



AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI  
TƏHSİL NAZİRLİYİ



AZƏRBAYCAN MİLLİ  
KONSERVATORİYASI

# KONSERVATORİYA

*ELMİ NƏŞR*

**№ 2 (32)**

Bakı – 2016

**Siyavuş Körimi**

Rektor, xalq artisti, professor

**Lalə Hüseynova**

Elmi işlər üzrə prorektor, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

**Malik Quliyev**

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

**Gülnaz Abdullazadə**

Fəlsəfə üzrə elmlər doktoru, professor, əməkdar incəsənət xadimi

**Arif Babayev**

Xalq artisti, professor

**Zümrüd Dadaşzadə**

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor, əməkdar incəsənət xadimi

**Fərəh Əliyeva**

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

**Ülkər Əliyeva**

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

**Nazim Kazimov**

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor, əməkdar incəsənət xadimi

**Akif Quliyev**

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor, əməkdar incəsənət xadimi

**Rəna Məmmədova**

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

**Abbasqulu Nəcəfzadə**

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

**Fəttah Xalıqzadə**

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor

**Muğamşünaslıq**

- Sabir Ələkbərov** - “Zabul-segah” muğamında bəzi variantlar.....4

**Resenziya**

- Lalə Hüseynova** – Amerikada çağdaş Azərbaycan musiqisi haqqında dərc edilmiş ilk elmi monoqrafiya .....9  
**Lala Huseynova** - The first book published In The United States of America on the contemporary music of Azerbaijan.....11  
**Afət Novruzov** – Tərənə Əliyevanın “Qanun məktəbi” dərsliyi barədə qeydlər.....12

**Ifaçılıq sənəti**

- Əhsən Rəhmanlı, Elçin Nağıyev** - Müğənnilərin yetişib püxtələşməsində Əhsən Dadaşovun rolu.....24  
**Yeganə Tapdıqova** - Azərbaycan bəstəkarlarının arfa ilə ansambl əsərləri (Aida Abdullayevanın köçürmələri əsasında).....31

**Alətşünaslıq**

- Məmmədəli Məmmədov** - Tar alətinin ölçü sistemlərinin elmi əsaslarla təyin edilməsi.....34

**Etnomusiqişünaslıq**

- Fəttah Xalıqzadə** - Tarixi etnomusiqişünaslıq haqqında ilk böyük kitab.....46

**Aşıqsünaslıq**

- Fəxrəddin Baxşəliyev** – Saz sənətinin Azərbaycan sufizmindəki yeri və mövqeyi.....52

- Hafiz Kərimov** - Borçalı mühitində sazin köklənməsinin özünəməxsus xüsusiyyətləri.....59

## NÖMRƏNI HAZIRLADI:

### Baş redaktor

Lalə Hüseynova

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,  
dosent

### Məsul katib

Abbasqulu Nəcəfzadə

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,  
professor

### Redaktorlar:

Ülkər Əliyeva

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,  
professor

Gülnarə Manafova

### Korrektorlar:

FaziləNəbiyeva

AygülSəfixanova

### Operator:

GülnarRzayeva

### Dizayn:

Gülnarə Rəfiq

Flora Əliyeva

### Üz qabığı:

Rəssam İsmayıllı Məmmədovun  
qrafikası

### Naşir:

Ceyhun Əliyev

### Texniki redaktor:

Ülvi Arif

**Ünvan:** Az 1073, Bakı ş., H.Cavid  
prospekti, 506-ci 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**

## Bəstəkar yaradıcılığı

<b>Səadət Abdullayeva</b> - Nizami Gəncəvi yaradıcılığı və obrazı Azərbaycan musiqişünaslığında.....	66
<b>Ульяна Алиева</b> - Особенности композиции симфонической поэмы «сказка» Арифа Меликова.....	71
<b>Gülnarə Manafova</b> - “Mi” mayəli 7 məqam .....	76
<b>Fəthi Məhbub</b> - Əli Səliminin mahni yaradıcılığı .....	86
<b>Ələsgərova Kəmalə</b> - Tofiq Bakıxanovun İran mövzusunda 6 sayılı sonatası .....	91

## Xatirələr

<b>Abbasqulu Nəcəfzadə</b> - Özbək sənətkarı İlyas Malayev barədə xatirələrim .....	96
<b>Abbasqulu Najafzadeh</b> - My Reminiscences about Ilyas Malayev, the Uzbek Artisan .....	103

## Olaylar, hadisələr, tədbirlər

• Qəmər Hüseynlinin anadan olmasının 100 illiyi münasibətilə elmi konfrans .....	110
• İlahilər və türkülər konservatoriya tələbələrinin ifasında.....	111
• Kamança üçün miniatürlər.....	112
• “Milli musiqi alətlərimizin təkmilləşdirilməsi və yeni növlərinin yaradılması” mövzusunda elmi-praktik seminar .....	113
• Azərbaycan Milli Konservatoriyasının orkestrləri .....	114
• AMK-nın tələbə xorunun daha bir uğuru.....	116

**Sabir ƏLƏKBƏROV**  
AMK-nin baş müəllimi  
Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

## “ZABUL-SEGAH” MUĞAMINDA BƏZİ VARIANTLAR

**Xülasə:** Məqalədə “Zabul Segah” müğaminin bəzi variantları, ondan istifadə üsulları öz əksini tapmışdır. Həm də “Manənd Hisar” və “Manənd Müxalif”ə izah verilmişdir.

**Açar sözlər:** “Zabul”, “Segah”, “Hisar”, “Oxşar”, məntiq, yaradıcılıq

Dünya musiqi mədəniyyəti xəzinəsinin bir hissəsi olan müğamlarımız əsrlərin süzgəcindən keçib bu günə qədər müxtəlif döyişikliklərə uğrayaraq, cılalanaraq təkmilləşib musiqi dünyasında qabaqcıl mövqeyə malik sənət nümunəsinə çevrilmişdir. Müğamların ecazkarlığı onun daxilindəki quruluş, məntiq, səslərin məlahəti, musiqi cümlələrinin bir-biri ilə vəhdəti sayəsində yaranır. Bununla bərabər ifaçının istedadı, müğamların sirlərinə vaqif olub, ifa üsulların müxtəlifliyi və mükəmməlliyyinə nail ola bilmək bacarığından çox asıldır.

Müğamlar uşaq musiqi məktəblərində, kolleclərdə, ali məktəblərdə sadədən mürəkkəbə doğru prinsipi ilə proqramlar əsasında öyrədilir. Tədrisdə müğamları öyrənən bilməlidir ki, tərtib olunmuş proqramlardakı şöbə və guşələrin “giriş”, “gəzışma” və “çıxış” cümlələrini dəqiqliklə mənimseyib ifa etməlidir. Amma müğam materialına mükəmməl yiyləndidkən sonra illərin təcrübəsinə arxala-naraq, müxtəlif variantlarda geniş və ya yığcam, özünəməxsus ifalar göstərmək də vacibdir. Müğamlar hər ifa zamanı yeni bir əsər təsiri bağışlayır. Dəyişmək xüsusiyyəti müğamların canında olduğu üçün, eyni müğam müxtəlif musiqiçilərin ifasında özünəməxsus yeni çalarlar, melizmlər, improvizlər, varinatlar işlətməklə yeniləşə bilir. Yeknəsəqlik müğamlar üçün məqbul deyil. Ona görə də korifey sənətkarlar, istər xanəndə, istərsə də sazəndələr vaxtaşırı öz ifalarına yeni nəfəs, yeni cümlə, yeni qəzəl, mahni, təsnif, rəng əlavə etməklə yeni ecazkar musiqi nümunələri yaradırlar. Dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəyli müğam ifaçılarını bu xüsusiyyətlərinə görə “bəstəkar” adlandırdı.

Dediklərimizə nümunə olaraq çox ifa olunan, emosional təsir gücünə görə seçilən “Zabul-segah” müğamına nəzər salaq. İfaçıların müxtəlif pərdələrdə ifa etdikləri “Mirzəhüseyn segahı”, “Xaric segah”, “Haşim segah” və başqa “segah”ların içinde orta registrin “mī” pərdəsində qərar tutmuş “Orta segah” “Zabul” ilə birlikdə mükəmməl bir dəstgah əmələ gətirir. İki oktava diapazon, müxtəlif məqamların bir müğamda yer tutması, bəm, orta, zil registrlərin mövcudluğu müğam ifaçısına yaradıcılıq üçün geniş imkanlar açır.

Əvvəlcə müəsir müğam tədris programında “Zabul-segah” müğaminin hissələrinə nəzər salaq: “Bərdaş” (“Zabul” və ya “Manəndi Hisar – Müxalif”), “Mayə Zabul”, “Muye”, “Manəndi Müxalif”, “Segah”, “Zil Zabul”, “Manəndi Hisar”, “Manəndi Müxalif”, “Zabul Segah” a “ayaq”.

Göründüyü kimi, “Bərdaş”ın özü iki variantda verilib. “Bərdaş” vasitəsilə müğam haqda təsəvvür almaq olur. “Bərdaş” konkret musiqi cümlələri ilə zildən-bəmə doğru müğam dəstgahının əsas şöbələrini anons edir. Dinləyicidə müğam dəstgahı haqqında konkret fikir formalasdır.

Əlbəttə, “Zil Zabul” ilə “Bərdaş” edib “Mayə Zabul” a gəlmək elə də çətinlik yaratır. Problem müğamin “Segah”dan sonra ikinci dəfə “Zil Zabul” şöbəsində yaranır. Xanəndə qəzəli dəyişməklə yeni nəfəs, yeni zəngülə və gəzişmələr etməklə təkrarlılıqdan yayına bilir. Ansambl şəraitində alətləri dəyişməklə, tembr vasitəsi ilə vəziyyətdən çıxməq olur. “Bərdaş” tar ifa edibə, “Zil Zabul” u klarnet və ya qarmon ifa edəndə təkrar müəyyən qədər hiss olunmur. Klassik üçlükdə isə tar və kamançanın imkanları bir az məhdud olduğu üçün “Bərdaş”ı “Manəndi Hisar – Müxalif” ilə başlamaq məsləhət olunur. “Zabul-segah” müğamında “Manəndi Hisar – Müxalif” “Bərdaş”ı dinləyicidə nəsə qeyri-adi bir ifa olacağına əminlik yaradır.

Bu “Bərdaş” iki vacib məqam həll etmiş olur: I. “Zil Zabul” “Segah” dan sonraya qalır. II. Xanəndə öz səs imkanlarını nümayiş etdirmək üçün dəstgahın axırında “Manəndi Hisar” və “Manəndi Müxalif” oxuyacağı mesajını vermiş olur.

Virtuozi tarzən, müəllimim, Azərbaycanın xalq artisti Hacı Məmmədov “Manəndi Hisar –

Müxalif” “Bərdaşt”ını 3 cümlə ilə ifa edirdi. I cümlə “Manəndi Hisar”, II cümlə “Manəndi Müxalif”, III cümlə isə “Manəndi Müxalif”in üstü və “Zabul” pərdələri ilə, pillə-pillə, əvvəl “Zil Zabul”a sonra “Manəndi Müxalif” bəmdə, sonra isə “Mayə Zabul”a düşərdi.

Birinci cümlə sərf “Hisar” pərdəsi “si bekar” olmaqla “Manəndi Hisar”a işarədir.

### Nümunə 1

#### “Manəndi Hisar” cümləsi



İkinci cümlə “si bekar” və “do” pərdələrinə istinad edən “Manəndi müxalif”ə işarədir.

### Nümunə 2

#### “Manəndi müxalif” cümləsi



Üçüncü cümlə “Manəndi müxalif” və “Müxalifin üstü” deyilən “Tərkib”ə oxşayan kulmina-siya nöqtəsinə toxunan “Məxlut”a işarədir.

### Nümunə 3

#### “Müxalifin üstü”



Dördüncü cümlə “Zabul” pərdələri ilə pillə-pillə “Zabul”a qayıdış əks etdirir.

### Nümunə 4

#### “Qayıdış”

Beşinci cümlə “Zil Zabul”dan “Mayə Zabul”a qayıdışın bir variantıdır.

## Nümunə 5

The musical score consists of five staves of notation. Staff 1 starts with eighth-note pairs followed by sixteenth-note patterns. Staff 2 features a mix of eighth and sixteenth notes with specific fingering markings. Staff 3 shows a series of eighth-note pairs and sixteenth-note groups. Staff 4 contains mostly eighth-note pairs with some sixteenth-note patterns. Staff 5 is primarily composed of eighth-note pairs.

Müasir ifaçılar nədənsə birinci nümunəni çalmayıb, ikinci cümlədən “Bərdaş” edirlər. İfa nə qədər gözəl olsa da, məntiqə görə əvvəl “Hisar”, sonra “Müxalif”!

Görkəmli pedaqqoq, Azərbaycanın əməkdar artisti Adil-Gəray Məmmədbəyli özünün yazdığı “Muğam etüdləri” məcmuəsində “Manəndi Hisar – Müxalif” “Bərdaş”ını “Segah” etüdündə qabarlıq şəkildə eks etdirmişdir.

Keçən əsrin əvvəllərində də tərtib olunmuş müğam cədvəllərində çoxvariantlılıq özünü bürüə verir. Görkəmli tarzən, müğam bilicisi Mirzə Mansur Mansurovun ifasında 1936-ci ildə Tofiq Quliyev və Zakir Bağırovun nota yazdıqları “Zabul segah” müğamı “Mayə Zabul”, “Muye”, “Manəndi müxalif”, “Orta segah”, “Şikəsteyi-fars”, “Mübərriqə”, “Əraq”, “Yədi Hisar”, “Aşıq-quş” şöbələri geniş tərkibli dəstgah variantında verilmişdir. Göründüyü kimi, “Zil Zabul” əvəzinə “Şikəsteyi fars” və “Əraq” ifa olunub.

Korifey xanəndə Zülfü Adıgözəlov “Zabul segah” müğamını “Zil Zabul” ilə “Bərdaş” edib, zildə heyrətamız nəfəslər, gəzismə və zəngülələr edərək “Mayə Zabula” düşərdi. “Mayə Zabul”dan sonra “Muye”, “Manəndi Müxalif”, “Orta segah”, “Zil Zabul”, yenə zildə “Muye”, sonra “Manəndi Müxalif” və “Zabula ayaq” oxuyardı.

Görkəmli xanəndə, Azərbaycanın xalq artisti Xan Şuşinski də “Zabul Segah” müğamını özü-nəməxsus əsullarla, müxtəlif variantlarla ifa edərdi. Sadəcə “Zabul” müğamını “Zil Zabul”, “Mübərriqə”, “Əraq” və “Mübərriqə” ilə “Segaha ayaq” hissələri ilə qısa variantda, bəzən geniş formada “Segah Zabul” variantında “Orta segah”, “Zil Zabul”, “Muye”, “Manəndi Hisar”, “Manəndi Müxalif”, “Mübərriqə” və “Segaha ayaq” hissələri ilə daha möhtəşəm, təkrarolunmaz bir ifa yaradırdı. Ümumiyyətlə, Xan Şuşinski öz səs imkanlarının zildə “Manəndi Hisar” və “Manəndi Müxalif” ilə göstərə bilirdi.

Ağabala Abdullayevin ifasında da “Zabul Segah” özü-nəməxsusluğu ilə seçilir. Müasir dövrümüzdə də muğam ifaçılarımız “Zabul Segah” müğamının öhdəsindən layiqincə gələ bilirlər. Bu ya-

xinlarda, geniş diapazonlu səsə malik, Azərbaycanın xalq artisti Zabit Nəbizadə Azərbaycan Milli Konservatoriyasının böyük zalında verdiyi konsertdə “Zabul Segah” dəstgahını “Əmri” ilə “Bərdaş” edib, bütün şöbə və guşələri ifa etməklə müğamların tükənməz xəzinə olduğunu, özünün isə novator xanəndə olmasını geniş auditoriyaya nümayiş etdirdi.

Başqa bir ifaçı gənc xanəndə, Naxçıvan Muxtar Respublikasının əməkdar artisti Ehtiram Hüseynov Muğam Mərkəzində verdiyi konsertdə “Zabul Segah” muğamını zənginləşdirərək müğamın sonuna yaxın “Zabula ayaq” hissəsində pillə-pillə geri qayıdarkən “fa” pərdəsində dayanaraq “lyə bemol” pərdəsində “Hümayun” müğamından bir hissə oxuyub, dinləyicilərə xoş məqamlar bəxş etmişdir. Belə variantları vaxtilə Zülfü Adıgözəlov, Hacıbaba Hüseynov, Yaqub Məmmədov, Əlibaba Məmmədov, Məmmədbağır Bağırzadə, Alim Qasımov və başqa müğam ustalarından eșitmışdır. Gənc ifaçıların bu axtarışları müğam sənətinin etibarlı əllərdə olduğunu göstərir.

Instrumental müğam ifaçılığında da “Zabul”, “Zabul Segah” konsert versiyasında çox ifa olunur. Ustad tarzənlər Hacı Məmmədov, Sərvər İbrahimov, Əhsən Dadaşov, Məmmədağa Muradov, Ramiz Quliyev, Ağasolim Abdullayev və başqları öz ifalarında “Zabul” müğamını müxtəlif variantlarla ifa etmişlər. Bu ifalar öz cazibəliyi ilə diqqəti cəlb edir və gənc tar ifaçıları üçün dərs vəsaiti kimi öyrənilir.

Hacı Məmmədov ayrıca “Zabul” müğamında “Bərdaş”, “Zil Zabul”, “Mayə Zabul”, “Muye”, “Mənəndi müxalif” və “Zabula ayaq” variantını, “Zabul Segah” müğamında isə “Bərdaş”, “Zil Zabul”, “Mayə Zabul”, “Muye”, “Mənəndi müxalif”, “Orta segah”, “Aşıq quş”, “Mübərriqə” və “Zabula ayaq” hissələri ilə daha geniş, daha məzmunlu, daha məntiqli, həmişə aktual olan ifa yaratmışdır. Artıq “Orta segah”dan sonra “Aşıq quş” və “Mübərriqə” etməklə “Zil Zabul”u ikinci dəfə etməyib, xanəndələri də müşayiət edərkən “Zil Zabul”u başqa alətlərə həvalə edərdi.

“Zabul Segah”ın variantlarından danışarkən müğamın sonuna yaxın səslənən “Mənənd Hisar” və “Mənənd Müxalif”dən bir az geniş məlumat vermək lazımlıdır. Hələ keçən əsrin əvvəllərində 1906-ci ildə səsini qrammafon valına yazdırılmış Məşədi Məmməd Fərzəliyev “Zabul” müğamının “Hisar” şöbəsini ayrıca ifa etməklə üç dəqiqəlik zaman kəsiyində xanəndənin necə effekt yarada bilmək bacarığını sənəti öyrənmək istəyən dinləyiciyə erməğan edib. Səsin məlahəti, zəngülərin şəraqlığı, zil pərdələrdə xanəndənin sərbəst surətdə səsindən istifadə etmə bacarığı “Hisar”ın “Zabul”da necə effekt yaratmasına bariz nümunədir. Müşayiəcilər – virtuoz tarzən Qurban Pirimov və kamanzən Saşa Oqanezəvili müxtəlif gəzişmələr, variasiyalar etməklə xanəndənin yaratdığı aurəni məharətlə saxlayıb, daha da zənginləşdirərək üçlükdə orkestr səviyyəli ifanın mümkünlığını nümayiş etdirmişlər.

Bu ifanı diqqətlə tədqiq etdikdə maraqlı məqamlar ortaya çıxır. “Hisar” “Çahargah” məqamına aid olub, “Zabul”da “si bekar”, “do” və “re diyez” pərdələrində ifa olunmalıdır. Bu ifada isə “si bekar”, “do” və “re ↗” (re sori, “re diyez”dən  $\frac{1}{4}$  ton qədər əskik) səslənmə eşidirik. Düşünmək olar ki, yəqin xanəndənin səsi pərdəyə düz oturmur. Amma ondan da zil pərdələri rahat götürdüyünün şahidi oluruq. Q.Pirimovun və S.Oqanezəvilinin “re ↗” (re sori) pərdəsindən istifadəsi ifanın bir az yumşaq səslənməsinə kömək etdiyini görürük. Hətta, “Hisar” rəngi çalıb, “re bekar” pərdəsinə toxunmaqla bir ağız “Segah” oxumuşlar. Sonra yenə “Hisar”a qayıtmalarının şahidi oluruq. “Re ↗” (re sori) pərdəsində istifadə “Hisar”ı “Hisara oxşar”, yəni “Mənəndi Hisar” etdiyi qənaətinə gəlirik.

“Mənəndi Müxalif” də “Müxalifə oxşayan” olmasını “sol”, “lyə bemol”, “si bekar” və “do” pərdələrindən, yəni “Şüstər” məqam quruluşuna görə qəbul edirik. Əslində “Müxalif”in səs düzülüşü  $\frac{1}{2}$  t - 1 t - 1 t (yarım ton, ton, ton) olmalı halda, “Mənəndi Müxalif”i  $\frac{1}{2}$  t - 1  $\frac{1}{2}$  t -  $\frac{1}{2}$  t (yarım ton, ton yarım, yarım ton) quruluşunu görürük.

Başqa bir məsələ “Yədi Hisar” guşəsi ilə bağlıdır. Mirzə Mənsur Mənsurovun ifasından nota yazılmış “Zabul-Segah” dəstgahında “Əraq” şöbəsindən sonra “Yədi Hisar” gəlir. Adında “Hisar” sözü, onu heç də “Çahargah” məqamına aid olmasına dəlalət etmir. Sırf rast məqamından olan “Əraq” şöbəsindən “Segah”a düşməsini təmin edən bir cümlədir. Əslində “Yədi Hisar” “Mənəndi Hisar”ın içində olub zil Hisardan bəm Hisara düşmək üçündür. Hacı Məmmədovun ifasında “Hisar Müxalif” adlanan qrammafon valında öz əksini tapmışdır.

**Nümunə 6**

“Yədi-Hisar”

Bu məqalədə “Zabul-Segah” müğamının mümkün olan bəzi variantlarından danışdır. Yaradıcı, istedadlı, zəhmətsevər musiqi fədailəri hələ neçə-neçə ifalarla xalqımıza və musiqimizə maraq yetirən hər bir dinləyicini riqqətə gətirə biləcək müğam nümunələrini yaradacaqlar. Bunun üçün müğamlarımızı dəqiqliyən və maraqlı ifalar göstərməklə onu zənginləşdirməli, gələcək nəsillərə tükənməz xəzinə kimi ötürməliyik. Mizrablar (n v), lal barmaqlar (p), “xum” (♩), simi barmaqla dartıb dirnaq effekti (♩), mizrabsız, barmaqlar vasitəsilə “əngüştkar” (farscadan tərcümədə əngüst - barmaq, kar - iş deməkdir) ifa üsullarından istifadə etmək, trel (tr), vibrasiya (VV) və başqa melizmlərdən istifadə edərək tarın ecazkar səsini dinləyiciyə çatdırmaq və sevdirmək olar.

**Сабир Алекперов**

Старший преподаватель АНК

### О НЕКОТОРЫХ ВАРИАНТАХ МУГАМА «ЗАБУЛ-СЕГЯХ»

#### Резюме

В данной статье рассматриваются некоторые варианты мугама «Забул Сегах», роль значение и интровертация мугама. Обясняется значения слова «Маненди Хисар» и «Маненди Мухалиф».

**Ключевые слова:** «Забул», «Сегах», «Хисар», «Охшар», логика, творчество

**Sabir Alakbarov**

Senior Lecturer of ANC

### “ZABUL SEGAH” - SOME VERSIONS IN MUGHAM

#### Summary

The article discusses some of the versions of “Zabul Segah” in mugham. An explanation was given to “Manend Hisar” and “Manend Muxalif”.

**Key words:** “Zabul”, “Segah”, “Hisar”, “Oxşar”, logic, creative work

**Rəyçilər:** sənətşunaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, əməkdar müəllim,

professor R.M.Musazadə

sənətşunaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, əməkdar müəllim, professor M.B.Quliyev

## Lalə HÜSEYNOVA

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent  
AMK-nin elmi işlər üzrə prorektoru  
Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7  
Email: lala-abi@mail.ru

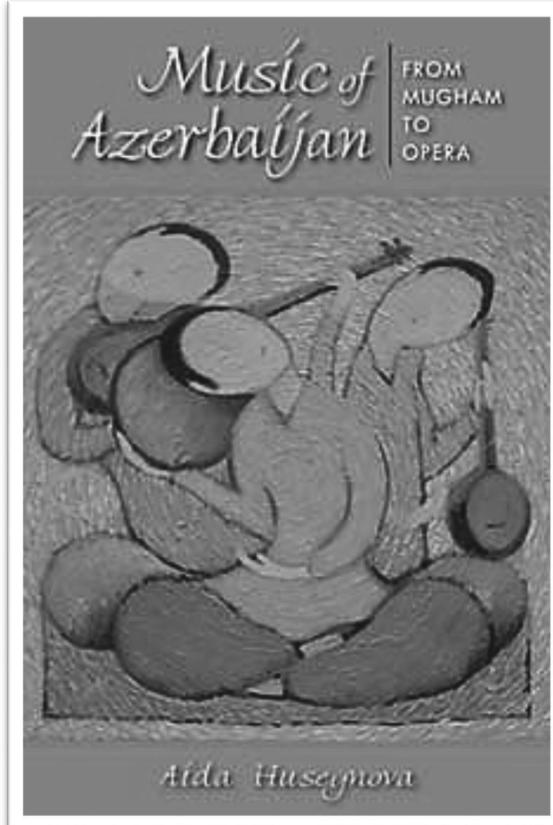
### AMERİKADA ÇAĞDAŞ AZƏRBAYCAN MUSIQİSİ HAQQINDA DƏRC EDİLMİŞ İLK ELMI MONOQRAFIYA

2016-cı ilin mart ayında Amerika Birləşmiş Ştatlarının nüfuzlu “Indiana University Press” nəşriyyatında Bakı Musiqi Akademiyasının professoru, musiqişunas Aida Hüseynovanın “Azərbaycan musiqisi: muğamdan operaya doğru” adlı sanballı elmi monoqrafiyası işıq üzü görmüşdür.

Xüsusi qeyd etmək lazımdır ki, Aida Hüseynovanın kitabı çağdaş Azərbaycan musiqisi haqqında ABŞ-da nəşr olunmuş ilk elmi əsərdir. 327 səhifədən ibarət bu dəyərli nəşrdə Azərbaycan musiqisində Şərqlə Qərbin üzvi sintezindən doğmuş yeni janr və üslub təməyülləri Üzeyir Hacıbəyli, Qara Qarayev, Fikrət Əmirov və digər görkəmlili azərbaycanlı bəstəkarların yaradıcılığı əsasında ətraflı şəkildə araşdırılır, eyni zamanda bir sıra ifaçılarımızın, caz ustalarımızın fəaliyyəti ingilisdilli oxuculura ilk dəfə təqdim olunur. Sovet dövrü ideologiyasının, həyat tərzinin musiqi sənətində təzahür edən müsbət və mənfi tərəfləri, habelə müasir dövrdə Azərbaycan musiqisinin nailiyyyətləri və problemləri də müəllifin diqqət mərkəzindədir. Əlamətdardır ki, burada Vətonimizin ağırılı yarası olan Qarabağ probleminin Azərbaycan musiqisinin durumuna göstərdiyi təsirdən də söz açılır.

Aida Hüseynovanın belə bir məsuliyyətli işə imza atması onun bu sahədə çoxillik və səmərəli fəaliyyəti ilə şərtlənib. O, tanınmış musiqişunas, Bakı Musiqi Akademiyasının professoru, dörd kitab və yüzdən artıq məqalələrin müəllifidir. Aida xanımın elmi əsərləri Azərbaycanda, Amerika Birləşmiş Ştatlarında, Almaniyada, Fransada, Hollandiyyada və Rusiyada işıq üzü görmüşdür. O, ABŞ və Avropanın bir çox universitetlərində, o cümlədən ABŞ-in Harvard, Princeton, Kolumbiya, Berkli və Stenford universitetlərində, eləcə də İngiltərənin Kembridʒ universitetində mühazirələrlə çıxış etmişdir.

Hal-hazırda Aida Hüseynova ABŞ-in Indiana Universitetində “İpək Yolu ölkələrinin musiqisi” və “Musiqidə Şərqlə Qərbin sintezi” kurslarını tədris edir. Aida xanım həmçinin dünya şöhrətli musiqiçilərlə, o cümlədən violonçel çalan Yo-Yo Ma'nın rəhbərlik etdiyi İpək Yolu Ansamblı və Kronos Kvarteti ilə birgə elmi məsləhətçi və tərcüməçi kimi çalışır. Həmin ansamblların layihələrində o, böyük muğam ustaşı Alim Qasımov və Fərqanə Qasımovə ilə əməkdaşlıq edir, onların Amerika səfərlərində, konsertlərində giriş sözü və mühazirələrlə çıxış edir. 2009-cu ilin iyun ayında isə Aida Hüseynova Yo-



Yo Ma, Alim Qasımov və İpək Yolu Ansamblının ABŞ-in tanınmış Linkoln Mərkəzində keçirilən

konsertinin canlı yayımında elmi məsləhətçi qismində iştirak etmişdir.

Fərəhli haldir ki, Aida Hüseynovanın yeni monoqrafiyası artıq ABŞ alimləri tərəfindən yüksək qiymətləndirilmişdir. Çıkaqo Norsvestern Universitetinin professoru, “Odlar yurdunun musiqisi: Azərbaycan muğamında ənənə və yenilik” kitabının müəllifi Inna Naroditskayanın təbirinçə, “Aida Hüseynovannın kitabı nəinki Azərbaycan musiqisi və mədəniyyətini tədqiq edən musiqişünaslar və musiqi nəzəriyyəçiləri üçün maraqlıdır, ümumiyyətlə, musiqi sənətində milli ənənələrin təcəssümünü öyrənən, Qərbələ Şərqi, şifahi ilə yazılı musiqi ənənələrinin, improvizə təbiətli musiqi formalarının bəstəkar yaradıcılığı ilə sintezi məsələləri ilə məşqul olan mütəxəssislər üçün dəyərlili bir mənbədir”. Koustal Kerolaina Universitetinin professoru, “Azərbaycanda qadın şairləri və müğənniləri: XVIII əsrən indiyədək qadın aşıqlarının fəaliyyəti” kitabının müəllifi Anna Oldfield qeyd edir ki, “Aida Hüseynova, şübhəsiz ki, belə bir kitabı yaza biləcək yeganə müəllif idи. O, Sovet Azərbaycanında böyük və təhsil almış musiqişünasdır. O, həm öz milli, həm də Qərb musiqisini mükəmməl bilən mütəxəssisidir və nəhayət, o, Sovet dövründən post-Sovet mərhələsinə keçidi öz həyatında yaşamış bir insandır. Hüseynova Alim Qasımov və onun ansamblı ilə əməkdaşlıq aparmış, həmin musiqiçilərin İpək Yolu Ansamblı ilə və Kronos Kvarteti ilə birgə layihələrin iştirakçısı olmuşdur. Onun Azərbaycan mədəniyyətinin bütün incəliklərinə bələd olması tədqiqatın dərinliyini və yüksək dəyərini şərtləndirir. Eyni zamanda müəllifin ingilisdilli musiqişünaslığın metodologiyasına bələd olması həmin kitabı Azərbaycan ilə dünya arasında mükəmməl körpü kimi səciyyələndirməyə əsas verir”.

Təqdim olunan kitabın məziyyətlərindən biri də onun audio və video nümunələrlə müşayiət olunmasıdır. Bu nümunələrlə tanış olmaq üçün oxucular kitabda göstərilən Internet saytından istifadə etmək imkanına malikdirlər.

Sonda isə bu kitabı əldə etmək arzusunda olanlara bildiririk ki, Aida Hüseynovanın “Azərbaycan musiqisi: muğamdan operaya doğru” elmi monoqrafiyasını Amerika Birləşmiş Ştatlarının “Barnes and Noble” kimi aparıcı kitab mağazalarından ([barnesandnoble.com](http://barnesandnoble.com)), bir sıra Internet saytlarından, o cümlədən Indiana University Press nəşriyyatının saytından ([iupress.com](http://iupress.com)) və bütün dünyada populyar olan “Amazon” Internet mağazasından ([amazon.com](http://amazon.com)) sifariş etmək olar.

**Lala HUSEYNOVA**  
 Doctor of Philosophy, Associate professor,  
 Vice-rector for scientific work  
 of the Azerbaijan National Conservatory

## THE FIRST BOOK PUBLISHED IN THE UNITED STATES OF AMERICA ON THE CONTEMPORARY MUSIC OF AZERBAIJAN

In March 2016, Indiana University Press, a prestigious American academic publishing house, released the monograph *Music of Azerbaijan: From Mugham to Opera*, written by the musicologist Aida Huseynova. This 327-page study is the first book published in the United States on the contemporary music of Azerbaijan. In this volume, Huseynova discusses the genres and styles that emerged from East-West synthesis in Azerbaijani music. For the first time in English-language musicology, she analyzes the compositions of the leading Azerbaijani composers. The contributions of Azerbaijani performers and jazz musicians also play a significant role in her study. Huseynova weighs the positive and the negative impact of the Soviet era, and she considers the accomplishments and challenges of the post-Soviet period. Her work also examines the consequences of the Garabagh [Nagorno-Karabakh] conflict and this conflict's influence on the contemporary music of Azerbaijan. Huseynova's book features an extensive online media component. To watch and listen to the video and audio examples, follow the links provided in the book.

Aida Huseynova is a well-known Azerbaijani musicologist. She is an Associate Professor at the Baku Music Academy and the author of four books and more than one hundred articles. Her scholarly works have been published in Azerbaijan, the United States, Germany, France, the Netherlands, and Russia. She has lectured in many universities across the United States, including Harvard, Princeton, Columbia, Berkeley, and Stanford, as well as at the University of Cambridge and other institutions in the United Kingdom.

Since 2008, Huseynova has taught at the Jacobs School of Music, Indiana University, where she has designed courses such as "Music of the Silk Road" and "East-West Encounters in Music." Over the past decade, her collaborations with prestigious musicians have included serving as a research advisor for the Kronos Quartet and Yo-Yo Ma's Silk Road Ensemble. She takes part in their performances by giving pre-concert talks and participating in workshops. In this role, she has collaborated with the outstanding master of Azerbaijani mugham, Alim Gasimov, and Fargana Gasimova, his daughter and student, who is an accomplished mugham singer in her own right. In 2009, Huseynova was a research advisor for the live broadcast of a concert from the Lincoln Center given by Yo-Yo Ma, Alim Gasimov, and the Silk Road Ensemble.

Huseynova's monograph has received warm reviews from American scholars. According to Inna Naroditskaya, Professor at Northwestern University, "Not only is the book interesting for anyone studying Azerbaijani music and culture, as well as to music theorists overall, but it might be relevant to scholars exploring questions of musical nationalism in newly independent states, the intersection of West and East, [or] the different combination, mixture, fusion of oral and written, composed and improvised musical traditions." Praise also comes from Anna Oldfield, Professor at Coastal Carolina University. Oldfield states, "Huseynova is uniquely skilled to write this book—a musicologist who grew up in Soviet Azerbaijan with mastery of both native and Western music, she herself experienced the transition into the post-Soviet world. Huseynova has been closely involved in collaborations of the Gasimov Ensemble with the Silk Road Ensemble and the Kronos Quartet. Her personal experiences in Azerbaijan's cultural world add vibrancy and insight, and her mastery of the English scholarly idiom makes this work a harmonious bridge between Azerbaijan and the world."

Huseynova's monograph *Music of Azerbaijan: From Mugham to Opera* is available from Barnes and Noble, a popular American bookstore chain ([barnesandnoble.com](http://barnesandnoble.com)). The volume also can be purchased from Indiana University Press ([iupress.org](http://iupress.org)) and Amazon ([amazon.com](http://amazon.com))

**Afət NOVRUZOV**  
 Sənətşünaslıq namizədi,  
 AMK- nin professor  
 Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

## TƏRANƏ ƏLİYEVANIN "QANUN MƏKTƏBİ" DƏRSLİYİ BARƏDƏ QEYDLƏR

**Xülasə:** Məqalə əməkdar artist, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Təranə Əliyevanın "Qanun məktəbi" dərsliyindən bəhs edilir. Burada dərsliyin quruluşu, metodik prinsipləri və digər xüsusiyyətləri araşdırılaraq oxucuların nəzərinə çatdırılır.

**Açar sözlər:** Təranə Əliyeva, qanun, ifaçılıq, metodika

Azərbaycan xalq çalğı alətləri içərisində qanunun öz xüsusi yeri var. Verilən bilgilərə görə qanun alətinin təşəkkülü 3-4 minillik dövrləri əhatə edir. Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, AMK-nin professoru Abbasqulu Nəcəfzadə qanun alətinin tarixi haqqında belə yazır: "Qanun aləti xordofonlu, yəni simli alətlər qrupuna aid edilir. Şərqdə bir sıra çalğı alətləri region xalqlarının ruhuna uyğun yaradılıb və inkişaf etdirilib. Qanun da belə alətlərdəndir. VII əsrə İsləm dininin yaranması və böyük coğrafi ərazini əhatə etməsi ilə bağlı ərəb mədəniyyəti Avropaya yayılırdı. Azərbaycanın Avropa ilə Şərqi arasında körpü rolunu nəzərə alsaq, sənətkarlarımıızın qanundan ən azı VII əsrən istifadə etdikləri ehtimal olunur.

XVII-XVIII əsrlərdə qanun Azərbaycanda tənəzzülə uğrayıb və unudulub. Azərbaycan müsiqisinin inkişafında və təbliğində əvəzsiz xidmətləri olan Məşədi Cəmil Əmirov 1913-cu ildə Türkiyədə təhsilini bitirib Azərbaycana qayıdanda özü ilə öyrəndiyi ud və qanun alətlərini də gətirir. Qanun aləti o vaxtdan Azərbaycanda yenidən yayılmağa başlayıb" (2, s. 51-52).

Qanun alətinin Azərbaycanda yenidən istifadə edilməsi XX əsrin 50-ci illərinə təsaduf edir. Bu barədə tanınmış qanun ifaçısı, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru T.Əliyeva belə yazır: "1959-cu ilə qədər Azərbaycan xalq çalğı ansambl və orkestrinin tərkibində qanun alətinə rast gəlmək mümkün deyildi. Moskvada Azərbaycan mədəniyyətinin ongönlüyü keçirilərkən görkəmli bəstəkar Azərbaycan televiziyası və radiosu nəzdində xalq çalğı alətləri orkestrinin dirijoru və bədii rəhbəri S.Rüstəmovun xüsusi təkidi ilə qanun ifaçısı Asya Tağıyeva orkestrə dəvət olundu" (4, s. 103). Əgər desək ki, "S.Rüstəmovun etdiyi bu dəvət Azərbaycanda qanun alətinin geniş yayılıb inkişaf etməsinə səbəb oldu" heç də mübaliğə yol vermərik. Çünkü bir müddətən sonra, yəni 1966-cı ildən Azərbaycanın müsiqi təhsil ocaqlarında qanun ixtisası tədris edilməyə başladı. Yeri gəlmışkən qeyd edək ki, mərhum sənətkar Asya Tağıyevanın qanun ifaçılığı və tədrisinin formallaşmasında böyük rol olmuşdur.

Hal-hazırda qanun aləti Azərbaycanın müxtəlif tərkibli ansambl və orkestrlərində geniş istifadə edilir. Bunlarla bərabər qanun aləti təhsilin bütün pillələrində – uşaq musiqi məktəbi, kollec, konservatoriya və s. bu kimi musiqi ocaqlarında tədris edilir. 1966-cı ildən bu günümüze kimi Azərbaycanda bir çox diqqətəlayiq qanun ifaçı-pedaqoqları yetmişmişdir. Onlar öz yaradıcılıqlarını daima təkmilləşdirərək Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə layiqli töhfələr verirlər.

Belə sənətkarlardan biri də Azərbaycan Respublikasının əməkdar artisti, Milli Konservatoriyanın dosenti Təranə Əliyevadır. O, bu ixtisasın dərin bilicisi olmaqla bərabər ifaçılıq sənəti ilə pedoqoji fəaliyyəti uğurla əlaqələndirən istedadlı sənətçilərimizdəndir. Heç də təsadüfi deyildir ki, Təranə Mehdi qızı Əliyeva Azərbaycanda qanun alətinin təşəkkülü, inkişaf tarixi, təcrübə məsələlərinə həsr edilmiş dissertasiya işi yazaraq sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru alimlik dərəcəsini almışdır (elmi rəhbəri: sənətşünaslıq elmlər doktoru professor Səadət xanım Abdullayeva).

Qürurla demək olar ki, qanun aləti artıq Azərbaycan musiqi ifaçılığının inkişafında mühüm bir qüvvəyə çevrilmişdir. Lakin bir cəhəti də vurgulayaq ki, uzun müddət ərzində qanun alətinin tədris edilməsinə baxmayaraq, onun üçün xüsusi olaraq "Qanun məktəbi" adlı dərslik yox idi. Məhz bu zərurəti nəzərə alan T.Əliyeva "Qanun məktəbi" (3) kitabını yazaraq bu boşluğu doldurdu.

Dərslik müəllifi S.Rüstəmovun "Tar məktəbi" (10), C.Həsənovanın "Kamança məktəbi" (11),

R.Mirişlinin "Kamança məktəbi" (12), S.Abduləlimovun "Balaban məktəbi" (13), S.Kərimi, A.Quliyev, M.Əliyevin "Saz məktəbi" (14), N.Əliyevin "Balaban məktəbi" (15), M.Rubinin arfa alətinə məxsus dərs vəsaitlərindəki metodik prinsiplərdən bəhrələnməklə yanaşı, "Qanun məktəbi"ndə həm də alətin tarixi haqqında elmi səciyyəli məlumat verir. Məsələn, orada oxuyuruq: "Kim qanunun ecəzkar səsini eşitməyib? Bu səsin sehrinə düşməyib? Yüz illərdir ki, Azərbaycan musiqi sənətində qanun özünəməxsus yer tutur. Ən qədim zamanlara aid qayaüstü rəsmlər və orta yüzyilliklərin miniatür təsvirlərindən öyrənirik ki, qanunu həm oğlanlar, həm də qızlar cəlmışlar.

Başqa simli musiqi alətlərindən fərqli olaraq, qanun pərdəsiz çalınır. Simlər necə köklənirsə, o cür də səsləndirilir. Büyük Azərbaycan şairi Məhəmməd Füzuli (1498-1552) qanun barədə yazmışdır:

Bir gün gecə məclisimizvardı ki, ondan  
Çox-çox uzağa qalmış idi dərd, qəm, hicran.  
Xoş nəğmaləri ilə edərək aləmi məmənun  
Bir huri mələk üzüldü calırıldı iri qanun” (3, s. 5).

Zənnimizcə, pedoqoji baxımdan qanun alətini ilk öyrənənə tarixi məlumat və eləcə də alət haqqında poeziya nümunəsindən istifadə, şagirddə ilkin impulslar yaradaraq, onun bu sənətə qarşı marağını daha da artırır.

Bundan sonra ilk mərhələnin tədrisi prosesində I bölmədə şagirdə qanunun hissələri – gövdə, kəllə, xərəklər, pərdə, aşixlar, nizamlayıcılar, mizrablar və s. hissələr barədə (şəkillərlə birlikdə) bilgilərlə yanaşı, hər birisinin quruluşu, keyfiyyəti haqqında izahlar verilir. Qanunun tutulma qaydasında isə onun elementləri (oturma qaydası, onurğa sütunu, baş, əllərin simlər üzərində düzgün vəziyyəti), mizrabların tutulma qaydası, habelə alətin diapazonu, simlərin kökü, dərslikdə mövcud olan işarə və istilahların mənası açıqlanır. Burada həmçinin skripka, bas açarları, qanunda notların (cədvəl formasında) yazılışı, metr, ritmi, ölçü, xanə, şərti ölçülər, templər, dinamik işarələr, pauzalar kimi məfhumların müfəssəl izahı verilir.

Onu da qeyd edək ki, I bölündə göstərilən sağ və sol əl barmaqlarının applikaturası haqqında izahat verilərkən həm də şəkillər vasitəsi ilə barmaq ardıcılıqlarının nümayiş etdirilməsi şagirddə ilkin mənimmsəmə prosesini xeyli asanlaşdırır.

I bölümün içерisinde (3, s. 29) şagirdlərə ümumi, zəruri bilgilərdən sonra Tərənə Əliyeva mizrablarla ilkin məşğələləri təqdim edir. Məqsəd, qanun öyrənənin sağ və sol əllərinə dair vərdişini yetişdirməkdir. Dərsliyin müəllifi bu musiqi nümunələrini çalmağı şagirdə həm də incə metodiki üsulla belə izah edir: "Sol əl passiv olduğu üçün bütün məşğələləri əvvəl sağ, sonra sol əldə məşq etmək daha məqsədə uyğundur. Tədricən hər iki əlin barmaqları aktiv ifa tərzinə uyğunlaşacaq əllərin növbələşməsini göstərən işarələr bunlardır: sağ əl - L, sol əl - J, uzanan notlar "Tremolo (///) üsulu ilə edilməlidir: Tək "tremolo"suz ifa olunan notların üzərində "stakkato" (-) işarəsi verilir" (3, s. 29). Müəllif şagirddə ilkin ifaçılıq vərdişini dinamik formada çevikləşdirmək, istiqamətləndirmək məqsədi ilə alətdə birinci oktavdan başlanan axıcı formada səsdüzümlərini ən əvvəl səkkizlik notlarla növbələşdirir (1):

## Nümune 1

A musical score for 'The Star-Spangled Banner' is shown. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It features a sixteenth-note pattern followed by a 'simile' instruction. The bottom staff continues the melody with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It shows a continuation of the sixteenth-note pattern.



Dərsliyin mizrab məşğələləri bölümündə qanun üzrə Türk mütəxəssisi Ümit Mutlunun "Qanun metodu" (9) kitabından da istifadə edilir. Lakin müəllifin qeyd etdiyi kimi o, həmin məşğələlərdən bəzən dəyişilmiş şəkildə istifadə edərək həmin məşğələlərə yaradıcı yanaşlığı möqsədə uyğun sayır. Onu da qeyd edək ki, "Qanun məktəbi"nin bədii materiallar bolümünə qədər (3, s. 107) olan musiqi nümunələrində templər qeydiyyatı aparılmışdır. Bu o deməkdir ki, ixtisas məllimi temp seçimini özü müəyyən edir. Məhz bu metod müəllime şərait yaradır ki, templərdən möqsədə uyğun şəkildə istifadə etməklə, sağirdə mizrab məşğələlərini daha dərindən mənimsdəib, onun sağ və sol əllərinin sərbəst formada işlədilməsinə nail ola bilsin. Ona görə də "Qanun məktəbi"ndə göstərilən metodikaya uyğun olaraq aşağıdakı müxtəlif istiqamətlə və ritmik səciyyəli melodik düzümlərdən istifadə edilir (2, 2a, 2b, 2c, 2d, 2e):

### Nümunə 2

### Nümunə 2a

### Nümunə 2b

### Nümunə 2c



## Nümunə 2d



## Nümunə 2d



Sonra qanunda tremola ştrixinin hazırlığı üçün müəllif alt və üst mizrablarla səkkizlik, onaltılıq, otuzkilik notları eyni yüksəklilik səslərdə növbələşdirir. Bunların ardınca bütov, yarım notlarla qammavari hərkətlər vasitəsilə tremola etmək öyrədilir (3, 3a, 3b, 3c, 3d):

## Nümunə 3



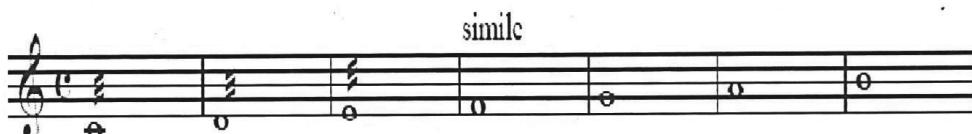
## Nümunə 3a

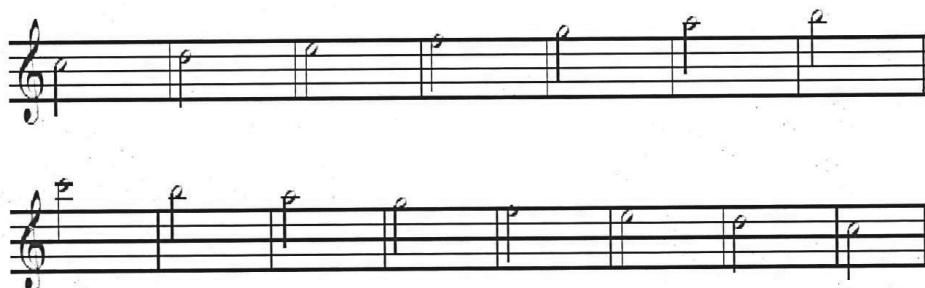


## Nümunə 3b



## Nümunə 3c



**Nümunə 3d**

Çalışmalar bəhsində (3, s. 43) verilən musiqi materialları rəngarəng olmaqla, qanuna dair müəyyən ifaçılıq vərdişlərini inkişaf etdirmək möqsədini daşıyır. Ümit Mutlunun çalışmaları ilə bərabər müəllif, özünün də bəstələdiyi çalışmalarında qanun alətinin diapazonundan tam istifadə edir. Həmin musiqi nümunələrində interval qanun alətinin sıçrayışlarından – oktava, sekunda, tersiya, seksta, septima və s. intervallardan istifadə edilərkən onlar müxtəlif ritmik ölçülərdə ardıcılışdırılır. Burada ən ümdə cəhətlərdən biri də uşaq musiqi təfəkkürünün qavrama patensialı ustalıqla nəzərə alınır. Buna misal olaraq dərslik müəllifinin aşağıdakı bəstəlidiyi çalışmalarla diqqət yetirmək kifayət edər (4, 4a, 4b, 4c, 4d):

**Nümunə 4****Nümunə 4a****Nümunə 4b****Nümunə 4c**

**Nümunə 4d**

"Melizmlər" bəhsində müəllif onun növlərinin yazılışı və çalğısı barədə ətraflı məlumat verir. Bu zaman o, qanun alətinin elə tessiturasından istifadə edir ki, not yazısında əlavə xətlərə ehtiyac duyulmasın. Bizcə bu da metodiki cəhətdən çox düzgündür. Çünkü şagird artıq göstərilən tessitura da bura kimi notların oxunuşunu mənimsədiyinə görə o, ancaq melizmlərin düzgün çalğısına diqqət yetirəcəkdir. Bunların nəticəsində şagird "melizmlər" bəhsini məqsədyönlü şəkildə qavrayacaqdır. İndi həmin nümunələrə diqqət yetirək (5):

**Nümunə 5**

The image contains two musical staves. The top staff is labeled 'Yazılır' (Written) and the bottom staff is labeled 'İfa olunur' (Performed). Both staves are in 3/4 time. The first measure shows a single note followed by a fermata. The second measure shows a series of eighth notes. The third measure shows a single note followed by a fermata. The fourth measure shows a series of eighth notes.

Alətin spesifik tədris-metodiki planına uyğun verilmiş musiqi nümunələrində sağ və sol əlin müvafiq inkişafı üçün müəllif interval münasibətlərindən pedoqoji həssaslıqla istifadə edir. Burada tədris planına uyğun olaraq şagirdə qanunda istifadə edilən strix növlərindən biri olan arpecio haqqında lakonik izah verilir. Verilən bu izahlar dinamik xarakterli musiqi düzümləri ilə təcəssüm etdirilir (6, 6a, 6b):

#### Nümunə 6

This section shows two staves of musical notation. The top staff has a 'simile' marking above the notes. The bottom staff also has a 'simile' marking above the notes. The notation consists of eighth-note patterns.

#### Nümunə 6a

This section shows a single staff of musical notation with a 'simile' marking above the notes. The notation consists of eighth-note patterns.

#### Nümunə 6b

This section shows three staves of musical notation. The top staff starts with a dotted half note followed by eighth notes. The middle staff starts with a dotted half note followed by eighth notes. The bottom staff starts with a dotted half note followed by eighth notes.

Qeyd edək ki, dərslikdə müəllif sonra gələn “iki əl üçün məşğələlər” bölümündə texniki imkanların bir qədər artırılması üçün maraqlı musiqi nümunələrindən istifadə edir. Sadədən mürəkkəbə doğru prinsipi əsas götürülərək M.Rubinin “Arfa məktəbi” dərsliyindən istifadə edilməsi məsləhət bilinir (7, 7a, 7b):

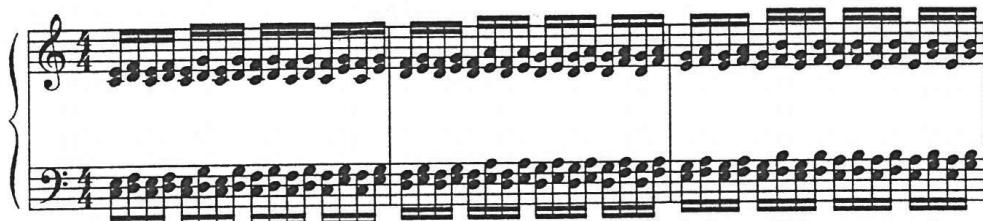
### Nümunə 7

### Nümunə 7a

### Nümunə 7b

Çalışmalara aid olan məşğələlərdə T.Əliyeva məqsədini açıqlayaraq belə yazar: “Tədricən ikiəlli məşğələləri çotinləşdirmək lazımdır. Tersiyalarla verilmiş bu məşğələləri yerinə yetirmək üçün sağ əldə 1-ci, 3-cü barmaqlarla, sol əldə 1-ci və 3-cü barmaqlarla ifa etməli. Gələcəkdə irihəcmli və çətin əsərlərin ifasında, müəyyən texniki passajların ifasında bu məsləhətdən faydalananmaq çox münasibdir” (3, s. 62). Burada verilən çalışmalarda üçsəsli, beşsəsli, altısəsli akcordlardan istifadə edilmişdir (8, 8a):

## Nümunə 8



## Nümunə 8

Dərslikdə növbəti bölüm "Qammalar və qammalara əlavələr" hissəsidir. Burada müxtəlif ardıcılıqlardan ibarət intervallar, melodik hərkətlər, rəngarəng düzümlü səslər palitrası, akkordlu ahənglər, punktir ritmlər təşəkkül tapır. Bölmədə dərs programına müvafiq olaraq major və minor qammaları, qanun alətinin spesifikasiyası çərçivəsində mürəkkəb səciyyəli melodik düzümlər və akkord dönmələri təcəssüm etdirilir. Buradakı musiqi materiallarının öhdəsindən gələn şagird, növbəti hissəyə - bədii tədris bölməndəki musiqi pyeslərinin keyfiyyətli ifası üçün artıq müəyyən vərdişlərə alışdırılmışdır.

Dərslik müəllifi T.Əliyeva təcrübəli müəllim və istedadlı ifaçı olduğuna görə qanun alətinin sırlarını qammalar vasitəsi ilə ayrıca da nəzərə çarpacaq dərcədə maraqlı melodik düzümlərlə, variantlı şəkildə növbələşdirmişdir (9, 9a, 9b, 9c):

## Nümunə 9

## Nümunə 9a



## Nümunə 9b



## Nümunə 9c



"Qanun məktəbi"nin "Bədii tədris materialı" hissəsində ən əvvəl instrumental ifaçılıqda mühüm əhəmiyyət kəsb edən etüd janrına müraciət edilir. Bu bölümde S.Rüstəmov və Ə.Məmmədlinin tar üçün yazdıqları etüdlərdən istifadə zamanı onlar alətin registrlərində elə paylaşırlırlar ki, sanki etüdlər qanun üçün yazılıb. Həm də bu etüdlərin seçilməsi müəlifin istedadlı metodist olduğundan xəbər verir. Çünkü bu musiqi nümunələrində qanun alətinin spesifikasına uyğun bir çox çalarlar cəmləndirilmişdir (akkordlu hərəkətlər, tersiyalı düzülüşlər, arpeciovvari melodik düzümlər və s.).

İndi dediklərimizi musiqi nümunələrində davam etdirək (10, 10a, 10b, 10c, 10d):

## Nümunə 10



## Nümunə 10a



## Nümunə 10b

Largo  $\text{♩} = 50$ 

Yuxarıda göstərilən etüd nümunələrində diqqət çəkən məqamlardan biri də onların rəngarəng janr xüsusiyyətli olmasınadır. Yəni etüdlərin hər biri ayrı-ayrılıqlı texniki səciyyə daşısa da janr baxımından bir-birindən fərqlənir. Məsələn bu etüdlərdə aşiq musiqisinə xas ritmik ostinatlıq (nümunə 10), "rəqs-qaytağı"lıq (nümunə 10a), müğamvarilik (nümunə 10b) və s. bu kimi elementləri mövcudluğu bu qəbildəndir. Belə metodiki düzülüşlər bizcə dərslik müəllifinin burada önəmlı tapıntısidir. Çünkü şagirdlər həmin etüdləri öyrənə-öyrənən onların bu janr haqqında təssüratları daha geniş olur və şagirdlər bu etüdlər vasitəsilə texniki imkanları ilə bərabər bədii ifa vərdişlərinə də yiylənlərlər. Dediklərimizi 10b nümunəsinin timsalında daha aydın müşahidə etmək olar. Burada həm lirik kontlenalıq, həm də qanun ifaçılıq texnikasına məxsus priyomlar – dalğavari pasajlı hərkətlər, tersiyali melodik düzümlər, qlissandolar, trellər və s. bu kimi məziyyətlər hökm sürür.

Ümumilikdə III hissə əsasən, müxtəlif xarakterli musiqi nümunələrini özündə cəmləşdirir. Bu musiqi nümunələri həm də maarifləndirici xüsusiyyətləri özündə ehtiva edir. Dərslikdə təşəkkül tapmış musiqi əsərləri şagirdin psixologiyasına təsir edərək ona məğrurluq, qəhrəmanlıq, zəriflik kimi məziyyətləri aşayırlar.

Ü.Hacıbəyli, S.Rüstəmov, Q.Qarayev, F.Əmirov, S.Ələsgərov, A.Rzayeva, Adil Gəray, xalq mahnı – rəqsləri, habelə A.Vivaldi, İ.S.Bax, Y.Haydn kimi xarici ölkə bəstəkarlarının əsərlərini bu dərsliyə daxil etməklə müəllif şagirdlərdə musiqi təfəkkürünün düzgün istiqamətlənməsinə və onların milli ruhda tərbiyələnməsinə çalışaraq zənnimizcə, T.Əliyeva göstərdiyimiz məqsədlərə müvəfiqiyyətlə nail olmuşdur.

Onu da qeyd edək ki, ifaçı-pedaqoq T.Əliyevanın tərtib etdiyi "Qanun məktəbi" kitabı musiqi tədris ocaqlarında istifadə olunmaqla bərabər, həm də alətşünaslıq üzrə dəyərli elmi-tədqiqat məbəyidir. Son olaraq deyək ki, müəllifin apardığı uzunmüddətli təcrübi və səmərəli elmi axrarisla-

rının nəticəsidir ki, belə müasir ifaçılıq tələblərinə cavab verə bilən dərslik ərsəyə gətirmişdir.

Əminik ki, T.Əliyevanın "Qanun məktəbi" dərsliyi gənc musiqiçi kadrların daha professional səviyyədə istiqamətlənidirərək, onların gələcək inkişafında önəmli rol oynayacaqdır.

## ƏDƏBİYYAT:

1. Kərimi S.Ə., Quliyev A.N., Əliyev M.F. Saz məktəbi. B.: Qarabağ, 2007, 232 s.
2. Nəcəfzadə A.İ. Xalq çalğı alətlərinin tədrisi metodikası. B.: MBM, 2007, 64 s.
3. Əliyeva T.M. Qanun məktəbi. B.: Ziya NPM, 2004, 198 s.
4. Əliyeva T.M. Azərbaycan qanunu yatiq simli çalğı alətləri sırasında. Dissertasiya, B.: 2011, 152 s. (T.Əliyevanın şəxsi arxivindən).
5. Əliyev A.M. Xalq çalğı alətlərinin metodikası. B.: Mütərcim, 2012, 13 s.
6. Məmmədli Ə.M. Tar üçün etüdlər. Təbriz: Behnamçap evi, 2005, 60 s.
7. Novruzov A.M. Səid Rüstəmovun "Tar məktəbi"nə yeni bir baxış // "Konservatoriya" jurnalı, N:1, 2009, s. 59-62.
8. Novruzov A.M. Tar ifaçılıq sənətinin inkişafında bəstəkar əsərlərinin rolu (dərs vəsaiti). B.: MBM, 2014, 200 s.
9. Ümit Mutlu "Kanun metodu" dərsliyi, İstanbul, 1985, 172 s.
10. Rüstəmov S. Tar məktəbi dərsliyi B.: Azərnəşr, 1935, 119 s.
11. Həsənova C. İ. Kamança məktəbi B.: Azərnəşr, 1940, 128 s.
12. Mirislı R. Kamança məktəbi B.: Azərnəşr, 1970, 118 s.
13. Abduləlimov S. Balaban məktəbi Azərbaycan MEA, H.Cavidin ev muzeyi, əlyazma, əsas fond, 1937, DK, qovluq nömrə: 5034" 2. s.12
14. Kərimi S.Ə., Quliyev A.N., Əliyev M.F. Saz məktəbi B.: İ.Əfəndiyev adına bədii-ədəbi xeyriyyə fondu, 2006
15. Əliyev N. Balaban məktəbi B.: Şirvannəşr, 2002, 168 s.

**Афет Новрузов**

Доктор философии по искусству, профессор АНК

## НЕКОТОРЫЕ ЗАМЕТКИ ПО УЧЕБНИКУ "ШКОЛА КАНОНА" ТАРАНЫ АЛИЕВОЙ

**Резюме**

В статье раскрываются основные положения учебника "Школа Канона" заслуженного артиста, доктора философии по искусству Тараны Алиевой. Исследуются структура учебника, методические принципы и другие возможности исполнительского мастерства.

**Ключевые слова:** Тарана Алиева, канон, исполнительство, методика

**Afet Novruzov**

Doctor of Philosophy,  
Professor of the ANC

## REMARKS BY THE BOOK "SCHOOL OF THE CANON" TARANA ALIYEVA

### Summary

An article about the book "School of the Canon" honored artist, Tarana Aliyeva, Ph.D. in art history. They explore textbook structure, methodological principles and other features brought to the attention of readers.

**Key words:** Tarana Aliyeva, canon, performance, methods

**Rəyçilər:** əməkdar müəllim, dosent Ramiz Əzizov;  
AMK-nin dosenti Adigözəl Əliyev

**Əhsən RƏHMANLI**

ADMİU-nun müəllimi,

Bakı, İnşaatçılar prospekti 39

AMK-nin dissertantı

Email: ahsanrahmanli@mail.ru

**Elçin NAĞIYEV**

AMK-nin baş müəllimi,

Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

Email: elcin-naqiyev@mail.ru

## MÜĞƏNNİLƏRİN YETİŞİB PÜXTƏLƏŞMƏSİNDƏ ƏHSƏN DADAŞOVUN ROLU

**Xülasə:** Məqalədə ustad tar ifaçısı, xalq çalğı alətləri ansamblının rəhbəri Əhsən Dadaşovun Azərbaycan xanəndələri ilə yaradıcılıq əlaqələrində səhbət açılır. Göstərilir ki, o, bir sıra xanəndələrin səhnəyə qədəm qoymasında, səslərinin radio fonduna yazılmışında, səhnələrdə və televiziyyada çıxışlarının təşkilində mühüm rol oynamışdır. Belə ki, Əhsən müəllim xalq musiqimizi, müğamları, bəstəkarlarımızın yaradıcılığını dərinlən bildiyi üçün gənc xanəndələr ona müraciət etməyi üstün tuturdular.

**Açar sözlər:** Əhsən Dadaşov, xalq çalğı alətləri ansamblı, müğənnilər, qarmona münasibət, səslənmə fərqi

İstedadlı musiqıcı, gözəl tarzən, bir-birindən gözəl melodoyaların müəllifi, musiqi aləmində cazibədar, təsirli ifalaları ilə könülləri fəth edən Əhsən Dadaşov (1924-1976) Azərbaycan Dövlət Televiziya və Radio Verilişləri Komitəsində 1961-ci ildə xalq çalğı alətləri ansamblı yaradarkən istedadlı musiqiciləri ətrafına toplayaraq səmərəli, geniş yaradıcılıq işlərinə başlamaqla və zəngin irs yaratmışdır. O, ansamblı Teleradio Komitəsinin o vaxtkı sədri Ənvər Əlibəyli (1916-1968) və xor kollektivinin bədii rəhbəri və baş dirijoru, məşhur bəstəkar Cahangir Cahangirovun (1921-1990) tövsiyyəsi ilə təşkil etmişdi. Bu ansambl tele-radionun xorunu radio üçün yazılan lentlərdə və televiziyyada müşayiat edirdi. Sonralar isə ansambl tele-radionun nəzdində sərbəst fəaliyyətə başladı. 1963-cü ildən bu ansamblın üzvləri gənclərdən ibarət idi. Ə.Dadaşov istedadlı ifaçıları kollektivə cəlb edərək repertuarı və səslənməsi ilə digər xalq çalğı alətləri ansambllarından fərqlənən, populuarlıq qazanan, sevilən və hər yerdə rəğbətlə qarşılanan bir ansambl yaratdı. Əhsən müəllim rəhbəri olduğu ansamblının Şərq üslubunda səslənməsinə çalışırı. Burada əsasən, türk üslubuna üstünlük verilirdi. Azərbaycanda 12 pilləli səs sistemi mövcud olduğundan, çərək tonların olmadığı üçün Əhsən Dadaşov əsl Azərbaycan xalq çalğı alətləri ansamblı səslənməsilə seçilən öz ansambl məktəbini yaratdı. Əhsən müəllim ansamblın üzvləri və məşqlərə gələn, lentlər yazdırıran, səhnələrdə çıxış edən müğənnilər üçün nümunə, örnək və əsl məktəb idi.

Əhməd Bakıxanovun (1892-1973), Əliağa Quluyevin (1917-1998), Baba Salahovun (1923-1982), Hacı Məmmədovun (1920-1981), Yusif Heydərovun və Əlibaba Məmmədovun yaratdığıları və rəhbərlik etdikləri ansambların hamisinin tərkibində qarmon olsa da, Əhsən müəllim öz ansamblına bu aləti daxil etməmişdi. Bəziləri haqsız olaraq fikir yürüdür ki, Ə.Dadaşovun qarmona münasibəti xoş olmadığımdan, bu alətin tembrini sevməməsindən və onu primitiv bir alət saymasından id. Əslində isə bu belə deyildi. Bütün toy şənliliklərində Əhsən müəllimin qrupunun tərkibində qarmon ifaçısı vardı, o, tarı qarmonun "do", "sol" və s. səslərinə kökləyərək bütün mərasim ərzində qarmon, klarnet, kamanla birlidə xanəndələri müşayiat etmişdir. O dövrün tar çalanları el şənliliklərində xanəndəni ənənəvi olaraq kamanla müşayiat edirdilərsə, Əhsən müəllim əksər hallarda qarmon – klarnet - nağara üçlüyü ilə, ansambl şəklində müşayiat edirdi. Klarnet çalan əsasən, oyun havalarında ifa göstərirdisə, müğamlarda mahni və təsniflərdə qarmon çalan Əhsən müəllimlə

birlikdə xanəndələrin oxumaşını tamamlayırdı. Biz arxiv materiallarında, musiqiçilərin şəxsi arxivlərində Ə.Dadaşovun toylarda xanəndələrə birlikdə çəkilən xatırə fotosəkillərində ayrı-ayrı qarmon ifaçılarını dəfələrlə seyr etmişik. Hətta bu mehriban, mədəni, istiqanlı tarzının qarmon ifaçıları ilə dostluğu da vardi. Bu sıradə İsfəndiyar Coşqun (1929-1991), Məmmədağa Ağayev (1919-1982), Səfərəli Vəzirov (1929-1982) və başqalarının adlarını hörmətlə çəkirkir.

Ə.Dadaşov qarmon ifaçılarından ən çox virtuoz sənətkar Zakir Mirzənin sənətinə dərin sevgi və rəğbet bəsləyərdi. O özüylə danışılan toy şənliliklərində həmişə Zakiri görmək istərdi. Onlar birlikdə möhtəşəm tədbirlərdə çıxış edirdilər. Zakirin xatırələrindən: "Toylarda Montenin "Çardaş"ını və digər klassik əsərləri ifa edirdim. Böyük zövq alırdı, xoş sözlərini əsirgəmir, məndə həvəs oydır, belə repertuarı zənginləşdirməyi tövsiyə edirdi. O, deyirdi ki, məmənuniyyətlə səni ansamblinin tərkibində görmək istərdim. Lakin mən yalnız səslənmə fərqi yaratmaq istədiyimə görə bunu etmirməm".

Azərbaycan milli televiziyanın fonotekasında SSRİ xalq artisti, professor Bülbülün (1897-1961) qorunan ifalarının birində onu müşayiət edənlər sırasında birinci tarzən, konsertmeyster Əhsən Dadaşov, ikinci tarzən Sərvər İbrahimovdur (1930-2002). Ansamblın tərkibində qarmon çalan ustad sənətkar Teyyub Dəmirov (1908-1970) da var. O, müğənnini müşayiət edərək "Bayati-kürd" müğəmi çalır. Bu faktə əsasən fikir söyləmək olar ki, Ə.Dadaşov tərkibində qarmon aleti olan ansamblarla da çıxış edirdi. Ə.Dadaşovun rəhbəri olduğu ansambla qarmon daxil etməməsinin obyektiv səbəbi yalnız digər ansamblardan fərqlənmək və özünəxas səslənmə yaratmaq istəyi olub.

Əslində Əhsən müəllim ansamblına qoşanağara və qaval da salmayıb, əvəzində zərb alətini səsləndirib. İlk dəfə zərb alətini onun ansamblında görmüşük. Ə.Bakıxanovun xalq çalğı alətləri ansamblında isə nağaradan əlavə qoşanağara və qaval alətləri də səslənirdi. Əhsən Dadaşov xalq çalğı alətləri ansamblının tərkibində tar, kamanla birlikdə ud, tütək, qanun, fortepiano və klarnet alətlərinin də bir-birinə uzlaşaraq gözəl və həməhəng səslənməsini yaradırdı.

Ə.Dadaşovun ansamblı fəaliyyətə başladığı ilk çağlardan məşhur müğənniləri müntəzəm olaraq açıq konsertlərdə, televiziyyada və radioda müşayiət edirdi. Bu sıradə Şövkət Ələkbərova (1922-1993), Sara Qədimova (1922-2005), Gülağa Məmmədov (1925-1994), Mirzə Babayev (1913-2008), Qulu Əsgərov (1928-1987), Anatollu Qəniyev (1931-1985), Ba?kir Haşimov (1926-1989), Məmməd Salmanov (1930-2005), Eynulla Cəbrayılov (1929-1993), Ramiz Hacıyev (1936-2005), Novruz Feyzullayev (1930-2008), İsləm Rzayev (1934-2008), Tamilla Məmmədzadə (1937-1997), Flora Kərimova və başqalarının adlarını qeyd edə bilərik. Lakin ustad tarzənimiz gənclərin də ansambl müşayiətilə oxumasına, tanınmasına, püxtələşməsinə çalışır, daim onlara diqqət və qayğı göstərir. Cəsarərlə qeyd etməliyik ki, Elmira Rəhimova, Arif Babayev, Süleyman Abdullayev, Baba Mahmudoğlu (1940-2006), Nəzakət Məmmədova (1944-1981), Niyaməddin Musayev, Qədir Rüstəmov (1935-2012) və başqalarının səsi Əhsən müəllimin ansamblının müşayiətilə Azərbaycan radiosunun fondu, Ümumittifaq "Melodiya" firmasının qrammafon vallarına yazılışı üçün ləntə alınmış, televiziya konsertləri və çəkilişləri vasisəsilə yayımlanmışdır. Bundan əlavə həmin müğənnilər Ə.Dadaşovun idarəsilə xalq çalğı alətləri ansamblının müşayiətilə Dövlət Filarmoniyasında, Bakının və digər şəhərlərimizin mədəniyyət müəssisələrində konsertlərdə çıxış ediblər. Əhsən müəllim müğənnilərlə muğamları, təsnifləri, xalq mahnlarını və bəstəkarlarımızın əsərlərini xüsusi zövqlə, ustalıqla və yüksək peşəkarlıqla hazırlayırdı. Əbəs deyil ki, onun ansamblının müşayiətilə radioya yazılınlar, televiziya üçün çəkilənlər əsl musiqi nümunəsinə, sənət incisinə çevrilərək qızıl fondda qorunur və hər dəfə səslənəndə ruhumuz təzələnir.

Əvəzsiz, həmişəyaşar müğənnimiz Elmira Rəhimova sənətdəki ilk addımlarından tanınaraq sevilmişdir. Onun səsinin radioda ləntə alınması, televiziyamızdakı konsertləri ilk əvvəller Ə.Bakıxanovun ansamblının müşayiətilə olub. 1964-cü ildən etibarən Əhsən müəllimin rəhbəri olduğu ansambl Teleradio Verilişləri Komitəsində sərbəst fəaliyyətə başladığı dövrdən Elmira xanim da Ə.Dadaşovun ansamblının məşqlərinə qatılaraq six yaradıcılıq əlaqələrində olub. O, 1960-70-ci illərdə bəstəkarlarımızın xeyli sayıda mahnlarını və bir sıra xalq mahnlarını radiomuzun fonotekasına təqdim edib. Elə hazırkı dövrdə də həmin ifalar müasirdir və daim efirə verilir. Müğənni

Ə.Dadaşovun ölümündən sonra da özünü həmin ansamblın yetirməsi sayaraq ustaddan xatırə qalan “Xatırə” ansamblı ilə yaradıcılıq əlaqələrini davam etdirib. Elmira xanım tele-radionun estrada orkestrinin da solisti olub.

Xanəndə Novruz Feyzullayev əslən Ərdəbildən idi, orada boy-a-başa çatmışdı. İranın paytaxtı Tehran şəhərində yaşamış, rəqqas və xanəndə fəaliyyəti göstərmiş, Novruz Əfşar kimi məşhurlaşmışdı. Əfşar ona verilmiş təxəllüs idi, “Əfşar” muğamını yaxşı oxuduğu üçün bu adı qazanmışdı. O, 1962-ci ildə ailəsilə birlikdə Quzey Azərbaycana (cənubdakıların təbirincə desək, Şurəvi Azərbaycana) mühacirət etmişdi. Bakıda demokratların (S.C.Pişəvərinin rəhbərliyilə 1945-1946-ci illərdə mövcud olmuş Milli Hökumət süqut etdikdən sonra Sovet Azərbaycanına mühacirət edən üzvlərinin) mədəniyyət mərkəzi (komitəsi) fəaliyyət göstərirdi. Burada “Məşəl” adlı xalq çalğı alətləri ansamblı da yaradılmışdı. Novruz bu ansamblın fəal üzvlərindən biri oldu. Ə.Dadaşov bir müddət “Məşəl” ansamblına rəhbərlik edib. O, Novruz Feyzullayevin məşqlərdə, konsertlərdə bacarığına dəyər verərək onun Respublikamızda geniş şəkildə tanınmasına kömək etmişdi. Əhsən müğənini Tele-radio Verilişləri Komitəsində rəhbərlik etdiyi xalq çalğı alətləri ansamblına dəvət edərək ona yaxşı repertuar hazırlamış, səsini radionun fondu üçün yazdırılmış, televiziya konsertlərinə çıxaraq ölkəmizdə tanıtılmışdı. 1960-1970-ci illərdə biz radio dalğalarından tez-tez N.Feyzullayevin səsini eşidirdik. Xanəndə Əhsən müəllimin ansamblının müşayiətilə oxuyaraq radiomuz üçün “Şur təsnifi”ni (13.10.1966), “Hümayun” dəstgah muğamını (11.02.1967), “Segah təsnifi”ni (20.06.1967), “Çahargah təsnifi”ni, “Yar bizi qonaq gələcək” xalq mahnisini (29.06.1967), “Zəmin-Xara təsnifi”ni, “Şur təsnifi”ni (Gecə-gündüz qəlbimdəsan) (03.04.1968), bəstəkar Ələkbər Tağıyev və şair Mikayıl Müşfiqin “Sənə qurban” mahnisini, “Ay qız amandır” xalq mahnisini (29.07.1969), “Qaragila” (28.01.1972) və “Bülbüller oxur” (31.05.1972) xalq mahnilərini yazdırılmışdır. Təsniflərin bəziləri xanəndənin İrandan gotirdikləri, bəziləri isə özünün bəstələdikləri idi. Əhsən müəllimin özünün də bəstəkarlıq qabiliyyəti olduğu üçün yaradıcı insanlara qayğı göstərir, onların yaratdığılarının meydana çıxmamasına, dirləyici, tamaşaçı ixtiyarına verilməsinə şərait yaradırdı.

N.Feyzullayev Əhsən müəllimin ölümündən sonra xanəndə Əlibaba Məmmədovun rəhbərlik etdiyi “Hümayun” ansamblında fəaliyyət göstərib. O, bir zamanlar Əhsən müəllimin rəhbərliyilə çıxış etdiyi “Məşəl” ansamblına sonralar rəhbərlik edib. Sevimli xanəndəmizə ansambl ilə işləmək münasibətləri, müəyyən incəliklər Ə.Dadaşovdan yadigar qalıb.

Azərbaycan Dövlət mahnı və rəqs ansamblında uzun illər çalışmış, həmin kollektivin tərkibində əsas, aparıcı solistlərdən biri olmuş xanəndə Məmməd Salmanovun səsi xeyli əsərin ifasında səsləndirilib. O, Əhsən Dadaşovla da yaxın münasibətindən, onun xeyirxahlığından və yaradıcılığından bəhərlənərək radiomuzun fondu üçün “Şur təsnifi”ni (18.07.1973), müsiqisi Tofiq Quluyevin, sözləri Zeynal Cabbarzadənin olan “Məzəli mahnı”sını (18.07.1973), Aşıq Ələsgərin sözlərinə Hacı Xanməmmədovun bəstələdiyi “Niyə döndün” mahnisini (19.07.1973), müsiqisi Arif Məlikovun, sözləri İsləm Səfərlinin “Qonaq gel bizi” (18.07.1973) mahnisını yazdırıb.

Azərbaycan xanəndəlik sənətində öz xüsusi çekisi olan Arif Babayevin püxtələşib peşəkar sənətdə cəsarətlə addımlamasında da Ə.Dadaşovun böyük xidmətləri olub. Sevimli xanəndəmizin Əhsən müəllimin ansamblı ilə Azərbaycan radiosunun fonduna yazdırıldıqları: “Dilkeş təsnifi” (Görüşəm, sevmışəm, istərəm soni), “Rast təsnifi”, Şahid Əbdülkərimov, Aydin Kərimov “Könül açdım” (10.07.1965), xalq mahniləri “Yar bizi qonaq gələcək”, “Yaxan düymələ”, “Segah təsnifi” (30.12.1970), sözləri və müsiqisi Bəhram Nəsibovun “Qarabağ” (05.01.1972), “Qarabağ şikəstəsi” (05.04.1972), Ramiz Mustafayev, Rəfiq Zəka “Elə bağlıyam” (06.06.1973) və s. Qeyd etməliyik ki, A.Babayevin məlahətli tembri, şirin səsilsə ustad tarzən Ə.Dadaşovun kövrək və həssas ürəklə, şirin çalğısı vəhdət təşkil edir, həməhənglik yaradırı. Xanəndə Əhsən müəllimin müşayiətilə daha rəvan, rahat və təsirli oxuyurdu. A.Babayev Ə.Dadaşovun ansamblı ilə Dövlət Filarmoniyasının, Respublika sarayının və tədris müəssisələrinin səhnələrində gözəl sənət nümayiş etdirirdi. Araşdırmaçı kimi tədqiqat işləri zamanı onların birlikdə xeyli səhnə foto-şəkillərinə rast gəlmək olar. A.Babayevin və başqa xanəndələrin Əhsən müəllimlə birlikdə ləntə yazdırıldıqları qızıl fondda qorunur.

Xanəndə Süleyman Abdullayev də ilk tanınma dövründə Ə.Dadaşovun ustad səviyyəsindən, məsləhət və tövsiyələrindən istifadə edərək peşəkar sənətdə öz izini qoymuşdur. O, bu əvəzsiz tarzənin zengin sənətindən və xeyirxahlığından faydalılmışdır. Əhsən müəllim onu da konsertlərə apararaq səsinin lentlərə yazılımasına kömək etmişdir. S.Abdullayevin Ə.Dadaşovun ansamblının müşayiətilə radio fonduna yazdırdıqları: Sözləri Aşıq Şəmşirin, musiqisi Bəhram Nəsibovun "Ay qız" (20.05.1965), xalq musiqisi əsasında sözləri Şeyda Əzizin "Gələndə" (08.07.1965), Ələkbər Tağıyev "Segah təsnifi", sözləri və musiqisi Bəhram Nəsibovun "Var gülüşündə" (22.06.1971), sözləri və musiqisi Bəhram Nəsibovun "Səni qəmli görəndə" (01.02.1971)

İlk sənət tövsiyələrini Ə.Dadaşovdan alan, onun rəhbəri olduğu xalq çalğı alətləri ansamblının məşqlərində püxtələşərək qol-qanad açan, lap gənc çağlardan sənət meydanında məshurlaşan Nəzakət Məmmədova haqqında da danışmaq istədikdə ustad tarzənimizin adını bir daha hörmətlə qeyd etməli oluruq. Müğənni 21 yaşında Əhsən müəllimin ansambl ilə səsini radioya yazmış və bir müddətdən sonra tanımlı olmuşdu. O, Opera və Balet Teatrının səhnəsində Leyli obrazını yaradarkən yenə Ə.Dadaşovla yaradıcılıq əlaqələrini üzməyərək ansambl ilə konsertlərində, televiziyyada canlı çıxışlar etmişdi. Nəzakət Məmmədovanın haqqında söhbət açdığını əsirgəmirdi. Repertuarın hazırlanmasında, diksiya məsələlərində, mahni mətnlərinin düzgün tələffüz olunması və s. incə mətləblərdə bu müdrik sənətkar, sənət bilicisi, sənət fədaisi əlindən gələni edirdi. Ona görə də nəticədə ortaya əsl sənət nümunələri çıxırı.

Ə.Dadaşov ona müraciət edən və yaxud da Tele-radio Verilişləri Komitəsindən onun ansamblına hazırlığa, səsini ləntə aldırmaq üçün məşqlərə göndərilən gənc müğənnilərə qayğıyla yanaşır, səslerinin cilalanıb formaya düşməsi üçün bacarığını əsirgəmirdi. Repertuarın hazırlanmasında, diksiya məsələlərində, mahni mətnlərinin düzgün tələffüz olunması və s. incə mətləblərdə bu müdrik sənətkar, sənət bilicisi, sənət fədaisi əlindən gələni edirdi. Ona görə də nəticədə ortaya əsl sənət nümunələri çıxırı.

Baba Mirzəyev (sonralar Baba Mahmudoğlu) 1956-1961-ci illərdə Sənaye İnstitutunda təhsil aldığı illərdə doğma tədris ocağının özfəaliyyət ansamblında, sonra isə çalışdığı L.Şmidt adına zavodun Mədəniyyət Sarayının özfəaliyyət mahni və rəqs ansamblında oxuyurdu. Burada az-çox təcrübə qazanmış, repertuar öyrənmiş, səsini bacardığı qədər cılalaya bilmüşdi. Sənət fədaisi olan bu gənc, ustadlardan dərs almaq, böyük musiqi xadimləri ilə təməs yaradaraq onlardan öyrənib peşəkar sənətdə öz yerini tutmaq, tanınmaq arzusu ilə yaşıyırı. Özünə qarşı tələbkar olan, daim öz üzərində işləyən, müqtədir sənətkarlara qaynayıb-qarışan bu insan opera sənətçisi və əsl xalq xanəndəsi kimi yetişərək öz izini qoymuş, özünəxəs dəsti-xətti tutmuş, nəhayətdə dövlət sənətçisi olmuş və xalq artisti kimi fəxri ada layiq görülmüşdür. Onun bir xanəndə kimi yetişməsində, səsinin radioda yazılaraq xalq arasında tanınmasında Ə.Dadaşovun da əməyi az olmamışdı. Tele-radio Komitəsindən Əhsən müəllimin məşqlərinə göndərilən Baba burada hörmətlə qarşılanaraq səsi bəyənilmiş, əyər-əşkiklər düzəldilmişdi. Onlar arasında qarşılıqlı anlaşılma və çox gözəl münasibət yaranmışdı. Məşqlər öz bəhrəsini verirdi, radio fondu üçün mahnilər və müğamlardan bəzi hissələr yazılmışdı. Həmin lənt yazıları hazırda da milli radionun qızıl fondunu zənginləşdirir.

Əhsən müəllim Baba Mirzəyevlə hazırladığı xalq mahniləri üzərində çox ciddi iş aparırdı. Baba müəllim ansamblın müşayiətilə "Ceyran bala", "Tello", "Üç telli durna", "Xumar oldum", "Kəklik", "Yaxan düymələ" xalq mahnilərini, "Segah təsnifini", "Çahargah təsnifini", Şahid Əbdülkərimovun "Təki sən səslə məni" mahnisini, aşiq havası "Döşəmə Koroğlu"nu oxuyub radioda yazmışdı. Bu ifalarda milli ruh, xalqa bağlılıqla bərabər yüksək səviyyəli müşayiət, gözəl səslenmə və zəngin yaradıcılıq işi var. Əhsən müəllim 1960-1970-ci illərdə zəngin yaradıcılıq işlərində məşğul olaraq əksər müğənnilərin səs yazılarında əhəmiyyətli rol oynamışdı.

Məqalənin müəlliflərindən biri olan Əhsən Rəhmanlı söyləyir: "B.Mahmudoğlu ilə bir ansamblda çalışan musiqiçi kimi deməliyəm ki, o, həmişə Ə.Dadaşovu hörmətlə anır, onun yaradıcılıq xüsusiyətlərindən danışır və bu böyük sənətkardan çox şey öyrəndiyini dilə getirirdi. B.Mahmudoğlu belə bir fikir də söyləyirdi: "Ş.Əbdülkərimov "Təki sən səslə məni" mahnisini mənə verə-

kən bəndarası çalğı yox idi, nəqarət özü bu yeri əvəz edirdi. Mən bu mahniya ara çalğı hazırladım. Məşq zamanı bu hissəni ağızında zümzümə etdim, Əhsən müəllim qımışdı, melodiya xoşuna gəldi və ansambl üzvlərinə öyrətdi. Belə də hazırladıq, canlı çıxışlarda çaldıq və radio fonduna da o cür yazdım.

B.Mirzəyev (Mahmudoğlu) bu ansamblın müşayiətilə C.Cahangirovun bəstəsi olan “Məhsul bayramı” mahnısını oxuyub ləntə yazdırmışdı. O dövrda bu mahni çox populyar idi. Hətta toy repertuarına da daxil olmuşdu. Deməliyik ki, C.Cahangirov da müğənnilərlə mahni hazırlayarkən ləntə yazdırmaq üçün məşqlərə Əhsən Dadaşovun ansamblına gəlirdi. Baba Mahmudoğlu Əhsən Dadaşovla yaradıcılıq əlaqələrində olarkən daim diqqət yetirmiş, ansambl ilə işləmək, mahni üzərində hazırlıq aparmaq qaydalarını da öyrənmişdi. Sonrakı dövrlərdə bu onun karina gəlmişdi. Özü 1979-cu ilin sonlarında “Dastan” folklor ansamblı yaradarkən tam sərbəst işləyə bilmədi.

Qədir Rüstəmov lap uşaq çağlarından oxuyurdu. Gənclik dövrlərindən Qarabağ toy-büsətində səsini doğma ellərə bəxş etmişdi. Bakıya gələndən sonra yataqxanada yaşayır, dost-tanışları üçün oxuyurdu. Amma belə bir müğənnini xalq tanımırı. Yaxın dost-tanışları ona tövsiyə edirdilər ki, səsini radioya yazdırınsın, televiziyyada çıxış etsin. Onu müxtəlif ansambllara gətirslər də ansambl rəhbərləri onunla işləmək istəmirdilər. Növbəti tanışlıq Ə.Dadaşovla oldu. Duyumlu, həssas qəlbli sənətkarımız Qədirin səsini, nəfəsini dərhal duyaraq onunla məşqlərə başladı. O, bu insanın çətin xasiyyətini də tuta bildi, onun siltaqlığı və tərsliyinə dözərək işi sona qədər davam etdirib səsini ansamblının müşayiətilə radio fonduna yazdırırdı. Həmin ifalar qızıl fondda qorunur və müntəzəm səsləndirilir. Əhsən müəllim Qədirlə Əlibaba Məmmədovun “Hisar təsnifi”ni (07.06.1968), “Apardı sellər Saram” (08.08.1969), “Sona bülbüllər” (04.06.1969), “Gözəlim sənsən” (23.09.1969) xalq mahnılarını, “Çahargah təsnifi”ni (04.06.1968), Fikrət Əmirovun Tələt Əyyubovun sözlərinə bəstələdiyi “Reyhan” mahnısını (04.06.1968) ləntə yazaraq Azərbaycan radiosuna ərməğan edib. O, Q.Rüstəmovun ifasında Şəfiqə Axundovanın teatr tamaşasına yazdığı bir mahnını da (“Əzizinəm, oyan, gül”) hazırlayaraq radiомуza təqdim etmişdir. Bütün bu gözəl, milli duyumlu ifaların əla da ansambl müşayiəti var. Ə.Dadaşov ağır zəhmət, gərgin iş sayəsində Azərbaycana Qədir kimi ölməz bir xanəndə bəxş edib. O, Qədirlə yalnız “Sona bülbüllər”i yazsaydı da xidmətləri böyük sayılaçaq, uca tutulacaq, xalqımıza Q.Rüstəmov kimi həmişəyəşar bir sənət adamını bəxş etmiş sayılıcaqdı.

“Sona bülbüllər” Qədirə qədər də zaman-zaman oxunmuş, müğənnilərin ifasında radioda səslənmişdi. Lakin Ə.Dadaşovla Q.Rüstəmov yaradıcılığı bu mahnını ucalara qaldırdı, xalqa sevdirdi, daimi ömür bəxş etdi. O zamanlar bu mahni bütün konsertlərdə və toylarda səslənirdi. Bütün xanəndlərə bu mahnını oxumaq üçün sıfariş verilirdi.

Qeyd etməliyik ki, mahninin yazılışı çox çətinliklə, 4 saatə əmələ gəlmişdi. Əhsən müəllim öz qəribəlikləri olan, hər seydən inciyən, küsüb getməyə meyilli, səbrsiz, dözümsüz Qədirlə çətinliklə də olsa dil tapıb mahni montajla, hissə-hissə də olsa yazdırıb. Həmin nəticədən musiqi mədəniyyətimiz bəhrələndi, bir daha zənginləşdi. Bu mahni efirə verilən gündən sevilərək şöhrət tapdı. Dillər əzbəri olan “Sona bülbüllər”ə uzun müddət ərzində şeirlər, esseler, hekayələr yazıldı. Bütün bunlara görə Əhsən müəllimin ruhu qarşısında baş əyməyə dəyər. Q.Rüstəmov məşhurlaşmış, sənət fəaliyyətini davam etdirmiş və xalq artisti fəxri adasahib olmuşdu.

İslam Rzayev peşəkar sənətə qədəm qoymuş anında Əhməd Bakıxanovun rəhbərlik etdiyi xalq çalğı alətləri ansamblı ilə səsini radioya yazdırmış, bu ansamblla televiziyyada oxuyaraq məşhurlaşmışdır. Sonralar isə Ə.Dadaşovla six yaradıcılıq əlaqələri quraraq onunla birlikdə konsertlərdə, toylarda, televizya çıxışlarında, lənt yazılışlarında olmuşdu. Onları six dostluq əlaqələri də birləşdirirdi. İ.Rzayev neçə-neçə xalq mahnılarını, təsnifləri, bəstəkarlarımızin, xüsusilə xalq artisti C.Cahangirovun mahnılarını Ə.Dadaşovun ansamblı ilə radiomuz üçün ləntə yazdırıb. İ.Rzayevin Ə.Dadaşovun ansamblı ilə televiziyyada, Respublika (indiki Heydər Əliyev) sarayında və Dövlət Filarmoniyasındaki çıxışları hələ də xatırlardən silinməyib. İslam Rzayev Əhsən Dadaşovun bəstələdiyi melodiyaları, müğəm rənglərini də çox xoşlayırdı. Bu melodiyalar onun ruhuna yaxın olduğu üçün Əhsən müəllimlə razılaşıb onlara söz qoşdurub oxumaq qərarına gəlmişdi. Müəllif etiraz etmirdi. Məşhur, lirik əhvallı və çox təsirli “Şur rəngi”nə (“Biri sənsən, biri mən”)

xalq şairi Bəxtiyar Vahabzadə söz yazmışdı. Rəng gözəl və sevilən bir mahnıya çevrilmiş və müğənnini bir daha xalqa sevdirmişdi. Həmin mahnı bu günə qədər təsnif kimi də xanəndələrimizin repertuarındadır. İ.Rzayev daha da həvəslənərək Əhsən müəllimin “Zabul” rəngləri və “Segah rəngi”nə də (“Peyman etdik ilk baharda”) söz yazdırıb oxumuşdu. Sözlərini şair-bəstəkar Bəhram Nəsibov yazıb. İslam müəllim bunları radio üçün yazdıraraq televiziyyada da oxumuşdu. “Segah təsnifi”ni isə daimi repertuarına daxil edirdi. Ölkəmizdə keçirilən müğam müsabiqlərində də gənc xanəndələr həmin mahnını ifa edir.

1960-ci illərin sonları, 1970-ci illərin əvvəllərində müğənnilər – Yalçın Rzazadə və Niyaməddin Musayev Ə.Dadaşovun ansamblında yetişib. Y.Rzazadə C.Cahangirovun və başqa bəstəkarlarımızın mahnılarını radio və televiziyyada oxuyurdu. Radioya yazılın mahnılar bu gün də səsləndirilir. Əhsən məktəbinin yetirməsi olan hörmətli müğənnimiz xalq artisti fəxri adına qədər yüksələrək sənət fəaliyyətini davam etməkdədir.

Niyaməddin Musayev də Əhsən müəllim tərəfindən kəşf edilən, onun xeyir-duası ilə sənətdə yüksələn müğənnilərimizdən biridir. Niyaməddin əyalətdə yetişən bir müğənni kimi Mil-Muğanda toy-büsətəda xalqa xidmət edirdi. O, 1960-ci ilin II yarısında Bakıya gəlib Əhsən müəllimlə tanış olur. Onun oxumağı ustad tarzəni qane edir və onunla məşqlərə başlayır. Niyaməddinin ifası ansambl ilə 1960-ci illərin sonlarında, 1970-ci ilin əvvəllərində radioya və vallara yazılıb. Həmin dövrə onun ifasında Azərbaycan radiosunun fonduna “Zabul-segah” müğam dəstgahı, “Şur” təsnifi və bir necə mahnı daxil edilir. 1973-cü ilin sonlarında o, sözləri və musiqisi Bəhram Nəsibovun “Şahnaz təsnifi”ni radioya təqdim edir və bu ifa onu ölkə miqyasında tanıtdır. Həmin təsnifin səviyyəli şəkildə meydana çıxmışında Əhsən Dadaşovun mühüm rolu olub.

“Azərbaycanfilm”in istehsalı olan “Gəncəbasarlı qisasçı” kinofilminə musiqini C.Cahangirov yazımışdı. Bu filmdə restoran səhnəsində bir mahnı səslənir. Xanəndə M.Füzulinin “Etməzmi” rədifi qəzəlini təsnif kimi oxuyur. Bu səhnədə Niyaməddinin ifası Əhsən müəllimin ansamblının müşayiəti ilə səslənir. Məsələ belə olmuşdu: Bəstəkar Ə.Dadaşovu evinə çağırıb melodiya ilə tanış etmiş və tapşırılmışdı ki, bu əsərə səsi düşən bir müğənni baradə fikirləşsin. Vədə təyin olunan vaxt Əhsən müəllim C.Cahangirovun evinə Niyaməddinlə birlikdə getmişdi. Beləliklə, bəstəkar pianoda, Əhsən müəllim tarda müşayiət etməklə melodiya müğənni ilə məşq edildi. 10-15 dəqiqədən sonra Cahangir müəllim dostu Əhsənə üz tutaraq sevinclə dedi: “Sən bu müğənnini hardan tapmışın? Bunun səsi titrək kaman səsidir ki... Həm də yaxşı ürəyi var. Əminəm ki, əsər əla alınacaq” (Cahangir Cahangirova həsr edilmiş televiziya verilişində Niyaməddin Musayevin dediklərindən).

Böyük bəstəkarımız səhv etməmişdi, Niyaməddinin ifası filmin həmin səhnəsinə yaraşaraq tamaşaçılar tərəfindən sevildi. Bu iş N.Musayevin səsinin filmə ilk yazılışı idi və onun daha da şöhrətlənməsinə xidmət etdi. Sonrakı dövrlərdə N.Musayev daha da populyarlaşaraq xalq artisti fəxri adına qədər yüksəldi. O, mahnılar bəstəleyir, “Röya” adlı instrumental ansambl yaradır. Əhsən məktəbinin layiqli yetirmələrindən biri kimi Niyaməddin də vaxtilə məşqlərində iştirak etdiyi ustad sənətkarın yaradıcılıq çeşməsindən su içərək melomanlıq və ansambl ilə işləmək səriştəsini mənimsemışdır.

Ə.Dadaşov həqiqətən yüksək bacarığa sahib yaradıcı şəxs, böyük istedad və təcrübə sahibi olaraq Azərbaycan xanəndələrinin yetişməsində, sənətdə düz istiqamət götürərək yüksəlməsində və ümumxalq sevgisi qazanmasında misilsiz xidmətlər göstərmişdir.

## ƏDƏBİYYAT:

1. Rəhmanlı Ə. M. Səhnəmizin Məcnunu Baba Mahmudoğlu. B.: Min bir mahnı, 2012
2. Rəhimli İ. Segah yanğısı, B.: İsləq, 1991
3. Sadıqov F. B. Muğam, B.: Maarif, 2011

**Ахсан Рахманлы**  
Педагог АГУКИ

**Эльчин Нагиев**  
Старший педагог АНК

## РОЛЬ АХСАНА ДАДАШЕВА В ОБУЧЕНИИ ПЕВЦОВ

### Резюме

В своей статье «Роль Ахсана Дадашева в обучении певцов» Ахсан Рахманлы и Ельчин Нагиев раскрывают особенности взаимодействия известного исполнителя на таре и исполнителей мугама, а также даётся краткая характеристика его выступлений на телевидении, радио и на сценах.

**Ключевые слова:** Ахсан Дадашев, певцы, исполнение, тар

**Ahsan Rahmanli**

Lecturer of Azerbaijan State Culture and Art University

**Elcin Nagyieva**

Senior Lecturer of ANC

### Ahsan Dadashov's role in training singer's

### Summary

The associate paper of Ahsan Rahmanli and Elcin Nagyieva called “Ahsan Dadashov's role in training singer's,” talks about a work of a tar-player with singers and also his performances on TV and on the stages.

**Key words:** Ahsan Dadashov, singers, performance, tar

**Rəyçilər:** pedaqoji elmlər doktoru, professor Fərahim Sadıqov,  
sənətşünaslıq doktoru, professor Səadət Abdullayeva

**Yegana TAPDIQOVA**  
 Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın dissertanti,  
 baş müəllimi  
 Bakı, Nəsimi rayonu, Şəmsi Bədəlbəyli 98  
 Email: yegana55@rambler.ru

## AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ ARFA İLƏ ANSAMBL ƏSƏRLƏRİ

(Aida Abdullayevanın köçürmələri əsasında)

**Xülasə:** Yegana Tapdıqova tərəfindən təqdim edilən “Azərbaycan bəstəkarlarının arfa ilə ansambl əsərləri (Aida Abdullayevanın köçürmələri əsasında)” adlı məqaləsində Aida Abdullayevanın yaradıcılığında ansambl musiqisi haqqında danışılır. Həmçinin, təqdim edilən məqalədə Aida Abdullayeva tərəfindən köçürülen Azərbaycan bəstəkarlarının arfa ilə əsərləri nəzərdən keçirilir.

**Açar sözlər:** ifaçılıq, pedaqoq, arfa, ansambl, əsərlər

Müasir musiqiçinin professional hazırlığı solo ifa bacarığına malik olmaqla yanaşı, həm də ansambl çalışmasına yiyələnmək, savadlı, hərtərəfli inkişaf etmiş mütəxəssisin təbiyəsinə yönəlməkdir. Ansamblda çalışmaq musiqiçinin vacib professional keyfiyyətlərinin formallaşmasına şərait yaradır, müştərək ifa hissini, strixlərin vahid şəkildə oxunmasını, musiqi ifadəsini cümlələrə ayırməq duyusunu, artikulyasiyani, ritm dəqiqliyini tərbiyə edir. Ansambl ifası musiqi quruluşunda bədii mənanın tamlığı kimi mənimməyi öyrədir. Təsadüfi deyil ki, məşhur arfa ifaçısı, Azərbaycanın əməkdar artisti Aida xanım Abdullayeva öz təcrübəsi əsasında Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərini arfa dueti üçün işləmiş və bilavasitə arfanın iştirakı ilə ansambl əsərlərinin redaktoru olmuşdur. A.Abdullayevanın pedaqoiji və ifaçılıq fəaliyyəti Azərbaycan arfa sənətinin tarixində, Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının arfa sinifinin təşəkkülündə və inkişafında çox böyük rol oynamışdır. Azərbaycanın xalq artisti, professor Rauf Abdullayev qeyd edir: “O, bizim ölkəmizdə professional arfa sənətinin təməlini qoyaraq çoxlu peşəkar arfa ifaçıları yetişdirmişdir, onlardan bəziləri hal-hazırda Üzeyir Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Simfonik orkestrində artıq mənim idarəm altında fəaliyyət göstərirler” (1).

Aida xanım təkcə ifaçılıq fəaliyyətində deyil, tədris prosesi üçün zəruri olan metodik işlərin hazırlanmasında da bacarığını parlaq nümayiş etdirmiştir. O, həm musiqi nəzəriyyəsi, həm ifaçılıq tarixinə dair geniş biliyə malik idi və arfa repertuarının zənginləşdirilməsi istiqamətində də böyük yaradıcılıq işi aparmışdır. A.Abdullayeva repertuarda Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərinin daha geniş yer tutması üçün böyük həvəslə çalışırı. O, Azərbaycan bəstəkarlarının əsərləri üzərində daim işləmiş, arfa üçün çoxsaylı köçürmə və transkripsiyalar, o cümlədən arfanın iştirakı ilə müxtalif tərkibli çoxsaylı ansambl formalarını yaratmışdır. Bu əsərlər hal-hazırda tədris və konser təcrübəsində mühüm yer tutur.

Moskva Konservatoriyasının professorları - SSRİ Xalq artisti V.Q.Dulova və Rusyanın Xalq artisti K.Erdeli A.Abdullayevanın bir insan kimi şəxsiyyətinə dəfələrlə öz hörmətini bildirmişlər. V.Dulova öz rəyində yazar: “...A.Abdullayeva, ciddi, ağıllı pedaqoq kimi öz müəllimlik fəaliyyəti ərzində bir xeyli peşəkar kadrlar yetişdirmişdir... Azərbaycanın geniş dirləyici dairəsində arfa musiqisinin təbliği kimi şərəfli bir vəzifəni yerinə yetirək solo konsertlərlə çıxış etmişdir... A.Q.Abdullayeva bütün fəaliyyəti boyu Azərbaycanda arfa sənətinin təşəkkülünə şərait yaratmışdır” (2).

Professor K.A.Erdeli də öz sinfində təhsil alan A.Abdullayevanın yaradıcılıq xidmətlərini yüksək qiymətləndirmiştir: “... Azərbaycanın ilk arfa ifaçısı A.Q.Abdullayeva öz bilik və bacarığını Azərbaycanda arfa sənətinin təbliğinə həsr edir. İstedadlı, ciddi və dərin düşüncəli musiqiçi kimi o, Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında ilk peşəkar arfa ifaçıları yetişdirmiştir... Mən hesab edirəm ki, A.Q.Abdullayeva yüksək ifaçılıq, bədii və pedaqoji fəaliyyətə malikdir...” (2).

Aida xanım ifaçılarının hərtərəfli inkişafına çalışır, onları yalnız solist kimi deyil, həm də ansambl ifaçısı kimi yetişdirirdi. Odur ki, solo arfa üçün əsərlərlə yanaşı o, arfanın iştirak etdiyi müxtəlif ansambllar üçün də köçürmələr edirdi ki, bunlar da mövzu, üslub, janr xüsusiyyətlərinə görə bir-birindən son dərəcə fərqli olan nümunələr idi. Bu köçürmələr də ifaçılıq sənətinə mükəmməl iyiyələnən, arfanın təbiətinə, bütün nüansları və incəliklərinə yaxşı bələd olan əsl professionalin qələmindən çıxmış nümunələrdir.

A.Abdullayevanın diqqətini hər zaman müxtəlif yaradıcılıq üslubuna malik Azərbaycan bəstəkarlarının əsərləri cəlb edirdi. Aida xanım köçürmələr üzərində işləyərkən arfa üçün rahat faktura və applikaturanı nəzərə alır, arfada edilən “etuffe”, “flajoletlər”, “deka yanında çalma” kimi koloristik üsulları geniş tətbiq edir, düzgün pedallaşdırmanı müəyyən edirdi.

Onun köçürmələri arfanın bədii və texniki imkanlarının nümayiş etdirilməsinə yönəldilərək əsərdə müəllif qayəsinin açılmasına tabe olunur. Müəlliflərin icazəsi ilə o, mətnə müəyyən dəyişikliklərə yol verir, ikili notlar, oktavalar, registrlərlə “sürüşmə” daxil edir, akkordların daha gözəl səslənməsi üçün onlara əlavələr edirdi. A.Abdullayeva tərəfindən yüksək professionallıq səviyyəsində yerinə yetirilmiş köçürmələr haqqında bəstəkarların da rəyi müsbət olmuşdur.

A.Abdullayeva Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operasından, A.Zeynallının “Muğamsayağı”, Ə.Bədəlbəylinin “Qız qalası”, Q.Qarayevin “Yeddi gözəl” və “İldirimli yollarla” baletlərindən, “Xoreoqrafik süita” və “Don Kixot” simfonik qravürlərindən fragmənləri, Z.Bağirovun (klarnet və arfa üçün “Romans”), X.Mirzəzadənin (dörd arfa üçün “Allegro”), A.Dadaşovun “Adajio”, Z.Bağirovun “Rapsodiya”ını arfanın iştirakı ilə müxtəlif ansambl tərkibi üçün işləyib.

A.Abdullayevanın işləmələrinin böyük qismı Z.Bağirovun əsərləridir. “Romans” adlı əsərdə arfa tam şəkildə müşayiət edən alət kimi təqdim olunaraq, klarnetin kantilen melodiyasını davam etdirir. Z.Bağirovun iki arfa və qanun üçün bəstələdiyi “Rapsodiya”nda arfa texnikasının mürekkeb növləri öz əksini tapmışdır. Bəstəkar bu əsərdə “Çahargah”, “Segah” və “Bayati-Şiraz” muğamlarının intonasiyalarından bəhrələnərək, milli başlanğıçı böyük ustalıqla ifadə etmişdir. A.Abdullayeva “Rapsodiya”nı iki arfa üçün işləməklə alətin professional imkanlarının geniş diapazonunu nümayiş etdirmiş və səs koloritinin dinamikasına xüsusi diqqət ayırmışdır.

X.Mirzəzadənin əlverişli faktura şərhi, orijinallığı və parlaqlığı ilə seçilən dörd arfa üçün “Allegro”su 1987-1988-ci illərdə A.Abdullayeva tərəfindən redaktə edilmişdir. X.Mirzəzadənin kvar-teti – parlaq konsert pyesi olaraq, dörd arfanın növbə ilə solo ifası üzərində qurulub. Qeyd etmək lazımdır ki, 70-ci illərdə A.Abdullayeva arfa ifaçılarının ansamblını yaratmışdı. Bu ansamblın tərkibinə onun sinfinin tələbələri daxil idi. Arfa ifaçılarından ibarət ansambl həmin dövrün bir çox bayram konsertlərinin iştirakçısı olub. Ansamblın repertuarına A.Abdullayevanın işləmələri, o cümlədən X.Mirzəzadənin “Allegro”su da daxil idi.

A.Dadaşovun arfa və violonçel üçün “Adajio” pyesinin, A.Zeynallının “Muğamsayağı” əsərinin skripka və arfa üçün işləmələri böyük maraq kəsb edir. Həcmində görə kiçik olan bu əsərlərdə folklor intonasiyalı material fərdi şəkildə əks etdirilir. A.Zeynallının pyesi arfada çalmağa yeni başlayan ifaçılar üçün arfa çətinliklərini nəzərə alır. Bu əsərdə muğam improvisoliliyinin instrumental konsertlə üzvi sintezi özünü göstərir. A.Abdullayevanın Azərbaycan bəstəkarlarının opera, balet və simfonik əsərlərindən fragmənlər əsasında arfa duet və kvartetləri, habelə, arfanın iştirakı ilə simli alətlərin triosu üçün yaratdığı transkripsiyalarında onun qeyri-adi istedadı üzə çıxır.

Arfa ifaçılarının ansambl repertuarının əsas hissəsini Q.Qarayevin müsiqisi təşkil edir. Bəstəkarın “Don Kixot” simfonik qravürlərindən “Aldonsa”nın skripka və iki arfa, “İldirimli yollarla” baletindən “Qızların rəqsı”nın skripka və iki arfa, “Qızların gitara ilə rəqsı”nın və “Saray qızlarının rəqsı”nın iki arfa üçün transkripsiyası, eləcə də “Yeddi gözəl” baletindən “Hind gözəli”, “Çin gözəli” iki arfa üçün uyğunlaşdırılmış yüksək bədii dəyərə malik ansambl nömrələridir.

“Don Kixot” simfonik qravürləri bəstəkarın eyniadlı filmə yazdığı müsiqisi əsasında ərsəyə gəlib. Əsərin lirik cəhətləri poetik, coşqun “Aldonsa” obrazının səciyyəsinə həsr olunan qravürdə öz əksini tapmışdır. Skripkanın ekspressiv melodiyası A.Abdullayevanın iki arfa üçün işləməsində harmonik ardıcılıqlarla dolğunlaşır. Q.Qarayevin “Yeddi gözəl” baletindən “Hind gözəlinin rəqsı” nadir zərifliyi və incəliyi ilə fərqlənir. İşləmədə arfa duetinin qeyri-adi tembr koloritinin istifadəsi həmin nömrənin müsiqi surətinə xüsusi həlimlik və səmimilik bəxş edir. “Hind gözəli”nın rəqsini rə-

garəng tonal ziddiyətləri, alətlərin imitasiyalı səsləşməsini canlandırır.

Q.Qarayevin Cənubi Afrika yazılıcısı P.Abrahamsın süjeti əsasında yazılmış ikinci – “İldirimiylı yollarla” baletinin musiqisindən A.Abdullayevanın diqqətini iki rəqs cəlb edib. Q.Qarayev melodiyalarının parlaq nümunəsi olan xəzif, cazibəli “Qızların rəqsi” öz məqam xüsusiyyətləri, maraqlı ritmik şəkli ilə xalq melodiyalarına yaxındır. “Qızların gitara ilə rəqsi”, cazibədar Fanni başda olmaqla coşqun və ehtiraslı xəyallar aləminə aparır. Bu rəqsədə dəyişkən, zərif və incə xüsusiyyətlər musiqi materialının üslub itiliyi ilə növbələşir. A.Abdullayevanın transkripsiyasında iki arfa üçün duet bu nömrənin musiqi surətinə səciyyəvi tembr xarakteri və orkestr nəfisliyi bəxş edir.

A.Abdullayevanın köçürmələri və redaktəsi altında Azərbaycan bəstəkarlarının ansambl əsərləri faydalı dərs vəsaiti kimi milli arfa repertuarını zenginləşdirmişdir. İnanırıq ki, böyük bədii zövqlə və alətin spesifikasına dərin bələdliklə tərtib edilən bu vəsait bundan sonra da arfa ifaçısının professional hazırlığında vacib rol oynayacaq, arfa ifaçısına ansamblda ifa bacarığına yiyələnməyə kömək edəcəkdir.

Bələdliklə, milli musiqi mədəniyyətimizin tarixində Aida Abdullayevanın xidmətlərini qiymətləndirdirdikdə deyə bilərik ki, o, Azərbaycan arfa məktəbinin yaradıcısı olaraq, bu sahədə müəyyən ifaçılıq və pedaqoji ənənələrin əsasını qoymuşdur. Taleyi arfa sənətinə bağlaşmış A.Abdullayeva bütün mənalı ömrünü Azərbaycan arfa məktəbinin yaradılmasına həsr etmiş, milli musiqi tarixinə əbədi olaraq öz adını yazmışdır.

## ƏDƏBİYYAT:

1. Aida Abdullayevanın şəxsi arxiv.
2. Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının arxiv.
3. Tapdıqova Y. Azərbaycan bəstəkarlarının arfa ilə ansambl əsərləri (A.Abdullayevanın köçürmələri və redaktəsi əsasında). B.: Oka Ofset, 2012, 114 s.

**Егяна Таптыгова**

Старший преподаватель и докторант БМА

### Произведения азербайджанских композиторов с участием арфы

(на основе переложений Аиды Абдуллаевой)

#### Резюме

В представленной статье говорится о творчестве Аиды Абдуллаевой в области ансамблевой музыки. Также в статье рассматриваются произведения азербайджанских композиторов с участием арфы, переложенные Аидой Абдуллаевой.

**Ключевые слова:** арфа, Аида Абдуллаева, переложения

**Egana Taptigova**

Senior Lecturer and Candidate for a degree of BMA

### Works of Azerbaijani composers with participation harp

(arrangement by Aida Abdullayeva)

#### Summary

The present article of Egana Taptigova refers to the work of Aida Abdullayeva in ensemble music. The article also considers the works of Azerbaijani composers, featuring harp, transcribed by Aida Abdullayeva.

**Key words:** harp, Aida Abdullayeva, arrangement

**Rəyçilər:** sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor K.Nəsimova  
əməkdar incəsənət xadimi, professor N.Abbaszadə

## MƏMMƏDƏLİ MƏMMƏDOV

AMK-nin "Milli musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi"

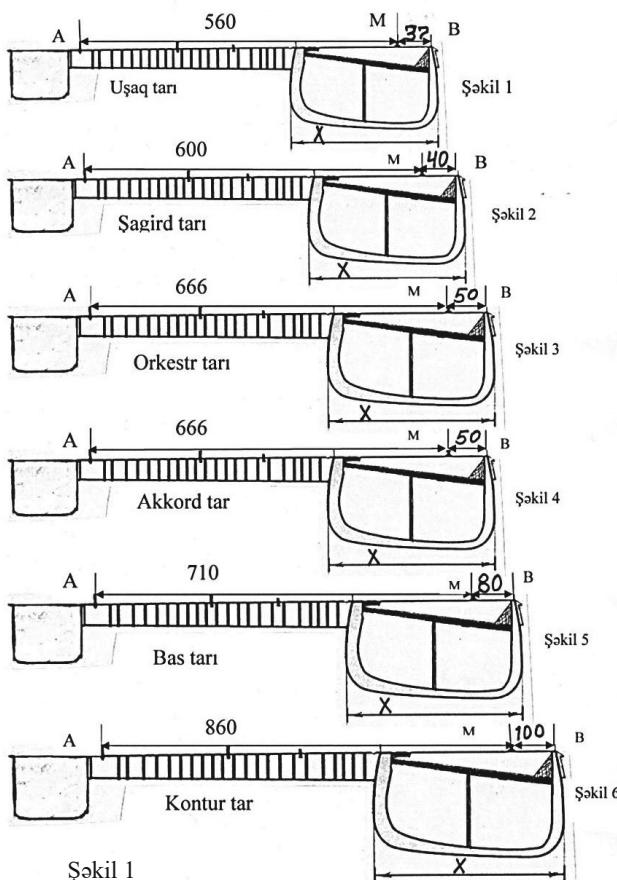
elmi-tədqiqat labaratoriyasının rəhbəri  
Bakı, Yasamal rayonu Ələsgər Ələkbərov 7  
Email: mammadali.mammadov@mail.ru

### TAR ALƏTİNİN ÖLÇÜ SİSTEMLƏRİNİN ELMİ ƏSASLARLA TƏYİN EDİLMƏSİ

**Xülasə:** Təqdim edilən məqalədə ilk dəfə olaraq tar və onun törəmələrinin dövlət standartları - ölçüləri barədə ətraflı məlumat verilmişdir. Tar alətində ölçü sistemini təyin olunmasının musiqi alətində səs effektinin yaxşılaşdırılmasına, kök sistemində etibarlılığın artırılmasına, qolla çanaq arasında kövrəkliyin aradan qaldırılmasına xidmət etməsi və bu alətdə ifa edərkən ifaçıya münbət şəraitin yaradılması kimi məsələlər öz həllini tapmışdır.

**Açar sözlər:** təkmilləşmə, səs effektinin yaxşılaşdırılması, əmsallar, ölçü sistemləri, iç mizrab

Milli musiqi alətlərimizdən olan tarımızın inkişaf prosesləri təkmilləşərək günümüzə qədər gəlib çatdığı hamiya məlumudur. Bu alət xalqımızın istedadlı nümayəndələri tərəfindən təkmilləşdirilmişdir. Elmi mənbələrdə tarın inkişafı ilə bağlı müxtəlif fikirlər mövcuddur. Tarın təkmilləşdirilməsi işi ilə Mirzə Sadıq Əsəd oğlu Sadıqcan, Əhmədxan Bakıxanov, Həmid Vəkilov, Mahmud Səlah kimi ustad ifaçılar məşğul olmuşlar. Həmin proses cari vaxtda da davam etməkdədir. Bu baxımdan Azərbaycan Milli Konservatoriyanın "Milli musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi elmi-tədqiqat laboratoriyası"nda bu istiqamətdə araştırma işləri məqsədönlü şəkildə davam etdirilir. Bu laboratoriyada görülən işlərin əsas məqsədi xalq çalğı alətləri orkestrimizdə subkontr, kontr, böyük və kiçik oktava səslerini əldə etmək, Azərbaycan xalq çalğı alətlərinin səs diapazonunu simfonik orkestrin səs diapazonu ilə bərabərləşdirməkdir. Azərbaycan milli musiqi alətlərində ifaçılığa mane olan çatışmazlıqların, alətin qolla çanaq arasında kövrəkliyinin aradan qaldırılması, ifaçılıqda problem yaratmayan, mükəmməl musiqi alətlərinin yaradılmasını da bu siyahıya daxil etmək olar. Təqdim edilən məqalədə uşaq tarı, şagird tarı, orkestr tarı, bas tar və kontr tarın ölçü sistemləri təyin



Şəkil 1

edilmiş, cədvəllərdə isə hissələrinin adları və ölçüləri barədə dəqiq məlumatlar verilmişdir.

Menzuradan asılı olaraq tar çanağının, qolunun və başqa ölçülərinin təyin edilməsi

Qol xərəyindən (A) çanağın arxa (B) nöqtəsinə qədər olan məsafə (şəkil 1)  $AB = BM + MA$ ; BM çanaq üstü xərəkdən, çanağın arxa (B) nöqtəsinə qədər olan məsafə.

$MA = 860$  mm; alətin menzurasi  $BM = 10$  mm qiymətləri yerinə qoysaq alarıq:  $AB = 10+860$ ;  $Ab = 960$  mm.

Çanağın uzunluğu naməlum olduğuna görə onu X adlandıraq. Ölçüləri yerində olan professional tarlarımız üzərində aparılan elmi tədqiqat işləri nəticəsində əldə etdiyimiz nəticələrdən biri qol uzunluğunun, çanaq uzunluğununa olan nisbətidir. Bu 1,47-ə bərabərdir. Çanağın uzunluğunu 1,47 əmsalına vursaq onun qol uzunluğuna bərabər olduğunu görərik. Başqa sözlə desək  $X \times 1,47 =$  qol uzunluğu. Professional tarda çanaq uzunluğu 290 mm olarsa və onu 1,47 əmsalına vurarsaq 426,3 mm, yəni qolun uzunluğunu almış olarıq.

Qeyd etmək lazımdır ki, dünyəvi musiqi alətlərində menzuralar çox ustalıqla və elmi əsaslarla söykənərək müəyyən edilmişdir. Menzuradan asılı olaraq həm yaylı, həm də mizrablı musiqi alətləri üçün (violin və gitara) simlərin quruluşu, tərkibi və diametrləri yüksək dəqiqliklə təyin edilib.

Aşağıdakı cədvəldə tar musiqi alətinin hissələrinin adları verilmişdir.

### Cədvəl 1

Nö	Hissələrin adları
1	Aşıxlар (6 ədəd böyük)
2	Kəllə
3	Qol üstü xərək
4	Qol
5	Zəng sim xərəyləri
6	Kiçik çanaq
7	Böyük çanaq
8	Çanaq üstü xərək
9	Simgir
10	İç qol (çanaq içində)
11	Çanaq üstü pərdə (dəri)
12	Qol üstü pərdə (not pərdələri 22 ədəd)
13	Kiçik aşıxlar (3 ədəd)
14	Simlər (11 ədəd)
15	İç mizrab
16	Kökəyici çubuq

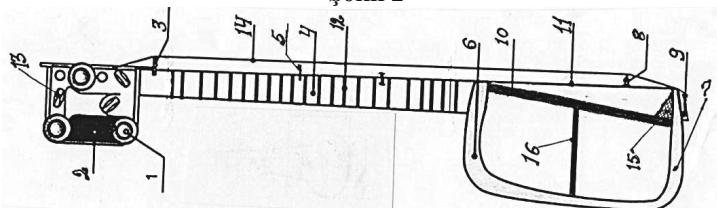
#### Məsləhətçilər:

Musa Yaqubov (usta), Məzahir Həsənov (usta), Möhlət Müslümov (müəllim), Ağasəlim Abdullayev (müəllim), Mahmud Əliyev (müəllim), Rafiq Musazadə (müəllim), Ramiz Quliyev (müəllim), Elçin Nağıyev.

Tar musiqi aləti ailəsini yaradarkən dünyəvi menzura və sim diametrlerinin ölçü sistemindən istifadə etməyin lazımlığını bildirmək istərdik. Menzurani professional tarda sim diametrlərini sabit, yəni olduğu kimi saxlayırıq. Professional tarda əmsallar aşağıdakı qayda ilə təyin etmişik.

1. Qol uzunluğunun çanağa olan nisbəti; 2. Çanaq uzunluğunun böyük çanaq uzunluğuna olan nisbəti; 3. Çanaq uzunluğu ilə böyük çanaq uzunluğu kiçik çanaq uzunluğuna bərabərdir; 4. Çanaq uzunluğunun çanaq hündürlüyünə olan nisbəti; 5. Çanaq uzunluğunun böyük çanaq eninə olan nisbəti; 6. Çanaq uzunluğunun kiçik çanaq eninə olan nisbəti.

Şəkil 2



Bu əmsalların əcdadlarımızdan bizi yadigar qaldığını bildirmək istəyirik.

Təqdim etdiyimiz məqalədə tar musiqi alətinin ölçüləri və əmsallarından ibarət cədvəllər göstərilmişdir. Tədqiqatlar apararkən laboratoriyyada 12 tarın ölçüsünü qeydə almışıq. Onu da nəzərinizə çatdırıq ki, həmin tarlar respublikanın ən görkəmli tarzənlərinə və peşəkar ustalarına məxsusdur. Bu tarlar Tarzən Hacı Məmmədov, Ağasəlim Abdullayev, Möhlət Müslümov, Firuz Əliyev, Rafiq Musazadə, Ramiz Quliyev, Mahmud Əliyev, Usta Aydin (Balakəndli), Usta Musa Yaqubov, Usta Pənah Qurbanov (kimya üzrə elmlər doktoru), Usta Məzahir Həsənov, Tarzən Ələkbər Ələkbərov kimi sənətkarların musiqi alətləridir. Həmin tarların ölçülərini əldə etdikdən sonra yekun orta məxrəcə gəlmək mümkün oldu.

Şəkil 3



Professional tar

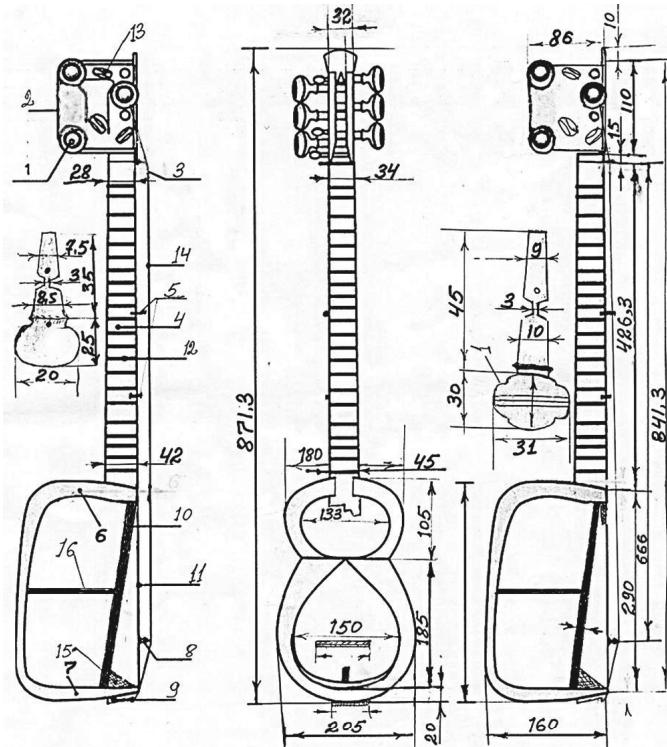
Professional tarın ölçü cədvəli (orkestr tarı)

Cədvəl 2

	Alətin hissələrinin adları	Hissələrin ölçüləri
1	Çanağın uzunluğu (ağız hissədə)	290x1,47
2	Qolun uzunluğu (çanaqdan qol xərəyinə)	426,3mm=426 mm
3	Menzura (xərəkdən xərəyə)	6,66 mm
4	Böyük çanağın uzunluğu (ağız hissə)	185 mm
5	Böyük çanağın ağız hissəsinin eni	150 mm
6	Böyük çanağın eni	205 mm
7	Kiçik çanağın	180 mm
8	Kiçik çanağın uzunluğu	105 mm
9	Kiçik çanağın eni	133 mm
10	Çanağın hündürlüyü	160 mm
11	Kəllənin uzunluğu	110 mm
12	Kəllənin eni	32mm
13	Kəllənin hündürlüyü	86 mm
14	Qolun çanaq hissəsində eni	45 mm
15	Qolun çanaq hissəsində hündürlüyü	42 mm
16	Qolun kəllə hissəində eni	34 mm
17	Qolun kəllə hissəsində hündürlüyü	28 mm
18	Aşıxların dəstəyində diametri	31 mm
19	Aşıxların konusunun diametri	10-9 mm
20	Kiçik aşıxların konusu	8,5-7,5mm

## Şekil 4

### Professional tarın çertyoju



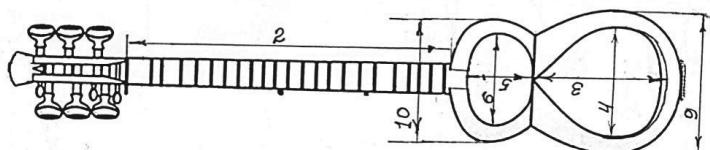
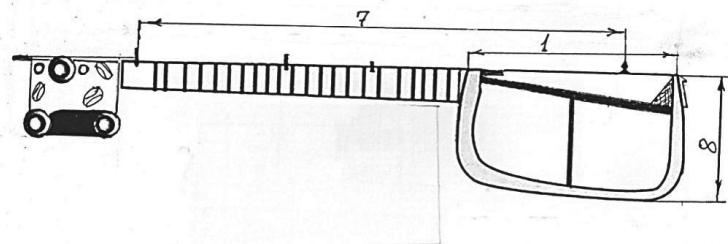
Professional tarda əldə etdiyimiz ölçülərdən istifadə edərək əmsalları əldə etmişik. Aşağıdakı cədvəldə bunu görmək mümkündür.

### Cədvəl 3

	Hissələrin nisbətləri	Əmsallar
1	Qol uzunluğunun çanaq uzunluğuna olan nisbəti	1,47
2	Çanaq uzunluğunun, böyük çanaq uzunluğuna olan nisbəti	1,567
3	Çanaq uzunluğunun böyük çanaq eninə olan nisbəti (ağız eni)	1,933
4	Çanaq uzunluğu – böyük çanaq uzunluğu = kiçik çanaq uzunluğu	290-185=105 mm
5	Çanaq uzunluğunun kiçik çanaq eninə olan nisbəti (ağız eni)	2,18
6	Çanaq uzunluğunun çanaq hündürlüyüնə olan nisbəti	1,81
7	Böyük çanağın en əmsali	1,41
8	Kiçik çanağın en əmsali	1,61

Bu əmsalları əldə etdikdən sonra menzura və sim diametrlərindən istifadə edərək tar ailəsini yarada bilərik. Tar Ailəsinə daxildir: Bas tar, Kontr tar, Elektro akkord tar. Ölçüsünə görə isə tarın üç növü vardır, bunlar 4/4 tar (professional tar), 3/4 tar (12-15 yaş arası şagirdlər üçün nəzərdə tutulmuşdur), 1/2 tar (9-12 yaş arası şagirdlər üçün nəzərdə tutulmuşdur).

Şəkil 5



1. Çanaq uzunluğu, 2. Qol uzunluğu, 3. Böyük çanağın uzunluğu, 4. Böyük çanağın eni, 5. Kiçik çanağın uzunluğu, 6. Kiçik çanağın eni, 7. Menzura, 8. Çanaq hündürlüyü, 9. Böyük çanağın gövdə hissəsinin eni, 10. Kiçik çanağın gövdə hissəsinin eni.

Şəkil 6

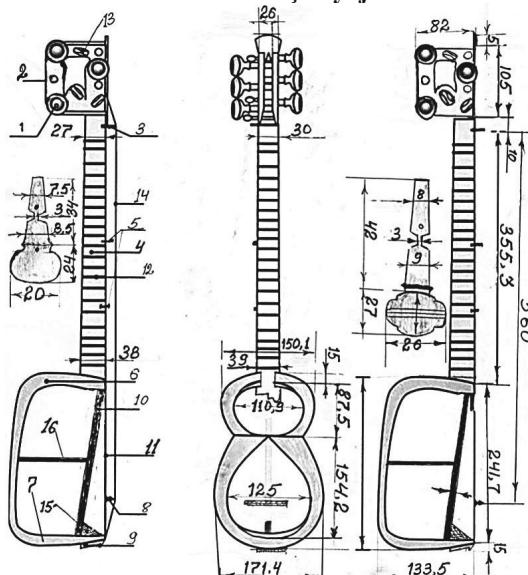


1/2 tar

#### 1/2 tarın ölçüləri Cədvəl 4

1	Çanağın uzunluğu	241,7 mm
2	Qolun uzunluğu	355,3 mm
3	Menzura	560 mm
4	Böyük çanağın uzunluğu	154,2 mm
5	Böyük çanağın eni	125 mm
6	Kiçik çanağın uzunluğu	87,5
7	Kiçik çanağın eni	110,9 mm
8	Çanağın hündürlüyü	133,5 mm
9	Kəllənin uzunluğu	105 mm
10	Kəllənin eni	26 mm
11	Kəllənin hündürlüyü	82 mm
12	Qolun çanaq hissəsində eni	39 mm
13	Qolun çanaq hissəsində hündürlüyü	38 mm
14	Qolun kəllə hissəsində eni	30 mm
15	Qolun kəllə hissəsində hündürlüyü	27 mm
16	Aşixların dəstəyinin diametri	26 mm
17	Aşixların konusunun diametri	9-8 mm
18	Kiçik aşixların konusu	8,5 - 7,5 mm

**Şəkil 7**  
**1/2 tarının çertyoju**



**Şəkil 8**

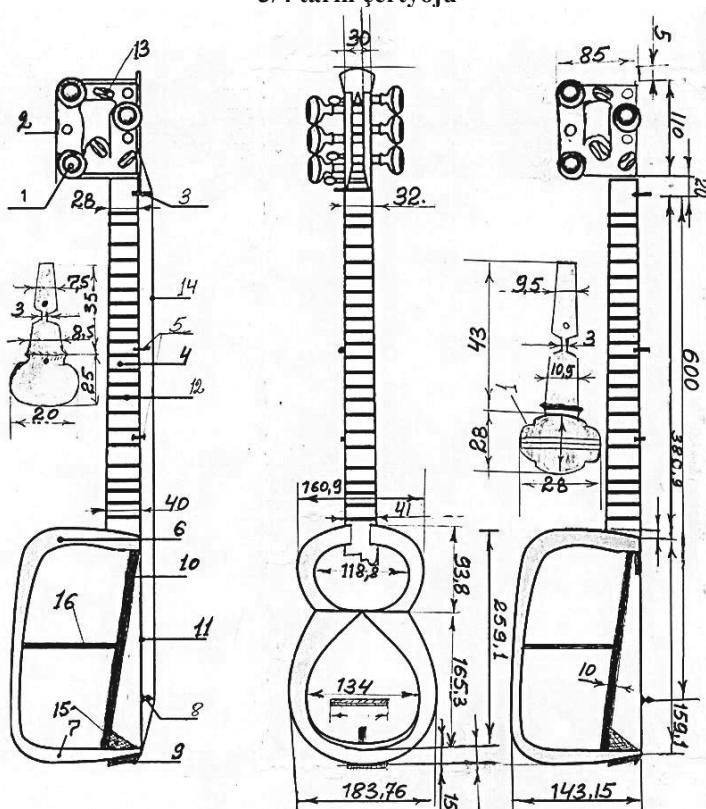


**3/4 tar**

**3/4 tarın ölçüləri**  
**Cədvəl 5**

1	Çanağın uzunluğu	259,1
2	Qolun uzunluğu	380,9
3	Menzura	600
4	Böyük çanağın uzunluğu	165,3
5	Böyük çanağın eni	134,0
6	Kiçik çanağın uzunluğu	93,8
7	Kiçik çanağın eni	118,8
8	Çanağın hündürlüyü	143,15
9	Kəllənin uzunluğu	110
10	Kəllənin eni	30
11	Kəllənin hündürlüyü	85 mm
12	Qolun çanaq hissəsində eni	41
13	Qolun çanaq hissəsində hündürlüyü	40
14	Qolun kəllə hissəsində eni	32,0
15	Qolun kəllə hissəsində hündürlüyü	28 mm
16	Aşixların dəstəyinin diametri	28 mm
17	Aşixların konusunun diametri	10,9
18	Kiçik aşixin konusu	8,5-7,5 mm

**Şəkil 9**  
3/4 tarın çertyoju



**Şəkil 10**



### **Bas tar Bas tarın ölçüləri**

Çanaq + qol uzunluğu = menzura + 80 mm = 710+80 = 790 mm.

Çanağın uzunluğunu tapaq:  $X = 790 \times 1,47$ ;  $X + X \times 1.47 = 790$  mm;  $2,47 \times X = 790$  mm;  $x = \frac{790}{2,47} = 319,84$  mm.

Çanağın uzunluğu = 319,84 mm. Qolun uzunluğu =  $X \times 1.47$ ;  $X = 319.84$  deməli  $319.84 \times 1.47 = 170.16$  mm. Qol uzunluğu – 470.16 mm. Qol və çanağın uzunluğu təyin edildikdən sonra əmsallara əsasən qalan ölçüləri tapa bilərik.

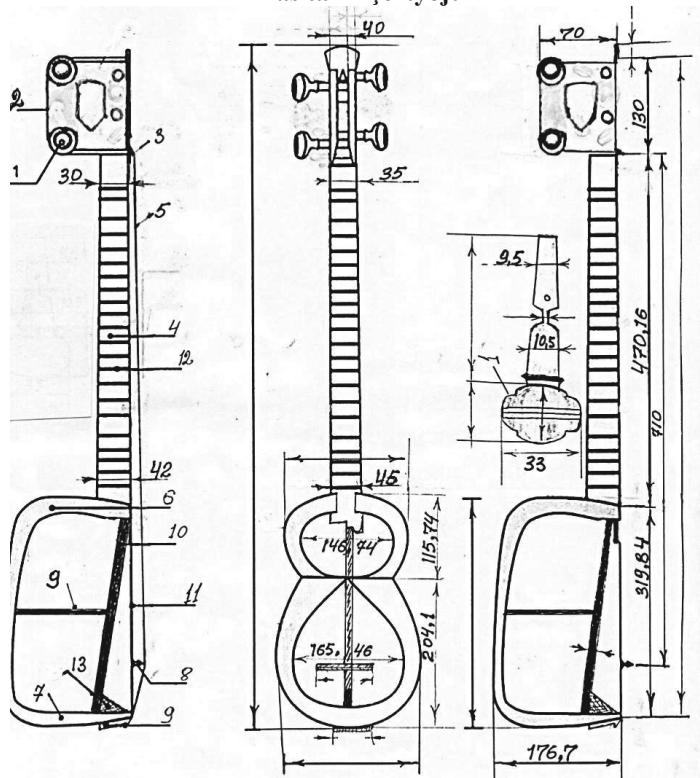
### **Bas tarın hissələrinin adları**

1. Aşıxlər (4 ədəd); 2. Kəllə; 3. Qolüstü xərək; 4. Qol; 5. Simlər; 6. Kiçik çanaq; 7. Böyük çanaq; 8. Çanaqüstü xərək; 9. Kökləyici çubuq; 10. İç qol; 11. Çanaq üstü pərdə; 12. Qol üstü pərdə; 13. İç mizrab

**Bas tarın ölçü cədvəli**  
**Cədvəl 6**

1	Çanağın uzunluğu	319.84
2	Qolun uzunluğu	470.16
3	Menzura	710 mm
4	Böyük çanağın uzunluğu	204.1
5	Böyük çanağın eni	165.46
6	Kiçik çanağın uzunluğu	115.74
7	Kiçik çanağın eni	146.71
8	Çanağın hündürlüyü	176.7
9	Kəllənin uzunluğu	130 mm
10	Kəllənin eni	40 mm
11	Kəllənin hündürlüyü	70 mm
12	Qolun çanaq hissəsində eni	45 mm
13	Qolun çanq hissəsində hündürlüyü	42 mm
14	Qolun kəllə hissəsində eni	35 mm
15	Qolun kəllə hissəsində hündürlüyü	30 mm
16	Aşıxların dəstəyinin diametri	33 mm
17	Aşıxların konusunun diametri	10.5 - 9.5 mm

**Şəkil 11**  
**Bas tarın çertyoju**



**Şəkil 12****Kontr tar****Kontr tarın ölçüləri**

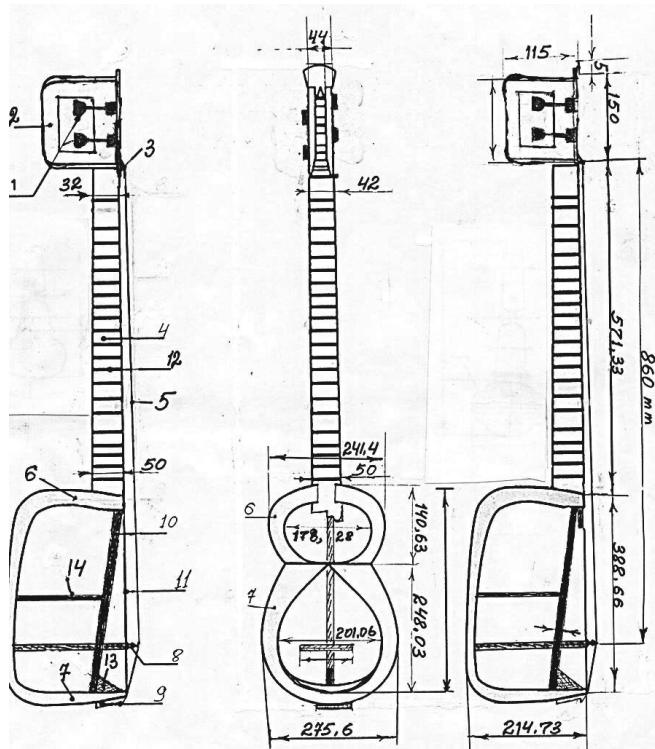
Çanaq + qol uzunluğu = menzura + 100 mm; menzura = 860 mm. Çanaq uzunluğu + qol uzunluğu = 860 + 100 = 960; çanaq uzunluğu X olarsa  $X = 960 - X \times 1.47$ ;  $X + X \times 1.47 = 960$  mm;  $X \times 2.47 = 960$ ;  $x = \frac{960}{2.47} = 388.66$  mm qolun uzunluğu =  $388.66 \times 1.47 = 571.33$ .

Qolla çanaq uzunluğunu təyin etdikdən sonra, kontr tarın qalan ölçülərini müəyyənləşdirə bilərik.

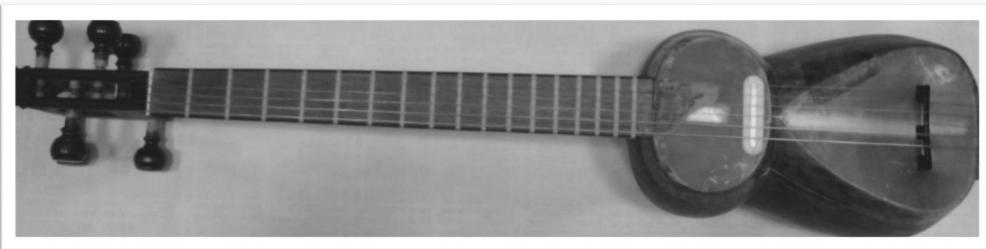
**Cədvəl № 7**

1	Çanaq uzunluğu	388.66 mm
2	Qolun uzunluğu	571.33 mm
3	Menzura	860 mm
4	Böyük çanağın uzunluğu	248.03
5	Böyük çanağın eni	201.06
6	Kiçik çanağın uzunluğu	140.63
7	Kiçik çanağın eni	178.28
8	Çanağın hündürlüyü	214.73
9	Kəllənin uzunluğu	150 mm
10	Kəllənin eni	44 mm
11	Kəllənin hündürlüyü	115 mm
12	Qolun çanaq hissəsində eni	50 mm
13	Qolun çanaq hissəsində hündürlüyü	50 mm
14	Qolun kəllə hissəsində eni	42 mm
15	Qolun kəllə hissəsində hündürlüyü	32 mm
16	Mexaniki aşıxlар (bas gitara)	4 ədəd
17	Böyük çanağın eni	275,6
18	Kiçik çanağın eni	241,4

### Şekil 13 Kontr tarın çertyoju



**Şekil 14**

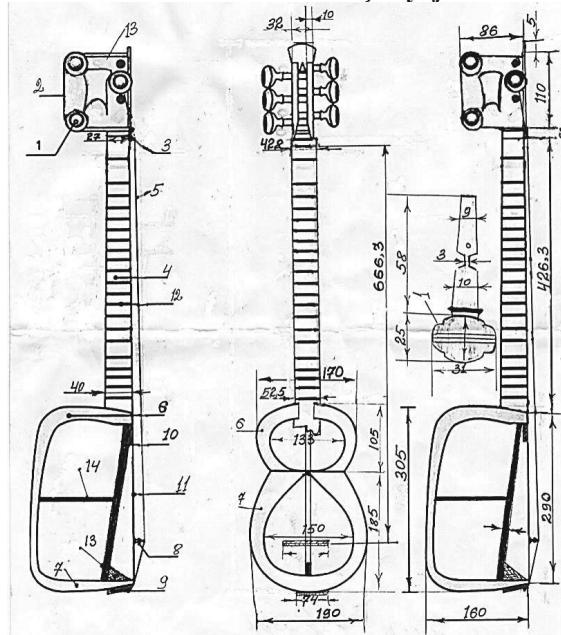


Elektro akkord tar

Alətin texniki xüsusiyyətləri aşağıdakı kimidir: "Elektro akkord tar" kəllədən, 6 ədəd böyük aşıxdan, qolüstü xərəkdən, qoldan, 6 simdən, kiçik və böyük çanaqlardan, çanaqüstü xərəkdən, simgirdən, çanaq içinde olan iç qoldan, çanaqüstü pərdədən, 18 not pərdəsindən, iç mizrabdan və kökləyici cubuqdan ibarətdir. Bu alətin səs diapazonu 4 oktavaya bərabərdir. "Elektro akkord tar"ın çanağı tut, qolu, aşıxları və kəlləsi qoz ağacından hazırlanmışdır. Kəllə üstü, çanaq üstü xərək və mizrab isə ebanitdəndir. Çanaq üzlüyü dana ürəyinin pərdəsindən, qol üstü xərək isə sümükden hazırlanıb. "Elektro akkord tar"ın 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. "Elektro akkord tar"a aid ölçülər aşağıdakı cədvəldə öz əksini tapmışdır.

Şəkil 15

## Elektro akkord tarın çertyoju



Cədvəl 8

	Alətin hissələrinin adları	Hissələrin ölçüləri
1	Çanağın ölçüləri	290 mm
2	Qolun uzunluğu	426,3 mm
3	Menzura	666,3 mm
4	Böyük çanağın uzunluğu	185 mm
5	Böyük çanağın eni	150 mm
6	Kiçik çanağın uzunluğu	105 mm
7	Kiçik çanağın eni	133 mm
8	Çanağın hündürlüyü	160 mm
9	Kəllənin uzunluğu	110 mm
10	Kəllənin eni	32 mm
11	Kəllənin hündürlüyü	86 mm
12	Qolun çanaq hissəsində eni	52,5 mm
13	Qolun çanaq hissəsində hündürlüyü	40 mm
14	Qolun kəllə hissəsində eni	42,8 mm
15	Qolun kəllə hissəsində hündürlüyü	27 mm
16	Aşıxlara dəstəyində diametri	31 mm
17	Aşıxlara konusunun diametri	10-9 mm

Görülən işlərin nəticəsində ilk dəfə olaraq Azərbaycan milli musiqi aləti tar və onun törəmələrinin (uşaq tarı, şagird tarı, professional tar, bas tar, kontr tar, elektro akkord tar) dövlət standartları - ölçüleri əldə edilmişdir. Ölçü sisteminin təyin olunması musiqi alətində səs effektinin yaxşılaşdırılmasına, kök sistemində etibarlılığın artırılmasına, qolla çanaq arasında kövrəkliyin aradan qaldırılmasına xidmət edir, ifaçı üçün ifa zamanı münbət şərait yaradır.

## ƏDƏBİYYAT:

1. Anatolluoğlu A.A. Tarla bağlı təkmilləşmələr //“Qobustan jurnalı. № 1 / 2012. s. 78-82.
2. Əbdülfəsimov V.Ə. Böyük tarzən Mirzə Sadiq Əsəd oğlunun tar islahatları // “Musiqi dünyası jurnalı. № 1-2/2001. S. 102-105.
3. Kərimi S.Ə., Abdullayev A.S., Məmmədov M.M. Tar çanağında konstruktiv dəyişikliklər etməklə səs effektinin yaxşılaşdırılması. //“Konservatoriya jurnalı, № 3 (17) 2012. s. 62-65.
4. Kərimi S.Ə., Məmmədov M.M. Musiqi alətlərimizin təkmilləşdirilməsində texniki elmlərdən istifadə qaydaları // “Konservatoriya jurnalı, № 2 (24) 2014. s. 12-18.
5. Köçərli İ.T. Böyük tarzən Mirzə Sadiq Əsədoğlunun yaratdığı Azərbaycan tarı // “Musiqi dünyası jurnalı. 3/56 2013. s. 85-87.

**Мамедали Мамедов**

Научный руководитель лаборатории  
“Совершенствование национальных  
музыкальных инструментов”

## ОПРЕДЕЛЕНИЕ СИСТЕМЫ ИЗМЕРЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИНСТРУМЕНТА ТАР НА ОСНОВЕ ТЕХНИЧЕСКИХ НАУК

### Резюме

В данной статье впервые представлены государственные стандарты – размеры музыкального инструмента тар и его разновидностей. Были решены следующие вопросы: определение измерительной системы инструмента, улучшение звуковых эффектов, улучшения надежности настройки, ликвидация ломкости между основанием (chanag) и рукояткой (гол), создание благоприятных условий во время исполнения.

**Ключевые слова:** улучшение, звуковые эффекты, улучшение соотношения, измерительные системы, внутренний «мизраб»

**Memmedeli Mammedov**

Head of scientific laboratory  
“Improvement of national musical instruments”

## DEFINITIONS OF SYSTEM OF MEASUREMENT OF THE MUSICAL INSTRUMENT TAR ON THE BASIS OF TECHNICAL SCIENCE

### Summary

The article discusses the national standards, sizes of the musical instrument, the tar and its varieties. The following questions were decided: determination of the measuring system of instrument, improvement of sound effects, improvement of reliability of the settings, liquidation of fragility between foundation (chanag) and handle (goal), creation of favorable terms during execution.

**Key words:** improvement, sound-effects, improvement of relation, measuring systems, internal “mizrab”

**Rəyçilər:** sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Lala Hüseynova  
sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Ülkər Əliyeva

**Fəttah XALIQZADƏ**

AMK-nin professoru

Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

Email: halikzade@mail.ru

## TARİXİ ETNOMUSIQİŞÜNASLIQ HAQQINDA İLK BÖYÜK KİTAB

**Xülasə:** Hazırkı məqalə etnomusiqişünaslığın yeni bir sahəsini təşkil edən, C.Mak.Kollum və D.G.Hebert tərəfindən nəşr edilmiş Theory and Method of historical Ethnomusicology – “Tarixi etnomusiqişünaslığın nəzəriyyəsi və metod” adlı ilk iri həcmli kitaba həsr olunmuşdur. Resenziyanın müəllifi fənnin tarix, metodologiya, nəzəriyyə, fəlsəfə və digər mühüm aspektlərini nəzərdən keçirir və eləcə də, həmin toplunun digər fəsillərinin ümumi məzmununu və elmi yanaşmalarını qısaca şərh edir.

**Açar sözlər:** tarixi etnomusiqişünaslıq, musiqi tarixi, nəzəriyyə, metod, elmi yanaşmalar

Məlumdur ki, Qərb etnomusiqişünaslığının (*ethnomusicology*) ümumibəşəri əhəmiyyəti və respublikamızda xarici ədəbiyyatın qitliği üzündən müvafiq əsərlərin vaxtında tapılıb milli mütəxəssislərə təqdim edilməsi çox vacibdir. Bu gün etnomusiqişünaslıq üzrə klassik müəlliflərin – Q.Adler, E.M.f.Hornbostel, K.Zaks, A.Merriam, A.Lomaks, C.Bleykinq, B.Nettl, T.Rays və bir çox başqalarının Azərbaycanda geniş təbliği öz əhəmiyyətinə görə Şərqi və Qərbin klassik musiqi-nəzəri sistemlərindən heç də geri qalmır və milli musiqişünaslığın inkişafında müstəsna rol oynayır.

Əsası dahi Üzeyir bəy Hacıbəylinin möhtəşəm fəhmi və həssasiyyatı sayəsində qoyulmuş Azərbaycan etnomusiqişünaslığı sonralar bir müddət mürəkkəb və ziddiyətli inkişaf yoluna qədəm qoysa da, ötən əsrin sonlarından yenidən dirçəldilməyə başlanmış və hazırda öz üzərinə ağır və məsuliyyətli vəzifələr götürmüştür (5). Qərbin məşhur etnomüzikoloq alimlərindən fərqli olaraq, milli mütəxəssislerimiz əsasən doğma musiqi mədəniyyətini araşdırmaqla məşğul olurlar. Eyni zamanda dünya etnomusiqişünaslığının əsasları və müxtəlif inkişaf mərhələləri ilə yaxından tanış olmaq, “lokal şəraitdə çalışıb, qlobalcasına düşünmək” (*locally doing, globally thinking*) düsturu əsasında çalışmaq, fənnin ən müasir təməyüllərini əzx etmək də olduqca önemlidir.

XXI əsrдə etnomusiqişünaslıq elmi bir sıra yeni nailiyyətlər qazanmışdır. Onların arasında tarixi araşdırmaların cidd-cəhdli işlənilməsi xüsusi vurgulanmalıdır. Qeyd olunan təməyül yeni nəsil tədqiqatçıları Conatan Mak.Kollum və David G.Hebert tərəfindən nəşr etdirilən “Tarixi etnomusiqişünaslıqda nəzəriyyə və metod” adlı iri həcmli kitabda bariz ifadəsini tapmışdır - *Theory and Method in Historical Ethnomusicology* (1).

Ümumiyyətlə, etnomusiqişünaslıq konsepsiyasında tarixi problematika əzəldən böyük imkanlara malik olmuşdur. Lakin həmin potensial müəyyən səbəblər üzündən çox gec – yalnız ötən əsrin son on illiyindən etibarən aktuallaşmış, beləliklə də yeni istiqamətin intensiv şəkildə işlənilməsinə yol açılmışdır. Kitab həm etnomusiqişünaslıq sahəsində geniş üfüqlər açır, həm də ağ ləkələrlə dolu olan Azərbaycan musiqi tarixşünaslığının inkişafına müsbət təsir göstərə bilər.

Əslində məqalələr toplusu olan bu sanballı nəşr özünün elmi yeniliyi, dolğun məzmunu və geniş tətbiqi imkanları ilə son illərin dəyərli tədqiqatlarından hesab olunur. C.Mak.Kollum və D.Herbert kitabın araya-ərsəyə gəlməsində mühüm rol oynamış və məcmuədə beş fəsillə müəllifləri qismində çıxış etmişlər. Onlar müqəddimə əhəmiyyətli ilk üç fassılə sonuncusunu birlikdə yazmışlar (I, II, III və XI). Xüsusi bir mövzuya həsr olunmuş VI fassılın də yazarı C.Mak.Kollumdur.

Ayrıca ölkə və xalqların musiqi tarixinə həsr olunmuş qalan 6 fəsil isə digər mütəxəssislər tərəfindən yazılmışdır. Beləliklə, vahid mövzu ətrafında birləşmiş bu sanballı nəşr sıx əməkdaşlığın gözel bəhrəsidir. Bir çox aktual elmi məsələlərin əl-ələ verib işlənilməsində Azərbaycan

mütəxəssislərinin də müəyyən təcrübəsi vardır (7). Bununla belə, bir az da irəli gedib alimlərimizin dünya elminə integrasiyasını və çeşidli layihələrdə yaxından iştirakını da arzu edərdik.

Rəy verdiyimiz kitabın meydana gəlməsində etnomusiqişünaslıqla humanitar və ictimai elmlərin six qarşılıqlı əlaqələri, elmi ideya, baxış və layihələrin beynəlxalq konfrans və seminarlarda aprobasiyası, okeanın hər iki tayından – Avropa və ABŞ-dan olan mütəxəssislərin çəvik və operativ fəaliyyəti də, şübhəsiz ki, öz bəhrəsini vermişdir. Naşirlər tandemı sələfləri və müasirlərinin qiymətli elmi töhfələrini dərinlən təhlil edir, həmkarlarının söylərini vahid bir məcraya yönəltməyə nail olurlar.

Müasir etnomusiqişünaslığın mühüm nailiyyəti kimi qəbul edilən bu kitab bir sıra amillərin təsiri nəticəsində meydanan gəlmişdir. Ön sözün müəllifi Kit Hovard humanitar və ictimai elmlərdə olduğu kimi, etnomusiqişünaslıqda da “tarixə qayıldı” (*historical turn*) meylini qeyd edir (1, IX). Məşhur amerikalı alim Bruno Nettl isə yazır “Mənə elə gəlir ki, etnomusiqişünaslığın dəyəri və töhfəsi öz mahiyyəti və geniş mənası etibarilə tarixilikdədir (*historical*)” (2, s. 11).

Tarixa və özəlliklə də, musiqi tarixinə qarşı münasibətin dəyişməsi etnomusiqişünaslığın yeni və perspektivli bir qolunun meydana gəlməsinə səbəb olmuşdur. Müasir anlayışlara görə, tarix yalnız keçmiş dövrlərə aid olmayıaraq, bugünüməzə qədər gəlib çıxan, onun ayrılmaz bir parçasına çevrilən dərin məzmunlu bir anlayışdır. Keçmişin hadisələri sadəcə baş vermir, onlar tədqiqatçılar tərəfindən təfsir olunduqda tarixə çevrilir. Nəticədə ənənələrin qorunub saxlanması əvəzinə onların zənginləşdirilməsi qayğısı meydana çıxır, muzey eksponatları - tarixi artefaktlar olmaqdan başqa bugünkü tələblərinə də həmçinin xidmət edir.

Onu da xatırlatmaq lazımdır ki, klassik Avropa musiqişünaslığı sənətin yüzillər, minillər və daha çox davam etmiş şifahi inkişaf dövrlərinə az müraciət edib. Bu sahədə əhəmiyyətli dəyişikliklər yeni tipli musiqi tarixşünaslığının və etnomusiqişünaslığın üzərinə düşmüştür.

Etnomusiqişünaslıq hələ müqayisəli musiqişünaslıq dövründən (1885) öz diqqətini qədim mənşəli şifahi musiqi yaradıcılığına yönəldirmiş, bu günün folklor durumundan çıxış etsə də, onun yaxın, uzaq və mümkün qədər qədim keçmişlərinə nüfuz etməyə başlamışdır. Lakin bu meyllər etnoqrafik kontekstin hökmranlığı şəraitində xeyli müddət kölgədə qalmış və yalnız son zamanlar (1990- ci illərdən etibarən) aktuallaşmışdır.

Bütün bunlar tarixi etnomusiqişünaslıq nəzəriyyəsinin işlənilməsinə gətirib çıxarmış, musiqişünaslıqla etnomusiqişünaslıq arasında suni yaradılmış səddin aradan qaldırılmasına, onların six rabitəsi və hətta birləşdirilməsinə yol açmışdır.

Kitabın ilk 3 fəsildən ibarət böyük bir müqəddiməsi ilə yekun fəsli (XI) arasında özünə yer alan müstəqil tədqiqat əsərləri (IV-X fəsillər) müəyyən ölkə və xalqların spesifik musiqi tarixinə həsr olunmuşdur. İran, erməni, yəhudî, Hindistan, Afrika, Cənubi Amerika, Şərqi Asiya mədəniyyətlərindən hər birinin özünəməxsus problem və vəzifələri olsa da, onlar vahid konsepsiyaya əsaslanır. Bu mənada naşirlərin təqdim etdikləri fəsillər (I, II, III və XI), habelə layihəyə cəlb etdikləri kontribyutorların məqalələri bir-birilə uzlaşdırılaraq bütöv bir vəhdət təşkil edir.

Müqəddimə əhəmiyyətli üç başlanğıc və bir yekun fəsil (I,II, III və XI fəsillər), habelə Ön söz (K.Hovard) etnomusiqişünaslığın yeni istiqamətinin ümumi qanuna uyğunluqlarına həsr olunduğu üçün daha böyük maraq oyada bilər. Bunu nəzərə alaraq həmin hissələrin məzmununu bir qədər ətraflı şəkildə şərh etmək niyyətindəyik. Ann Bakli, Deyl Olsen, Robert Provayn, Peter Cefferi, Bonnie Wade, Kay Shelemyay, Gariy Tomplinson kimi alımların rəngarəng tarixi etnomusiqişünaslıq araşdırılmalarını (IV-X fəsillər) nəzərdən keçirərkən onların fənlərarası yanaşma və üsullarını vurgulamaqla kifayətlənirik. Bu mənada çoxəsrlik Azərbaycan musiqisi ilə six tarixi-mədəni əlaqələrdə inkişaf etmiş fars klassik dəstgahlarının tarixində bəhs edən V fəsil - A.E.Lukas *Qədim musiqi, müasir mif...* (1, s. 175-195) istisna təşkil edəcəkdir.

Ön söz - “Keçmiş daha yad bir ölkə deyildir” (1, IX) görkəmli alim, tanınmış etnomusiqişünas Kit Hovard tərəfindən yazılmışdır. Musiqi tarixi dövrlərinin araşdırılmasına böyük ümidiłr bəsləyən alim “Ön söz”ün başlığı kimi məşhur yazıçı L.Hartlidən iqtibas etdiyi skeptik bir müddəanın tam tərsini vermişdir. Bu inam və ümid boş yerdə peyda olmamış, humanitar elmlərdə olduğu kimi, etnomusiqişünaslığın da tarixə üz tutması (*historical turn*) ilə şərtləndirilmişdir.

K.Hovard Ön sözün məcazi başlığından ilham alaraq öz yazısını da bədii obrazlarla zənginləşdirmiştir.

*“Tarixi etnomusiqişünaslığın təməlləri”* (“Foundations of Historical Ethnomusicology”) adlı ilk fəsildə qeyd olunduğu kimi, bu sahə heç də dar ixtisas sahiblərinə ünvanlanır. Həqiqətən, kitabın oxucular dairəsi kifayət qədər geniş olub, “musiqi tarixşünaslığını, etnomusiqişünaslığı, caz və populyar musiqi tədqiqatlarını, erkən musiqi ifaçılığı növlərini, musiqi təhsili tarixini”(2;s.11) və s. əhatə edə bilər. Tarixi etnomusiqişünaslığın başlıca mahiyyətini incələmək məqsədilə naşirlər əvvəlcə etnomusiqişünaslığın mövcud olan təriflərini şərh edir və həmin təriflərdə tarixi məsələnin yalnız ötəri şəkildə toxunulduğunu göstərməyə çalışırlar.

Bu baxımdan SEM'in (Society for Ethnomusicology – Etnomusiqişünaslıq Cəmiyyətinin rəsmi vebsaytında “Etnomusiqişünaslıq nədir?” sualının üç bənddən ibarət olan cavabında tarixi aspektin kifayət qədər qabardılmaması nəzərə çatdırılır. Halbuki, bu elmin məşhur nümayəndələrindən biri olan Bruno Nettlin qənaətinə görə, “etnomusiqişünaslığın dəyəri və töhfəsi öz mahiyyəti və geniş mənası etibarilə tarixilikdədir” (2;s.11).

Digər nüfuzlu alim Timosi Rays öz tədqiqatında (4) Alan Merriamin triadasını inkişaf etdirərək etnomusiqişünaslıqda tarixi məsələnin nə qədər önəmli yer tutduğunu sübuta yetirir: 1. Musiqinin ictimai dəstəklənməsi, (*socially maintained*); 2. Tarixi konstruksiyası (*historical construction*) ; 3. Fərdi şəkildə yaradılması və və yaşınilması” (*creation and experience*).

Oxucuları nisbətən yenicə yaranmış bu sahə ilə yaxından tanış etmək məqsədi ilə eyni fəsil tarixi etnomusiqişünaslığın təşəkkülündə mühüm rol oynamış alımların fəaliyyəti (Karl Engel-1, Kurt Zaks, Karl Engel-2, Carlz Sieger, Bruno Nett), habelə son zaman baş vermiş gəlişmələri də işıqlandırır, irəlidəki fəsillərin (IV-X) qısa icmalini təqdim edir və yekunlaşdırıcı qeydlərlə tamamlanır. “Tarixin unudulması və yenidən kəşfi” (*Neglect and Rediscovery of History*), “Qırılmış bağlar” (*Missing Links*, 1;s.9), “Qlobal musiqi tarixindən tarixi etnomusiqişünaslığa doğru”, “Whither ethnomusicology” kimi bölmə başlıqları da mühüm mənə yükünə malikdir.

Kitabın ümumi məzmununu, xüsusiələ də II və III fəsillərində araşdırılan metod və nəzəriyyə problemlərini doğru-dürüst dərk etmək üçün Qərb elminin anlayışlar aparatını qısaca şərh etmək lazımdır. *Nəzəriyyə* anlayışının “prinsiplər sistemi” kimi açıqlanması ilə “baxışlar sistemi” arasında fərq böyük deyilsə, “metod” məhfumu bir empirik təcrübə kimi (*empirical experience*) yalnız praktiki fəaliyyətə aid edilir və Azərbaycanda işlənilən *metodika* kimi izah olunur. Təbii ki, metodologiya da təxminən *metodikaların cəmi* mənasını bildirir.

II fəsilin adından da görünəndüyü kimi (“XXI əsrda tarixi etnomusiqişünaslığın metodologiyaları”) naşirlər elmin ən son nailiyyətləri və perspektivlərindən geniş şəkildə bəhs edirlər. Fəsli texnologiyalar məsələsindən başlaması isə müasir elm və texnikanın yeni vasitələrinin tətbiq edilməsi tələbləri ilə bağlıdır.

Müəlliflər tarixi araşdırılarda əski faktların diqqətlə öyrənilməsini tövsiyə edir (“*Köhnəni öyrənməklə yenini tapmaq*” 1;s.37) və empirik üsulların məkan və növlərini (arxiv, muzey, kitabxana saxlancı, audio və videoteka, internet resursları və s.) qeyd edir. Onlar faktların saysız-hesabsız rəngarəngliyi şəraitində hesablanması (*computational*) metodlarını da nəzerdən keçirirlər.

Etnomusiqişünaslıqda zəngin material və məlumatın toplanılması əzab-əziyyətli sahə araşdırımlarını tələb etsə də, tədqiqatların səliqə ilə yazıya alınması üçün “armchair” - rahat kreslolarда əyləşib, masa üzərindəki çalışmalar tövsiyə edilir. (“*armchair*” - kreslo deməkdir.)

II fəsilin “*Tədqiqatın strategiyası*” sərlövhəsi altında verilmiş bölmələrində naşirlər özlerinin çox zəngin elmi-praktiki təcrübələrini öz oxucuları ilə paylaşır, əlyazma və audiovizual mənbələrin necə əldə olunması, şifahi tarixin öyrənilməsi, onlayn mənbələrinin mühafizəsi, səslə və görüntülü filmlərin (*Sound and Videofilms*) təhlili qaydaları və bəzən qarşıya çıxan etika məsələlərini ətraflı şərh edirlər.

III fəsildə (“*Tarixin fəlsəfəsi və tarixi etnomusiqişünaslıqda nəzəriyyə*”) ümumi tarixşünaslığa və deməli, tarixi etnomusiqişünaslışa bu və başqa dərəcədə təsiri olan bir sıra nəzəriyyə və fəlsəfi məsələlərdən geniş bəhs olunur,

Bütövlükdə, musiqi fəlsəfəsindən fərqli olaraq, musiqişünaslığın fəlsəfəsi yalnız 1990-ci illərdən etibarən işlənilməyə başlamışdır. Görkəmli etnomusiqişünas Bruno Nett 1991-ci ildə

yazırıdı: "Böyük bir sahə olan musiqişünaslığın fəlsəfəsi seminar və nəşrlərdə hələ meydana gəlməmişdir" (1, s. 85). Üstəlik, etnomusiqişünaslıqda nəinki fəlsəfi, həmçinin nəzəri məsələlər də yenicə işlənilməyə başlamış və bu məqsədlə uzun müddət sosial-mədəni antropologiyadan istifadə edilmişdi. Buna görə də, əvvəlcə etnomusiqişünaslığın nəzəriyyəsi sahəsində atılan ilk addımlara – R.Stoun, T.Rays, S.Loza, K.Negus və A.Barnardin dəyərli elmi məqalələrinə diqqət yetirilir.

III fəsil musiqi elminin yenicə işlənilməyə başlamış fəlsəfi məsələlərindən çıxış edərək bu ideyaların tarixi etnomusiqişünaslıq üçün əhəmiyyətindən geniş bəhs edir. Çeşidli elmi biliklər, araşdırma təcrübəsi və incə psixoloji məqamlar tarixi etnomusiqişünaslığı təsirsiz ötüşmədiyi üçün həmin fəsildə müxtəlif mövzuların, məsələn, trans-mədəni əlaqələr və hibridləşmənin arasında da tarixi aspektin əhəmiyyəti əsaslandırılır.

Burada nəzərdən keçirilən fəlsəfi və nəzəri problemlər arasında six qarşılıqlı münasibətlər özünü göstərir. Hər halda, tədqiqatın mənqiqi gedişindən bəlli olduğu kimi, tarixi etnomusiqişünaslığın fəlsəfəsinə aparan yol onun nəzəriyyəsindən keçmişdir.

Sözügedən fəsil də, özündən əvvəlkilər kimi, bir çox bölmə və yarımbölmələrdən ibarətdir. Onun ümumi məzmununu mahiyyəticə üç məsələ ətrafında birləşdirmək olar: Tarixi etnomusiqişünaslığın fəlsəfəsi (1), nəzəriyyəsi (2) və elcə də qonşu sahələrdə meydana gələn və tarixi fənnin problemlərinə tətbiq edilə bilən nəzəriyyələr (məsələn, mədəniyyətin yaddaşı nəzəriyyəsi)

C.Mak.Kollum və D.Hebert irəliyə sürülən problemlərin izahına tarixi etnomusiqişünaslığın sərf nəzəri məsələlərinə həsr olunmuş hələlik azsaylı elmi məqalələrin şərhindən başlayırlar. R.Stoun, T.Rays kimi alımların əsərləri fənnin inkişafında önəmli hadisə olmaqla onun fəlsəfəsinə də bir hazırlıq və ya müqəddimə hesab olunur. C.Mak.Kollum və D.Herbert daha sonra tarixi yanaşmanın uğurla tətbiq edilə biləcəyi bir sıra sahə və mövzuları göstərir, qonşu elmlərin nailiyyətlərindən də imkan daxilində faydalanaırlar. Onlar bir tərəfdən tarixi etnomusiqişünaslığı araşdırır, digər tərəfdən isə humanitar elmlər üzrə münasib ədəbiyyatı cidd-cəhdə şərh edib müəyyən ümumiləşdirmələr aparırlar.

Tarixi etnomusiqişünaslığın fəlsəfəsinə həsr olunmuş fəsildə onun iki başlıca qolunun məqsəd və vəzifələri şərh olunur. a) *Tənqid fəlsəfə* ümumi tarixşünaslığının başlıca problemləri ilə məşğul olur və keçmişin hadisələrini öyrənməkdən ötrü daha effektiv metodları arayıb-axtarır. Fakt və hadisələrin doğruluğunu təsdiq edən dəlillərin tapılması və inandırıcı nəticələrin alınması da tənqid fəlsəfəni düşündürən məsələlərdəndir. b) *Spekulativ fəlsəfə* insanların uzun zaman ərzindəki təkamülünü izləməklə, keçmişin, məsələn, qədim musiqinin nə dərəcədə öyrənilə bilməsi məsələsini irəli sürür. Bununla əlaqədar, Stanford Fəlsəfi Ensiklopediyasının onlayn səhifələrində "Tarixin fəlsəfəsi" barədə aşağıdakı maddələr nəzərə çatdırılır:

1. Tarix nələrdən ibarətdir – fərdlərin fəaliyyəti, sosial strukturlar, dövr və regionlar, sivilizasiyalar, başlıca səbəbləri ilahının müdaxiləsi.
2. Tarix ayrı-ayrı hadisə və fəaliyyətlərdən başqa (*beyond*) onların əmələ gətirdikləri məna, struktur və istiqamətlərə də malikdirmi?
3. Tarix haqqında biliklərimizə, onun təqdimatı və izahatına nələr daxildir?

Eyni fəsil daxilində sərf fəlsəfi əhəmiyyətli suallardan başqa tarixi hadisələrin qavranılması və təfsirinə ciddi təsir göstərən bir sıra mühüm amillərin fəaliyyətindən ətraflı şəkildə bəhs olunur. Belə ki, mədəniyyətin yaddaşı nəzəriyyəsi, *cognitive dissonanse* (qavramada dissonans, yəni yanlışlıq), musiqi dəyişiklikləri nəzəriyyəsi, trans-mədəni münasibətlər (*transseculturation*) və hibridləşmə (*hybridization*); tarixşünaslığa təsiri olmuş P.Burdiye və M.Fuko nəzəriyyələri; etika, estetika, post-modernizm, mədəni hüquqlar və gender məsələlərinin tarixi aspektləri fəslin ümumi məzmununu tamamlayırlar. C.Mak.Kollum və D.Hebertin fikrincə, bütün qeyd olunan amillərin müfəssəl şərhi tarixi tədqiqatlarda, o cümlədən, etnomusiqişünaslıq əsərlərində səhilih nəticələrin əldə olunmasına xidmət etməlidir.

Musiqi tarixinin araşdırılmasında nəzəriyyənin əhəmiyyətini kitabın V fəslində aydın şəkildə görmək olar: Ann E.Lukas "*Qədim musiqi, müasir mif: Fars musiqisi və Tarixi etnomusiqişünaslıqda metodologiya axtarışlar*". Müəllif tədqiq etdiyi musiqi mədəniyyətinə diqqətlə yanaşır, bu barədə mövcud olan Orta əsr mənbələrinə tənqid münasibət bəsləyir, həm də

bir sıra yeni nəzəriyyələrdən (məsələn, uzun dövrlər ərzində musiqi dəyişiklikləri nəzəriyyəsindən, fasıləli və fasılısızlıyın vəhdəti, M.Fukonun təlimi və s.) faydalanaqla İran musiqi tarixinin müəyyən cəhətlərini işıqlandırmağa nail olur. Onun fikrinçə, İran tarixi mənbələrinə xas olan *seçkin (selective) interpretationa* üsulu musiqi sənətinin müəyyən ünsürlərinə üstünlük verirsə, digərlərinə qarşı diqqətsiz və laqeyd qalmışdır: “Bəzi alımlər musiqi barədə farşların tarixi müddəalarını (*historical Persian statements*) təhlil üçün qeyri-dürüst hesab etməyə meyl göstərirlər” (1;s.185).

A.E.Lukas doğru olaraq, XIX əsrə ənənəvi fars musiqisinin yeni bir mərhələyə qədəm qoymuşunu vurgulayır və belə bir inkişafda farsdilli mühitin rolunu da qeyd edir. Həmin mühitin coğrafi əhatəsi çox geniş olsa da (Hindistan, Orta Asiya, Anadolu, Azərbaycan), təəssüf ki, müəllif bu barədə öz fikirlərini dəqiqləşdirmir. Məsələn, o, dəstgah formasının yaradılmasında və Qacarlar sarayına gətirilməsində Azərbaycan musiqiçilərinin danılmaz əməyinə aid heç bir söz demir. Buna baxmayaraq, sözügedən bu tədqiqat öz məzmunu və metodları ilə diqqətəlayiqdir.

Kitabın digər fəsilləri ayrı-ayrı xalqların və ölkələrin musiqi tarixinə nüfuz etməsi və maraqlı tədqiqat üsullarının tətbiqi ilə maraq doğurur. Gələcəkdə yeri goldikcə, onların da məzmununa dair müvafiq rəylərin bildirilməsi mümkünür. Eyni zamanda müasir təfəkkürlü mütəxəssislər, xüsusilə də, gənclər onları müstəqil şəkildə oxuyub mənimsəməyə daha çox səy göstərməlidirlər.

Beləliklə də, tarixi etnomusiqişünaslıq hələ “gənc” olsa da, səriştəli mütəxəssislər qrupunun böyük əməyi sayəsində perspektivli və geniş bir elmi fənnə çevrilmiş, möhkəm nəzəri, metodoloji və fəlsəfi təməllər üzərində qurularaq zəngin potensial qazanmışdır.

Tarixi etnomusiqişünaslıq ümumi etnomusiqişünaslığın və ya musiqi tarixinin məhdud bir tərkib hissəsi deyil. Bu fənn bir çox musiqi mədəniyyəti məsələlərinin tədqiqində yeni üfüqlər açır. Naşirlər onun tətbiqi dairəsinin tezliklə daha da genişlənməsinə böyük ümidi ləbədən bəsləyirlər.

Təsadüfi deyil ki, məcmuənin son XI fəslinə yekunlaşdırıcı bölmədən daha çox yeni tədqiqatların bir başlangıcı kimi baxılır, məzmunca rəngarəng olan əvvəlki fəsillərin bir çox qiymətli ideyaları göstərilir.

Yeni bir elmi fənn kimi tarixi etnomusiqişünaslığın ənənəvi olan musiqi tarixşunaslığı ilə qovuşması, hətta ikiyə haçalanmış musiqi elmi sahələrini (musiqişünaslıqla etnomusiqişünaslığın) bir-birinə six şəkildə bağlaya bilməsi C.Mak.Kollumla D.Hebertin ən böyük arzularındandır.

“Tarixi etnomusiqişünaslıqda nəzəriyyəsi və metod” kitabında musiqi təhsilinin tarixi məsələlərinə həsr olunmuş heç bir fəsil özünə yer almadiği üçün həmin mövzuda mövcud olan elmi əsərlərin şərhinə son fəsildə müəyyən yer ayrılmışdır. Kitab tarixi etnomusiqişünaslığın yaxınlarda daha böyük nailiyətlər qazanacağına dərin inam aşılıyır və bu istiqamətdə çalışmaq istəyən mütəxəssisləri qiymətli fikirlərə tömən edir.

Yaşadığımız dövrdə Azərbaycan etnomusiqişünaslığının qayğılandırılan iki başlıca vəzifə (*ikisi bir arada*) yenə də əvvəlki kimi qalmaqdadır: birincisi, Qərb dünyasının aparıcı məktəbləri ilə yaxından tanış olmaq, ikincisi də, mütərəqqi elmi baxışları Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin özünəməxsus tələblərinə uyğun şəkildə tətbiq etmək. Bu baxımdan diqqətə layiq müasir elmi nəşrlərdən biri də, heç şübhəsiz, “Tarixi etnomusiqişünaslıqda nəzəriyyə və metod” adını daşıyan və zəngin ideyalarla dolu olan yeni kitabdır.

## ƏDƏBİYYAT:

1. Theory and Method in Historical Ethnomusicology. (Tarixi etnomusiqişünaslıqda nəzəriyyə və metod). Edited by Jonathan Mc.Collum and David G.Hebert. Foreword by Keith Howard. LEXINGTON BOOKS. Lanham-Boudler- New York – London, 2014, 411 p.
2. Nettl, Bruno. The Study of Ethnomusicology.Twenty-nine Issues and Concepts. Urbana, Il.; University of Illinois Press, 1983. 514 p.
3. Rice,Timothy. “Toward the Remodeling of Ethnomusicology” *Ethnomusicology* 31 (1987); 469-488.
4. Rice, Timothy. Ethnomusicology. A Very Short Introduction. Oxford, 2014, 151 p.
5. Адигезалзаде Г.А. Становление и развитие этномузыкознания в Азербайджане. Баку, 2008, 327 c.

6. Халык-заде Ф.Х. Азербайджанское этномузыкознание и традиции ученых Запада. Материалы Международной научной конференции «Музыкальная наука и искусство Востока и Запада: грани взаимодействия». Краснодар, 2015, с.176-180

7. Abdulla K.M., Bədəlbəyli F.Ş., Əlizadə F.Ə., Kərimi S.Ə., Məmmədəliyev V.M., Səfərova Z.Y., Talibzadə.Ü.K., Vəlihanlı N.M. Azərbaycan musiqi tarixi. I c. Bakı, 2013, 592 s.

**Фаттах Халыкзаде**

Доктор философии по искусствоведению,  
профессор ANC

## ПЕРВАЯ КРУПНАЯ ПУБЛИКАЦИЯ ОБ ИСТОРИЧЕСКОЙ ЭТНОМУЗЫКОЛОГИИ

### Резюмz

Статья посвящена первой крупной публикации о новой области этномузыкознания – «Теория и метод в исторической этномузыкологии» изданной Дж. Мак.Коллум и Д.Гебертом. Автор рецензии рассматривает такие важные аспекты данной дисциплины, как история, методология, теория, философия и другие, а также кратко характеризует общее содержание и научные подходы, использованные в других главах данного сборника.

**Ключевые слова:** историческая этномузыкология, история музыки, теория, метод, научные подходы

**Fattah Khaligzade**

PhD in Art,  
Professor of ANC

## FIRST LENGTHY BOOK ON HISTORICAL ETHNOMUSICOLOGY

### Summary

This article is devoted to the first book-length publication about the new sub-field of ethnomusicology – *Theory and Method in Historical Ethnomusicology*, edited by J.Mc.Collum and D.Hebert, Author discusses important issues such as the discipline of history, methodology, theory, philosophy and etc., briefly characterizing general content and approaches used in other chapters of the volume.

**Key words:** historical ethnomusicology, musical historiography, theory, method, scientific approaches

**Rəyçilər:** sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru L.Hüseynova;  
sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru A.Nəcəfzadə

**Fəxrəddin BAXŞƏLİYEV**  
 Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru  
 AMK-nın müəllimi  
 Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7  
 Email: salimhak@mail.ru

## SAZ SƏNƏTİNİN AZƏRBAYCAN SUFİZMİNDƏKİ YERİ VƏ MÖVQEYİ

**Xülasə:** Məqalədə Azərbaycan - Türk mənəviyyatının aparıcı ünsürlerindən biri olan ozan-aşiq sənəti və konkret olaraq saz alətinin ürfan və təsəvvüf dünyagörüşündəki yerindən söhbət açılır. Qeyd olunur ki, bu gün öz mənəvi funksiyasını müəyyən qədər itirdiyinə baxmayaraq Azərbaycan sazı tarix boyu ruhani-mənəvi və İlahi ideologiyaların tərənnümçüsü olmuş və bu gün də Türk dünyasının müxtəlif yerlərində həmin missiyani daşımaqdadır.

**Açar sözlər:** saz, təsəvvüf, ürfan aşiq, aşiq, ruhaniyyat, sufi, hal, trans, təkyə, kələm, hava, muğam, lad, türk, Şərq

Azərbaycan sazinin ifa xüsusiyyətləri, özündə yaşatdığı coşqu, temperament, dinamika məhz hal, trans və zikrlərdən yaranan vəcd halının nişanələridir. Təəssüf ki, Azərbaycan sazinin bu keyfiyyəti araşdırılıb ortaya qoyulmamışdır. Bu gün saz hələ də bir əyləncə, məclis, konsert aləti kimi meydandadır. Əlbəttə, saz bir musiqi alətidir. Həm də çox imkanlı, texniki ifa tərzi baxımından zəngin, tembr və intonasiya cəhətdən misilsiz incəsənət vasitəsidir. Sazın məclislərdə də, əyləncə məkanlarında da, konsert salonları və efirdə də öz yeri var. Milli mənəvi duyğuların təzahür forması kimi, xalqın çoxəsrlilik mədəniyyətinin təbliğat vasitəsi kimi Azərbaycan sazı əvəzsiz əhəmiyyətə malikdir.

Lakin bizim məqsədimiz sazin və aşiq yaradıcılığının bu günə qədər tədqiqatdan kənarda qalan xüsusiyyətlərini, o cümlədən, ürfan və təsəvvüflə sıx bağlılığını araşdırmaqdır. Bu bağlılıq və əlaqə ikinci dərəcəli, diqqətdən kənarda qala biləcək, çox da vacib olmayan bir məsələ deyil. Məlum tarixi-fəlsəfi səbəblərdən, yəni bir əsrə yaxın davam edən elmi ateizmin tügyan etdiyi və bu təbliğat maşınının uzun bir müddət davam etdiridiyi təfəkkür tərzi tabii olaraq sazin və aşiq sənətinin min ilə yaxın sürən bu mühüm keyfiyyətinin araşdırılmasına mane olub. Fəqət, müasir dövrün, müstəqil Cümhuriyyətin yaratdığı şərait bu günə qədər tədqiq olunmamış sahələrin araşdırılıb üzə çıxarılması üçün geniş imkan yaratmışdır.

Aşiq sənətinin ən mühüm atributu olan saz, sözdən də, nəfəsdən də, səsden də artıq ürfani duyğuları əks etdirə bilən bir incəsənət ünsürüdür. Bunun əsas səbəbi sazin sələfləri olan qopuzun, çoğurun, tənburun hal, vəcd keyfiyyətlərini ən ümdə amil kimi özündə daşımıası və bu keyfiyyətlərin sonradan saza ötürülməsidir. Bu, həmin məfhumu qüvvətlandırın xüsusiyyətləridir. Digər tərəfdən də, yuxarıda izahını verdiyimiz tarixi gerçəklərin yaratdığı amillər, Şah Xətai dövrü və ondan sonrakı Cənubi Azərbaycan və Anadoludakı təsəvvüf fəlsəfəsinin aşiq sənəti ilə qırılmaz əlaqəsi məhz sazin bir ürfani alət olduğu fikrini qotiləşdirməyə kifayət edir. Lakin onu da qeyd etmək yerinə düşər ki, sazin hər hansı bir ruhani keyfiyyəti onun ifaçısının mənəvi dünyasından çox asılıdır. Belə ki, aşiq ürfan əhlidirsə, oxuduğu şeirlər ruhani mətləbləri özündə ehtiva edir, deməli, həmin saz da o keyfiyyətləri daşıyır. XX əsr Anadolu şairlərindən Ardanuçlu Aşıq Əfkərinin bir bəndi diqqətimizi çəkdi:

Efkariyim göz yaşlarım silerim  
 Şimdi saz yerinde def de çalarım  
 Yaratan Mevlamdan huzur dilerim  
 Belki bir kusur var hicap eyledim (1, s. 133).

Bu misralar əqidə sahibi aşığın sənətkardan çox hal əhli-arif olduğunu göstərir.

Elə bu səbəbdən də çağdaş Azərbaycan aşıqlarının çoxəsrlilik ürfani ənənədən bixəberliyi on-

ların sənətinə də, yazdığı şeirlərə də, şəxsiyyətlərinə də, çalğıları saza da güclü təsir göstərir. Buna görə də bu gün Azərbaycan sazi onun bətnində axtardığımız mətləbləri özündə eks etdirə bilmir.

Azərbaycan sazında ifa olunan havaların (xüsusilə qədim havaların) gerçek kimliyi məhz həmin ruhani qatlarda yatır. Təsadüfi deyil ki, sazda ifa olunan musiqilərə “mahni” yox, məhz “hava” deyilir. “Hava” sözü bizim fikrimizcə, səmavi vəcd və hal mənalarını ifadə edir. Bir zamanlar semah rəqslərini müşaiyət etmək üçün çalınan sazda sənət, musiqi, nümayiş amilləri deyil, məhz hal, trans, zikr xüsusiyyətləri mövcud olmuşdur. Bizim düşüncələrimizə görə, “hava” sözü həm də bir növ “havalanmaq” mənasına uyğun gəlir. Belə “havalanmaq” təsəvvüfdə vəcd, övc, şiddətli hal pillələrini təşkil edən səmavi rəqslərin keyfiyyətlərindən biridir. Tədricən asta səsdən, yavaş tempdən get-gedə yüksələn temperamentli dinamik inkişaf semah ayınlarının əsas görüntülərindən biridir. Əlbəttə, çox uzun zamandır ki, biz Azərbaycan sazinin bu xüsusiyyətləri daşıyan forma və ifa tərzinin şahidi olmurraq. Lakin yuxarıda da qeyd etdiyimiz kimi, sazin sələfləri olan çoqur, tənbur kimi musiqi alətlərinin məhz təkyə, hal, trans təyinatlı alətlər olduğunu bilirik. Bu alətlərdən saza keçid məsələsi də araşdırmaçılar tərəfindən kifayət qədər tədqiq olunmuş mövzudur. Nəzərə alsaq ki, tənbur musiqi aləti müxtəlif Şərq ölkələrində bu gün də məhz təriqət ünsürü kimi, fəaliyyətdədir. O zaman Azərbaycan sazinin, məna, məzmun və təyinat baxımından nə qədər təhrifə uğrasa da, alt qatında məhz İlahi-ruhani dəyərlərin gizləndiyini anlamış oluruq. Bu məsələyə qüvvət verən ən güclü amil isə bu gün Anadolu ərazisindəki Cəm evlərində zikr, ekstaz musiqisinin öncülü olan bağlama – Anadolu sazıdır. Özü də bu musiqi aləti saz tipli alətlər içərisində istər forma, istər tembr, istərsə də digər müxtəlif cəhətlərdən Azərbaycan sazinə ən yaxın olan musiqi alətidir. Halbuki, Azərbaycan sazi öz coşqulu tembri ilə bu alətlərin hamisindən imkanlıdır. Öz texniki priyomlarının, coxsəsilik prinsiplərinin köməyi ilə bu saz əsl ürfan tərənnümçüsüdür. Bu deyilənlərə əsaslanaraq, belə bir fikir yürütəmək olar ki, tənbur da, Anadolu bağlaması da “təriqətin”, Azərbaycan sazi isə “həqiqətin” təmsilcisidir.

Musiqi alətlərinin inkişafını, fərqli ictimai tabəqə və zümrələri dolaşdığını, məzmun və forma etibarilə şəkildən-şəkəl döşdүүнү inkar etmək olmaz. Sazın məhz həmin ilahi keyfiyyətlərinin özüne qaytarılması yəqin ki, tam olaraq mümkün ola bilən bir proses deyil. Onun təyinatını dəyişmək də mümkün deyil. Bu, qarşısalınmaz bir prosesdir. Lakin, ən azından müxtəlif fərdlərin timsalında, elmi-nəzəri şəkildə, hərtərəfli düşünülərək, Azərbaycan sazinin bir zamanlar Şah Xətainin, Qurbanının, Tufarqanlı Abbasın, Aşıq Ələsgərin qucağında olduğunu xatırlatmaq olar. Çünkü, məlum məsələdir ki, Aşıq Ələsgərin əlindəki saz indiki saz deyil. Quruluş, tembr etibarılı bu saz olsa da Ələsgər ağılı, Abbas nuru, Qurbanı sevgisi indi yoxdur. Bu əzəməti heç olmasa xatırlatmaq üçün aşiq sənətinin özəyi olan saz havalarının bətninə girib, onlara tamam başqa rakursdan baxmaq lazımdır.

Yuxarıda “hava” kəlməsi barədə bir neçə söz dedik. “Hava” həm də ruhani məstliyin təcəssümü ola bilər. Məstliyin zatında “mey” dayanır. Lakin bu mey bu günün anlayışları çərçivəsindəki mey deyil. Ürfani lügətlərdə meyin öz tərifi var. Ürfani mənbələrdə tez-tez rast gəlinən “Ələst meyi” ifadəsi diqqətəkəndir. Bildiyimiz kimi, “Ələst” kəlməsi Qurani-Kərimdən gələrək, “ilk gün”, “yaradılışa niyyət olunan gün”, “Allahın öz mələklərini imtahana çəkdiyi gün” kimi anımlara gəlir. Belə ki, əfsanəyə görə, Həzrəti Adəmə Axirəzzəman Peyğəmbərin Əhli-Beyti haqqında bu gün də gizli qalan bilgilər verilmişdir. Bu bilgilər meylə təşbeh edilərək, Həzrəti Adəmi məst etdiyi nəql olunur. “Mey” kəlməsi isə, ərəb əlifbasında “mim” və “yey” hərflərinin əbcəd hesabı ilə 14 rəqəmini göstərdiyi şəklində mənalandırılır. Bu isə on dörd məsum (Peyğəmbərin Əhli-Beyti və məsum imamlar) haqqındaki gizlin bilgilər işarədir. Bu mənada həm klassik ədəbiyyatda həm də aşiq poeziyasında tez-tez rast gəlinən “mey”, “şərab”, “badə”, “saqi” sözləri əksər hallarda ürfani mənada, təsəvvüf terminləri olaraq işlədilmişdir.

Deyilənlərdən bu nəticəyə gəlmək olar ki, saz musiqilərinin məhz “hava” adlandırılması təsəvvüflə, ürfanlılıqla bağlıdır. Azərbaycan sazinin iddia etdiyimiz bu ruhani keyfiyyətləri təbii ki, onun səsində, ifasında yaşayır. Möcüzeli şəkildə qorunub saxlanılan və bu günə qədər galib çıxan saz havaları yalnız ruhani-İlahi bir maya sayəsində mövcudiyyyətini sürdürə bilərdi. Əks təqdirdə ifaçı aşıqların ruhaniyyətlə müqayisədə zəif olan, aşağı səviyyəli təfəkkür tərzləri sayəsində bu havalar hətta öz melodik quruluşlarını belə itirə bilərdi. Məsələn, dərin və qədim saz havası üstündə

yüngül, dayaz mahiyyətli şeirlər təbii olaraq, həmin havanın ruhani çəkisini xeyli azaldır. Tutaq ki, "Mənsuri" saz havası çalınmağa başlayanda insan səbirsizliklə bu dərin mənalı musiqinin üstündə hansı hikmatın oxunacağına gözlədiyi halda, birdən-birə bu havaya qətiyyən uyğun gəlməyən, ya məişət, ya da maddi, cismanı məhəbbəti ifadə edən bir şeir oxunur. Sanki, bir az əvvəl çalınan hava bu deyildi. Bunun əsas səbəbi, şübhəsiz ki, ifaçı aşığın dayaz məfkurəsindən doğan yanaşma tərzidir.

Tarixi-fəlsəfi və ruhani silsilənin qırılması, ustad-şagird ardıcılığının yalnız saz çalıb, şeir öyrənməkdən ibarət olması nəticədə uca dəyərlərin bu günümüzə gəlib çıxmamasına səbəb olub. Təəssüf ki, bu mənzərə Azərbaycanda daha qabarıq şəkildədir. Qeyd etdiyimiz kimi, yaxın tarixi keçmişimizdə ustad-şagird ardıcılığı təkcə sənət və şeir öyrənməkdən ibarət olmayıb. Belə demək mümkünəs, ustad mürşid, şagird isə, mürid olmuşdur. Gəldiyimiz qənaətə görə saz və aşılıq bir sənət olaraq yox, ürfani dəyərlərin ötürülməsinə xidmət edən bir vasitə olaraq mövcud idi. Ümumiyyətlə, "aşiq" və "aşiq" sözləri bir-birindən ayrı deyil və başqa-başqa mənaları ifadə etmir. Bu mənada indiki Anadoluda hər iki ifadə, daha doğrusu, hər iki anlayış eyni cür tələffüz olunur. Anadoluda "aşiq" a da "aşiq" də eyni tərzdə, "a" səsini uzatmaqla "aşık" deyilir. Onlar, xüsusilə də aşılardan bəhs edildikdə, cümlə içərisində elə tələffüz olunur ki, sanki sənətkar elə "aşiq"dir. Bu, çox gözəl bir mənzərədir. Fikrimizcə, bu deyim tərzi əslində elə qədimdən də bu cür olub. Bunu bu şəkildə də izah etmək olar ki, Anadoludakı aşıqlar, təbiri caizsə, elə aşiqdirlər. Bunun analogu Azərbaycanda tez-tez istifadə olunan "Haqq aşığı" ifadəsidir. Qənaətimizcə, "Haqq aşığı" elə "Haqq aşığı"dır, yəni, Allah aşığı, sufi-dərvişdir. Ədəbiyyatşunas alim M.Allahmanlı böyük tatar şairi, ozanı Aşıq Ömrə haqqındaki məqaləsində bu qeydləri edir: "Aşıq Ömrə sözün həqiqi mənasında eşqin şərabını içən sənətkarlardandır. Haqq aşığı olmada isə eşqin şərabını içmə və ondan sonra haqq vergisinə yüklenmə var. Məhz xalq arasında dolaşan hekayətlər də bunu bir daha aydınlaşdırır. Klassik aşıqlarımızın bir qismi bu şərabi içməklə, bu haqqqa sahib olmaqla müşkülləri keçmiş, öz sazı, sözü, ağılı, zəkası ilə ətrafdakılardan fərqlənə bilmüşdür. Ona görə də bu sənətkarlar böyük sevgini də, qeyri-adilikləri də haqdan alırı. Haqq aşığı kimi xalqa haqdan mətləb qandırırı" (2, s. 42).

Mənə etibarılə çəkisini itirən nəsnələr özünü təkcə sözlərdə deyil, praktiki məsələlərdə də göstərir. Təəssüf ki, Azərbaycanda "aşiq-aşiq"liyin təkcə mahiyyəti deyil, eyni zamanda hədəfi də təhrifə uğramışdır. Lakin Miskin Abdaldan, Şah Xətaidən Aşıq Ələsgər qədər davam edən ruhani-mistik ənənə və bu ənənənin təzahür şəkli olan şeir və dastan nümunələri bu sənətin fövqündə ilahi dəyərlərin, təsəvvüf və ürfan həqiqətlərinin yatlığını sübut edir. Bu danılmaz gerçekliyi inkar etmək sadəcə, mümkün deyil. Əksinə, bu dəyərləri mümkün formada bərpa edib yaşatmaq bu mənəvi dəyərə qarşı çox böyük ehtiram deməkdir.

Saz havalarının fərqli bir şəkildə təhlili təsəvvüflə bağlı məsələlərin üzə çıxmasına yardım edər. Bəzi saz havalarının adları belə çox mətləblərdən xəbər verir. Lakin, bütün saz havalarının, xüsusilə qədim saz havalarının olduğu kimi qalması şübhəli məsələdir. Zaman içərisində baş verən tarixi-fəlsəfi təbəddülət, keşməkeşlər nəticəsində bu havaların adları dəyişilməyə bilməzdi. Çünkü, fəlsəfi təfəkkür tərzi də dəyişilir. Məsələn, bizim şəxsi fikrimizə görə, tutaq ki, "Bəhməni" saz havasının qədimliyi, özündə ehtiva etdirdiyi dərin mənalı ruhani duyğularla bu havanın adı arasında tərs mütənasiblik mövcuddur. Yəni, bu hava çox sonralar kiminsə adı ilə adlanaraq, əsl məzmununu itirmişdir.

Saz havalarının başqa bir özəlliyi də mövcuddur. Məlumdur ki, janrından asılı olmayaraq, istər folklor, istərsə də professional musiqidə əsərin adı məsələsi ya bəstəçinin qoymuş adla (əgər o, instrumental və ya orkestr əsəridirsə), ya da (folklor və ya milli musiqi nümunəsidirsə) o musiqidə oxunan şeirin adı ilə adlanır. Yəni, məsələn, xalq mahmilarının adları ayricadır. Bu adlar o mahnıda oxunan şeirin adıdır. Amma, Azərbaycan saz havalarında musiqinin ayrıca adı vardır. Həmin musiqi üstündə hansı şeir oxunursa oxunsun, havanın adı eyni qalır. Bəlkə də elə buna görə aşiq musiqisi nümunələri "mahni" yox, "hava" adlanır. Anadolu aşiq sənətində isə belə deyil. Ayri-ayrı türkülər, hətta semahlar belə bu musiqilərdə oxunan şeirlərin adları ilə adlanır. Bu barədəki istisnalardan biri də Azərbaycan və İran muğam sənətidir. Burada da bənzər vəziyyət mövcuddur.

Lakin qeyd edək ki, müğamat “dəsgah” halında olan, yəni proqramlı musiqidir. Həm də müğam adları onların lad xüsusiyyətlərini, tembr özəlliklərini təyin edir. Azərbaycan və İrandan başqa ölkələrdə isə (məsələn, Türkiyədə, Ərab ölkələrində, Orta Asiyada, Hindistanda) müğamlar dəsgah halında deyil, şöbə və guşə halındadır. Onların adları isə daşıçıqları ladın, məqamın adı ilə bağlıdır. Məsələn, “Nəhavənd”, “Hicaz”, “Hüseyni”, “Üşşaq” kimi müğamlar Azərbaycan və İranda şöbə və guşə olduqları halda, başqa ölkələrdə ayrıca müğam və məqam halındadır.

İzahlardan görüntüyü kimi, Azərbaycan saz havalarının adları keyfiyyət və mənə ünsüründür. Elə bu fikirdən çıxış edərək, bir daha qeyd etmək istərdik ki, saz havalarının adlarının təhrifə uğraması mümkün olan işdir.

Lakin elə saz havaları da var ki, onların adları, üzərində tədqiqat apardığımız mövzu baxımından müyyəyen müləhizələr yürütəməyə imkan verir. Belə saz havalarından biri məşhur “Ruhani” havasıdır. Bu möhtəşəm incəsənət abidəsi əsrlerdir ki, öz ağır, ləngərli və məhz ruhani ab-havasını qoruyub saxlayır. Bu saz havası bütün aşıqların (Azərbaycanın Qərb zonası və Cənubi Azərbaycan aşıqları daxil olmaqla) repertuarına daxil olsa da, hər aşiq bu havanı layiqincə ifa edə bilmir. Daha çox yaşlı aşıqların və solo saz ifası olaraq daha gənc və mahir saz ifaçılarının təqdim etdikləri “Ruhani” də fəlsəfi təbəddülətəndən, yəni aşiq sənətində baş vermiş ürfani tənəzzüldən öz nəsibini almışdır. Bu saz havası da, bizim fikrimizcə, öz əsl mahiyyətini, əsl hədəfini və qayəsini itirmiştir. Zənnimizcə, haqqında sadəcə “qəmli və hikmətli hava” deyilən “Ruhani” əslində qəmdən və hikmətdən çox, təsəvvüf və ürfan daşıyıcısidir. Buradakı “qəm” anlayışı yəqin ki, əsl mahiyyətdən xəbərsiz olmaqdan doğur, “hikmət” isə bu havadan gələn ağır, təmkinli duyğulara şamil edilə bilər. Xüsusilə vurgulamaq lazımdır ki, hikmətlə ürfan ayrı-ayrı məhfumlardır. Hikmət əxlaqi, ağlin nəfsdən üstünlüyünü, qarşılıqlı ehtiramı və saysız-hesabsız bu cür insani keyfiyyətləri öyrədən bir elmdir. Ürfan isə ilahi eşqin insanlarda və nəsnələrdə təcəllasını göstərən, bu gerçəklərin dindən sonra gələn, din içində din kimi təsbit edilən mərifət elmidir. Bunlar çox fərqli anlayışlardır. Elmi ateizmin uzun bir müddət hakim olduğu məkan və məfkurələrdə dini-mistik, xüsusilə də ürfani dəyərlər diqqətdən kənardə qalmışdır. Bu səbəbdən də istər klassik yazılı ədəbiyyatda, istərsə də şifahi xalq yaradıcılığında tərənnüm edilən təsəvvüflə, ürfanla əlaqəli fikirlərin məhz hikmət olaraq qəbul edilməsi təbii bir haldır. Nümunə olaraq qeyd etmək olar ki, məsələn, Şərq klassikasının dahi-lərindən olan Sədi Şirazinin fəlsəfəsi hikmət elminə, Hafızın şeirləri isə ürfan elminə aiddir. Yaxud da ustad Aşıq Ələsgərin dini, əxlaqi mövzudakı şeirləri hikmət, təsəvvüf, İlahi eşq, hətta dini fundamentalistlər tərəfindən qətiyyətlə redd edilən mədhiyyə və vəsi-halları isə ürfanı dəyərlər kate-qoriyasına daxildir.

Yuxarıda adından bəhs etdiyimiz “Ruhani” saz havası bu anlamda daha qədimdə “Ürfani” adını daşıya bilərdi. Belə olduğu təqdirdə bu havanın çalğı üslubu da bu hava üstündə oxunan şeirlərin məzmunu da fərqli mahiyyətə yönəlir. Üstəlik nəzərə alsaq ki, sazdan bir zamanlar təkyə və xanəgahlarda istifadə olunardı, o zaman uzun kəlamların, zikrlərin pillə-pillə və dinamik şəkildə inkişaf edən semahların mövcudluğu bu cür saz havalarının daha uzun çalınib oxunmasından xəber verir. Ritual xarakterli bu keyfiyyətlərin tarixi daha qədimlərə – mifik düşüncə tarzının mövcud olduğu zamanlara gedib çıxır. Bu barədə A. İsləmzadə yazar: “Mif ritual hadisə olaraq avazın (musiqinin), sözün (bədii-epik ifadənin) və yaxud sözsüzlüyün (mimika və pantomimika) və rəqsin sinkretik əlamətlərini özündə cəmləyir ki, burada mif inanc mənbəyi kimi əsas səbəb rolunu oynayır, ritual ifadələnmə isə janr spesifikasını ortaya çıxarıır (3, s. 500).)

Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, bu vəziyyət, yəni sazla kəlam oxuyub, semahlar etmək bu gün əksəriyyəti xətaiçi dərvişlər olan Anadolunun Cəm evlərində müşahidə edilməkdədir. Bu analogiyanı aparmaqda məqsədimiz odur ki, sazin və saz havalarının ürfanla, təsəvvüflə bağlılığı tarixdə qalmış, zamanı keçmiş bir şey deyil. Əksinə, biz bu dəyərlərə çox təəssüf ki, hələ də sahib çıxmamaqla milli mənəviyyatımızın çox mühüm bir attributunu get-gedə əldən veririk. Bu dəyərləri bərpa etməyin yeganə yolu bu məsələnin elmi-nəzəri konsepsiyasını hazırlayıb, xüsusi tədris formasında onu aşiq və sənətkarlarla paylaşmaqdır. Bu proses folklorçularla, sənətşunaslarla birlikdə reallaşmalıdır.

Yuxarıda qeyd etdiyimiz uzun havaların yoxluğunun ən ümdə səbəblərindən biri də sazin,

aşıqlığın məkan dəyişdirməsi, yəni ruhani dairələrdən qopub, məclislərə, toyrlara, konsert salonlarına düşməsidir. Bizim qənaətimizə görə, bu hal inkişafdan çox, mənəvi, məfkurəvi geriləmədir.

Saz havaları içərisində qədimliyi və dərinliyi ilə seçilən havalardan biri də el arasında “Mənsiri” adı ilə məşhur olan havadır. Bəri başdan söyləmək istərdik ki, bizim fikrimizcə, bu havanın əsl adı “Mənsuri”dir. Yəni, “Ənəlhəq” kəlməsiylə dara çəkilib, tarixə düşən Hüseyin ibn Mənsur Həllacın adı ilə bağlıdır. Əlbəttə, bu fikir subyektiv kimi görünə bilər. Lakin üzərində tədqiqat aparduğumuz mövzunun kontekstində baxdıqda bu qədim musiqi nümunəsinin daxili dinamikası, heç də hər kəsə tanış olmayan və hamının zövqünü oxşamayan intonasiya və melodik quruluşa malik olması “Mənsuri” saz havası haqqında ürfani duyğulardan çıxış edərək, fərqli fikirlər söyləməyə imkan verir. Burada başqa bir faktor isə, “Mənsuri”nin bənzəri olan və bu gün də müxtəlif sufi təkyələrində tənbur və saz ilə çalınır oxunan zikr və kəlam havalarıdır. Bunların içərisində xüsusilə Nemətullahi və Qadırı təkyələrində, eyni zamanda Əhli-Həqq cəmlərində türkcə, goranca və Ərəb dilinin Cənubi İran (Bistam, Şüstər, və s. bölgələrdə işlənən) ləhcəsində oxunan “Baba-Tahiri”, “Cilovşahi” havalarıdır. Bu musiqilər ümumşərq mədəniyyətinin çizgilərinə daxil olduqları üçün əsasən iki simli tənbur alətində çalınır. Bu alətdəki hal prinsipi isə sufizmin əsas ünsürlərindən sayılır. “Hal” haqqında məşhur Türk alimi Ə.Gölpinarlı belə qeydlər verir: “Hal, lüğətdə keçmiş zamanın sonu, gələcək zamanın ilkidir; yəni, içində olduğumuz zamandır. Təsəvvüfdə termin olaraq, salikə bir nəşə, bir sıxıntı, yaxud zikr, yaxud da gözəl bir səs, bir nəğmə vasitəsilə meydana gələn mənəvi bir zövq gəlməsi mənasındadır; fəqət bu, istəyərək, dileyərək olmaz, özlüyündən olur və bu zövq, nəşə, sıxıntı, cəzibə halında salikə, sufilərə görə bəzi sirlər açılır. Hal gəlib keçər; salikə mal olur, salik o halı özünə mal edərsə, “məqam” adını alır” (4, s. 41). Məhz bu havaların quruluş, tembr və məzmun baxımından Azərbaycan saz havası olan “Mənsuri”yə həddindən artıq yaxın olması bu saz havasının qədim köklərindən və tarixi-fəlsəfi əlaqələrindən xəbər verir.

Ümumiyyətlə, bizim goldiyimiz qənaətə görə, Azərbaycan saz havaları istor nəzəri, istorəsə də ədəbi-bədii baxımdan ümumtürk və ümumşərq kontekstində araşdırılmalıdır. Bu məsələ ilə təəssüf ki, filoloqlar və musiqi nəzəriyyəçiləri çox az məşğul olublar. Belə ki, Azərbaycan saz havalarının lad və tembr xüsusiyyətləri ayrıca tədqiq olunmalı mövzudur. Bu məsələyə qisaca rakurs edərək, bunları söyləyə bilərik ki, saz havaları böyük Üzeyir Hacıbəyli tərəfindən təsbit olunan və bütün müsəlman Şərqində qəbul edilən yeddi muğam ladı üzərində qurulmuşdur (“Lad” musiqi termini olub, hər hansı bir musiqi nümunəsinin səs düzümü, diapazonu və tembr xüsusiyyətləri ilə nəzəri forma, qəlib deməkdir). Ü.Hacıbəylinin bu kəşfi onun elmi-metodoloji kitabı olan “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərində özünə yer tapmışdır. Məlumdur ki, klassik Avropa və dünya musiqisi bərabər temperasiya əsasında iki əsas lad üzərində qurulmuşdur ki, bunlardan bir major, digəri minordur (əlbəttə, “qədim ladlar” deyilən və “pentatonika” adlanan lad sistemləri də mövcuddur. Lakin əsas etibarilə, klassik musiqi major və minor ladlarına istinad edir). Lakin dahi Üzeyir Hacıbəyli sübut etdi ki, Azərbaycan və Şərq musiqisi heç də Avropa ladları üzərində qurulmayıb. Büyük nəzəriyyəçi bəstəkar dünya musiqisinə yenilik gətirərək, yeddi muğam ladını aşkar etdi. Həmin ladlar aşağıdakılardır: 1. Rast; 2. Şur; 3. Segah; 4. Çahargah; 5. Bayati-Şiraz; 6. Hümayun; 7. Şüstər

Göründüyü kimi, Ü.Hacıbəyli bu adları muğam adlarından götürmüştür. Yəni, Şərq muğam sistemi yeddi əsas, üç əlavə muğamdan ibarət olaraq, həmin məqam üzərində qurulmuşdur. Bu sistem, eyni zamanda, Şərq musiqisinin bütün janrlarına, o cümlədən, mahnilara, rəqs'lərə və aşiq musiqisinə daxildir.

Azərbaycan aşiq havaları da həmin yeddi məqam üzərində qurulmuşdur. Qisaca olaraq onu qeyd etmək lazımdır ki, sazda mövcud olan 4 kök və bu kökdə çalınan havalar 7 məqamdan əsasən dördünü, yəni, “Rast”ı, “Şur”u, “Segah”ı və qismən “Bayati-Şiraz”ı əhatə edir. 1-ci kökə, yəni do-do-si bemola “Şur”, 2-ci kökə, yəni do-re-si bemola “Segah”, 3-cü kökə, yəni do-mi bemol-si bemola “Rast”, 4-cü kökə, yəni do-fa-si bemola isə müxtəlif məqamlar, əsasən də “Bayati-Şiraz” aid edilir. Örnək olaraq göstərmək olar ki, məsələn, “Şur” məqamında “Osmanlı divani”, “Döşəmə Koroğlu”, “Segah” məqamında “Dilqəmi”, “Yaniq Kərəmi”, “Rast” məqamında “Ruhani”, “Orta Saritel” və “Bayati-Şiraz” məqamında (bu kökdə bəzən modulyasiya elementləri ilə “Şüstər”

məqamı da yaranır) isə “Misri”, “Mansırı” havaları ifa olunur. 4-cü kök, yəni, “şah pərdə” kökü daha zəngin və qədimdir. Belə ki, bu kökdə “Segah” və “Şur” məqamındaki havalar da (“Ovşarı”, “Qaraçı” və s.) ifa olunur. Ümumiyyətlə isə, bu qədim kökdə bütün saz havalarını ifa etmək mümkündür. Məhz “şah pərdə” kökü deyilən do-fa-si bemol quruluşlu kök Şərqi musiqisində və xüsusi də, təsəvvüf musiqisində, tənburun, Anadolu bağlamasının çalıldığı yerlərdə məshhurdur. Bu fakt bir daha onu göstərir ki, “Mənsuri”, “Bəhməni”, “Qaytarma” kimi çox qədim havaların çalıldığı “şah pərdə” kökü məhz ürfan və təsəvvüf qaynaqlarını özündə ehtiva edən musiqilər üçün daha yararlıdır (buradakı “şah” kəlməsi də diqqətçəkəndir və bizcə təsadüfi deyil).

Bələliklə, məlum olur ki, sazin və saz havalarının təsəvvüf fəlsəfəsi ilə bağlılığı kifayət qədər ciddi məsələdir. Bize görə, vəhdət halında mövcud olan və sinkretik şəkildə öz funksiyasını yerinə yetirən aşiq sənətinin bütün çalarları ilə, hərtərəfli araşdırılması işində məhz təsəvvüf ənənələrinin rolunu tədqiq etmək bu məsələyə daha da aydınlıq gətirir. Bunun səbəbi isə, fikrimizcə, nəinki aşiq yaradıcılığının, ümumiyyətlə, incəsənətin və ədəbiyyatın bütün janrlarının təkcə bir nümayiş, əyləncə vasitəsi olmamasıdır. Bütün incəsənət növləri təbii olaraq öz bətnində dərin fəlsəfi çalarlar daşıyır. Əks təqdirdə onların yaranışı, hədəfi və missiyası mənasız və məzmunuz qalardı. Bu da məlumdur ki, hələ əyləncənin, nümayişin, daha dəqiq ifadə etsək, sənətkarlığın, artistliyin aktual olmadığı dövrlərdə şeirin, musiqinin, rəqsin cəmiyyət içərisində xüsusi yeri olmuşdur. Sonradan sənət növünə, qazancı vasitəsinə çevrilən estetik dəyerlər bir zamanlar (elə indinin özündə də) ritual, mənəvi ehtiyacların ödənilməsi, hətta ibadət və paklaşma vasitəsi olub. Bu keyfiyyət, bu tarixi-fəlsəfi zəmin heç şübhəsiz ki, aşiq sənətinə də şamil edilməlidir. Elə bu baxımdan da aşiq yaradıcılığına fərqli münasibətin və ona ürfani sistem çərçivəsində nəzər salmağın vaxtı gəlib çatmışdır. Bu sahədəki araştırma və dəqiqləşdirmələr zənnimizcə, milli mənəviyyatımızın bu əvəzedilməz tərənnümçüsünüə, yəni aşiq sənətinə olan münasibətin kütləvi şəkildə dəyişməsinə də səbəb ola bilər.

## ƏDƏBİYYAT:

1. Ardanuçlu Aşık Efkari / hazırlayan Yrd. Dç. Dr.H. Raynan. Erzincan: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1998, 381 s.
2. Allahmanlı M. Krim tatar şairi Aşiq Ömər və ortaq Türk şeir ənənəsi // “Ortaq Türk keçmişindən ortaq Türk gələcəyinə” IV uluslararası Folklor Konfransının materialları. B.: Səda, 2006, s. 188-198
3. İslamzadə A. Mif: araşdırmalar, müddəalar // “Ortaq Türk keçmişindən ortaq Türk gələcəyinə” IV Uluslararası folklor konfransının materialları. B.: Səda, 2006, s. 500-503
4. Gölpinarlı A. 100 soruda tasavvuf. İstanbul: Gerçek yayinevi, 1969, 222 s.

**Фахраддин Бахшалиев**

Доктор филоофии по искусствоудению

Преподаватель АНК

## РОЛЬ И МЕСТО ИСКУССТВА ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА САЗЕ В АЗЕРБАЙДЖАНСКОМ СУФИЗМЕ

### Резюме

В статье анализируется роль и место одного из основных духовных слагаемых азербайджано-турецкого мира - озан-ашыгского искусства и конкретно инструмента саз в контексте суфийского мировоззрения. Отмечается, что, несмотря на определенную потерю, исторически сложившихся функций своего рода воспевателя духовно-нравственных и божественных идеологий, азербайджанский саз и сегодня является носителем данной миссии в разных уголках тюркского мира.

**Ключевые слова:** суфизм, саз, мугам, ашыг, тюркская музыка

Faxreddin Baxshaliyev  
PhD in Art,  
Lecturer of ANC

## ROLE AND PLACE OF ART OF CARRYING OUT ON A SAZ IN AZERBAIJANIANI SUFISM

### Summary

In the article, the role and place of one of the basic spiritual elements in the azeri-turkish world - ozan-ashiq art - and certainly instrument, are analyzed; saz in the context of the Sufi world view. It is marked that, in spite of certain loss, historically folded to the function of the glorification of spiritually-moral and divine ideologies, Azerbaijani saz and the modern day, is the carrier of this mission to the different corners of the Turkic world.

**Key words:** Sufism, saz mugham, ashıq, Turkic music

**Rəyçilər:** sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Lalə Hüseynova  
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Fəttah Xalıqzadə

**Hafiz KƏRİMÖV**

AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun doktorantı

Email: hafiz.v@live.com

## BORÇALI MÜHİTİNDƏ SAZIN KÖKLƏNMƏSİNİN ÖZÜNƏMƏXSUS XÜSUSİYYƏTLƏRİ

**Xülasə:** Azərbaycan aşiq sazlarının özünəməxsus xüsusiyyətlərə malik bir neçə köklənmə növləri mövcuddur. Məqalədə ənənəvi köklənmə üsulları qeyd olunmaqla yanaşı, onların Borçalı aşiq mühitində istifadə edilən səciyyəvi variantları araşdırılır. Həmçinin Borçalı aşıqlarının daha çox üstünlük verdiyi sazların bir sıra spesifik cəhətləri vurğulanaraq quruluş və köklənmə baxımdan bir sıra özəlliyyə malik Borçalı sazinin bu mühitin musiqi dialektinin formallaşmasında başlıca amillərdən olduğu qənaətinə gelinir.

**Açar sözlər:** Borçalı, aşiq, saz, sim, köklənmə növü

Azərbaycan aşiq sazlarının özünəməxsus xüsusiyyətlərə malik bir neçə ənənəvi köklənmə növləri mövcuddur. Müxtəlif köklənmə üsullarına keçməzdən öncə sazin çox mühüm elementlərindən olan simlər haqqında bir məsələyə münasibət bildirmək istərdik. Simlər 3-5-7-9-11 ardıcılılığı üzrə təkamül yolu ilə sayca dəyişsə də, üç telli qopuzun üçlük sistemi sazin sinəsində bu gün də saxlanılır. Yəni sayından asılı olmayaraq simlər sazda üç qrupa bölünür. Əksər tədqiqatçılar I qrupu (alt simlər) "zil simlər", II qrupu (orta simlər) "bəm simlər", III qrupu (üst simlər) "dəm simlər" kimi xarakterizə edir. Bundan fərqli olaraq prof. İ. İmamverdiyev I qrupu "zil simlər", II qrupu "dəm simlər", III qrupu "bəm simlər" adlandırır (2, 6). Biz bu məsələdə ikinci variantın daha doğru olduğu qənaətindəyik. Xatırladaq ki, II qrup simlər "Baş pərdə kökü"ndə birincidən 1 ton, "Orta pərdə kökü"ndə 1,5 ton zil köklənir. "Açıq sim kökü"ndə isə I və II qrup simlər eyni yüksəkliyə malik olur. Əgər I qrup "zil simlər" kimi qəbul olunursa, bu zaman II qrup simləri hansı məntiqlə "bəm simlər" adlandırmaq olar? Ayrı-ayrı köklənmə üsuluna görə II qrup simlər dəyişkən xarakterli olduğundan əslində onun zil və ya bəm kimi şərtlənməsi də məntiqə uyğun deyil. Sazda dəyişməz olan iki səsdən I qrup əger "zil simlər" adlanırsa, ondan 1 ton aşağı köklənən III qrupu da "bəm simlər" adlandırmaq daha münasib olardı. "Dəm simlər" anlayışı özündə həmin simlərin "dəm saxlama" funksiyasını əks etdirir ki, sazin ifa olunma xüsusiyyətinə görə III qrup simlərlə bərabər harmonik akordlar yaranan II qrup simlər də aşiq havalarının səslənməsində burdon vəzifəsi daşıyır. Hətta əksər məqamlarda III qrup simlər həm də melodik xəttin yaranmasında intensiv iştirak etdiyi halda, II qrup simlər "dəm saxlama" funksiyasını daim qoruyub saxlayır. Beləliklə, II qrupa "dəm simlər" demək daha düzgün olardı ki, onlar burdon vəzifəsi ilə yanaşı, həm də havaların səs-məqam xüsusiyyətinə görə sazin dəmlənməsində, köklənməsində istifadə olunur.

Ə.Eldarova sazin köklənməsinin dörd əsas növü olduğunu bildirir (1, s. 80-85). T. Məmmədov və A.O.Kərimli isə beş ənənəvi saz kökünü qeyd edirlər (6, s. 80-81; 8, s. 89-90). Bundan başqa, "Saz məktəbi" dərsliyində alətin altı növ köklənməsi göstərilir (3, s. 10-12). İ. İmamverdiyev isə yeddi əsas pərdəyə uyğun olaraq yeddi növ köklənmə üsulunun xüsusiyyətlərindən yazır (2, s. 6-12). Əlbəttə ki, əsas pərdələrə müvafiq şəkildə sazi yeddi növ kökdə ifa etmək mümkündür. Lakin təcrübə onu göstərir ki, bunlardan dörd-bəsi daha çox istifadə olunur. Bir sıra qocaman Borçalı aşıqları sazi dörd əsas kökdə ifa etdiklərini bildirdi ki, bu da Tovuz aşığı Mahmud Məmmədovun bizə təqdim etdiyi dörd ənənəvi köklənmə növü ilə üst-üstə düşür (Baş pərdə kökü, Orta pərdə kökü, Şah pərdə kökü, Ayaq divani kökü). Bu məqamda bir məsələni qeyd edək ki, aşiq musiqisinin əksər tədqiqatçıları köklənmə prinsipinin bütün növlərində II qrup orta simlərin kiçik oktavanın müvafiq səslərinə nizamlığını göstərir. Halbuki, günümüzdə "Baş pərdə kökü" və "Orta pərdə kökü"nün qurulması zamanı II qrup simlər həmin pərdələrlə unison köklənir, yəni I oktavanın səslərinə nizamlanır. Görünür əvvəlki dönəmlərdə orta simlər oktava aşağı köklənmiş. Çünkü

A.O.Kərimli də “Saz köklərinin bugünkü baxımdan araşdırılması” adlı məqaləsində yazır ki, “Azərbaycanın bütün aşiq bölmələrində (mühitlərində - H.K.) aparılan araşdırımlar nəticəsində məlum olmuşdur ki, bəm simlərin (orta simlərin – H.K.) zilə çəkiləsi məhz tarın islahatının bilavasitə təsirindəndir. Zəng simlərin məqam, harmonik, oberton və akustik tutumların genişlənməsində yeri misilsizdir. Həmin təcrübənin saza tətbiqi özünəməxsus səpkidə aparılmış, əlavə xərək və aşixların köməyi ilə deyil, daha asan və məqsədyönlü şəkildə həyata keçirilmişdir. Tardan fərqli olaraq, sazda zilə çəkilmiş simlərin bir deyil, iki funksiyası var: zəng sim və kök sim. Zilə çəkilmiş “bəmlərin” sayından asılı olaraq sazin akustik tutumu dəyişkənliyə uğrayır, tarinkindən daha geniş, orkestrin akustik tutumunu xatırladır” (4, s.7). Sazın ən qədim kökü hesab edilən “Şah pərdə kökü”ndə orta simlər şah pərdənin oktava aşağı səsinə köklənir. Bununla yanaşı, bəlkə də əvvəller digər köklənmə üsullarında da orta simlərin bəmə köklənməsindən dolayıdır ki, əksər tədqiqatçılarımız və bir çox ustad aşıqlar həmin simləri məhz “bəm simlər” adlandırib.

Məlumdur ki, bütün növ köklənmə üsullarında II qrup orta simlərdən fərqli olaraq I qrup alt simlərlə III qrup üst simlər sabit qalır. Biz köklənmə prinsipini qeyd edərkən I qrup alt simləri I oktavanın “do” səsinə, III qrup üst simləri kiçik oktavanın “si bemol” səsinə nizamlanmış, əsasən, doqquz telli saza görə fikir yürüdəcəyik. Əvvəldə bildirdiyimiz kimi, bir çox qocaman aşıqların fikrincə, dörd ənənəvi saz kökü mövcuddur:

- “Baş pərdə kökü” (“Dilqəmi kökü”, “Kərəmi kökü”). Bu köklənmə üsulunda II qrup orta simlər I oktavanın “re” səsinə nizamlanır. İfaçının zövqündən və istəyindən asılı olaraq üç teldən biri və ya ikisi oktava aşağı köklənə bilər.

- “Orta pərdə kökü” (“Ruhani kökü”, “Cəlili kökü”, “Təcnis kökü”). Bu köklənmə üsulunda II qrup orta simlər I oktavanın “mi bemol” səsinə nizamlanır. Üç teldən biri və ya ikisi oktava aşağı köklənə bilər.

- “Şah pərdə kökü” (“Qaraçı kökü”, “Ümumi kök”). Bu köklənmə üsulunda II qrup orta simlər kiçik oktavanın “fa” səsinə nizamlanır.

- “Ayaq divani kökü” (“Divani kökü”, Borçalıda “Çuxuru kökü” və ya “Çuxuroba kökü” adlanır). Bu köklənmə üsulunda II qrup orta simlər kiçik oktavanın “sol” səsinə nizamlanır.

“Şah pərdə kökü” sazin ən qədim kökü hesab olunur. Ə.Eldarova bu köklənmə növü ilə yaranan harmonik akkordun aşiq musiqisi üçün tipik sayıldığını və bundan professional musiqidə bəstəkarların aşiq koloriti yaradılması məqsədilə istifadə etdiklərini bildirir (1, s.80). Onun həmçinin “Ümumi kök” adlanması da təsadüfi deyil. Digər köklənmə növlərinin hələ məlum olmadığı əvvəlki dönenlərdə bütün mövcud aşiq havaları “Şah pərdə kökü”ndə ifa edilmiş. Hətta XX yüzilliyin sonlarına qədər davam edən dastan məclislərində vaxt itkisina yol verməmək və tamaşaçıların fikrini yayındırmamaq üçün dastanda istifadə olunan bütün havaların məhz “Ümumi kök”də çalıb-oxunduğu bilinməkdədir. Çünkü “Ümumi kök” digər bütün köklənmə növlərini, belə demək mümkündürsə, ümumiləşdirmək, əvəzləmək iqtidarındadır. Təsadüfi deyil ki, digər hər hansı köklənmə növünə uyğun gələn bir çox aşiq havaları bu gün də məhz “Şah pərdə kökü” ilə ifa edilir. Aşıq musiqisinin bu mühüm xüsusiyyətinə diqqət çəkən professor İ.Köçərli yazır: “Aşıq havalarının təhlili onu göstərir ki, onların məqam quruluşunda poliməqam ünsürlər, daha dəqiq desək, ikili məqam xüsusiyyətləri özünü göstərir. Bu xüsusiyyət, ilk növbədə, “Şah pərdə kökü”nə aid olan havalarda qabarılq şəkildə üzə çıxır. Poliməqam xüsusiyyətlər havanın akkord şəkilli harmonik və səsdüzümlü melodik məqamlarının fərqli səs-intonasiya məzmununun üzvi birlüyü nəticəsində yaranır. Belə ki, harmonik və melodik məqamlar mahiyyətinə görə, bir-birindən fərqlidir, birlikdə səslənməklə havaya özəllik götərir və poliməqam səslənmələri yaradır. Belə ki, bu kökə aid olan bütün havaların harmonik məqamı şah pərdə köküne xas olan kvinta-kvarta nisbəti üç səsden ibarət akkorddur. Havaların melodik məqamı isə müəyyən səs sırasından ibarətdir və funksional qanunauyğunluqları hər havaya görə dəyişir” (5, s.64).

Alim bundan sonra harmonik məqamı şah pərdə köklü olub melodik məqamı baş pərdə köküne xas olan və baş pərdənin tonika vəzifəsi daşıdığı, eləcə də harmonik məqamı şah pərdə köklü olub melodik məqamı orta pərdə köküne xas olan və orta pərdənin tonika vəzifəsi daşıdığı bir sıra havaların adını çəkir. Bu məsələ ilə bağlı bir fikir əlavə etmək istərdik ki, baş pərdənin tonika

vəzifəsi daşıdığı məsələn, “Dübeyti”, “Gilənar”, “Gödək donu”, “Dərbəndi” və s. kimi havaları “Baş pərdə kökü”ndə ifa etdikdə onların bədii-estetik dəyəri nəinki azalmır, hətta səslənmə etibarilə daha cazibədar səslənir. Bundan fərqli olaraq, məsələn “Ağır şəril”, “Mirzəcanı”, “Göyçə gülü”, “Qaytarma” və s. kimi havalar isə “Şah pərdə kökü” ilə elə bir üzvi bağlılıqla malikdir ki, bu tip havalar “Baş pərdə kökü” ilə ifa edildikdə öz qulağayatlılığını itirərək dissonans xarakterli təsir bağışlayır. Bu xüsusiyyət eynilə orta pərdənin tonika vəzifəsi daşıdığı havalarda da özünü bürüzə verir. Məsələn, “Vanağzı”, “Gəraylı”, “Təcnis”, “Ovşarı”, “Süsənbarı”, “Qəhrəmanı” və s. havalar “Orta pərdə kökü”ndə daha ecazkar səslənirsə, “Məmmədbağırı”, “Mina gəraylı”, “Keşisoğlu” və s. havalar həmin kökdə öz effektini tamamilə itirir. Beləliklə, elə tip aşiq havaları mövcuddur ki, belə demək mümkündürsə, onların mayası “Şah pərdə kökü” ilə yoğrulub, yəni kvinta-kvarta nisbatlı harmonik məqam bu havalarda ön planda olduğundan onların başqa bir kökdə ifa edilməsi məqsədə uyğun deyil.

Bunlardan başqa, nisbətən müasir köklərdən hesab olunan “Açıq sim kökü” (“Açıq kök”, “Bayramı kökü”, “Pərdəsiz kök”) digər klassik köklərlə çaprazlaşdırılmış şəkildə də olsa Borçalı aşıqları tərəfindən istifadə edilmişdir.

Araşdırıcılar göstərir ki, Borçalı aşiq mühitində sazin köklənməsinin bir sıra səciyyəvi üsulları meydana gəlmışdır. Məsələn, “Baş pərdə kökü”nın qurulması zamanı orta simlərin nizamlanma üsulu ənənəvi qaydadən fərqlənir. Əvvəlcə onu qeyd edək ki, “Baş pərdə kökü”nə Borçalıda daha çox “Divan kök” deyilir. Başqa mühitlərdə “Divani kökü” dedikdə “Ayaq divani kökü” nəzərdə tutulur. Borçalıda baş pərdəyə divan pərdə, ayaq divani pərdəyə isə çuxur pərdə deyildiyindən “Divan kök” anlayışı “Ayaq divani kökü”nın yox, “Baş pərdə kökü”nın ekvivalentidir. “Divan kök”də II qrup orta simlərin biri ənənəvi qaydaya uyğun olaraq I oktavanın “re”, digər ikisi kiçik oktavanın “sol” səsinə nizamlanır

### Nümunə №1



Borçalı aşıqlarının sazin kök sistemində istifadə etdikəri spesifik üsullardan biri də “Orta pərdə kökü” ilə bağlıdır. Borçalıda daha çox “Urfani kökü” və ya “Ruhan kök” adlanan bu üsulda II qrup orta simlərin biri ənənəvi qaydaya uyğun olaraq I oktavanın “mi bemol”, digər ikisi kiçik oktavanın “lya bemol” səsinə nizamlanır.

### Nümunə №2



Göründüyü kimi, “Baş pərdə kökü”nın Borçalı variantında “Baş pərdə kökü” ilə “Ayaq divani kökü”nın, “Orta pərdə kökü”nın Borçalı variantında isə “Orta pərdə kökü” ilə “Bayati pərdə kökü”nın çaprazlaşması baş vermişdir. Hər iki variantın spesifik cəhəti orta simlərin bir-birilə kvinta intervalı nisbətində köklənməsidir. Ənənəvi “Baş pərdə kökü”ndən fərqli olaraq həmin kökün Borçalı variantında həm də kiçik tersiya səslənməsi daimidir. Beləliklə, aşiq havalarının ifası zamanı əgər ənənəvi kökdə I qrup alt simlərlə birlikdə üçsəsli akkord yaranırsa, Borçalı variantında dörd səsli akkord kompleksləri meydana çıxır. Məsələn Aşıq Kamandar Əfəndiyevin ifa etdiyi “Dilqəmi” havasından aşağıdakı parça diqqət yetirək (Not yazılı müəllifindir)

**Nümunə №3**

Elecə də ənənəvi “Orta pərdə kökü”ndən fərqli olaraq həmin kökün Borçalı variantında həm də böyük sekunda səslənməsi daimidir. Buna misal olaraq yenə Aşıq Kamandarın ifa etdiyi “Irəvan gərəylisi” havasından aşağıdakı nümunəni göstərmək olar (Not yazısı müəllifindir)

**Nümunə №4**

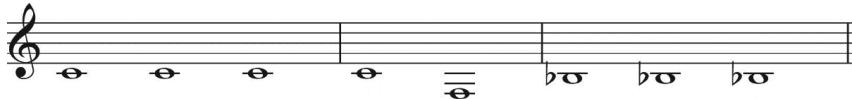
Bu məqamda bir məsələni də qeyd etməyi zəruri hesab edirik. Belə ki, Ə.Eldarova öz fundamental tədqiqat əsərində aşiq harmoniyasının spesifik xüsusiyyətləri ilə yanaşı, major-minor harmoniyası ilə bir sırə ümumi cəhətlərə malik olduğunu, köklənmənin müəyyən növlərində hər hansı buraxılmış tonla birlikdə septakkordlar yarandığını diqqətə çatdırır (1, s. 86-87). Məsələn, “Baş pərdə kökü”ndə buraxılmış tersiya və kvinta ilə böyük nonakkord əmələ gəldiyini bildirir. Qeyd edək ki, “Baş pərdə kökü”nın yuxarıda göstərdiyimiz Borçalı variantı ilə kvinta boşluğu da aradan qalxmış olur. Yəni, bu halda böyük nonakkordun əmələ gəlməsi üçün yalnız tersiya çatışmazlığı yaranır:

**Nümunə №5**

Nonakkord Baş pərdə kökü Nonakkord Borçalı variantı

Ə.Eldarova aşiq musiqisinin major-minor sistemi ilə müəyyən ümumi cəhətlərə malik olmasını bu cür qiymətləndirir: “Bütün bunlar bir daha sübut edir ki, aşiq musiqisi musiqi sənətinin başqa növlərindən tam ayrı deyil. Bu musiqi dünya musiqi xəzinəsinin ayrılmaz tərkib hissələrində birini təşkil edir və musiqi mədəniyyətinin qanunauygunluqlarına əsaslanmaqla bərabər, səciyyəvi özünəməxsusluqlarını da qoruyub saxlayır” (1, s.87).

Mövzumuzu davam etdirərək qeyd edək ki, 2008-ci ildə folklor ekspedisiyası zamanı Marneuli rayonun Qasımlı kəndində olarkən Aşıq Nürəddin Qasımlı (Qurbanov) Borçalı aşıqlarının istifadə etdiyi digər bir səciyyəvi köklənmə üsulunu bizə təqdim etdi. Bu üsula görə II qrup orta simlərin biri I oktavanın “do” səsinə, digəri isə kiçik oktavanın “fa” səsinə uyğun gəlir (Aşıq Nürəddinin sazında səkkiz sim olduğundan orta simlər iki təldən ibarət idi).

**Nümunə №6**

Göründüyü kimi, bu köklənmə üsulu “Açıq sim kökü” ilə “Şah pərdə kökü”nün çarbazlaşmasından yaranmışdır. Köklənmənin yuxarıdakı Borçalı variantlarında olduğu kimi burada da orta simlər bir-birilə kvinta intervali nisbətində nizamlanır.

Məlumdur ki, Aşıq Əmrəh Gülməmmədov Borçalıda ilk dəfə olaraq öz sazında simlərin sayını artırıb 11-ə çatdırmışdır. Ustad aşiq virtuoz ifaçılığı ilə yanaşı, on bir telli tavar sazında köklənmə prinsipinin özünəməxsus növlərindən istifadə edərək aşiq havalarına yeni nəfəs, yeni ruh vermişdir. Bu bir həqiqətdir ki, Aşıq Əmrəhin fitri istedadından təkcə onun şagirdləri deyil, həm də müasiri olduğu sənət dostları, bərabər məclislər keçirdiyi hətta başqa mühitlərin aşiqları bəhrələnmişlər. Bu baxımdan şair Ə.Binnətoğlunun qələmə aldığı kiçik bir hadisə xüsusiilə maraqlıdır. Şair məclislərin birində şahidi olduğu həmin hadisəni belə ifadə edir: “Aşıq Əmrəh mənim yaxınlığimdakı stulda oturmuşdu, meydana çıxmaga hazırlaşan Aşıq Hüseyn dostuna yaxınlaşaraq sazını ona uzatdı: - Aya Əmrəh, bir bu sazı sazla. Ona sənən əlin dəyəndə özgə cür çalıram! - dedi” (7, 177). Göründüyü kimi, Əmrəh Gülməmmədovun yüksək musiqi duyumuna, qeyri-adi bacarığına bələd olan digər böyük sənətkarlar zaman-zaman öz sazlarının köklənməsini də ona həvalə etmişlər. A.O.Kərimli hətta “Əmrəh kökü” adlı xüsusi növ köklənmə üsulundan bəhs edir. Tədqiqatçı alim saz köklərinə həsr etdiyi məqaləsində yazır: “Aşıq Əmrəh yeni saz kökü yaratmışdır ki, həmin kök bu gün bütün aşıqlara məlumdur və işlədir. Əmrəh kökü “açıq sim” kökü ilə “divani” kökünün çarbazlaşmasından yaranmışdır ki, burada üç bəm simdən (orta simlər – H.K.) I açıq simin bəminə, II “divani” pərdəsinin bəminə və III açıq simə köklənir. Əmrəh kökü “şur” məqamının çalarlarını ən qabarıq əks etdirən kökdür, lakin həmin kökdə sıdırğı çalğı texniki cəhətdən olduqca çətindir” (4, s.7). A.O.Kərimlinin öz dissertasiya işində də təqdim etdiyi “Əmrəh kökü”nün not nümunəsinə diqqət yetirək:

**Nümunə №7**

I variant

II variant

“Əmrəh kökü” qeyd olunduğu kimi, “Açıq sim kökü” ilə “Ayaq divani kökü”nün çarbazlaşmasından yarandığından burada köklənmənin digər Borçalı variantlarından fərqli olaraq orta simlər bir-birilə əsasən kvarta münasibətindədir. Əmrəh Gülməmmədovun köklənmə prinsipində etdiyi yeniliklərdən danışarkən bir məsələni də vurgulamaq istərdik. Bildiyimiz kimi, Azərbaycan aşiq sənətində solo saz ifaçılığının əsasını qoynlardan biri olan Aşıq Əmrəh saz havaları ilə yanaşı həm də muğamların və rənglərin mahir ifaçısı idi. Muğamlardan xüsusiilə “Xaric segah” Əmrəh Gülməmmədovun ifasında Borçalıda çox sevilmişdir. Ustad “Xaric segah”dan sonra “Kəsmə şikəstə” (yəni, “Bakı şikəstəsi”) ritmik muğamını da ona əlavə olaraq ifa etmişdir. Sözü gedən mühitdə muğam ənənəsi geniş yayılmadığından “Xaric segah”的 məclislərdə Aşıq Əmrəhin sazında səslənməsi doğrudan da yeni bir hadisə idi və buna görə də Borçalıda bu muğam sanki Aşıq Əmrəhin ruhuna uyğun yazılmışdı. Ustadın ifa etdiyi “Xaric segah” daim Borçalı camaatının diqqət mərkəzində olduğundan ona qulluq eyləyen şagirdləri də aşiq havaları ilə bərabər istisnasız şəkildə “Xaric segah”ını əxz etməyə çalışmışlar. Hal-hazırda Borçalının Sadaxlı kəndində yaşayan Aşıq Məsim Şamilov sözü gedən muğamı Əmrəh Gülməmmədovdan öyrəndiyi kimi, ustadın adına və ruhuna yaraşan bir ləyaqətlə qoruyub saxlayır. Bu məsələləri ona görə qeyd edirik ki, Əmrəh Gülməmmədov “Xaric segah”ı ifa etmək üçün klassik saz köklərindən fərqli bir köklənmə üsuluna müraciət etmişdir. Və bunu ilk dəfə olaraq Əmrəh Gülməmmədov həyata keçirdiyindən bu da ustadın Borçalı sazında

etdiyi yeniliklərdən sayılmalıdır. Aşıq Məsim Şamilovdan “Xaric segah”ın ifası zamanı sazin hansı şəkildə kökləndiyini öyrəndik. Beləliklə, həmin köklənmə üsulunun not nümunəsinə diqqət yetirək:

### Nümunə №8



Göstərilən nümunənin ən başlıca fərqli cəhəti odur ki, klassik saz kökünün bütün növlərində III qrup üst simlər dəyişməz (sabit) qaldığı halda, bu üsula görə həmin simlər yarımton bəmləşir. II qrup orta simlər isə “Şah pərdə kökü”nə uyğun olaraq şah pərdənin oktava aşağı səsinə köklənir. Əgər saz havalarında melodiya yalnız I qrup alt simlərdə çalınırsa, sözü gedən müğəmin ifası üçün barmaqlar həm də II qrup orta simlərdə gəzisiş. “Xaric segah” və “Kəsmə şikəstə”nın müəyyən hissələri orta simlərdə kiçik və I oktavanın, alt simlərdə isə I və II oktavanın səslərində növbələşir. Deməli bu köklənmə və ifa üsulu ilə sazin diapazonunda da fərqlilik yaranır. Əgər aşiq havaları kiçik oktavanın “si bemol” səsi ilə II oktavanın “sol” səsi arasında olan bir məsaflədə ifa olunursa, “Xaric segah”ın ifası zamanı diapazon bir qədər genişlənərək kiçik oktavanın “fa” səsindən II oktavanın “sol” səsinə qədər olur. Beləliklə, aşiq havalarının təkmilləşdirilməsində, sazin rekonstruksiyasında, Borçalı aşiq musiqisinin, ümumilikdə Azərbaycan aşiq sənətinin inkişafında Aşıq Əmrəh Gülməmmədovun əvəzsiz xidmətləri olmuşdur.

Borçalı aşıqlarının əsasən hansı növ sazlara üstünlük verdikləri barədə əlbəttə sazbəndlərin də fikri böyük önəm daşıyır. Hazırda Bakı şəhərində yaşayış Borçalının tanınmış və istedadlı aşiq-sazbəndi İmaməli Budaqov mövzumuzla bağlı bildirdi ki, Borçalı aşıqları bir qayda olaraq çox vaxt iri ölçülü tavar sazlardan istifadə etmişlər. Bundan başqa, sazin çanağının yumru və uzunsov (el arasında bu növlərə “yemişi” və “qarpızı” deyilir) növləri olur. Əksər mühitlərdə “yemişi” növ geniş yayıldığı halda, Borçalı aşıqları “qarpızı” növə üstünlük verirlər. Çünkü, “qarpızı” sazların sinəsi enli olur. Sinənin eni istiqamətində məsafə böyüdükcə sazin səsi bəmləşir. Bu da Borçalı aşıqları üçün daha əlverişlidir. Borçalı aşıqları həm də sazin sinə taxtasını nazik düzəltdirir ki, bu xüsusiyyət də səsin bəmləşməsinə xidmət edir. Qeyd edək ki, bu məlumatlar eyni zamanda Azərbaycanın ən məşhur sazbəndlərindən biri olan Rizvan Qurbanovdan aldığımız bilgilərlə üst-üstə düşür. Deməli tək sazlı ifaçılığı əsaslanan Borçalı aşıqları on bir simli böyük sazlardan istifadə etməklə, bir növ balaban alətini əvəzləməyə çalışmışlar. Bununla yanaşı, iri həcmli sazlar nisbətən bəm səsləndiyindən, ozan ənənəsinə söykənən Borçalı aşıqlarının səs tembrinə də uyğun gəlmişdir. Bu cür sazların Borçalıda istifadə edilən spesifik üsullarla köklənməsi aşiq havalarının səslənmə etibarilə fərqli bir harmoniyasını, məxsusi melodik dilini ortaya qoyur.

Beləliklə, araşdırmanın nəticəsi kimi qeyd edə bilərik ki, ifaçılıqdakı özünəməxsusluqlarla yanaşı, Borçalı sazinin quruluş və köklənmə principindəki özəlliyi bu mühitin musiqi dialektinin formallaşmasında başlıca amillərdən biri olmuşdur.

### ƏDƏBİYYAT:

1. Eldarovə Ə.M. Azərbaycan aşiq sənəti. B.: Elm, 1996, 166 s.
2. İmamverdiyev İ.C. Azərbaycanın 40 saz havası. (IV kitab). B.: Şirvannəşr, 2006, 124 s.
3. Kərimi S.Ə; Quliyev A.N. Əliyev M.F. Saz məktəbi. (Musiqi və incəsənət məktəblərinin saz ix-tisası üçün dərslik). B.: Qarabağ, 2007, 232 s.
4. Kərimov A.K. (Azad Ozan Kərimli). Saz köklərinin bugünkü baxımdan araşdırılması. “Mədəni-maarif işi” jurnalı, 1990, №:2. s. 6-8
5. Köçərli İ.T. Aşıq musiqisinin səs-məqam sistemi haqqında. “Folklor və etnoqrafiya” jurnalı, 2015, №3. s. 60-66
6. Məmmədov T.A. Azərbaycan aşiq yaradıcılığı. B.: Apostrof, 2011, 648 s.
7. Məmmədzadə N.Z. Saz Əmrəhə axtarı (şeirlər və xatırələr toplusu) Tbilisi: Tbilisis stamba, 2008. 200 s.
8. Kərimov A.K. Tauzskaya shkola aşıygos Azerbaydjana. Aftoref. dis. so.uch. st. kand. Искусствоведения. Bakı, 1995

**Хафиз Керимов**

Докторант Института архитектуры и искусства НАНА

## ОСОБЕННОСТИ НАСТРОЙКИ САЗА, СВОЙСТВЕННЫЕ БОРЧАЛИНСКОЙ СРЕДЕ

### Резюме

Существует несколько видов настройки азербайджанского ашыгского саза, имеющие специфические особенности. В статье, наряду с описанием традиционных способов настройки саза, также исследуются их специфические варианты, существующие в борчалинской ашыгской среде. В то же время отмечается ряд присущих борчалинским ашыгам специфических особенностей саза и делается вывод о том, что борчалинский саз, имеющий ряд отличительных особенностей с точки зрения его строения и настройки, является одним из главных факторов в формировании музыкального диалекта той среды.

**Ключевые слова:** Борчалы, ашыг, саз, струна, вид настройки

**Hafiz Karimov**

PhD candidate of Institute of Architecture and Art attached to Academy of Sciences

## SPECIFIC FEATURES OF TUNING UP OF SAZ IN BORCHALI ENVIRONMENT

### Summary

Azerbaijan aşiq sazes has some tuningtypes with specific features. Side by side with pointed out traditional ways of tuning the saz, there are given typical variants which are used in Borchali's enviroment, which are investigated in the article. The sazes which Borchali's ashigs find superiority in, has some specific aspects that are emphasized here, too. Borchali's saz has some specificity from the point of structure and tuning view and we can come to the conclusion that it is a main factor in the formation of musical dialect of this condition.

**Key words:** Borchali, ashig, saz, string, tuning up type

**Rəyçilər:** sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru İradə Köçərli

sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Sevil Fərhadova

**Səadət ABDULLAYEVA**  
 Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru  
 BMA-nın professoru  
 Bakı, Nəsimi rayonu, Şəmsi Bədəlbəyli 98  
 Email: saadatabdulla@yandex.ru

## NİZAMI GƏNCƏVİ YARADICILIĞI VƏ OBRAZI AZƏRBAYCAN MUSIQİŞÜNASLIĞINDA

**Xülasə:** Məqalədə Nizami Gəncəvinin “Xəmsə”si, lirik şeirləri və onun obrazı əsasında bəstəkarların yaratdıqları əsərlərin təhlili üzrə Azərbaycan musiqişünaslarının yerinə yetirdikləri tədqiqatların icmali verilir.

**Açar sözlər:** “Xəmsə”, Nizami obrazı, “Sənsiz”romansı, “Sevgili canan” romanı, “Yeddi gözəl” baleti, “Leyli və Məcnun” simfonik poeması, “Nizami” simli simfoniyası, “Nizami” baleti

Dahi Azərbaycan şair-mütəfəkkiri Nizami Gəncəvinin poeziyası və onun şəxsiyyəti ilə ruhlanan bəstəkarlar şairin “Xəmsə”si və qəzəlləri əsasında çoxlu sayda müxtəlif janrlarda musiqi əsərləri yazıblar. Bəstəkarların özlərinin etiraflarına görə şairin humanist ideyası və yaratdığı obrazlar onlar üçün tükənməz, həmişəyaşar ilham mənbəyi olub. Nizami poeziyası musiqişünaslar üçün də onun yaşadığı dövrün musiqi mədəniyyətinin öyrənilməsində qiymətli mənbədir. Bundan başqa şairin zəngin irsi və obrazı əsasında yaradılan musiqi əsərləri maraqlı musiqi-nəzəri tədqiqat sahəsidir. Son 65 ildən artıq müddətdə dərc olunan elmi əsərlər Nizami Gəncəvinin musiqi dünyası və onun irsi əsasında yazılan əsərlərin təhlili musiqişünaslığımızın ən əsas tədqiqat mövzusunu təşkil etdiyini göstərir.

Nizaminin əsərlərində musiqinin və bəstəkarların yaradıcılığında şairin obrazı, irlisinin əksi məsələlərinə ilk dəfə keçən əsrin 40-cı illərində görkəmli bəstəkar, dirijor, musiqişünas, publisist və ictimai xadim Əfrasiyab Bədəlbəyli toxunub. Rus dilində “Nizami musiqi haqqında və musiqidə” adıyla yazılın işdə (əlyazması Salman Mümtaz adına Azərbaycan Dövlət Ədəbiyyat və İncəsənət Arxivində saxlanılır) Nizaminin musiqi dünyası, poemalarında verilən musiqi səhnələri və musiqi alətləri şərh edilir. İşin yazılıma ilinə (may, 1947-ci il) qədər şairin poema və şeirlərinə əsasən bəstələnən musiqi əsərləri səciyyələndirilir.

Tanınmış musiqi və teatr tarixi tədqiqatçısı, publisist Qubad Qasimovun “XII əsr (Nizami epoxası) Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin tarixi ocerkləri” namizədlik dissertasiyasının (1948) əsasını Nizaminin poemaları təşkil edir (işin əsas məzzi “Azərbaycan incəsənəti” toplusunun 2-ci buraxılışında dərc olunub). Ocerklərdə şairin musiqiyə münasibəti, Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin Nizaminin əsərlərində və xalq rəvayətlərində əksi, XII əsr də klassik musiqimiz və onun ifaçıları, instrumental ansamblar, saray, xalq, hərbi, ovçuluq, ayin musiqisi və istifadə olunan çalğı alətləri şərh olunur. Sonralar bu araştırma Nizami poeziyası orta əsr musiqi mədəniyyətinin öyrənilməsi üçün əsas mənbə kimi dəfələrlə istifadə edilmişdir.

Professor Sevda Qurbanlıyevanın “Nizami Gəncəvi və Azərbaycanın musiqi mədəniyyəti (ədəbiyyat və musiqinin qarşılıqlı əlaqəsi probleminə dair)” doktorluq dissertasiyası (Kiyev, 1993) və kitabında (Bakı, 1994) Nizami yaradıcılığı Azərbaycan musiqi sənəti və tarixinin öyrənilməsində, şairin poemalarında lirik suratların təsvirində musiqinin rolü bir mənbə kimi təhlil edilir. Burada Nizaminin əsərləri əsasında şifahi ənənəli professional musiqinin nəzəri məsələlərinə baxılır, Şairin irlisinin professional musiqimizin banisi Üzeyir Hacıbəylinin qəzəl-romans, görkəmli bəstəkar Qara Qarayevin isə balet və simfonik yaradıcılığında əksi təhlil edilir, “Yeddi gözəl” baletində Ayışə surətinə poeziya və musiqinin müqayisəli təhlilinin əsası kimi baxılır. Tədqiqatçının “Nizami

Gəncəvinin poemalarında musiqi” (Bakı, 2012), rus dilində yazdığı “Nizami Gəncəvi və Fikrət Əmirovun musiqi dünyası” (Bakı, 2003) kitablarında və “Nizami Gəncəvinin musiqi dünyası” (Kiyev, 2009) monoqrafiyasında dahi şairin musiqi sənəti haqqında düşüncələri və onun yaradıcılığından bəhrələnən Üzeyir Hacıbəyliyə böyük şöhrət qazandıran “Sənsiz” və “Sevgili canan” qəzəl-romanslarında lirik xəttin rolü şərh edilir. Qara Qarayevin “Yeddi gözəl” baleti və “Leyli və Məcnun” simfonik poeması, Fikrət Əmirovun “Gülüm” romansı, “Nizaminin xatırsına” simli simfoniyası və “Nizami” baletindən musiqili səhnəciklərin məzmunu və xüsusiyyətləri verilir.

Elmlər doktorları Əhməd İsmazadə və Babək Qurbanovun “Nizami epoxasında Azərbaycan maddi mədəniyyət abidələri” seriyasına daxil olan “Nizami və musiqi” (Bakı, 1986) kitabçasında şairin musiqiyə münasibəti, poemalarında musiqinin əksi, Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında şairin poeziyasının yeri, Üzeyir Hacıbəylinin Nizaminin qəzelləri əsasında yazılan “Sənsiz” və “Sevgili canan” romanlarının ideya-emosional məzmunu, bədii-estetik xüsusiyyətləri açıqlanır.

Dosent Rauf İsmayılov “Nizaminin musiqi dünyası” (Gəncə, 2001) kitabında şairin musiqi sənətinə dair fikir və müləhizələrini, “Xəmsə”dəki musiqili misraların mənalarını, Üzeyir Hacıbəyli, Qara Qarayev və Fikrət Əmirovun şairin poeziyası əsasında yazılan musiqi əsərlərinə baxışlarını şərh edir. “Fikrət Əmirovun sənət dünyası” (Gəncə, 2007) kitabında isə bəstəkarın Nizamiyə həsr etdiyi əsərlər təhlil edilir.

“Azərbaycan musiqi tarixi” (Bakı, 2012) kitabının “Nizami və Azərbaycan musiqi mədəniyyəti” fəslində (müəllif – fəlsəfə doktoru Lalə Kazimovadır) XII əsr də Gəncənin Şərqi mədəniyyət mərkəzlərdən birinin olması göstərilir, bu dövrə geniş yayılan muğam və musiqi alətləri (ud, tənbur, çəng, ney, kərənay, nağara, dəf, təbil və s.) səciyyələndirilir.

Dosent Alla Bayramovanın “Nizami Gəncəvinin poemaları incəsənətin qarşılıqlı əksi kontekstində” (Bakı, 2014, rus dilində) kitabında şairin “Xəmsə”sində musiqi mövzusu, çalğı alətlərinin təsviri incəsənatdə əks olunma xüsusiyyətləri təhlil edilir. Nizami ırsınə mədəni-tarixi, estetik, musiqişünaslıq, ədəbiyyatşunaslıq və nəzəri-metodoloji aspektdən yanaşılır, Nizami və Şekspirin yaradıcılığında musiqinin əks olunma prinsiplərinə baxılır. “Xəmsə” mətnində tərcümələrdə orijinalla müqayisədə rast gələn uyğunsuzluqlar qeyd edilir. “Leyli və Məcnun” poemasının qəhrəmanı Məcnunu əhatə edən vəhşi və otyeyən heyvanların simvolik olaraq muğam və xalçaçılıq sənəti ilə bağlılığı şərh edilir.

Bəstəkar Rəşid Şəfəqin “Nizami musiqidə, sənətdə” (Bakı, 2014) kitabına Nizami Gəncəvinin qəzel və rübai'lərinə bəstələnmiş vokal-xor janrlarında, həmçinin “Xəmsə”si əsasında yazılan musiqili səhnə əsərlərinin notları daxil edilib.

Bilavasit Nizami Gəncəviyə həsr olunan irihəcmli bu tədqiqat əsərləri ilə yanaşı, çoxlu sayıda musiqişünaslar da öz elmi işlərinin istiqamətlərinə uyğun olaraq Nizami ırsınə müraciət edərək ondan faydalana bilərlər.

“Nizaminin poetik, fəlsəfi və musiqi dünyası” Ümumrespublika elmi - praktik konfransının materiallarında (Bakı, 1991) Nizami Gəncəvi yaradıcılığının orta əsr Şərqi dünyasının musiqi mədəniyyətinin araşdırılmasında (G.Abdullazadə, F.Əsgərova), Nizami Gəncəvinin əsərlərinin qəhrəmanlarının, o cümlədən Barbədin tarixi reallıq olduğunun təsdiqlənməsində (R.İmrani), zəngin ırsının xalq musiqi janrlarının – muğam, mahnı, instrumental (S.Abdullayeva) və çalğı alətlərinin (F.Əzimov, A.Abduləliyev, İ.İmamverdiyev) öyrənilməsində əhəmiyyəti, bəstəkarların yaradıcılığında şairin obrazı və poeziyası əsasında yaradılan əsərlər (Y.Mirzəyev, İ.Quliyev, Ə.Babayeva, M.Abdullayeva və N.Rəhimova, İ.Əfəndiyeva) şərh olunur.

Nizaminin poetik sətirlərinin orta əsərlərdə məlum olan muğam, mahnı, (F.Sadıqov, 2000; F.Rzayev, 2008; Z.Əliyev, 2013), saz havaları (Sədənik Paşa Pirsultanlı, 2002), çalğı alətlərinin müəyyən edilməsində (S.Abdullayeva, 1991, 2000; A.Nəcəfzadə, 2008, 2010) və bərpasında (M.Kərim, 2003) rolu göstərilir, onun dövründə işlənilən musiqi terminləri (İ.Abdullayeva, 1994) haqqında məlumatlar verilir.

Nizaminin musiqisinin insanların daxili aləminə və zövqünə təsirinə, muğam, təsnif, mahnı, mərasim və rəqs musiqisinə, simli, nəfəs və zərb alətləri və onların roluna, ifaçıların ustalığına, poeziya ilə musiqisinin harmonik əlaqəsinə, səs pərdələrinə aid fikirləri və məlumatları dissertasiya

işlərində (S.Abdullayeva, 1967, 2005; M.Şahbazbəyova, 1979; F.Əzimli, 1994; M.Kərim, 1995, 2009; A.Nəcəfzadə, 2006, 2012; S.Qafarov, 2007; İ.Nəcəfov, 2008; T.Əliyev, 2011; T.Əsədulayev, 2015) və məqalələrdə (Q.Qasimov, 1947, 1979; Mansurov, 1987; Ə.İsazadə, İ.Quliyev, 1997; B.Qurbanov, Ə.İsazadə, 2002; T.Bağirova, 2004; J.Qulamova, 2009; A.Həsənova, 2010; Ə.Tuncay, 2010; A. Bayramova, 2011, 2012; S.Qurbanəliyeva, 2011) baxılır.

Nizaminin musiqi dünyası musiqişünaslarla yanaşı şərqşünas, ədəbiyyatşünas, filosof, etnoqraf, pedaqoq və digər sənət adamlarını da cəlb etmişdir. Arif Məmmədovun “Azərbaycan poeziyasının musiqi ilə qarşılıqlı əlaqəsi problemləri” doktorluq dissertasiyasında (1972) Nizami sənətinin mənbəyi və məzmunu, poeziya ilə musiqinin vəhdəti, mahniların insanlara emosional təsiri, müğam, mahni, musiqici və çalğı alətləri haqqında müləhizələri şərh olunur.

Akademik Teymur Bunyadovun “Əsrlərdən gələn səslər” (Bakı, 1993) kitabının “Musiqimizdə döyünen ürəklər” bölümündə Nizaminin musiqi dünyası və onun dövrünün musiqi mədəniyyətindən danışılır.

Dosent Əhmədağa Əhmədovun “Nizami-elmüşünas” (Bakı, 1992) kitabının “Nizami-musiqişünas” fəslində Barbədin ifa etdiyi 30 mahni, Nəkisa ilə birlikdə səkkiz məqam kökündə oxuduqları havalardan, Nizaminin “İskəndərnəmə” poemasında qədim yunan filosofu Əflatunun (Platonun) icad etdiyi simli örəgnən alətindən söhbət açılır.

Tarix elmləri doktoru Şirin Bünyadovanın “Nizami və etnoqrafiya” (Bakı, 1992) kitabının “Mənəvi mədəniyyət” fəslinin “Musiqi” bölməsində şairin poemalarında əks olunan musiqi insanın mənəvi zövq mənbəyi kimi qiymətləndirilir, nəğmə, mahni, müğam, ifaçılıq məharəti və çalğı alətləri haqqında məlumat verilir.

Professor Arif Hacıyevin rus dilində yazılan “Renessans və Nizami poeziyası” (Bakı, 1980) və “Nizami Gəncəvinin “Xəmsə”sinin intibah dövrü” (Bakı, 2000) kitablarında qədim yunan mifologiyasında incəsənət və elm ilahəsi sayılan Muzanın gözəllərinin sayına görə “Xəmsə”nin yeddi muzası” adlandırılan fəsildə tədqiqatçının şairin musiqiyyə, onun janrlarına, nəğmə oxuyan və rəqs edənlərə, musiqi məclisləri, çalğı alətləri və musiqi sədalarının bədii-estetik roluna münasibəti böyük zövq və incəliklə şərh olunur.

Professorlar Yusif Talıbov, Fərahim Sadıqov və Sərdar Quliyevin “Azərbaycanda məktəb və pedaqoji fikir tarixi” (Bakı, 2000) dərs vəsaitinin “Nizami və musiqi” bölməsində şairin musiqiyyə olan baxışına toxunulur.

Dosent Bayram Apoyev “Nizami Gəncəvinin pedaqoji görüşləri” (Bakı, 2008) və “Nizami Gəncəvi irləndən pedaqoji prosesdə istifadə işinin sistemi” (Bakı, 2012) kitablarında humanitar fənlərin tədrisi zamanı dahi şairin irləini öyrənmək və onu şagirdlərə sevdirmək üçün Nizami irlərinin əsasında bəstələnən musiqi əsərlərinin dinlənilməsi və qavranılmasının müstəsna əhəmiyyət daşıdığını göstərir.

Akademik Bəkir Nəbiyev I “Muğam aləmi” Beynəlxalq elmi simpoziumda (Bakı, 2009) etdiyi məruzədə Nizami Gəncəvinin ilk dəfə poeziyada muğamı ifadə etdiyinin göstərir, müğənninənamələrdə adı çəkilən “Muğan” havasının muğamlıq fərziyyəsi önə çəkilir.

Akademik Teymur Kərimli III “Muğam aləmi” Beynəlxalq elmi simpoziumunda (Bakı, 2013) etdiyi məruzədə şairin əsər yazması çalğı alətində ifaya bənzədir, “pərdə” termini ilə əsərin orijinallığı qeyd edilir, çalğı alətləri yeri gələndə antropomorf səciyyə daşıyaraq iki sevgilinin məhəbbət carxısına çevriləməsi göstərilir.

Nizami Gəncəvinin poemalarının musiqili səhnələri şairin yaradıcılığının müxtəlif aspektlərindən bəhs edilən kitabların ayrı-ayrı bölmələrində (Z.İbrahimov, 1947; M.Rəfili, 1947, 1973; Ə.Abbasov, 1966; R. Azadə, 1979; F.Qasimzadə, T.Hacıyev, 1982; T.Xalisbəyli, 1991) verilir.

Beləliklə, dərc olunan araşdırmaşalar göstərir ki, Nizami əsərlərindəki musiqili poetik sətirlərə əsasən onun dövrünün musiqinin müxtəlif janrlarını, cəmiyyətin həyatındakı rolunu, şairin özünün musiqiyyə olan münasibətini səciyyələndirmək mümkündür.

Nizaminin yüksək ideyalı əsərlərinə əlbəttə bəstəkarlar bigənə ola bilməzdilər. Bunu şairin poemalarının məzmunu və qəzəlləri əsasında klassik musiqinin demək olar ki, bütün janrları üzrə yazılın əsərlər – opera, balet, simfoniya, simfonik poema, simfonik və xoreoqrafik sütilar, poema

və ballada göstərir. Bundan başqa Nizaminin qəzəllərinə çoxlu sayıda mahni və romanslar bəstələnib. Üzeyir Hacıbəylinin "Sənsiz" və "Sevgili canan" əsəri ilə milli musiqimizdə yeni – "qəzel-romans" janrı əsası qoyulmuşdur. Nizami obrazı onun adı ilə adlanan opera və baletdə canlandırlıb. Eyni adla ona simli simfoniya, vokal-simfonik poema, kantata, vokal-oratoriya, simli kvintet, fleyta və fortepiano üçün elegiya, muğam etüdləri, xor əsərləri, poema ithaf olunub. Nizaminin poemaları əsasında səhnələşdirilən dramlara və çəkilən filmlərə musiqi bəstələnmişdir.

Bütün bu əsərlər Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin zənginləşməsində, o cümlədən, bəstəkarların yaradıcılığını yüksəlməsində Nizami irsi və obrazının misilsiz rolunu göstərir. Bu zəngin musiqi əsərləri musiqişünaslar tərəfindən təhlil edilərək, libretto və poemaların bədii konsepsiyalarının müqayisəsi aparılmış, poetik mətnlərin və melodiyaların əlaqəsi, cərəyan edən hadisələrin məzmunu, emosional cəhətdən təzahür formaları, üslub, vəzn, ahəng, ritmika, lad-intonasiya xüsusiyyətləri və dramaturgiyası, səhna quruluşları açıqlanır. Bu mövzu üzrə tədqiqat işlərinin nəticələri dərs vəsaitlərində (S.Qasimova, Mehmandarova, R.Zöhrabov, 1984; S.Qasimova, N.Bağirov, 1984; E.Abasova, L.Karaqışeva, S.Qasimova, N.Mehdiyeva, A.Tağızadə, 1992; O.Rəcəbov, O.İmanova, 2006), dissertasiya işlərində (T.Əliyeva, 1991; N.Mirzəyeva, 1994; C.Həsənova, 1998; T.Hüseynova, 1998; Ü.Əliyeva, 2001; İ.Quliyev, 2003; Ş.Məlikova, 2003; T.Quluzadə, 2004; T.Bağirova, 2007; L.Cəfərova, 2007; R.Süleymanova, 2008; A.Qəniyeva, 2011; Ş.Hacıyeva, 2011; K.Xankişiyeva, 2013), kitablarda (E.Abasova, Q.Qasimov, 1970; S.Kərimov, 1972; A.Tağızadə, 1979, 1985, 2002, 2011; Q.Qasimov, Ə.İsazadə, 1986; S.Qasimova, 1986, 2006; N.Kərimova, 1986, 1996; G.Abdullazadə, 1996; F.Əlizadə, 1997; R.Zöhrabov, 1997; T.Quluzadə, 2002; A.Tağızadə, 2002; S.Təhmirəzqizi, 2005; T.Yaqubova, 2006; İ.Quliyev, 2008; Z.Qafarova, 2009; Z.Bayramova, 2011) və məqalələrdə (B.Zeydman, 1961; Ə.İsazadə, 1967; İ.Əfəndiyeva, 1969; R.Zöhrabov, 1972; R.Rzaquliyeva, 1977; E.Abasova, 1978; Ə.Əmrəhova, 1985; T.Quliyeva, 1996; Ü.Talibzadə, 2000; A.Kərimli, 2001; Z.Qafarova, 2008; F.Rzayev, 2008; R.Məmmədova, 2014; V.Hüseynova, 2015) öz əksini tapmışdır. Onların sırasında Azərbaycanın dahi bəstəkarı Üzeyir Hacıbəylinin şairin qəzəllərinə yazdığı vokal sənətinin inciləri sayılan "Sənsiz" və "Sevgili canan" romansları (Y.Milovanova, 1947; Nstryev, V.Fere, 1949; İ.Əfəndiyeva, 1969; E.Abasova, Q.Qasimov, 1970; R.Zöhrabov, 1972; Z.Səfərova, 1976, 1997, 2010; R.Rzaquliyava, 1977; H.Babayeva, 1985; T.Hüseynova, 1987, 1998; N.Ələkbərova, B.Zabolotskix, 1988; S.Qurbanəliyeva, 1990, 2012; Z.Dadaşzadə, 1997; T.Hüseynova, 1998; Ü.Talibzadə, 2000; İ.Məhərrəmova, 2003; A.Qəniyeva, 2011; B.Nəbiyev, 2012), Qara Qarayevin dünyanın məşhur teatr səhnələrində nümayiş etdirilən "Yeddi gözəl" baleti (L.Karaqışeva, 1956, 1959, 1960, 1978; R.Fərhadova, 1957, 1978; Y.Bonç-Ocmolovskaya, 1961; A.Kislova, 1961; N.Elyas, 1977; S.Qasimova, N.Bağirov, 1984; A.Əmrəhova, 1985; H.Qaşqay, 1987, 1997; F.Əlizadə, 1997; K.Nəsirova, 1996; F.Əliyeva, Ş.Mahmudova, 1999; Ü.Əliyeva, 2000; M.Hüseynova, 2003; C.Həsənova, 2004; S.Qasimova, 2006; F.Rzayev, 2008), eşq rəmzi olan "Leyli və Məcnun" simfonik poeması (İ.Abezqauz, 1958; L.Karaqışeva, 1960; S.Qasimova, N.Bağirov, 1984; F.Əlizadə, 1997, 2003; G.Mahmudova, 2003; İ.Paziçeva, 2013), Fikrət Əmirovun ecazkar "Nizami" simli simfoniyası (D.Danilov, 1966; Q.İsmayılova, 1956; S.Qasimova, N.Bağirov, 1984; V.Vinoqradov, 1983, 1984; S.Qurbanəliyeva, 1994, 2009; A.Məmmədova, 1996; M.Hüseynova, 2003; İ.Məhərrəmova, 2003; S.Qasimova, S.Quliyeva, 2014) və "Nizami" baleti üzrə musiqişünaslıq araşdırmaları (A.Məmmədova, 1996; S.Qasimova və Z.Abdullayeva, 2004; V.Şərifova-Əlixanova, 2005; O.Rəcəbov, O.İmanova, 2006; S.Şirinova, 2012; V.Hüseynova, 2015) üstünlük təşkil edir.

Nizami poeziyası elə bir tükənməz mənbədir ki, neçə illər keçsə belə, tədqiqatçılar onun ərində indiyə qədər deyilməyən fikirlər aşkar edərək, nizamişünashığa və eləcə də musiqişünashığa yeni əsərlər töhfə verəcəklər.

Саадет Абдуллаева

Доктор искусствоведения, профессор БМА

## ТВОРЧЕСТВО И ОБРАЗ НИЗАМИ ГЯНДЖЕВИ В АЗЕРБАЙДЖАНСКОМ МУЗЫКОВЕДЕНИИ

### Резюме

В статье дан обзор исследований, проведенных азербайджанскими музыковедами по анализу произведений композиторов, созданных на основе «Хамсэ», лирических стихотворений Низами Гянджеви и его образа.

**Ключевые слова:** образ Низами, "Хамсе", роман "Сенсиз" ("Без тебя"), роман "Севгили джанан" ("Возлюбленная"), балет "Семь красавиц", симфоническая поэма "Лейли и Меджнун", струнная симфония "Низами", балет "Низами"

Saadet Abdullayeva

Professor of BMA,

Doctor of Sciences on Art

## CREATIVITY AND IMAGE OF NIZAMI IN AZERBAIJANI MUSICOLOGY

### Summary

The article provides an overview of research conducted by Azerbaijani musicologists to analyze the works of composers that are based on "Khamsa", lyrical poems Nizami Ganjavi and his image.

**Key words:** image of Nizami, "Khamsa", romance "Sensiz" ("Without You"), romance "Sevgili Janan" ("Beloved"), ballet "Seven Beauties", symphonic poem "Layla and Majnun", string symphony "Nizami", ballet "Nizami"

**УЛЬКЯР АЛИЕВА**  
Доктор искусствоведения,  
профессор АНК  
Баку, ул. Алескер Алиев 7  
E-mail: ula-music@rambler.ru

## ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИИ СИМФОНИЧЕСКОЙ ПОЭМЫ «СКАЗКА» АРИФА МЕЛИКОВА

**Резюме:** В статье представлен анализ симфонической картины «Сказка» выдающегося азербайджанского композитора Арифа Меликова. Основной акцент исследования был сделан на раскрытии тематической организации произведения, которая послужила основой для лейтмотивной системы балета «Легенда о любви» композитора.

**Ключевые слова:** Ариф Меликов, симфоническая поэма, музыкальная композиция, музыкальный тематизм

Симфоническое творчество выдающегося деятеля современной музыкальной культуры Азербайджана – Арифа Меликова отмечено самобытным претворением традиций классиков азербайджанской музыки (У.Гаджибейли, М.Магомаева, А.Зейналлы, Ниязи, К.Караева, Ф.Амирова), многообразием содержания и художественным совершенством. Его симфонические произведения обладают широкомасштабным, интересным композиционным строем, мелодической щедростью и эмоциональной непосредственностью при строгой логичности в разработке музыкального образа, оркестровым полнозвучием при разностороннем выявлении тембровых оттенков. Еще будучи студентом Азербайджанской Государственной Консерватории им. У.Гаджибейли композитор написал свое первое симфоническое произведение – поэму «Сказка». Это было несомненным показателем незаурядного таланта, с одной стороны, и рано проявившегося интереса к большим идеино-художественным концепциям, с другой.

В «Сказке» господствует принцип художественного обобщения – сопоставление различных, довольно самостоятельных эпизодов, скрепленных неоднократным проведением первой темы вступления (Изолированность разделов подчеркнута фактурными и темповыми различиями: первый раздел вступления – Andante, второй раздел вступления – Allegro, главная партия – Moderato (Marciale), побочная партия –Tempo I (Andante), разработка – Allegro, реприза – Andante, кода – Meno mosso). Музыка данного лейтмотива симфонической поэмы богата программной «информацией». Во-первых, ее ладовая основа – азербайджанский лад хумаюн – определяет общий восточный характер произведения. Во-вторых, в об разном плане данный лейтмотив можно охарактеризовать «темой повествования», «темой от автора», непосредственно вводящий в мир сказочных образов (*пример 1*). Это придаёт художественной концепции поэмы А.Меликова эпический характер.

### Пример 1

Andante



Последующее развитие музыкального материала, свободные переходы данного тематизма от одной оркестровой группы к другой, то противопоставляя их, то объединяя – по-

добно разматываемому «клубку» повествования – сообщают мелодии широту, особую пространственную многомерность. При этом тема на протяжении всего произведения не сливается с той или иной музыкальной картиной, сохраняет свой индивидуальный облик, словно напоминая слушателю, что все происходящие события – рассказ, фантазия одного лица.

Следует отметить, что форма для А.Меликова – это не замкнутое пространство, не движение по кругу, а развитие мысли, музыкально выраженная идея. Оригинальное композиционное решение симфонической поэмы опирается на тип «моделирующей драматургии»: композитор переосмысливает традиционную форму сонатного аллегро, подчиняя структуру произведения его программному замыслу. В результате возникает своеобразная композиционная структура, метко охарактеризованная Б.Асафьевым: «когда музыкальная мысль создает форму» [1, с. 34]. Результатом подобного творческого переосмысливания формы можно считать сквозное развитие образов поэмы, каждый из которых является как внутренне завершенным, самостоятельным разделом, так и очередным «звеном» в целостной драматургии произведения.

Данная тенденция ярко проявляется в структуре вступления произведения, в частности в его разделении на две составляющие. Сам по себе прием не нов, но необычно его воплощение: в образно-эмоциональном плане второе вступление, «обрисовывающее» силы контрсквозного действия (силы зла) противопоставляется тематическому материалу главной и побочной партий, воплощающих силы «сквозного» действия (силы добра).

Практически весь музыкальный материал второго вступления проходит на фоне зловещих шорохов – стремительного потока беспокойно-суетливых пассажей шестнадцатых, отмеченного постепенным нагнетанием динамики. Контрастность образных сфер подчёркнута и сменой ладовой «окраски»: интонационно-тематического основа второго вступления – лад чаргах, который на протяжении всей поэмы становится ладовой характеристикой сил контрсквозного действия.

На редкость сдержанными и скучными средствами (вся музыкальная ткань ясно разделяется на два отдельных «пластов») А.Меликов создает собирательный образ зла. Первый и основной элемент – «угловатые» интервальные ходы медных духовых (восходящий ход на малую терцию, сменяемый нисходящими секвенцируемыми ходами на чистую кварту). Второй элемент – резкое и властное вторжение сигнальных интонаций, сменяющее мрачными хроматизированными «поползновениями» (данная призывная попевка является своего рода «искаженным» вариантом призывающей попевки из первого вступления – ход не на секту, а на септиму).

Следует отметить, что для характеристики контрсквозных сил композитор использует ставшие уже хрестоматийными композиционные приемы: ладоинтонационная неустойчивость; вариантное развитие мелодических ячеек с характерными метроритмическими перебоями за счет увеличения или уменьшения числа сегментных звеньев; резкие «перебросы» музыкального материала из верхнего регистра в низкий и наоборот; применение хроматических и трепетливающих элементов и т.п. Все это способствует созданию и установлению до крайности накаленной атмосферы, вызывает ассоциацию с неумолимой жестокостью.

Спад динамического звучания на *p* подготавливает возникновение первой темы главной партии *Moderato (Marciale)* – напевно выразительной мелодии на фоне типового «солирующего» аккомпанемента (нисходящие квартовые ходы). Предельная «скучность», строгость выразительных средств находятся как бы в обратно пропорциональном отношении к силе выражаемых ими чувств (обращает внимание стремление композитора максимально приблизить звучание фагота (*solo*) к естественной, богатой оттенками выразительности человеческому голосу; *пример 2*).

*Пример 2*

**Moderato (Marciale)**

Тематизм – сильная сторона музыки Арифа Меликова. Композитор является мастером длительно развивающихся тематических образований. Они обрастают дополнительными, контрапунктирующими мотивами, и, не теряя образной цельности, «заполняют» разделы формы. Так, формально вторая тема главной партии представляет собой новую тему, но на слух она все же воспринимается как очередной этап непрерывного развертывания «бесконечной» мелодической линии первой темы главной партии (*пример 3*). Несмотря на индивидуальные особенности каждой темы (каждая из них самостоятельна, завершена по форме), они родственны и составляют общую протяженную линию мелодического прорастания, являя собой высокую ступень интоационного родства, чему способствует общая ладовая основа двух тем главной партии – лад шуштер. Таким образом, из одной лирической темы непосредственно вырастает другая.

*Пример 3*

Тема побочной партии является одним из замечательных образцов меликовской лирики, раскрывающей целый мир возвышенно-поэтических чувств (*пример 4*). Изложение тематического материала в ладе хумаюн, подчёркивает образно-эмоциональное и интоационной родство основного лейтмотива поэмы и побочной партии, характеризующие силы сквозного действия. Простота песенной мелодии с ее плавными изгибами, выступающими в опевании каждого оборота и хрупко-застенчивым звучанием, способствует передаче разнообразного комплекса чувств – томление, печаль, светлая греза. Первое проведение поручено английскому рожку (*solo*), благодаря чему теплота и страстность звучания темы возрастают. И в то же время простые «покачивающиеся» гармонические фигурации скрипок наряду с «холодными» волнообразными «блёками» металлофона и фортепиано создают призрачный, феерический фон сопровождения, как бы подсказывая слушателю об условности волшебного мира, созданного фантазией композитора.

*Пример 4.*

**Andante**

В разработке с яркой изобразительностью композитор живописует драматический конфликт, картину борьбы и временную победу сил зла, сил контратакующего действия. Исходя из образного содержания, разработка состоит из двух разделов. Первый раздел (*Allegro*) – это наступление сил контратакующего действия. Вторжение основного мотива зла, наложенного на насыщенный фон (характерное поступательное движение шестнадцатых, где каждый звук подчеркнут выбивающими ударами малого барабана), вызывающие и словно «срывающиеся» выкрики труб, «гасимые» четко очерченными хроматическими ходами у кларнетов – все это еще сильнее сгущают колорит, словно замыкая пространство пути. Здесь особенно остро ощущается непреодолимость злого, враждебного начала, направленного на разрушение всех светлых надежд и устремлений.

Второй раздел разработки – *Piu mosso* (ц. 18) с яркой изобразительностью живописует картину борьбы. Затаенно и тревожно звучат у фагота, фортепиано и «низких» струнных устремленные вперед октавные «шаги», основанные на интонациях первой темы главной партии. На этом фоне начинается полифоническая разработка основных тематических образований произведения. Из начального оборота первой темы возникают призывные сигнальные интонации (у трубы), сменяемые решительными мелодическими ходами, «вырастающими» из интонаций побочной партии (валторны и струнные). Решительное проведение двух тем, обрисовывающих силы сквозного действия, наталкивается на противодействие основной «злой» попевки.

При всей музыкально-живописной «рельефности» батального эпизода, в ней на первый план выступают драматическая экспрессия, острота конфликтного развития основных тем. Первая кульминация *Meno mosso* (ц. 25), основанная на второй теме главной партии (проведение медными духовыми на фоне tremolo всего оркестра), сменяется «злой» попевкой (у тромбонов и тубы) и хроматическими пассажами деревянных и «высоких» струнных, перенесена в конец репризы и в образно-эмоциональном плане совпадает с моментом окончательной «развязки» конфликта, временной победе контратакующих сил. Внезапными резкими ударами всего оркестра заканчивается схватка. «Надломлено» звучит первая тема главной партии, порученная солирующему бас-кларнету. Ее интонационное переосмысление характеризует трагический образ героев, павших в неравном бою.

Развязка конфликта наступает в зеркальной репризе *Andante* (ц. 27), которая возвращается к образам борьбы, но в ином аспекте. Это утверждение гуманистической концепции произведения, поэтому в репризе отобраны только те тематические комплексы, которые ведут ее в ранг заключительного построения (основу тематического материала репризы составляют два лирических «центра» поэмы – тематизм главной и побочной партий).

В репризе данные лирические образы показаны более широко, развернуто, чем в экспозиции. На фоне мягкого колышущегося скрипичного аккомпанемента у английского рожка и альтов, возникает мелодия побочной партии. Ее сменяет вторая тема главной партии, порученная струнным. Развитие этой темы протекает на едином дыхании, в беспокойно устремленном ритме. Длительное и непрерывное нарастающее развитие приводит к предкульминационному мелодическому «слиянию» двух тем – «вплетение» в единую мелодическую линию оборотов, как из второй темы главной партии, так и из побочной партии (ц. 30).

Симфоническая поэма завершается кодой *Meno mosso* (ц. 32) – ликующим апофеозом, торжеством светлого идеала (Вторая, генеральная кульминация симфонической поэмы). В ее основе – трансформированная тема главной партии. Подобное гимническое преображение лирических образов в финалах произведений, типично для романтиков, также очень характерно и для творчества А.Меликова. Блеск оркестрового звучания, ослепительный «сноп» света, излучаемый в фанфарном проведении начального оборота второй темы главной партии, утверждение мажорной тональности сообщают заключительному построению симфонической поэмы характер триумфального праздничного великолепия, окончательно утверждая торжество сил сквозного действия.

Подытоживая вышесказанное, отметим, что анализ симфонической поэмы «Сказка» Арифа Меликова позволяет констатировать:

- уже первое симфоническое произведение А.Меликова отмечено ярким проявлением индивидуального стиля композитора в сфере оркестрового мышления. Ее отличительной чертой является темброво-фактурное и оркестрово-полифоническое развитие звукообразов в связи с программным замыслом. При этом следует отметить, что все эффекты оркестровой партитуры естественно вытекают из художественно-поэтического замысла, направлены на то, чтобы оттенить характерные черты того или иного музыкального образа;

- «монолитность» композиционной структуры произведения обусловлена ее лейтмотивной системой. Опираясь на принцип сквозного тематизма, композитор объединил несколькими общими «сквозными» темами разные, внутренне завершенные части произведения. При этом тематические образования несут в себе максимум информации, определяемые понятием «законченный художественный образ».

### **Библиография:**

1. Асафьев Б. Книга о Стравинском. Л., 1977.

**Ülkər Əliyeva**

AMK-nin professoru,

sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru

### **ARIF MƏLİKOVUN “NAĞIL” SİMFONİK POEMASININ KOMPOZİSİYA XÜSUSİYYƏTLƏRİ**

#### **Xülasə**

Ü.S.Əliyevanın tədqiqat işi görkəmli Azərbaycan bəstəkarı Arif Məlikovun ən məşhur “Nağıl” simfonik poemasının hərtərəfli təhlilinə həsr olunmuşdur. Təqdim olunan tədqiqat işində xüsusi aksent əsərin tematik təşkilatının açılışına sərf edilərək, bəstəkarın “Məhəbbət əfsanəsi” balətinin əsas leytmotiv sistemini təşkil edir.

**Acar sözlər:** Arif Məlikov, simfonik poema, musiqi kompozisiyası, musiqi tematizmi

**Ulkar Aliyeva**

Professor of ANC,

Doctor of Sciences on Art

### **COMPOSITIONAL FEATURES OF A «FAIRY-TALE» SYMPHONIC POEM BY ARIF MELIKOV**

#### **Summary**

The object of the research is the complex analysis of a symphonic poem «Fairy-tale» written by famous Azerbaijan composer Arif Melikov. The special accent becomes a disclosing of the thematic organization of the work which have formed a basis for leitmotiv's system of his ballet «The Legend about Love».

**Key words:** Arif Melikov, symphonic poem, musical composition, musical theme

**Gülnarə MANAFOVA**

AMK-nin dissertanti,

“Milli musiqinin tədqiqi laboratoriyası”nda elmi işçi

Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu Ələsgər Ələkbərov 7

Email: gulnarerefiq@gmail.com

**“MI” MAYƏLİ YEDDİ MƏQAM**

**Xülasə:** Cavanşir Quliyevin hazırlanmış royal üçün “Muğam səssiralarında interlüdiyalar ilə 7 pyes” məcmuəsi mügamın formayaradıcı prinsipini, eləcə də milli məqam sistemini müasir yazı texnikası ilə həyata götirmiş orijinal əsərdir. Hazırlanmış royal qədim divar saatının zəngi və milli alətlər – ud və qoşanağaranın səsini imitasiya edir. Məqalədə əsərin quruluşu və məqam xüsusiyyətlərinin müfəssəl təhlili verilir. Məcmuə Azərbaycan məqamlarını müasir anlamda qavramaq üçün əyani vəsait də ola bilər.

**Açar sözlər:** Cavanşir Quliyev, “Muğam səssiralarında interlüdiyalar ilə 7 pyes”, fortepiano silsiləsi, məqam, muğam, hazırlanmış royal, ud, qoşanağara

Danılmaz faktdır, muğam bizim keçmişimizdir, musiqimizin, mənəvi dünyamızın bünövrəsidir, şəxsiyyətlər yetişdirməyə qadir mühitdir, düşüncə tərzi və eyni zamanda yanaşma üsuludur. Ona görə də hər yeni nəsil yaradıcı mühitə baş vurduqca mügamlı öz dünyasını formalasdırmaqla yanaşı can atlığı yenilikləri reallaşdırmağa yeni mühit axtarmalı olmur. Muğam qədim olduğu qədər də müasirdir, ən yeni axtarışlara, çağdaş tələblərə və eksperimentlərə cavab verə biləcək qədər çevik və elastik ola bilir. Demək olar, Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin hər nümayəndəsi bu bitib tükənməz çeşmədən qidalanaraq bir-birindən fərqlənən, bənzərsiz və orijinal əsərlər yaratmaqla bərabər hər əsərdə hələ nə qədər ideyaların toxumunu səpir və yeniliklərin cürcətlərini aşkarlayır.

C.Quliyevin hazırlanmış royal üçün “Muğam səssiralarında interlüdiyalar ilə 7 pyes” i muğamı professional musiqiyə götirmək istiqamətdə aparılan intellektual axtarışların reallaşmasının parlaq nümunəsidir. “Muğam ladları əsasında 7 pyes” fortepiano məcmuəsi yazıldığı zamana (1980) bəstəkarın yetkin yaradıcılıq nailiyyətlərinin astanasında dayandığı hazırlıq dövrü kimi yanaşmaq olardı. Amma əsərin çox uğurlu konsert həyatı bir daha sübut etdi ki, əsər həm dövr üçün, həm çağdaş bəstəkarlıq məktəbi, həm də Azərbaycan musiqisini anlamağa cəhd edən Qərb üçün də arzuolunan və gözlənilən bir muğam konspekti oldu. “Zurna və simfonik orkestr üçün uvertüra”sı ilə yaradıcılıq kredosunu bəyan edən bəstəkarın daha bir uğuru sayacağımız bu məcmuədə biz bəstəkarın Azərbaycan muğamlarına diqqət və sədaqətinin bir daha şahidi oluruq.

Müəllif “Muğam ladlarında 7 pyes” əsərinin adını 2008-ci ilin nəşrində [1] bir qədər dəyişdirək “Muğam səssiralarında interlüdiyalar ilə 7 pyes (hazırlanmış royal üçün)” adlandırıb. Bəstəkar bunu belə izah edir: “Əsərin adına əl gəzdirməkdə məqsədim vardi. Pyeslərin adının daha çox azərbaycanca olmasını istədim. İmkan olsaydı interlüdiya sözünü də çevirərdim. Əslində bütün əsər, yəni həm muğam pyesləri, həm də interlüdiyalar muğam ladlarındadır, interlüdiyaların özü də şur üstündədir”.

Ön sözdə əsər belə təqdim edilir: “Muğam ladlarında 7 pyes” mügamın formayaradıcı principlerinin və tematik inkişafın fortepiano musiqisinə və bəstəkar yaradıcılığına götirilməsi üzrə cəhdər edilib. Əsər 7 pyesdən ibarətdir. Onların hər biri 7 əsas Azərbaycan muğam ladında yazılıb. Ümumilikdə isə əsər muğam bölmələri əvəzinə pyeslər, rənglər əvəzinə isə interlüdiyalar nəzərdə tutulmuş vahid muğam dəstgahı kimi qavranılmalıdır. Pyeslərin mi mayəli olması, yəni “mi” kökünə əsaslanması əsərin vahidliyinə xidmət edir”.

Bu orijinal kompozisiya bəstəkarın on çox ifa edilən əsərlərindən biridir. “7 pyes” pianoçu Teymur Şəmsiyevə ithaf edilib, əsərin ilk ifaçısı da odur. Sonra Samir Mirzəyev, Murad Adıgözəlzadə, Rəna Rzayeva da bu əsəri repertuarlarına daxil edərək dünya konsert salonlarında dəfələrlə

səsləndiriblər. Mixail Yermolayev-Kollontay Moskvada, Ştokman müasir avanqardin görkəmlə sənətkarlarına həsr olunmuş konsertdə Çikaqoda, eləcə də Alan Faynberq (Çığaqo), İvan Sokolov (Santa Fe) əsəri ifa edib.

1989-cu il 31 mart nömrəsində "New York Times" qəzetiində pianoçu Alan Faynberqin solo konsertindən sonra çıxan resenziyada müəllif Donal Nenahan belə yazdı: "Gecənin qəribəliyi sovet bəstəkarı Cavanşir Quliyevin hazırlanmış royal üçün yazdığını "Muğam ladlarında 7 pyes" idi. Muğamın Asiya ekvivalenti olan hind raqaları kimi burada da günün saatı, məkan, yaxud müəyyən bir əhvalla bağlı duyğular təsvir edilir. Statik pyeslər o qədər də böyük təəssürat yaratmadı. Amma intermediyalar bunu 40 yaşında eləmiş Con Keycin sonata və interlüdiyalarını xatırlatdı. Bir-birindən aralı 2 qara klavişin səsini dəyişdirməklə baraban effekti və küt zəng səsi cənab Quliyevin qəlbinin dərinliklərində gizlənmiş sırrdan xəbər verdi". Bu məqalədən bəstəkar özü çox gec, 2007-ci ildə Betti Bler və Rocers Xannelop Santa-Fe festivalında adı çəkilən əsəri proqrama salmaq üçün bəstəkarı həmyerlimiz Aida Hüseynovadan soraqlaşarkən xəbər tutdu. Təşkilatçılar bəstəkarın adını sorğuya qoşarken "Nyu York Tayms" qəzetiinin arxivindən bu məlumatlar aşkar olmuşdu.

"7 pyes" xaricdə yaşayan həmyerlilərimizin repertuarında daha çox yer alır. Bunu əsərin konsert ifası üçün əlverişli, parlaq və yadda qalan olması ilə bağlamaq olar. Hazırda xaricdə yaşayan həmyerlimiz pianoçu Rəna Rzayeva "7 pyes"i "Kara Karayev's Circle" (2006) [11] adlı orijinal proqram çərçivəsində ifa edir. Burada refren rolunda çıxış edən Qarayev prelüdləri müasir Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano əsərləri ilə növbələşir. Adı "Qarayevin çevrəsi" kimi tərcümə edilən proqrama Arif Babayev ("Piano Sonata No. 2"), Aqsın Əlizadə ("Dastan" və "Qədim oyunlar"), Salman Qənbərov ("Varialudes"), Cavanşir Quliyev ("7 pyes") və Rehili Həsənovanın (Rəna Rzaevaya ithaf edilmiş Sonata) əsərləri daxildir. Bu proqram bir sıra şəhərlərdə böyük uğurla ifa edilərək Vaşinqtonda diskə yazılıb. C.Quliyevin "7 pyesi" Qarayevin cis-moll prelündündən sonra səslənir. Bu əsər qalibiyət və CD-yə yazılmış haqqını bir qədər əvvəl, 1998-ci ildə qazanıb. O vaxt pianoçu Rəna Rzayeva pyesləri anonim olaraq "Vienna Modern Masters" (5-ci buraxılış) müsabiqəsinə göndərmişdi [12].

Ösər 1982-ci ildə Tbilisidə Gənc Bəstəkarların Festivalında, 1983-cü ildə Çexoslovakiya, Bratislavada Sovet bəstəkarlarının simpoziumunda, 1984-cü ildə Sofiyada Sovet-Bolqarıstan bəstəkarlarının simpoziumunda, eləcə də ABŞ-da keçirilən yaradıcılıq simpoziumunda uğurla ifa edilib. Amerikalı müsiqisünas Teodor Levinin fikrincə C.Quliyevin bu əsəri Şərq və Qərb müsiqisinin qarşılıqlı təsirinə gözəl nümunədir. Müsiqisünas C.Quliyevlə Con Keyc [13] arasında yaradıcı baxımdan oxşar cəhətləri müşahidə etdiyini səsləndirib [2]. Hələ keçən əsrde müsiqi dünyasını altıştunə çevirmiş, müsiqidə məhdudiyyətləri və şərtilikləri aradan götürmüş inqilabi şəxsiyyət Con Keycə onun eksperimentlərindən ilhamlanan gənc Azərbaycan bəstəkarının adının birgə çəkilməsi özü kiçik hadisə deyildi.

Məlumdur ki, hazırlanmış royal Amerika bəstəkarı Con Keycin adı ilə bağlıdır. Amma hələ 1913-cü ildə Henri Kouell və Erik Sati ilk dəfə hazırlanmış royaldan istifadə etsə də bu fəndi müsiqi dünyasında təsdiqləyən mahz Keyc olub. Preparasiya edilmiş royal ideyası qaradərili rəqqasə, K.Denhem xoreoqrafik məktəbin müəllimi, inzibatçısı və solisti Sivilla Fortun sayəsində Con Keycin ağlına gəlmışdı. O, Keycdən 3 gün ərzində Afrika üslubunda rəqs hazırlamağı xahiş edib. Rəqqasənin çıxış edəcəyi zalda isə yalnız bircə royal vardi. Bəstəkar simlərin arasına əlinə keçəni, bolt, qayka, plastik və dəmir lövhəciklər yerləşdirərək zərb alətləri orkestrinin səslərini ala bilib. Pyes "Vakxanalıya" (1938) adlanır. Sonradan Keyc hazırlanmış fortepiano üçün 30-a yaxın əsər və bir neçə silsilə bəstələdi.

C.Quliyevin "7 pyes"i Azərbaycan müsiqisində hazırlanmış royal üçün yazılmış ilk əsər deyil. Bu qəbildən Azərbaycan bəstəkarları F.Qarayevin "İki ifaçı üçün sonata"sını (1976), Firəngiz Əlizadənin violonçel və hazırlanmış fortepiano üçün "Habilsayağı" (1979) əsərlərini göstərə bilərik. Azərbaycan müsiqisində eksperimental xətti həmişə nəzərində saxlayan C.Quliyev bu əsərdə fortepianonun zərb aləti kimi traktovkası məsələsini ön plana çəkir. Bu əsəri 1994-cü ildə ifa etmiş pianoçu Samir Mirayevin (Akdeniz Universiteti, Türkiyə, Antalya) xatirələrindən: "Ömründə çalğım ilk hazırlanmış piano üçün əsərdir. O zamanlar bu işdə tamamən yeni olduğum üçün ifadan qabaq pianonu bəstəkar Cavanşir müəllimin özü preparasiya etmişdi. "7 pyes" ifaçı qarşısında icra

sərbəstliyi qoyaraq musiqiçiyə muğamları özünün dərk etdiyi kimi çalmaq fürsəti verir. Əsərin ifası texniki olaraq çətin deyil. Amma hər klassik pianoçu preparasiya edilmiş pianoda çalmağa həmən alışa bilmir. Basdırın dillərdən alışmadığın səslərin çıxması ilk zamanlar çəşqinliq yarada bilər. Səhnə ifası zamanı əsəri ilk dəfə eşidən dinləyicinin reaksiyası da müxtəlif və gözlənilməz (hərəkətlənmələr, piçilti və gülüşmə kimi) olur. Bu da psixoloji təzyiq olaraq ifaçının diqqətini müəyyən qədər dağlıda bilər. Yادimdadır, mən Filarmoniyada bu əsəri çalandı dolu salondakı dinləyicilərin reaksiyası mənim diqqətimi dağlımışdı və bu da əsərin ortasında bir texniki qüsura səbəb olmuşdu. Ümumiyyətlə, nə eşidəcəyini bilməyən hazırlıqsız dinləyicinin qarşısına çıxməq musiqiçiyə hər zaman sürprizlər vəd edir" (Sitat məqalə müəllifi ilə fərdi yazışmadan götürülb).

Əsərin ifası üçün göstərişdə belə yazılıb:



- Simlərin arasına yumşaq lastik yerləşdirərək, royalın səslənməsini yumşaltmaq, udun səsinə bənzətmək lazımdır.



- Simlərin arasına çox six şəkildə lastik yerləşdirmək lazımdır – səslərin yüksəkliyi eşidilməməlidir. Royalın səsi qoşanağaranın səsinə bənzəməlidir.



- Bu səsin iki siminin, təxminən, ortasına 3.5 mm yoğunluğunda, 4 sm uzunluğunda metal vint yerləşdirmək lazımdır. Səslənmə divar saatının zənginə bənzəməlidir.

Beləliklə, bəstəkar aşağı registrdə simləri hazırlanmaqla udun, yuxarı registdə isə simlərin hazırlanması ilə notların səs yüksəkliyi aradan götürərək milli zərb aləti qoşanağaranın səslənmə effektini almağa nail olur. Ümumiyyətlə, fortepianonun ritmik aləti kimi tətbiqi həm XXəsr musiqisi, həm də əsərin sevimliyi – caz üçün səciyyəvidir. Membranofonlu olmayan alətləri fərqli traktovka etmək cəhdlerinə B.Bartok, İ.Stravinskinin yaradıcılığında rast gəlmək mümkündür. Hələ XX əsrin əvvəllərində (1921-1923) Stravinski "Los noces" («Свадебка», yəni "Toy") adlı 4 fortepiano, zərb alətləri, xor və solistlər üçün xoreoqrafik lövhəsində partiturada fortepianonu zərb alətləri ilə bir sıraya salıb membranofonlu alət kimi işlətməsi [14]. Ondan əvvəl isə Hindemit fortepianonun ritmik zərb aləti kimi təfsirini "Süita 1922" /"Rektaym"/ əsərinin programında təklif edib [3]. İnsan sürürunun basmaqəlib olmasına, duyuğu və arzuların standartlaşmasına etiraz edən ifaçılar üçün göstərişlər verərək Hindemit yazırıdı: "Forte piano dərslərində aldığınız hər şeyi unudun. "Dis" klavişini dördüncü, yoxsa altinci barmaqla götürəcəyiniz barədə qəti fikirləşməyin. Pyesi təbii fəlakət kimi, amma dəqiq ritmdə çalın, lap maşın kimi. Fortepianonu zərb aləti kimi qavramağınız lazımdır, onu elə zərb aləti sayın" [15]. Həmin bu göstərişləri Cavanşir Quliyevin "7 pyes" inə də müəyyən qədər aid etmək olar. Burada da emosional faktor həllədici amillərdən biridir. Bəlkə də məhz bu səbəbdən əsərdə dingildəməyə vadar edən interlüdiyalar qısa zaman kəsiyində parlayıb sənən işaretlərə bənzəyən məqamları əhatəyə almaqla təzadlıq yarada bilir.



Divar saatının zəngini təqlid edən xüsusi metal vint səslənməklə sanki "Hə, haydi başladıq" deyib magik obrazları işə salır. Cingildəyən zəng bütün dövrlərdə zaman kateqoriyasını bildirən simvoldur.

"Muğam ladlarında 7 pyes" məcmuəsini muğam dəstgahının formayaрадıcı prinsiplərinin fortepiano musiqisində modelləşdirmə cəhdidə adlandırmaq olar. 7 pyes müvafiq olaraq 7 əsas Azərbaycan məqamlarına uyğun adlandırılıb və həmin ladda yazılıb. Bu orijinal silsilədə əsas məqsəd milli məqamlarımızı improvisə yoluyla göstərməkdir. Ümumilikdə, əsər formaca vahid böyük muğamı xatırladır ki, onun muğam şöbələrinin yerinə hərəsi bir məqamda olan pyeslər, rəng və təsniflərin əvəzinə isə interlüdiyalar nəzərdə tutulub.

Bütün interlüdiyaları birləşdirib dalbadal çalası olsaql, o da ayrıca bir pyes kimi səslənəcək. Onu sanki mexaniki şəkildə 5 yerə "parçalayıb" pyeslər arasında yerləşdiriblər. Bu prinsip pyeslər arasında əlaqəni gücləndirir.

Bütün pyeslərin istinad nöqtəsinin mi notu olması da əsərin vahid konsepsiyasına xidmət edir.

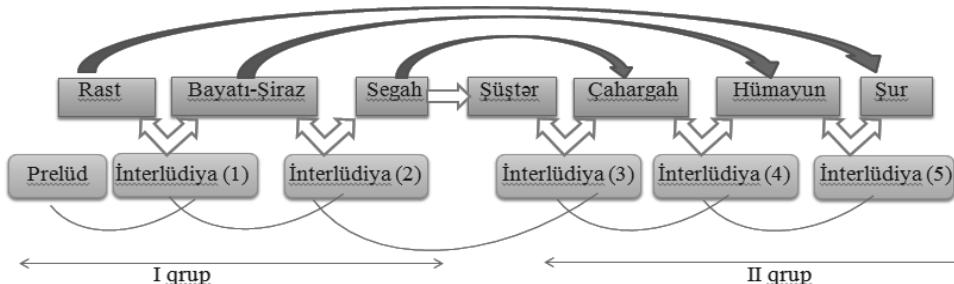
Prelüdlər bu qaydada sıralanıb: "Rast", "Bayati-Şiraz", "Segah", "Şüstər", "Çahargah", "Hümayun", "Şur". Bunları müğamların konspekti də adlandıra bilərik. Bəstəkar hər müğamin sanki mahiyyətini, cövhərini çıxararaq qısa şəkildə (bütün əsərin xronometrajı cəmi 8 dəqiqədən bir qədər azdır) təqdim edir. Çox guman ki, bəstəkarın məqsədi saatyarm-iki saatlıq dəstgahları artıq dinləməyə zamanı olmayan müasir insanların qəlbinə tez zamanda yol tapmaqdır.

Bəstəkarın musiqi materialının inkişaf yolu kimi improvisizeliyi seçməsi əlbəttə ki, xalq ənənələrindən irəli gəlir. Bu, həmçinin Bakıda çox sevilən və geniş yayılmış caz ənənələri ilə də bağlıdır. Müğam improvisizeliyinin cazla birləşdirilməsi əsərin özəlliklərindən biridir. C.Quliyev xalqın improvisəyə olan marağını belə izah edir: "...Azərbaycan dinləyicisinin təbii musiqi qabiliyyi xalqın möhtəşəm musiqi abidəsi – müğamlara malik olmasındadır. Improvizasiyaya qarşı belə məhəbbət və onu başa düşmək qabiliyyəti cazın Azərbaycanda tezliklə şöhrət qazanmasına təsir edən əsas faktorlardan biri olub. Ona görə də Azərbaycan cazi parlaq emosionallığı, lad çalarlarının rəngarəngliyi, forma və quruluşun müxtəlifliyi, musiqi prosesinə milli alətlərin cəlb edilməsi ilə seçilir" [4].

Caz bədii cərəyan olaraq XX əsr musiqi psixologiyası üçün müasir insanın duydularlarını çatdırmaqda ən əlverişli üssüllardan biridir. Cazda gedən proseslər professional bəstəkar musiqisində ifa üssüllarının köklü surətdə dəyişməsi tendensiyası ilə də üst-üstə düşür. Harmonianın aparıcı funksional rolununitməsi, ön plana fon tematizminin çəkilməsi, melodiya və ritm vəhdətinin pozulması, Avropa temperasiya çərçivələrindən kənara çıxməq, atonallıq, politonalıq, klasterlər, mürəkkəb ritmlərə meyllər, klassik period sisteminin nizamlığı və yeknəsəqliyinə qarşı etinasızlıq – bütün bunlar XX əsr musiqisinin təzahürləridir. XX əsr dinləyicisinin mənəvi tələblərinə uyğun olan musiqi ifadə vasitələri ilə Azərbaycan xalqının klassik müğamını çatdırmaq əsərin əsas Özelliyyidir.

Əsərdə C.Quliyev kompozisiya müvəzəni, tarazlığını faktura və temp simmetriyası vasitəsilə nail olur. Kənar pyes cütlükləri (1-7 "Rast" – "Şur", 2-6 "Bayati-Şiraz" – "Hümayun", 3-5 "Segah" və "Çahargah") faktura və temp vəhdəti ilə birləşdirilib.

Sxem 1



Özünəməxsus səssərəsi, kadans xüsusiyyəti olan məqamlar Azərbaycan məqam sistemində mövcud olan konsekvent qaydaya görə qohumluq əlaqələrinə daxil olur [5, s. 28-29]. Rast və şur kvarta quruluşuna, bayati-şiraz və hümayun seksta quruluşuna, segah kvarta, çahargah kvarta-kvinta quruluşuna tabedir. Əsərdə məhz bu cüt məqamlar fakturaca, inkişaf üssüllarına görə səsləşərək silsilə daxilində taqlar şəklində birləşir. Belə güzgülü simmetriyada 4-cü pyes olan "Şüstər"in yeri xüsusidir. O, bütün əsərin mərkəzi və kulminasiyasıdır.

Silsilənin ümumi quruluşu, pyeslərin interlüdiya ilə növbələşməsi, güzgülü simmetriya Hindemitin "Ludus tonalis" [6] fortepiano məcmuəsini xatırladır. (Paul Hindemith - "Ludus Tonality" (1942) (Tonların oyunu, yaxud tonal oyun deməkdir) fortepiano silsiləsidir. Əsərin ilk nəşri İ.S.Baxın "Səlis temperasiyalı klavir" in (1744) 2-ci cildini bitirməsinin 200 illiyinə ithaf edilərək 1944-cü ildə dərc olunub. SSRİ məkanında əsər 1964-cü ildə nəşr edilib. Silsilə arasında 11 interlüdiya yerləşdirilmiş 12 fuqadan ibarətdir. Tonallıqlar əsas tona nəzərən akustik qohumluqdan uzaqlaşma prinsipi üzrə düzülüb. Arada səslənən interlüdiyalar tonal kecid funksiyasını daşıyaraq aralıq dramaturji rol oynayır). Maraqlısı odur ki, əvvəlki bəstəkar nəslə, D.Şostakoviç və Q.Qarayev də İ.S.Baxın "Temperasiyalı klavir" inə hərəkət əz təbirincə müraciət edərək "24 prelüb və fuqa" (Şostakoviç, op. 87 (1950-1951) və "24 prelüb" (Qarayev, 1951-1963) məcmuələrini yazmışdı. Məc-

muələrdə prelüdlərin sayının 12-yə bölünən olması xromatik qaydada tonal dairəyə sadıqliyin rəmzi sayıyla bildərdi.

C.Quliyevin "Muğam səssiralarında interlüdiyalar ilə 7 pyes"ində isə məqamlar Üzeyir bəyə olduğu kimi yeddiridir. Ona görə də məcmuə Azərbaycan musiqisinin lad-məqam sisteminin təməl daşını qoymuş Ü.Hacıbəylinin "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" tədqiqatına illüstrasiya da adlandırılara bilər. Üzeyir bəy bu möhtəşəm araşdırmasında milli ruhda melodiya bəstələməyin qaydalarını əyani göstərdiyi kimi bu əsər də tədqiqatın əsas müddəalarını bilavasitə bədii şəkildə, canlı təcrübədə, özü də XX əsr musiqi dili ilə inikas etdirir.

Qarşıya qoyulmuş bədii məqsədin böyük miqyasına baxmayaraq “7 pyes” lakonik yumoreska kimi səslənir. İnterlidiyanın el dili ilə desək “üç badam bir qoz” ritmik quruluşunda olması zarafat-yana qavranılır. C.Quliyev özü bu əsəri humor süzgəcindən keçirilmiş müğam adlandırır. Amma tədqiqatçı T.Seyidov əsərdə daha çox dodekafoniya yazı texnikası və ekspressiv obrazları görür: “Zənnimcə əsərdə, məsələn, Bayati-Şiraz və ya Segah pyeslərində daha artıq dərəcədə puantilist-cəsinə “parçalanmış” faktura (müğama xas rəvan hərəkət “ləğv olunub”) barədə danışmaq olar ki, bu da müğama xas olmayan ekspressiv obrazın yaranmasına götərib çıxarıır” [7].

Pyeslər lakonik, yiğcam və zərifdir. Onlar özünəməxsus aforizm kimi səslənir. Burada bəstəkar mügamdan sitat gətirməkdən imtina edir. Kompozisiya tədricən zilə doğru inkişafı, kulminasiyaya çatdırılması üsulu ilə də mügam dəstgahını xatırladır. Arada səslənən interlüdiyalar döyişkən refren kimi tekrarlanaraq rondabayənzər forma yaradır. Belə təəssürat oyanır ki, iki paralel inkişaf edən musiqi layı (improvizə xassəli pyeslər və ciddi nizamlanmış interlüdiyalar) öz “sözünü” demək üçün bir-birinə yol verir. Fərq yalnız ondadır ki, əgər pyeslər quruluşca tamamlanmış olursa, interlüdiya özündən əvvəlkinin məntiqini davam etdirərək özündən sonrakı interlüdiyanın başlanğıcına təkan verir.

Pyeslərdən birincisi "Rast" adlandırılabilir. Silsilənin "mügamların anası" [8, s. 103] sayılan Rastla başlaması dəstgahın özü kimi nikbin, qururlu əhvala kökləyir. "Rast" pyesi sadə, aydın musiqi dili ilə seçilir. Aşağı səs kiçik diapazon daxilində mayə ətrafında gəzişmələrlə məhdudlaşdırılmış halda yuxarı səs daha melodikdir və məqama xas sıçrayışları nümayiş edir. Pyesin ümumi axınının arabir kiçik pauzalar və fermata ilə dayandırılması hər dəfə yeni inkişaf dalğasına təkan verir. Melodiyanın bəzəklərlə, kiçik sürəkli forşlaqlarla əhatə edilməsi onu başqa pyeslərdən fərqləndirir.



Pyes "Rast" adlandırılrsa belə sərf rast məqamının səssirası ilə məhdudlaşdırılmışdır. Burada fəmayəli şurun kadansları açıq-aydın eşidilir. Hətta sol# segahin xarakterik dönmələri də musiqi toxumasına təbii şəkildə müdaxilə edir. Rast məqamı şur və segahla qohum məqam olduğundan bu səslenmələr tabii səslənir və müğama alışmış dinleyicilər üçün pyes Rast dəstgahının kiçik konsepti kimi qarvanılır. Başqa pyeslərlə müqayisədə həcmə də daha geniş olduğundan daxilində Segahin "Şikəsteyi-Fars" şöbəsinə yönəlmə baş verir. Bu məqam rəngarəngliyini qısa zaman kəsiyində reallaşdırmaq bəstəkardan böyük ustalıq tələb edir. Bunu əlbəttə ki, bəstəkarın musiqiyə tariflərinin göləməsi ilə bağlamaq vacib şərtlərdəndir.

## Mi rast

segah  
sur  
Mayən  
Şikəzəyi Fars

Sıradı ikinci olan "Bayati-Şiraz" pyesi silsiləyə kəskin faktura fərqi və fəal inkişaf xəttini gətirdi. Pilləvari hərəkət daha ekspressiv musiqi, daha geniş diapazon və kəskin sıçrayışlarla əvəz olundu. Ayri-ayri səslər arasında kəskin registr fərqləri və böyük sıçrayışlar olmasına baxmayaraq məqamın mahiyyətini tutmaq mümkündür. İstinad pərdəsi, onun ətrafında səciyyəvi gəzişmələr gizli olsa da özünü göstərir.

## Mi bayati şiraz

Mayənin daim vurğuya qeyd olunması məqamı itirməyə, bütün faktura boyu səpələnmiş səssərasından sapmağa qoymur.

Sonra gələn Segah pyesi dinləyicini əsas məcraдан daha da uzaqlaşdıraraq kulminasiya anını yaxınlaşdırır. Musiqi materialının inkişaf üsulları "Bayati-Şiraz"da yaxın olsa da, motiv və ibarələrin daha kiçik və qırıq olması, qığılçımı bənzəyən anı işartələr kimi təzadlı registrlərdə yanıb-sönen melizmlər narahatlıq hissi yaradır. Lakin bu qırıq ibarələrin ümumi fonundan segah səsi, segah iniltisi süzülür.

Allegro molto 200  
mf  
accel.

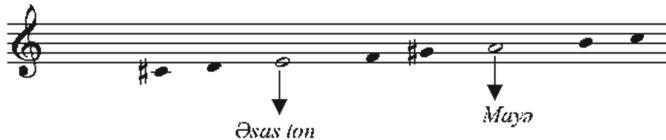
## Mi segah

Əsərin mərkəzi "Şüstər" bütün pyeslərlə təzad təşkil edir. Akkord quruluşlu bu pyes çox kiçik olmasına baxmayaraq gərgin, ekspressiv və qüvvəlidir. Faktiki olaraq bütün pyes bir akkordun və onun ümumi fonundan liqalarla uzadılmaqla ayrılan və yaddaşa ilişib qalan ayrı-ayrı səslərin sonor effektinə əsaslanır.



Bu akkord demək olar ki, şüştərin bütün səssirəsini özündə toplayır. Tək-tək səslərin ümumi fondan seçiləməsi həm də gizli melodik xətt yaradır.

Lya şüştər



Bütün məqamlar mi mayəli olsa da şüştər lya mayəli seçilib. Çünkü şüştərin mayəsində yarımkadans, əsas tonunda ayaq vermesi isə tam kadans yaradır [5, s. 89].

Sıra düzümü ilə beşinci nömrələnmiş "Çahargah" "Segah" ilə qohumluğunu bürüzə verir. İlk nəzərdən mürəkkəb görünən, aralarındaki məqam əlaqələri güclə sezikən səslərin ümumi fonu əsində çox aydın, hətta şəffafdır.



Pyesin əsas hissəsi cəmi 3 səs – mayə, onun alt və üst aparıcı tonu üzərində qurulub.

Mi çahargah



Lakin bu 3 səs müxtəlif dinamik təzadlardan ibarət kombinasiyalarla daimi yenilənmələrdən keçərək faktura zənginləşməsinə gətirir. Ara-bir başqa səslərin ümumi fona daxil olması ilə çahargahın səssirəsi daha aydın eşidilir. Lakin bu pyes əvvəlkilərdən fərqli olaraq öz mayəsində tamamlanmir, mayəyə çatdırın əsas melodik xətt öz möntiqi həllini tapmir.

Altıncı pyes "Hümayun" "Bayati-Şiraz"dakı kimi böyük diapazon təşkil edən improvisənin genişliyi ilə seçilir.



Burada 3 inkişaf dalğası var ki, bunlardan birincisi hümayun məqamında yarımkadans xüsusiyyətli VI pərdədə tamamlanır. İkinci improvisə dalğasının III pərdədə tamamlanması Hümayun dəstgahının bir parçası olan "Şüştər" i göstərir. Üçüncü dalğa improvisəni mayəyə çatdırıb ayaq verir.

Mi hümayun

Bu məqam M.İsmayılovun tərtib etdiyi II növ hümayundur [9].



Sonuncu yekun pyes olan "Şur" həm həcmə, həm də inkişaf dalğasına görə əvvəlkilərdən fərqlənir. Bir an belə dayanmayan, get-gedə daha böyük yüksəkliliklər əldə etməyə cəhd edən bu musiqi "Şur" müğəminin xarakterik dönmələrini, zəngin melizmlərini eks etdirərək bütün silsiləni yekununa doğru aparır.

Mi şur



Pyes inkişaf sayəsində Şur dəstgahının bəzi şöbələrinə də toxunur (Məsələn, Şur-Şahnaz). Heç bir yerdə qərar tutmayan və mayəyə can atan musiqi sonda nə qədər qəribə olsa da, öz həllini mayədə tapmir. Aşağı istiqamətdə qeyri-müəyyən yüksəkliyə tərəf yönəldilmiş qlissando pyesi, həmçinin bütün silsiləni tamamlayır.

Əsərdə eksərən cəld templər (Allegro, Allegretto, Allegro moderato, Allegro molto) hökmranlıq edərək ümumi temp dramaturgiyasına tabe olur. Yalnız silsilənin mərkəzi və kulminasiyası olan "Şüstər" Moderato tempindədir. Şüstər mərkəzi yer tutaraq silsiləni sanki iki hissəyə bölür. Birinci hissədə templər tədricən yavaşımağa doğru gedirdisə, kulminasiya anından sonra tədricən cədləşmə müşahidə edilir. Əsər ən cəld tempdə - Allegro moltoda tamamlanır. Pyeslərin həcmi də belə bir münasibətdədir. I və sonuncu pyeslər həcmə daha böyükdir. Mərkəzə doğru pyeslər qısalaraq yiğcamlasır. Lakin melodik xətt kəskinləşir. Sona doğru ilkin sərhədlər bərpa olunur.

Əsərin dramaturji inkişafında prelüdiyaların interlüdiyalarla növbələşməsi formayaрадıcı rol daşıyır. İnterlüdiyaların öz inkişaf üsulu, öz yüksəliş xətti var. İmprovizeli, azad nəfəslə pyeslərdən fərqli olaraq interlüdiyalar ciddi nizamlanmış ritmik formulaya və cümlələrin kvadrat quruluşuna əsaslanır.

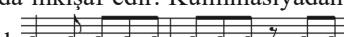
Prelüdiyada (giriş pyesi belə adlandırılıb) "qoşanağara və ud dueti" oynaq, rəqsvari ritmlərin əlvan çələngini təqdim edir.

Əgər pyeslər quruluşca tamamlanmış və kadansına çatmış olursa interlüdiyalar özündən əvvəlkinin məntiqini davam etdirərək özündən sonrakı interlüdiyanın başlangıçına təkan verir. İnterlü-

diyalar pyeslər arasında keçid və bir növ dayanacaq rolunu oynadığına baxmayaraq onlar pyeslərin müdaxiləsini nəzərə almasaqlı, vahid inkişaf xəttinə malik iri bir pyesdir. Hər yeni motiv təzə intonasiya materialı doğurmur, əvvəlki motivlərin yeni transformasiyası, variantı kimi təqdim olunur.

İnterlüdiyalar da öz daxilində 2 qrupa bölünür. Birinci qrup əsəri başlayan prelüdiya və I, II interlüdiyaları (İnterlüdiyalar təhlili asanlaşdırmaq üçün nömrələnib – G.M) təşkil edir. Bu qrup silsilənin kulminasiyası – "Şüstər"ə nəzərən bölmüş I hissənin interlüdiyalarıdır. Kulminasiyadan əvvəlki pyes – "Segah"dan sonra interlüdiyanın olmaması bilavasitə mərkəzi pyesin – "Şüstər"in daxil olmasını təmin edir. I qrup ümumi temp (Allegretto) və motivlərin intonasiya oxşarlığı ilə yaxındır. II qrup isə kulminasiyadan sonrakı pyeslərin arasında səslənərək bir qədər yüksək tonusa, cəld tempə (Allegro molto) malikdir. Buraya III, IV, V interlüdiyalar daxildir, interlüdiyaların arasındaki bu temp dəyişkənliliyi bütün silsilənin yüksələn inkişaf xətti ilə əlaqədardır. Maraqlıdır ki, hər interlüdiya özündən əvvəlkinin bir hissəsini təkrar etdikdə belə kvadrat quruluşa riayət edilir.

XX əsr musiqisində rəqsvarilik məsələsi ayrıca tədqiq ediləsi problemlərdən biridir. "Xoreografik aleatorika"nın yaradıcısı amerikalı xoreoqraf və rəqqas Mers Kanningeym deyirdi: "İnsana zaman və onun xanələrə bölməsi elementindən savayı rəqsin musiqiyə heç dəxli olmaması fikrini qəbul etmək çox çətindir. Perkussion (yəni zərb alətində səsləndirilmiş) musiqi – inqilabdır, amma bu mərhələdə ola bilər onun qanunlarından kənara çıxmaq mümkün olsun. Eksperimentin əsas məqsədi əl altında olan hər hansı alətdən – dəmir borulardan tutmuş konserv bankalarına qədər – hər əşyadan səs çıxarmaqdır. Yalnız o vaxt musiqi sadəcə müşayiət olmaqdan qurtula bilər" [10]. "7 pyes"in interlüdiyalardaki diringi tipli milli ritmik quruluşu nə qədər hərəkətli olsa da, oynamaq istəyi yaratmır. "Üç badam, bir qoz" ritmik quruluşu milli mənsubiyyətin açarı, kimlikdən xəbər verən musiqi koduna çevirilir.

I və II qrup interlüdiyalar arasında temp fərqlərindən əlavə ritmik quruluşda da müxtəlifliklər var. I qrup əsasən, Azərbaycan xalq mahnı və rəqslərinin ritmik əsasını təşkil edən, el arasında "üç badam, bir qoz" adlanan ritm  əsasında inkişaf edir. Kulminasiyadan sonra interlüdiyaların səslənməsi ilə yeni, daha fəal ritmik formul  meydana çıxır. İnterlüdiyaların daxili motivlərə bölməsi ilə gizli forma əmələ gətirir. I qrup öz daxilində şərti olaraq ikihissəli quruluşa, II qrup isə rondovari quruluşa meyl edir.

İnterlüdiyaların və pyeslərin inkişaf xətti nə qədər müstəqil olsa da onlar vahid dramaturji xəttin tərkib hissələridir. İki müxtəlif musiqi layının məhz belə tərzdə çülgalanması nəticəsində orijinal, bənzərsiz quruluşlu bədii əsər həyata gelib.

C.Quliyevin hazırlanmış royal üçün "Muğam səssiralarında interlüdiyalar ilə 7 pyes" məcmuəsində millilik və müasirlilik tandeminin həlli yollarını əyani şəkildə görsə bilirik. Bu əsərin yaranması bir daha sübut edir ki, muğam prinsipi - bu həm formayaradıcı, həm intonasiya, həm də fəlsəfi yanaşmada nəzərdə tutulur – son dərəcə müasir ola bilər. Muğam müasir insanın dünyasını, yaşamını, həyat tərzini ifadə etmək üçün, hətta keçmiş və müasirlilik arasında körpü yaratmağa qadir universal dəyərlər sistemi olaraq qalmaqdadır. Bu mənada, yəni bəstəkar yaradıcılığının muğamdan bəhrələnməsi sahəsində hələ açılmamış, kəşf edilməmiş məqamlar sonsuz qədərdir.

## ƏDƏBİYYAT:

1. Quliyev C.R. Muğam səssiralarında interlüdiyalar ilə YEDDİ PYES hazırlanmış royal üçün. B.: Çınar-Çap, 2008, 20 s.
2. Абдуллаев К.Дж. Музыка служит миру. // Газета «Баку». 1987. 26 октября.
3. Уинтроп Сарджент. Джаз. М.:Музыка, 1987, 296 с.
4. Кулиев Дж. Ждем новых открытий. // Газета «Баку», 1987 3 июня.
5. Насибов Ӧ.Ә. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B.: Yazıçı, 1985, 152 s.
6. Ю. Н. Холопов. Пауль Хиндемит и его Ludus tonalis // Хиндемит П. Ludus tonalis. M.: Музыка, 1965; M.: Музыка, 1980.
7. Seyidov T.M. «Azərbaycan fortepiano musiqisində janrların inkişafı». B.: Şur, 1992. 302 s.
8. Zöhrabov R.F. Muğam B.: Azərnəşr, 1991, 219 s.
9. İsmayılov M. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. B.: İşıq, 1984, 100 s.

10. Гойхман В.В., Колпецкая О.Ю. Звуковые откровения Джона Кейджа // "Science Time" jurnalı, 2015 № 4 (16) s. 161-168

### Saytoqrafiya

11. Website on 20th century Soviet Composers: Ohno van Rijenin təşkil etdiyi vəbsaytda "Şostakoviç və başqa sovet bəstəkarları" səhifəsindən URL:<http://home.online.nl/vanrijen/more-soviet.htm>

12. Rəna Rzayevanın fərdi saytı URL:<http://www.renapianist.com/>

13. Джон Мэлтон Кейдж. Материал из Википедии - свободной энциклопедии URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Кейдж,\\_Джон](https://ru.wikipedia.org/wiki/Кейдж,_Джон)

14. Stravinski 4 fortepiano, zərb alətləri, xor və solistlər üçün "Los noces" («Свадебка», "Toy") xoreoqrafik lövhəsi. Belcanto.ru klassik musiqi saytında URL:<http://www.belcanto.ru/or-stravinsky-svadebka.html>

15. Hindemit P. "Süita 1922" /"Rektaym"/ URL:<http://intoclassics.net/news/2014-11-29-8118>

**Гюльнара Манафова**

Диссертант в АМК,

Научный сотрудник лаборатории  
«Изучение национальной музыки»

## 7 ПЬЕС В МУГАМНЫХ ЛАДАХ

### Резюме

Фортепианный цикл «7 пьес в мугамных ладах» Джаваншира Кулиева оригинальное произведение, в котором органично соединяется формаобразующий принцип мугама, и Азербайджанских национальных ладов с современной техникой композиторского письма. Препарированный рояль имитирует звон старинных настенных часов, национальных инструментов уд и гоша нагара. В данной статье подробно анализируются оригинальная форма и национальные ладовые особенности сочинения. Данный фортепианный цикл может служить путеводителем для изучения Азербайджанских ладов в современной трактовке.

**Ключевые слова:** Джаваншир Кулиев, «7 пьес в мугамных ладах», фортепианный цикл, мугам, национальные лады, препарированный рояль, уд, гоша нагара

**Gulnara Manafova**

ANC's candidate for a degree

Scientist in "Laboratory of national music research"

## SEVEN PIECES IN MUGHAM MODES

### Summary

Piano cycle of Javanshir Guliyev "Seven pieces in mugham modes" is an original work which puts into practice the principle of shaping of mugham and Azerbaijan national modus in the modern technology of composing. The prepared piano simulates ringing of old clocks, national instruments: ud and qosha nagara. This article's original form and national modal features analyzes in detail. This piano cycle could serve as a guide for researching Azerbaijan modes in contemporary perception.

**Key words:** Javanshir Guliyev, "Seven pieces in mugham modes", piano cycle, mugham, national modes, prepared piano, ud, qosha nagara

**Rəyçilər:** sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Abbasqulu Nəcəfzadə;  
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Lalə Hüseynova

**Fəthi MƏHBUB**  
AMK-nin dissertantı

## ƏLİ SƏLİMİNİN MAHNI YARADICILIĞI

**Xülasə:** Məqalə bəstəkar Əli Səliminin həyat və yaradıcılığından bəhs edir. Mətnə “Ayrılıq”, “Sizə salam gətirmişəm”, “Dil açdı Vətən” mahnılarının notları da əlavə edilmişdir.

**Açar sözlər:** mahni, muğam, məqam, Əli Səlimi

Azərbaycanın görkəmli bəstəkarı Əli Səlimi 1922-ci ildə Bakı şəhərində dünyaya göz açıb. Onun valideynləri Ərdəbil şəhərindən (Mehmandust kəndindən) Bakıya köçüb. Əli Səlimi tar məktəbini xalq artisti, görkəmli tarzın Əhməd Bakıxanovun sinfində bitirib. XX əsrin 30-cu illərinin əvvəlində Əhməd Bakıxanov bu istedadlı şagirdinin yolunu Azərbaycanın orkestr və ansambllarına istiqamətləndirdi. 1938-ci ildə Əli Səliminin atası (eləcə də tarzən, Tehran radiosunun solisti Adil Axundzadə və Tehranin məşhur xanəndəsi Mustafa Payan) məcburiyyət qarşısında İrana köçməli oldular. 1940-ci illərin əvvəllerində Tehranda Əli Səliminin xalq çalğı alətləri orkestri təşkil etməsinə, mahnılar bəstələməsinə, həmin mahnıların efirdə səsləndirməsinə dövlət səvviyəsində şərait yaradılmışdı. Yeni yaradılmış orkestrin repertuarı bütün İran ərazisində seviliyir, hər yerdə, toyda-düyündə Əli Səliminin mahnıları səslənirdi. Ölkədə fars dili hakim olduğundan rəsmi yerlərdə Azərbaycanca danışmaq yasaq edilmişdi. Ancaq Əli Səliminin bəstələdiyi mahnıların eksəriyyəti vətənpərvər ruhda yazıldıqından millətin dən asılı olmayaraq hər bir müğənni onları Azərbaycan dilində ifa edirdi və buna heç bir qadağa da yox idi. Beləcə, İranda Əli Səliminin şöhrəti günləndən artırdı. Hər yerdə onu böyük sevgi ilə qarşılayırdılar.

Əli Səlimiyə şöhrət gətirən əsərlərinin başında “Ayrılıq” mahnısı durur. Şair Fərhad İbrahimî 1956-ci ildə Əli Səlimidən vətən nisgili “Ayrılıq” şeirinə mahni bəstələməsini xahiş edir. Əli Səlimi də bir qədər düşündükdən sonra razılaşır və beləliklə hamının dilində əzbərə çevrilən o məşhur “Ayrılıq” manası yaranır. Onların birgə ərsəyə gətirdikləri mahnılar ilk dəfə ifa olunduqdan sonra qısa müddətdə dillər əzbəri olurdu.

“Ayrılıq” mahnısının ilk ifaçısı Əli Səliminin xanımı Fatimə Qənnadi olub. Lakin mahnında siyasi motivlər olduğundan və senzura nəzarətindən keçmədiyindən onu efirdə səsləndirməyə icazə verilmir. Dostlarının təkidi və xahişi ilə Əli Səlimi Fərhad İbrahimiyə həmin musiqi üçün yeni mətn yazdırır. Yeni mətnində xalqın parçalanmasından deyil, sevgililərin ayrılığından söz açılır. Lakin musiqi əvvəlki ahəngdə qaldığından özünü yaniqlı, naləli və kövrəkliyini saxlayır. Beləliklə yeni mətnli “Ayrılıq” mahnısı 1958-ci ildə ilk dəfə Tehran radiosu ilə səsləndirilir.

1961-ci ilin sonu və 1962-ci ilin əvvəllerində Rəşid Behbudovun İran səfəri yaddaqalan, məraqlı hadisələrlə zəngin idi. Belə hadisələrdən biri İranda baş verir. İranda böyük müvəffəqiyyətlə keçən konsertlərdən birindən sonra ölməz bəstəkar Əli Səlimi Rəşid Behbudovu evinə dəvət edir. Dəvəti qəbul edən Rəşid Behbudov bəstəkarın qonağı olur. Maraqlı söhbətlər zamanı Əli Səlimi yenidən bəstələdiyi “Sizə salam gətirmişəm” mahnısını sənətkara göstərir. Rəşid müəllim mahnını çox bəyənir və tezliklə ifa edəcəyinə söz verir. Bəstəkarın həyat yoldaşı Əli Səlimiyə işarə edərək onu yan otağa çağırır. Bir qədər sonra həmin otaqdan xanımın həzin səslə, tarın müşayiəti ilə oxuduğu başqa bir mahnının səsi gelir. Rəşid elə ilk notlardan bu mahnıya vurulur və onlara



qoşulub zümrütmə etməyə başlayır. Mahni bitdikdən sonra müğənni Əli Səlimidən bunun kimin mahnısı olmasını soruşur. Rəcəb İbrahim "Ayrılıq" adlı gözəl bir şeir yazmışdı. Mən də bir neçə gün bundan əvvəl həmin şeirə mahni bəstələdim. Rəşid müəllim bəstəkara irad tutur ki, bəs nəyə görə "Ayrılığı" mənə teklif etmirsin? Əli Səlimi cavabında izah edir ki, qorxuram "Ayrılığı" oxumağa icazə verməsinlər. Sənə də başağrısı olmasın. "Sizə salam gətirmişəm" i oxusən mənə dünyani vermiş olarsan. Rəşid bəstəkarın da, onun xanımının da kövrəldiyimi görüb qətiyyətlə bildirir ki, tezliklə hər iki mahnını mənim ifamda eşidəcəksiniz. Bakıya dönəndən sonra sevimli sənətkar həqiqətən də hər iki mahnını – "Sizə salam gətirmişəm" və "Ayrılıq" mahnlarını ifa edərək lenta yazardır.

"Ayrılıq" mahnısını eləcə də İranlı digər məşhur müğənnilər – Ququş (Faiqə Atəşin), Dariyus İqbali (ABŞ), Mənsur Cəfəri Mamağani, Türkiyədə Zəki Müran, Emel Sayın, Bariş Manço (1943-1999), Fatih Kışabarmaq, Müslüm Gursəs, Cavid Çavuş, Azərbaycanın xalq artistləri Gülağa Məmmədov (1925-1994), Flora Kərimova, İrandan mühacirətə getmiş Yaqub Zurufçu, İngiltərədə Sami Yusif və başqa tanınmış müğənnilər oxuyub. Bu mahnını da ilk dəfə ustad Əli Səliminin həyat yoldaşı Fatimə Qənnadi oxumuş, demək olar ki, İranın əksər konsert salonlarında səsləndirmişdi.

2007-ci il dekabr ayının ortalarında Ərdəbil şəhərində incəsənət mərkəzi tərəfindən tədbir keçirildi. Bu tədbirdə böyük hörmətlə qarşılanan Əli Səliminin bəstələdiyi mahnilar səsləndi. Dekabrin 15-16-da görkəmli bəstəkar Əli Səliminin Ərdəbildə ata-baba yurduna həsr olunmuş ilk Azərbaycan muğam festivalı keçirildi.

Əli Səliminin "Ayrılıq", "Elkim, günüm, Şövkətim", "Ceyran sevgilim", "İntizar", "Şövkətə alqış", "Unutma məni", "Ağlama", "Açıl sohər", "Səməd xatırası", "Rəhilə", "Köçəri", "Seçim", "Təbriz", "Savalan", "Uzun çəmən", "Lalə", "Yaz gəlibdir", "Səni görəndən bəri" və s. kimi 30-a yaxın ruhu oxşayan mahnları və müxtəlif filmlərə bəstələdiyi musiqilər Azərbaycan və İran sərhədlərini aşmışdır. Bu mahniların əksəriyyətinin sözləri Rəcəb İbrahiminin, ilk ifaçısı isə Fatimə Qənnadi, Yədulla Ziyvə, İsmayıllı Kərimpur və başqa tanınmış müğənnilər olmuşlar. 1964-cü ildə İran radiosunun "Azərbaycan musiqi alətləri orkestri" ləğv edilsə də, Əli Səlimi fəaliyyətini dayandırmamış, bəstəkarlıqla məşğul olmuşdur.

Qeyd edək ki, Əli Səlimi Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının fəxri üzvü idi.

## AYRILIQ

Ustad Əli Səliminin "Ayrılıq" mahnısının ilk ifaçısı böyük musiqi ustadı Rəşid Behbudov olsa da bu mahnını həmçinin dünyaya tanıtıcı, tanınmış müğənni Ququş xanım (Faiqə Atəşin) olmuşdur.



Sağ tərəfdən: Rəcəb İbrahim ("Ayrılıq") mahnısının sözlərini yazan, oturan (Çingiz Sadıqov) və Rəşid Behbudov (İran səfəri, Rəcəb İbrahim ayrılıq mahnısının sözlərini Rəşid Behbudova təqdim edir.) Tehran - 1973

"Ayrılıq" mahnısı 3/4 ölçüdə olmaqla lirik xarakterdədir. Mahni insanların vətənindən didərgin düşməsindən, aşiqin məşquqından uzaqlaşmasından söz açır. "Ayrılıq" mahnisi Azərbaycan muğamlarının Ərusi (gəlini) adlanan Bayat Şiraz üstündə yazılıb. Bu mahnının sözləri 1957-ci ildə Tehran şəhərində Rəcəb İbrahim (Fərhad) tərəfindən yazılb. Rəcəb İbrahim ilə Əli Səlimi musiqi sənətində ömür boyu birlikdə əməkdaşlıq eləmişdilər və 120-dən çox mahni yazış bəstələmişdilər.

Fikridən gecələr yata bilmirəm,  
Bu fikri başından ata bilmirəm,  
Neyləyim ki, sənə çata bilmirəm,

Nəqarət

Ayrılıq, ayrılıq, aman ayrılıq,  
Hər bir dərddən olur yaman ayrılıq  
Uzundur hicrindən, qara gecələr  
Bilmirəm, mən gedim, hara gecələr,  
Vurubdur qəlbimə yara gecələr,  
Nəqarət Yadıma düşəndə ala gözlərin,  
Göydə uldzlardan allam xəbərin,  
Nryləyim kəsibdir məndən nəzərin,

Nəqarət

Ayrılıq dərdini çəkməyən bilməz,  
Yardan ayrı düşən göz yaşın si  
Deyirlər intizar xəstəsi olməz,

Nəqarət

Necə ki elimdən, ayrı düşəndə,  
Sorar bir-birini, görüb biləndə,  
Həsrətlə sizlayar dayım bu qəmdən

Nəqarət

Olubdur, biganə, yarım yoldaşım  
Qəribə, sayılır sevgim, sirdaşım  
Bu cavan çağında ağardıb başım

Nəqarət

Məni ağladannan güllüs istərəm  
ayrı düşənimlə görüş istərəm  
Hasarı yixmağa yürüş istərəm

Nəqarət

Sevgilik olubdur şəni “fərhadın”  
Sevgisi hardadır hanı “fərhadın”  
Diyərək çıxacaq canı “fərhadən”  
Nəqarət

**AYRILIQ**

MUSIQİ ƏLİ SƏLİMİ

**SÖZLƏRİ RƏCƏB İBRAHİMİ**  
**Tempo di vals**  
**music**

**lyrics:**

7: fik - rin - dən -

13: ge - ca - lar - ya - ta - bil - mi - rəm

19: - bu - fik - ri - ba - şım - dan - a - ta - bil - mi

25: - rəm

31: music

37: - fik - - rin - dən

43: - ge - ca - lar - ya - ta - bil - mi - rəm

49: - bu - fikri - ba - şım - dan - ata - bil - mi

55: - rəm - ney - layim - ki - sa - na

61: - ca - ta - bilmi - rəm - ay - ri - liq

68: - ay - ri - liq - aman - ay - rdliq

74: - hər - bir - dər - dən - olar - ya - man

80: - ay - ri - liq Fine

**“Sizə salam gətirmişəm”**

Bu mahnını da görkəmlı bəstəkar ustاد Əli Səlimi bəstələyib. Sözləri ustاد Mahmud Dəstpişundur (Valeh). Mahnıda ustاد Vətəninin şəhərlərini, təbiətini və insanların isti məhəbbətini tərənnüm edir. Bu mahnının sözləri 1975-ci ildə ustاد tərəfindən yazılib.

“Sizə salam gətirmişəm” mahnısı Azərbaycanın kiçik müğamlarından olan “Bayatı-kürd” müğəminin məqam intonasiyaları əsasında yazılib. Mahnı  $\frac{2}{4}$  ölçüdə olmaqla marş tempindədir. “Sizə salam gətirmişəm” mahnısı “Bayatı-kürd” müğəminin mayə (sol) pərdəsindən başlayaraq bütün pərdələrə, xususən “Bayat-əcəm” şöbəsinə işarə olunur.

**SİZƏ SALAM GƏTİRİMİŞƏM**

SOZLƏR: MOHİMUD DOSTŞİS  
MUSIQİ: ƏLİ SOLİMI

**Musette**

The musical score consists of ten staves of music. The first staff starts with 'sa-rin-su-lu - bu-laq-la-rə-dan - bu-laq-la-rə-dan'. The second staff continues with 'yaşıl-yarpaq - bu-laq-la-rə-dan - bu-laq-la-rə-dan'. The third staff has two endings: [1] 'dan' and [2] 'la-la-raqlı - yanaq-la-rə-dan'. The fourth staff starts with 'bal-sü-zələn - dodaq-la-rə-dan - siz-salam - siz-salam'. The fifth staff has two endings: [1] 'gətir-mi - şəm' and [2] 'şəm'. The sixth staff starts with 'goy-xazarın - kana-rəndən - gozəl-odalar - diya - rəndən'. The seventh staff starts with 'Hey' followed by 'music'. The eighth staff starts with 'goy-xazarın - kana-rəndən'. The ninth staff starts with 'gözəl-odalar - diya - rəndən - Hey'. The tenth staff ends with 'sava-lənn - vuqa-rəndən - kor-oğlu-nun - niga-rəndən'. The score concludes with a final section starting at measure 42.

xarakterlidir. "Dil açdı vətən" mahnısı "segah" muğamının mayəsindən başlayaraq mübəriqə guşəsindən "zabul" pərdələrinin Manəndi-müxalif şöbəsinə işarə olunur.

Yurduma gün doğdu açıldı səhər  
Qaranlıq gecədən qalardı əsər  
Günəşin şovqilə açıldı vətən  
Qunçalandı güllər, bəzəndi çəmən.  
Nə gözəldir elim, nə şirindir dilim  
Doğma vətənimən Azərbaycan mənim.  
Dil açdı vətən-bəzəni çəmən-bu ana vətən  
(Nəqarət)  
Doğdu yaz günüşi, burda gül aşdı.  
Sevinir hər tərəf, ruhlanır insan  
Xəzan vurmuş bağlar oldu gülüstan  
Nə gözəldir elim, nə şirindir dilim  
Doğma vətənimən Azərbatycan mənim

Nəqarət  
Bülbül zəncirini qırıb həqiqət  
Səadət açdı nəhayət.  
Səadət qapısın açdı nəhayət  
Ana yurdumuzda açdı bənövşə  
Bu gündə güləcək xəlqim həmisi  
Nə gözəldir elim, nə şirindir dilim  
Doğma vətənimən əziz İran mənim  
Nəqarət

Sərin sulu bulaqlardan, bulaqlardan  
Yaşıl yarpaq budaqlardan, budaqlardan  
Lalə rəngli yanaqlardan bal süzülen dodaqlardan  
Sizə salam, sizə salam gətirmişəm  
Göy xəzərin kanarından gözəl odlar diyarından hey  
Savalanın vuqarından, Koroğlunun Nigarından  
Sizə salam, sizə salam gətirmişəm

---

Qoç Nəbinin Həcərindən, Həcərindən  
Səttarxanın hünərindən - hünərindən  
Dədə Qorqud şəhərindən, anamın qan ürəgindən  
Sizə salam, sizə salam gətirmişəm  
Qatar-Qatar durnalardan, yaşıl başlı sonalardan Hey  
Atalardan-babalardan ağ birçeyli analardan  
Sizə salam, sizə salam gətirmişəm.

## DİL AÇDI VƏTƏN

"Dil açdı vətən" mahnısı (Sözləri isə Rəcəb İbrahimidir) vətənpərvərlik və vətən sevgisi ilə bağlıdır. Bu mahnı 1985-ci ildə Ərdəbilli xanəndə Bəhaəddin Xorasaninin ifasında ustاد Əli Səliminin rəhbərlik etdiyi ansamblın müşaiəti ilə Təbrizdə səslənmişdir. Mahnı seyhanlığında yazılmış, 6/8 ölçüsündə olaqla şən

**DİL AÇDI VƏTƏN**

SOZLƏR: ROCİB İBRAHİMİ  
MUSIQİ: ƏLİ SOLİMI

**Allegro**

The musical score consists of fifteen staves of music. The first staff starts with 'siz-salam - siz-salam - goz-tir-mi Music'. The second staff starts with 'şəm'. The third staff has two endings: [1] 'yur-du-ma-gün - doğ-di' and [2] 'açıl-di-va'. The fourth staff starts with 'ton - qarantı-ge - ca - dan - qal-ma-di'. The fifth staff starts with 'şəsar - gun-na-shın-söv - qı-la - dil-ac-di-va'. The sixth staff starts with 'ton - qun-ça-la-nı - güll - la - ba-zAndı'. The seventh staff has two endings: [1] 'çə-man - nagö-zAldı - e - lim' and [2] 'na-sı-ri-nı-dir - di - lim - na-gözöldi - e - lim'. The eighth staff starts with 'na-sı-ri-nı-dir - di - lim - doğ-ma-və-to - son'. The ninth staff starts with 'az-iz-i-ran - ma - nim - dil - əy-ən - va - tan'. The tenth staff has two endings: [1] 'ba - za - di - qə - man - bu - a - na - va - tan' and [2] 'va - tan fine'.

## ƏDƏBİYYAT:

1. Kazimi L. Ustad Əli Səliminin mahnlarının məcməsi (1-ci cild təsniflər), Ərdəbil ətqiyə 2002.
2. Səlimi Ə.Amuzeş tar Azərbaycanı (Tar məktəbi), Azər puya nəşriyati, Bahar -1991.
3. Əli Polad, Mədəniyyətlərin Beşiyi: Təbriz-İstanbul: Novruz, 2015, 864s.
4. Nəcəfzada A.İ. Musiqi beşiyi, Təbriz. VI fəsil Əli Polad. Mədəniyyətlərin Beşiyi: Təbriz. İstanbul: Novruz-2015. s.579-635.
5. Əli Səliminin həyat yoldaşı Fatimə xanımın video vasitəsilə musahibəsi.

**Фатхи Махбуб**  
Диссертант АНК

### ТВОРЧЕСТВО (ПЕСНИ) АЛИ САЛИМИ

#### Резюме

В статье раскрывается краткая характеристика о жизни и творчестве Али Салими, а также представлен нотный материал известных песен композитора.

**Ключевые слова:** песня, Ключевые слова: мугам, лад, Али Салими, жанр

**Fathi Mahboub**

Candidate for a degree of ANC

### WORK (SONGS) OF ALİ SALİMİ

#### Summary

In the article, the short opens up with descriptions about the life and work of Ali Salimi, and also musical material of well-known songs of composer is presented.

**Key words:** song, mugham, position, Ali Salimi, genre

**Rəyçilər:** sənətşünaslıq üzrə elmlər doktou, AMK-nin professoru Abbasqulu Nəcəfzadə  
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Rafiq Musazadə

**Kəmalə ƏLƏSGƏROVA**  
 BMA-nın doktorantı  
 Bakı, Nəsimi rayonu, Şəmsi Bədəlbəyli 98  
 Email: aleskerova.kamala@mail.ru

## TOFİQ BAKIXANOVUN İRAN MÖVZUSUNDА 6 SAYLI SONATASI

**Xülasə:** Məqalə görkəmli Azərbaycan bəstəkarı, professor T.Bakıxanovun yaradıcılıq yoluna həsr olunub. Həmçinin, burada onun İran musiqisi əsasında yazılmış 6 sayılı sonatası təhlil olunur. Azərbaycan və İran musiqisinin yaxın köklərə malik olması vurğulanaraq bəstəkarın bu musiqiyə dərindən bələd olması və ondan professional istifadəsi qeyd olunur.

**Açar sözlər:** Tofiq Bakıxanov, kamera – instrumental musiqi, sonata, iran musiqisi, Hümayun

Qədim Şərqi inkişaf etmiş ölkələrindən biri olan İran coğrafi mövqeyi, dini, adət - ənənələri ilə Azərbaycan xalqına yaxın olaraq, həmişə musiqisi ilə də incəsənət nümayəndələrini özünə cəlb etmişdir. Yaradıcı insanlar bu qonşu ölkənin musiqisini dərindən duymuş və bir çox əsərlərində İran motivlərinə müraciət etmişlər. Ümumiyyətlə, İran musiqisi digər Şərqi ölkələrinə nəzərən Azərbaycan musiqisine daha yaxındır. Fikrət Əmirov bu iki xalqın musiqisi haqqında belə yazır: “İran və Azərbaycan musiqisini çox qədim və möhkəm daxili tellər bir-birinə bağlayır. Musiqilərimizin əsasını təşkil edən müğamlar xeyli keçmişdə Yaxın Şərqi musiqisi deyilən ümumi bir kökə malik olub. Böyük Üzeyirin qeyd etdiyi kimi, Yaxın Şərqi xalqlarının musiqi mədəniyyəti XIV əsrə doğru özünün yüksək səviyyəsinə çatmış və 12 sütunlu, 6 bürclü “bina” (dəstgah) şəklində iftixarla ucalmış və onun zirvəsindən dünyanın bütün dörd tərəfi görünmüdüdür. XIV əsrin axırlarına doğru baş verən ictimai – iqtisadi və siyasi dəyişikliklərlə əlaqədar olaraq bu möhtəşəm musiqi binasının divarları əvvəllər çatlaşmış və sonralar isə büsbütün uçub dağılmışdır. Yaxın Şərqi xalqları bu “musiqi binası”的 qıymətli parçalarından istifadə etmiş, özlərinin “məqam tikinti” ləvazimatı ilə hər xalq ayrı-ayrılıqda özünəməxsus səciyyəvi üslubda yeni “musiqi barigahı” tiknişdir”.

Tanınmış musiqişunas V.Vinoqradovun fikrincə əgər Pakistan, Hindistan, Banqməqameş, Orta Asiya, Qazaxstan, Azərbaycan və qismən Cənub – Şərqi Asiyanı əhatə edən Yaxın və Orta Şərqi ölkələrinin mədəniyyətinin üslub xüsusiyyətlərinə və inkişaf tarixinə ümumi cəhətdən baxılsa, onda qeyri – iradi böyük bir materik paraleli yaranır. Və uzun illər boyu bu materik müxtəlif yönlərdən gələn küləklərlə sovrulub, dalğalarla yuyulmuşdur. Bütün bunlar öz izlərini qoymuş, təkrarsız landşaftın formalaşmasına səbəb olmuşdur. Beləliklə, buranın öz vahidliyi və eyni zamanda müxtəlifliyi ilə fərqlənən flora və faunası yaranır. Həmçinin, bu ölkələrin xalqlarının da əsrlər və minilliklər boyu öz milli xüsusiyyətlərini də özündə saxlamaq şərti ilə bir çox ortaç maddi və mənəvi dəyərləri əmələ gəlmişdir.

Şərqi ölkələri üçün belə dəyərlərdən biri müğamlardır. Məhz müğamlar sayəsində neçə illərdir Azərbaycan və İranın görkəmli musiqiciləri qarşılıqlı əlaqədə olaraq öz yaradıcılıqlarını zənginləşdirmişlər.

Bu iki qədim Şərqi ölkəsinin mədəni əlaqələrinin inkişafında xüsusi səylə çalışın, əlindən gələn əsirgəməyən bəstəkarlardan biri Respublikanın xalq artisti, professor Tofiq Bakıxanovdur. O, yaradıcılığı boyu dəfələrlə İran İslam Respublikasında olmuş, oranın musiqisi əsasında əsərlər yazmış və İran musiqisinə dərindən bələd olduğunu göstərmişdir. Bunun əsas səbəblərindən biri isə Bakıxanovlar nəslinin İranla bağlı olmasıdır. Bəstəkarın qeyd etdiyi kimi, babası Məmmədrəza bəy Bakıxanov öz ailəsi ilə birləşdə İranda mühacirətdə olmuş, atası, görkəmli tarzən Əhmədxan Bakıxanov və əmisi Məmmədxan Bakıxanov gənc yaşlarını Tehran, Rəşt, Ənzəli, Zəncan şəhərlərində keçirmiş, Cənubi Azərbaycanın məşhur müğənnisi Əbülhəsən xan İqbəl Azər Soltanın yanın-

da müğamın sırlarını öyrənmişlər. Bakıxanov qardaşları istər Azərbaycan, istərsə də İran müğamlarının mükəmməl bilicisi idi. Bəstəkar özü isə uşaq yaşlarından radio vəsiti ilə İran musiqiçilərinin ifalarını dinləyib. O, yaradıcılığının ən qızığın çağlarında, 1997-2005-ci illəri əhatə edən uzun bir müddətdə dəfələrlə İran İslam Respublikasında olmuş, Beynəlxalq konfranslarda iştirak etmiş, əsərləri İranın müxtəlif şəhərlərində keçirilən musiqi festivallarında uğurla səslənmişdir.

Bəstəkarın İran musiqisi əsasında yazılan əsərləri içərisində “İran musiqisini yad edərkən” 3 hissəli əsəri, “Şərqdən gələn sədalar” və “İran sonatası”nı qeyd etmək olar. Tofiq Bakıxanovun “İran sonatası” bəstəkarın “Şərq sonataları” silsiləsinə daxil olan 6 sayılı sonatadır. Sonata 1988-ci ildə yazılib. “Şərq sonataları”na İran sonatasından başqa 5 sayılı türk, 7 sayılı ərəb və 8 sayılı Azərbaycan musiqisi əsasında yazılmış sonatalar daxildir.

Sonata üç hissədən ibarətdir. I hissə sonata – allegro formasında yazılib, a-moll tonallığındadır. Çox geniş giriş fortepianonun ifasında verilir və improvisasiya xarakteri daşıyır, hüməyun məqamına əsaslanır. Bildiyimiz kimi, Hüməyun müğamı öz bədii ideyasına, son dərəcə kədərli, qəməgin emosional təsirinə görə bütün müğamlardan kəskin surətdə fərqlənir. Beləliklə bu sonata hüməyun məqamına əsaslanmaqla, giriş mövzusu özündə qəməgin intonasiyalar daşıyır. Skripka partiyasında isə mövzu iki səsli verilir.



Əsas mövzu bir qədər oynaq səslənərək ilk yaradılan ab-havani dəyişir. Əsas mövzunun violin partiyasındaki ifasından sonra mövzu dərhal fortepianonun ifasında təkrarlanır və beləliklə dinləyicinin yaddaşına daha yaxşı həkk olunur.



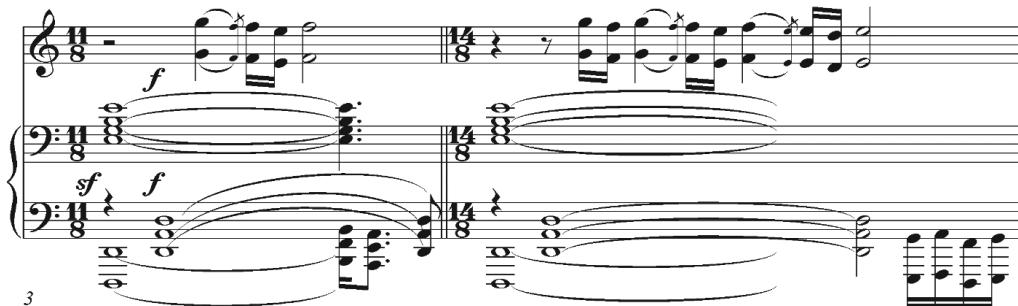
Köməkçi mövzu oxunaqlı, zərif iran musiqisinə əsaslanaraq yenidən dinləyicini bir qədər kədərli intonasiyaya kökləyir.



Melodiyanın bir oktava yuxarıda səslənən ikinci keçidində fortepianonun müşayıti də faktura dəyişdirərək rəngarənglik yaradır.

15 rəqəmindən başlayan işlənmə ənənəvi olaraq dramatik gərginliyin artması ilə müşahidə olunur. Buna violin partiyasında xırda ölçülü notlardan, müşayiətdə isə iri akkordlardan istifadə olunaraq nail olunur. Repriza güzgülüdür. Koda “Allegro vivo” tempində verilərək və onalılıq notlarının gah violin, gah fortepiano, daha sonra isə eyni zamanda hər iki alətin partiyasında verilərək gərginliyin fasıləsiz inkişafına nail olunur və I hissə elə bu gərginliklə də bitir.

II hissənin əvvəlində Tofiq Bakıxanov “ad libitum” terminini qeyd edərək ifaçılara müəyyən qədər sərbəstlik vermiş və hər xanədə ölçünün dəyişməsi də bu sərbəstliyi daha qabarlıq nəzərə çarpdırır. Ümumiyyətlə bu hissə boyu tez-tez dəyişən ölçülər bütövlükdə onu hansısa bir çərçivədən xilas edir və ifaçıların da musiqini göstərmə bacarıqlarını maneəsiz nümayiş etdirmələrinə şərait yaratır.



Bu hissə şur məqamına əsaslanır. 4 rəqəmindən “Andante” tempi verilir və fortepianonun partiyasında yiğcam bir melodiya eşidilir. Hansı ki, bu melodiya hissənin sonlarına doğru violinin ifasında da eşidiləcək. Bu hissədə digər diqqəti cəlb edən melodiya isə 7 rəqəmində başlamazdan əvvəl, violində piano və pizzicato, həmçinin fortepianonun non-legatolu müşayiəti ilə quru və solğun şəkildə, sanki ön dirləmə şəklində verilir. Hissə yenə də öz xarakterinə uyğun növbəti sakit və zərif melodiyanın əvvəl fortepiano, sonra isə violin partiyasında səslənməsi ilə tamamlanır. Bəstəkarın dediyinə görə bu hissədə “Qocce nə xor əzizəm”, “Sədəduxduşəb” kimi İran xalq melodiyalarından istifadə etmişdir.

III hissə rondo-sonata formasında yazılıb. Digər hissələr kimi giriş improvisasiya xarakteri daşıyır və sadəcə fortepianonun ifasında səslənir. Bu mövzu da hümayun məqamına əsaslanır. Lakin I və II hissələrin girişlərinə təzad təşkil edir və daha ötkəm səslənir.



Əsas mövzu “Allegro” tempində, onalılıq notlarla və vurguların köməyi ilə qıvrıq səslənir. Həmçinin mövzunun bir oktava yuxarıda səslənməsi və bütövlükdə olmasa da, intonasiyalarının fortepianonun partiyasında səslənməsi monotonluğu aradan qaldırır. Köməkçi mövzu ölçü və tempin dəyişməsi ilə əsas partiyanın qıvrıq xasiyyətinə zidd səslənir. Lakin I hissədəki köməkçi partiyadan fərqli olaraq burada zərif və sakit musiqi yox, melodik, lakin təlatümlü musiqi verilib.



Mövzunun növbəti keçidlərində digər tonallıqlara yönəlmələr edilərək gərginlik əldə olunur. Əsas mövzunun ikinci kecidində mövzu ilk olaraq tam şəkildə fortepianonun ifasında səslənir, daha sonra isə violinin partiyasına keçir. Bütün sonata boyu sadə İran melodiyalarını işləyərək, onları daha fırqlı boyalara bürüyərək, bəstəkar dirləyiciləri İran musiqisi ilə tanış edir.

Sonata ilk dəfə 1992-ci ildə Bakı Musiqi Akademiyasının böyük zalında B.Axundov (skripka) və S.Behbudova (fortepiano) tərəfindən ifa olunub. Ondan sonra da dəfələrlə səslənmiş və dirləyicilər tərəfindən gurultulu alqışlarla qarşılanmışdır.

Tofiq Bakıxanovun İran-Azərbaycan mədəni əlaqələrinin inkişafında gördüyü işlər bununla bitmir. Bəstəkar Tehran şəhərinin “Bəhmən” mədəniyyət sarayında, 24-25 oktyabr, 2002-ci il tarixində təşkil olunmuş Azərbaycan musiqisinin I elmi – bədii konfransında və dəfələrlə “Sura” universitetində məruzələrlə çıxış etmiş, 2005-ci ildə İranda keçirilən XX Beynəlxalq Fəcr musiqi festivalında bəstəkarın İran xalq musiqisi əsasında yazdığı “Şərqdən gələn sədalar” əsərindən fragmənt səslənmişdir. Həmçinin, bəstəkar “Ekspress” qəzetinə verdiyi müsahibədə, özünün “İran musiqisini yad edərkən” adlı 3 hissəli əsəri ilə yanaşı, violin və fortepiano üçün yazdığı “İran sonatası”nı da Tehranın qızlar və oğlanlar hünəristanının (orta musiqi məktəbi) kitabxanalarına hədiyyə verdiyini qeyd edir. Beləliklə, 6 sayılı sonata həm Azərbaycan, həm İran məktəblərinin tədris programına daxil edilib. T.Bakıxanovun bir neçə əsəri ilə bərabər “İran sonatası”nın da lent yazısı Tehran radiosunun fondu üçün köçürülmüşdür.

Bəstəkar, bu yöndə gördüyü işlərin davamı olaraq, 10-19 fevral, 2016-cı il, Tehran şəhərində keçirilən 31-ci Fəcr musiqi festivalında iştirak edib. Orada bəstəkarın əsərindən fragmənt uğurla səslənmiş və Tofiq Bakıxanova Tehrandakı “Azad” Musiqi və Memarlıq Universitetinin fəxri doktorluq diplomu təqdim edilmişdir.

Tofiq Bakıxanovun şərq musiqisinin təbliği və inkişafi yolunda atlığı addımların əsas qayəsi onun aşağıdakı fikrində aydın görünür: “Mənə elə gəlir ki, Azərbaycan bəstəkarları Şərq musiqisinin əsasında musiqi bəstələsələr, bu, Şərq musiqi mədəniyyətinin inkişafına kömək edə bilər. Mənim də yaradıcılıq planlarımda Şərq musiqisini təbliğ və inkişaf etdirmək başlıca yerdə durur.”

## ƏDƏBİYYAT:

1. Abbasov A. “Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişaf tarixi, “Orta mahur”, “Hümayun dəstgahları, “Arazbari-Manı”, “Kəsmə-Şikəstə” ritmik müğamları haqqında”. B.: Şirvannəş, 2004, 24 s.
2. Bakıxanov T.Ə. Azərbaycan və İran musiqiçilərinin qarşılıqlı əlaqələri B.: Adiloğlu, 2006, 203 s.
3. Bakıxanov T.Ə. Musiqili ömrüm B.: 2003, 216 s.
4. Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений М.: Музыка, 1986, 528 с.
5. Кафарова З.Г. Тофик Бакиханов Б.: Ишыг, 1980, 75 с.

**Камаля Алескерова**  
Докторант БМА

## СОНАТА №6 Т.БАКИХАНОВА НА ИРАНСКИЕ ТЕМЫ

### Резюме

Настоящая статья посвящена творческому пути известного Азербайджанского композитора, профессора Т.Бакиханова. Представлен анализ Соната № 6 композитора на основе тематического материала иранской музыки. Подчёркивается глубокое знание композитора и профессиональное использование этой музыкой. Подчёркивается взаимосвязь Азербайджанской и Иранской музыки.

**Ключевые слова:** Тофик Бакиханов, камерно – инструментальная музыка, соната, иранская музыка, Хумаюн

**Kemalə Alasgarova**  
PhD candidate of BMA

## T.BAKIKHANOV'S SONATA №6, BASED ON IRANIAN THEMES

### Summary

The present article was dedicated to the creative work of famous Azerbaijani composer, Professor T.Bakikhanov. There was also a sonata discussed: Sonata №6, which was composed on the basis of Iranian music. Emphasis of the profound knowledge and professional use of the composer were portrayed in it, since Azerbaijani and Iranian musics are very similar in their roots.

**Key words:** Tofiq Bakikhanov, chamber music, sonata, Iranian music, Humayun.

**Rəyçilər:** professor S.Sinamdzqvarişvili  
professor Z.Qafarova

**Abbasqulu NƏCƏFZADƏ**

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,

AMK-nin professoru

Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

E-mail: a.najafzade@yahoo.com

**ÖZBƏK SƏNƏTKARI İLYAS MALAYEV BARƏDƏ XATİRƏLƏRİM**

**Xülasə:** Məqalədə özbək müsiqicisi İlyas Malayevin Bakıda verdiyi konsertdən söz açılır. İlyas Malayev çoxşaxəli sənətkardır: şair, qəzəlxan, bəstəkar, müğənni, aktyor, müəllim, müxtəlif alətlərin instrumental ifaçısı, bədii qiraət ustası. İlyas Malayevin sayəsində Azərbaycan folklorunun qollarından biri olan meyxana janrı Nizami Rəmzinin timsalında ilk dəfə xarici ölkədə, Özbəkistanın Daşkənd şəhərində səhnəyə çıxarılib.

**Açar sözlər:** poeziya, folklor, meyxana, İlyas Malayev, Daşkənd, Bakı

Bəzən deyirlər ki, yaxın keçmişdək içində yaşadığımız, total istismar, ümumi asılılıq və ölçüsüz yalan üzərində qurulmuş və adına utanmazcasına sosializm deyilən quruluş zamanı, xüsusilə bu quruluşun son onilliklərində sovet məkanında ictimai ədalətsizliklərə qarşı səs qaldırın incəsənət adamları az olub. Belə sənətkarlardan biri də Özbəkistanda yaşayış-yaratmış şair, bəstəkar, instrumental ifaçı, müəllim, müğənni İlyas Malayevdir (1936-2008).

İlyas Malayev Sovet dövründə hamının gördüyü, amma nədənsə (“qorxudan” sözünü demək isə təmirəm) dilə gətirməkdən çəkindiyi ictimai eybəcərlilikləri bəzən son dərəcə ciddi, eksər hallarda isə yarızarafat, yarı gerçək, bir az da baməzə tərzdə şeirə, müsiqiyyə düzüb oxucusuna, dinişyicisinə çatdırırırdı.

Uzun illərdir ki, bu ad sənətsevərlərin dillər əzbəridir. Hələ çox yazış-yaratmaq istəyirdi. Ömrünün 72-ci ilində İlyas Malayev dünyasını dəyişdi.

Bütün həyatı boyu nədənsə, kimdənsə narazı idi İlyas əkə. Gülürdü, insanları da güldürürdü, amma bu gülüşün arxasında onun haqq qayğısı və yanğısı gizlənirdi. Məzəli və satirik şeirlərində bu haqsızlıqla etirazını bildirirdi.

İlyas Malayev şeirlərini aylarla-günlərlə fikirləşib yazmırıldı, elə-bələcə sinədən deyib, sonra da həmin poetik hislərini vərəqə köçürürdü. Çünkü təbli şair olan İlyas əkə özünü məcbur edib əsərlərini yazmırıldı, sözlər içindən fəvvərə vuraraq çıxırırdı. Onun iti hazircavablığı və zəngin söz lügəti vardi. İlyas Malayev şeirlərində təkcə naqışlıkları tənqid etmir, həm də yaxşılıqları, gözəllikləri tərənnüm edirdi. O, neçə-neçə gözəl əsərlər yaradaraq insanları saflığa, haqqqa, ədalətə, güclüyə əyilməyib, zəifi əzməməyə səsləyirdi.

Bəzən sovet rejimində açıq fikir söyləyən bir sıra sənətkarların yaradıcılıqlarında müəyyən məhdudiyyətlər qoyulur, bəzən də onların səhnə fəaliyyətlərini müəyyən müddətə yasaqlayanlar da olurdu.

Özbəkistanın əməkdar artisti İlyas Malayevin əsərləri ən yüksək mədəniyyət ocaqlarında, radio-da, televiziyyada səslənirdi. Onun konsertlərinə təsadüfi adamlar gəlməzdidi. Bu yüksək intellektli insanlar mərdənən söz eşitmək həvəsi ilə şair təbli müğənnini dinləməyə can atırdılar.

İlyas Malayevlə 1979-cu ildə Daşkənddə tanış olmuşam. Xalq artisti Baba Mahmudoğlu (1940-2006) Azərbaycan Dövlət Televiziyanın nəzdində “Dastan” folklor ansamblını yaradarkən məni kollektivin müsiqi rəhbəri təyin etdi. Baba müəllimə söylədim ki, bizim bir sıra unikal çalğı alətlərimiz (musiqar, davul, tənbur və növləri, gərənay, Qoşqar rübabı, cəng, köndələn ney və s.) var ki, sonradan unudulub. Lakin həmin alətlər bəzi qonşu xalqların müsiqi mədəniyyətində “mühacir” həyatını yaşıyılır. Bu alətlərin bir zamanlar otaylı-butaylı Azərbaycan ərazisində geniş istifadə olunması barədə qədim dövrlərə aid edilən yetərli sayıda arxeoloji, tarixi, ədəbi, etnoqrafik, linqvistik mənbələr, risalələr, miniatür rəsm əsərləri və digər ensilkopedik bilgilər mövcuddur. Baba müəllim

söylədi ki, Daşkənddə mənim dostum var, adı İlyas Malayevdir. Ordan bizi lazımlı olan alətləri İlyas əkənin vasitəsi ilə əldə edə bilərik.

Mən bu məqsədlə dostum, qarmonçalan Rəhman Bəxtiyarov (1953-2012) ilə Daşkəndə yollandıq. Azərbaycan xalqını, eləcə də musiqi mədəniyyətini bütün varlığı ilə sevən İlyas Malayevlə ilk tanışlığım beləcə oldu və həmin gündən dostluğumuzun təməli qoyuldu. İ.Malayev tez-tez məni Daşkəndə müxtəlif tədbirlərdə iştirak etmək üçün dəvət edir, maddi təminatları, yəni məxariciləri artıqlaması ilə ödəyirdi. Onunla bağlı xatirəmdə çoxlu maraqlı hadisələr iz buraxıb.

Mənim isə İlyas əkədən 3 dəfə xahişim olub: Bakıda Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında konsert vermək, oğlum Cəfərin kiçik toyunda iştirak etmək və əsgərlikdə tanış olduğum zəhmətkeş bir ailənin övladı olan özəbək dostum Mirəhməd Kavlaşevin toyunu idarə etmək. O, hər 3 xahişimi təmənnəsiz yerinə yetirdi. Təsəvvür edin, Qazaxıstanın Çimkənd vilayəti Sayram rayonunun ucqar bir Mankent adlı kəndinə Özbəkistanın ən dəbdə olan artistləri – İlyas Malayev və xanımı Məhəbbət Şamayeva Mirəhmədin toyuna təmənnəsiz gəliblər. O dövrə ən zəngin adamlar bu sənətkarları çox çətinliklə toylarına dəvət edə biliirdilər. Bu toydan 30 ildən artıq dövr keçib, 2 il əvvəl indi çox zəngin iş adamı olan Mirəhmətin böyük oğlunun toyuna getmişdim. Hələ də hər kəs İlyas Malayev və Məhəbbət Şamayevanın apardıqları həmin toydan danışır, belə təmtəraqlı bir toyun heç yerdə şahidi olmadığını bildirirlər.

Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında 24 dekabr 1991-ci il tarixində baş tutan konsert haqqında təəssüratlarımı bildirmək yerina düşərdi. Həmin konsertin I hissəsində məşhur müğənnilər – Səyyad Əlizadə, Pərvanə Muradova (xalq artisti Rübabə Muradovanın kiçik bacısı) və Elxan Şirinov oxudu. Onları “Günaydin” ansamblı müşayiət edirdi. Konserti isə məşhur gülüş ustası Həsən Cəbrayılov idarə edirdi. Konsetin II hissəsində isə Özbəkistanın məşhur müğənniləri, əməkdar artistlər İlyas Malayev və Sultanpaşa Odayeva oxudular.

Sultanpaşa Odayeva özəbək mahnisi “Kaşın kara, kara göz” mahnısını ifa etdi. Daha sonra o, “Alma pişgəndə gəlin” mahnısı ilə çıxışını davam etdirdi. Konfransye parodiyaçı Həsən Cəbrayılov tamaşaçıların gurultulu alqışları altında səhnəyə İlyas Malayevi dəvət etdi. O, tamaşaçıları azərbaycanca salamladı və ifasından öncə bir şeir söyləmək istədiyiini bildirdi. Xatırladaq ki, İlyas Malayev artıq Özbəkistan Yازıcılar Birliyinin üzvü olaraq bir neçə şeirlər kitabının müəllifi idi. İlk çıxışına “Azərbaycan-Özbəkistan” adlı gəzel şeiri ilə başladı:

Əzəldən qardaş idi özəbək-azər milləti,  
Bir-birinə oxşayan qaşı, gözü, tələti.  
Mir Əlişir Nəvai ilə Nizami Gəncəvi,  
Aləmə adı getdi, qardaşlıq şeiriyyəti.  
Böyük tərif kitabında yazılıbdır adları  
Azərbaycan Vaqfı və özəbək oğlu Firqəti.  
Füzuli şirin zəban, Baburu şairi dövran,  
Biri təndi, biri can, qəzəlinin lüğəti.  
Azərbaycan kitabında Əşrəfinin surəti,  
Özbəyin gül mahnısında Üzeyir bəy tələti.  
Yunus Rəcəbi Bağban, Feydəsufi Şaşmakam,  
Onun adı ilə müdəm həyat makam sənəti.  
Azərbaycan Bülbülü, çoxlar qəlbinin gülü,  
Heç ölməz şirin dili, xalqımızın dövləti.  
Səməd Vurğun bu yerdən, Qafur Qulam o yerdən  
İki böyük bilimdan, Özəbək-Azər ziynəti.  
Özbəyin Həliməsi Bakının tələbəsi,  
Azəri zənguləsi ürəyimiz rahəti.  
Kərim oğlu Batır bəy, Məcid oğlu Rəşid bəy,  
Özbəyin Səadəti, Azərbaycan Şövkəti.  
Özbək qızı Məhəbbət, Azər qızı Nəzakət,  
Biri elə nəzakət, biri yurd məhəbbəti.  
Bacım Zeynəbi Xanlar, dili bal, ləbi şəkər,

Görməmişəm bir nəfər o kimi can afəti.  
 Elmira Azər qızı, müəllimi kim? Özü,  
 Heyran eylədi bizi xanışının ləzzəti.  
 Ələkbər qızı Şövkət, başdan ayağa sənət,  
 Ona nəsibdir əlbət, səhnəmizin şövkəti.  
 Azərbaycan İslami, Daşkənddə məşhur nami,  
 Lütfi şirin kələmiyla “Rast”ı “Şur” muğamatı.  
 Rəşid Hafizi dövran, səsinə canım qurban,  
 Vətəni Azərbaycan, özü cahan şöhrəti.  
 Şan tapdı, şöhrət tapdı, Özbək-Azər sənəti,  
 Çıxdı onlar başında bütün cahan hörməti.  
 Daşkənddə qurultay olsa, Bakıda bayram olar,  
 Dostluq olsun, sülh olsun İlyas xalis niyyəti.

Şeirdən bəlli olduğu kimi İlyas Malayev həm Azərbaycan, həm də Özbəkistanın dahi şairlərinin, bəstəkarlarının və müğənnilərinin adlarını müqayisəli şəkildə, bir-birinə uzlaşdırmaqla böyük ustalıqla nəzmə çəkir. Bu ifani tamaşaçılar uzun müddət alqışladılar.

Söz musiqiyə verilir. İ.Malayev sitarda “Hind musiqiləri”ndən ibarət popurlular çaldıqdan sonra Azərbaycan xalq mahnısı “Gözəlim sənsən”ı oxudu. Növbəti musiqi nömrəsi isə dahi Üzeyir Hacıbəylinin (1885-1948) “Arşın mal alan” operettasından idi. İ.Malayev “Vəli ilə Tellinin dueti”ni (“Pulun var?” mahnısını) özünəməxsus şəkildə oxudu. Yəni burada o, müəyyən məqamlarda qadın səsi ilə oxuyurdu.

Tamaşaçıların gurultulu alqışlarından sonra İlyas müəllim mikrofonu götürüb dedi: “Öziz tamaşaçılar! Bu zalda mənim bir nəfər uşaqlıq dostum var. Onun adını deməyəcəyəm. Xahiş edirəm həmin adam sizin alqışlarınızla gəlib səhnəyə çıxın”.

Bu an səhnəyə kim gəlsə yaxşıdır, Azərbaycanın sevilən müğənnisi, əməkdar artist (indi xalq artisti) Elmira Rəhimova. E.Rəhimovaya söz verildi: “Axşamınız xeyir, əziz dostlar! Mən bu gün bura müğənni kimi gəlməmişəm. Biz İlyas Malayevlə ailəvi dostuq. Çoxdandır görüşmürük, tamaşaçı kimi onu dinləməyə gəlmışəm. Mənim buradaki çıxışımı üzürlü hesab edin ki, səhnə qiyafəsində deyiləm. Konsertdə oxumağım qabaqcadan planlaşdırılmayıb. Cox istərdim ki, İlyasla uşaqlıqda oxuduğum bir mahnını duet şəklində ifa edək”.

İlyas Malayev tarı hindsayağı çalıb, Elmira Rəhimova ilə birgə hind kinofilmindən bir mahnını duet şəklində oxudu. İlyas müəllimin Azərbaycanın qədim aləti olan tarı hindcə “danışdırmağı” orqanoloq alım kimi məni yaxşı mənada çox təəccübəndirdi.

Konsertdə İlyas Malayevin bəstələdiyi “Əfqan gözəli” mahnısını Səyyad Əlizadə ifa etdi. Yeri gəlmışkən klarnetlə ifa etdiyim bu mahnı mənim də ifamda Azərbaycan radiosunun fondunda saxlanılır.

Beləliklə, Azərbaycan tamaşaçıları ilk dəfə bu konsertdə İlyas Malayevin yaradıcılığı ilə yaxın-dan tanış oldu, onun şeirlərini, bəstələdiyi musiqilərini, oxuduğu mahnilarını dinləmək imkanı əldə etdilər.

İlyas Malayev və Məhəbbət Şamayeva həm Özbəkistanda, həm də xarici ölkələrdə çıxış edərkən pertuarlarına Azərbaycan mahnilarını salmaları folklorumuzun və musiqi mədəniyyətimizin fəal təbliğatçı olduqlarını göstərir.

**Haşıya.** Həmin günlərdə ölkəni tez-tez mitinqlər dalğası bürüyürdü. Bu səbəbdən konsertlərə məhdudiyyət qoyulurdu. Tanıdığım bəzi tamaşaçılar mənə söylədilər ki, bilet satılan kassa çox vaxt bağlı olur. Açıq olanda da “bilet yoxdur, satılıb-qurtarıb, yaxud möhürlənmək üçün müdürüyyət bilətləri aparıb, konsert olmamalıdır, başqa günə keçirilməlidir” – kimi cavab verirdilər. Bizə konsertdən bir neçə gün əvvəl filarmonyanın rəhbərliyindən bildirdilər ki, konsert ləğv olunur, başqa vaxta keçiriləcək. Dədim ki, Özbəkistanın 2 əməkdar artistini dəvət etmişik, onlar artıq Bakıdadır. Konserti necə ləğv edə bilərik?

Sonra Mədəniyyət Nazirliyi işə qarışdı və konsertin baş tutmasına razılıq verildi. Bu səbəbdən konsertə gözləniləndən az tamaşaçı gəlmüşdi. Konsertin səhərisi günü virtuoze gitara çalan Vilayət Bəruni (1961-1990) zəng edib soruşdu: “Dünən konsertiniz oldu?”. Cavab verdim ki, “bəli”. Vilay-

yət: "Mənə filarmoniyanın işçiləri dedi ki, bugünkü konsert ləğv olunub. Çox istəyirdim ki, böyük sənətkar İlyas müəllimlə görüşüm, əlini sıxım, üzündən öpüm. Heyif".

Vilayət az yaşasa da, özünəməxsus ifası ilə musiqisevərlərin qəlbində dərin iz buraxmışdı. O, gitara ilə bərabər gözəl sitar da çalırdı. Çox təəssüf ki, İlyas müəllim konsertin səhərisi günü Daşkənd yola düşdüyündən onlar görüşə bilmədilər...

İndi isə Özbəkistanın paytaxtı Daşkənd şəhərində keçirilən daha bir konsert haqqında məlumat vermək istəyirəm. 1988-ci ilin sonlarında İlyas Malayev mənə zəng edib Daşkənddə SSRİ ərazisində yaşayan Şərqi xalqlarının musiqisindən ibarət konsert təşkil olunacağını bildirdi. Yəni Qafqazdan – Azərbaycan, Gürcüstan və Ermənistan, Orta Asiyadan – Türkmenistan, Özbəkistan, Tacikistan, Qırğızistan, Qazaxistan sənətkarları bir səhnəni bölüşəcəklər.

İlyas əkə dedi: "Vaxt daralıb, tezliklə afişalar şəhərə vurulmalıdır. Azərbaycandan gətirəcəyin iki müğənninin ad-soyadını söyə. Nəzərə al ki, həmin müğənniləri Özbəkistanda yaşayan azərbaycanlılar yaxşı tanımlı, konsertə tamaşaçı axını olmalıdır".



*Şəkildə soldan: Rəhman Nurməmmədoğlu, İlyas Malayev, Məhəbbət Şamayeva, Abbasqulu Nəcəfzadə və İlham Abdullayev*

Mən İlyas əkəyə dedim ki, meyxanaçı Nizami Rəmzini (1947-1997) Daşkəndə apara bilsək, şübhəsiz konsert anşlaq keçəcək. Bunu da bildirdim ki, o, xanəndə deyil. Çünkü İlyas əkə zilxan xanəndələri çox sevirdi.

Nizami Rəmzi və Cimnaz Aşurovanın (o, yəhudü qızıdır, hazırda İsraildə yaşayır) ad-soyadlarını telefonda ona söylədim, deyilən tarixə töyyarə biletləri aldım. Cimnaz həmin illərdə Nizami Rəmzi ilə bərabər toyda-düyündə, müxtəlif el şənliklərində çıxış edirdi.

Daşkənd aeroportunda bizi İlyas əkə özü qarşılıyıb, "Özbəkistan" mehmanxanasına apardı. Səhər yenicə işıqlanırdı. Bir neçə saat dincəldikdən sonra məşq üçün "Xalqlar dostluğu" adlanan möhtəşəm saraya getməliydik. Saat 11 radələrində İlyas əkə mənə zəng edib soruşdu: "Abbascan, uşaq-lar hazırlıdar? Dedim: bəli, sizi gözləyirik".

İlyas əkə otelə girəndə üz-gözündən tər-su axırdı. Nizamiyə dedi ki, heç kiminlə görüşmə, bayıra çıxan kimi cəld oturun mənim maşınınma, məşqə geçikirik. Biz İlyas əkənin maşınınma yaxınlaşan-da bir nəfərin əlində iti bıçaq maşına tərəf yaxınlaşdığını gördük. Əlibiçaqlı adam İlyas əkəyə dedi:

“İlyas əkə çox sağ ol. Sən gör kimi gətirmisən Daşkəndə. Biz bu kişini (Nizami Rəmziyi nəzərdə tuturdu) heç cürə Özbəkistana gətirə bilməzdik”.

Daha sonra bir toğlunu İlyas əkənin maşınının yanına gətirdilər. Nizaminin ayaqları altında qurban kəsib, İlyasa bir daha minnətdarlıqlarını bildirdilər. Xatırladım ki, belə qurbankəsmə mərasimi biz Daşkənddə qaldığımız günlərdə bir neçə dəfə təkrarlandı.

Program üzrə məşq başlandı. Açılış Özbəkistanın rəqs kollektivinin ifası ilə başlanırdı. Daha sonra bir özbək müğənnisi oxuyurdu.

Bundan sonra digər respublikaların artistləri çıxış edirdi. Məşq prosesində konserti özbək artistləri tamamlayırdılar. Onlardan əvvəl isə biz, azərbaycanlılar 20 dəqiqlik çıxış etməliydi. Reqlamentə ciddi riayət olunurdu.

Çimnaz Aşurova Bəhram Nəsibovun (1942-1998) bəstələdiyi “Qarabağ” mahnısını ifa edirdi, nəqarət hissəsindən “Qarabağ şikəstəsi”nə keçid edərək, ifasını bu zərbli muğamlı tamamlayırdı. Daşkənd səfəri 1988-ci ilin dekabr ayının ilk günlərinə təsadüf edirdi. Bu o dövr idi ki, Ermənistandan azərbaycanlılar öz isti ocaqlarından, dədə-baba torpaqlarından qovulmuş, buna etiraz əlaməti olaraq Bakıda gecə-gündüz davam edən oturaq mitinqləri isə yenicə daşıtmışdır.

İlyas əkə ölkədəki siyasi vəziyyətin gərgin olduğunu nəzərə alıb Çimnazdan başqa mahni oxumağı xahiş etdi. O, isə inadkarlıq edib: “İstəmirsiniz heç oxumayım, mən azərbaycanlı deyil, yəhudiyməm, uşaqlıqdan bu mahniyi hər yerdə oxumuşam” – dedi.

Bu məqamda İlyas əkənin xanımı Məhəbbət Şamayeva işə qarışdı, “qonaqların xətrinə dəymək olmaz” deyərək həyat yoldasını qucaqladı və qulağına nə isə piçildədi. Sonralar bildik ki, Məhəbbət xanım ona deyib ki, məğər başqa xalqların öz dillərində oxuyacağı mahniların mətnindən xəberin var? Mahnidır da, qoy oxusun.

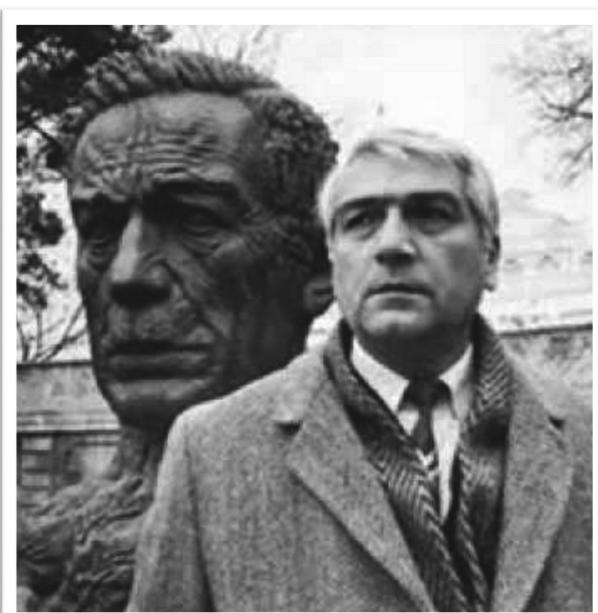
Məhəbbət xanım ölkədə çox sevilir və böyük nüfuz sahibidir. İlyas əkə də onun xətrini həddindən artıq çox istəyirdi. Məhəbbət xanım zarafatca bizi deyirdi: “İlyas mənim həm müəllimim, həm həyat yoldaşım, həm də sürücümüzür”. Həqiqətən də İlyas əkə Məhəbbət xanımla nəfəs alırdı və onun “bir sözünü heç vaxt iki” eləmirdi. Bu dəfə də belə oldu.

Nizami Rəmzi səhnəyə çıxıb, mənə işarə elədi ki, “re” tonallığında “Şur” muğamı üzərində improvisasiya et. Muğamın sədaları altında bir qəzel söylədi və qafiyə tutub bir neçə bənd söylədi. Əsasən özbək musiqiçilərdən ibarət olan instrumental ansamblın bədii rəhbəri və konsertmeysteri tarzən İlyas Malayev idi. Ansamblın heyətində 3 azərbaycanlı vardı: mən (müxtəlif alətlərlə), Rəhman Bəxtiyarov (qarmon) və İlham Abdullaev (saz və qarmon ifaçısı olsa da, burada qoşanağara çalırdı).

Nizami Rəmzi bəstələdiyi “Aşıqlə canan” mahnısını Çimnaz Aşurova ilə duet şəklində oxudu. Gördüm ki, İlyas əkə saatə baxıb narahatlıqla dedi: “bu üç mahni heç 15 dəqiqa də olmadı ki, siz aži 20 dəqiqliq çıxış etməlisiniz”.

Cavab verdim ki, İlyas əkə darixma, Nizami Rəmzi lazımlı olsa 15 saat da meyxana deyə bilər. Bu mahni deyil ki. Sadəcə məşqdir deyə, burada bir-iki bənd söylədi.

Konsert sarayında musiqiçilərin dincəlməyi üçün çox yaxşı şərait yaratmışdılar. Fikirləşirdim ki, hətta, yatmaq da olar, çünki biz ən sonda çıxış etməliydi.



*Şəkildə: Nizami Rəmzi Əliağa Vahidin büstü qarşısında*

Konsert başlananaya yaxın İlyas əkə bizim otağa gəlib dedi ki, “programda dəyişiklik etdik. Açılışdan sonra ikinci siz çıxış edəcəksiniz”.

Adətən, belə konsertlərdə zəif nömrələri əvvəldə verirlər. Bu baxımdan bizi zəif bilib, axırdan əvvələ yerdəyişmə etdirir. İlyas əkə baxışından nə düşündüyü anladı və dedi ki, “sən fikirləşdiyin kimi deyil. Sadəcə 15 dəqiqəlik çıxış məni qane etmir”.

Nə isə, konsert başlandı. Özbək müsiqiçilərinin çıxışından sonra aparıcı “indi isə səhnəyə Azərbaycan müsiqiçilərini dəvət edirəm” dedikdə, zaldan elə bir gurultulu alqış sədaları qopdu ki, İlyas əkə diksində, sonra sevincdən gözləri yaşardı. Azərbaycan müsiqiçilərinin gurultulu alqışlaşmasından bəlli oldu ki, tamaşaçıların əksəriyyəti azərbaycanlı imiş.

Səhnədə ilk çıxış edən Çimnaz Aşurovanın “Qarabağ” kompozisiyasından sonra azərbaycanlı tamaşaçılar ayaqüstü “Qarabağ” qışqıraraq müsiqiçiləri uzun-uzadı, sürəkli alqışladılar və səhnəni gül-çiçək bürdü.

Növbə Nizami Rəmziyə çatdıqda isə zaldakı hadisələri olduğu kimi təsvir etməkdə sözün düzü qələm acıcidir. Mən Nizami Rəmzinin Azərbaycan Dövlət Filarmoniyadakı konsertini də xatırlayıram, tamaşaçılar hətta yer olmadığından səhnədə bardaş qurub oturduğunun şahidi olmuşam. Respublika Sarayında 3 gün ərzində anşlaq keçən konsertləri yada salıram. Amma Daşkənddəki konsert bambaşqa idi.

Özbək xalqında da bizdə olduğu kimi toyda-düyündə müsiqiçilərə şabaş, nəmər verirlər. Amma birinci dəfə idi gördüm ki, səhnənin döşəməsi Nizaminin üzərinə atılan pullarla sanki bəzəkli xalçaya çevrilmişdi. Rəmzinin ağızından çıxan, bədahətən deyilən hər mənali sözünü irəlidən, sağdan-soldan tamaşaçılar pul yağısına tuturdular.

Bizə ayrılan vaxt bitdikdən sonra çıxışımızı tamamladıq. Amma tamaşaçılar alqışları ilə bizi səhnədən buraxmirdilar. Hətta, bizi səhnəyə iki dəfə qaytardılar. Baxmayaraq ki, aparıcı qazaxların çıxışını elan etmişdi. Aparıcı: “Nizami Rəmzinin bu gün başqa yerdə də çıxışı var, ora gecikir” – dedikdən sonra tamaşaçılar sakitləşdilər. Azərbaycanlı tamaşaçılar konsert zalını tərk edirdilər. İlyas əkə müsiqiçilərin soyunub-geyinmə otağına gəlib, Nizamini qucaqlayıb öpüb dedi: “Sənə halal olsun, mən belə bilməzdim”. Sonra əlini kürəyimə vurub: “Abbasqulu, hər şeyə görə sən də çox sağ ol” – dedi.

Həmin sarayda 2 gün konsert verməliydik. Birinci gün belə keçdi. Konsertdən sonra bizi Daşkənddə böyük nüfuz sahibi olan, iş adamı və xeyriyyəçi kimi tanınan Vaqif Vəliyev (1940-1993) öz evinə qonaq apardı. Burada da Nizami Rəmzinin gəlişi münasibəti ilə qurban kəsildi. Vaqif müəllimin evində səhərəcən çal-çağır oldu.

**Haşıyə:** Hacı Vaqif Vəliyev 16 iyun 1993-cü ildə Gəncə İcra Hakimiyyətinin başçısı təyin olunmuş, qısa müddətdə bu vəzifədə çalışmış, xalqın sevgi və məhəbbətini qazanmışdı. O, 24 iyun 1993-cü ildə ölkədəki özbəşinalığın, hərc-mərcliyin qurbanı olur, iş kabinetində güllələnir.

İlyas əkə Vaqifgildə Özbəkistanda kifayət qədər tanınmış qonaqların (əksəriyyəti böyük vəzifə sahibi idi) Nizami Rəmzinin necə nazını çəkdiyini gördükdə onun xalqımız tərəfindən çox sevildiyinin şahidi oldu. Sonralar Azərbaycanda baş nazirin I müavini vəzifəsinə qədər yüksələn Abbas Abbasov da qonaqların arasında idi. O, ziyafəti üç dildə (azərbaycan, özbək və rus) çox gözəl idarə edirdi. Həmin illərdə Abbas müəllim Özbəkistan SSR-in Quşçuluq Komitəsinin sədri idi.

İlyas əkə elə biliirdi ki, N.Rəmzi güclü yaddaşı olduğundan bu kupletləri əzbər şəkildə hafızəsində saxlayır və lazım olan məqamda onları söyləyir. Mən ona dedim ki, Nizami meyxanalarının həmisini bədahətən söyləyir. Şahidi olmaq istəyirsənə, qəzəllərinindən birini söylə. Nizamiyə də dedim ki, sən də sonuncu beysi qafiyə kimi istifadə et. İlyas əkə xanımı Məhəbbətə həsr etdiyi qəzəli söylədi. Sonuncu misra belə tamamlanırdı:

Eng ali fəzilət egəsi bolgəni şul kim?

İlyasgə xatun, Nərgizəgə anə Məhəbbət!

Çevirməsi: Ən ali hünər yiyəsi olan kimdi o?

İlyasin xanımı, Nərgizənin anə məhəbbət.

Qeyd edək ki, özbəkçə “xatun” xanım deməkdir. Nərgiz isə İlyasin qızının adıdır. Misranın mənası “İlyasa xanım, Nərgizə anə Məhəbbət” – deməkdir.

Nizami: qafiyəyə uyğun o qədər söz (pərvanə, əfsanə, dürdanə, bir danə, mərdanə, cananə, divanə, şanə, zəmanə, sübhanə, imkanə, zindanə, xanə, heyranə, reyhanə, qurbanə, Quranə, biganə, hər yanə, qəzelxanə, nalana, Özbəkistana, güllü-gülüstana, mehmanə, meydana, meyxana, səhmanə və s.) işlətdi ki, İlyas müəllim şoka düşməşdü. Spiritli içki içməyən İlyas əkə meyxana janrinin təsirindən sanki məst olmuşdu. O, ayağa durub Nizaminin üzündən öpüb dedi: Bütün Orta Asiya xalqları bizi – məni və Məhəbbət Şamayevəni çox sevirlər. Hər ilin son gecəsi, yəni yeni il şənliyində mütləq Azərbaycan mahnisı ifa etməliyik. Bəzən duet şəklində, bəzən isə hər birimiz ayrıca sizin mahniları oxuyuruq. Özbəklər də Azərbaycan mahnilarını çox sevirlər. Bu sevginin yaranmasında Məhəbbətla mənim də xüsusi xidmətimiz var. Oxuduğumuz hər bir mahni il boyu müğənnilərimizin repertuarına daxil edilir, toyların, konsert salonlarının bəzəyinə çevirilir. Bunun nəticəsidir ki, Özbəkistanda Azərbaycan mahnisı oxuya bilməyən müğənni sevilmir. Qeyd etdiyim kimi sizin xalqı biz çox sevirik. Amma Nizamini gördükdən sonra fikirləşdim ki, ulu Tanrı bu xalqı çox sevdiyindən belə bir unikal janrı məhz azərbaycanlılara qismət etmişdir.

Konsertin ikinci günü İlyas əkə Azərbaycan müziqiçilərini əvvəl fikirləşdiyi kimi sonuncu nömrədən əvvəl çıxış edəcəyini bildirdi. Yəni konserti özbək müziqiçilər həm açır, həm də bağlayırdılar.

Beləliklə, Daşkənd konsertinin nəticəsi olaraq Azərbaycan folklorunun qollarından biri olan meyxana janrını Nizami Rəmzinin timsalında ilk dəfə xarici ölkədə səhnəyə, "Xalqlar dostluğu" adlanan möhtəşəm saraya məhz İlyas Malayev çıxarmış oldu. Ruhun şad olsun, ustad!

**Аббасгулу Наджафзаде**

доктор искусствоведения, профессор АНК

## ИЛЬЯС МАЛАЕВ МНОГОСТОРОННИЙ ДЕЯТЕЛЬ ИСКУССТВА

### Резюме

В статье говорится об узбекском музыканте Ильясе Малаева и концерте данным им в городе Баку. Ильяс Малаев – многосторонний деятель искусства. Он, будучи «устадом» в Узбекистане (профессионалом искусства речи), был известен как поэт, «гезелхан», композитор, инструменталист, певец и актёр.

**Ключевые слова:** поэзия, фольклор, Ильяс Малаев, мейхана, Ташкент, Баку

**Abbasgulu Najafzade**

Doctor of Art Study, Professor of Azerbaijan National

## MY REMINISCENCES ABOUT ILYAS MALAYEV, THE UZBEK ARTISAN – MASTER

### Summary

The article is about friendship of Ilyas Malayev, the Uzbek master with the author, his concerts held in Baku and Dashkand cities. Ilyas Malayev was many-branched master: poet, Ghazalkhan (one who writes ghazals), composer, singer, artist of recitation. Thanks to Ilyas Malayev, the genre of meykhana (Azerbaijan folk verse, usually humorous and topical, sung in a lively manner) – improvisation was introduced on the stage in Dashkand city – abroad for the first time in the performance by the deceased Nizami Ramzi.

**Key words:** poetry, folklore, meykhana, Ilyas Malayev, Dashkand, Baku

**Abbasgulu NAJAFZADE**

Doctor of Art Study, Professor of Azerbaijan National Conservatorie, 7 Alasgar Alakbarov, Yasamal District Baku,  
E-mail:a.najafzade@yahoo.com

## **MY REMINISCENCES ABOUT ILYAS MALAYEV, THE UZBEK ARTISAN – MASTER**

**Summary:** The article is about friendship of Ilyas Malayev, the Uzbek master with the author, his concerts held in Baku and Dashkand cities. Ilyas Malayev was many-branched master: poet, Ghazalkhan (one who writes ghazals), composer, singer, artist of recitation. Thanks to Ilyas Malayev, the genre of meykhana (Azerbaijan folk verse, usually humorous and topical, sung in a lively manner) – improvisation was introduced on the stage in Dashkand city – abroad for the first time in the performance by the deceased Nizami Ramzi.

**Key words:** poetry, folklore, meykhana, Ilyas Malayev, Dashkand, Baku

Sometimes they say that there were few men of arts who fought against unjustness in the formation we lived and wished based on total exploitation, common dependence and lie and called socialism shamelessly, especially in the last decades of the soviet space. One of those masters was Ilyas Malayev (1936-2008), poet, composer, instrumental player, teacher, singer who lived and created in Uzbekistan.

Ilyas Malayev used to criticize social ugliness very seriously, sometimes in humor and joke, compose his verses and present to his readers, listeners. He protested unjustness in the country in his satirical couplets.

Art lovers have known this name for a long time. He was going to write and create a lot, but at his 72 age Ilyas Malayev passed away. Ilyas aka<sup>1</sup> was always dissatisfied with something, somebody. He used to laugh and make people laugh. His care and passion for justice were hidden behind this laugh.

Ilyas Malayev used to write verses extempore and write his feelings on sheets of paper, he wouldn't think for months, for years because he was a natural poet. He had a ready wit and rich vocabulary. He murmured with poetry and music. Ilyas Malayev, the Honoured Artist of Uzbekistan would not only criticise the negative features of the society, he would appeal to goodness, cleanliness, frankness as well. He would glorify beauties in his brilliant works. Works by Ilyas Malayev used to be sounded and played in the best palaces of culture, on radio and TV. His concerts were visited not by accidental people, but intellectual persons. They were eager to listen to that courageous master who was a singer with poetical inspiration.

I asked Ilyas aka three requests: to hold concert in Baku, custom, tradition in Azerbaijan State Philharmonic society, to take part in my younger son's little wedding (sunnat) and to manage the wedding of Mirahmad Kavlashev, my Uzbek friend who was the son of poor family with whom I made acquaintance while I served in the Army. He met each of my those three requests disinterestedly Ilyas Malayev and Mahabbat Shamayeva, his wife, the most popular artists in Uzbekistan too part as musicians in Chimkent, the remote village of Sayram district in Chimkent region of Kazakhstan unpaid. That time even richest persons could hardly invite them to their weddings. More than 30 years of period passed since that time. Two years ago I visited the wedding of the elder son of Mirahmad, who became a very rich businessman. All still talked about the wedding, which was managed by Ilyas Malayev and Mahabbat Shamayeva and confirmed that they had never seen such luxurious wedding.

<sup>1</sup> Aka – big, great, grown-up, adult. It is a respectful addressing in Uzbekistan.

It would be by the way to express my impressions about the concert which was held on December 24, 1991 in Azerbaijan State Philharmonic society. Sayyad Alizadeh, Parvana Muradova (younger sister of Rubaba Muradova, the People's artist) and Elkhan Shirinov sang in the first part of concert. The ensemble "Gunaydin" was accompanying them. And Hassan Jabrayilov, the famous comic artist was managing the concert. In the second part of the concert Ilyas Malayev and Sultanpasha Odayeva, the Honoured artist of Uzbekistan sang.

Sultanpasha Odayeva sang an Uzbek song – "Kashm kara, kara goz". Afterwards he continued his singing with the song "Alma pishganda galin". Hassan Jabrayilov, the compere – parodist invited Ilyas Malayev who was accompanying to the stage by the underous applause of spectators.

**Additional explanation.** The same time range of meetings was held in the country. Because of it holding of concerts were limited. Some spectators told me box-offices were often closed. When they were open spectators' asking about tickets were only answered: "There is no ticket. The concert was postponed or delayed". Some days before the concert we were informed by guidance of philharmonic that the concert was cancelled and postponed to another date. I told that we had invited two honored artists of Uzbekistan, they were already in Baku. How could we cancel the concert?

Then Ministry of Culture intervened in the affairs and agreed to hold than we expected. The next day Vilayat Baruni (1961-1990), the virtuoso guitarist called me up and asked if our concert was held. "Yes", I answered. Vilayat said: "Workers of the Philharmonic society told that today's concert was cancelled. I wished to meet, to kiss Ilyas muallim,<sup>2</sup> the great master, to shake his hands very much. What a pity!".

Though Vilayat lived too little he put traces in the souls of music lovers. He could play sitar very well too. It was a pity that as Ilyas muallim left for Dashkend the next day couldn't meet...

He greeted the audience in Azerbaijan and told that was going to recite a verse before his singing. Ilyas Malayev was already a member of Uzbekistan writers' Union and author of a few poetic books. Firstly he began to recite under the nice verse the title "Azerbaijan-Uzbekistan".

Uzbek-Azeri nations have been brothers since the ancient times.

Their brows, eyes, beauties are like

Mir Alishir Navai and Nizami Ganjavi.

Became famous over the world with their poetry.

In the Big Honorary book have been written their names.

Azerbaijani Vagif and Firgati the son of Uzbek

Fuzuli of sweet tongue, Babur, of the poetat of his times.

One of them is the body, the second is the spirit of the gazal vocabulary

Image of Ashrafi is in the Azerbaijani book.

Beauty of Uzeyir bay is in the Uzbek song of flower.

Yunus Rajabi Baghban, Feydasufi Shashmakam,

Art of life together with their names,

Azerbaijani Bulbul is the heart flower of a lot.

The sweet language and state of our people will never die

Samad Vurgun is from this place, Gaphur Gulam is from that place,

Uzbek – Azer ziynati Out of two masters.

Samad Vurghun is from this place,

Gaphur Gulam is from that place.

Out of two masters Uzbek – Azer ...

Uzbek Halima is a student in Baku,

Azeri trills are our comfort of heart,

Batir bay Kazim oghlu, Rashid bay Majid oghlu,

Uzbek Saadet, Azerbaijani Shovkat,

Mahabbat – Uzbek daughter, Nazakat – Azeri daughter.

<sup>2</sup> Muallim – teacher. It was a respectful addressing in Azerbaijan

One of them is politeness, the second is love of motherland.  
 My sister Zeynab Khanlar is with honey tongue and sugar lips,  
 I have never seen such beautiful charming girl,  
 Azeri girl Elnara, who is her teacher? Herself,  
 Pleasure of her residence astonished us.  
 Shovkat, Alakbar's daughter is the embodiment of art  
 No doubt, Glorious of our stage is her fate  
 Azerbaijani Islam is the famous name in Dashkand  
 Mughams of "Rast", "Shur" in lutfi's sweet singing  
 Rashid, the singer is Hafiz of our times, I am fond of his voice.  
 His motherland is Azerbaijan but he is famous over the world  
 Uzbek – Azer arts became glorious and famous  
 They led to the world honour,  
 When congress is hold in Dashkand, holiday is in Baku  
 May friendship, palace become with Ilyas pure intention.

As the poem shows Ilyas Malayev comparatively describes in rhymes the names of genius poets, composers and singers of Azerbaijan and Uzbekistan coinciding them with each other...

The audience applauded this performance for a long time.

It is the turn of music had after I.Malayev played potpourris consisting of "Indian music" on the sitar sang the Azerbaijani people's song "Gozalim sansan". His next musical performance was a part from "Arshin mal alan", the operetta – by the genius Uzeyir Hajibayli (1885-1948). I.Malayev song the "Duet of Vali and Telli" ("Have you got money?") originally e.i. he sang by woman's voice in some moments.

After the applaunds of the audience Ilyas muallim took the microphone and said, "Dear audience! There is a person who is my friend of childhood. I'll not tell you my friend's name. I ask that person to come on the stage under your applaunds".

At this moment the floor was given to Elmira Rahimova, the Honored artist, (now People's artist) singer of Azerbaijan. She told, "Good evening, dear friends. Today I have come here not as a singer. We are friends with Ilyas Malayev, our families are friend. We have not met for a long time. I've come here to listen to him as a spectator. I beg your pardon as I'm not in artist clothes. My performance was not been planned beforehand in the concert. I would like to sing the song with Ilyas as a duet which we used to sing in our childhood"

Ilyas Malayev played the tar like the Indians and sang a song from Indian film with Elmira Rahimova as a duet. I , as an organolog scientist was very much surprised, because of Ilyas muallim "sounded" the tar, the ancient Azerbaijani instrument as an Indian one.

In the concert Sayyad Alizadeh performed the song "Afgan gozali" composed by Ilyas Malayev. By the way, this song was played by me on the clarinet which is kept in the Azerbaijani Radio. Thus the Azerbaijani made acquaintance with Ilyas Malayev's works for the first time in that concert, had a chance to listen to his poems, music, songs. Ilyas Malayev and Mahabbat Shamayeva included Azerbaijani songs to their reporter when they gave concerts in Uzbekistan and abroad. And it showed that they were active propagandists of our folk-lore and musical culture.

Now I'm going to inform you about another concert held in Dashkand, the capital of Uzbekistan. At the end of 1988 Ilyas Malayev called me up and told that there would be held a concert of music by the Eastern Peoples living in USSR in Dashkand, e.i. artists from the Caucuses – Azerbaijan, Georgia, Armenia, Central Asia – Turkmenistan, Uzbekistan, Tajikistan, Kirghizstan, Kazakhstan would perform on the same stage. Ilyas aka said, "We have got a little time, soon the posters are to be stuck up. Tell me the names of two singers whom you will invite from Azerbaijan. Take into consideration that the Azerbaijani from Uzbekistan must know them very well, a stream of audience must be to the concert".

I told Ilyas aka that of we could take Nizami Ramzi (1947-1997), the meyghanachi (improvisation) to Dashkend. No doubt, the concert hall would be full. I noted that Nizami Ramzi was not a

singer, because Ilyas aka liked zilkhan<sup>3</sup> singers. I told him the names of Nizami Ramzi and Chimnaz Ashurova (she is a Jewish girl and lives in Israel now) on the telephone. I bought tickets on the plane for that date. Chimnaz used to take parts in the concerts, in various weddings and parties together with Nizami Ramzi at those days.

Ilyas aka himself met us at Dashkend airport and took us to "Uzbekistan" hotel. It was dawn of the day. After we had a rest for some hours we had to go to the immense Palace named "Friendship of Peoples". At about 11.00 Ilyas aka called me up and asked, "Dear Abbas, are you ready?" I answered, "Yes, we are expecting for you".

When Ilyas aka entered the hotel he seemed very tired. He told, "Nizami, don't meet anybody, as soon as you leave the hotel, take my car quickly, we are late for the rehearsal". When we were coming up to Ilyas aka's car we saw a man with a sharp knife in his hand approaching us. He told Ilyas aka, "Ilyas aka, thank you very much. You took such a great man to Dashkand. We could never take him (he was meaning Nizami Ramzi) to Uzbekistan".

Then that man and his fellows brought a ram nearby of Ilyas aka's car. On the feet of Nizami the ram was cut as a sacrifice<sup>4</sup> and they thanked Ilyas aka once more. I must note that such cutting sacrifices were repeated for several times in those days when we stayed in Dashkand.

We began our rehearsal according to the program. Opening started with the performance of the group of Uzbekistan dance. Then an Uzbek singer was to sing. Afterwards artists of other republics were to perform. In the process of the rehearsal Uzbek artists would complete it. And before them we – the Azerbaijani were to perform for 20 minutes. The table was fulfilling seriously.

Chimnaz Ashurova was performing the song "Garabagh" composed by Bahram Nasibov (1924-1998) and passing from refrain to "Garabagh shikastasy" was completing her, performance by this rhythmic mugham. Our Dashkand tour took place at the beginning of December in 1988. That was the period when Azerbaijani from Garabagh, the inseparable part of our motherland and from Armenia were derived out of their ancient lands, about 20 percent of the territory in our Republic were occupied. And sitting meetings which lasted all days in Baku, the soviet regime was just destroyed.

Ilyas aka taking into consideration that the political situation in the country was tense, asked Chimnaz to sing another song.



*The left: Rahman Nurmammadoglu, Ilyas Malayev, Mahabbat Şamayeva, Abbasgulu Najafzada and İlham Abdullayev*

<sup>3</sup> Zikhān (singer) who as a rule mostly sings in a high voice

<sup>4</sup> To cut a sacrifice (as a rule a ram, a sheep)

But she refused Ilyas aka's offer and insisted on it and said, "If you don't want I will not sing, I'm not Azerbaijani, I'm Jewish girl, I have been singing this song since my childhood". At this moment Mahabbat Shamayeva, the wife of Ilyas aka interfere, and saying that "One shouldn't trouble the guests" embraced her husband and whispered something to his ear. Afterwards we knew that Mahabbat khanum had asked to him if he was aware of the texts of the other peoples' songs which would be sung in the languages of them. Let her sing the song she was going to.

Mahabbat khanum is a very favorite artist over the country and had authorities. And Ilyas aka loved her very much too. Mahabbat khanum would tell us in a joke, "Ilyas is my teacher, my husband and my driver as well". The matter of fact was that Ilyas aka as if breathed through Mahabbat khanum and he never rejected her request. And that time he obeyed her.

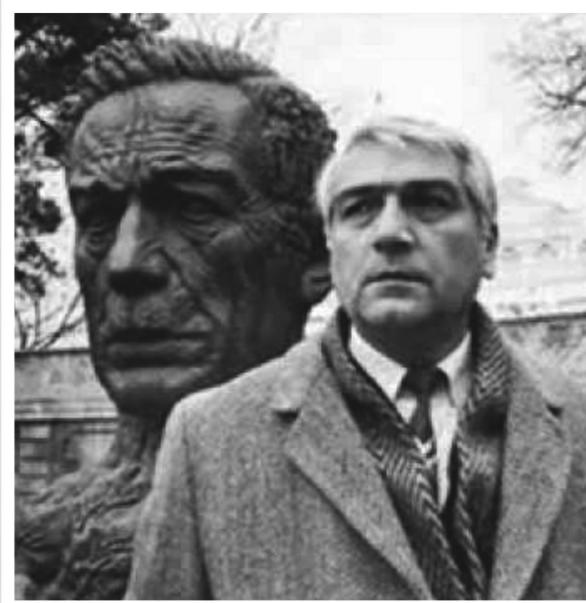
Nizami Ramzi came out on the stage and signed to me to do improvisation on the mugham "Shur" through "re". He recited a gazal under the mugham and then choosing e rhyme declared several couplets. The artistic head and announcer of the ensemble which consisted of mostly Uzbek musicians was Ilyas Malayev, the tar – player. There were three Azerbaijani musicians in the ensemble: me (with different instruments), Rahman Bakhtiyarov (harmony) and Ilham Abdullayev (though he was a saz and harmony player, he was playing gosha naghara in the ensemble).

Nizami Ramzi sang the song "Lover and beloved" composed by himself with Chimnaz Ashurova in the form of duet. I noted that Ilyas aka looked at his watch and said worriedly, "The songs took 15 minutes, but you are to perform 20 minutes at least. I answered that, Ilyas aka, don't trouble, Nizami Ramzi is able to recite meykhana during 15 hours if it will be necessary. This is not a song. As it is a rehearsal, he recited only several couplets".

Very comfortable conditions for musicians' rest were organized. I thought that we had time even to fall asleep a while, as we were to perform at the end of the concert. Before the concert started Ilyas aka came in to our room and said, "We corrected and changed the program. You will have a performance secondly – after inauguration". As a rule in such concerts poor performances are given at the beginning of concerts. From this point of view we were considered poor and that's why replaced from the end to the beginning. Ilyas aka understood what I was thinking and said, "It is not so as you think. I am just not satisfied with 15 minutes performance".

Well, the concert began. After Uzbek musicians left the stage, and when the announcer declared, "And now I invite the Azerbaijani musicians". They were applauded so that, Ilyas aka got frightened. Then because of joy his eyes filled with tears. It was known that the majority of the audience were Azerbaijani". After Chimnaz Ashurova's "Garabagh composition" who performed firstly the audience shouting "Garabagh" on their feet applauded the musicians and a lot of flowers were thrown on the stage.

When it was Nizami Ramzi's turn to perform, to say the truth the words fail me to describe the events happened in the hall. I remember Nizami Ramzi's concert at Azerbaijan State Philharmonic society too. I was witness that as there was no seat in the hall some audience were sitting



*Nizami Ramzi*

crossing their legs on the stage. I remember the concerts hall in the Republic Palace (now Heydar Aliyev Palace) during three days. But Dahskand concerts was grandiose.

As we present money gifts, deliver tips to musicians at the weddings, parties the Uzbeks do so as well. But it was for the first time that I saw the floor of the stage covered by money as if it was alive carpet with ornaments. Every meaningful word told out from the bosom by Ramzi the audience replied it by raining of money from all sides.

We finished our performance when our spared time was over. But the audience with aplandes were holding us on the stage. Though the announcer declared the performance of the Gazzakhs, they made us to return to the stage. After the announcer declared that Nizami Ramzi had a performance at other place too, the audience kept silence. The Azerbaijani audience were leaving the concert hall.

Ilyas aka came to the wardrobe of the musicians and embracing Nizami kissed him, "Well done, I didn't expect from you". Then he touched by back and said, "Abbasgulu, I'm grateful to you for all".

At that palace we had to hold concerts another two days. The first day passed so. After the concert Vagif Valiyev (1940-1993), a person of large authority in Dashkand businessman and methane invited us to his house a sacrifice was delivered (gurban was cut) in connection of Nizami Ramzi's arrival here too. Musical party was held up to the early morning.

**Additional explanation.** Haji Vaqif Valiyev was appointed Head of the Exntive power in this post and was beloved by the people. He was killed by shooting in his study on 24 June, 1993 as a result of anarchy, chaos in the country. Ilyas aka was a witness (evident) of honour and respect of Nizami Ramzi at Vagif and sure of his great love. Abbas Abbasov who became the first vice chairman of Azerbaijan Prime Minster was also there. He managed the party in three (Azerbaijani, Uzbek and Russian) languages very well.

Those years Abbas muallim was head of Poultry Commetee in Uzbekistan SSR.

Ilyas aka thought that because of Nizami Ramzi had a strong memory he cold bare those couplets in his mind and recked them when it was necessary. I told him that Nizami recited all his meykhana expronbtly. If he is going to be sure of it let him recite one of his gazzels. And I told Nizami to use the last distichs as a rhyme Ilyas aka recited the gazzel dedicated to Mahabbat, his wife. The last line was completed so:

Eng ali fazilat egasi bolgani shul kim?

Ilyasga khatun, Nargizege ane Mahabbat.

Translation:

Who is the owner of the highest

It is Mahabbat – Ilyas' lady (khanum) and Nargiz's mother.

I must note that "Khatun", the Uzbek word means "khanum" (lady). And Nargiz was Ilyas's daughter. The content of the line meant: "Khanum for Ilyas, mother for Nargiz and other children – Mahabbat".

Nizami used to many words appropriate to (parvane, afsane, durdane, bir dane, merdane, canane, shane, zamane, subhane, imkane, zindane, xane, heyrane, gurbane Gurane, bigane, her yane, gazakhane, nalane, Uzbekistane, gullu-gulustane, mehmane, meydane, meykhane, shahname, etc.) that Ilyas muallim was shokked. He stood up and kissing Nizami said, "All peoples from the Central Asia love us – me and Mahabbat Shamayeva very much. We are to sing an Azerbaijani song at last night of every year, e.i. at new Year party by all means. Sometimes we sing your songs as a duet and sometimes separately. And the Uzbeks live Azerbaijani songs very much. I and Mahabbat have a special role in emerging (formation) this love too. Each song sung by us is included to repertoire of our singers along every year, becomes an ornament of weddings concert halls. That is why a singer in Uzbekistan who is not able to thing an Azerbaijani song is not beloved as a result.

As I noted we love your people very much. But after I saw Nizami. I thought that as the Great Gold loves this people very much, he gave such uncial gift namely to the Azerbaijani.

On the second day of the concert Ilyas aka declared that the Azerbaijani musicians well before the last as he planned beforehand, e.i. the Uzbek musicians opened the concert (performance) and closed – end up.

Thus as a result of Dashkand concert namely Ilyas Malayev presented meykhana one of the genres of the Azerbaijani folk-lore abroad for the first time at the stage in the immense Palace named a “Friendship of Peoples” by Nizami Ramzi.

**Аббасгулу Наджафзаде**

доктор искусствоведения, профессор АНК

## ИЛЬЯС МАЛАЕВ МНОГОСТОРОННИЙ ДЕЯТЕЛЬ ИСКУССТВА

### Резюме

В статье говорится об узбекском музыканте Ильясе Малаева и концерте данным им в городе Баку. Ильяс Малаев – многосторонний деятель искусства. Он, будучи «устадом» в Узбекистане (профессионалом искусства речи), был известен как поэт, «гезелхан», композитор, инструменталист, певец и актёр.

**Ключевые слова:** поэзия, фольклор, Ильяс Малаев, мейхана, Ташкент, Баку

**Abbasqulu NƏCƏFZADƏ**

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, AMK-nın professoru

## ÖZBƏK SƏNƏTKARI İLYAS MALAYEV BARƏDƏ XATIRƏLƏRİM

### Xülasə

Məqalədə özbək müsiqiçisi İlyas Malayevin Bakıda verdiyi konsertdən söz açılır. İlyas Malayev çoxşaxəli sənətkardır: şair, qəzəlxan, bəstəkar, müğənni, aktyor, müəllim, müxtəlif alətlərin instrumental ifaçısı, bədii qırast ustası. İlyas Malayevin sayəsində Azərbaycan folklorunun qollarından biri olan meyxana janrı Nizami Rəmzinin timsalında ilk dəfə xarici ölkədə, Daşkənd şəhərində səhnəyə çıxarılib.

**Açar sözlər:** poeziya, folklor, meyxana, İlyas Malayev, Daşkənd, Bakı

## QƏMBƏR HÜSEYNLİNİN ANADAN OLMASININ 100 İLLİYİ MÜNASİBƏTİLƏ ELMI KONFRANS

2015-ci il noyabrın 25-də Azərbaycan Respublikasının prezidenti İlham Əliyev tanınmış Azərbaycan bəstəkarı, əməkdar incəsənət xadimi Qəmbər Muxtar oğlu Hüseynlinin 2016-cı ilin aprel ayında 100 illik yubileyinin keçirilməsi haqqında sərəncam imzaladı. Bu münasibətlə bir çox tədris ocaqlarında, həmçinin televiziya və radioda Q.Hüseynlinin yaradıcılığının işiqlandırılması məqsədilə müxtəlif verilişlər təşkil edilib.



Bələ tədbirlərdən biri də 6 - apreldə Azərbaycan Milli Konservatoriyasında keçirildi. Konfransda sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Yaqut Seyidova və Tələbə Elmi Cəmiyyətinin sədri Aynurə Abuşovanın təşkilatçılığı ilə “Qəmbər Hüseynlinin yaradıcılığında mahni janrinin özəllikləri” mövzusunda keçirilən elmi konfransda Milli Konservatoriyanın bakalavr, magistr və doktorantura pilləsində təhsil alan tələbələr fəal iştirak etdi. Konfransı giriş sözü ilə açan AMK-nin Elmi işlər üzrə prorektoru, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Lalə Hüseynova Q.Hüseynli yaradıcılığının Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə verdiyi töhfələrdən söz açdı və onun bir bəstəkar kimi zəngin yaradıcılıq ırısının olduğunu vurguladı. Qəmbər Hüseynli Azərbaycan musiqisinin tanınmış nümayəndəsidir. Bir bəstəkar kimi yaradıcılığında uşaq mahnilarından ibarət “24 uşaq mahnısı” məcmuəsi, 2 məcmuə aşiq musiqisinin işləmələri, instrumental əsərlərindən “7 uşaq pyesi” yazılmışdır. Lakin yaradıcılığının aparıcı janrı mahni və romanslardır. Q.Hüseynli 15 mahni və romans müəllifidir. Bunlardan: “İlk məhəbbət” (sözləri O.Əlibaylinindir), “Gecələr uzanaydı” (sözləri B.Vahabzadəninindir), “Tellər oynadı” (sözləri C.Cabbarlinindir), “Söz olur” (sözləri O.Sarıvəllinindir) və s. Qeyd edək ki, bəstəkarın 43 nəşr olunmamış vokal əsəri var. Bəstəkara dünya şöhrəti gətirmiş əsəri isə uşaqlar üçün 1947-ci ildə bəstələdiyi məşhur “Cüçələrim” mahnisi olub. O, 1956-cı ildə 55 klassik aşiq havasını bəstəkar Aşıq Teymurun ifasından nota yazıb. Qəmbər Hüseynli həmçinin, müxtəlif illərdə pedaqoji fəaliyyət də göstərmişdir. 1939-cu ilin sentyabr ayında Qəmbər Hüseynli Şuşa musiqi Texnikumuna direktor vəzifəsinə təyin olunur. 1940-ci ildə Şuşadan Bakıya davət olunur. Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının nəzdində fəaliyyət göstərən Azərbaycan Xalq Çalğı Alətləri orkestrində dirijor köməkçisi, 1951-ci ildən Radio Verilişləri İdarəsinin Xalq Çalğı Alətləri orkestrində dirijor, 1955-ci ildən yenidən sazçı qızlar ansamblının bədii rəhbəri vəzifəsində çalışır.

Lalə Hüseynovanın çıxışından sonra AMK-nin tələbələri Q.Hüseynli yaradıcılığını müxtəlif istiqamətlərdə hərtərəfli təhlil etmiş və məruzələri böyük maraqla qarşılanmışdır. Tələbələrdən ilk olaraq magistr pilləsində təhsil alan Fərdin Məmmədli royalda “Cüçələrim caz kompozisiyası”nı ifa

etdi. Ardınca konfrans iştirakçılarının çıkışları başladı.

Doktorant Aygül Səfəxanova “Qəmbər Hüseynli: mühiti və müasirləri”, II kurs bakalavr Rövşəna Məmmədova “Cüçələrim”in səhnə taleyi”, doktorant Humay Fərəcova “Qəmbər Hüseynli və aşiq musiqisi”, Milli musiqinin tədqiqi elmi laboratoriyasının baş elmi işçisi, Ağahüseyn Abbasov “Qəmbər Hüseynli yaradıcılığı tar ifaçılığı sənətində” mövzularında maraqlı çıkış etdi. Çıxışlar zamanı video çarx da nümayiş etdirildi. Çıxışlar yekunlaşandan sonra bəstəkarın əsərlərindən ibarət konsert programı nümayiş etdirildi – fortepiyano Aynur Ağayevanın müşayəti ilə tərəfdaşı Tofiq Məmmədovun ifasında “İlk məhəbbət”, fortepiyano Mehriban Kərimovanın müşayəti ilə kamançada Sevinc Mirzəlinin ifasında “Ay işığında”, Şakir Süleymanovun (tar) rəhbərlik etdiyi ansamblın müşayəti ilə xanəndə Gülnar Qüdrətinin ifasında “Nə vaxta qaldı” mahnıları ifa olundu. Konsert programının yekununda AMK-nin xor kollektivinin və Tahir Eynullayevin rəhbərliyi ilə Konservatoriyanın tərkibində fəaliyyət göstərən İncəsənət Gimnaziyasının rəqs ansamblının ifasında “Cüçələrim” mahnısının ifası rəqslə birlikdə nümayiş olundu.

Yekunda Azərbaycan Milli Konservatoriyanın rektoru, xalq artisti, professor Siyavuş Kərimi çıkış edərək konfrans iştirakçılarını çıkışları münasibətilə təbrik etdi və belə elmi konfransların keçirilməsini və tələbələrin bu konfranslara böyük sevgi ilə qatılmalarını tövsiyyə etdi. Belə konfransların hər tələbənin həyatında gələcək uğurlarının başlangıcı olmasını bir daha vurguladı.

**Aygül SƏFİXANOVA**

Elmi işçi

## İLAHİLƏR VƏ TÜRKÜLƏR KONSERVATORİYA TƏLƏBƏLƏRİNİN İFASINDA

Aprelin 21-də Azərbaycan Milli Konservatoriyanın müəllimi Fəxrəddin Salimin sufi musiqisi təqdimat konserti keçirildi. Bu dəfə yaradıcılıq saatında sufi musiqisi Fəxrəddin Salimin səyi və çalışmaları sayosunda həyata qaytarılaraq tələbələrin ifasında sösləndirildi. Gecədə konservatoriya tələbələri ilahilər və türkülər çalıb oxudu. Sufi musiqisi, təsəvvüf ədəbiyyatı, xudmani zal, pilləkənlərdə oturmuş dinləyicilər, ləzzətdən yırğalanan tamaşaçı... 200 il buralardan iraq düşmüş musiqi sanki ürkək-ürkək geri qayıdırdı. Belə musiqiyə səsgücləndirici qoşmaq günahdı. Burda pianissimo hakimdi. Dinləyici əl çalmağa, səs-küy salıb yaranan aurəni silkləməyə ürək ehmirdi. Qulaqlarsa inanmaq istəmirdi, yəni musiqi belə ola bilərmiş?.. Özü də tərcüməyə qəti ehtiyacı olmayan, bütün Şərqi dünyasının anladığı bir musiqi. Bu zalda kimsəni “Nə vaxtsa biz belə musiqi dinlərdik” deyib inandırmağa ehtiyac da olmadı. Hazırda bizim musiqi “veneqretini” norma qəbul edən xalq olaraq yaralı qəlbin iniltisini, ilahi eşq nurunu, sevgisini Vətənə şəhid vermiş qadının iztirablarını, işığı, ümidi, kədəri bu qədər dəqiq ötürə bilən musiqiyə ehtiyacımız var. Titrəyişi çox aşağı desiballa ölçülüsi musiqilər demək ürəyə daha tez yol tapırmış.

Gecədə ilahilərdən “Bəhəmdüllah, derim, Allah...” (söz: Şəms Təbrizi, Seyid Nizam, Yusif Həmədani, mus: anonim), “Sordum sarı çiçəyə” (söz: Yunus Əmrə, mus: anonim), “Yəmən ellərindən Veysəl Qərani” (söz: Yunus Əmrə, mus: anonim), “Çağırayım Mövlam səni” (söz: Yunus Əmrə, mus: Fəxrəddin Salim), “Bana seni gerek, seni” (söz: Yunus Əmrə, mus: Fəxrəddin Salim), “Demədimmi...” (söz: Pir Sultan Abdal, mus: anonim), türkülərdən “Ali dost” (sözləri və musiqisi Fəxrəddin Salim, solist Anar Şuşalı), “Efendim, efendim ...” (xalq türküsü, söz: Pir Sultan Abdal), “Haydar-Haydar” (xalq türküsü, söz: Qul Nəsimi, solist Güllü Muradova), “Mevlam bir çox dərt vermiş” (xalq türküsü), “Seher yıldızı” (xalq türküsü, söz: Qaracaoğlan, solistlər: Aynurə Ələkbərli, Fəxrəddin Salim), “Şu dağlarda kar olsaydım” (söz: Yusif Hayaloğlu, mus: Ahmet Kaya), “Halil İbrahim” (söz: anonim, mus: Musa Eroğlu, solist Ceyhun Babayev), “Nasimi – tuyuqlar” (söz: İmadəddin Nəsimi, mus: Fəxrəddin Salim), “Anlatmam dərdimi” (sözləri və musiqisi Aşıq Veysəl, solist Fəxrəddin Salim), “Aldırma günül, aldırma” (sözləri və musiqisi Sahahaddin Ali) sösləndirildi.



Konsertdən feyziyab olan dinləyicilər tamam yeni intonasiya toplusu ilə bərabər özüylə sözəgəlməz təəssürat apardı. Fərqli duruma köklənmiş konsert iştirakçıları bu tip musiqini daha çox dinləmək ehtiyacında olduğunu duyaraq konsertlərin davamlı olmasını arzuladılar.

**Gülnarə MANAFOVA**

Elmi işçi

### KAMANÇA ÜÇÜN MINİATÜRLƏR



Mayın 12-də Azərbaycan Milli Konservatoriyasında “Musiqi saatı”nda bu dəfə Konser-vatoriyanın müəllimi, əməkdar incəsənət xadimi, bəstəkar Sərdar Fərəcovun əsərləri səsləndi. Bəstəkarın kamanca üçün yazdığı “Şərq bazarı”, “Yallı”, “Ulduzlu gecə”, “Unutma” və s. Pyesləri ifa olundu. Fortepianoda Sevinc Kərimovanın müşayəti ilə solist simasında Konservatoriyanın tələbəsi Mədinə Şahgəldiyeva çıxış edirdi.

**Fərdin MƏMMƏDLİ**

## “MİLLİ MUSIQİ ALƏTLƏRİMİZİN TƏKMILLƏŞDİRİLMƏSİ VƏ YENİ NÖVLƏRİNİN YARADILMASI” MÖVZUSUNDA ELMİ-PRAKTİK SEMİNAR

Milli musiqi alətlərimizin tarixi qədim köklərə malikdir. Bu baxımdan miniatür sənət əsərləri, klassik şairlərimizin poeziyası zəngin informasiya mənbəyidir. Əsrlər boyu təkmilləşrək uzun inkişaf yolu keçmiş ulu muğamlarımız, xalq mahni və rəqslerimiz, aşiq sənətimiz milli musiqi alətlərimizin vasitəsi ilə nəsillərdən-nəsillərə ötürülərək günümüzə kimi gəlib çatmışdır. Çoxmərhələli inkişaf yolunda musiqi janrlarında olduğu kimi, milli çalğı alətlərimizdə də mühüm dəyişikliklər baş vermişdir.

Azərbaycan Milli Konservatoriyasında yaradılmış “Milli musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi” elmi-tədqiqat laboratoriyanın rəhbəri Məmmədəli Məmmədov musiqi alətlərinin elektron və akustik növlərinin yaradılması, təkmilləşdirilməsi və bərpası ilə məşğul olur. Onun laboratoriaya rəhbər təyin olunmasından sonra geniş diapazonda elmi araşdırılmalar aparılmışdır. M.Məmmədovun musiqini dərindən duya bilməsi, simli musiqi alətlərində ifa etmək və ixtiraçılıq qabiliyyəti, mühəndislik peşəsi sahəsində ixtisaslaşması milli musiqi alətlərimizdə təkmilləşmə işlərini yerinə yetirməsinə böyük kömək göstərmişdir. Nəzərinizə çatdırmaq istəyirik ki, onun kolleksiyasında müəlliflik hüququnun ona məxsus olduğunu təsdiqləyən sənədlərə malik 17 adda musiqi aləti vardır. Alətlərin hər biri Müəllif Hüquqları Agentliyində qeydiyyatdan keçib. M.Məmmədovun təkmilləşdiridiyi alətlər sırasına “Çeng”, “Kamança”, “Tar”, “Davul”, “Santur”, “Qanun”, “Balaban”, “Zurna” daxildir. O, həm də yeni musiqi alətlərin müəllifidir. “Udmən”, “Azərbaycan santuru”, “Dördkünc balaban”, köklənə bilən “Meydan nağara”, “Təkmilləşmiş dördkünc təbil”, “Bas kamança”, “Kontr kamança”, “Bas tar”, “Elektro Akkord tar”, “Qoşaqol ud” (Sevgililər) və “İki kameralı kamança” yeni yaranan musiqi alətləri sırasına daxildir.

Mayın 19-da “Milli musiqi alətlərimizin təkmilləşdirilməsi və yeni növlərinin yaradılması” mövzusunda keçirilmiş elmi-praktik seminar adını qeyd etdiyimiz laboratoriyyada araya-ərsəyə gəlmış musiqi alətlərinə həsr olunmuşdu. Azərbaycan Milli Konservatoriyası, Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyi və Azərbaycan Respublikası Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi Mədəniyyətşünaslıq üzrə Elmi-Metodiki Mərkəzin birgə həyata keçirdiyi tədbir Musiqi Mədəniyyəti Muzeyində baş tutdu. Elmi-praktik seminarda M.Məmmədovun təkmilləşdiridiyi və yeni növlərini yaratdığı musiqi alətlərimiz muzeyin ekspozisiyasında sərgiləndi. Tədbirin nəzəri hissəsində musiqiçi-mütəxəssislərinə yaradılmış və təkmilləşdirilmiş musiq alətləri ilə bağlı qiymətli fikirləri səsləndi. Onların sırasında AMK-nin rektoru, xalq artisti, professor Siyavuş Kərimi, AMK-nin elmi işlər üzrə prorektoru, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Lalə Hüseynova, AMK-nin professoru, xalq artisti Ramiz Quliyev, AMK-nin professoru Abbasqulu Nəcəfzadə, BMA-nin elmi işlər üzrə prorektoru Gülnaz Abdullazadə, Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyinin direktoru Alla Bayramova, Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetinin müəllimi Əhsən Rəhmanlı musiqi alətləri ilə bağlı öz fikirlərini, təklif və tövsiyyələrini bildirdilər. Tədbirdə çıxış edənlər arasında Mədəniyyətşünaslıq üzrə elmi metodik mərkəzin direktoru Asif Usubəliyev də var idi. O, çıxışının sonunda M.Məmmədovu təmsil etdiyi qurum adından təbrik edərək, fəxri fərmanla təltif etdi. Daha sonra tədbir AMK-nin dosenti Mübariz Əliyev, Munis Şərifov, Şirzad Fətəliyev, Şəhriyar İmanov, Mərkəz Əliyev, Sahib Ağazadə,



Fəzilə Rəhimova kimi ifaçıların təkmilləşdirilən və yeni yaradılan musiqi alətlərində ifası ilə davam olundu. Belə tədbirlərin musiqi alətlərimizin gələcəkdə düzgün inkişaf etdirilməsi istiqamətində səmərəli nəticələr verəcəyinə ümidi edirik. Bu yolda "Milli musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi" elmi-tədqiqat laboratoriyanın rəhbəri M.Məmmədova və laboratoriyanın bütün əməkdaşlarına uğurlar arzulayırıq.

**Fazilə NƏBİYEVƏ**  
Elmi işçi

## AZƏRBAYCAN MİLLİ KONSERVATORİYASININ ORKESTR'LƏRİ

AMK-nin tərkibində 2 orkestr fəaliyyət göstərir: "Buta" və "Həməhəng" tələbələrdən ibarət xalq çalğı alətləri orkestr'ləri. 2015-ci ildə AMK-nin rektoru xalq artisti, professor Siyavuş Kərimi təklif etdi ki, həmin ilin 18 noyabrında bu iki kollektiv arasında yarış təşkil edilsin və qalib üçün Məmmədəli Məmmədovun "Milli musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi" elmi-tədqiqat laboratoriya-sında buta şəklində Kubok hazırlanınsın. Deyilən tarixdə yarış baş tutdu və hər iki orkestrin adı açıqlandı, yəni ilk təqdimatı oldu. 7 nəfərdən ibarət münsiflər heyəti yarışın gedışatını qiymətləndirirdi. Konsert bitdikdən sonra gizli səsvermə nəticəsində 7 nəfərdən 5-i "Buta" orkestrinə üstünlük verdi. Bu dəfə "Buta" kollektivi qalib gəldi.



Hər iki orkestrin bədii rəhbəri və dirijorları AMK-nin baş müəllimləridir. "Buta" orkestrinin rəhbəri Fəxrəddin Atayevin (bundan əlavə, Az. Döv. Musiqi Teatrının və AzTR-nun Niyazi ad. Simfonik orkestrinin dirijoru, həmçinin, Filarmoniya tərkibində F.Əmirov ad. Mahnı və Rəqs ansamblının xormeysteridir) dirijorluq etdiyi "Buta" II-IV kurslarının tələbələrindən ibarətdir, 55 nəfərlik heyəti mövcuddur. "Həməhəng" orkestrinin bədii rəhbəri və dirijoru isə Arif Məhərrəmovdur, kollektiv I-III kurs tələbələrindən toplanaraq 60 nəfərə çatır.

Orkestrlərin repertuarı çox zəngindir, hər iki kollektiv "Koroğlu" operasından Üvertüra, H.Xanməmmədov tar üçün 2 №li Konsert, F.Əmirov fortepiano və xalq çalğı alətləri üçün konsert, "Kor ərəbin mahnısı" əsərlərini ifa edir. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, Azərbaycan bəstəkarlarının bir çox əsərlərinin işləməsini orkestr üçün Fəxrəddin Atayev özü hazırlayıb. Onun "Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərinin xalq çalğı alətləri orkestri üçün işləmələri" kitabının I hissəsi artıq işq üzü görmüş və AMK-nin kitabxanasında tələbələrin səmərəli istifadəsinə verilmişdir. II hissəsi isə tezliklə çapdan çıxacaq. A.Məhərrəmovun da bu sahədə xidmətləri var, onun bərpa etdiyi əsərlər

rəhbəri olduğu kollektivə geniş məzmun imkanları yaradır.

“Buta” xalq çalğı alətləri orkestrinin repertuarına bu əsərlər daxildir: Ü.Hacıbəyli “Arazbarı”, “Koroğlu” operasından Qızların rəqsı, M.Maqomayev “Şah İsmayıł” operasından Üvertüra, C.Cahangirov “Füzuli” kantatasından II hissə (yeni redaksiyası F.Atayevə məxsusdur), S.Ələsgərov tar üçün 2 sayılı Konsert, F.Əmirov E.Nəzirova ərəb mövzusunda fortepiano konserti, S.Rüstəmov “Oxu, tar”, V.Adıgözəlov Bayram sütiesi, “Gözləməsin, neyləsin” mahnisi, Arif Məlikov Süita, T.Hacıyev “Tələbəlik illəri”, F.Atayev Təntənəli rəqs; (daha sonra sadalanan əsərlərin işləməsi F.Atayevə aiddir) - Niyazi “Xumar oldum” mahnısı, F.Əmirov “Reyhan” mahnısı, T.Quliyev “Coş, dənizim”, “Dostluq” mahnıları, R.Hacıyev “Azərbaycan”, “Sevgilim” mahnıları, Rəşid Əfəndiyev “Qaytağı”, “Sarı gəlin”, “Şuşanın dağları” xalq mahnıları, A.Dadaşov “Qarabağ bayatıları”, “Mission impossible” filminin soundtreki.

A.Məhərrəmovun dirijorluq etdiyi orkestrin repertuarı: Ü.Hacıbəyli I Fantaziya, “Sənsiz”, Q.Qarayev “İldirimli yollarla” baletindən “Ehtirəslə rəqs”, S.Ələsgərov “Vətənimdir”, 1 sayılı “Sözsüz mahnı”, S.Rüstəmov “Qurban adına” (A.Məhərrəmov tərəfindən bərpa olunub), “Sənin-dir”, V.Adıgözəlov “Xoşum gəlir”, H.Xanməmmədov kamança və orkestr üçün Konsert, Zərb müğamları - “Heyratı”, “Arazbarı”, Şəmsi Kərimov “Gecələr” (A.Məhərrəmov tərəfindən bərpa olunub), İ.S.Bax “Zarafat”, P.İ.Çaykovski Neopolitan mahnısı və s. bu kimi gözəl əsərlərdən ibarətdir və AMK-nin Böyük zalında verilən silsilə konsertlərin məzmununu təşkil edir.

“Buta”nın iştirak etdiyi layihələrdən ən iri miqyaslı və maraqlı rəngarəng xarakterdə olanı, bütün dünya tamaşaçılarının, belə desək, adrenalin həvəskarlarının diqqətini qazanmış Flashmob olub. Ü.Hacıbəylinin 130 illiyinə həsr olunmuş tədbirlər çərçivəsində Prezident yanında Gənclər Fonduñun dəstəyilə ilk dəfə olaraq Bakı Metropolitenində Flashmob təşkil edildi. Orkestr heyətindən bir qrup ifaçının Ü.Hacıbəylinin “Arazbarı” əsərini kreativ tərzdə ifası metroda hamını təcəcüblandırmışdı.

Ümumiyyətlə, “Buta” orkestrində fəal tələbələrin sayı çoxdur, belə ki, tar qrupunun aparıcı konsertmeystri prezident təqaüdçüsü Tofiq Asif oğlu Məmmədov IV Beynəlxalq Muğam müsabiqəsinin laureatıdır; orkestrin solistləri - prezident təqaüdçüsü və IV Beynəlxalq Muğam müsabiqəsinin qalibi Aygül Həsənovanı (qanun), Faiq Yusifli (tar), Müşfiq Lətifov (kamança), balaban ifaçıları Bünyad Baxışov və Arazi Fətəliyev, Vaqif Hüseynov (milli vokal), Nurənə Şixəliyevanı (xanəndə) xüsusi qeyd etmək lazımdır.

Eyni zamanda, “Həmahəng” xalq çalğı alətləri orkestrində də tar qrupunun konsertmeystri Şakir Süleymanov Respublika müsabiqə və festivallar laureatıdır; kamança qrupunun konsertmeystri Toğrul Orucov Ə.Dadaşov adına Respublika müsabiqəsinin Quran-Pri mükafatçısıdır; qanun qrupunun konsertmeystri Arifə Lətifzadə, həm də “Toğrul” orkestrinin solistləridir. Bundan başqa Respublika müsabiqə laureatı İdris Tağıyev (balaban), Nurlan Cəbizadə (tar), İsmayıł Zülfüqarovu (tar) solistlər sırasında qeyd etmək olar. Həmçinin, orkestrə dəvət almış solistlər - milli vokalçıların rolü əsasən böyükdür. Beynəlxalq müsabiqə laureatı Emin Zeynalov, IV Beynəlxalq Muğam müsabiqəsinin qalibi xanəndə Orxan Hüseynli, Respublika müsabiqə laureatları xanəndələr Səidə Babışova və Nigar Cəlilova, Respublika Televiziya Muğam müsabiqəsinin laureatı Gülnar Qüdrətli bu siyahıya daxil edilənlər arasındadır. Orkestrin tərkibinə yenilik olaraq, bas-tar, ney, BMA-dan dəvət olunmuş fleyta, qoboy, klarnet daxil edilmişdir. “Buta”nın da klassik heyətinə bas tar, ud, yeni zərb aləti əlavə olunmuşdur. Görkəmlı şəxsiyyətlərdən Tofiq Bakıxanov bu orkestri dinləyib çox bəyəndikdən sonra, qiymətli fikirlərini söyləmişdir: “Sizin orkestrin “Humay” mükafatına layiq görülməsi üçün təqdimat hazırlayacağam”. “Həmahəng” orkestrinə rektor S.Kərimi xüsusi önem verərək, onun hər məşqinə gəlir və dinləyərək zövq alır.

Mayın 23-ü AMK-da hər iki orkestrin iştirak edəcəyi konsert keçirildi. Kollektivlərin hər birinə uğurlar arzulayırıq.

**Kəmalə HACIYEVA**  
Elmi işçi

## AMK-NIN TƏLƏBƏ XORUNUN DAHA BİR UĞURU

Azərbaycanda xor musiqi ənənələrinin yaranması və sonrakı inkişafı dahi bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəylinin adı ilə bağlıdır. 1926-ci ildə o, Azərbaycan Dövlət Koservatoriyasında (indiki Bakı Musiqi Akademiyası) ilk çoxsəslü Azərbaycan xorunu yaradır. Lakin bu kollektivin ömrü az olur. Yalnız 10 ildən sonra 1936-ci ildə Ü.Hacıbəyli yenidən öz arzusunu həyata keçirmək üçün Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında vokal musiqi sahəsində bacarıqlı, lakin xüsusi musiqi təhsili olmayan gənclərdən ibarət ilk Azərbaycan Dövlət Xor kollektivini yaradır. Beləliklə də Azərbaycanda xor kollektivlərinin ölkənin musiqi həyatında yaxından iştirakı prosesi işə düşdü. XX əsrin 60-ci illərinin sonu 70-ci illərinin əvvəllerindən bu sahədə əsas nailiyyətlər əldə edilməyə başlandı.

Artıq bir neçə illərdir ki, respublikanın universitetlərində tələbə xor kollektivləri fəaliyyət göstərməkdədir. Bu kollektivlər sırasına Bakı Dövlət Univertitetinin, Azərbaycan Texniki Universitetinin, Qafqaz Universitetinin, Bakı Musiqi Akademiyasının, Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetinin və s. xor kollektivlərini aid edə bilərik. Belə kollektivlərdən biri də Təranə Yusifovanın rəhbərlik etdiyi Azərbaycan Milli Konservatoriyasının Tələbə Xorudur.

Bu xor kollektivinin yaranma tarixinə nəzər salaq. Milli Konservatoriya yaranan vaxtdan, yəni 2002-ci ildən həftədə bir dəfə olmaqla "Solo oxuma" (Xanəndə) ixtisasında təhsil alan tələbələrə "Xor" fənni tədris edilir. 2006-ci ildən isə bu xora "Musiqişunaslıq", "Dirijorluq" və "Bəstəkarlıq" ixtisaslarında təhsil alan tələbələr də cəlb olundu və xor kollektivinin yaradılması üçün ilk addım atıldı. 2006-2014-cu illərdə AMK-nin tədris korpusu müvəqqəti olaraq İncəsənət Gimnaziyasının yataqxanasının I mərtəbəsində yerləşirdi. Təbiidir ki, orada olan şəraitsizlik xor kollektivinin sürətlə və mükəmməl inkişaf etməsinə mane olurdu. Buna görə də Tələbə Xor kollektivinin tam təşkili 2014-cü ildə Azərbaycan Milli Konservatoriyasının yeni binası istifadəyə verildikdən sonra baş tutdu. Konservatoriyanın rektoru, professor S.Kəriminin təşəbbüsü ilə dərslərin hər gün keçirilməsi və "Xalq çalğı alətləri" ixtisasından başqa digər bütün ixtisasların dərsə cəlb edilməsi nəticəsində kollektivin təşəkkül prosesi surətləndirildi. Məhz elə bu vaxtdan AMK-nin Tələbə Xor kollektivi konsertlərdə məhsuldalar çıxışlar etməyə və gözəl nəticələr nümayiş etdirməyə başladı.

İlk dəfə bu kollektiv tam güclüyə səhnəyə 2014-cü ilin noyabr ayında Azərbaycan Milli Konservatoriyasının açılışına həsr olunmuş konserdə Ü.Hacıbəylinin "Koroğlu" operasından "Çənlibel" xorunun ifası ilə çıxdı. Az bir zamanda xor kollektivinin uğurlarının artması ilə onlar Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının orkestri və xoru ilə birgə dəfələrlə C.Cahangirov "Məni candan usandırdı" kantatasını, "Azad" operasından "Çahargah" xorunu, V.Adığözəlovun "Qarabağ şikəstəsi" oratoryasını, B.Vahabzadənin 90 illik yubileyinə həsr olunmuş konsertdə E.Sabitoğlunun "Azərbaycan" mahnısını ifa ediblər.

Professor S.Kərimi tələbə xorunun inkişafı üçün daim dəstək göstərmiş, Norveçdən olan dünyanın məşhur xormeysterlərindən biri – Prots Hildreni Azərbacan Milli Konservatoriyasına dəvət etmişdir. 14 dekabr 2015-ci il tarixində Prots Hildre tələbələrlə ustad dərsləri keçirmiş, onlarla bilik və təcrübəsini paylaşmışdır. Konsertin II hissəsində tələbə xor kollektivi xormeysterin tövsiyyələri ilə öz ifalarını təqdim etmişdilər. Konsert Ü.Hacıbəylinin "Leyli və Məcnun" operasından "Şəbi Hicran" xoru ilə açılmış və müxtəlif musiqi nömrələrindən sonra "Qarabağ şikəstəsi" ilə tamamlanmışdı.

Tələbə xorunun növbəti hesabat konserti 27 may 2016-ci il tarixində baş tutdu. Dinləyicilər sırasında olan konservatoriyanın rektoru, müəllim-professor heyəti, tələbələr xor kollektivini



səmimi alqışlarla qarşılıdalar. Konsertin rəhbəri xormeyster Təranə Yusifova, konsertmeyster Solmaz Həyatovanın əməyi nəticəsində maraqlı xor musiqi gecəsi keçirildi. Proqrama xor a cappella, xor və fortepiano müşayiəti üçün maraqlı əsərlər daxil edilmişdi. Ü.Hacıbəylinin "Ey, Vətən", xalq mahnısı "Dağıstan" (işləyəni N.Əliverdibəyov), A.Borodinin "Knyaz İqor" operasından qızların xoru, R.Mustafayevin "Gülüm yoxdur", Bert Kafnenin "Strenger in the night" (xor üçün işləyəni T.Yusifova), xalq mahnısı "Süsən sünbüll" (fortepiano üçün işləyəni N.Əliverdibəyov, xor üçün işləyəni T.Yusifova) əsərləri yalnız xorun ifasında səsləndi. Xalq mahnısı "Gözəlim sənsən" (işləyəni F.Əmirov, solo ifa edirlər: IV beynəlxalq müğam müsabiqəsinin qalibi Orxan Hüseynli və televiziya müğam laureati Zeynəb Nəcəfova), "Spiritual Kum ba yah" (solo ifalar: Elcan Həsənov, tarda ifa edir Respublika müsabiqə və festival laureati II kurs tələbəsi Şakir Süleymanov, konsertmeyster Beynəlxalq müsabiqə laureati Vurğun Vəkilov), C.Cahangirovin "Zərif gülüslüm" (aranjeman S.Kərimi, xor üçün işləyəni T.Yusifova, ifa edirlər: III kurs tələbəsi Emin Zeynallı və I kurs tələbəsi Nigar Cəlilova), O.Kaziminin "Salamat qal ana" əsəri həm də solistlərin iştirakı ilə dinləyicilərə təqdim edildi. Tələbə xoru hər dəfə yeni əsərlər seçib öz ifalarını təkmilləşdirməklə dinləyicilərin zövqünü oxşamağa çalışır.

Tələbə xorunun hesabatı kimi nəzərdə tutulmuş bu konsertin programı həm də 28 may Respublika Gününa həsr edilmişdi. Bu səbəbdən konsert vətənpərvərlik hissələrini, azad Vətən mövzusunu təcəssüm etdirən "Ey, Vətən" əsəri ilə açıldı və "Salamat qal, ana" əsəri ilə tamamlandı. Konsert zamanı diqqəti cəlb edən nömrələrdən biri mahz birinci nömrə - a cappella şəklində oxunan Ü.Hacıbəylinin "Ey, Vətən" əsəri oldu. Bildiyimiz kimi, bu sayaq əsərlərin oxunması zamanı xor ifaçıları bir sıra çətinliklərlə üzləşir. Onlardan ən əsası isə ifa intonasiyasının təmizliyi və səslərarası ahəngin yaradılmasıdır. Xorun ifasının təmizliyi, təravətliyi, səslərin bir-biri ilə ahəng yaradaraq uzlaşması diqqət mərkəzində idi. Bu nömrələr xalq mahnısı "Gözəlim sənsən", R.Mustafayevin "Gülüm yoxdur" və Siyavuş Kəriminin aranjeman etdiyi C.Cahangirovin "Zərif gülüslüm" əsərləridir. Xor kollektivinin incəsənət hadisəsi kimi layiqinçə dəyərləndirilməsi üçün intonasiya və səs təmizliyi əldə etməyə iradə və istək əzmi gərəkdir.

Konsert zamanı diqqəti çəkən, çox şən və hətta dinləyiciləri hərəkətə gətirən bir nömrə afro-amerikalıların XX əsrin 30-cu illərində məşhur olan "Spiritual kum ba ya" dini mahnısı oldu. Bu nömrəni biz əminliklə konsertin kulminasiya nöqtəsi adlandırma bilərik. Solist Elcan Həsənovun, tarda Şakir Süleymanovun və konsertmeyster Vurğun Vəkilovun iştirakı ilə doğrudan da çox maraqlı bir nömrə ərsəyə gəldi. Xor kollektivimiz öz repertuarına bu qəbildən olan mahnıları daha çox daxil etməklə, milli musiqi alətlərimizlə maraqlı eksperimentlər aparmaq üçün zəmin yaradırlar. Nəzərə almaq lazımdır ki, milli musiqimiz, alətlərimizlə digər xalqların musiqisi və alətləri ilə bir sira uğurlu sintezlər edilmiş və müəlliflərinə layiqli şöhrət gətmişdir.

Diqqəti cəlb edən daha bir nömrə O.Kaziminin "Salamat qal, ana" əsəri ki, tenor və bas səsləri üçün nəzərdə tutulmuş əsərin solist partiyası I kurs tələbələri Urfana Cəfərova və Talib İsgəndərliyə tapşırılmışdı. Marş xarakterində yazılmış bu mahnı Vətəni qorumağa gedən övladın milli vətənpərvərlik hissələrinin təcəssümüdür. Solistlərin güclü səsi mahnının xarakterini dinləyiciyə daha dəqiq çatdırıbildiyi halda xorun səslənməsi bu nömrədə zəif görünürdü. Bunun da səbəbini oğlanların xordakı sayının azlığında görürük. Ümid edirik ki, gələcəkdə oğlanların xora marağının oyanması ilə ifaçıların sayının artmasının şahidi olacaq. Bu nömrədə qeyd etdiyimiz bəzi çatışmazlıqlara baxmayaraq, xor dinləyicilərin çox xoşuna gəldi və bütün ifa alqışlarla müşayiət edildi.

Konsertin sonunda rektor S.Kərimi çıxış edərək xor barədə öz istək və arzularını belə ifadə etdi: "Yaxşı yaradıcılıq potensialınız var və onu daha da inkişaf etdirmək lazımdır". Siyavuş müəllimin bu sözlərinə qoşularaq xorumuza bəstəkar əsərlərini, xalq mahnılarını səlist, peşəkar-casına ifa etməyi və daha böyük uğurlara imza atmayı arzu edirik.

**Zəminə ABDULLAYEVA**

AMK-nin "Musiqinin tarixi və nəzəriyyəsi"  
kafedrasının baş laborantı

## **“Konservatoriya” elmi jurnalının tələbləri**

“Konservatoriya” elmi jurnalı Azərbaycan Milli Konservatoriyanın 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 dissertation, ya da doktorant olduğu təşkilat) və vəzifəsi (işlədiyi yer, müəssənin ünvani)
4. E-maili
5. Məqalənin başlığı (Baş hərflərlə)
6. Məqalənin yazılışı 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](mailto:azconservatory@gmail.com)
- Məqalə Azərbaycan dilində, yaxud rus və ingillis dillərində Times New Roman şriftində, 14-lük ölçütə, 1,5 interval 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 olacaqsa 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 yiğilmalıdır. 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 müəyyənləşdirilir. 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 yazılsara bu, mənimsəmə, plagiarism sayılır. Eləcə də dırnaq arasında yazılımış hər hansı sitat istinadsız verilərsə bu, qeyri-peşəkar yanaşmadır.

Elmi məqalədə plagiarism faktı aşkarlanarsa məqalə dərhal müəllifinə qaytarılır. Məqalənin elmi dəyərini müəyyənləşdirmək 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*

## Nº 2 (32)

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

#### **Məmmədağa Umudov**

Əməkdarincəsənətxadimi, 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, №2 (32), 120 s.

---

Yığılmağa verilmişdir: 12.06.2016  
Çapa imzalanmışdır: 28.06.2016  
Tiraj 250 nüsxə, sifariş № 137  
“Ecoprint” mətbəəsində çap olunub.