaraq əsgərləri ruhlandırان havalər oxuyardı. 1943-cü ildə Kırında qəhrəmanlıqla həlak olan Aşıq Surxayın özündən sonra aşıq üslubunda düzüb-qoşduğu çoxlu şeirləri, o cümlədən qoşmaları, gəraylıları, təcniləri, bayatıları qalsa da, onların az bir qismi qorunub saxlanılmışdır. Təssüf ki, təbliğ olunmadığından aşığı çox az adam tanıyır” (3).

Azərbaycan aşıq sənətinin mühitlər üzrə öyrənilməsi, bu səbəbdən tarixi, etnik-mədəni prosesləri izləmək, el sənətkarlarının yaradıcılığını müqayisəli şəkildə araşdırmaq, konkret olaraq hər hansısa bir bölgənin aşıq mühitinin digər aşıq mühitləri ilə fərqli və oxşar xüsusiyyətlərini təhlil etmək imkanı verir. Aşıq sənətinin ayrı-ayrı mühitlər üzrə tədqiqi gələcəkdə ümumazərbaycan aşıqlarının, onların yaradıcılıqlarının, sənət şəcərələrinin dolğun şəkildə araşdırılıb elmi ictimaiyyətə təndidilmasına zəmin yaratmış olacaqdır.

Bu günə kimi bəzi mənbələrdə Cəbrayıl da yaşayıb yaradan aşıqların şeirlərindən nümunələr verilsə də, ayrılıqda Cəbrayıl aşıq mühiti elmi şəkildə araşdırılmamış və hələ də öz tədqiqini gözləyir. Bu xüsusiyyət bölgənin etnik-mədəni tərkibinin rəngarəngliyi ilə seçilən Cəbrayıl aşıq mühitinə, onun regional çalarlarına kompleks yanaşma zərurətini yaradır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Quliyev Ş.P, Abbasov T, Quliyev F. Cəbrayıl (Tarixi очерк), B.: İşıq, 1993, 106 s.
 2. Tapdıqoğlu (Vəlişov) N. Cəbrayıl rayonu. Yaşayış məntəqələri, şəhidləri. B.: Təknur, 2014, 255 s.
- Saytoqrafiya**
3. Yusif Dirili - Qalacıqlı aşıq Surxay Dirili Qurbani məclisində // “Dirili Qurbani Məclisi” internet bloqundan URL:<https://diriliqurbanimeclisi.wordpress.com/2012/08/05/qalaciqli-asiq-surxay-dirili-qurbani-maelisinda>

Айсель Сафиханова
Магистрант АНК

МУЗЫКАЛЬНО-КУЛЬТУРНАЯ СРЕДА ДЖЕБРАИЛЬСКОГО РАЙОНА

Резюме

В данной статье рассматривается история культурно-музыкального наследия Джабраильского района Азербайджана. Особое внимание уделяется творчеству ашыгов этой зоны.

Ключевые слова: Азербайджан, Джабраил, музыка, ашуг, творчество

Aysel Safikhanova
Master of Arts of ANC

MUSICALLY-CULTURAL ENVIRONMENT OF JABRAIL REGION

Summary

This article talks about role of ashigs music in the culture of beautiful region of Azerbaijan - Jabrail. The aim of this article is investigation of the creative life of ashigs and to represent them to the scientific society

Key words: Azerbaijan, Jabrail, musician, ashig, master

Rəyçilər: sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, AMK-nın professor Abbasqulu Nəcəfzadə;
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Jalə Qulamova

Ramiz HƏSƏNOV

AMK-nın müəllimi

Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

Email: ramiz.hasanov55@gmail.com

TAR ALƏTİNİN TƏŞƏKKÜL TARİXİNƏ DAİR

Xülasə: Təqdim olunan məqalədə Azərbaycan milli aləti tarın yaranması, inkişafı, təşəkkül tarixi ilə bağlı məsələlərdən bəhs olunur. Həmçinin, tar haqqında yazılmış əsərlər bu məqalədə xüsusi yer alıb.

Açar sözlər: tar, S.Urməvi, Mirzə Sadıq Əsədov, Ü.Hacıbəyli, ifa

Tar musiqi aləti Azərbaycanın mizrabla çalınan qədim alətlərindən biridir. Son dövrün bəzi araşdırmalarının nəticələri XIX əsrdə Azərbaycanın həm şimal, həm də cənub ərazilərində tarın sinədə çalınması faktını sübut edir. Cənubi Azərbaycanda mövcud olmuş muğam ifaçılığında tarın sinədə çalınması Nəsrəddin şahın (XIX əsr) saray ifaçısı - tarzəni Əli Əkbər Fərahininin və onun oğlu Mirzə Qulamhüseynin şəkillərində də öz təsdiqini tapır. Hər iki tarın qolunda 21-22 pərdənin olması bir oktavada 17 pilləli səs sisteminin mövcudluğunu təsdiq edir. Tarın qolunda 24 pilləli səs sistemini almaq üçün qolda 28 pərdə bağlanmalıdır.

Mizrablı alətlər qrupuna aid olan tar aləti geniş texniki və bədii imkanlara malik alətdir. O, orkestrdə, ansamblda (xalq çalğı alətləri ansambllarında), üçlükdə aparıcı alətlərdən sayılmaqla müşayiət və solo aləti kimi istifadə olunur. Səs diapazonu kiçik oktavanın “do” səsinə ikinci oktavanın “sol-lya” səslərinə qədərdir (“lya” notundan istifadə edilməsi solo ifaçılığı üçün daha məqsəduyğundur). Orkestrdə tarın kökü “H”dır (si). Yəni yazılışdan yarım ton bəm səslənir. Dahi bəstəkar Ü.Hacıbəylinin yaratdığı tarda nota alınmasını metso-soprano açarında məsləhət bilmişdir. Bəstəkar əsərlərinin fortepiano ilə solo şəkildə ifasında “do” kökü, operada “in A” (lya), xanəndələrin müşayiətində “si” və “si bemol” köklənir (burada muğam kökləri nəzəri alınmır). Tarın 11 simi var. Avropa musiqi alətlərində “Legatto”, “Detaşe”, “Stakkato”, “Spikatto” ştrixləri olduğu kimi, Azərbaycan tarında da “ruh”, “santur”, “tərs”, və “hal” mizrab üsulları var [5, s. 16]. Ə.Bakıxanov isə yazır: “Tarda olan rezonans heç bir çalğı alətində yoxdur” [7, s. 13].

Tarın texniki və bədii imkanları əsasən solo muğam ifaçılığında üzə çıxır. Sazəndə dəstəsində tar aparıcı rola malikdir. Məsələn, muğam oxunarkən vaxtı-vaxtında, yerli-yerində yol göstərir, xanəndənin oxuduğu musiqi cümlələrinə, avazlarına, nəfəslərinə araçalğı ilə cavab verir, bəzən bu cümlələri tamamlayır, yəni, oxunacaq melodik cümlələri bir növ çalğıda yada salır, muğam dəstgahının hissə və guşələrini nizamlayır. Professor M.Quliyev yazır: “Müşayiətçi çaldığı tarın və kamançanın texniki vasitələrinə yiyələnməklə bərabər, muğam səhnəsində geniş bilik və məlumatı olmalıdır. Onlar rəng və ya diringini, təsnif və dəramədləri muğam dəstgahlarının hansı yerində icra etməsini vaxtı-vaxtında hiss etməli və bilməlidir. Çalğıçı xanəndəni müşayiət edərkən ən ümdə cəhət odur ki, onunla ansambl yaratmalıdır” [4, s. 24].

Hər bir ustad tarzən özünəməxsus mizrab vurur, barmaqlar işlədir, müxtəlif üsullardan istifadə edir. Tarın texniki və bədii imkanlarına aşağıdakılar aiddir: Simlərə müxtəlif şəkildə mizrab vurulması, simlərin barmaqların hərəkəti ilə (“lal barmaq”) səsləndirilməsi, alətin titrədilməsi (“xum”), “dartma sim”, “sürüşdürmə barmaq” (qlissando), kiçik çanaqda çalmaq üçün ştrix və üsullardan istifadə olunur.

Tar ifaçılığında musiqinin (yaxud muğamın) müəyyən hissələrini qabarıq vermək üçün özünəməxsus yaradıcılıq təxəyyülü olan tarzənlər muğamın mürəkkəb çalğı manerasına və xarakterinə uyğun olaraq bir sıra mizrab üsullarından istifadə etmişlər: “Çahar mizrab”, “Əlif mizrab”, “Santur mizrab”, “Rüx mizrab”, “Qoşa mizrab”, “Çırtıq mizrab”, “Mizrabi-dəstgari”, “Mizrabi-zirəfkənd”, “Mizrabi-gülriz”, “Zəngi-şütür”, “Tərsi” və “Hal mizrab”. Bu mizrab üsullarına münasib olaraq ustad tarzənlər “lal barmaq”, “sürüşdürmə barmaq” (qlissando), dartma sim (vibrasiya), “mizrabsız çalğı” kimi ifa vasitələri tətbiq edir.

Müasir professional ansamblarda tarın birinci üç qoşa simi (ağ, sarı və kök simlər) bir qayda olaraq kvarta-kvinta, bas simi sarı simdən bir oktava aşağı (bəm), iki cüt qoşa zəng simi kimi qoşa ağ simlərdən bir oktava yuxarı (zil) köklənir. Tarın diapazonu kiçik oktavanın do səsindən ikinci oktavanın sol səsinə qədərdir. Lakin bəzi ifaçılar II oktavanın “lya”, “si bemol”, “si” səslərini də ifa edə bilirlər.

XIX əsrdə tar çalğı sənətini yüksək zirvəyə qaldıran, muğam ifaçılığını yeni ifadə vasitələri ilə daha da zənginləşdirən məşhur tarzən Mirzə Sadiq Əsədovlu olub. Azərbaycan tarının tədqiqatçısı, professor Vaqif Əbdülqasimov qeyd edir ki, Mirzə Sadiq Əsədovlu ilk dəfə tarın çanaqlarında dəyişiklik etmişdir. O, yazır: “M.S.Əsədovlu tarın çanaqlarını nisbətən dərin qazımaqla onun çəkisini azaltmış, üzünün diametrini xeyli genişləndirmiş və o, oval formalı olmuşdur. Bu kimi dəyişiklik tarda iki keyfiyyəti üzə çıxarmışdır. Birincisi, yeni tarın fiziki-akustik səslənməsi güclənmişdir. İkincisi, əvvəllər böyük çanağın baş tərəfinin maili olması (100 mm) imkan vermişdi ki, tar sinədə çalınmış, yeni tarda isə bu mailik aradan qaldırılmış və o, sinədə çalınmağa uyğunlaşdırılmışdır. Nəticədə tarda ifaçılıq texnikasının imkanları genişləndirilmişdir” [2, s. 23-24].

Tar rekonstruksiya edildikdən sonra bədii-texniki imkanları genişlənmiş, istər sazəndə ansamblında, istərsə də solo muğam ifaçılığında aparıcı musiqi alətinə çevrilmişdir. Əlbəttə, muğam ifaçılığı üçün tarzən gərək güclü barmaq və mizrab texnikasına malik olsun. Bundan əlavə, ifa zamanı mizrab hərəkəti ilə barmaqların pərdələr üzərində gəzişməsində tam uyğunluğun olması vacib şərtlərdəndir. Tarzən gərək muğamın hər şöbəsini iri kadanslarla, uzun fermato ilə, təzadlı nüanslarla ayıra bilsin. Bütün bunlar muğamların bədii şəkildə təfsiri üçün lazımlı vasitələrdir. Beləliklə, ifaçı nə qədər istedadlıdırsa, onun muğama əlavə etdiyi musiqi ifadələri də bir o qədər zəngin və təsirli olur.

Mirzə Sadiqdan sonra görkəmli tarzən-pedaqoq Əhməd Bakıxanov da tarın quruluşunda bəzi kiçik dəyişikliklər etmişdir. Bununla bağlı Ə.Bakıxanov yaradıcılığının tədqiqatçısı Əvəz Rəhmətov yazır: “O, alətin qolunu uzatmaq və onun pərdələrinin sayını artırmaq yolu ilə tarın kiçik çanağında üz pərdəsini ixtisara salmış, qoluna beş pilləvari sarı sümük əlavə etmişdir. Bu təkmilləşdirmə nəticəsində musiqi alətinin diapazonu və ifaçılıq imkanları xeyli artmışdır” [7, s. 18].

Tarın diapazonu ilə əlaqədar not yazılışında metso-soprano açarından istifadə olunur. Bu açarı Ü.Hacıbəyli tara 1929-cu ildən sonra tətbiq etmişdir [3, s. 4]. Tar musiqi aləti tədris sisteminə daxil edildikdən sonra notların yazılışının metso-soprano açarında yazılmasının zəruriliyini bəstəkar Ü.Hacıbəyli göstərmiş və diatonik pərdələrin dünyada qəbul olunmuş not yazı sistemi ilə işarə olunmasını tətbiq etmişdir. Bu yenilikdən sonra tarın qolunda bir oktavada mövcud 12 diatonik pərdələrdən başqa muğam ifaçılığında istifadə edilən yarım tondan kiçik və böyük olan pərdələrə ifaçılar ümumi şəkildə “muğam pərdələri” adını qoydular. 1930-cu ildən sonra rus-sovet musiqişünası V.Belyayev tar üzərində apardığı tədqiqatlar nəticəsində “muğam pərdələri”ni not işarələri ilə qeyd etmək üçün həmin tonları onlardan bir ton yuxarıda olan notun qabağında “dubl bemol” işarəsini və onun üstündə “–” defis işarəsini tətbiq etmişdir. Beləliklə, “muğam pərdələri” uzun zaman daxilində V.Belyayevin tətbiq etdiyi not işarəsi ilə qeyd olunurdu. Muğam ifaçılıq təcrübəsində notla ifa mədəniyyəti tətbiq edilmədiyinə görə bu işarələrdən yalnız musiqişünaslar bəzi hallarda öz tədqiqatlarında istifadə edərdilər. Onu da xüsusi olaraq qeyd etmək lazımdır ki, “dubl bemol” işarəsi musiqi tonunun 1 ton bəmləşdirilməsindədir. Bu isə “muğam pərdələri”nin səs yüksəkliyini heç də düzgün göstərmir. Həmin işarələrin üstündə olan defis işarəsi isə guya “muğam pərdəsi”nə işarə kimi verilir. Azərbaycan muğam səs sisteminə S.Urməvinin tətbiq etdiyi səs sistemi işarələrindən başqa 66, 114 və koma adlanan 24 sent pərdələr də mövcud olduğu üçün V.Belyayevin tətbiq etdiyi işarə akustik baxımdan muğam pərdələri arasında olan nisbət fərqlərini düzgün olaraq təyin etmək üçün qəti uyğun gəlmir. Türk, ərəb, İran, uyğur, hind ənənəvi musiqisində, o cümlədən müasir musiqi ifaçılığı üçün nəzərdə tutulmuş yarım tondan kiçik və böyük tonları işarə etmək üçün xüsusi not işarələri artıq uzun illərdir ki, ifaçılıq təcrübəsində tətbiq edilməkdədir. Bunları nəzərə alaraq Azərbaycan tarının pərdə quruluşunda “muğam pərdələri” adlanan pərdələri akustik baxımdan düzgün təyin etmək məqsədli xüsusi not işarələrinin tətbiq olunması və bu işarələrin həm ifaçılıq sənətində, həm də musiqişünaslar tərəfindən qəbul olunaraq həyatda tətbiq etmələri milli musiqi mədəniyyətinin elmi-praktik inkişafı üçün böyük əhəmiyyət

daşıyır.

Tar alətinin pərdə quruluşu özünün qədim səs sistemini saxlamış milli musiqi alətimizdir. Aparılan elmi araşdırmalar nəticəsində qədim sazın pərdə quruluşunun diatonik səs sisteminə, tarın isə 17 pilləli enharmonik səs sisteminə məxsus olması faktlarını təsdiq etmiş və onların antik dövrdə mövcud olmuş musiqi səs sistemləri ilə eyni əsasa söykəndiyini göstərdi.

Tara not sisteminin təbii edilməsi üçün ən əvvəl Ü.Hacıbəyli "Tarın səs qatarının yenidən qurulmasının layihəsi" əsərini yazır. Gəldiyi elmi nəticələr əsasında o, tarın pərdələrini sistemləşdirərək, onun səs qatarını fortepiano səs qatarı ilə uyğunlaşdırmağa çalışmış və bu məqsədlə bir neçə texniki etüdlər yazmışdır. Həmin illərdə Ü.Hacıbəyli Avropa və rus bəstəkarlarının əsərlərinin tərzdə səsləndirilməsinin mümkünlüyünü və vacibliyini sübuta yetirmək məqsədilə öz sinfində tar fənni üzrə dərs alan Səid Rüstəmov (1907-1983) ifasında Ş.Qunonun "Faust" operasından "Vals", V.Motsartın "Rondo" pyeslərini nümayiş etdirir.

Azərbaycan instrumental musiqi tarixində Ü.Hacıbəyli tərəfindən fortepiano tarı müşayiət etməsi, gələcəkdə onun imkanlarından daha geniş istifadə etmək problemlərini qoyur. A.Novruzov "Tarın ifaçılıq xüsusiyyətlərinin təkamülündə xarici və Azərbaycan bəstəkarları əsərlərinin rolu" adlı sənətsünaslıq namizədi dissertasiyasının avtoreferatında fortepiano tarla birlikdə səsləndirmək nəticəsində Şərq və Qərb musiqi alətləri arasında dialektik vəhdətə nail olmaqla bərabər, Azərbaycan tarında milli musiqi nümunələrindən başqa, xarici ölkə bəstəkar əsərlərindən istifadə etmək ənənəsini də yaradır" [6, s. 14].

Onu da qeyd etmək ki, dahi bəstəkarımız Ü.Hacıbəylinin bu sahədə gərgin fəaliyyəti qısa dövr ərzində öz bəhrəsini verdi. Buna misal olaraq S.Rüstəmovun 1935-ci ildə yazdığı "Tar məktəbi" adlı tədris vəsaitini göstərə bilərik. Bu tədris vəsaitində müəllif milli ənənədən və dünya musiqi mədəniyyətindən bəhrələnmişdir. Belə ki, burada rahat qavranılan xarici ölkə bəstəkarlarının əsərlərinə istinad edilir. Belə müəlliflərdən J.F.Mazası, M.K.Klimovu, A.İ.Rubetsi göstərə bilərik. Təbiidir ki, xarici ölkə bəstəkar əsərlərinin hər bir nümunəsinin tərzdə ifası xüsusi əhəmiyyətə malik olmaqla bərabər, onun müxtəlif ifaçılıq keyfiyyətlərini də üzə çıxarır. Bu mənada M.İ.Qlinkanın "Ruslan və Lyudmila" operası üverturasının tar və fortepiano üçün köçürülmüş variantına nəzər yetirək. Ən əvvəl onu deyək ki, tarzən əsas mövzunu sürətli tempdə başlamaqla bərabər onun ritmik dəqiqliyini saxlamağa da səy göstərməlidir. Həmçinin, ifaçı mizrabların kəskin, stakkato vurulmasına xüsusi diqqət verməlidir. Bununla yanaşı aplikatura ardıcılığının düzgün seçilməsi də ifanın keyfiyyətli səslənməsinə şərait yaradır.

S.Rüstəmovun, J.Akkolainin violin və fortepiano üçün "Lya minor Konserti"nin tar və fortepiano üçün köçürülməsi belə əsərlərdəndir. Xarici ölkə bəstəkarlarının kiçik həcmli əsərlərinin kütləvi şəkildə yayılması 50-ci illərdə daha da genişlənir. Belə ki, bu illərdən başlayaraq xarici ölkə bəstəkar əsərləri tar ilə fortepiano üçün işlənilib sistemli şəkildə nəşr edilir. Bu işləmələr sahəsində S.Rüstəmov, S.Ələsgərov, A.Gəray, B.Zeydman, Z.Stelnik və başqaları səmərəli fəaliyyət göstərirdilər. A.Dvorjakın 8 saylı "Slavyan rəqsi"nin xarakterik xüsusiyyətləri çalğının bədii ifadə vasitələri baxımından yaradıcılıq impulsları ilə zənginləşdirir. C.Rossininin "Sevilya bərbəri" operasından tar ilə fortepiano üçün köçürülmüş üverturası ifaçılıq baxımından geniş surətdə təhlil edilir.

Tar üçün orijinal əsərlərdən biri də əməkdar incəsənət xadimi, bəstəkar Sevdə İbrahimovanın 1986-cı ildə yazdığı "Xatirə" poemasıdır. Əsər bəstəkarın babası görkəmli tarzən, respublikanın xalq artisti Qurban Pirimovun xatirəsinə həsr olunmuşdur. "Xatirə" poemasında musiqi materiallarının müxtəlif templərdən ardıcillaşdırılması, ayrı-ayrı mövzuların rəngarəng muğam intonasionalarında səsləndirilməsi əsərin dramaturji planında əhəmiyyətli yer tutur. Poemada bir mühüm cəhət də olur ki, müəllif öz düşüncə və hisslərini əvvəldən axıra qədər Q.Pirimovun səciyyəvi çalğı prinsipləri üzərində qurub.

Tar ifaçılığı XX əsrin sonları XXI əsrin əvvəllərində öz inkişafının yüksəliş dövrünü yaşayır. Dövlət başçımız və H.Əliyev fondunun rəhbəri Mehriban Əliyevanın söyləri nəticəsində Azərbaycan tar ifaçılıq sənəti YUNESKO-nun Bəşəriyyətin Qeyri-maddi mədəni irs üzrə reprezentativ siyahısına daxil edilib.

ƏDƏBİYYAT:

1. Abdullayeva S.A. Azərbaycan xalq çalğı alətləri, B.: Adiloğlu, 2002, 454 s.
2. Əbdülqasimov V.Ə. Azərbaycan tarı. B.: Işıq, 1989, 96 s.
3. Hüseynov Ə. Üzeyir Hacıbəyovun tar açarı. // "Ədəbiyyat və incəsənət" qəzeti 21 avqust, 1987, s. 5
4. Quliyev M.B. Azərbaycan xalq çalğı alətlərinin təşəkkülü, formalaşması və ansambllarda rolu. B.: 1997.
5. Quliyev M.B. Muğam sənətində ifaçılıq məsələləri B.: MBM, 2013, 84 s.
6. Novruzov A.M. Tarın ifaçılıq xüsusiyyətlərinin təkamülündə xarici və Azərbaycan bəstəkarları əsərlərinin rolu (aftoreferat). B.: 2002
7. Rəhmətov Ə.M. Əhməd Bakıxanov. B.: Işıq, 1977, 144 s.

Гасанов Рамиз
Преподаватель АНК

ОБ ИСТОРИИ ФОРМИРОВАНИЯ ТАРА**Резюме**

В настоящей статье рассматриваются Азербайджанские народные инструменты и история зарождения старинного Азербайджанского инструмента - тара. Особое место в этой статье занимает рассмотрение произведений, написанных для тара.

Ключевые слова: тар, С.Урмеви, Мирза Садых Асад оглы, У.Гаджибейли, исполнение

Hasanov Ramiz
Lecture of ANC

ON THE HISTORY OF THE FORMATION OF TAR**Summary**

The article talks about Azerbaijan instruments and the origin of the ancients of Azerbaijan instrument - tar. Special places in this paper consider works for tar.

Key words: tar, S.Urmevi, Mirze Sadig Asad oglu, U.Hacibeyli, performance

Rəyçilər: professor Malik Quliyev;
dosent Malik Mansurov

Fazilə NƏBİYEVA

Azərbaycan Milli Konservatoriyası
 “Milli musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi”
 elmi-tədqiqat laboratoriyasının elmi işçisi
 Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7
 Email: nebiyeva.fazile@mail.ru

ELEKTRO AKKORD TAR

Xülasə: Təqdim olunan məqalədə tar ailəsinə daxil edilən, akustik və elektron ifa imkanlarına malik olan yeni alətin Elektro akkord tarın yaranma tarixinə nəzər yetirilmişdir. Onun texniki xüsusiyyətləri, diapazonu, simlərinin diametri, hissələrinin adları, ölçüləri, hazırlandığı materiallar barədə məlumatlar verilmiş və çertyoju göstərilmişdir.

Açar sözlər: milli musiqi alətimiz, tar, tar ailəsi, Elektro akkord tar

Hər bir xalq tarixdə maddi təbii sərvətləri ilə deyil qəhrəmanları, elm xadimləri, sənətkarları, özünəməxsus mənəvi zənginlikləri ilə də tanınır. Belə sərvətlərə xalqların mərasimləri, geyim və mətbəx mədəniyyəti, maddi-mədəniyyət abidələri, rəqs sənəti, toxuculuq, ağacışləmə və dulmuşçuluq sənəti, musiqi mədəniyyəti, o cümlədən qədim musiqi alətləri aiddir.

Azərbaycan Milli Konservatoriyasında yaradılmış “Milli musiqi alətlərin təkmilləşdirilməsi” elmi-tədqiqat laboratoriyasında görülən səmərəli işlər ilə xalqımızın maddi-mənəvi mirası olan milli musiqi alətlərimiz gələcək nəsillərə təkmilləşmiş halda ötürülür. Laboratoriyada qarşıya qoyulan əsas məqsəd xalq çalğı alətləri orkestrimizdə subkontr, kontr, böyük və kiçik oktava səslərini əldə etmək və Azərbaycan xalq çalğı alətlərinin səs diapazonunu simfonik orkestrin səs diapazonuna çatdırmaqdır.

Onu da bildirək ki, adını qeyd etdiyimiz elmi-tədqiqat laboratoriyası 2003-cü ildən başlayaraq bu günə qədər fəaliyyət göstərməkdədir. Məmmədəli Məmmədovun laboratoriyaya rəhbər təyin olunmasından sonra geniş diapazonda elmi araşdırmalar aparılmış və müsbət nəticələr əldə olunmuşdur. Onun musiqini dərinlən duya bilməsi, musiqi alətlərində ifa etmək və ixtirachılıq qabiliyyəti, mühəndislik peşəsi sahəsində ixtisaslaşması milli musiqi alətlərimizdə düzgün və tələb olunan istiqamətdə təkmilləşmə işlərini yüksək səviyyədə yerinə yetirməsinə böyük kömək göstərmişdir.



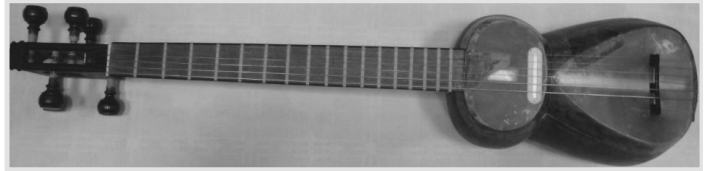
Məmmədəli Məmmədov

Məmmədəli Məmmədov respublikamızda yeni elektron musiqi alətlərinin yaradılması, qədim çalğı alətlərimizin bərpası və təkmilləşdirilməsi işi ilə məşğul olan mütəxəssisdir. Nəzərinizə çatdırmaq istəyirik ki, M.Məmmədovun kolleksiyasında müəlliflik hüququnu təsdiqləyən sənədlərə malik 17 adda musiqi aləti var. Alətlərin hər biri Müəllif Hüquqları Agentliyində qeydiyyatdan keçib. “Qarabağ kamanı”, “Udmən”, iki kameralı musiqi aləti olan “Həsə”, “İrs”, “Ay-ulduz”, “Azərbaycan” adlı elektron musiqi alətləri, altı simli, iki kameralı kamançalar, bərpa

edilmiş tar və kamança alətləri söylədiklərimizə əyani misaldır. Onun təkmilləşdirdiyi alətlər sırasına “Çəng”, “Kamança”, “Tar”, “Davul”, “Santur”, “Qanun”, “Balaban” kimi alətlər daxildir.

M.Məmmədov eyni zamanda yeni alətlərin yaradıcısı kimi də tanınır. “Udmən”, “Elektrotar”, “Qoşaql ud” (Sevgililər), iki kameralı kamança, “Bas kamança”, “Kontr kamança”, “Zil-bəm kamança”, “Dəf kamança”, “Bas tar”, “Dördkünc balaban”, “Azərbaycan santuru”, “Təkmilləşmiş dördkünc təbil”, köklənə bilən “Meydan nağara” onun təxəyyülünün məhsuludur.

Musiqi alətlərinin bərpası və təkmilləşdirilməsi işinə böyük zəhmət və vaxt sərf edən Məmmədli müəllim ilk dəfə olaraq kamaça və tarlardan ibarət musiqi alətləri ailəsini yaratmışdır. O, yeni yaradılmış Elektro Elektro akkord tarın da müəllifidir.

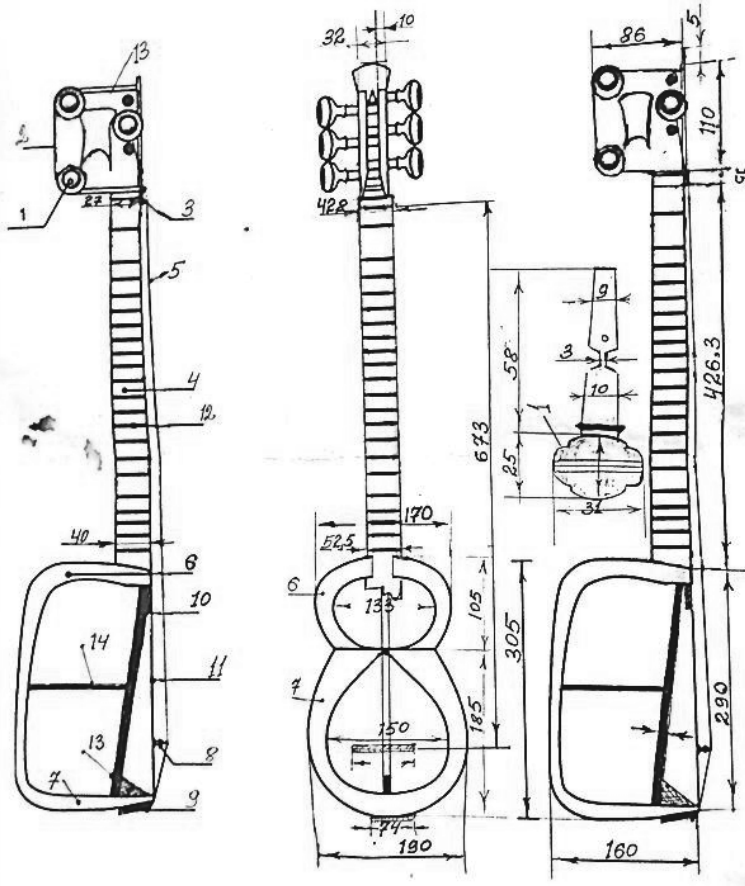


Dörd oktava səs diapazonuna malik olan “Akkord tar”

Alətin texniki xüsusiyyətləri aşağıdakı kimidir. Elektro Elektro akkord tar kəllədən, 6 ədəd böyük aşıxdan, qolüstü xərəkədən, qoldan, 6 simdən, kiçik və böyük çanaqlardan, çanaqüstü xərəkədən, simgirdən, çanaq içində olan iç qoldan, çanaqüstü pərdədən, 18 not pərdəsindən, iç mizrabdan və kökləyici çubuqdan ibarətdir. Bu alətin səs diapazonu 4 oktavaya bərabərdir. Elektro Elektro akkord tarın çanağı tut, qolu, aşıxları və kəlləsi qoz ağacından hazırlanmışdır. Kəlləüstü, çanaqüstü xərək və mizrab isə ebonitdəndir. Çanaq üzlüyü dana ürəyinin pərdəsindən, qolüstü xərək isə sümükdən hazırlanıb. Elektro Elektro akkord tarın simlərinin diametri aşağıdakı kimidir. Birinci simin diametri - 0,23 mm, ikinci sim - 0,33 mm, üçüncü sim - 0,48 mm, dördüncü sim - 0,69mm, beşinci sim – 1,02 mm, altıncı simin diametri isə - 1,10 mm-ə bərabərdir. Onu həm akustik, həm də elektron variantda ifa etmək mümkündür. M.Məmmədovun təyin etdiyi Elektro Elektro akkord tara aid ölçülər aşağıdakı cədvəldə öz əksini tapmışdır.

	Alətin hissələrinin adları	Hissələrin ölçüləri
	Çanağın ölçüləri	290 mm
	Qolun uzunluğu	426,3 mm
	Menzura	673 mm
	Böyük çanağın uzunluğu	185 mm
	Böyük çanağın eni	150 mm
	Kiçik çanağın uzunluğu	105 mm
	Kiçik çanağın eni	133 mm
	Çanağın hündürlüyü	160 mm
	Kəllənin uzunluğu	110 mm
	Kəllənin eni	32 mm
0	Kəllənin hündürlüyü	86 mm
1	Qolun çanaq hissəsində eni	52,5 mm
2	Qolun çanaq hissəsində hündürlüyü	40 mm
3	Qolun kəllə hissəsində eni	42,8 mm
4	Qolun kəllə hissəsində hündürlüyü	27 mm
5	Aşıxların dəstəyində diametri	31 mm
6	Aşıxların konusunun diametri	10-9 mm
7		

Elektro akkord tarın çertyoju



Elektro akkord tarın maraqlı yaranma tarixinə malik olduğunu da nəzərinizə çatdırmaq istəyirik. Bu barədə M.Məmmədovun dilindən eşitdiklərimizi qələmə almışıq. Onun söylədiyinə görə adətən hər gün yarım saatdan bir saata qədər vaxtını yeni məlumatlar almaq və eyni zamanda öz fikirlərini dostları ilə bölüşmək üçün kompyuter arxasında keçirir. Günlərin birində virtual axtarışlar aparan zaman gənc tarzənimiz Şəhriyar İmanovun gitarada akkord üslubunda ifasını

gören Məmmədəli müəllim bu alətin imkanlarını özündə cəmləşdirə bilən milli gitaramızı Elektro akkord tarı yaratmaq üçün qəti qərara gəlir. Onun söylədiyinə görə elə bir Elektro akkord tar düzəltmək lazım idi ki, Şəhriyar gitarada etdiyi virtuoz ifanı Elektro akkord tarda da edə bilsin. İstedadlı tarzənimizin bu bacarığını milli musiqi alətinə keçirmək lazım idi. Məmmədəli müəllim bu münasibətlə Şəhriyar İmanovu laboratoriyaya dəvət edir və öz fikirlərini ustad sənətkarla bölüşür. Belə bir tarın ərəşəyə gələ biləcəyindən təəccüblənən gənc ifaçı bunun mümkünlüyü ilə maraqlanır. Məmmədəli müəllim isə “Əlbəttə mümkündür, tək qarşılıqlı istək olsun” deyərək ona cavab verir. Bundan sonra həmin tar üzərində işlər başlayır. Dörd aydan sonra hazır olan



**Şəhriyar İmanov “Akkord tar”ı
Ölkəm.az saytı vasitəsi ilə
ictimaiyyətə təqdim edərkən**

Elektro akkord tar həm akustik, həm də elektron variantda ifa etmək imkanlarına malik olur. Ənənəvi olaraq yaratdığı alətlərin ilk ifaçısı olan M.Məmmədov bu aləti də öz ifası ilə sınaqdan keçirir və problem yarada bilən bütün maneələri aradan qaldırırdıqdan sonra ifaçıya təqdim edir. O, Elektro Elektro akkord tarın ifa üçün tam yararlı olduğuna əmin olduqdan sonra Şəhriyar İmanovu laboratoriyaya dəvət edir. Həmin günü Məmmədəli müəllim belə xatırlayır: “Ustad əvvəlcə tarı yaxşıca süzdü, sonra isə götürüb bütün hissələrini nəzərdən keçirdi və sinəsinə sıxdı. Ehtiyatla, sanki qorxurmuş kimi hər simi ayrı-ayrılıqda səsləndirdikdən sonra ifaya başladı. Bizim istədiyimiz alınmışdı. Sevincdən gözlərimdən yaş axırdı. Axı dünyaya daha bir sağlam “övlad” gəlmişdi. Ən əsası bu “övladın” təhsili ilə məşğul olan bir insan da var. O, da Şəhriyar İmanovdur”.

Yaratdığı musiqi alətlərinə övlad qayğısı ilə yanaşan, daim axtarışda olan ixtiraçı ustanın yenilikçilik duyğusu onu avropa musiqi alətləri ilə bir sırada dayana bilən tar qrupuna daxil olan milli musiqi alətimizin Elektro Elektro akkord tarın ərsəyə gəlməsinə səbəb oldu. Əminik ki, M.Məmmədovun müəllifi olduğu bu alətin səsi gələcəkdə Şəhriyar İmanov və digər görkəmli sənətkarlarımızın ifasında dünyanın ən mötəbər konsert salonlarından gələcək, Elektro akkord tar ulu muğamlarımızın, xalq mahnılarımızın və rəqslərimizin layiqli carçısına çevriləcək.

ƏDƏBİYYAT:

1. Kərimi S, Abdullayev, Məmmədov M. Tar çanağında konstruktiv dəyişikliklər etməklə səs effektinin yaxşılaşdırılması //“Konservatoriya” jurnalı. № 3 (17) 2012. S. 62-65.
2. Kərimi S, Məmmədov M. Musiqi alətlərimizin təkmilləşdirilməsində texniki elmlərdən istifadə qaydaları //“Konservatoriya” jurnalı. № 2 (24) 2014. S. 12-18.
3. Köçərli İ. Böyük tarzən Mirzə Sadıq Əsədovun yaratdığı Azərbaycan tarı //“Musiqi dünyası” jurnalı. 3/56 2013. S. 85-87.
4. Rəhimova G. Tarın tarixindən //“Elm və həyat jurnalı. № 2/ 1996. s.44

Фазилія Набиева

Научный сотрудник лаборатории
“Совершенствование национальных
музыкальных инструментов” АНК

ЭЛЕКТРО АККОРД ТАР

Резюме

В статье представлена истории создания семейства тара, в которую вошёл новый инструмент - «Тар Аккорд». Рассматривается техническая характеристика нового инструмента, его акустические и электронные возможности: диапазон, диаметр струн, названия частей, размеры, материалы, проект и информация о подготовке.

Ключевые слова: национальный музыкальный инструмент, тар, семейство тара, Электро аккорд тар

Fazila Nabiyeva

Research fellow of laboratory
“Improvement of national musical instruments”
of Azerbaijan National Conservatory

ACCORD TAR

Summary

The article tells about a history of family tar, which is part of acoustic and electronic performance capabilities of the new instrument “Tar Accord”. As technical characteristics, the range of the diameter of the string, names of parts, materials, project and information about preparation had been researched.

Key words: the national musical instrument, tar, family tar, Accord tar

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

Səadət ABDULLAYEVA

BMA-nın professoru, sənətşünaslıq doktoru

Bakı, Nəsimi rayonu, Şəmsi Bədəlbəyli 98

Email: saadatabdulla@yandex.ru

NİZAMİ İRSİ AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ YARADICILIĞINDA

Xülasə: Məqalədə yetişməkdə olan bəstəkarlar nəslinin diqqətini Nizami Gəncəvi irsinə cəlb etmək məqsədilə onun obrazı və poemaları əsasında yaradılan əsərlərin adları verilir.

Açar sözlər: Nizami Gəncəvi, opera, balet, simfonik, vokal və instrumental əsərlər, mahnı və romanslar

Dünya ədəbiyyatının klassiki sayılan Nizami Gəncəvinin zəngin məzmunlu, yüksək ideyalı əsərlərində əks etdirdiyi insan zəkası, əxlaqi keyfiyyətlər, ədalətli, azad cəmiyyət, saf məhəbbəti təənnüm edən əsərləri, həmçinin şəxsiyyəti yaradıcı insanları həmişə düşündürmüşdür. Bu obraz və mənbələrdən bəhrələnərək, axtarıqlarını və istəklərini gerçəkləşdirərək Nizamiyə həsr olunan ən gözəl əsərlərini yazmışlar. Qara Qarayevin qeyd etdiyi kimi (1, s. 48) Nizaminin misraları son dərəcə melodikliyi, bədii obrazları, dramaturji əsası və mövzuları olduqca plastikliyi və təsirliyi ilə seçilir, sanki onlar musiqidə öz ifadəsini tapıb. Fikrət Əmirov isə Nizami poeziyasının gözəlliyinə, məna dərinliyinə, yüksək mənəvi-etik ideyalarına, ehtirasların çarpazlaşmasına, dramatikliyinə üstünlük verir (2, s. 124-125). Hər iki görkəmli bəstəkarımız bilavasitə Nizami irsi əsasında yazdıqları əsərlərə görə şöhrət qazanıblar. Nizaminin “Xəmsə”si, qəzəlləri və obrazı əsasında yazılan musiqi əsərlərin əksəri şairin 800, 840, 850, 870 illiyinə həsr olunub və demək olar ki, klassik musiqinin bütün janrlarını əhatə edir. Gəlin onları gözdən keçirək.

Operalar

Mirzə Cəlal Yusifzadə. “Fərhad və Şirin” (1911). Mirzə Cəlal Yusifzadənin Nizaminin “Xosrov və Şirin” poemasına əsasən yazdığı librettosuna tərzən Məşədi Zeynalla birlikdə Şərq nəğmələri əsasında klavir-direksion şəklində operanın partiturasını tərtib etmişdir.

Əfrasiyab Bədəlbəyli. “Nizami” (1947). 5 pərdə, 6 şəkildən ibarətdir. Librettosu – müəllifin iştirakı ilə Məmməd Səid Ordubadinindir.

Niyazi. “Xosrov və Şirin” (1942), 4 pərdəli, librettosu – Mikayıl Rəfilinindir.

Zülfüqar Hacıbəyov. “Nüşabə” (1946). Librettosu Abdulla Şaiqindir. Üvertüra və əsərin qəhrəmanı Nüşabənin bir ariyası yazılısa da opera tamamlanmayıb.

Ramiz Mustafayev. “Şirin” (1957), bir hissəli, diplom işi. Səməd Vurğunun “Fərhad və Şirin” dramı əsasında.

Uşaq operaları

Soltan Hacıbəyov. “İsgəndər və çoban” (1947). Bəstəkarın tələbə ikən yazdığı bir pərdəli və üçşəkili ilk milli uşaq operası. Librettosu Nizaminin “İsgəndərnamə” poemasının “İqbalnamə” hissəsindəki verilən hekayə əsasında Mirmehdi Seyidzadə tərəfindən yazılıb.

Rok-opera

Eldar Mansurov. “Yeddi gözəl”, 2005.

Baletlər

Qara Qarayev. “Yeddi gözəl” (1949-1952), 4 pərdə və 11 şəkildə. Əsər Nizaminin poemasının adıyla adlandırılsa da, librettosu şairin “Xəmsə”sindən seçmələr əsasında İsmayıl Hidayətzadə, Yuri Slonimski, Sabit Rəhman tərəfindən yazılmışdır.

Qara Qarayev. “Leyli və Məcnun” (1969). Bəstəkarın eyniadlı simfonik poeması əsasında bir pərdəli xoreoqrafik poema. Ssenari müəllifi və baletmeyster – Nailə Nəzirova.

Fikrət Əmirov. “Nizami” (1984), üç hissəli. Librettosu Altay Məmmədov və Nailə Nəzirovanıdır.

Tofiq Bakıxanov. “Xeyir və Şər” və yaxud “Ehtiras meteoriti” (1990), bürpərdəli rəqs dramı. Nizaminin “Xəmsə”sindən eyniadlı hekayət əsasında yazıb. Libretto müəllifi və quruluşçu-baletmeyster – Rəşid Əhmədov,

Qalib Məmmədov. “Sirlər xəzinəsi”(1991), iki pərdəli.

Rəşid Əhmədov. “Nizaminin xatirəsinə” (1992). Aqşın Əlizadənin “Kənd süitəsi” və Musa Mirzəyevin fortepiano pyesləri əsasında iki hissəli tamaşa.

Qalib Məmmədov. “İskəndərnamə” (2005).

Müzikl

“Leyli və Məcnun” (2011). Nizami Gəncəvinin eyniadlı poeması əsasında dünyada ilk dəfə özündə musiqi, drama, xoreografiya və opera sənətlərini əks etdirən Hip-hop və R&B janrı. Layihənin müəllifi və rəhbəri – Mirsahib Musayev, ssenari müəllifi və quruluşçu rejissoru İradə Gözəlova, rəqslərin quruluşçusu – ABŞ-ın Çikaqo ştatından olan xoreograf Çarlz Lourens, quruluşçu rəssam – Rəşad Ələkbərov.

Simfoniya

Boris Zeydman. “Xosrov və Şirin” (1940). Əsərin əsasını Nizaminin eyniadlı poemasında verilən mövzu təşkil edir.

Olqa Nikolskaya. “Bəhram Gur”. “Yeddi gözəl” poemasının qəhrəmanının obrazı canlandırılıb.

Fikrət Əmirov. “Nizami” (1947, ilk adı “Nizaminin xatirəsinə”). Azərbaycan musiqi tarixində simli orkestr üçün yazılmış ilk simfoniya.

Məmməd Quliyev. Yeddinci simfoniya – “Xəmsə”dən damlalar” (2001).

Simfonik poemalar

Fikrət Əmirov. “Nizami haqqında” (1941), tələbə ikən.

Qara Qarayev. “Leyli və Məcnun” (1947). Böyük simfonik orkestr üçün.

Midhət Əhmədov. “Bəhram Gur”(1948).

Nəriman Məmmədov. “Fərhad və Şirin” (1980), simli orkestr və orqan üçün.

Qalib Məmmədov. “Nüşabə və İskəndər” (1983). Nizaminin “İsgəndərnamə” poemasının mövzuları əsasında.

Simfonik süitələr

Qara Qarayev. “Yeddi gözəl” (1947). Simfonik orkestr üçün, eyniadlı baletin musiqisi əsasında.

Qara Qarayev. “Xoreografik şəkillər” (“Yeddi gözəl” baletindən, 1953).

Tofiq Bakıxanov. “Xeyir və Şər” (1992). Eyniadlı balet əsasında yazılıb.

Qalib Məmmədov. “Sirlər xəzinəsi”(eyniadlı balet əsasında, 2003).

Qalib Məmmədov. “Nüşabə və İskəndər” balet süitəsi (1980).

Vokal-simfonik əsərlər

Qara Qarayev. “Üç təsnif” (1939) – “Leyli”, “Şirin” və “Sarənc” (“Şur” muğamının şöbəsi), simfonik orkestr üçün.

Üzeyir Hacıbəyli. “Nizami” kantatası(1947).Bariton solo, xor və simfonik orkestr üçün. Sözləri Süleyman Rüstəmdir.

Süleyman Ələsgərov. “Nizami” (1991). Xor və orkestr üçün vokal-simfonik poema. Sözləri Hikmət Ziyanıdır.

Ramiz Mustafayev. “Nizami” oratoriyası (1993). Sözləri Rəfiq Zəka Xəndanındır.

Vokal-instrumental əsərlər (sözləri Nizami Gəncəvinindir)

Məmməd İsrəfilzadə. “Hüsnün gözəl” (1941), qarışıq xor ilə fortepiano üçün.

Cahangir Cahangirov. “Qəzəl” (1947). Qarışıq xor ilə fortepiano üçün.

Cövdət Hacıyev. Xor poemaları: Oratoriya - beşik nəğməsi (1952); “Ey gül” xor kompozisiyası, fortepiano və qarışıq xor üçün (1956).

Azər Rzayev. “Lirik mahnı” (1980), səs və kamera orkestri üçün.

Məmməd Quliyev. “Qəzəl”, soprano, iki fleyta, simli orkestr və royal üçün;

Cəlal Abbasov. “İki ardıcıl ifa olunan qəzəl” Soprano və simli alətlər üçün.

Firəngiz Əlizadə. “Cottes ist der Orient” (Allahlar Şərqdən gəlib), 2000. Əsər Nizami Gəncəvinin sözlərilə bitir.

Vokal əsərlər

Qara Qarayev. “Payız” (1947) a`capella (müşayiətsiz) xor üçün (“Leyli və Məcnun” poemasından “Leylinin ölümü” lirik parçası səslənir).

Rəşid Şəfəq. “Ulu Gəncə-Nizami yurdum”(1995), vokal silsiləsi.

Ramiz Mirişli. “Peyğəmbərin tərifli” vokal poeması (1997), “Xosrov və Şirin” poemasından.

Məmməd Cəfərov. “Dahi Nizami”, xor əsəri. Sözləri İnqilab İsaqındır.

Məmməd Quliyev. “Nizami haqqında dastan”, oratoriya. Qarışıq xor üçün, müşayiətsiz, sözləri Ələkbər Salahzadəndir.

İnstrumental əsərlər

Boris Zeydman. “Nizamidən fraqmentlər”. “Sirlər xəzinəsi” əsasında simli kvartet üçün.

Boris Zeydman. “Rapsodiya” (Əfrasiyab Bədəlbəylinin “Xosrov və Şirin” dramına yazılan musiqi mövzusunda).

Adil Gəray Məmmədbəyli. “Muğam etüdləri” 1943. Nizamının “Yeddi gözəl” poemasına uyğun olaraq 7 muğam – “Rast”, “Bayatı Şiraz”, “Çahargah”, “Mahur-Hindi”, “Şüştər”, “Segah”, “Şur” əsasında bəstələnmişdir.

Olqa Nikolskaya. “Xosrov və Şirin” balladası (1947), fortepiano üçün.

Qalib Məmmədov. “Nizamının xatirəsinə”. Elegiya, simli kvartet, solo fleyta və fortepiano üçün.

Qənbər Hüseynli. “Yeddi gözəl”, xalq çalğı alətləri orkestri üçün rəqs.

Sərdar Fərəcov. “Qəsidə” (1991), orqan üçün (Nizamının xatirəsinə).

Mahnı və romanslar

Nizamının sözlərinə 60-dan çox mahnı və romans (musiqili qəzəl) yazılmışdır. Maraqlıdır ki, sairin qəzəlləri daha çox onlara musiqi qoşulandan sonra populyar olmuşdur.

Ərtoğrul Cavid. “Sevimli yar gəlmiş idi” (1940).

Üzeyir Hacıbəyli. “Sənsiz”. Səs və fortepiano üçün (1941); Sevgili canan. Səs və fortepiano üçün (1943).

Georgi Burşteyn. “Ay bənizli gözəl” («Светлакамесяц») (1941); “Sənsiz” («Оттоскипо-тебе»).

Midhət Əhmədov. “Ey, Nizami” (1941).

Olqa Nikolskaya. “Nizami. Ölməz dahi və nəğməkar”, zil səs üçün. Sözləri Ə.Tələt, 1941; “Təksən” («Единственная»); “Sevgilim” («Любимая») (1955); “Xalça («Ковер»)

Fikrət Əmirov. “Gülüm” (1943).

Ədilə Hüseynzadə. “Vəslin həvəsi” (1947); “Nə üçün qəm xar saxlarsan”; “Ey gözüm, de görmədinmi”.

Ağabacı Rzayeva. “Könlüm” (1947); “Qəmər nə lazım” (1968).

Şəfiqə Axundova. “Nə gözəl” (1947); “Nizami necə səbr etsin, əzizim” (1958); “Nəçin qəm xar saxlarsan” (1960); “Cahanda”; “Ay üzli nigarım” (1961).

Cahangir Cahangirov. “Gül camalın” (1947); Ey gül (1956).

Tofiq Quliyev. “Könlüm” (1947); “Sevgilimə” (1947); “Gözüm aydın gözümə”; “Qəzəl”.

Hökümə Nəcəfova. “Yarım gəldi” (1947); “Qəzəl”; “Tez gəl”.

Süleyman Ələsgərov. “Sərvi xuramanım mənim” (1947); “Bil sevgilim”, “Necə sevməyim” (1955).

Adil Gəray (Məmmədbəyli). “Yar gəlmiş idi” (1947).

Hacı Xanməmmədov. “Surəti canan görünür” (1947).

Cövdət Hacıyev. “Ey, gül” Forte piano ilə qarışıq xor üçün (1956).

Hacıbaba Həsənov. Bənövşə. Forte piano ilə qarışıq xor üçün (1959).

Qənbər Hüseynli. “Gül camalın qoy görünsün”; “Ey gözüm, de görmədinmi” (1959); “Ey gözəl”; “Sənsiz” (nəzirə, Üzeyir Hacıbəyliyə ithaf olunub).

Fəridə Quliyeva. “Mehman edəsən” (1963).

Zakir Bağirov. “Gələcək nəslə xitab” (1973).

Tamilla Məmmədşadə. “Qəzəl”; “Etməkdir” (1978).

Vasif Adıgözəlov. Romans silsiləsi. Simfonik orkestrin müşayiətilə.

Azər Rzayev. “Lirik mahnı” (1980).

Ramiz Mustafayev. “Yenə tövbə evimi eşq xarab etməkdir”; “Sən demisən”.

Şəmsəddin Qasimov. “Olacaqsan” (2003); “Dəyişməyəm”.

Telman Hacıyev. “Ey gözüm, de, görmədinmi”.

Qalib Məmmədov. “Yenə tövbə evimi”.

Ceyhun Allahverdiyev. “Nədəndir” (2005); “Dilbər” (1991).

Lalə Cəfərova. İki romans (2000).

Sevda İbrahimova. “Səninlədir canım mənim”; “Tez gəl” (2009).

Nizamiyə ithaf olunan və əsərləri əsasında müxtəlif illərdə səhnələşdirilən Səməd Vurğunun “Fərhad və Şirin” dram əsərini Əfrasiyab Bədəlbəyli, Siyavuş Kərimi, Kamal Əhmədov və Emin Sabitoğlunun, Mehdi Hüseynin “Nizami” tamaşasını Səid Rüstəmovun, Abdulla Şaiqin “Nüşabə” pyesini Səid Rüstəmovun, “Fitnə” pyesini isə Əşrəf Abbasovun və Oqtay Kazımının yazdıqları musiqi müşayiət edir. Abdulla Şaiq adına Azərbaycan Dövlət Kukla Teatrında göstərilən “Xeyir və Şər” tamaşasında Fikrət Əmirovun musiqisindən istifadə olunub.

Nizaminin əsərləri əsasında çəkilmiş “Əfsanələr aləmində” bədii film-baletində “Yeddi gözəl” baletindən səhnə və vals yer almışdır.

Məhəmməd Füzulinin poeması əsasında çəkilmiş “Leyli və Məcnun” (digər adı “Məhəbbət əfsanəsi”) bədii filmində Nizami Gəncəvinin eyniadlı əsərindən Zeyd ilə Zeynəbin sevgi motivindən də istifadə edilmişdir. Filmdə Qara Qarayevin “Leyli və Məcnun” simfonik poemasının musiqisindən istifadə olunmuşdur.

İki seriyalı “Nizami” bədii filminin bəstəkarı Qara Qarayevdir. Filmdə Üzeyir Hacıbəylinin “Sənsiz” romansından istifadə olunub.

Milli kino tariximizdə ilk tammetrajlı “Yeddi gözəl” film-baletini Qara Qarayevin musiqisi müşayiət edir.

Nizami Gəncəvinin istinad etdiyi “Leyli və Məcnun” ərəb dastanı əsasında çəkilən “Məhəbbət əfsanəsi” qısametrajlı bədii film-baletində yenə də Qara Qarayevin musiqisi eşidilir. Tofiq Bakıxanov eyniadlı baletinə əsasən çəkilən “Xeyir və Şər” film-balet teleekranda göstərilmişdir.

Dahi şairin həyat və yaradıcılığına həsr olunan, 1941 və 1959-cu illərdə çəkilən “Nizami” sənədli filmlərinə Rauf Hacıyev və Zakir Bağirov musiqi bəstələmişlər.

Nizami Gəncəvinin “Yeddi gözəl” poemasında verilən nağılların motivləri əsasında çəkilən “Fitnə”, “Şah və xidmətçi” və “Xeyir və Şər” (bəstəkarları müvafiq olaraq Aqşin Əlizadə, Oqtay Rəcəbov və Cavanşir Quliyevdir) cizgi filmləri də var.

İcmal səciyyəsi daşıyan və informatik bilgi verən bu məqalənin yazılmasının əsas məqsədi günümüzdə qədər Nizami Gəncəvi irsi və obrazı əsasında yazılan əsərlər haqqında oxucularda və ən əsası yetişməkdə olan bəstəkarlarda təsəvvür yaratmaqdır. Bununla da yaradıcılıq yoluna qədəm qoyan gənc bəstəkarlarımızı bu zəngin mövzuya biganə qalmaqaraq, şairə layiq əsərlər yazmağı həvəsləndirməkdir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Караев К.А. Научно-публицистическое наследие. Б.: Элм, 1988.
2. Виноградов В. Мир музыки. Б.: Язычы, 1983.

Саадет Абдуллаева

Доктор искусствоведения, профессор

**ОБРАЗ НИЗАМИ И ЕГО НАСЛЕДИЕ В ТВОРЧЕСТВЕ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ
КОМПОЗИТОРОВ****Резюме**

В статье, с целью привлечения внимания подрастающего поколения композиторов к наследию Низами Гянджеви, приводится список произведений азербайджанских композиторов, сочиненных на основе образов поэм великого мыслителя поэта XII века.

Ключевые слова: Низами Гянджеви, оперы, балеты, симфонические, вокальные и инструментальные произведения

Saadet Abdullayeva

Doctor of Sciences on Art, professor

**THE IMAGE OF NIZAMI AND HIS LEGACY IN THE WORKS OF AZERBAIJAN
COMPOSERS****Summary**

The article, in order to attract the attention of the younger generation of composers to the heritage of Nizami Ganjavi, contains the list of the titles of the works of Azerbaijan composers on the basis of its image and poems.

Key words: Nizami Ganjavi, operas, ballets, symphonic, vocal and instrumental works

Vəfa XANBƏYOVA

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

AMK-nın müəllimi

Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

Email: vafa_musician@mail.ru

AQŞIN ƏLİZADƏNİN "VİOLİN İLƏ ORKESTR ÜÇÜN KONSERTİ"NDƏ MİLLİLİYİN TƏZAHÜR PRİNSİPLƏRİ

Xülasə: Məqalə Aqşın Əlizadənin son simfonik əsərlərindən olan Violin konsertinə həsr olunub. Bəstəkarın üslubu kontekstində milliliyin təzahür prinsipləri nəzərdən keçirilir.

Açar sözlər: muğam təfəkkürü, simfonizm, Aqşın Əlizadə, Violin ilə orkestr üçün konsert

Aqşın Əlizadənin simfonik yaradıcılığı xüsusi maraq doğuran sahələrdən biridir. Bəstəkarın yaradıcılıq kredisini təyin edən sözləri yada salaq: "Azərbaycan simfoniyası tapmaq bəstəkarın ən önəmli işidir. Mən bunun üzərində çalışmışam və deyirlər ki, tapmışam". Bu özünü musiqi dilində, folklorə yanaşma tərzində, orkestr yazı üslubunda, harmonik dildə və s. göstərir. Aşıq musiqisindən ("Pastoral", "Aşıqsayağı", 5 sayılı simfoniya), eyni zamanda xalq musiqisindən (folklorun qədim qatlarına müraciət), muğamdan istifadə prinsipləri A.Əlizadənin yaradıcılığında maraqlı təfsir formalarını tapır. Bəstəkar lakonikliyə, birhissəliliyə (I, III, V simfoniyalar), monotematizm inkişaf prinsiplərinə bir çox halda üz tutur. A.Əlizadənin yaradıcılığında lad-məqam təfəkkürünün maraqlı həlli yollarına rast gəlirik – "Çahargah", "Mahur-Hindi", "Şur" muğamlarının sintez şəklində istifadəsi (4 sayılı simfoniya bəstəkar "Segah" və "Şur" muğamlarının sintezinə müraciət edir), muğam intonasiyasının üzərində gəzirmə prinsipi, sitat şəklində istifadəsi (5 sayılı simfoniya "Dübeyti" aşıq havası, "Kəsmə şikəstə" nəzərə çarpır) və s. kimi üsulları misal gətirmək olar.

Bəstəkarın 1990-cı ildə yaranmış Violin ilə orkestr üçün konserti qeyd olunan xüsusiyyətlərə parlaq nümunə kimi araşdırmamızın mövzudur. Bu illərdə bəstəkar orkestr (violonçel ilə orkestr üçün poema), xor ("Yumoreska", "Atatürk marşı", "Universitet marşı") üçün əsərlərlə yanaşı, vokal-simfonik ("Ana torpaq" odası) və kamera-instrumental (əsasən, fortepiano, orqan üçün) musiqiyə də müraciət etmişdir. Violinlə orkestr üçün konsert bəstəkarın yaradıcılığında, belə desək, yeni mərhələ təşkil edir. Qeyd etmək lazımdır ki, bu əsərdə bəstəkarın individual simfonik təxəyyülü kamil zirvəyə çataraq simfonik təfəkkür və instrumental ifaçılıq prinsipi paralel şəkildə özünü büruzə verir. Bu əsərin təhlili zamanı həmin iki istiqaməti əhatə etmək lazımdır. Bu kompozisiyanı dinləyərkən elə bir fikir yarana bilər ki, bəstəkar "Violin konserti" janrın çərçivəsindən kənara çıxır. Burada violinin partiyası orkestrin toxumasına, sanki hörülərək orkestrdən olan bir səs kimi çıxış edir. Bu əsərin səciyyəvi cəhətlərindən biri də çox maraqlı dialoqdur - violinin partiyası çox da virtuozluğu ilə seçilmir, amma onun orkestr ilə olan həmahəngliyi, tarazlığı geniş şəkildə özünü göstərir.

Əsərin lad-məqam inkişafı xüsusi maraq doğuran sahələrdəndir. Muğamın dərin bilicisi olan A.Əlizadə burada lad-məqam dəyişkənliyindən (modulyasiyalardan), politonallıqdan, muğamların sintezindən istifadə etmişdir. "Şur" muğamına aid olan "Bayatı-kürd" ([1],[4]), ("Bayatı-Əcəm" şöbəsinə) [5], [13, 14] istifadə edir. Əsər, əsasən, şur ladına əsaslanarsa da, [15] rəqəmində bəstəkar segah və şur ladının xromatik pərdələrini göstərir və [16] "Segah"a keçir. Bəstəkar şur və segah məqamlarının sintezini qabarıq şəkildə [10] sonrakı inkişafda da qeyd edir, əsərin son bölməsində isə rast ilə şur məqamlarının sintez edir [27]. Əsər rast məqamında bitir. Qeyd etmək lazımdır ki, bəstəkar bu kompozisiyada keçidlərdən yararlanaraq "Rast", "Şur", "Segah" kimi muğamların qohumluq əlaqələrini qeyd edir. Bu əsərin bir özəlliyi də ondadır ki, bəstəkar burada aşıq musiqisində istifadə olunan keçidlərdən [22-23...], ölçü dəyişkənliyindən, ritmik formulalardan (



və s.), "Çoban-bayatısı"nın intonasiyalarından istifadə etmişdir. Konsertin bu kimi cəhətləri bəstəkarın milli üslubunu qeyd edən prinsiplərdəndir.

Əsər birhissəlidir. Bildiyimiz kimi, romantizm dövründə konsert janrında hissələrin klassik nisbətindən uzaqlaşma müşahidə olunur. Romantiklər birhissəli konsertin iki tipini yaratmışdılar: kiçik formalı olan konsertştyuk (sonralar o, konsertino adı altında tanınırdı) və quruluş baxımından simfonik poemaya yaxın olan sonata-simfonik silsilənin cizgilərini özündə bürüzə verən – böyük formalı konsert. Klassik konsertdə hissələr arasında intonasiya və tematizm əlaqələri, bir qayda olaraq, müşahidə olunmurdu. Romantik konsertdə isə monotematizm, leytmotiv əlaqələr, "axınlı" inkişaf prinsipi böyük əhəmiyyət almışdır. Romantik poemavari birhissəli konsertin parlaq nümunələrini F.Listin yaradıcılığında müşahidə edə bilərik. L.V.Bethovendən sonra konsertin iki tipi müəyyənləşdi – "virtuoz" və "simfonikləşmiş". Konsertin hər iki tipi dramaturji funksiyalarının əsas komponentlərinə görə fərqlənir: virtuoz konsert üçün solistin tam hegemonluğu və müşayiət edən orkestrin tabe olması səciyyəvidir; simfonikləşmiş konsert üçün isə solist və orkestrin partiyalarının nisbi bərabərliyinə gətirən (tematik materialın inkişafı solist və orkestr tərəfindən birgə həyata keçirilir) orkestrin dramaturji baxımdan fəallığı səciyyəvidir. Simfonikləşmiş konsertdə virtuozluq dramaturji inkişafın vasitəsinə çevrildi.

A.Əlizadənin Violin ilə orkestr üçün konserti simfonikləşmiş konsertin prinsiplərini özündə bürüzə versə də obraz-tematik ziddiyyətliyinə əsaslanan dramaturji inkişaf, kəskin dinamizm burada müşahidə olunmur. Melonxolik, qüssəli obraz bəzən daxili təzadlarla özünü bürüzə verir. İnkişafda variantlılıq, variyasiyavarilik və "axınlı" muğam təfəkkürünə əsaslanan prinsiplər nəzərə çarpır. Lad transformasiyaları, lad yönəlmələri və modulyasiyalar, poliladlıq bəstəkar tərəfindən öz təbiiqini tapır.

Zirvəyə, kulminasiyaya doğru gedən inkişaf burada yenidən ilkin obraza (mövzuya) qayıdışı ilə əvəzlənir. Orkestrin partiyasında keçən motivlər (elementlər) sonradan violinin, violinin partiyasında olan motivlər isə sonradan orkestrin partiyasında variantlı bir şəkildə inkişaf etdirilir. Əsər, əsasən, bir mövzu (və onun variantlı inkişafı) üzərində qurulub o, da əksər halda, solo violinin ifasında 4 dəfə keçir (3 və 4 keçirilmələr belə desək, "variantın variantıdır"). Bu kimi inkişaf metodları musiqi minimalizminin prinsiplərindən danışmağa imkan verir. Faktura əsasən, şəffaflığı ilə seçilir, tutti, demək olar ki, rast gəlinmir. Simlilərdə, ağac nəfəs alətlərində orqan punktlarının və qıraq registrlərin istifadəsi səslənməyə xüsusi "soyuqluq" gətirir ([5], [8]). Qeyd etmək lazımdır ki, bəstəkar başqa əsərlərində də (məsələn, violonçel ilə orkestr üçün poemasında) bəmsəli simli alətlərin ifasında orqan punktlarından geniş şəkildə yararlanmışdır.

Kompozisiyanın quruluşu böyük maraq doğurur. Əsər sərbəst formada. *Allegro* bölməsində zirvəyə doğru gedən inkişaf ilkin obaza, mövzuya qayıdışı ilə xarakterizə edilir. İ.Bramsin, F.B.Mendelsonun, P.İ.Çaykovskinin və başqalarının violin konsertlərində *Allegro* hissəsi üçün səciyyəvi olan virtuoz hissələr burada yoxdur, bəstəkar klassik formadan kanara çıxır. II bölmədə özünü bürüzə verən *Allegro* isə əsas fikrin təzə həlli kimi özünü bürüzə verir. Əsərin musiqi inkişafı variantlılığın hesabına, orkestrləşmənin hesabına daha çox psixoloji cəhətdən baş verir.

Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, əsər birhissəlidir və bir neçə bölmədən ibarətdir:

Moderato, rubato	Moderato, rubato	
(A tempo, Piu mosso 4/4)	(Allegro, 12/4);	
fis, h	Moderato, rubato	(tamamlanma)

Konsert elə ilk xanələrdən iri həcmli simfonik əsər kimi başlayır. Ona görə də bu əsəri "Violin və orkestr üçün simfoniya" adlandırmaq olar.

Solo violinin ifa xüsusiyyəti faktura cəhətdən çox sadə olsa da, müasir texnika ilə zənginləşmişdir. Xüsusi səs effektləri əldə etmək məqsədi ilə, ifaya çalar, rəng qatmaq üçün burada *sul ponticello*, *sul tasto* ifa üsullarından istifadə olunur.

Solistin mövzusu ("Şur"ə aid olan "Bayatı-kürd" muğamı üstə) inkişaf etdikcə ikinci violinlərdə tonika (oktava məsafəsində) və kvintaya əsaslanan orqan punktları harmonik fon kimi özünü bürüzə verir. [3] rəqəmdən səslənməyə qoşulan (unison) viola və kontrabaslar ifadəyə gözəl

bir ahənglik gətirir. Sonradan simlilərdə özünü büruzə verən (*sul ponticello üsulundan yararlanaraq*) üçqat divizi ("d", "f", "fis", "a" səsləri üzərində) və klarnetlə vibrofonun sıçrayışlı unison gedişatları səslənmədən müəyyən effekt yaradır və səs fəzanı, sanki əhatələməyə çalışır.

[4] rəqəmindən 3 xanə əvvəl və sonra səs toxumasına qoşulan taxta nəfəs alətləri polifonik xətt yaradır. Burada ilkin mövzu solo violinin ifasında ikinci dəfə artıq bir oktava yuxarı və variantlı bir şəkildə keçirilir.

Mövzunun ikinci cümləsindən ("iniltli" sekunda səssırası ilə kvarta sıçrayışına əsaslanan) motivlər ([6], [7], [10] rəqəmdən 5 xanə sonra, [12]) variant şəkildə işlənir, inkişaf etdirilir və daxili dinamizm, təzad tapır.

[16] (*Pio mosso*) simlilərin unison ifasında "h" səsi (segah məqamında) oktava məsafəsində təkrarlanır və *f* səslənərək (öncə solo violinin melodik xəttində özünü büruzə verərək ([12]-dən 4 xanə sonra) kəskin ifadə alır.

"Moderato rubato" bölməsi (D-d) əsərin əvvəlini xatırlatsa da, tonallıq və faktura baxımından dəyişikliklərə uğrayır. [18] rəqəmdən solo violinin ifasında mövzunun "variantının variantı" (segah məqamında) səslənir (7+9).

O, xromatik səslərlə zənginləşərək daha *espressiv*, qəzəbli xarakter alır.

Bütün hərəkət orkestrin ifasında səslənən kulminasiyaya – “Allegro”ya yönəlib [21].

Allegro (10 xanə) əsas fikrin təzə həlli kimi qəbul olunur (şur məqamında). Triollar, “axsaq” ritm, səslərin təkrarlanmaları (zərb alətlərinin – timpani, tamburo, kampanellinin istifadəsi) ifadəyə kəskinlik gətirir. Səslənmə tədricən zəifləyir (*poco a poco diminuendo*) və solo violinin növbəti ([22]) ifasına keçid edir, öncəki fikir burada öz inkişafını tapır. [23] rəqəmindən 5 xanə sonra “Çoban-bayati”nin intonasiyaları səslənir. 18 xanə çərçivəsində [24] rəqəmindən başlayaraq (orkestrin harmonik fonunda) solist “Şur” üzərində eyni motivi təkrarlayaraq do seğah pərdəsinə keçidi ifadə edir. Tamamlanmaya olan keçid ([26] rəqəmindən altı xanə öncə) ilkin mayəyə qayıdışı ilə (H(h) və girişin ilk xanələrini xatırladan (artıq səkkizliklərlə olan variant şəklində) səslənmədə özünü büruzə verir. Sonrakı inkişaf (“h”, “cis”; “h”, “cis”, “dis” səslərini ifadələyərək) motivin variantı kimi qəbul olunur ([24,25]) və təkrar-təkrar keçir. Bəstəkar “Rast” və “Şur” məqamlarını ([27] və [29] rəqəmindən 5 xanə sonra) sintez edir. Səslənmə tədricən diminuendoya enərək (*ppp*) orkestrin ifasında, əsasən, h-moll üçsəsliliyinə əsaslanan orqan punktlarını təşkil edir. Solo ifadə isə “dis” üzərində olan orqan punktları çaları bir qədər işıqlandırır (burada h-H istifadə olunur) və əsəri si rastda yekunlaşdırır.

A.Əlizadənin yaradıcılığında milli üslubun təzahür prinsipləri nəinki lad-məqam təfəkküründə, obraz, tembr həllində, milli alətlərin yamsılanmasında və bilavasitə onların orkestrə salınmasında və eləcə də folklorndan, ifa üsullarından, ornamentikadan yararlanma metodlarında da özünü büruzə verir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Əliyeva F.Ş. Aqşın Əlizadə // “Musiqi dünyası”. B.: 2003, №1-2, 121 s. ?
2. Долинская Е. Развивая традиции героического балета // Журнал «Советская музыка». М.: январь, 1981,
3. Тагизаде А.З. Акшин Ализаде Баку: Ишыг, 1986, 136 с.

Вафа Ханбекова

Доктор философии по искусствоведению,
доцент АНК

**ПРИНЦИПЫ ПРОЯВЛЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО СТИЛЯ В СКРИПИЧНОМ
КОНЦЕРТЕ АКШИНА АЛИЗАДЕ**

Резюме

Статья посвящена одному из последних симфонических произведений А.Ализаде - Скрипичному концерту. В произведении рассматриваются принципы проявления национального стиля композитора. С этой точки зрения проводится анализ данной композиции.

Ключевые слова: мугамное мышление, симфонизм, Акшин Ализаде, Концерт для скрипки с оркестром

Vafa Khanbeyova

Doctor of Sciences on Art, assistant professor
Lecture of ANC

**THE PRINCIPLES OF MANIFESTATION OF THE NATIONAL STYLE IN THE VIOLIN
CONCERTO BY AGSHIN ALIZADEH**

Summary

The article is devoted to one of the last symphonic works of A. Alizadeh - Violin Concerto. In the context of the composer's style in the product are considered the principles of manifestation of national style. From this standpoint contains an analysis of the composition.

Key words: mugham thinking, symphony, Agshin Alizade, Concerto for Violin and Orchestra

Rəyçilər: əməkdar incəsənət xadimi, professor Z.Qafarova;
əməkdar incəsənət xadimi, professor M.Umudov.

Vüqar HÜMBƏTOV

BMA-nın dissertantı

Email: humbatov.vugar@gmail.com

RƏNA QƏDİMOVANIN XOR VƏ ORKESTR ÜÇÜN "SARI GƏLİN" BALLADASI

Xülasə: Məqalə müasir Azərbaycan bəstəkarı Rəna Qədimovanın xor və orkestr üçün "Sarı gəlin" balladasına həsr olunmuşdur. Məqalədə əsərin tarixi mahiyyəti, mövzu dairəsi, eləcə də musiqi dili nəzəri təhlil edilərək bir sıra nəticələr əldə olunmuşdur. Məqalədə xor və orkestrin mövqeyi, partiyaları müqayisəli şəkildə araşdırılmışdır.

Açar sözlər: əsər, bəstəkar, xor, partiya, orkestr, ballada

1992-ci ildə Xocalıda erməni terrorçuları tərəfindən törədilmiş qırğın tarixə soyqırım kimi daxil oldu. Əsrlərlə xalqımıza qarşı müxtəlif qırğınlar, təxribatlar törətmiş ermənilər 20 ildən çoxdur ki, ərazilərimizi işğal edərək mülki əhaliyə qarşı amansız qəddarlıq nümayiş etdirmişlər. Bu faciələrə həsr olunmuş müxtəlif məzmunlu və janrlı əsərlər yaranmış və yaranmaqda davam edir.

Azərbaycan xalqının tarixinə qara hərflərlə yazılmış Xocalı soyqırımına həsr olunmuş Rəna Qədimovanın xor və orkestr üçün "Sarı gəlin" balladası xor və orkestrin ifası üçün nəzərdə tutulmuşdur. "Sarı gəlin" balladası musiqi sevənlərin dərin rəğbətini qazana bilmişdir. Əsərin mətni Şahrun Süleymanovaya məxsusdur. Musiqi sənətinə həm də pianoçu kimi daxil olmuş Rəna Qədimova 1983-cü ildə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında bəstəkarlıq ixtisasını Fərac Qarayevin sinfində bitirib. Diplom işi İ.Kamenkoviçin mətninə solistlər və BSO (üçlü heyət) üçün simfoniyası olub, simfoniya II cahan müharibəsində alman faşistlərinin ölüm düşərgələrində həlak olan uşaqlara həsr olunub. Bəstəkar fortepiano üçün prelüdlər, skripka və fortepiano üçün sonatino, iki simli kvartet, faqot və fortepiano üçün "Dialoq", B.Vahabzadə, Ə.Vəkil, N.Kəsəmənli kimi şairlərin sözlərinə bəstələnmiş mahnıların müəllifidir.

R.Qədimovanın 90-cı illərdə nəfəs və zərb alətləri orkestri üçün 2 martı 2007-ci ildə Mədəniyyət Nazirliyi tərəfindən keçirilən müsabiqədə uşaq xoru üçün iki mahnısı - "Vokaliz", "Dirçəliş" - III dərəcəli mükafata layiq görülüb. 2008-ci ildə "Pastoral", "Tokkata" - orijinal əsərləri, Hüzçal, Mayə Rast xalq rənglərin işlənməsi nominasiyalarında Mədəniyyət Nazirliyinin müsabiqəsində II dərəcəli mükafata layiq görülüb. "Dirçəliş" əsəri Qadınların II Qurultayının açılışında DilarəƏliyevanın rəhbərliyi ilə Qız qalası uşaq xorunun ifasında səslənib.

Azərbaycanda ballada janrının ilk nümunəsi R.Qliyerin "Şahsənəm" operasında Şahsənəmin balladasında və Ə.Bədəlbəylinin "Nizami" operasından Rənanın balladasında öz əksini tapmışdır. Forteplano üçün yazılmış balladanı ilk dəfə görkəmli bəstəkar Cövdət Hacıyev ictimaiyyətin diqqətinə 1950-ci ildə təqdim etmişdir. Daha sonra bu janr O.Kazımının "Konsert balladası"nda üzə çıxmışdır. Böyük tərkib üçün ballada janrının ilk nümunəsi kimi "Sarı gəlin" əsəri hesab olunur. "Sarı gəlin" 2012-ci ilin ikinci yarısında yazılıb, partiturası 2013-cü ilin yanvarında tamamlandı. İlk dəfə 2 noyabr 2014-cü il, Bəstəkarlar İttifaqının 80 illik yubiley konsertinin açılışında, M.Maqomayev ad. Azərbaycan Dövlət Filarmoniyası, Gülbacılımanovanın rəhbərliyi ilə Azərbaycan Dövlət Xor Kapellası və dirijor F.Kərimovun rəhbərliyi ilə Ü.Hacıbəyli adına Dövlət Simfonik Orkestrinin ifasında səslənib.

Əsərin mövzusu müasir Azərbaycan tarixi, mədəniyyəti, incəsənəti üçün olduqca aktualdır. Müəlliflər əsərin aktuallığını onun tarixi və bədii əhəmiyyətini artıran daha bir faktdan da istifadə etmişlər. Belə ki, adından da göründüyü kimi, əsər Azərbaycan xalq mahnısı "Sarı gəlin" in adı ilə bağlıdır. Son illərdə işğalçı erməni milləti tərəfindən mənimsənilməyə çalışılan növbəti mənəvi sərvətimiz olan xalq mahnısının bir daha məhz Azərbaycana məxsus olduğunu göstərmək üçün uğurlu addım hesab etmək olar. Qeyd etmək lazımdır ki, xalq mahnısının yalnız adından deyil, həm də melodik və poetik məzmunundan da istifadə edilmişdir. Xüsusilə xorun partiyasında əksini tapan

bir sıra melodik parçalar, eləcə də mahnının xarakterik kadansları, poetik mətndən müəyyən parçaların istifadəsini göstərmək olar.

Ballada 17 xanəlik orkestr girişi ilə başlanır. İlk xanələrdən qeyri-sabit tonal plan, xromatik tərkibli akkord birləşmələri əsərin faciə mövzusu kimi çıxış edir. Lakin xorun ifaya başlaması ilə bu qeyri-sabitlik öz yerini daha şəffaf harmonik və orkestr səslənməsinə verir. Bu prinsip bütün əsər boyu davam edir. Belə ki, müəllif xorun çıxışı zamanı daha konkret məqam yüksəkliyinə, klassik akkord tərkiblərinə üstünlük verir, orkestr keçidlərində əksinə xromatizm, qeyri-sabit tonal plan müşahidə olunur. Burada xor zülmə, əzaba düçar olmuş xalqın obrazında çıxış edir, orkestrin funksiyası isə daha çox düşmənin qüvvələrinin törətdiyi əməllərin mahiyyətini açmağa yönəlmişdir.

Ballada janrına xas olan nəqliyici xarakter burada bir qədər dramatikləşmiş şəkildə təqdim olunur. Bu da ilk növbədə əsərin bədii məzmunu ilə bağlıdır. Lakin nəql olunan faciə uzaq keçmişdə deyil, hələ də güclü kədər və alovlanan mübarizə hissi ilə doludur. Əsərdə faciə, xalq hüznünü əks etdirən səhnələrin bir-birini əvəz etməsi onlar arasında kəskin təzadın yaranmasına səbəb olmasa da, müəllif yüksələn dramatik xətti və faciə mövzusunun ən parlaq ifadəsini özündə daşıyan kulminasiya ilə əsərin emosional aləminin müxtəlif boyalarını göstərməyə nail olmuşdur. Beləliklə, əsərdə vahid obraz, vahid ideya xətti musiqidə öz təsdiqini tapa bilmişdir. Girişin sonunda yenidən qayıtması balladaya vahid kompozisiya quruluşu gətirmişdir.

Emosional əhvali-ruhiyyəni ifadə edən parçalar baxımından yanaşdıqda xorun (7 rəqəminə qədər) çıxışı girişin növbəti, vokal-instrumental bölməsi hesab oluna bilər. Kodada məhz bu bölmənin qısalmış şəkildə tətbiqi bunu deməyə əsas verir. Lakin müəllif orkestr girişindən də əsərin bəzi yerlərində istifadə etməklə mövzunun əhəmiyyətini vurğulamağa çalışmışdır. Bu mövzuya (12 rəqəmindən başlanan) orkestr keçidində rast gəlmək olar.

Əsərin musiqi səhnələrinə nəzər yetirdikdə formanı aşağıdakı kimi müəyyənləşdirmək olar: Giriş – A – B – A. A bölməsi öz daxilində iki hissəyə ayrılır. Birinci hissə əvvəldə qeyd etdiyimiz vokal-instrumental giriş xarakteri daşıyaraq ilk təəssürat yaratmağa yönəlir. Burada əsas funksiyayı xor yerinə yetirir. 4 səsli qarışıq xorun partiyasında bəstəkar və şair "Sarı gəlin" xalq mahnısının melodik və poetik məzmunundan istifadə etmişdir. Melodiyada müəyyən dəyişikliklər olmasına baxmayaraq onun ümumi əhvali-ruhiyyəsinə hiss etmək mümkündür. Bunu qabardan əsas cəhətlər isə mətnin və xarakterik kadansın iştirakıdır. Qeyd etmək lazımdır ki, müəlliflər demək olar ki, bütün əsər boyu xalq mahnısının həm mətn, həm də melodiyasında leytmotivlərdən istifadə etmişlər. Xüsusilə "Ay sarı gəlin" kəlməsinin əvvəldən sona qədər vurğulanması, eləcə də melodik cümlələrin sonunda verilən kadans motivinin tətbiqini göstərmək olar.

Burada 3 cümlədən ibarət period verilmişdir. Cümlələr 6+8+10 xanədən ibarətdir. Hər bir cümlə intonasiya cəhətdən xalq mahnısının motivləri üzərində qurulan variantı xatırladır. Məsələn, bəstəkar xalq mahnısında ilk kvinta sıçrayışını kvarta ilə əvəz edir, sonrakı motivin yuxarı istiqamətli hərəkətini aşağı istiqamətə dəyişir və s. Qeyd edək ki, cümlələrin ifası müxtəlif partiyalar arasında dəyişir. İlk cümlənin birinci frazası tenorda, ikinci frazası isə sopranoda səslənir. İkinci cümlə bütünlüklə tenor və basa həvalə olunur, üçüncü cümlədə isə birinci fraza soprano, cümlənin davamı isə tenor və basa eşidilir. Orkestr müşayiətinə gəlicə bəstəkar daha sadə, şəffaf harmonik dildən istifadə edir.

Əsər g-moll tonallığında yazılsa da, burada mahnının əsas məzmununun üstünlük təşkil etməsi ilə əlaqədar "re" mayəli şur məqamı özünü göstərir və bu bölümə "re" səsi əsas ton kimi çıxış edir. Onun vurğulanması orkestr partiyasında da müşahidə edilir. Yalnız bölümün sonunda yenidən g-moll-un tonikası eşidilir.

A bölümünün ikinci hissəsi əsərin birinci kulminasiyası hesab oluna bilər. Belə ki, xor partiyasında verilən divizilər, dinamikanın artması, orkestr partiyasında hərəkətin güclənməsi bunu deməyə əsas verir. Qeyd edək ki, bu bölümə də orkestr xorun partiyasını dəstəkləməyə üstünlük verir və divizilərin yaratdığı tersiyaları onun da ifasında eşitmək mümkündür. Xorun bütün səsləri əsas mövzunu ifa edir və nəticədə səslənmədə dolğunluq yaranır. Harmonik tərkiblərə nəzər saldıqda isə diatonik akkordların paralel hərəkəti üstünlük təşkil edir.

Bu hissənin daxilində kulminasiya iki hissəyə ayrılır. Birinci hissə kimi qeyd etdiyimiz parça kiçik kulminasiyanı, ikinci hissə isə instrumental və vokal-instrumental cümlələrdən ibarət sa-

kitləmə funksiyasını yerinə yetirir. Kiçik kulminasiya öz daxilində variantlı musiqi məzmununa malik iki cümlədən ibarətdir: 5+6.

Növbəti parça (9 rəqəmindən) orkestrin ifasında başlanır. Bu 4 xanədə girişdən müəyyən elementlər özünü göstərir. Onun ardınca xorun partiyasında divizilər dayandırılır, alt, tenor və bas səslərində növbə ilə kadans motivi səslənir. Burada sanki bölümün birinci hissəsinin musiqisindən xatırlatma iki hissə arasında əlaqə yaratmış olur. Beləliklə, A bölümünün ikihissəli reprizli quruluşda olmasını qeyd etmək olar.

Növbəti B bölümündən öncə 21 xanəlik orkestr keçidi verilir. Bu keçid A bölümündən ikinci hissənin orkestr ifasının davamı kimi çıxış edir. Belə ki, həmin 4 xanədə rast gəldiyimiz motivlər burada da müşahidə olunur. Müxtəlif partiyalarda bir səsin həm natural, həm də alterasiyalı ifası yenidən dissonans səslənmələrə səbəb olur və qeyri-sabitlik yaradır. Lakin onun daxilində, xüsusilə B bölümündən əvvəlki bir neçə xanədə həmin bölümün tonal yüksəkliyinin hazırlanmasının şahidi oluruq. B bölümü d-moll tonallığında təqdim olunur. Qeyd edək ki, bu bölüm digərlərindən həcmcə daha böyükdür və onun əsərdə əhəmiyyəti bir neçə cəhətdən vurğulanmalıdır. Belə ki, əsərin əsas kulminasiyası məhz bu bölümə düşür. Eyni zamanda faciə mövzusunun əsas ifadəsi həm musiqi, həm də poetik məzmun etibarilə məhz B bölümündə daha parlaq şəkildə açılır.

B bölümünün inkişaf xətti bir neçə mərhələdən ibarətdir. Başlanğıcda sakit əhvali-ruhiyyə yaradan musiqi daha sonra xor və orkestr arasında növbələşmə ilə gərginləşir. Gərginləşmə əvvəlcə orkestrdə hazırlanır. Xromatizmlərin artması, ritmin daha kiçik hissələrə parçalanması, alterasiyalarla zəngin orqan punktu kulminasiyanın birinci mərhələsini hazırlayır. Qeyd edək ki, bu hazırlanmada tempin də tədricən artırılması, eləcə də tonal yüksəkliyin d-moll – e-moll dəyişməsi baş verir. Bu dəyişmə uzun sürmür, 8 xanə sonra e-moll – a-moll ilə əvəzlənir. Kulminasiyanın birinci mərhələsi isə xorun partiyasında reallaşır (23 rəqəmi). Həmin andan orkestr partiyasında yenidən dinatonik səslənmələr və sekondalı orqan punktları yer alır. İkinci mərhələ (24 rəqəmi) registrin yüksəlməsi, hərəkətin güclənməsi ilə müşahidə olunur. İkinci mərhələdə xromatizmlər yenidən qayıdır.

Tonal planda müşahidə olunan qeyri-sabitlik tonallıqların sürətlə dəyişməsi ilə bərabər, çoxsaylı yönəlmələrlə də səciyyələnir. Əslində a-moll kimi qeyd olunan parçada bir sıra tonallıqlara yönəlmələr baş verir və enharmonik münasibətlər dissonans fonu daha da gücləndirir: f-cis-b-h. Bu cür münasibətlər bir xanə həcmində bir-birini əvəz edir. İlk dəfə olaraq xorun partiyası orkestrlə uzlaşaraq həmin tonları vurğulayır.

a-moll isə yalnız kulminasiyanın birinci mərhələsində diatonik halda əşidilir. Lakin bu çox da uzun sürmür, ikinci mərhələnin başlanması ilə yenidən uzaq tonallıqlara keçidlər baş verir: ges-moll, cis-moll, e-moll, eləcə də çoxsaylı ellipsislər. Kulminasiyanın üçüncü və ən dramatik mərhələsində (26 rəqəmindən) diapazon xorun partiyasında ikinci oktavanın "Iya" səsinə qədər yüksəlir. Dinamik yüksəliş isə *fff* qədər artır. Bu mərhələ digərlərinə nisbətən daha uzun sürür. Orkestr partiyasında politonal münasibətlər nəzərə çarpır: f-moll – fis-moll. Xorun partiyasında əşidilən xalq mahnısından (30 rəqəmindən) kadans motivlərinin əşidilməsi ilə gərginliyin azalması başlanır. Orkestrdə g-moll – cis-moll münasibətləri müşahidə olunur. B bölməsini 13 xanəlik orkestr keçidi tamamlayır, onun partiyasında növbəti bölümün tonal mərkəzi hazırlanır.

Növbəti bölümü özünüməxsus repriza kimi də qəbul etmək olar. Lakin bu repriza tematik deyil, emosional reprizdir. Belə ki, bu bölmənin musiqi məzmununda birinci bölmənin əhvali-ruhiyyəsi yenidən duyulur. Bu bölmədə həmçinin xalq mahnısından motivlər, sonda isə A bölməsindən birinci cümlənin səslənməsi repriza hissini bir daha artırmış olur. Əsər orkestrin ifası ilə tamamlanır. Bu sonluqda ənənəvi olaraq giriş elementləri deyil T-VI keçidinin dəfələrlə vurğulanması müşahidə olunur.

Balladanın bölmələri arasında kəskin obraz təzadlılığı müşahidə olunmur, bəstəkar təzadı daha çox bir obrazın – xalqın gah hüznü, gah faciəvi, gah da üsyankar fəryadları ilə yaratmağa çalışıb. Xorun mövqeyi əsərdə orkestrə nisbətən daha üstündür. Əsər böyü əsas mövzunun təqdimatı məhz xora həvalə olunur. Lakin orkestr burada müşayiətçi kimi deyil, bu keçidlər arasında bağlayıcı funksiya daşıyan mühüm rola malikdir. Digər tərəfdən dissonans səslənmənin məhz orkestrə həvalə edilməsi əsərdə zülm, qəddarlıq obrazı daşınması ilə səciyyələnir.

Xocalı soyqırımının Azərbaycan xalqına və bütün Türk dünyasına deyil, bütün bəşəriyyətə vurduğu zərbədir. Bu mövzuda yaranan əsərlər faciənin dərinliyini anlamağa zəmin yaradacaqdır. Bu mövzunun seçilməsi və onunla paralel taleyi paylaşan "Sarı gəlin" xalq mahnısı ilə əlaqələndirilməsi əsər müəlliflərinin cəsarətli və diqqətəlayiq addımı kimi qiymətləndirilə bilər. Bir əsərin daxilində iki mühüm problemin işıqlandırılması və Azərbaycan reallığının vurğulanması "Sarı gəlin" balladasını hələ bir çox gələcək nəsillər üçün aktual edəcəkdir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Мазель Л.А. Структура музыкальных произведений. М.: Музыка, 1986, 528 с.
2. И.Лаврентьева.О взаимодействии слова и музыки в советской вокальной симфонии 60-70-х годов. // Проблемы музыкальной науки. 6 выпуск, М.: Сов.композитор, 1985, с.106-109

Вугар Гумбатов
Диссертант БМА

БАЛЛАДА ДЛЯ ХОРА И ОРКЕСТРА «САРЫ ГЯЛИН» РЕНА КАДИМОВОЙ

Резюме

Статья посвящается произведению современного Азербайджанского композитора - РеныКадимовой - Балладе для хора и оркестра «Сары гялин». В статье приводится анализ музыкального языка, исторического значения и образно-идейное начало произведения. Автор статьи в результате проведенного анализа представляет интересные выводы и подчеркивает основные черты стиля автора произведения.

Ключевые слова: произведение, композитор, хор, партия, оркестр, баллада

Vuqar Humbatov
Dissertator BMA

RENA GADIMOVA: BALLAD FOR CHORUS AND ORCHESTRA "SARI GELIN"

Summary

This article is devoted to ballad for chorus and orchestra "Sari gelin" of Azerbaijan composer Rena Kadimova. The article provides an analysis of the language of music, historical significance and figuratively-ideological work. Author of the article as a result of the analysis is interesting conclusions and emphasizes the main features of the style of the works of author.

Key words: a work, a composer, choir, party, orchestra ballad

Rəyçilər: professor G.Abdullazadə;
professor Ü.İmanova

İradə KƏRİMOVA

AMK-nın baş müəllimi

Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

FERENS LİSTİN FORTEPIANO YARADICILIĞININ SƏCİYYƏSİ

Xülasə: Məqalə dahi macar bəstəkarı, pianoçusu, dirijoru Ferens Listin həm bəstəkarlıq, həm də ifaçılıq baxımından gətirdiyi novator cəhətlərindən bəhs edir. List fortepiano musiqisi sahəsində yeni bəstəkarlıq üsullarının, yeni ifadə vasitələrinin yaradıcısı və fortepiano simfonik səsə gətirmiş bəstəkar olub. Onun miqyasca nəhəng fortepiano irsi müxtəlif janrları əhatə edir: parafrazlar, transkripsiyalar, etüdlər, sonatalar, rapsodiyalar, fortepiano konsertləri, “Səyahət illəri” məcmuəsində toplanmış fortepiano pyesləri və s. Bütün bu janrlar barədə məqalədə geniş informasiya verilir.

Açar sözlər: Forteplano yaradıcılığı, konsertlər, janr, instrumental musiqi

F.List XIX əsrin ən qüdrətli sənətkarlarındanır. Macar xalqının dahi oğlu F.Listin musiqi tarixində çox parlaq yeri var. List hərtərəfli istedadla, bacarığa malik bəstəkar, dahi pianoçu, son dərəcə fəal ictimai xadim, dirijor və pedaqoq kimi məşhur olub. Əfsanəvi ifaçı kimi List bütün çıxışlarında parlaq qələbə çalırdı. O, dahi virtuoz kimi şöhrət qazanmışdı. F.List həmçinin proqramlı musiqi sahəsində, musiqi dilinin zənginləşməsində, musiqi formalarının təkmilləşməsində böyük novatordur. O, həm bəstəkarlıq, həm də ifaçılıq sahəsində olduqca cəsarətli yeniliklər etmişdir.

F.List başlıca olaraq simfonik musiqi və fortepiano musiqisi sahəsində fəaliyyət göstərmiş, hər iki sahədə eyni dərəcədə çox böyük nailiyyətlər qazanmışdır. F.Listin adı ilə fortepiano musiqisində yeni dövr açılır. Bəstəkarın fortepiano əsərləri onun yaradıcılıq irsinin ən görkəmli hissəsini təşkil edir. Bu ilk növbədə Listin ifaçılığı ilə əlaqədardır. Ona görə də məhz fortepiano musiqi sahəsində o, yeni ifadə vasitələri, yeni kompozisiya metodları aşkara çıxarır. Bəstəkar alətin bütün registr imkanlarından, registr qarşılaşdırmalarından, akkordlu treldən, ikili notlardan ibarət pasajlardan və s. geniş istifadə edir.

F.Listin həyatında fortepiano yaradıcılığı qanunauyğun formalaşma, olduqca real təşəkkül tapmış və inkişaf prosesi keçirmişdir. Hələ gəncliyində List fortepianoda orkestri təqlid etməyi sevirdi. Onun ən böyük nailiyyəti də fortepiano orkestr əhəmiyyəti verməsi, fortepiano simfonikcəsinə şərh etməsindən ibarətdir. F.Listin həcm etibarilə böyük olan fortepiano yaradıcılığında müxtəlif janrlar təqdim olunub: parafrazlar (başqa bəstəkarların əsərlərinin mövzularına sərbəst fantaziya), transkripsiyalar (simfonik, orqan, vokal əsərlərinin fortepiano üçün işləməsi), etüdlər, çox vaxt silsilədə birləşən proqramlı pyeslər, sonatalar, rapsodiyalar.

List fortepiano yaradıcılığına parafrazlarla başlayıb. Operaların mövzularına parafrazlar 1820-30-cu illərdə pianoçular arasında geniş yayılmışdı. Lakin bəzi musiqiçilərin ifasında belə əsərlər çox vaxt məzmunuz, dinləyicini yalnız virtuoz pasajlarla heyratə gətirən pyeslərə çevrilmişdi. List də əvvəlcə bu yolla gedirdi. Lakin tezliklə o, qarşısına başqa, daha yüksək məqsədlər qoyur. Bəstəkarın Motsart, Veber, Rossini, Bellini, Meyerber, Quno, Vaqner, Verdinin opera melodiyalarına fantaziyaları klassik və başlıca olaraq müasir incəsənəti təbliğ edirdi. List elə musiqi obrazları seçirdi ki, onlar həmin operanın bədii-ideya fikrini açmağa kömək edirdi. Məsələn, Motsartın “Don Juan” operasına müraciət edərək öz fantaziyasını Komandor və Don Juanın mövzularının qarşılaşdırılması üzərində qurur. “Riqoletto” operasının parafrazının əsasını isə məşhur kvartet təşkil edir ki, onun musiqisində sanki opera qəhrəmanlarının taleləri uzlaşdırılır. Bundan başqa, List o dövrdə hələ az məşhur olan operaların ayrı-ayrı səhnələrini də fortepiano üçün işləmişdir. Məsələn, Vaqnerin “Uçan Hollandiyalı”, “Tangeyzer”, “Tristan və İzolda”, “Leonqrin”, “Nibelunqların üzüyü”, “Meysterzingerlər”, “Parsifal”; Verdinin “Lombardlılar”, “Trubadur”, “Aida”; Qununun “Faust”; Qlinkanin “Ruslan və Lüdmila” (Çernomorun marşı); Çaykovskinin “Yevgeni Onegin” (Polonez) operalarını göstərmək olar (1, s.200).

F.Listin fortepiano transkripsiyaları da həmin məqsədə – dünya musiqi mədəniyyətinin ən

yaxşı nümunələrinin təbliği məqsədinə xidmət edir. Onların əhəmiyyəti çox böyükdür. Bir tərəfdən həmin transkripsiyalar əsl bədii işləmələr üçün yol açmış, digər tərəfdən fortepiano üçün zənginləşdirmiş, onun bu vaxta kimi məlum olmayan orkestr effektlərini aşkara çıxarıb.

F.Listin transkripsiya sahəsindəki cəsarətli işləri H.Berlioz və L.V.Bethovenin bütün simfoniyaları və C.Rossini, K.M.Veber, R.Vaqner, H.Berliozun bir çox opera üvertürələrin fortepiano üçün köçürməsində daha qabarıq şəkildə özünü göstərir.

List dahi İ.S.Baxın da orqan əsərlərini – 6 prelüd və fuqa, bəstəkarın məşhur g-moll fantaziya və fuqası, eləcə də digər əsərlərini fortepiano üçün işləmişdir. Baxın əsərlərini işləməklə List fortepiano da həm orkestr, həm də orqan çalğı alətinin səslənmə effektlərinə nail olub (1, s. 201). Bütün parafraz və transkripsiyaların ən böyük əhəmiyyəti fortepiano fakturasının çoxtəbəqəli, çoxlaylı olmasındadır.

F.List bütün yaradıcılığı boyu etüd janrına böyük diqqət yetirmişdir. F.Şopen kimi List də etüdü əsl konsert janrına çevirərək onun bədii-obraz məzmununu dərinləşdirmişdir. Hələ gənclik illərində List bütün major və minor qammalarında 48 etüd yazmaq fikrinə düşmüşdü. Bəstəkar onlardan yalnız 12 etüdü yaratmış və həmin etüdlər üzərində uzun müddət yaradıcılıq işi aparmışdır.

1851-ci ildə həmin 12 etüdü III nəşrini yaratmış “Yüksək ifaçılıq sənətkarlığı etüdləri” adı altında çap etdirmişdir. Həmin 12 etüddən 10-u proqramlı ada malikdir (“Prelüdiya”, “Peyzaj”, “Mazepa”, “Bataqlıq alovu”, “Xəyal”, “Qəhrəmanlıq”, “Çöl ovu”, “Xatirə”, “Axşam harmoniyası”, “Çovğun”) (1, s.203). Ümumiyyətlə, Listin 12 etüdü özlərinin texniki üsulları və məzmunlarına görə bir-birindən çox fərqlənir. Həmin etüdlərdə List fortepiano texnikasının 4 əsas növünü yaratmışdır: 1) Oktavalar və akkordlar; 2) Tremolo; 3) İkili notlar; 4) Qamma və arpeciolar.

F.Listin daha bir etüdlər məcmuəsi onun ustad violin çalan, italyalı Paqanininin ifaçılığına olan marağı ilə əlaqədar yaranıb. Məcmuə “Paqanini tərzində böyük etüdlər” adlanır. Bəstəkar bu etüdlərdə Paqanininin bitkin çalğı texnikasını nümayiş etdirmək istəmişdi. Bu etüdlər içərisində №3 Kampanella, №6 a-moll ən məşhurlarıdır və hər ikisi variasiya formasında yazılıb (3, s.51).

Adlarını çəkdiyimiz iki məcmuədən başqa, Listin başqa proqramlı etüdləri də var. Etüdlər əhəmiyyətli məzmunla malikdir: “Meşənin səsi” etüdüdə romantiklərin sevdiyi təbiət obrazları, “Cırtanların yallısı” etüdüdə isə nağıl-fantastik obrazlar verilmişdir.

F.List bütün yaradıcılığı boyu musiqidə mənzərəçiliyə, təsvirçiliyə də müəyyən meyl göstərib. Onun məşhur “Səyahət illəri” əsəri fortepiano pyesləri bəstəkarın təbiətdən, rəssamlıq və heykəltəraşlıqdan, oxuduğu ədəbi əsərlərdən aldığı təəssürat əsasında yazılıb. Proqramlı və orijinal bu silsilə əsəri olan “Səyahət illəri”ndə toplanan pyeslər musiqili lövhələrdir, Listin səyahət illərinin musiqi gündəliyidir. Onun İsveçrə və İtaliyaya səyahəti ilə bağlı bu proqramlı pyeslərdə vahid süjet deyil, müəyyən lövhələr verilir. Məsələn, İsveçrə illəri lirik təsvirdə verilir, İtaliyanın təsviri isə təsviri sənət və bədii ədəbiyyat lövhələri əsasında yaranıb. Listin yeniliyi onda idi ki, ona qədər heç kəs incəsənət obrazları üzrə əsər yaratmamışdı.

“Səyahət illəri” məcmuəsi 3 hissədən ibarətdir. Bu hissələrdə toplanan pyeslər müxtəlif illərdə yazılıb. I hissədəki pyeslər 30-cu illərin əvvəlində bəstələnib və 1855-ci ildə çap olunub. Bu hissədə 9 pyes var. Onların əksəriyyəti bəstəkarın İsveçrə təbiətindən aldığı zəngin təəssüratı əsasında yazılmışdır. Onların bir qismi insanı valeh edən təbiəti təsvir edir. Məsələn, “Valenştad gölündə”, “Bulaq başında”, “Cenevrə zəngləri”. Bir qismi dağlarda çobanların həyatını təsvir edir. Məsələn, “Pastoral”, “Vətən həsrəti”. Burada coşğun, həyəcanlı xarakterli pyeslər də var. Məsələn, “Tufan”, “Vilhelm Tel Kilsəsi”. Məcmuənin mərkəzi “Oberman vadisi” pyesidir (1, s. 205).

II hissədə toplanan pyeslər 1838-1858-ci illərdə yazılıb. Burada 7 pyes toplanıb. Bu pyeslər İtalyan rəssamlığı, heykəltəraşlığı və ədəbiyyatdan alınan təəssürat əsasında yazılıb. Bura daxil olan pyeslər öz əhvali-rühiyyəsinə görə sıx surətdə daha dərin, ifadə vasitələrinə görə daha mürəkkəbdir. Pyeslər bir-birilə təzad təşkil edir. Rəssam Rafaelin rəsmi üzrə – “Nişanlanma”, heykəltəraş Mikelancelonun heykəli üzrə – “Mütəfəkkir heykəli” pyeslərdən biri lirik, digəri isə matəm marşı xarakterindədir (1, s. 206).

“Petrarkanın 3 Soneti” məcmuənin lirik zirvəsidir və sanki İntibah dövrünün İtaliya şairi Petrarkanın məhəbbət lirikası, poeziyası ilə bağlı İtaliya romansıdır. Mövzu sanki variyasiyalı inkişafda verilən məhəbbət etirafıdır. Şeirə Listin pyesi fərqlənir. Listin coşğun ehtiraslı pyesində Petrar-

kanın şeirindəki ümitsizlik yoxdur.

Məcmuə “Danteni mütaliə edəndən sonra” fantaziya-sonatası ilə tamamlanır. Sonata bir-hissəlidir, sanki fortepiano üçün simfonik poemadır (d-moll). Dantenin “İlahi komediyası”nın obrazları ilə bağlıdır. Qaranlıq cəhənnəm lövhələri fonunda məhəbbət hissləri, İntibah dövrünün ruhu öz əksini tapır.

Bu məcmuəyə əlavə olaraq, bəstəkar “Venesiya” və “Neapol” başlığı altında daha 3 pyes daxil edib: “Kantsona”, “Tarantella”, “Qondolyera”. “Tarantella” (İtaliya xalq rəqsi) əsil Neapolitan xalq mahnısı əsasında. Burada sanki İtaliyada xalq şənliyi təsvir edilir. Bu illərdə List, hətta belə bir fikir söylənmişdi ki, dahi İtaliya rəssamı Rafael və İtaliya heykəltəraşı Mikelandelo Motsart və Bethoven musiqisini dərk etməkdə bəstəkara kömək ediblər (1, s. 207).

“Səyahət illəri”nin III hissəsində toplanan pyeslər 1867-77-ci illərdə yazılıb. Bu hissə 7 pyesdən ibarətdir. Burada List, yenə də təbiət mövzusunda toxunaraq bu dəfə artıq təbiətin kədərini təsvir etməyə çalışmışdır. Ona görə də bu məcmuədə ümitsizlik və iztirab hissləri üstünlük təşkil edir. Listin həyatının həyəcanlı dövrü ilə bağlıdır. Əgər I və II hissədə romantik kədar hökm sürürdüsə, III hissədə kədar və məyusluq hakimdir, təbiət kədərli boyalarla verilir. Bu təbiət artıq insana sakitlik gətirmir, ölüm haqqında fikir oyadır (Matəm marşı).

F.Listin fortepiano əsərləri içərisində 2 sonatası mühüm yer tutur. Onlardan birincisi “Danteni mütaliə edəndən sonra” adlanır. Qeyd etdiyimiz kimi, bu fantaziya-sonata “Səyahət illəri”nin II hissəsinin sonunda verilib. Bəstəkarın hər 2 sonatası simfonik poema ruhunda yazılıb. Adi sonata silsiləsi bu 2 əsərdə birhissəli kompozisiya ilə əvəz olunub. Lakin onların birhissəli quruluşunda müstəqil bölmələr vardır ki, bu da həmin sonataları klassik silsiləli formaya yaxınlaşdırır. Bəstəkarın məşhur h-moll sonatası böyük alman şairi Hötenin “Faust” əsərinin təsiri altında yazılıb. Bu sonata bəstəkarın “Faust” simfoniyasının obrazlarına çox yaxındır.

F.Listin fortepiano əsərləri içərisində I və II konsertləri (A-dur, Es-dur) əhəmiyyətli yer tutur. Bəstəkarın fortepiano konsertləri birhissəlidir. Onlarda üçhissəlilik əlamətləri də mövcuddur. Həmin əsərlərdə fortepiano partiyası ilə orkestr partiyası eyni dərəcədə virtuoz, zəngin və mürəkkəbdir (2, s. 147).

Sonataların fəlsəfi məzmunundan fərqli olaraq Listin “19 Macar rapsodiyaları” çox dinamik, təzadlı və parlaqdır. Onların əsasında folklor mənbələri durur. Bəstəkar bu əsərləri doğma xalqının həyatından, mübarizəsindən, zəngin yaradıcılıq irsindən aldığı təəssürat əsasında yaradıb. List instrumental rapsodiya janrının banisi hesab olunur. Doğrudur, ona qədər Çex bəstəkarı V.Tomaşek fortepiano üçün rapsodiyalar yazmışdı. Lakin List rapsodiyalara başqa mənə verir. Rapsodiya adı altında o, parafraz üslublu virtuoz əsər nəzərdə tuturdu ki, burada opera melodiyaları əvəzinə xalq mahnı və rəqs motivlərindən istifadə olunur. Rapsodiyalar macar və qaraçı havalarının kiçik işlənmələri olub, əsl milli əsərlərdir. Bunlar xalq həyat lövhələridir. Rapsodiyalar improvizasiya xarakterlidir, sərbəst ifa edilir. Bu da macar qaraçılarının ifa tərzii ilə bağlıdır. Forteplanoda qaraçı aləti simbolunun çalğı üslubu təqlid edilir. Rapsodiyalar Macarıstanda milli müstəqillik uğrunda mübarizə dövründə yaranıb. Əsl vətənpərvərlik antologiyasıdır. Rapsodiyalarda müxtəlif xarakterli mövzular variasiya üslubu ilə inkişaf etdirilir (1, s. 211).

Rapsodiyalarda milli macar rəqsi “Verbunkoş” və “Çardaş” əsəri özünü göstərir. “Verbunkoş” rəqsi Macarıstanda yadelli işğalçılara qarşı üsyanın rəhbəri Rakolenin yürüşləri zamanı yaranan hərbi rəqsdir. 2/4 ölçüdə qurulan bu rəqs üçün melodik dönmələr, ornamentdən geniş istifadə səciyyəvi xarakter daşıyır.

Listin rapsodiyalarının forması da özünəməxsusdur. Onlar yavaş və cəld tempi bölmələrin təzadlı qarşılaşdırmasına əsaslanır. I bölmə adətən improvizasiya, II bölmə isə variasiya tərzində yazılıb. Yavaş hissələrin musiqisi məğrur, mərd, epik, bəzən reçitativ xarakteri daşıyır. Rapsodiyaların cəld hissələri isə xalq şənliyini, odlü çardaş rəqsinin mənəzərəsini yaradır.

F.List həm dahi bəstəkar, həm də fortepiano ifaçısı kimi musiqinin sonrakı inkişafına güclü təsir göstərmişdir. Ümumiyyətlə, Listin bu əsərləri Avropa klassik və romantik musiqisinin nailiyyətləri ilə zəngindir. Elə bu nailiyyətlərə görə List ilk dəfə macar musiqisini ümumavropa miqyasına çıxarmışdır. Listin fortepiano musiqi yaradıcılığı indi də böyük heyrat, maraq doğurur və ciddiyyətlə öyrənilir.

ƏDƏBİYYAT:

1. М. Друскин - «История зарубежной музыки». 4 выпуск. М.: Музыка, 1967
2. Б.В. Левик - «Музыкальная литература зарубежных стран» 4выпуск. М.: Музыка, 1970
3. Ş.Həsənova – “Musiqi tarixindən mühazirələr”, I hissə, B.: 2008

İrada Kerimova

Старший преподаватель АНК

ХАРАКТЕРИСТИКА ФОРТЕПИАННОГО ТВОРЧЕСТВО Ф.ЛИСТА**Резюме**

В статье указаны новаторские качества гениального венгерского композитора, пианиста и дирижера Ференца Листа, как в композиторском, так и в исполнительском направлении, новые средства выражения Листа в области фортепианной музыки, выявление новых методов композиции и симфоническое звучания фортепиано.

Крупное по своему масштабу фортепианное творчество охватывает различные жанры: парафразы, транскрипции, этюды, сонаты, рапсодии, фортепианные пьесы, собранные под названием «Годы странствий», концерты для фортепиано с оркестром и т.д. В статье представляется широкая информация об этих жанрах.

Ключевые слова: Фортепианное творчество, концерты, жанр, инструментальная музыка

İrada Kerimova

Senior Lecturer of ANC

CHARACTERIZATION OF FRANZ LISZT'S PIANO CREATIONS**Summary**

Great Hungarian composer, pianist and conductor Franz Liszt's innovative features both in composer and performance field, his new expression means in the piano music field, revealing new composing methods and symphony sound performance in piano was mentioned in the article.

Plenty of piano creations cover various genres: paraphrases, transcriptions, etudes, sonatas, rhapsodies and piano pieces which are collected under the title of “Years of Pilgrimage”, concerts for piano with orchestra and so on. In the article was provided detailed information on these genres.

Key words: piano music, concerts, genre, instrumental music

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Y. Ş.Seyidova;
sənətşünaslıq doktoru, professor C. İ. Həsənova

Гюльшен МЕХТИЕВА

Концертмейстер кафедры «Хорового дирижирования»

БМА им. Узеира Гаджибейли

Баку, ул. Шамси Баделбейли 98

ЗНАЧЕНИЕ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ НАРОДНЫХ МЕЛОДИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ ЭЛЬМИРЫ НАЗИРОВОЙ

Резюме: В представленной статье анализируется сборник «Пьесы-обработки азербайджанских народных мелодий» композитора, пианиста и педагога Эльмиры Назировой. Автор статьи подробно анализирует музыкальный язык, развитие музыкального материала, выразительных средств и способы передачи народных интонаций.

Ключевые слова: Эльмира Назирова, композитор, пьесы, музыка

Азербайджанское народное песенное творчество – это яркое, самобытное явление, поражающее степень сохранности на сегодняшний день. В 20-е годы XX века Узеиром Гаджибейли и Муслимом Магомаевым был поднят вопрос о необходимости научного изучения национально-самобытных особенностей азербайджанской народной музыки. Ими была доказана важность значения музыкального фольклора на пути развития профессионального композиторского творчества. В 1927 году под редакцией М.Магомаева выходит в свет первый сборник «Азербайджанских тюркских народных песен», записанных и обработанных У.Гаджибейли. Этот сборник положил начало музыкальной фольклористике в Азербайджане.

Одной из последовательниц Узеира Гаджибейли была азербайджанский композитор, пианистка и педагог Эльмира Назирова. Она внесла весомый вклад в национальную музыкальную культуру. Композитор, изучая особенности национальной музыки, умела извлекать из глубин фольклорного наследия самые драгоценные элементы, применив их в творческой практике. Ее музыка, основанная на азербайджанских народных интонациях, ладах и ритмике, написана как для младшего поколения исполнителей, так и для зрелых музыкантов.

На почве народно-национального песенного творчества Э.Назирова создала «Пьесы-обработки азербайджанских народных мелодий». Композитор в своих произведениях всегда прочно опирается на азербайджанскую народную музыкальную культуру, заимствуя из национальной сокровищницы высокохудожественную простоту и естественность изложения, логику и чувство меры. Тонкий знаток национальной фольклора, Э.Назирова применяла органичный синтез национальной стилистики со своей индивидуальной манерой творческого высказывания.

Синтез национального и европейского проявляется в гармоническом языке Э.Назировой. В музыке наблюдается значение норм европейского мышления, классики, нередко трактуемой колористически. Огромное значение в «пьесах-обработках» имеет фортепианная фактура, являющаяся весомым компонентом музыки, несущим образные функции.

Основная заслуга композитора в том, что все пьесы по сей день сохраняют свою актуальность и привлекательность. Большинство из них довольно часто используются в педагогической и концертной практике на всех уровнях профессионального музыкального образования. Они имеют огромное значение, так как легко запоминающиеся азербайджанские народные мелодии, обработанные композитором для фортепиано, призваны пробуждать у детей и юношества любовь к народному музыкальному искусству.

Значение пьес Э.Назировой в музыкально-эстетическом воспитании подрастающего поколения необычайно велико. Написанные на основе азербайджанского фольклора, пьесы легко и с любовью воспринимаются маленькими исполнителями, вместе с тем знакомя их с

различными приемами фортепианной техники, приучая к ритмической дисциплине, развивая образное мышление, прививая вкус к колоритной звучности.

Все пьесы обеих тетрадей располагаются по степени возрастающей сложности. Первая тетрадь состоит из несложных пьес и предназначена для начинающих исполнителей. Вторая тетрадь содержит более сложные пьесы и предназначается для учащихся старших классов.

От исполнителей «Пьес-обработок» требуется свободное владение инструментом, усвоение всех видов фактур, ритма, выработка полного и насыщенного звука. Все пьесы различного характера, отличающиеся друг от друга темпом и ритмом. Сопоставление медленных пьес, исполняемых штрихом *legato*, и быстрых, исполняемых на *staccato*, проходит через обе тетради.

Пьесы Э.Назировой – бесценный вклад в учебно-педагогическую литературу. Творческое воображение, любовь к народной музыке и чуткое понимание детской души особенно ярко проявляется в пьесах, показывая профессионализм композитора. Несмотря на маленькие размеры пьес, развертывание материала помещено в четкие формы, в них царствует певучая мелодия, наполненная выразительными интонациями. Благодаря органичному единству национального и современного, пьесы до сих пор «живут» интенсивной исполнительской жизнью на концертной эстраде и в преподавательском классе.

Пьесы обеих тетрадей можно назвать детской энциклопедией музыкального фольклора, так как в них представлены все его основные жанры (песенные и танцевальные). Преследуя определенные цели, композитор в «пьесах» постепенно усложняет различные типы фактуры, определенные ритмические формулы и приемы звукоизвлечения. Необычайно интересны «пьесы обработки» и в ритмическом отношении. Острая, нередко изысканно-прихотливая ритмика пьес пробуждает у играющего интерес к ней. С большим вкусом претворены композитором пьесы в танцевальном характере. Они веселы и изящны, жизнерадостны и шутивы.

Учитывая возможности юных исполнителей, композитор приобщает их к сочной пианистической фактуре, к музыкальной ткани, состоящей из множества мелких, но по-своему важных штрихов. Рассматривая пьесы обеих тетрадей, можно заметить, что фактурно-гармоническая скромность оригинально компенсируется частыми регистровыми перебросами, что делает звучание разнообразным.

Создание легких, художественно полноценных пьес для начальных этапов обучения музыке – задача, несомненно, сложная, но и почетная, так как «пьесы-обработки», исполняемые юными музыкантами, служат фундаментом, на котором формируется их музыкальное «мировоззрение». Такие пьесы должны быть не сложны и художественно интересны для детского восприятия. Несмотря на простоту изложения, они чрезвычайно мелодичны, ритмически многообразны и самое главное – ярко национальны.

В заключение нужно подчеркнуть, что «Пьесы-обработки азербайджанских народных мелодий» Эльмиры Назировой – это необычайно ценный материал в педагогической практике, занимающий ведущее место в культуре Азербайджана.

Литература:

1. Абасова Э.А., Карагичева Л.В., Касимова С.Д., Мехтиева Н.А., Тагизаде А.З. История азербайджанской музыки. Ч.І. Б., Маариф, 1992, 335 с.
2. Гаджибеков У. Основы азербайджанской народной музыки. Ч.ІІ: Ритмические особенности азербайджанской музыки. Б., Язычы, 1965, 114 с.
3. Сеидов Т.М. Видные деятели фортепианной культуры Азербайджана. Б., Ишыг, 1988, 172 с.

Gülşən Mehdiyeva
BMA-nın “Xor dirijorluğu”
kafedrasının konsertmeysteri

**ELMİRA NAZİROVANIN PYESLƏRİNDƏ AZƏRBAYCAN XALQ
MAHNILARININ ROLU**

Xülasə

Təqdim olunan məqalədə Azərbaycan pianoçusu, bəstəkar və müəllim E.Nəzirovanın “Azərbaycan xalq melodiyları əsasında pyeslər” məcmuəsinin yaranma tarixi və musiqi dili təhlil olunur.

Açar sözlər: Elmira Nəzirova, bəstəkar, pyes, musiqi

Gulshen Mehdiyeva
Concertmaster of the Department
“Choral Conducting” of BMA

VALUE OF AZERBAIJANIAN FOLK TUNESIN "PLAYS" BY ELMIRA NAZIROVA

Summary

In article analyze the musical language of «Pieces» of Azerbaijan pianist, composer and teacher E. Nazirova. The musical language in national folk style of piano work by E.Nazirova was researched.

Key words: E.Nazirova, composer, pieces, music

Rəyçilər: AMEA-nın müxbir üzvü, professor, sənətşünaslıq doktoru R.A.Məmmədova;
BMA-nın professoru, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru N. H. Rimazi

“Konservatoriya” elmi jurnalının tələbləri

“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.

“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, ingilis, türk, rus və başqa dillərdə məqalələr dərc olunur.

“Konservatoriya” elmi jurnalında çap olunmaq üçün təqdim edilən məqalələr aşağıdakı şərtlərə cavab verməlidir.

Məqalənin quruluşu

1. Müəllifin adı və soyadı
2. Müəllifin fotosu
3. Statusu (elmi adı, elmi dərəcəsi və ya fəxri adı, yaxud dissertant, ya da doktorant olduğu təşkilat) və vəzifəsi (işlədiyi yer, müəssisənin ünvanı)
4. E-maili
5. Məqalənin başlığı (Baş hərflərlə)
6. Məqalənin yazıldığı dildə xülasə (4-5 cümlə) və açar sözlər (6-10 söz)
7. Məqalənin mətni, foto və not nümunələri ilə birgə
8. Ədəbiyyat siyahısı
9. Daha iki dildə xülasə və açar sözlər
10. Rəyçilər

Təqdim edilən məqalələrin formatı

- Məqalənin çap olunmuş əlyazması (1 nüsxə) və onun elektron variantı (CD disk və ya fləş kartda) məqaləyə 2 rəy ilə birlikdə təqdim edilir. Əlyazma və CD disk geri qaytarılmır. Məqalə jurnalın emailinə göndərilə bilər. azconservatory@gmail.com
- Məqalə Azərbaycan dilində, yaxud rus və ingilis dillərində Times New Roman şriftində, 14-lük ölçüdə, 1,5 intervalı ilə yazılmalıdır.
- Hər sözdən sonra, həmçinin nöqtə və vergüldən sonra cəmi bir boşluq (spaceback) işarəsi qoyulmalıdır. Mətnə tərtibat vermək olmaz.
- Məqalənin başlığı həddən artıq böyük olmamalıdır və 8 sözdən artıq olacaqsə ixtisar ediləcək.
- Məqalə ədəbiyyat siyahısı, not nümunələri və xülasələrlə birlikdə 7-15 A4 formatlı səhifə çərçivəsində olsa yaxşıdır.
- Elmi məqalə araşdırmadırsa not nümunələrinin olması vacibdir. Not nümunələri not yazan proqramların birində səliqəylə yığılmalıdır. Ksero kopyanın görüntüsü keyfiyyətsiz olarsa məqalənin üstündə verilə bilməz.
- Sadalanan tələblər olmayan məqalə geri qaytarıla bilər.

Elmi jurnalda çap olunmaq üçün ilk əvvəl məqalənin elmi dəyəri müəyyənəşdirilir. Amma elmi məqalə Azərbaycan dilinin qrammatikası və yazı qaydalarına zidd yazıla bilməz. Elmi məqalədə heç olmasa bir problem qoyulmalı və məqalənin sonunda həlli yolları göstərilməli yaxud müəyyən nəticələr çıxarılmalıdır. Elmi məqalə balaca bir elmi işdir. Məlum faktları və artıq dərc edilmiş kitab və məqalələrdən sitatları sadəcə sadalamaq məqaləyə elmi dəyər vermir. Elmi məqalədə artıq məlum və kiminsə dərc edilmiş fikri istinadsız yazılarsa bu, mənimsəmə, plagiat sayılır. Eləcə də dırnaq arasında yazılmış hər hansı sitat istinadsız verilərsə bu, qeyri-peşəkar yanaşmadır.

Elmi məqalədə plagiat faktı aşkarlanarsa məqalə dərhal müəllifinə qaytarılır. Məqalənin elmi dəyərini müəyyənəşdirmək məsələsində problemlər olarsa redaksiya ekspert şurasının fikrini əsas götürərək qərar verir. Redaksiya ekspert şurasının tərkibini gizli saxlaya bilər. Təqdim edilən məqalələr başqa dərgidə artıq çap olunubsa “Konservatoriya” jurnalına verilə bilməz. Təkrar çap müəllifin olmasa da dərginin müəllif hüququnu pozur.

KONSERVATORİYA

ELMİ NƏŞR

№ 1 (31)

Bakı – 2016

EKSPERT ŞURASI

Sevil Fərhadova

Sənətşünaslıq doktoru, AMEA-nın Memarlıq və İncəsənət İnstitutu, professor

Səadət Abdullayeva

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

Mahmudova Gülzar

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

Ceyran Mahmudova

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

Cəmilə Həsənova

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

Musazadə Rafiq

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor, əməkdar müəllim

Məmmədəğa Umudov

Əməkdarincəsənət xadimi, professor,

Kamilə Dadaşzadə

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Faiq Nağıyev

Bəstəkar, əməkdar incəsənət xadimi, dosent

Sərdar Fərəcov

Bəstəkar, əməkdar incəsənət xadimi

Firudin Qurbansoy

Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Malik Mansurov

Əməkdar artist, dosent

Ramiz Əzizov

Əməkdar müəllim, dosent

Fəxrəddin Baxşəliyev

Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru

... // "Konservatoriya" jurnalı 2016, №1 (31),80 s.

Yığılmağa verilmişdir: 04.03.2016

Çapa imzalanmışdır: 18.03.2016

Tiraj 250 nüsxə, sifariş № 102

"Ecoprint" mətbəəsində çap olunub.