



AZƏRBAYCAN  
RESPUBLİKASI  
TƏHSİL NAZİRLİYİ



AZƏRBAYCAN MİLLİ  
KONSERVATORİYASI

# KONSERVATORİYA

*ELMİ NƏŞR*

**№ 3 (33)**

**Bakı – 2016**

## **TƏSİSÇİ:**

Azərbaycan Milli Konservatoriyası

ISSN: 2518-7074

## **REDAKSİYA HEYƏTİ:**

### **Siyavuş Kərimi**

Rektor, xalq artisti, professor

### **Lalə Hüseynova**

Elmi işlər üzrə prorektor, sənətsünaslıq  
üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

### **Malik Quliyev**

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

### **Gülnaz Abdullazadə**

Fəlsəfə üzrə elmlər doktoru, professor,  
əməkdar incəsənət xadimi

### **Arif Babayev**

Xalq artisti, professor

### **Zümrüd Dadaşzadə**

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,  
professor, əməkdar incəsənət xadimi

### **Fərəh Əliyeva**

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,  
professor

### **Ülkər Əliyeva**

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,  
professor

### **Nazim Kazımov**

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,  
professor, əməkdar incəsənət xadimi

### **Akif Quliyev**

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,  
professor, əməkdar incəsənət xadimi

### **Rəna Məmmədova**

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

### **Abbasqulu Nəcəfzadə**

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,  
professor

### **Fəttah Xəlqzadə**

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,  
professor

## **Mündəricat**

2016 - 3(33)

### **Yubileylər**

**SİYAVUŞ KƏRİMİNİN təbriki** .....4

**Əfsanə BABAYEVA** – Musiqidə yaşayan ömür .....5

### **Muğamşünaslıq**

**Nərgiz QULAMOVA** – Muğam sənətində ənənə və  
varislik məsələsinin tədqiqi .....10

**Aynurə ABUŞOVA** – “Çahargah” muğamının melodik  
xüsusiyyətləri və məqam əsası.....15

### **Musiqi və poeziya**

**Səadət ABDULLAYEVA** – Nizami Gəncəvinin etik  
və estetik görüşləri “musiqili” misralarda .....21

### **Alətsünaslıq**

**Нармина ГУСЕЙНОВА** – Пути изучения средне-  
вековой музыкальной культуры Азербайджана.....28

### **Musiqi maarifi**

**Cəmilə HÜSEYNOVA**– İmperator Rus Musiqi Cəmiy-  
yəti Bakı şöbəsinin tədris strukturu .....35

### **Etnomusiqişünaslıq**

**Aygül SƏFİXANOVA** – Qarabağ bölgəsi həsir nəğmə-  
lərinin semantik xüsusiyyətləri .....39

**Könül ŞİRİNOVA** – Türkiyənin İğdır bölgəsində

Azərbaycan folklor musiqisinin araşdırılmasının aktu-  
allığı məsələsi.....46

### **Bəstəkar yaradıcılığı**

**Гюльшен МЕХТИЕВА**– «15 пьес для фортепиано  
на темы азербайджанских народных песен и  
теснифов» Севды Ибрагимовой .....51

**Günel ZEYNALLI**– Sərdar Fərəcov bəstəkar və içtimai xadim kimi.....59

**Sevda MÜTƏLLİMOVA** – Hacı Xanməmmədovun Xalq çalğı alətləri orkestri üçün əsərləri .....65

**İlahə İSMAYILOVA** – Tofiq Bakıxanovun “Qüdsidən söz düşəndə” vokal silsiləsində müşayiət partiyasının rolu barədə .....70

**Nailə MƏMMƏDOVA**– Rəna Qədimovanın “Sarı Gəlin” balladasında xor partiyasının xüsusiyyətləri .75

### **İfaçılıq sənəti**

**Sevda MƏMMƏDOVA** – Müasir pianoçu sənətinin problemlərinə dair .....82

**Natavan HƏSƏNOVA** – “Çinarənin sevinci” əsərinin forma və ifa xüsusiyyətləri .....87

### **Polemika**

**Abbasqulu NƏCƏFZADƏ** – Yetərinçə mütaliə etməliyi .....95

### **Tanıtım**

**Əhsən RƏHMANLI** – Musiqi mədəniyyətimizi rəvnəqləndirən usta.....105

### **Tələbə tədqiqatı**

**Rövşanə MƏMMƏDOVA** – “Cücələrim” in səhnə taleyi.....110

### **Olaylar, hadisələr, tədbirlər**

- Azərbaycan Milli Konservatoriyasında Musiqi günü .....111
- Çin xalq respublikasında beynəlxalq konfrans .....113
- Qazaxıstanda “Göy bayrağım, dalğalan” devizi ilə beynəlxalq elmi konfrans .....115

### **NÖMRƏNİ HAZIRLADI:**

#### **Baş redaktor**

Lalə Hüseynova

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

#### **Məsul katib**

Abbasqulu Nəcəfzadə

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

#### **Redaktorlar:**

Ülkər Əliyeva

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

Gülnarə Manafova

#### **Korrektorlar:**

Fazilə Nəbiyeva

Aygül Səfixanova

#### **Operator:**

Gülnar Rzayeva

#### **Dizayn:**

Gülnarə Rəfiq

Flora Əliyeva

#### **Naşir:**

Ceyhun Əliyev

#### **Texniki redaktor:**

Ülvi Arif

**Ünvan:** Az 1073, Bakı ş., 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](mailto:azconservatory@gmail.com)

**Sayt:** [konservatoriya.az](http://konservatoriya.az)

©AMK– 2016

**Azərbaycan Milli Konservatoriyasının rektoru,  
“Şöhrət” ordenli, xalq artisti, professor SİYAVUŞ KƏRİMİNİN təbriki**

**ƏZİZ VƏ DƏYƏRLİ DOSTUMUZ YAQUT XANIM!**

Siz, ifaçılıq sənətində şərəfli yaradıcılıq yolu keçən və pedoqoji fəaliyyətinizdə fərqlənən, professionallıq baxımından böyük təcrübəsi olan bir pedoqoqsunuz.

Uzun illər öz əməyinizi gənc kadrların hazırlanmasına həsr edərək elmi sahədəki nailiyyətlərinizlə yanaşı təşkilatçılıq fəaliyyətinizlə də seçilirsiniz. Konsert təşkilatçılığı işində göstərdiyiniz nəticələrə görə dəfələrlə “Fəxri Fərman”larla təltif olunmusunuz.

Azərbaycan Milli Konservatoriyasının yarandığı ilk gündən bizimlə çiyin-çiyinə çalışmış və milli musiqimizin təbliği işində göstərdiyiniz xidmətlərlə kollektivin dərin hörmətini qazanmışınız. Siz həmçinin Konservatoriyanın ictimai işlərində də fəallıq göstərərək Həmkarlar İttifaqı Komitəsi Rəyasət Heyətinin üzvüsünüz.

**Sevimli Yaqut xanım!**

Sizi Azərbaycan Milli Konservatoriyasının professor-müəllim heyəti və şəxsən öz adımdan 60 illik yubileyiniz münasibəti ilə səmimi qəlbdən təbrik edir, sağlam həyat, daha böyük yaradıcılıq uğurları ilə dolu uzun ömür arzulayırıq.

**Əfsanə BABAYEVA**  
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

## MUSIQIDƏ YAŞAYAN ÖMÜR

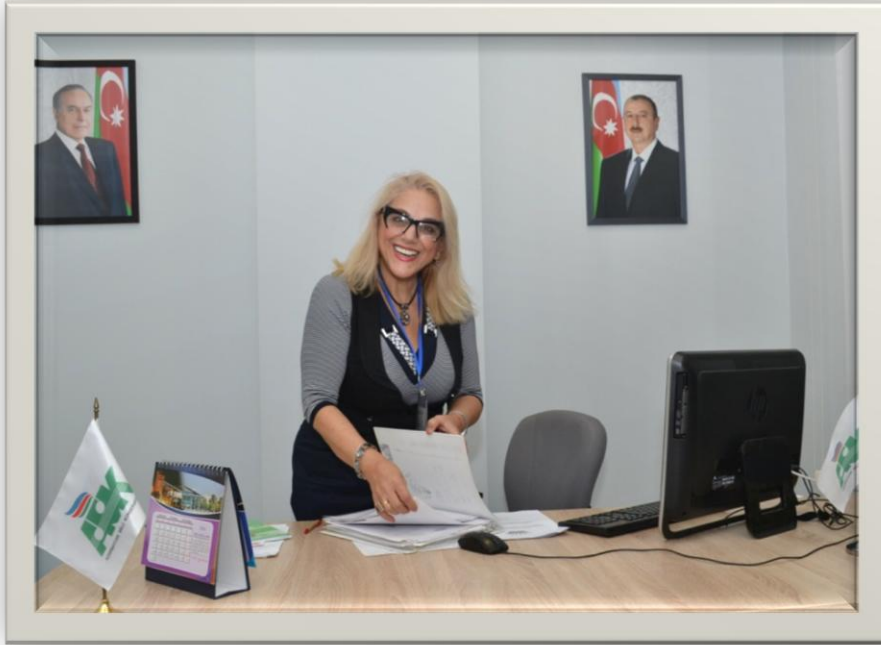
Yaqut xanım Şıxseyid... Bu ad Azərbaycan Milli Konservatoriyasının professor-müəllim kollektivindən tutmuş tələbələrindən hamıyamehraban və qayğıkeş müəllim, fəal və yorulmaz təşkilatçı, gözəl və səmimi insan kimi tanışdır. Onun gülər üzü, daima yüksək əhvali-ruhiyyəsi bu sənət ocağına xüsusi yaradıcılıq atmosferi, ilham və sevinc bəxş edir.

Hələ uşaq yaşlarından musiqiyə olan hədsiz marağı və sevgisi onu bu sənətlə sıx bağlamışdır. Özünün etirafına görə, musiqi onun ruhuna və qəlbinə hakimlik etmişdir. Musiqisiz bir gününü belə təsəvvür etməyən və hər zaman öndə olmağa cəhd edən Yaqut xanım elə uşaqlıqdan maraqlı təşəbbüsləri və orijinal ideyaları ilə ətrafdakılarını təəccübləndirmişdir. Onun bu cür fəallığı və təşəbbüskarlığı beş yaşında olarkən şagird, artıq on altı yaşında isə tələbə adını qazanmağa əsas vermişdir.

İnadla demək olar ki, Yaqut xanımın musiqi sahəsində fəaliyyəti çoxcəhətli olmuşdur. Belə ki, o, musiqidə ilk addımlarını Azərbaycan xalqının qədim milli aləti olan kamança çalmaqla atmışdır. Bu alətin sirlərini Yaqut xanım əvvəlcə 6 saylı musiqi məktəbində görkəmli kamança ifaçısı və əvəzolunmaz pedaqoq Elman Bədəlovdan, sonra isə Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında xalq artisti, professor Ramiz Mirişlidən öyrənmişdir. Məhz Elman Bədəlovun böyük səyi və həlledici rolu ilə yanaşı, həm də milli musiqiyə böyük dəyər verən atası - dövlət və partiya xadimi Şıxseyid Kərimovun istəyi və öz şəxsi həvəsi ilə Yaqut xanım meylini bu alətə salır. Artıq Konservatoriyanın üçüncü kursunda oxuduğu zaman əlaçı və fəal tələbə kimi professor-müəllim heyətinin diqqətini özünə cəlb edir və professor R.Mirişlinin təşəbbüsü ilə A.Zeynallı adına Musiqi Texnikumunda (İndiki Bakı Musiqi Kolleci) müəllim vəzifəsində işə düzəlir. Ona bu tarixi musiqi ocağında milli musiqinin görkəmli ifaçıları – korifey sənətkarlarımızla çiyin-çiyinə çalışmaq, onlardan öyrənmək, daha da yüksək nailiyyətlər qazanmaq səadəti nəşib olur.

Konservatoriyayı bitirdikdən sonra Yaqut xanım göndərişlə Gəncə Musiqi texnikumunda eyni həvəslə fəaliyyət göstərir. Burada da onun pedaqoji işlə bərabər təşkilatçılıq bacarığı, kollektivlə tez ünsiyyətə girə bilmək qabiliyyəti özünü göstərir. Bütün bu öhdəliklərlə eyni zamanda o, Bakı Ali Partiya Məktəbini də əla qiymətlərlə bitirməyə müvəffəq olur. Gəncədə üç illik pedaqoji fəaliyyətini bitirib Bakıya qayıtdıqdan sonra yenidən A.Zeynallı adına Musiqi məktəbində işini davam etdirir. Lakin taleyin hökmü və unudulmaz sənətkar Süleyman Ələsgərovun dəvəti ilə Yaqut xanım 1981-ci ildə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasına (indiki Bakı Musiqi Akademiyasına) “Xalq çalğı alətləri” kafedrasında müəllim vəzifəsinə qəbul

olunur. Bu hadisə onun həyatına yadda qalan ən xoş və eyni zamanda, qürur doğuran anlar bəxş edir. Şübhəsiz, ali musiqi tədris ocağında dərs demək həm də böyük məsuliyyət tələb edirdi. Yaqut xanım belə bir məsuliyyətli işin öhdəsindən uğurla gəlirdi. Artıq 40 ildən artıq pedaqoji fəaliyyətlə məşğul olan Yaqut xanım öz biliyini, gücünü, əməyini, vaxtını sərf edərək yetişdirdiyi 100-dən çox tələbələri ilə fəxr edir. Bunların arasında laureatlar, fəxri ad alanlar, onunla çiyin-çiyinə çalışan müəllimlər, müxtəlif ansambllarda çalışan ifaçılar da var. Əlbəttə, bütün bunlar Yaqut xanımda dərin qürur hissi oyadır və daha da əzmlə çalışmağa sövq edir.



Yaqut xanımın təcrübəli pedaqoq kimi hazırladığı metodik tövsiyələri - “Hacı Xanməmmədov. “Kamança ilə simfonik orkestr üçün konsert” (B.: Mütərcim, 2009), “Zakir Bağirov. “Kamança ilə simfonik orkestr üçün konsert” (B.: Mütərcim, 2009) alətin ifaçılıq xüsusiyyətlərinin aşkarlanmasında xüsusi əhəmiyyətə malikdir.

Kamança alətinin tədrisi ilə bağlı problemlərdən biri repertuar məsələləridir. Bu sahədə olan boşluğun aradan qaldırılması məqsədilə Yaqut xanımın hazırladığı “Pyeslər məcmuəsi” (Bakı, 2011) olduqca önəmlidir. Ali və orta ixtisas musiqi məktəblərinin kamança sinfi üçün dərs vəsaiti kimi nəzərdə tutulan və redaktoru əməkdar incəsənət xadimi Məmmədağa Kərimov, rəyçiləri xalq artisti, professor Ramiz Mirişli, xalq artisti, professor Şəfiqə Eyvazova, dosent Gülağa Zeynalov olan bu məcmuədə Azərbaycan və xarici ölkə bəstəkarlarının əsərləri kamança və fortepiano üçün işlənmişdir. Buraya Q.Qarayevin “Don Kixot” simfonik qravürlərindən “Səyahət”, F.Əmirovun “Azərbaycan”, T.Bakıxanovun “Elegiya”, “Rəqs”, “Xeyir və şər” baletindən “Vals”, P.Çaykovskinin “İlin fəsilləri” silsiləsindən “Dekabr” Ş.A.Rubinşteynin “Demon” operasından “Rəqs”, İ.Bramsin “1

sayılı Macar rəqsi”, A.Dvorjakın “2 sayılı Slavyan rəqsi” daxil edilərək kamança alətinin repertuarını həm zənginləşdirmiş, həm də onun ifa imkanlarını genişləndirmişdir. Məcmuəyə ön söz yazmış Azərbaycan Milli Konservatoriyasının rektoru, xalq artisti, professor Siyavuş Kəriminin qeyd etdiyi kimi, “...Tərtibci bu dərs vəsaitində kamança ifaçılığının bütün xüsusiyyətlərini nəzərə almış və bunları əks etdirə bilmişdir... Bu da müəllifin aləti çox gözəl bildiyindən irəli gəlir”.

Bunun ardınca Yaqut xanım professor M.Kərimov ilə birgə hazırladığı “Azərbaycan və xarici ölkə bəstəkarlarının əsərləri. Ney və fortepiano üçün işləmələr”(2016) məcmuəsi də xalq çalğı alətləri repertuarının zənginləşməsi yolunda geniş imkanlar açır. Burada A.Məlikov, T.Quliyev, S.Rüstəmov, S.Ələsgərovla yanaşı, rus və qərb bəstəkarlarından S.Raxmaninov, J.Bize və Qunonun əsərlərindən də maraqlı parçalar istifadə edilmişdir.

Yaqut Şıxseyidin daha bir fəaliyyət sahəsi onun uğurla apardığı elmi-tədqiqat işidir. O, milli musiqi alətimiz olan kamançanı təkcə təcürbi cəhətdən deyil, həm də elmi-nəzəri baxımdan öyrənilməsinin daha səmərəli olduğunu düşünür. Bununla bağlı onun 2008-ci ildə sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru elmi dərəcəsinə almaq üçün müvəffəqiyyətlə müdafiə etdiyi “Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərində kamançanın istifadəsi və ifa xüsusiyyətləri” mövzusunda dissertasiyası diqqətə layiqdir. Bu işində müəllif ilk dəfə olaraq kamançanın sırf milli musiqi aləti kimi Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında Avropa musiqi janrlarında istifadəsi problemlərini işıqlandırmışdır. İşdə ilk dəfə olaraq Azərbaycan bəstəkarlarının kamança üçün yazdıqları kiçik və iri həcmli əsərlərin ifaçılıq xüsusiyyətləri araşdırılaraq, alətin ifaçılıq ənənələrinə məlum olmayan yeni imkanları aşkarlanmışdır. Dissertasiyada müəllif S.Rüstəmovun, S.Ələsgərovun solo kamança üçün kiçik həcmli əsərlərini, H.Xanməmmədovun, Z.Bağirovun, T.Bakıxanovun kamança və simfonik orkestr üçün konsertlərini, həmçinin, F.Əmirov və A.Babayevin Forteplano və Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestri üçün konsertində kamançanın rolunu professional ifaçı kimi dərinlən təhlil edərək alətin özünəməxsus ifa prinsiplərini müəyyənləşdirmiş və gələcəkdə onun ifaçılıq imkanlarının daha da genişlənməsi və inkişafı üçün əsas perspektivləri göstərmişdir.

Elmi-tədqiqata olan maraq Yaqut xanımda hələ tələbəlik illərindən oyanmışdı. Həmin dövrdə Tələbə Elmi Cəmiyyətinin üzvü kimi fəaliyyəti ona gələcəkdə daha dərin tədqiqat işlərilə məşğul olmağa stimül vermişdir. Dördüncü kursda oxuduğu zaman Respublika elmi konfransında “Müasir musiqidə millilik və beynəlmiləçilik” kimi aktual mövzuda etdiyi məruzəsinə görə diploma layiq görülmüş, Tallində keçirilən Ümumittifaq Elmi-tələbə konfransında isə dahi bəstəkar Qara Qarayev haqqında məruzəsi maraqla qarşılanmışdır.

Tələbəlik illərində Respublikanın musiqi həyatında baş verən hər bir hadisə Yaqut xanıma maraqlandırır. Bu maraq onu həmin dövrdə çox sanballı və nüfuzlu sayılan “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti ilə əməkdaşlıq etməyə gətirib çıxarır. Burada o, Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında keçən simfonik konsertlər, Süley-

man Ələsgərovun yubileyi ilə bağlı təəssüratlar, Fərhad Bədəlbəyli ilə söhbətlər və s. haqqında öz düşüncələrini bölüşürdü. Belə bir təcrübə, şübhəsiz ki, daha mükəmməl elmi işlərin meydana gəlməsinə zəmin yaradırdı. Məhz musiqi mədəniyyətinin müxtəlif tərəflərini öyrənən və müşahidə edən Yaqut xanım onu həyatı boyu müşayiət edən kamançanın Azərbaycan musiqi mədəniyyətində rolunu araşdırmağa imkan verir.

Bununla bağlı Yaqut xanımın Azərbaycanda çox sevilən və geniş yayılan kamança alətinin musiqi mədəniyyətimizdə yerini və rolunu düzgün qiymətləndirərək bu sənətin YUNESKO-nun qeyri-maddi mədəni irs siyahısına daxil edilməsi ilə bağlı bu mötəbər təşkilatın baş direktoru, xanım İrina Bokovaya ünvanladığı məktubu da çox önəmlidir. Məktubda Yaqut xanımın düzgün qeyd etdiyi kimi, “Heydər Əliyev Fondunun prezidenti, YUNESKO və İSESKO-nun xoşməramlı səfiri Mehriban xanım Əliyevanın bilavasitə təşəbbüsü və rəhbərliyi ilə həyata keçirilən muğam layihələrində kamança ifaçılığının da özünəməxsus yeri vardır. Bütün bu layihələrin sayəsində milli musiqi alətlərimizlə yanaşı, kamança alətinə də maraq olduqca artmış, alətsünaslıq elmində kamança aləti ilə bağlı mövzuların xüsusi olaraq işlənilməsi aktuallaşmışdır”.

Onu da qeyd edək ki, Yaqut Şıxseyidqızı Heydər Əliyev Fondunun və Fondun Prezidenti Mehriban xanım Əliyevanın təşəbbüsü və təşkilatçılığı ilə keçirilməsi artıq Azərbaycanda ənənə halını almış “Muğam aləmi” Beynəlxalq Muğam Festivallarının (2009, 2011, 2013, 2015) dördündə də bu festivalların təşkili üzrə İşçi qrupunun üzvü kimi fəal iştirak etmişdir. Bundan əlavə o, həm də Təhsil Nazirliyi tərəfindən təşkil olunan “Muğam aləmi” festivalı çərçivəsində keçirilən Respublika və Beynəlxalq muğam müsabiqələrinin təşkilat komitəsinin üzvü kimi də yorulmadan çalışmışdır.

Yaqut xanım əsl vətənpərvərdir. Harada olursa olsun, hər hansı şəraitdən asılı olmayaraq o, həmişə Azərbaycan musiqisinin yorulmaz təbliğatçısıdır. Bu məqsədlə o, 1990-cı ildə Mədəniyyət Nazirliyinin Metodik mərkəzinin nəzdində fəaliyyət göstərən “Səyyah” uşaq vokal-xoreoqrafik ansambli yaratmışdır. Bu kollektiv dünyanın bir çox ölkələrində, müxtəlif Beynəlxalq festivallarda çıxış edərək Azərbaycan musiqisinin təbliğinə öz töhvəsini vermişdir. Həmçinin, 2002-ci ildə Milli Konservatoriyada ilk dəfə olaraq xalq çalğı alətlərindən ibarət ansambl yaradılmışdır. Bu ansambl kiçik müddət ərzində geniş dinləyici auditoriyası qazanmışdır. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, ansamblın ilk çıxışı 2 fevral “Gənclər günü”nə təsadüf etmişdir. Tələbələrəndən ibarət ansambl Prezident seçkiləri ərəfəsində bir çox rayonlarda və dövlət tədbirlərində böyük konsert proqramı ilə maraqlı çıxışlar etmişdir.

Y.Şıxseyidin belə fəal ictimai fəaliyyəti özünün həyat ritminə və temperamentinə tamamilə uyğundur. Təsadüfi deyil ki, Azərbaycan Milli Konservatoriyası yarandığı vaxtdan bu günədək Yaqut xanım burada İstehsalat təcrübə və Konsert təşkili üzrə rəhbər kimi əzmlə çalışaraq müxtəlif yığıncaq, yaradıcılıq gecələri, digər mühüm tədbirlərin hazırlanması və keçirilməsində yaxından iştirak edir. Bunların



sırasında Azərbaycan Təhsil Nazirliyinin və Azərbaycan Mədəniyyət və Turizm Nazirliyinin keçirdiyi dövlət əhəmiyyətli bədii tədbirləri, Təhsil Nazirliyinin “Sabah” qruplarının II Forumunun konsert proqramının təşkilini qeyd etmək lazımdır.

Yaqut xanımın Bakı Beynəlxalq qadınlar klubuşurasının üzvü kimi fəaliyyəti də diqqətəlayiqdir. O, müxtəlif beynəlxalq konfrans və simpoziumlarda məruzələrlə çıxış edərək Azərbaycan qadınlarının problemlərinin dünya ictimaiyyətinə çatdırılması yolunda çalışır. Onun 2007-ci ildə Stokholmda İsveç Qadın İnstitutunun təşəbbüsü və “Günəş” Azərbaycan Qadın Cəmiyyətinin təşkilatçılığı ilə “Qadın hüquqları dünən, bu gün və sabah” mövzusunda keçirilən konfransda etdiyi məruzə xüsusi marağa səbəb olmuşdur. Yaqut xanımın bu istiqamətdə apardığı işlərdən biri kimi, Azərbaycanda akreditə olunmuş səfir xanımlarının iştirakı ilə təşkil etdiyi konsertin keçirilməsini göstərə bilərik. Bu konsertdə bir daha Azərbaycan xalq musiqisi səslənərək milli mədəniyyətimiz təbliğ edilmişdir. Məhz belə məsuliyyətli və dəyərli ictimai fəaliyyətinə görə o, dəfələrlə dərin təşəkkürlər qazanmış, fəxri fərmanlara layiq görülmüşdür.

Milli Konservatoriyanın təlim-tədris həyatında Yaqut xanımın çoxşaxəli fəaliyyəti daim özünü göstərir. O, sanki konservatoriyanın böyük tələbə dəstəsinin ifaçılıq təcrübəsinin hərəkətverici qüvvəsi, “lokomotivi”dir. Məhz bu keyfiyyətlərinə görə yetişməkdə olan yeni nəsələ ondan çox şey öyrənir. Bu yolda Yaqut xanıma tükənməz enerji və yeni nailiyyətlər arzulayırıq.

**Nərgiz QULAMOVA**  
BMA-nın dissertanti

## MUĞAM SƏNƏTİNDƏ ƏNƏNƏ VƏ VARISLİK MƏSƏLƏSİNİN TƏDQIQI

***Xülasə:** Məqalədə musiqişünaslıq ədəbiyyatının və musiqi təcrübəsinin əsasında muğamın Azərbaycan musiqi mədəniyyətində tarixi təkamül yolu xarakterizə olunur. XX əsrin əvvəllərindən bu günə kimi muğamların səsyazılarını əks etdirən qrammofon vallarının icmalı verilir. Müəllif muğam sənətinin inkişafına və səsyazıları irsinin qorunmasına yönəlmiş layihələri, səs və not yazılarının muğamın ifaçılıq variantlarının tədqiqində rolunu və əhəmiyyətini səciyyələndirir.*

***Açar sözlər:** muğam irsi, tədris prosesi, tədris proqramları, vokal-instrumental ifaçılıq*

Muğam – musiqi mədəniyyətinin mühüm bir qolu kimi qədim və orta əsrlər dövründən təşəkkül tapmış və müasir dövrdə də inkişafını davam etdirməkdədir. Muğam ənənələrinin bizim günlərə çatması məhz varislik ənənələri ilə həyata keçirilmişdir. Ənənə və varislik məsələsi şifahi ənənəli musiqi yaradıcılığının ən vacib təkanverici qüvvəsini təşkil edir. Musiqidə varislik - ənənənin təsir gücü, səbəb-nəticə əlaqəsi kimi çox mühüm inkişaf mənbəyidir.

Muğam yaradıcılığının tədqiqi musiqi elminin əsas vəzifələrindən olub, hər bir muğamın ayrı-ayrılıqda öyrənilməsi, tarixi inkişaf yolunun araşdırılması, muğam sənətinin keçdiyi yolu izləməyə imkan verir. Muğam sənətində ənənə və varislik problemi musiqişünaslıq tədqiqatlarında muğamın inkişafında mühüm əhəmiyyətli amil kimi öz ifadəsini tapır.

İllər boyu xanəndəlik sənəti inkişaf etdikcə, ifaçılıq üslubları və oxuma texnikası da müəyyən dərəcədə dəyişikliyə uğramışdır. Oxuma üslubları arasında yaranmış fərqlər, əlbəttə ki, milli musiqimizin inkişafı ilə bağlı olmuşdur. Nümunə üçün qeyd edək ki, “Rast” muğamının təmsalında üç istiqamətdə muğamın dəyişikliyə uğraması, variantlarının yaranması, ənənəvi cəhətlərin qorunması və ötürülməsi prosesi müşahidə olunur: 1. Muğam cədvəllərində və tədris proqramlarında; 2. Ayrı-ayrı muğam bilicilərinin ifasından həyata keçirilmiş müxtəlif illərə aid not yazılarında; 3. Səs yazılarında xanəndələrin təfsirində. Sadalanan istiqamətlərdə muğamın tərkibinin dəyişikliyə uğramasını izləmək mümkündür.

Orta əsrlər dövrünün böyük ensiklopediyaçı alimlərinin - Səfiəddin Urməvi (XIII əsr), Əbdülqadir Marağayi (XIV-XV əsr), Mirzə bəy (XVII əsr), Mir Möhsün Nəvvabın (XIX əsr) musiqi ilə bağlı risalələrində tərtib etdikləri muğam cədvəlləri diqqətəlayiqdir (1). XX əsrdə ustad tarzənlər - Mirzə Fərəc Rzayev, Əhməd Bakıxanov, Kamil Əhmədov və başqaları muğam proqramları yazmışlar. Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin banisi Üzeyir Hacıbəylinin muğamların sistemləşdirilməsi əsasında yaratdığı proqram tədris prosesində əsas mənbəyə çevrilmişdir (2). Qeyd

etmək lazımdır ki, son illərdə musiqi təhsili sisteminin tələblərindən irəli gələrək, muğam üzrə tədris proqramlarının sayı artmış, solo oxuma və instrumental ifaçılıq üzrə (hər bir alət üçün ayrılıqda) muğam proqramları meydana gəlmişdir.

Muğamın bir janr kimi formalaşdığı dövrlərdə, XII əsrdə “Rast” muğamı Şərq musiqisində 12 klassik muğamdan biri olmuşdur. Orta əsrlərdə əsas muğam dəstgahlardan biri olan “Rast” XIX əsrə qədər çoxtərkipli bir muğam kimi gəlib çıxmışdır. XIX əsrin sonu – XX əsrin əvvəllərindən “Rast” muğamı dəstgah formasını qoruyub saxlayaraq muğamın kompozisiya quruluşunda, lad-tonal planında və melodik inkişafında dəyişmələrə uğramışdır. Müasir dövrdə “Rast” muğamı milli musiqi ifaçılığı sənətində özünəməxsus yer tutur. “Rast”ın şifahi ənənəli musiqidəki təkamül yolunun araşdırılması bunu təsdiq edir. “Rast” muğamının ənənəvi olaraq ifaçılıq variantlarının təcrübəyə daxil olması prosesinin öyrənilməsi nəticəsində muğam sənətində janrların qarşılıqlı təsiri və əlaqəsi üzə çıxır.

Muğam ustadları və pedaqoqlar tərəfindən yazılmış müxtəlif illərə aid tədris proqramlarının müqayisəsi şifahi ənənələr əsasında nəsil-dən-nəslə ötürülən muğam tərkiblərinin dəyişikliyə uğraması prosesini izləməyə şərait yaradır.

“Rast” muğamının müxtəlif səsyazılarının və not yazılarının toplanması və öyrənilməsi onun muğam sənətində təşəkkülü və keçdiyi inkişaf yoluna işıq salır və “Rast”ın muğam irsindəki yerini və əhəmiyyətini xarakterizə etməyə imkan verir.

Azərbaycan xanəndələrinin qrammofon vallarında səsyazıları 1906-1916-cı illər ərzində səsyazma şirkətləri tərəfindən vala köçürülmüşdür. Qrammofon vallarının kütləvi tirajla buraxılışı XX əsrin II yarısından daha geniş vüsət almışdır. Bu iş bu gün də davam etdirilir. Belə ki, muğam ifaçılarının çıxışları müasir texniki vasitələrlə CD, audio-video kassətlərə yazılır, internet səhifələrinə daxil edilir.

Bu baxımdan Heydər Əliyev Fondunun nəşr etdiyi “Qarabağ xanəndələri”, “Muğam ensiklopediyası”, “Azərbaycan xanəndələri”, “Azərbaycan muğamı” kimi CD və DVD disklərdən ibarət albomlar əlamətdardır. Azərbaycan xanəndələrinin yaradıcılığının səsyazıları vasitəsilə öyrənilməsi musiqişünasların qarşısında duran mühüm məsələlərdəndir.

Səs yazılarını əhatə edən əsas mənbələrdən biri kimi biz “Muğam ensiklopediyası”na müraciət etmişik (3). Heydər Əliyev Fondunun nəşri olan “Muğam ensiklopediyası”na daxil olan CD albomlarda “Qarabağ xanəndələri”, “Muğam dəstgahlar”, “Ustad xanəndələr” (kişi və qadın xanəndələr), “Gənc xanəndələr” başlığı altında, XX əsrin əvvəllərindən XXI əsrin əvvəllərinə kimi muğamların səs yazıları toplanmışdır.

Bu nəşrə Azərbaycan Dövlət Səsyazıları Arxivindən 1902-1912-ci illərə aid qrammofon vallarından köçürmələrlə yanaşı, sonrakı illərdə Azərbaycan Televiziyası və Radiosunun Qızıl fondunda saxlanılan lent yazıları, bu nəşrə qədərki dövrdə həyata keçirilmiş səs yazıları daxildir. Bunların arasında “Rast” muğamının səs yazılarını xronoloji ardıcılıqla seçmişik.

Bu mənbə əsasında “Rast” muğamının səsyazılarının siyahısı 1950-ci illərə aid səsyazılarından başlanır və 2007-ci ilə kimi bir müddəti, demək olar ki, 50-60 illik bir dövrü əhatə edir. “Muğam Ensiklopediyası”nda göstərilən ilk səsyazısı 1953-cü ilə, sonuncusu 2008-ci ilə aiddir. Bu nisbi bir dövrdür, əlbəttə ki, xanəndələrin səsyazıları irsi daha geniş və zəngindir.

Azərbaycanın milli musiqi irsinin tədqiqində XX əsrin əvvəllərinə aid qrammofon valları qiymətli mənbədir. Onların araşdırılması o dövrdə xanəndə və sazəndə ansambllarının repertuarındakı həm vokal-instrumental, həm də instrumental muğamların siyahısını sistemləşdirməyə imkan vermişdir.

XX əsrin əvvəllərinə aid qrammofon vallarında Cabbar Qaryağdıoğlunun, Keçəçioğlu Məhəmmədin, Məcid Behbudovun və b. səsyazıları arasında “Rast”ın yalnız ayrı-ayrı şöbələri - “Əraq”, “Əraq-Pəncgah”, “Vilayəti” şöbələrinin ifası öz əksini tapmışdır. Bu da qrammofon valının həcmnin kiçik olması ilə bağlıdır.

Səsyazılarının araşdırılması nəticəsində “Rast” muğamının ifaçılıq variantlarının dəqiqləşdirilməsi mümkün olmuşdur. Xan Şuşinski, Əbülfət Əliyev, Yaqub Məmmədov, Həqiqət Rzayeva, Bakir Haşimov, Mürşüd Məmmədov, Şahmalı Hacıyev, Nəzakət Məmmədova, Qulu Əsgərov, Hacıbaba Hüseynov, İslam Rzayev, Arif Babayev, Ağabala Abdullayev, Əlibaba Məmmədov, Tələt Qasimov, Səxavət Məmmədov, Bəsti Sevdıyeva, İlkin Əhmədov kimi xanəndələrin ifasında “Rast” muğamının səsyazıları saxlanılmışdır.

Səsyazılarında xanəndələr tərəfindən oxunan muğamların araşdırılması xanəndə yaradıcılığında “Rast” muğamının geniş yayıldığını göstərir. Həmin muğamın səsyazıları müəyyən zaman məsafəsində meydana gəlmişdir, lakin onlar öz ilkin mənbəsindən uzaqlaşmamış və ifaçılıq təcrübəsində həmin variantlar geniş yayılmışdır.

“Rast” muğam dəstgahının səsyazıları XX əsrin əvvəllərindən başlayaraq, bu günə kimi həyata keçirilməkdə davam edir. Azərbaycan xanəndələrinin ifasında qrammofon vallarında, maqnitofon lentlərində, kompakt disklərdə həkk olunmuş muğamların səsyazıları Azərbaycan Dövlət Səsyazıları Arxivində, Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyində, Azərbaycan Radiosu və Televiziyası Qapalı Səhmdar Cəmiyyətinin “Qızıl fondu”nda qorunub saxlanılır.

“Muğam Ensiklopediyası”nda öz əksini tapmış bütün dəstgahların dinlənilməsi və təhlili onların tərkibinin müxtəlifliyini üzə çıxarır. Əlbəttə ki, bu ifalar özlüyündə unikaldir, biri digərini təkrarlamır. Hər bir xanəndənin və müşayiət edən ifaçı ansambların dəst-xətti müxtəlifdir. Xanəndə və sazəndə dəstəsinin birgə ifaçılıq məhsulu olan muğamdəstgahlardan danışdıqda bunu nəzərə almaq lazımdır.

Onu da deyək ki, burada müxtəlif ifaçılıq məktəblərinin – Qarabağ, Abşeron – nümayəndələri vardır, onlardan bir çoxu eyni ustadın davamçılarıdır. Məsələn, Əbülfət Əliyev, Xan Şuşinski, Yaqub Məmmədov, Mürşüd Məmmədov, İslam Rzayev, Arif Babayev və başqaları Qarabağ muğam ifaçılığı məktəbinin görkəmli ustadlarıdır. Həqiqət Rzayeva, Hacıbaba Hüseynov, Əlibaba Məmmədov, Tələt Qasimov isə Bakı-Abşeron muğam ifaçılığı məktəbinin görkəmli ustadlarıdır.

Elmi və publisistik ədəbiyyatda öz əksini tapmış xanəndələrin tərcümeyi-halında onların bir muğam ifaçısı kimi keçdikləri yol, hansı ustalardan dərslər alması, xanəndə kimi püxtələşmələri göstərilir. Hər birinin yaradıcılıq yolu özünəməxsus olsa da onların bir çoxu Seyid Şuşinskidən, Xan Şuşinskidən muğam ənənələrini əxz etmişlər, daha gənc nəslin nümayəndələri isə Arif Babayevdən, Əlibaba Məmmədovdan və başqa xanəndələrdən dərslər almışlar. Bu baxımdan da, muğam ənənələrinin ötürülməsini izləmək maraqlıdır.

“Rast” muğamının nümunəsində səsyazıları irsinin araşdırılması göstərir ki, muğam sənətini yaşadan ustad xanəndələr olmuşdur. Onlar ciddi qanun-qaydalara əsaslanaraq, eyni zamanda, yaradıcılıq keyfiyyətləri nümayiş etdirərək, muğamları özünəməxsus bir yolla inkişaf etdirmişlər. Bu zaman muğama yeni cizgilər, avazlar, melodiyalar əlavə etmişlər.

Bütün bunlar tədricən muğam ifaçıları tərəfindən qəbul olunaraq, ifaçılıq təcrübəsinə daxil olunmuşdur. Beləliklə, xanəndələrin yaradıcılığında muğam inkişaf etdirilmişdir. Bu baxımdan təbii olaraq, hansısa bir şöbə ixtisar olunmuş, hansısa genişləndirilmişdir. Bununla da muğam dəstgahlarının variantları, kiçik həcmli muğamlar və zərbli muğamlar meydana çıxmışdır ki, bu proses ifaçı sənətkarların yaradıcılığı ilə bilavasitə bağlıdır.

Azərbaycan muğamlarının nota köçürülməsi işi 1920-ci illərin sonlarında geniş vüsət alaraq, tədricən sistemli şəkil kəsb edir. Xüsusilə Azərbaycan bəstəkarlarının bu sahədəki fəaliyyəti və onlar tərəfindən muğam ustadlarının ifaçılıq təfsirində muğamların not yazıları əlamətdardır. Bu baxımdan görkəmli muğam ifaçılarının ənənələrini özündə əks etdirən və yaşadan muğam dəstgahlarının instrumental və vokal-instrumental şəkildə not yazıları etnomusiqişünaslığı zənginləşdirən qiymətli mənbələrdir (4).

“Rast” muğamının Tofiq Quliyev, Nəriman Məmmədov, Arif Əsədullayev və Əkrəm Məmmədli tərəfindən nota yazılmış variantları, Səid Rüstəmov, Əhməd Bakıxanov və Ramiz Zöhrabov tərəfindən yazılmış rənglər və təsniflər muğam sənətində ənənə və varislik probleminin öyrənilməsində mühüm əhəmiyyətə malikdir.

Bütün bu not yazılarından və səs yazılarından görünür ki, bunlar bir sıra görkəmli muğam ifaçılarının ənənələrini əks etdirməklə, eyni zamanda, onların ifaçılıq təfsirlərini qoruyaraq, bizə çatdırır. Müxtəlif dövrlərə və müxtəlif ifaçılara aid səs yazılarının və not yazılarının qarşılıqlı surətdə araşdırılması muğam ifaçılığını sənətində meydana gəlmiş ənənələrin çoxcəhətliyini, təfsir xüsusiyyətlərinin rəngarəngliyini üzə çıxarır.

Beləliklə, bütün dövrlərdə Azərbaycanın zəngin muğam irsinin yarıdılmasında xanəndələr fəal iştirak etmişlər. Muğam ifaçılıq sənətinin dərin biliciləri nadir musiqi nümunələrini oxuyub lentə yazdırmaqla milli musiqi mədəniyyətimizin inkişafında əvəzsiz xidmətlər göstərmişlər. Onların yaddaşlarında hifz edib yaşatdıqları muğamlar, təsnif və rənglər bu gün də yeni xanəndələr nəslinin təfsirində səslənərək, milli musiqimizin şöhrətini bütün dünyaya yayır.

### ƏDƏBİYYAT:

1. Bədəlbəyli Ə.B. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. B.: Elm, 1969. 246 s.
2. Zöhrabov R.F. Muğam. B.: Azərənşr, 1991. 219 s.
3. Muğam ensiklopediyası. Azərbaycan xanəndələri. Diskoqrafiya. 5 CD albom: I. Qarabağ xanəndələri; II. Muğam dəstgahları; III. Gənc xanəndələr; IV. Ustad xanəndələr-I (kişi xanəndələr); V. Ustad xanəndələr - II (qadın xanəndələr). // Heydər Əliyev Fondu (redaksiya heyətinin sədri, baş redaktor M.Əliyeva). «Musiqi Dünyası». Bakı, 2007.
4. Azərbaycan xalq musiqisinin antologiyası. 10 cildə. III cild. Azərbaycan muğamları və rəngləri. B.: 2004. s. 69-124.

**НəргизГУЛАМОВА**  
Диссертант ВМА

**ВОПРОСЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ТРАДИЦИИ И  
ПРЕЕМСТВЕННОСТИ В ИСКУССТВЕ МУГАМА**

**Резюме:** На основе анализа музыковедческой литературы и музыкальной практики автор характеризует исторический путь эволюционного развития мугама. В статье дается обзор грампластинок мугамов начала XX века до наших дней. Автор характеризует проекты, направленные на развитие искусства мугама и сохранения звукового наследия, роль и значение звуковых и нотных записей в исследовании исполнительских вариантов мугама.

**Ключевые слова:** мугамое наследие, процесс обучения, учебные программы, вокально-инструментальное исполнение

**Nərgiz GULAMOVA**  
Candidate for a degree of BMA

**ISSUES OF RESEARCH TRADITION AND CONTINUITY IN THE ART  
OF MUGHAM**

**Summary:** On the basis of the analysis of the musicological literature and musical practice the author characterizes a historical way of evolutionary development of mugham in a context of musical culture of Azerbaijan. In the article is given the review of gramophone records of mughams in performers of mugham singers from the beginning of XX century till today. The author characterises the projects directed on development of mugham art and preservation of the sound heritage, the role of sound recordings in research of performing mugham variants and the value of mugham musical notations.

**Key words:** mugam heritage, the learning process, training programs, vocal-instrumental performance

**Rəyçilər:** sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Cəmilə Həsənova  
professor Mina Hacıyeva

**Aynurə ABUŞOVA**

AMK-nın dissertantı,

Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

E-mail: [aynuraabushova@mail.ru](mailto:aynuraabushova@mail.ru)

## “ÇAARGAH” MUĞAMININ MELODİK XÜSUSİYYƏTLƏRİ VƏ MƏQAM ƏSASI

***Xülasə:** Məqalə “Çahargah” muğamının not yazılarının araşdırılmasına və musiqi dilinin təhlilinə həsr olunmuşdur. Məqalədə “Çahargah” muğamının obrazlı emosional səciyyəsi, kompozisiya və melodik quruluşunun xüsusiyyətlərinin, məqam-intonasiya əsaslarının tədqiqi verilir.*

***Açar sözlər:** muğam, not yazıları, məqam, melodik xüsusiyyətlər, musiqi dili*

“Çahargah” muğamının elmi ədəbiyyatda öz əksini tapmış inkişaf tarixini izləyərək qeyd etmək lazımdır ki, Azərbaycanın şifahi ənənəli musiqisində Orta əsrlərdə muğam şöbəsiindən başlayaraq formalaşmış “Çahargah” muğam dəstgahı çəxtərkibli və geniş həcmli muğamlardan biridir. Muğam cədvəllərinin və muğam proqramlarının, “Çahargah” muğamının səsyazılarının və not yazılarının nəzərdən keçirilməsi, onların müqayisəli təhlili “Çahargah” muğamının keçdiyi tarixi inkişaf yolunu və musiqi xüsusiyyətlərini üzə çıxarmağa imkan verir.

“Çahargah” muğamının bir neçə not yazısı çap olunub. Onlardan birincisi Nəriman Məmmədov tərəfindən Əhməd Bakıxanovun ifasından yazılmışdır (1). Bu not yazısında “Çahargah” muğamı aşağıdakı tərkib hissələrindən ibarətdir: “Bərdaşt”, “Mayə”, “Bəstə-Nigar”, “Hasar”, “Müxalif”, “Mənsuriyyə”, “Hüzzal”.

“Çahargah” muğamının ikinci not yazısı da Nəriman Məmmədova məxsusdur. Muğamın bu not yazısı vokal-instrumental şəkildə, tarzən Bəhram Mansurovun və xanəndə Yaqub Məmmədovun ifasından həyata keçirilmişdir (2). Not yazısında “Çahargah” muğamının tərkibi: “Çahargah dəramədi”, “Bali-kabutər”, “Təsnif” (“Mixək əkdin ləyəndə”), “Rəng”, “Bəstə-Nigar”, “Təsnif” (“İstəsəm məhv olsun Bisütun dağı”), “Hasar”, “Rəng”, “Müxalif”, “Təsnif” (“Gülstanda sənə bənzər gül olmaz”), “Zərbi Mənsuriyyə”. Not yazısındakı muğam şöbələrində Füzulinin və Natəvanın qəzəllərindən istifadə olunub, təsniflər xalq sözlərinə əsaslanır.

Göründüyü kimi, N.Məmmədovun nota aldığı muğam iki variantda - instrumental və vokal-instrumental tərzini əks etdirən variantlarda yazılmışdır. Muğamlar tarın səslənməsindən nota salınaraq, fortepianoda ifa olunmaq üçün işlənmişdir. N.Məmmədovun əsas məqsədi təkcə muğamın texniki cəhətdən mexaniki olaraq üzünü köçürməkdən ibarət olmamışdır. O, muğamın əsas şöbələrini nota salmağa və onun ifaçılıq təfsirini əks etdirməyə çalışmışdır.

“Çahargah” muğamının üçüncü not yazısı kamança ifaçısı Arif Əsədullayev

tərəfindən tarzən Elxan Müzəffərovun ifasından yazılmışdır (3). Bu not yazısında muğamın tərkibi belədir: “Bərdaşt”, “Mayə”, “Bali-kəbutər”, “Cövhəri”, “Mayəyə əlavə” (kamança variantı), “Pər-pərəstük”, “Bəstə-Nigar”, “Manəndi-müxalif”, “Muyə”, “Mayəyə ayaq” (kadensiya), “Hasar”, “Müalif”, “Qərrə”, “Müxalif”, “Ouc müxalif”, “Naley-i-zənbur”, “Kadensiya”, “Mənsuriyyə”, “Üzzal”, “Koda” (“Məğlub”).

A.Əsədullayevin not yazısında “Çahargah” muğamı üçün ənənəvi olan şöbələrlə yanaşı, bir sıra guşələrin nota alınması da diqqətəlayiqdir, çünki bu guşələr əsasən şöbələrin musiqi materialını genişləndirərək, inkişafı bir növ tamamlayır. Bütün bunlar muğamların ifaçılıq variantlarının müqayisəli araşdırılmasında mühüm əhəmiyyətə malikdir.

“Çahargah” muğamının dördüncü not yazısı tarzən Əkrəm Məmmədli tərəfindən həyata keçirilmişdir (4). Həmin variant görkəmli tarzən-pedaqoq Kamil Əhmədovun ifaçılıq ənənəsinə uyğundur. Not yazısında “Çahargah” muğamı aşağıdakı şöbələrdən ibarətdir: “Bərdaşt”, “Mayeyi-Çahargah”, “Bəstə-Nigar”, “Hasar”, “Müalif”, “Qərrə”, “Müxalif”, “Müxalifin üstü”, “Mənsuriyyə” (ritmik, solo), “Üzzal”, “Çahargaha ayaq” (“Məğlub ayağı”).

Muğamın instrumental şəkildə ifasını əks etdirən bu not yazısı muğam şöbələrindən ibarətdir. Şöbələrin ardıcılığından görüldüyü kimi, burada muğamın ənənəvi şöbələri kompozisiyanın əsasını təşkil edir. Bununla yanaşı, “Mənsuriyyə” şöbəsinin ritmik və solo variantları da öz əksini tapmışdır. Bu da təsadüfi deyil, belə ki, “Mənsuriyyə” ifaçılıq təcrübəsində həm muğam şöbəsi kimi, həm də zərbli muğam kimi mövcuddur. Not yazısının müəllifi “Mənsuriyyə” zərbli muğamında çalınan rəngləri (ritmik) və muğam epizodlarını (solo) bir səsli şəkildə buraya daxil etmişdir. Bu da nəzərdən keçirdiyimiz not yazısını digərlərindən fərqləndirir.

Eyni zamanda qeyd etmək lazımdır ki, Səid Rüstəmovun “Azərbaycan xalq rəngləri” (5), Əhməd Bakıxanovun “Azərbaycan xalq rəngləri” (6), “Azərbaycan ritmik muğamları” (7) və Ramiz Zöhrabovun “Azərbaycan təsnifləri” (8), “Zərbli-muğamlar” (9) məcmuələrində biz “Çahargah” muğamının rənglərinin və təsniflərinin, eləcə də “Mənsuriyyə” zərbli-muğamının not yazılarına rast gəlirik.

Göründüyü kimi, “Çahargah” muğamının, onun tərkib hissəsi olan “Mənsuriyyə” zərbli-muğamının, rəng və təsniflərin bir neçə variantda not yazıları mövcuddur. Bu not yazıları ayrı-ayrı bəstəkarlar və musiqişünaslar tərəfindən müxtəlif ifalardan həyata keçirilmişdir.

Biz öz tədqiqatımızda not yazıları əsasında muğamın musiqi dilinin quruluşuna və məqam əsasına nəzər salırıq. Not yazılarının müqayisəsindən görünür ki, burada öz əksini tapan ifaçılıq variantlarında şöbələrin sayı və həcmi müxtəlifdir. Lakin bütün not yazılarında “Çahargah” muğamı üçün ənənəvi şöbələr təkrarlanır ki, bunlar da muğam kompozisiyasının əsasını təşkil edir: “Bərdaşt”, “Mayeyi-Çahargah”, “Bəstə-Nigar”, “Hasar”, “Müxalif”, “Mənsuriyyə”, “Çahargaha ayaq” (“Məğlub”).



Bu şöbələrin ardıcılığı çahargah məqamının istinad pillələri üzrə, yüksələn xətlə qurularaq, muğamın kulminasiyasına çatdırılır və mayəyə enmə prosesini əks etdirir. Muğam dəstgahın ənənəvi şöbələrinin ardıcillaşması bütün variantlarda saxlanılır. Bununla belə, “Çahargah” muğamının variantlarının tərkibində fərqli cəhətlər də özünü büruzə verir.

Muğam dəstgah kompozisiyasının əsas xüsusiyyəti – mərhələlərlə inkişafı, çahargah məqamının başlanğıc və son mərhələdə özül əhəmiyyəti təşkil etməsi ilə bağlıdır. Xüsusilə “Mayeyi-Çahargah”, “Hasar” (kvinta münasibətində), “Mənsuriyyə” (oktava münasibətində) şöbələri bu baxımdan özünün ənənəvi bünövrə əhəmiyyətini doğruldur.

“Çahargah” muğamının əsasını təşkil edən çahargah məqamının nəzəri əsasları Üzeyir Hacıbəyli tərəfindən üzə çıxarılmışdır (10, s. 92). Məmmədsaleh İsmayılov öz tədqiqatlarında göstərmişdir ki, “Çahargah Azərbaycan məqamları içərisində ən böyük məqamdır, 11 pərdədən təşkil olunan çahargah məqamında yeddisi istinad dayaq pərdədir: II - mayənin alt tersiyası, IV - məqamın mayəsi, VI - mayənin üst tersiyası, VII - mayənin üst kvartası, VIII - mayənin kvintası, IX - kvintanın üst aparıcı tonu, XI - mayənin oktavası (zili)” (11, s. 18-19).

“Çahargah” muğamının şöbələri və çahargah məqamının istinad pillələri: “Mayeyi-Çahargah” – IV və II pillələrə, “Bəstə-Nigar” - VI pilləyə, “Manəndimüxalif” – VII pilləyə, “Hasar” - VIII pilləyə, “Müxalif” - IX<sup>#</sup> pilləyə, “Mənsuriyyə” – XI pilləyə əsaslanır (13, s. 99). Bizim nəzərdən keçirdiyimiz “Çahargah” muğamının not yazılarında (N.Məmmədov, A.Əsədullayev, Ə.Məmmədli) şöbələr və guşələr məqamın qeyd olunan istinad pillələrinə əsaslanması ilə özünü göstərir. Adı çəkilən şöbələrlə yanaşı, muğamın ifaçılıq variantlarında öz əksini tapmış digər şöbə və guşələrin də kompozisiya quruluşunda özünəməxsus rolu vardır və ifaçıdan asılı olaraq, müəyyən dəyişikliklərlə istifadə olunur.

“Çahargah” muğamının kompozisiya quruluşu onun melodik inkişafı və məqam-tonallıq planı ilə əlaqədardır. Burada üç inkişaf mərhələsi özünü göstərir. Dəstgah kompozisiyası daxilindəki bu kimi mərhələləri Ramiz Zöhrabov “mikrosilsilə” adlandırır (12, s. 98).

Birinci inkişaf mərhələsi: “Bərdaşt”, “Mayeyi-Çahargah”, “Bəstə-Nigar” şöbələrini və mayə pilləsinə əsaslanan guşələri özündə cəmləşdirir. Bunu ümumilikdə mayənin ekspozisiyası hesab etmək olar, çünki burada “Çahargah”ın məqam və melodik özəyi öz əksini tapır. Buraya aid edilən şöbə və guşələr ardıcıl ifa olunaraq, bir-birini tamamlayır. Eyni zamanda, məqam baxımından da bu şöbələrin melodiyaşında istinad pillələri və kadensiya baxımından onları birləşdirən ümumi cəhətlər vardır. Bu hissədə əsas məqam-tonallıq “do” çahargahdır. “Bərdaşt” və “Mayə” şöbələri “do” çahargahda qurulur.

“Çahargah” muğam dəstgahı coşğun xasiyyətli, cəld templi, geniş improvizə səciyyəli “Bərdaşt” şöbəsi ilə başlanır. Bu şöbə də ənənəvi olaraq zildən başlanıb

bəmə düşür və mayənin əsas intonasiya özəyini hazırlayır. Bundan sonra gələn “Mayeyi-Çahargah” şöbəsi isə dəstgahın bünövrəsi olub, onun musiqi dramaturgiyasının inkişafına yol açır.

Qeyd etmək lazımdır ki, “Bərdaşt”da “Çahargah” muğamı üçün xarakterik olan melodik-intonasiya özəyi və melodik hərəkət formalarının əsası qoyulur. Bütün bunlar “Çahargah”ın əsas xüsusiyyətinə çevrilir və muğamın sonrakı inkişafında da özünü göstərir. Maraqlıdır ki, muğamın variantlarında başlanğıc məqam-intonasiya özəyinin dəqiqliklə təkrarlandığını müşahidə edirik. Muğamın başlanğıc məqam-intonasiya özəyində mayəyə və alt tersiyaya (“Bərdaşt”da oktava yuxarı) istinad olunması çahargahın ən parlaq və tanıtıcı intonasiyasını əmələ gətirir. Bu məqam-intonasiya özəyi muğamın tam kadensiyalarında mayənin təsdiqi üçün geniş istifadə olunur.

“Bəstə-Nigar” şöbəsində mayənin üst tersiyası – “mi” səsi dayaq əhəmiyyəti kəsb edərək, bu şöbədə müvəqqəti olaraq, tonika vəzifəsini daşımağa başlayır. Bu halda başlanğıc mayə, yəni “do” səsi artıq onun tersiyasına çevrilir. Melodik ibarələr “mi” səsi ətrafında qurulur, şöbənin sonunda isə “do” səsində - başlanğıc mayədə yekunlaşma verilir.

“Çahargah” muğamı “Bərdaşt”, “Mayə”, “Bəstə-Nigar” şöbələrindən özünün zəngin melodik inkişafı ilə diqqəti cəlb edir. Bu şöbələr muğamın melodik inkişafının özülünü və əsas mərhələsini təşkil edir ki, bu da muğamın tematizminin formalaşması ilə bağlıdır.

İnkişafın ikinci mərhələsini “Manəndi-müxalif”, “Hasar”, “Müxalif” şöbələri təşkil edir. Bu şöbələr də ardıcıl ifa olunaraq, məqam-tonallıq və melodik cəhətdən bir-birindən fərqlənir. Bunlar Çahargahdan kvarta və kvinta yuxarı tonallıqlara keçid kimi qəbul olunur.

“Manəndi-müxalif” şöbəsinin dayaq pilləsi – “fa” səsi, məqamın VII pilləsi, mayənin üst kvartası olsa da, bu şöbədə həmin pillələr arasında vurğu dəyişir. Belə ki, “fa” səsinin dayaq pilləsi kimi önə çıxması ilə o, yeni tonallığın – “fa” çahargahın mayəsinə çevrilir, “do” səsi isə bu halda alt kvarta vəzifəsini görür. Bununla belə, sonda yenidən başlanğıc tonallığa qayıdış özünü göstərir.

“Hasar” şöbəsində məqamın VIII pilləsi müstəqilləşir, “sol” səsi yeni tonallıqda mayəyə çevrilir. Buna görə də burada başlanğıc mayədən uzaqlaşma daha aydın hiss olunur. Artıq melodik inkişaf üst mayəyə doğru istiqamətləndiyinə görə bu şöbədə başlanğıc mayənin cazibə qüvvəsi azalır və o, bir növ, arxa plana keçir.

“Sol” çahargahda qurulan “Hasar” şöbəsindən sonra “Müxalif” şöbəsində də pillələrin məqam vəzifəsinin dəyişikliyi müşahidə olunur. “Müxalif” şöbəsində “IX pərdə, müstəqil dayaq pərdə əhəmiyyətinə malik olduqda mütləq yarım ton yüksəlmiş halda (Iya bekar) özünü göstərməlidir. Bu, “Müxalif” şöbəsi üçün müəyyən edici bir şərtidir” (11, s. 35). Bu zaman “əvvəldən sabit olmayan üst aparıcı ton sabit mayəyə, əvvəldən sabit olan kvinta isə sabit olmayan alt aparıcı tona

çevrilir (10, s. 100). “Müxalif” şöbəsinin əsas xüsusiyyəti melodiyanın məqamın IX yüksəlmiş pilləsindən parlaq intonasiya özəyi ilə başlanmasıdır.

Muğamın bu inkişaf mərhələsində “Manəndi-müxalif”, “Hasar” və “Müxalif” şöbələrinin ardıcılılaşması yeni məqam-tonallıq mühitinin daxil olunması ilə xarakterizə olunur. Məhz məqam-tonallıq dəyişilməsi muğam kompozisiyası daxilində kontrastlıq yaratmaqla, onun formasına da dinamik inkişaf aşılayır.

Muğamın üçüncü inkişaf mərhələsi “Mənsuriyyə”, “Üzzal”, “Məğlub” şöbələrindən ibarətdir. Kulminasiyada çahargah məqamına keçid və muğamın yeni səviyyədə məqam-intonasiya əsasına qayıdışı ilə xarakterizə olunur. “Do” çahargah məqamında tonikanın oktavasına əsaslanan “Mənsuriyyə” şöbəsində məqam repri-zası ilə yanaşı, musiqi materialının yeni səviyyədə inkişafı səs diapazonunun genişlənməsinə səbəb olur. Bu mərhələnin sonu bilavasitə mayəyə qayıdış prosesini əks etdirir, “Üzzal” və “Çahargaha ayaq” şöbə və guşələrindən ibarətdir. Bu şöbələrdə melodiyanın zildən-bəmə enməsi vasitəsilə “Çahargah” muğamının mayəsi və əsas məqam-tonallığı təsdiq olunur.

Göründüyü kimi, çahargah məqamında pillələrin funksionallığı digər pillələrlə qarşılıqlı əlaqədə daha aydın şəkildə üzə çıxır. “Çahargah” muğamının əsas tematik özəyi sərbəst variasiyalılıq və məqam keçidləri əsasında geniş surətdə inkişaf etdirilir. Variantlı, sekvensiyalı, enən-yüksələn hərəkət formaları muğamın melodik quruluşunda mühüm rol oynayır.

Beləliklə, “Çahargah” muğamı quruluşuna və məqam xüsusiyyətlərinə görə şifahi ənənəli musiqi irsində özünəməxsus yer tutur.

### ƏDƏBİYYAT:

1. Məmmədov N.H. Azərbaycan muğamları Çargah və Hümayun. B.: 1962, 38 s.
2. Məmmədov N.H. Azərbaycan muğamı Çargah. M.: 1970, 78 s.
3. Əsədullayev A.M. Instrumental muğam. B.; 2009. 168 s.
4. Məmmədli Ə.M. Azərbaycan muğamları (instrumental). B.: 2010, 328 s.
5. Rüstəmov S.Ə. Azərbaycan xalq rəngləri. I dəftər. B.: 1954, 59 s.; II dəftər. B.: 1956. 58 s.
6. Bakıxanov Ə. M. Azərbaycan xalq rəngləri. B.: 1964, 73 s.;
7. Bakıxanov Ə. M. Azərbaycan ritmik muğamları. B.: 1968, 59 s.
8. Зоҳрабов Р.Ф. Азербайджанские теснифы. М.: Советский композитор, 1983, 326 с.
9. Zöhrabov R.F. Zərbi-muğamlar. B.: Mars-print, 2004, 406 s.
10. Hacıbəyli Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B.: 1985, 152 s.
11. İsmayılov M.C. Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi-metodik öçerklər. B.: 1991, 118 s.

12. Zöhrabov R.F. Muğam. B.: 1991, 220 s.

13. Həsənova C.İ. Azərbaycan musiqisinin məqamları. B.: 2012, 232 s.

**Айнурә АБУШОВА**

Преподаватель АНК

Диссертант АНК

**МЕЛОДИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ И ЛАДОИНТОНАЦИОННАЯ  
ОСНОВА МУГАМА «ЧАХАРГЯХ»**

**Резюме:** Статья посвящена изучению нотных записей мугама и анализу его музыкального языка. В статье дается образно-эмоциональная характеристика мугама, особенности композиционного и мелодического строения, ладоинтонационная основа мугама «Чахаргях».

**Ключевые слова:** мугам, нотные записи, лад, мелодические особенности, музыкальный язык

**Aynura ABUSHOVA**

Teacher of ANC

Candidate for a degree of ANC

**THE MELODIC FEATURES AND MODUS-INTONATIONS BASIS OF  
MUGHAM «CHAHARGAH»**

**Summary:** The article is devoted to studying of mugham musical notations and the analysis of its musical language. In the article is given the figurative-emotional characteristic of mugham and composition and melodic structure features, modus-intonations basis of mugham «Chahargah».

**Key words:** mugham, musical notations, modus, the melodic features, musical language

**Rəyçilər:** sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Cəmilə Həsənova  
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Malik Quliyev

**Səadət ABDULLAYEVA**

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,  
professor

Ünvan: Bakı, Nəsimi rayonu, Şəmsi Bədəlbəyli 98

Email:saadatabdulla@yandex.ru

## NİZAMİ GƏNCƏVİNİN ETİK VƏ ESTETİK GÖRÜŞLƏRİ “MUSIQİLİ” MİSRALARDA

***Xülasə:** Məqalədə dahi Azərbaycan şairi Nizami Gəncəvinin “Xəmsə”sində əks olunan etik və estetik görüşləri şərh edilir.*

***Açar sözlər:** Nizami Gəncəvi, “Xəmsə”, etika, estetika*

Müasir elmlərin elə bir nümayəndəsi tapılmaz ki, Nizaminin əsərlərində özünə aid kəlamlarla rastlaşmasın, təbiət qanunlarının şərhinə rast gəlməsin. Nizami irsi musiqişünasların da əsas tədqiqat sahəsidir, musiqisevərlər üçün əsl ilham mənbəyidir. Onun əsərlərində musiqili səhnələr yetərincədir.

Nizami insanların qəlbindən keçən duyğuları əks etdirmək, onları bir an belə qayğılardan uzaqlaşdırmaq üçün hər dəfə musiqiyə müraciət edir. Çünki ancaq musiqi, mahnı, çalğı və rəqs insanların daxili aləmindən gələn hissləri əks etdirə bilər. Ona görə:

Cahan qəmə dəyməz, şadlığa meyl et,  
Bu saray heç də kədər üçün tikilməmişdir.  
Cahan şadlıq və fərəh üçündür,  
Yox! Zülm və möhnət üçün deyildir [5, s. 352].

Şair sənət və sənət sahiblərinə yüksək qiymət verir

Sənət öyrən, çünki sənətkarlıqla  
Qapılar açmaq olur, bağlamaq yox! [4, s. 48]

Dünyanın dərk edilməsində, insanlar arasındakı ünsiyyətin yaradılmasında musiqinin əvəzsiz rolunu bədii vasitələrlə göstərən mütəfəkkir şair lirik şeir və poemalarında etika və estetikanın ayrı-ayrı məsələlərinə də toxunur. Bunları bir sıra tədqiqatçılar (Q.Qasimov, A.Rüstəm, A.Hacıyev, S.Qurbanəliyeva və b.) təhlil etsələr də, Nizami elə dahi şəxsiyyətdir ki, onun əsərlərini hər dəfə oxuyanda, istər-istəməz yeni fikirlərə gəlirsən, düşüncələrə qatılırsan. Bu da onun poeziyasının zənginliyindən, kamilliyindən, qüdrətindən xəbər verir.

Dahi şairimiz muğam, nəğmə, səs çalarları və çalğı alətlərinin adlarını yalnız qafiyə sözləri kimi deyil, onlardan həmçinin “Xəmsə” qəhrəmanlarının və eləcə də onun özünün əqidəsini, fikirlərini, hisslərini, duyğularını, cəmiyyətə qarşı münasibətlərini şərh etmək üçün istifadə etmişdir.

Nizamiyə görə, hər bir canlı məxluq dünyanın bir ünsürüdür. Şərəfli adamlar başqalarının qayğısına qalmalıdırlar, buna görə də onlar xeyir görəcəklər. Şair məsləhət görür ki:

Pərdədə olmayan ürəkdən vidalaşmamış,  
 Pərdədə olmayan heç şeyə qulaq asma.  
 ...Əlini bu pərdədən başqa bir yerə vurma,  
 Bu pərdədən xaric heç bir ahəng oxuma.  
 Yalnız bu pərdədən eşit və ayl.  
 Sirlər pərdəsinin gizli məhrəmi ol [1, s.115].

Şair hikmət və nəsihət haqqında düşüncələrini bölüşdükdə, insanın qəlb açıqlığı, ağıllı və mənəvi həyatı qiymətləndirilir [3, s. 29]:

Boş təbilə zərbə vurma,  
 Heç kəsin fəryadına xor baxma!

İnsanın təbiəti Allahın kərəmindədir, onu dəyişdirmək çətindir.

Nəgmə iki düzlə düz gəlməz,  
 Bərbət əyridirsə, mizrab (zəhmə) düz olmalıdır [3, s.211].

**(Qeyd:** burda və sonrakı misralarda mötərizədə yazılan sözlər orijinala uyğun gəlir).

İnsanları öz mühitinə qapılmamağa, bəd, alçaq işlərə qoşulmamağa çağırır. Şövkə qalib gəlməyə, başqalarının maraqlarına etinasız olmamağı məsləhət görür.

Sən dəvəsənsə, yola düşəndə rəqsə gəl,  
 Yoxsa dəbbəni filin ayağının altına atma [1, s. 139].

Az iş görüb, daha çox hay-küy qoparan insanlar tənqid edilir.

Sən ki qılınc deyilsən bu qədər yaralar nədir?  
 Təbil (kus) deyilsən, bu qədər gumbultu nədir?  
 Qılıncın ağzı kimi dirhəm saç,

Təbilin (kusun) qarnı kimi boş ol ki, cəld qalxa biləsən [1, s.159].

Yalandan "dost" deyən adamlardan uzaq olmağa çağırır.

O boğazı dar neydən nəfəsini çək,  
 Bu köhnə, axsaq ayağından düyünü aç [2, s. 329].

Həyatın qayda-qanunları ilə hesablaşan hər bir kəs musiqi alətindəki pərdələri bilən çalğıçıya bənzədilir. Dünyanı dərk edən insanlar cəmiyyətdə layiqli yerlərini tuta bilirlər.

Bu musiqi aləti pərdələrində o kəs çala bilər ki,  
 Bu alətin çalınma yolunu bilsin [5, s. 438].

əks halda o, çətinliklərlə üzləşəcəkdir.

İnsan doğru sözü inkar edib, səhv yola qədəm qoysa, hökmən məhv olacaqdır.

Düz pərdədə əyri çaldıqları üçün  
 Bu dünyadan öz köçlərini sürdülər [5, s. 479].

Əgər sənət səni yaradana doğru yol göstərsə, ona əməl etməlisən  
 Bu pərdədə bir kök belə artırmaq olmaz [5, s. 515].

Məclislərdə camaat ilə birlikdə şadlanmalısən, öz şəxsi mənfəətini güdməməlisən.

Mütrüb kimi hamının məclisində şad ol,  
 Əgər sərvəsənsə, öz bəndindən azad ol [5, s. 523].

Qayğısız bir könül sirr anlamaz.

Qəmi olmayanlara qəmdən danışmaq olmaz,  
Sazla saz uyuşar, müxalif uymaz [2, s. 254].

Kainatın əsasını təşkil edən dörd ünsür (su, od, torpaq, külək), şahların sarayı önündə gündə beş dəfə çalınan hərbi musiqi və göyün xəyal edilən doqquz təbəqəsi fələkdirsə, səmanın altındakı həyat nərdi du-şəşsiz oynanmır, həmişə hesab etməlisən ki, səndən də üstünləri ola bilər.

Bu dörd tağ altında beş növbət çalma,  
Axı bu doqquz fələk də şəşdərsiz deyil [5, s.166].

Şair insan münasibətlərinin bəm və zil səslərin bir-birinə uzlaşması ilə müqayisə edir.

Hamıya bağlı olan o qəsrə girib,  
Bəm ilə zil kimi uyuşduq [4, s. 142].

Sazın timsalında nəzərə çatdırılır ki, dünya onunla uyuşan insanlara xoşbəxtlik gətirir.

Dünyanın sazi ilə oxumalı,  
Dünya dünya ilə uyuşanlarındır [3, s. 34].

Hər dövrən uyğun tələblər sürür. Ağillı adam zəmanəsinin gərdeşindən başını itirməz.

Köhnə havanı lap başlanğıcından yaramaz hesab edər,  
Dünyada yeni bir hava çalmağa başlar [5, s. 431].

Həqiqəti, insanların arzularını əks etdirməyənlər heç zaman yüksələ bilməz.

Tərslik axtaran hər bir təbiət,  
Gəc pərdə kimi tərsinə danışan olar [3, s. 34].

Lovğalıq, xəsislik, acgözlük pislənir, həddini bilmək tövsiyə olunur, çünki hər bir şeyin tərs üzü vardır.

Hər bir yurda bir zıncırov (cərəs) veriblər,  
Hər şəkərə bir milçək veriblər [1, s. 166].

Pislik etməməlisən, pisliliyə yaxşılıqla cavab verməlisən.

Gül kimi solmaq təbilini (kusunu) döy!  
Səni öldürənin əlini öp [3, s. 51].

İnsanların ruzusunu kəsməməyə, nəyin varsa onunla kifayətlənməyə çağırır, xalqa qulluq etməyi xoşbəxtlik sayır.

Yolun tikanla dolu olsa da!  
Fələk kimi gedişində rəqsdə ol! [3, s. 59]:

İnsan gərək sərtlik göstərməməli, xırdaçılıqdan çəkinməli, ağilla hərəkət etməlidir.

Sazını cahan pərdəsilə birgə köklə  
Boş tut və möhkəm də at [4, s. 187].

Yeni dostlara alışmaq üçün, onların "pərdəsində" nəğmənin çalınması vacibdir, dostluq naminə çətinliklərə dözməlisən.

Kiminlə bu yolda həməvazsan,  
Onun pərdəsində də oxu!  
Bu təng tərənənin pərdəsində,  
Ahəng bilməsən, xaric çalarsan [3, s. 54].

Həyatın qanunlarına uyuşmalısən.

Nəğmə ilə düz gəlməyən rudu,  
Xanəndə çalarsa, kəsər [3, s. 55].

Şair zamanın tez-tez dəyişməsinə işarə edir.

Bu pərdə ilə tərənə düzəltmək olmaz,  
Bu pərdənin özünü belə tanımaq olmaz [3, s. 31].

Şairə görə dünya sərbəstdir, fələk, tale, bəxt isə dünyadan fərqli olaraq.

Dünya çalğıcılar adətində deyil,  
O, havanı xanəndələrin havasına uyğunlaşdırmaz.  
Əgər saza bir əbrişim bağlandığını görsə,  
Onu qırmaq üçün əlini uzadar [5, s. 436].

Bu pərdəmdə səma ilə mübahisə yoxdur,

Çünki bu pərdə heç kəslə həmahəng deyil [5, s. 437].

Dünyanın faniliyi, əcəlin gücü, müvəffəqiyyətin müvəqqətiliyi  
qeyd edilir:

Bir yanda şənlik üçün, bir yanda kədər üçün yer süpürüb  
Bir yerdə rəqs edərlər, başqa yerdə baş döyərlər.  
Bir yerdə müğənninin səsi ucalar,  
Başqa yerdə ağıçı səsinə ucaldar  
Sazdan, yağıdan hər cür avaz ucalsa da  
Bu gördüyün günbəzin altında bir qoza dəyməz [2, s.144 ].

Fəsadlarla dolu olan dünya çox vaxt insanların iradəsindən asılı olmur.

Dünya nəğməsi xaric çalınandır,  
Xələl simdir, çalğıcıda deyil.  
Əgər sən bu pərdəyə uyuşmaq istəyirsənsə  
Həmahəngliyi seç – yaxşı yol budur [5, s. 280].

Şair məntiqsiz, mənasız danışmağı lüzumsuz sayır. Buna misal olaraq VII əsrin ortalarında İran hökmdarı Sasani Xosrov Pərvizin sarayında xidmət edən ud çalğı alətinin mahir ifaçısı və müğənni Barbədin adını çəkir.

Əgər nəfəsin və səsinlə Barbəd olsan da,  
Bu sazda pərdəsiz çalma, oxuma [3, s. 32].

Dəyərsiz sözlərdən uzaq olmaq çağırışı, sazın uyğun pərdələrə köklənməməyi ilə müqayisə edilir. Söz qoşmağın dəyəri haqqında söhbət açaraq, onun əhəmiyyətindən danışır.

Söz durduqca onun avazı uca olsun!  
Nizaminin adı sözlə təzə olsun! [1, s. 52]:

Gözəlliyə çox aludə olmamağa çağırır.

Karvanında heç bir şey yox, lakin nə qədər zıncırov (cərəs) var!  
Kasada heç bir şey yox, lakin nə qədər milçək var [1, s. 135].

Nizami öz timsalında yaxşı ad qazanmaq, cəmiyyətdə layiqli yer tutmaq üçün təkcə istedadına güvənməməyi, həm də hər oxunan nəğmə və deyilən kəlamın mənə daşımağını tövsiyə edir.

O pərdəni axtar ki, Nizami kimi,  
Yaxşı adla şöhrət tapasan [3, s. 32].

Əliaşağılığın əndazəsi olmalıdır.

O səxavət ki, bilikdən kənar qaynayır



Yırtılmış təbildən çıxan səsi andırır [5, s. 440].

İnsanlar əyləncə kimi dilsiz, kimsəsiz heyvanları məhv etməməlidir.

Böyüklərin nəzərinə xoş gəlməz

Ki, bu ahunun (dəfin) dərisinə çalğılıqların əli dəysin [1, s. 118].

Qadınların paklığı uca tutulur, onlar abır-həyalı olmalıdırlar.

Qadın pərdəli olsa yaxşıdır

Axı, ahəng pərdəsiz olanda şivən qopar [5, s. 210].

Şairə görə insanın xisləti olan musiqi, ətraf mühiti dərk etmək, duymaq və zövq almaq üçün ən vacib vasitədir, mənəviyyat mənbəyidir. Ona görə də insan onu mənəvi-əxlaqi gözəlliyin göstəricisi kimi sevməlidir. Musiqi şairin ilham mənbəyi olmaqla yanaşı, onun düşüncə və mülahizələrini oxucuya daha inandırıcı çatdırmaq üçün ən güclü vasitədir. Bu vasitədən yerli-yerində faydalanması dahi şairimizin musiqinin, çalğı alətlərinin, ondan hasil edilən səslərin kamil bilicisi olmasına dəlalət edir.

Nizami musiqisiz həyatı susuz səhraya bənzədir, çalğı aləti dedikdə isə dünyanı nəzərdə tutur. Ona görə şeir musiqisiz olmur, o oxunmalıdır, musiqi təsir gücünə, emosional təzahürünə görə poeziyadan üstündür.

Musiqinin estetik təsir gücünün “Xosrov və Şirin” poemasının “Çalğıcı Barbədin tərifı” bölümündə 30 mahnısının təmsalında, özü də tək-cə bir bəndə açıqlanması Nizaminin poeziyasının dərinliyinin bariz göstəricisidir. Məsələn, “Cənci-badavərd” (“Yel gətirən xəzinə”) mahnısı mənəviyyat aşılair, “Gənci-kavi” (“Ökü z xəzinəsi”) insanı cuşa gətirir, “Gənci-suxtə”nin (“Yanmış xəzinə”) yanğılı melodiyası isə qəmləndirir. “Təxti-Təqdis”i eşidəndə elə bil ki, cənnətin qapısı açılır, “Sazi-novruz” (“Novruza uyğun”) səslənəndə hamı özünü Novruz bayramındakı kimi hiss edir və s.

Nizami musiqini eşqdən ayırmır, onları eyniləşdirir. Eşqdən danışanda həmişə musiqi eşidilir, çalğıcılar iştirak edir.

Şərab düzdülər, çəng də kökləndi,

Rudlar çalınmağa başladı [4, s. 147].

Eşqsiz adamı qırıq neyə oxşadır.

Kim ki eşqdən xali oldu, qurudur (ney kimi),

Yüz canı olsa da, eşqsiz ölüdür [2, s. 50].

Şair sevgililər birləşdikdə deyir və onları sazın xoşavaz ipək tellərinə bənzədir

Hər ikimiz bir-birimizə qovuşmuşuq?

Necə ki zillə bəm qovuşar.

Cəngi çəngə mizrab (zəhmə) çəkəndə,

Ahəngi zil və bəmsiz olmaz [3, s. 230].

O, iki xoş avaz ipək teldən

Çoxlarının sazında saz teli oldu [3, s. 94].

Nizamiyə görə musiqi böyük təsiredici gücə malikdir. Təsadüf deyildir ki, “Xosrov və Şirin” poemasının qəhrəmanı Sasani şahzadəsi Xosrov Barbəd və Nəkisanın musiqinin müşayiəti ilə söhbətindən sonra anlayır ki, öz yüngüllüyü ilə Şirinin məhəbbətini qazana bilməyəcəkdir, yalnız ata-baba qaydası ilə sevgilisinə nail ola bilər.

İnsanların halı müxtəlif nəğmələrlə, çalğı alətlərinin çıxardığı səslərlə, mütrüblərin ifası və rəqqasələrin hərəkətləri ilə müqayisə edilir. Belə nəticəyə gəlir ki, ancaq musiqi qəmi dağıda bilər, musiqi yaralı könülə məlhəmdir. Çalğı zahidə belə təsir edir.

Əgər zahid bir parça daşdan da olsa,

Çəngin ahəngilə onu rəqsə gətirərəm [5, s. 357].

“İsgəndərnamə” epopeyasının “İqbalnamə” hissəsində verilən 29 müğənninamələrdə şairin dərin estetik görüşləri aydın şəkildə özünü büruzə verir. O, gah müğənnidən könül nəğməsinin oxumasını, onun nəvasının dərdlərin dəvası olmasını, sazı və ya cürəni ələ alıb, xoşahəng, ürək açan hava çalmasını, gah da çəng çalıb könlünü şad eləməsini, suğdi quşunun (udun) naləsini dinləməyi, “Rameşi-can” havası ilə ürəyinin açılmasını arzulayır. Qədim hava ilə dastanını bitirmək, rudda mərdlik nəğməsinin yada salmasını, çəngin avazı ilə dar yoldan, zil səsin səslənməsi ilə isə ahu-zardan qurtulmasını, köhnə pərdə ilə qəmli bir hava çalmasını, qəmini, qüssəsini isə sazın teli ilə ram etməsini istəyir.

Müğənninamələrdən nümunə kimi göstərilən misralar:

Ey müğənni, zil səslə bu ərgənunun simlərində

Ürəkəçən bir hava çal.

Elə bir hava ki, möhnətdən xilas etsin,

Qaranlıq gecəyə aydınlıq versin [5, s. 450]: .

-----

Müğənni, gəl səhərin ilkin çağı

Xam ruda bir püxtə mizrab (zəhmə) vur.

Qoy o mizrabdan ürək çuşa gəlsin,

Bihudə sevdadan yuxumu aparsın (5, s. 454).

-----

Müğənni, sazı ahənginə uyğun şəkildə köklə,

Bir an pərdəni öz ahəngindən kənar et,

Çünki dar pərdə ilə bizim işimiz yoxdur

Ahəngdə ancaq genişlik axtarmaq lazımdır (5, s. 478).

Göründüyü kimi, Nizami Gəncəvinin etik və estetik fikirləri inanc kimi səslənir. Onun əsərləri insanları mənəvi cəhətdən zənginləşdirir, gözəlləşdirir. Nizami poeziyasının qayəsi də budur.

### ƏDƏBİYYAT:

1. Nizami Gəncəvi. Sirlər xəzinəsi. Filoloji tərcümə. Rüstəm Əliyevindir. B.: Elm, 1981, 247 s.

2. Nizami Gəncəvi. Xosrov və Şirin. Filoloji tərcümə Həmid Məmmədzadəninidir. B.: Elm, 1981, 374 s.

3. Nizami Gəncəvi. Leyli və Məcnun. Filoloji tərcümə. Mübariz Əlizadəninidir. B.: Elm, 1981, 289 s.

4. Nizami Gəncəvi. Yeddi gözəl. Filoloji tərcümə Rüstəm Əliyevindir. B.: Elm, 1983, 359 s.

5. Nizami Gəncəvi. İskəndərnamə. Şərəfnamə. Filoloji tərcümə Qəzənfər Əliyevindir. İqbalnamə. Filoloji tərcümə Vaqif Aslanovundur. B.: Elm, 1983, 650 s.

**Saadet АБДУЛЛАЕВА**  
Доктор искусствоведения,  
профессор БМА

**ЭТИКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ НИЗАМИ ГЯНДЖЕВИ В  
“МУЗЫКАЛЬНЫХ” СТРОКАХ ПОЭТА**

**Резюме:** В статье комментируются этико-эстетические взгляды выдающегося азербайджанского поэта Низами Гянджеви, изложенные в “Хамсе”.

**Ключевые слова:** Низами Гянджеви, “Хамсе”, этика, эстетика

**Saadet ABDULLAYEVA**  
Doctor of Sciences on Arts,  
Professor of BMA

**ETHICAL AND AESTHETIC VIEWS OF NIZAMI GANJAVI  
IN THE "MUSIC" HEMISTICHS**

**Summar:** The article commented on ethical and aesthetic views of the outstanding Azerbaijani poet Nizami Ganjavi, as set out in "Khamsa".

**Key words:** Nizami Ganjavi, "Khamsa", ethics, aesthetics

**Нармина ГУСЕЙНОВА**

научный сотрудник БМА

Адрес: Баку, Насиминский район, Ш.Бадалбейли 98

Email: huseynova.n73@mail.ru

## ПУТИ ИЗУЧЕНИЯ СРЕДНЕВЕКОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ АЗЕРБАЙДЖАНА

***Резюме:** Статья посвящена путям изучения богатой музыкальной культуры Азербайджана средних веков. Одним из направлений в этой области является возрождение музыкального инструментария тех времен. Реставрацией древних народных инструментов эпохи средневековья долгие годы успешно занимался Народный артист Азербайджана, доктор искусствоведения, профессор М.Керимли. В 1992-м году при Азербайджанской Государственной Консерватории имени У.Гаджибекова под руководством М.Керима начала функционировать научная лаборатория «Реставрация и усовершенствование древних музыкальных инструментов». Главной задачей исследователей научной лаборатории является воссоздание древней азербайджанской музыкальной культуры, реставрация старинных музыкальных инструментов, пропаганда их широкой публике.*

***Ключевые слова:** лаборатория, ученые, исследование, реставрация*

Истоки богатой музыкальной культуры в Азербайджане уходят вглубь веков. Со времен палеолита в Азербайджане, в древнем очаге культуры Гобустане сохранились наскальные рисунки на скалах, пещерах с изображениями мужчин, женщин, различных диких животных, охотников, хоровода пляшущих человеческих фигур, танцующих народный танец "Яллы". На территории Азербайджана в археологических раскопках найдены бронзовые изделия – бубенчики, керамические птицы с мелкими камешками внутри, при помощи которых издавались первые музыкальные звуки.

Интенсивное развитие получила музыкальная культура Азербайджана в средние века. Об этом свидетельствуют фундаментальные работы азербайджанских ученых. В трактатах выдающихся исследователей музыки С.Урмеви (XII), А.Марагаи (XIV), Мирзабека (XVII), Мир Мохсун Навваба (XIX) имеются исторические данные, свидетельствующие о высоком развитии музыкальной культуры и наличии более 60-ти музыкальных инструментов в Азербайджане.



Средневековая музыкальная культура всегда являлась объектом исследования многих ученых. Говоря о музыкальной культуре Азербайджана в средние века, нельзя не упомянуть имя народного артиста Азербайджана, доктора искусствоведения, профессора М.Керимли.



Выдающийся ученый, педагог М.Керимли оставил большой след в развитии музыкальной культуры Азербайджана. Начиная с 1970-х годов на протяжении долгих лет М.Керимли занимался возрождением и реставрацией древних народных инструментов эпохи средневековья. Под его руководством было восстановлено большое количество старинных инструментов: руд, рубаб, чегане, ченг, чогур, сантур, тенбур, барбет, гогуз, ней, нузха.

Восстановленные древние музыкальные инструменты хранятся в Азербайджанском Государственном Музее Музыкальной культуры. На этих

инструментах играют музыканты Государственного ансамбля старинных инструментов. Старинная музыка является историческим достоянием азербайджанского народа.

Огромная исследовательская работа М.Керимли состоит из изучения и исполнения интонаций, тембров, специфических технических возможностей каждого инструмента. По словам М.Керимли, секреты магического звучания древних инструментов состоит в изготовлении музыкальных инструментов из живых материалов – пленки сердца буйвола, бараньих жил, рыбьей кожи, камыша, ценных пород деревьев и др. Это приводит к необычному, красочному звучанию музыкальных инструментов.

Для наиболее полного изучения методов исполнения на каждом инструменте, М.Керимли создал, и длительное время руководил Государственным ансамблем старинных инструментов. Становление Государственного ансамбля старинных инструментов при Азербайджанском Государственном Музее музыкальной культуры вызвало новый прилив сил и стимулировало дальнейшее развитие огромной исследовательской деятельности музыкантов, исполнителей, ученых, мастеров по изготовлению музыкальных инструментов.



Высокопрофессиональные музыканты исполнители ансамбля овладевают игрой на старинных народных инструментах, изучают выразительные и технические возможности каждого инструмента в отдельности. В программу

ансамбля входят старинные народные песни, восточные мелодии, теснифы, ренги, интересные мугамные обработки. Ансамблевая слитность, хорошее владение богатством звуковой палитры, необычное уникальное звучание старинных народных инструментов эпохи средневековья восхищают многочисленных слушателей как профессиональных, так и любителей старинной народной музыки. Музыканты Государственного ансамбля на концертах выступают в костюмах, сшитых в старинном стиле эпохи средневековья.

Со стороны профессиональных музыкантов и любителей интерес к старинной музыке с каждым годом растет. Регулярно выступая на концертах, высокопрофессиональные музыканты Государственного ансамбля старинных музыкальных инструментов, с большим успехом представляют и пропагандируют национальную музыкальную культуру Азербайджана во многих странах мира.

По предложению доктора философских наук, Заслуженного деятеля Азербайджана, проректора по научно-исследовательской и творческой работе Г.Абдуллазаде и большой поддержке Народного артиста СССР, Азербайджана, ректора, профессора Ф.Бадалбейли, в 1992-м году при Азербайджанской Государственной консерватории имени У.Гаджибекова открылась научно-исследовательская лаборатория «Реставрация и усовершенствование древних музыкальных инструментов». М.Керимли со дня основания до конца своей жизни являлся директором научно-исследовательской лаборатории. Создание научно-исследовательской лаборатории дало большой импульс в развитии музыкальной культуры Азербайджана. Тяготение к старинной народной музыке эпохи средневековья, большой интерес к старинным народным музыкальным инструментам привело к обращению многих ученых, музыкантов, художников, мастеров по изготовлению старинных инструментов к проблеме восстановления и реставрации древних народных музыкальных инструментов Азербайджана. Главной задачей исследователей научной лаборатории является воссоздание древней азербайджанской музыкальной культуры, реставрация старинных музыкальных инструментов, пропаганда их широкой массовой публике.

Исследуя архивные материалы Института Рукописей, в Историческом Музее, Государственных библиотеках, Музее Искусств имени Р.Мустафаева, создавая чертежи для мастеров по изготовлению инструментов, измеряя струны, изучая акустические возможности и историческое прошлое каждого инструмента, в научной лаборатории было отреставрировано 11 древних, давно забытых музыкальных инструментов.

Доктора искусствоведения, профессора С.Абдуллаева, М.Керимли в своих фундаментальных научных трудах исследовали историческое прошлое азербайджанского инструментария. Доктор философии С.Кафарзаде в исследованиях о духовых инструментах, кандидат физико-математических наук Ш.Гаджиев в математических исследованиях тембров музыкальных инстру-

ментов, раскрывают истоки музыкального инструментария в Азербайджане. Доктор искусствоведения, профессор Т.Мамедов в течение многих лет играет важную роль в электронном предоставлении культурного наследия. Заслуженный деятель Азербайджана, видный композитор А.Азимов, обращаясь к старинной музыке средневековья, изучает ее историческое прошлое, исследуют старинные партитуры. А.Азимовым была воспроизведена нотная запись мугама Чаргях, нескольких старинных народных песен и танцев. Народный артист Азербайджана, профессор Р.Кулиев исследует историю исполнительства, тембровые и технические возможности музыкальных народных инструментов. Народный артист Азербайджана, доцент А.Абасалиев является одним из первых исполнителей, озвучивающий акустические и технические возможности отреставрированных старинных музыкальных инструментов.

Следует упомянуть имена ученых, которых уже нет, но они вложили все свои знания и творческие силы в развитие истории музыкальной культуры Азербайджана. Это кандидат искусствоведения, профессор В.Абдулкасумов, кандидаты искусствоведения Ф.Азимли, Ф.Эфендиев, доктор филологических наук Б.Абдулла и другие.

С 2013-го года директором научной лаборатории «Реставрация и совершенствование древних музыкальных инструментов» становится кандидат искусствоведения, профессор М.Кафарова. Под руководством М.Кафаровой мастером Г.Байрамовым был отреставрирован древний музыкальный инструмент яйлы рубаб. Кроме этого, композитором Р.Халиловым была воспроизведена нотная запись мугамов Рахаб, Гатар, Баяты-Кюрд. М.Кафарова исследуя музыкальные народные инструменты, опубликовала методические рекомендации “Milli musiqi alətlərinin bəzi tədqiqat aspektləri” (6) (Некоторые аспекты исследования национальных музыкальных инструментов).

Изучение древней азербайджанской музыкальной культуры открывает новые горизонты исследования для последующего поколения. Ученые-единомышленники, изучающие историческое прошлое, акустику и технологию старинных музыкальных инструментов, продолжают начатое дело М.Керимли. Исследователи собирают архивные материалы, традиции, обогатившие музыкальную культуру Азербайджана. Кандидаты искусствоведения Н.Байрамалибейли, А.Инякина, сотрудники научной лаборатории Р.Бехменли, Н.Мустафаева, Б.Кязимова, А.Мамедова, Н.Байрамова, Н.Гусейнова, лаборанты Э.Аллахвердиева, Ш.Мамедзаде продолжают изучать и исследовать образцы музыкального творчества средневековья.

18 ноября 2015 года в Большом зале Бакинской Музыкальной Академии имени У.Гаджибейли в торжественной форме был проведен вечер, посвященный 70-летию памяти выдающегося исследователя азербайджанской старинной музыки, профессора М.Керимова. В связи с этим, выступил Государственный ансамбль старинных народных инструментов. На концерте



прозвучали прекрасные обработки старинной музыки М.Керимли, уводящие слушателей в древний мир эпохи Азербайджанского Ренессанса.

Подводя итог можно сказать, что музыкальная культура в Азербайджане еще с древних веков является неотъемлемой частью жизненного пути человека. Традиции, обогатившие музыкальную культуру Азербайджана, сохраняются и продолжают процветать.

## ЛИТЕРАТУРА:

1. Kərim M. Orta əsr Azərbaycan musiqi alətləri (tarixi, orqanoloji tədqiqat) Avtoreferat B.: 2009, 45 s.
2. Tarixi yaşadan unudulmuş musiqi alətləri. Milli musiqinin tədqiqi. Elmi məqalələr toplusu D. 2011, 207 s.
3. Kərimli M. Azərbaycan musiqi alətləri. B.: Mütərcim, 2011, 96 s.
4. Qafarova M. Məcnun Kərimov: Yaradıcı şəxsiyyətin portreti // "Musiqi dünyası" jurnalı 1/62 2015, s. 65-68
5. Professor Məcnun Kərimov 70. Qədim musiqi alətlərinin tədqiqatçısı., B.: Apostrof MMC, 2015, 208 s.
6. Qafarova M. Milli musiqi alətlərinin bəzi tədqiqat aspektləri. Ali və orta ixtisas musiqi məktəbləri üçün metodiki vəsait. B.: ADPU, 2016, 34 s.

*Nərminə HÜSEYNOVA*

*BMA-nın elmi işçisi*

### **ORTA ƏSRLƏR AZƏRBAYCAN MUSIQI MƏDƏNİYYƏTİNİN TƏDQIQI YOLLARI**

**Xülasə:** Azərbaycanın zəngin musiqi mədəniyyətinin tarixi ən qədim dövrdən başlayır. Orta əsr alimlərinin risalələrinə əsaslanaraq, demək olar ki, o zaman Azərbaycan musiqi mədəniyyəti yüksək səviyyədə inkişaf etmişdir. Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti, sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor M. Kərimli uzun illərdir ki, Orta əsrlərdə istifadə edilmiş qədim musiqi alətlərinin bərpası və təkmilləşdirilməsi sahəsində təqdirəlayiq işlər görmüşdür. 1992-ci ildə Ü. Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında "Qədim musiqi alətlərinin bərpası və təkmilləşdirilməsi" elmi laboratoriyası yarandı. Tədqiqatçıların əsas məqsədi Azərbaycanın qədim musiqi mədəniyyətinin bərpası, qədim musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi və onların bütün dünyada təbliğidir.

**Açar sözlər:** laboratoriya, tədqiqat, alimlər, bərpa, tarix

**Narmina HUSEYNOVA**  
*Researcher of BMA*

## **THE ROLE OF THE RESEARCH OF MEDIEVAL MUSICAL CULTURE OF AZERBAIJAN**

**Summary:** *Ancient rich musical culture in Azerbaijan in the Middle Ages began to develop intensively. This is evidenced by the fundamental works of Azerbaijani scientists. In the treatises of outstanding scholars of music have historical evidence of highly developed musical culture in Azerbaijan.*

*People's Artist of Azerbaijan, Doctor of Arts, Professor M.Kerimli for many years engaged in the revival and restoration of ancient folk instruments of the Middle Ages. in 1992 at the Azerbaijan State Conservatory named after U. Hajibeyli opens research laboratory "Restoration and improvement of ancient musical instruments."*

*The main objective of the scientific research laboratory is to recreate the ancient Azerbaijani musical culture, restoration of old musical instruments, the promotion of a broad mass audience.*

**Key words:** *laboratory, research, scientists, restoration, history*

**Rəyçilər:** *sənətşunaslıq doktoru, professor Mahmudova Gülzar;  
sənətşunaslıq namizədi, professor Qafarova Maya*

**Cəmilə HÜSEYNOVA**

BMA-nın dissertantı

Ünvan: Bakı, Nəsimi r-nu, Şəmsi Bədəlbəyli 98

Email: cema80@rambler.ru

## **İMPERATOR RUS MUSIQI CƏMIYYƏTI BAKI ŞÖBƏSİNİN TƏDRİS STRUKTURU**

***Xülasə:** Zəngin arxiv materiallarına əsaslanaraq, müəllif XIX əsrin ikinci yarısında Azərbaycan musiqi mədəniyyətindən maraqlı faktlar irəli sürür. Məqalədə Azərbaycanda professional musiqi təhsilinin meydana gəlməsi açıqlanır.*

***Açar sözlər:** Rus Musiqi Cəmiyyəti, tədris strukturu, A.N.Yermolayeva, konsert, musiqi sinifləri*

XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanın musiqi mədəniyyəti tarixində xeyli canlanma baş verir. Bu dövrdə konsert və opera sənətinin, musiqi təhsilinin əsasları qoyulur. Bir sıra ölkələrdən tanınmış ifaçılar Bakıya qastrola gəlir, yerli musiqiçilərin fəaliyyəti daha da aktivləşirdi. Həmin artistlərdən bəziləri burada qalıb işləyirdilər. Onlardan pianoçu V.Voytsexovski, A.N.Yermolayeva, müğənni A.Rienzi və başqaları daimi yaşamaq üçün Bakıya köçmüşdülər.

Getdikcə, Bakıda professional musiqiçilərin sayı artırdı, onlar həvəskar musiqiçilərlə birgə şəhərin musiqi mədəniyyətinin inkişafında mühüm rol oynayırdılar. Belə sənətkarlardan biri də Azərbaycanda professional musiqi təhsilinin yaranma tarixində, onun meydana gəlməsində və inkişafının ilk addımlarında dərin iz buraxan, görkəmli musiqiçi – Antonina Nikolayevna Yermolayeva olmuşdur. Azərbaycanda professional musiqi təhsilinin meydana gəlməsinin başlanğıcını hiss edərək, A.N.Yermolayeva 1895-ci ildə Bakıda ilk musiqi məktəbini yaratmışdır.

XIX əsrin sonlarında Azərbaycanın – Bakı, Gəncə və digər şəhərlərində professional musiqi təhsil ocaqları yox dərəcəsinə idi. A.N.Yermolayevanın məktəbi yalnız bir ilə yaxın fəaliyyət göstərirdi. Əsasnaməyə görə təhsil kursu 6 illik, təhsil ödənişli idi və onun miqdarını hər dəfə A.N.Yermolayeva özü müəyyənləşdirirdi. Burada fortepiano və vokal sinifləri açıldı, nəzəriyyə və solfecio əsas fənlər sırasında tədris olunurdu. Bir qədər sonra isə simli alətlər sinfi də meydana gəlir. Artıq ilk addımlarından məktəb nüfuz qazanmağa başlamışdı.

Arxiv materialları və ardıcıl nəşrlər sayəsində aydın olur ki, A.N.Yermolayevanın musiqi məktəbi 1895-ci il sentyabrın 26-da təsdiq edilir. Lakin, dərslər 1896-cı ilin yanvarın 8-dən başlayır. I dərslər ilində 30 tələbə qəbul olundu. A.N.Yermolayeva məktəbinin yaradıcılığı həqiqətən də genişliyi və müxtəlifliyi ilə seçilirdi. Belə ki, burada “izahlı və dərrakəli” təhsil yaxşı nəticə verirdi, məktəbdə təhsil alan tələbələrin, müəllimlərin, məktəbin ətrafında toplaşan bir sıra musiqisevərlərin təşəbbüsü ilə ictimai kamera konsertləri, uşaq musiqi “səhərciyi” təşkil olunurdu. Əldə edilən faktlara əsasən qeyd edə bilərik ki, Yermolayevanın Bakıda musiqi təhsil ocağı açmaq fikri çox faydalı sayıla bilər. Çünki burada, rus musiqiçilərinin

işləmə metodu, repertuarı və əhalinin maarifləndirməsi xüsusilə faydalı olmuşdur. A.N.Yermolayevanın məktəbə qayğıkeş yanaşması istedadlı və yaradıcı musiqiçiləri dəvət etməsi bəhər verirdi. A.N.Yermolayeva təhsilinin nəticələrini camaata təqdim edirdi. İllik imtahanlar əlbəttə ki, dinləyicilər qarşısında keçirilirdi. Hər bir imtahandan sonra “Kaspi” qəzetində resenziyalarda pedaqoji işin yüksək qiymətləndirilməsi barədə məlumat verilir. A.N.Yermolayevanın məktəbi Bakıda klassik musiqi nümunələrinin və musiqi təhsilinin dirçəlişində böyük rol oynamışdır.

Qeyd etmək lazımdır ki, Bakı əhlinin özəl musiqi maarifçiliyi və pedaqoji yaradıcılıq fəaliyyəti formalarına artan tələbat vaxtı gəlib çatmışdır. XX əsrin əvvəlləri Bakı kiçik quberniya şəhərindən dəyişilərək, Rusiyanın qabaqcıl sənaye mərkəzinə çevrilmişdi. Bu dövrdə bütün Rusiyada musiqi həyatının mərkəzində İmperator Rus Musiqi Cəmiyyəti dururdu. Bunu nəzərə alaraq, Yermolayeva 1901-ci il aprelin 4-də Bakıda yaratdığı musiqi siniflərinin əsasında məhz İmperator Rus Musiqi Cəmiyyətinin Bakı Şöbəsinə yaratmaq üçün Rus Musiqi Cəmiyyətinin Baş direktorluğuna müraciət etmişdi. Bu müraciət qəbul olundu və onun məktəbi əsasında İRMC-nin Bakı şöbəsi meydana gəldi. A.N.Yermolayevanın musiqi məktəbi maddi imkanları və hüquqi haqları olmadığı üçün yüksək təhsil ocağına çevrilə bilmədi. Bunu anlayaraq, A.N.Yermolayeva Bakıda İRMC-nin şöbəsinə açmaq ideyasını irəli sürür.

1901-ci ildə Rus Musiqi Cəmiyyətinin Bakı şöbəsinin açılışı münasibəti ilə “Kaspi” qəzetində 2 böyük məqalə dərc olundu. Burada ümumi olaraq, rus musiqi mədəniyyətinin tarixində müstəsna dərəcədə böyük rol oynamış İmperator Rus Musiqi Cəmiyyətinin quruluşu, funksiyaları, statusu, fəaliyyət dairəsi, eləcə də Bakı şöbəsi haqqında geniş məlumat verilir. Musiqi siniflərinin direktoru vəzifəsi məhz A.N.Yermolayevaya həvalə olunur. Arxiv materialları və İRMC-nin Bakı şöbəsinin məlumatına əsaslanaraq, musiqi siniflərinin pedaqoji tərkibini qeyd etmək olar: fortepiano sinfi üzrə - Antonida və Yevgeniya Yermolayeva bacıları, R.L.Nikolayeva, O.A.Zaytseva və Peterburqdan dəvət olunmuş skripkaçı S.R.Kronqold, müğənni A.İ.Vişnevski, Moskvadan gəlmiş pianoçu R.P.Nikolayeva, violonçel çalan V.İ.Dubinskidən və həmçinin A.Yermolayevanın məktəbinin yetirmələrindən ibarət idi. Elə bu dövrə İRMC-nin Bakı şöbəsinin təşəbbüsü ilə təşkil olunan pedaqoq və tələbələrin ilk konserti müşahidə olunur. Konsertin proqramına L.Bethoven, V.Motsart, F.Şopen, R.Şuman, A.Rubinşteyn və digər bəstəkarların əsərləri daxil olmuşdu və o dövrün yerli mətbuatının yazılarına əsasən, konsertlər böyük anlaşıqla başa çatırdı.

Beləliklə, XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanda professional musiqi təhsilinin əsası qoyulmuşdu. Bu dövrdə Azərbaycanın mədəni və musiqi həyatı daha dolğun və maraqlı inkişaf etməyə başlayır. Musiqi təhsil ocağının fəaliyyətinin ilk günlərindən yerli cəmiyyətin incəsənətə olan marağı hiss olunur. Musiqi siniflərində təhsil alan tələbələrin marağı daha çox fortepiano şöbəsinə aid idi. Daha dəqiq, qəbul olan 183 tələbədən 125-i fortepiano sinfi üzrə dərslər alırdı.

İRMC-nin Bakı şöbəsi musiqi təhsili sahəsində fəaliyyəti uğurlu idi. Belə ki, burada musiqi siniflərinin direktoru A.Yermolayeva bu tədris ocağına Bakının ən yaxşı müəllimləri və digər şəhərlərdən olan məşhur musiqiçiləri dəvət edirdi. Yuxarıda qeyd etdiklərimizdən məsələn, S.R.Kronqold, V.İ.Dubinski, R.P.Nikolayeva və

A.İ.Vişnevski, başqa pedaqoji kollektivə, fortepiano sinfi üzrə - O.A.Zay-tseva, kontrabas sinfində - İ.R.Romanovski, fleyta – İ.O.Makeyev, klarnet – S.A.Desyatkov, mis nəfəs alətləri üzrə - F.F.Parizek, nəzəri fənnlər isə S.Kronqold, V.Dubinski və Yevgeniya Yermolayevaya həvalə olunmuşdu. Yeni müəllimlər RMC-nin Bakı şöbəsinin konsert fəaliyyətinə olduqca tez qoşuldular. Onlardan bir çoxu istedadlı ifaçı kimi özünü büruzə verir və tez-tez çıxış edirdilər. Pianoçular arasında O.A.Zaytseva, E.A.Dobroxotova, K.F.Marjik, M.V.Abolenskaya, B.A.Semyonov, Z.L.Tsexnovskaya, skripkaçı Q.S.Kats, violonçel çalan V.S.Dobro-xotov, müğənni L.N.Yakovleva və b. idi.

Çox sevindirici hal idi ki, siniflərin musiqi-maarifçilik fəaliyyəti çox sayda iştirakçı cəlb edirdi. Artıq məktəbin II dərəcəsinə təhsil alan tələbələr açıq konsertdə çıxış edirdilər. Ansambl sinfinin müəllimi S.Kronqold tələbə orkestrinə rəhbərlik edirdi. Orkestrlə keçirilən 2 konsert barədə “Kaspi” qəzetində resenziyada bir sıra bilgilər verilir, skripka sinfinin gözəl tərtibatı, orkestrin ifası, vokal sinfinin klassik repertuara dayaqlanması yüksək qiymətləndirilir. Həmçinin, burada musiqi siniflərinin yüksək pedaqoji əhəmiyyəti qeyd olunur. Tələbə konsertləri sistemləşir, lakin onların sayı stabil qalmırdı. Musiqi siniflərinin fəaliyyəti maddi bazanın olmadığından intensiv şəkildə inkişaf edə bilmirdi. Baş müdiriyyətdən maddi köməklik olmadığına görə A.N.Yermolayeva musiqi siniflərini genişləndirə və yeni təhsil fənnlərini daxil edə bilmirdi.

1906-cı ildə A.N.Yermolayeva Bakını tərk edir və musiqi siniflərinin direktoru vəzifəsinə S.Kronqold təyin olunur. O, musiqi siniflərini passiv vəziyyətdən çıxartmağa çalışır. Yeni müəllimlər dəvət edir. Siniflərin musiqi maarifçilik fəaliyyətini genişləndirirdi. Musiqi siniflərinin hələ ilk tədris ilindən simfonik orkestr yaratmaq ideyası yalnız 8 ildən sonra həyata keçir. Bu illər ərzində orkestrin meydana gəlməsi üçün əlverişli mühit yaranmışdı. Musiqi siniflərinin aktiv maarifçilik fəaliyyətinin sevindirici faktlarından biri də getdikcə tələbələrin artması idi. 1911-1912-ci dərəcə illərində musiqi siniflərində 289 tələbə dərəcə alırdı. Onlardan 196-sı fortepiano sinfi üzrə idi.

1916-cı ildə daha bir yeni dəyişiklik baş verir. Musiqi siniflərinin yeni direktoru Y.A.Rijinski təyin olunur. Y.A.Rijinski yeni dərslər əlavə edir; harmoniya, musiqi tarixi və s. Bununla yanaşı, məktəbə yeni müəllimlər dəvət edir. Onlardan: M.İ.Piletski (forteplano), R.P.Dunayevski – Qoldşteyn (vokal) və b. Y.A.Rijinski özü isə fortepiano sinfini və tələbə orkestrinə rəhbərlik edirdi. Bakıya gələn kimi dərhal Y.A.Rijinski İ.R.M.C-nin konsert fəaliyyətinə də qoşulur və yerli mətbuat onu təkcə gözəl pianoçu kimi deyil, həmçinin nüfuzlu bir şəxsiyyət kimi, İ.R.M.C-nin fəaliyyətinin yaxşılaşması üçün çalışan bir insan kimi qələmə verirdilər. 1916-cı ilin oktyabrında İ.R.M.C-nin musiqi sinifləri “musiqi uçilişinə” çevrildi.

Gördüyümüz kimi, RMC-nin Bakı şöbəsində təhsil almaq bəhsinə gəlirdi və buna görə də zəhmətkeş ziyalılara özəl təhsil ocaqları, kurslarda dərəcə almaq daha sərfəli idi. Millilik məsələsi də önəmli idi. RMC-də təhsil alan tələbələr siyahısında ilk Azərbaycan soyadları yalnız 1908-ci ildə meydana gəldi (Tağıyeva, Şabanzadə, Hacıyeva, Ziyalova, Mahmudbəyova). Beləliklə, İRMC Azərbaycanda musiqi təhsilinin inkişafında əhəmiyyətli rol oynamışdı.

İmperator Rus Musiqi Cəmiyyətinin Bakı şöbəsinin fəaliyyətinin ümumi icmalına yekun vuraraq qeyd edə bilərik ki, bu cəmiyyətin fəaliyyəti müəyyən çatışmazlıqlara baxmayaraq, Azərbaycanda professional musiqi mədəniyyətinin inkişafında, musiqi təhsilinin təşəkkülündə, konsert həyatının fəallaşmasında mühüm rol oynamışdır.

### **ƏDƏBİYYAT :**

1. Əliyeva F.Ş. XX əsr Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixinin qaynaqları. I kitab, 1901-1911. B.: Nurlan, 2005, 362 s.
2. Дильбазова М.П. Из музыкального прошлого Баку. Б.: Ишыг, 1985, 136 с.
3. Исазаде А.И. Из истории профессиональной музыкальной жизни дореволюционного Баку. 1960, №5, с. 117-128.
4. Императорское русское музыкальное общество // Газета «Каспий» 25 октября, 1901, № 283.
5. И.Р.М.О // Газета «Каспий» 26 октября, 1901, № 285.

*Джамиля ГУСЕЙНОВА*

*Диссертант БМА*

### **СТРУКТУРА ОБРАЗОВАНИЯ БАКИНСКОГО ОТДЕЛЕНИЯ ИМПЕРАТОРСКОГО РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА**

*Резюме:* Опираясь на богатый архивный материал, автор приводит интересные факты из Азербайджанской музыкальной культуры во второй половине XIX века. В статье рассматривается становление профессионального музыкального образования в Азербайджане.

*Ключевые слова:* Русское музыкальное общество, образовательная структура, А.Н.Ермолаева, концерт, музыкальные классы

*Jamila HUSEYNOVA*

*Dissertant of BMA*

### **THE EDUCATION STRUCTURE OF THE BAKU BRANCH IMPERIAL RUSSIAN MUSICAL SOCIETY**

*Summary:* Leaning against a rich archival material, the author mentions the interesting facts from the Azerbaijan musical culture in the second half of XIX century. The article deals with the establishment of a professional musical education in Azerbaijan.

*Key words:* Russian music society, educational structure, A.N Yermolayeva, concert, music classes

**Rəyçilər:** sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Fərəh Əliyeva;  
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Lalə Hüseynova

**Aygül SƏFIXANOVA**

AMK-nın doktorantı,

Azərbaycan Milli Konservatoriyası

“Milli musiqinin tədqiqi elmi laboratoriyası”nda elmi işçi

E-mail: etno.aygul@mail.ru

## QARABAĞ BÖLGƏSİ HƏSİR NƏĞMƏLƏRİNİN SEMANTİK XÜSUSİYYƏTLƏRİ

***Xülasə:** Qarabağ bölgəsinin musiqi folklorunda həsir nəğmələri özünəməxsus əhəmiyyətə malikdir. Məqalədə bölgədə ekspedisiya zamanı toplanılan və qadın əməyini əks etdirən həsir nəğmələri musiqi dili, məqam və metroritmik cəhətdən araşdırılır. Bölgənin musiqi folklorunda toplanılan nümunələrdə mətnlə musiqinin qarşılıqlı müqayisəsi əsasında melopoetik xüsusiyyətlər təhlil olunur.*

***Açar sözlər:** Qarabağ, musiqi folkloru, əmək mahnıları, həsir nəğmələri*

Azərbaycan xalçaları öz gözəlliyinə, rəngarəng çalarlarına, ornament fərqliliyinə və orijinallığı ilə seçilən bədii keyfiyyətlərinə görə bütün dünyada tanınır. Xalçalarımız ölkə xaricində təşkil olunan beynəlxalq sərgilərdə, həmçinin Azərbaycan mədəniyyəti günlərində nümayiş etdirilir. Respublikamızda xalça toxuculuğunda Qarabağ xalçaları ilmələrinin sıxlığına, naxış elementlərinə, seyr edərkən insanı düşündürən fəlsəfiliyi ilə seçilən ornament zənginliyinə və rəng koloritinə görə xüsusi yer tutur. “Azərbaycan xalçası” 2010-cu il 15-19 noyabr tarixində Keniyada keçirilən (Nayrobi) YUNESKO-nun V sessiyasında Qeyri-maddi Mədəni irs siyahısına daxil edilib.

Ümumiyyətlə, istehsal texnikasına və toxunma xüsusiyyətlərinə görə Azərbaycan xalçaları xovlu və xovsuz olaraq 2 növə ayrılır. Xovlu məmulata gəbə, xalça, canamaz və s. daxildir. Xovsuz məmulata isə palaz, kilim, vərni, sumaq, şəddə, məfrəş və s. aid edilir. Qeyd edək ki, xovsuz xalçalar xalça toxuculuğunun ən qədim dövrünə təsadüf edir və xalça sənətinin yaranmasının əsasını da onun ilkin sadə formaları olan həsir, çətən, buriya təşkil edir.

**Həsir** – rütubətin və nəmliyin qarşısının alınması üçün küləşdən, qamış çubuğundan hazırlanaraq istifadə edilən yer döşəməsidir. Həsir toxuyan qadınlar həsirçi adlanırlar. Qeyd edək ki, Qarabağ bölgəsində həsiri qadınlar, lakin cənub bölgəsində isə həm qadınlar, həm də kişilər toxuyur. Həsirlər 2 növə bölünür: sadə həsirlər, naxışlı həsirlər. Həsirlər xana adlanan xüsusi dəzgahlarda toxunur. Həsiri əvəz edən bir çox məişət əşyaları hal-hazırda fabrikin şəraitində istehsal olunmasına baxmayaraq, bataqlıq bitkilərindən hazırlanan həsir öz aktuallığını bu gün də saxlayaraq onu toxuyan insanların əl əməyinin məhsuludur.

Həsiri toxumaq üçün yaş halda əldə olunan xammalı (Qarabağ zonasında əsasən qamışdan hazırlanır) əvvəlcə topa halda gün şüası düzən yerdə qurudurlar, daha sonra əriş hazırlayıb üfəyi vəziyyətdə qurulmuş dəzgahda sıralayırlar. Həsiri yerə sərilən palaz-xalçanın altından sərərmişlər ki, evdə rütubəti çəksin, palaz-

xalçanın tez yeyilərək istifadəyə yarasızlığının qarşısı alınsın və davamlı olsun. Həsir, həmçinin, evdə dekorativ bəzək ornamenti kimi də istifadə edilirmiş. Keçmiş zamanlarda gəlin köçən qızlara da cehizində mütləq həris toxuyub verərlərmiş.



### **Dəzqahda həsir**

#### **Azərbaycan xalça muzeyinin ekspozisiyası**

Həsir Azərbaycanda, xüsusilə Kür və Araz boyu yaşayış yerlərində, Cəlilabad, Masallı və Lənkəranda qədimdən əvəzsiz məişət əşyası kimi işlədilib. Müxtəlif növləri (saya, güllü, naxışlı, gilani və s.) var. Həsirdən ipəkçilikdə, meyvələrin qurudulmasında, habelə alaçıq örtüyü və taxıl kisəsi kimi də istifadə edilir” (2, s. 215-216).

Həsir Azərbaycanda minilliklər əvvəl təşəkkül tapmış qədim xalq sənəti növlərindən biridir və bu gün də məişət atributu olmaqla yanaşı, mədəni irsimizin nümunələri sırasında özünəməxsus əhəmiyyətə malikdir. Azərbaycanda hələ qədim dövrlərdə həsirlərin toxunması üçün ən sadə üfqi, habelə şaquli dəzqahlar quraşdırılırdı.

“Həsir dəzqahlarının zamanəmizədək şaquli və üfqi olmaqla iki əsas tipi gəlib çatıb. Saya həsir toxuculuğunda tətbiq olunan şaquli dəzqah - "dasko" 3,5-4 metr uzunluğunda bir cüt qoldan, onları birləşdirən və 1,5 uzunluqda alt və üst oxdan, “si” adlanan döyəc taxtasından ibarət bəsit quruluşa malik idi. Oxların sabit qalması üçün dəzqah qollarının üzərində kərtmə üsulu ilə yarıqlar açılırdı” (1, s. 410).





### **Həsir toxuyan dəzgahın quruluşu Azərbaycan xalça muzeyinin ekspozisiyası**

Qeyd edək ki, Qarabağ bölgəsində ekspedisiya səfərimiz zamanı bizə informantlar həsirin digər növlərilə yanaşı, əsasən saya, yəni sadə həsir toxuduqlarını dedilər. Həmçinin, tək halda həsiri ən tez iki günə, iki nəfər birgə isə 1 günə də toxuduqlarını söylədilər.

“Saya həsirdən fərqli olaraq, güllü həsir yer hanasını xatırladan üfüqi dəzgahda toxunurdu. Üfüqi həsir dəzgahı 4 ədəd mıxçadan, onları baş kərtinə köndələn bağlanmış bir cüt dolağacdan və paral adlanan zərbə alətindən ibarət bəsit quruluşa malik idi.

Güllü həsirin çoxsaylı ərş düzümünə müvafiq olaraq paralın üzərində 45-ə qədər deşik olurdu. Adətən, güllü həsirin ayaq və baş hissəsi kətansayağı sadə toxuma texnikası ilə, yan haşiyəsi isə nəfsə adlanan kənar ərşlər üzrə döndərmə üsulu ilə toxunurdu.

Astara-Lənkəran zonasında vaxtilə həsirin hərəmi (baş hərəmi, qoşa hərəmi), nəlbəki gülü, zərəni gülü, doğanaq (əyri doğanaq, girdə doğanaq), şanagül, girdəgül, nevincanə, cınağı, məcmeyi, teşti, dəvəboynu, pişkəcanq, kitbəşəgit (saya), kəşli, ənzəli, ağnaxış və s. olmaqla müxtəlif çeşniləri dəbdə olmuşdu” (1, s. 412).

Həsir toxunan zaman zəhmətkeş nənələrimizin oxuduqları musiqi folkloru nümunələrinin mövcudluğu musiqişünas Məmmədsaleh İsmayılov tərəfindən də qeyd olunmuşdur. Musiqişünas yazır: “Zəhmət prosesini əks etdirən mahnılar, tarlada yer şumlanarkən, toxum səpini zamanı, xırmanda taxıl döyülərkən, xalı-xalça toxuyan dəzgah yanında, həsir hörülərkən, bir sözlə, əmək əsnasında meydana çıxmışdır” (3, s. 19).

Həsir toxuyan nənələrimiz sinkretik sənətin əvəzolunmaz nümunələrini toxuculuq sənəti ilə əlaqədar yaratmışlar. Hazırda ekspedisiya səfərlərimiz zamanı bu informantlarla söhbət edərkən neçə-neçə nümunələri iş prosesi zamanı yaradaraq

söylədiklərini desələr də təəssüf ki, ahıl yaşda olmaları ilə əlaqədar hafizələrinin zəifləməsi onların bu nümunələri bizə nümayiş etdirməsi mümkünsüz oldu. Lakin uzun axtarışlardan sonra Füzuli rayonunun Araz yağlıvənd kənd sakini Zabiş Qocayevanın ifasından özünün həsir toxuduğunu qeyd etməsi və həsir hörərkən söylədiyi nəğmələri oxuması bizdə müəyyən rahatlıq yaratdı. Xüsusilə, qeyd etməliyik ki, informantın söylədiyi musiqi folkloru nümunələri özünəməxsus orijinallığı və bölgəyə məxsus autentik folklor nümunəsi kimi diqqəti cəlb edir.

Informantın söylədiyi nümunələrə nəzər yetirək:

### Həsir nəğməsi

Oxudu: Qocayeva Zabiş

Nota köçürən: Səfixanova Aygül

A

Moderato

Hə-sir ə - və bə - zək - di bü - tün əv - lə - rə gə - rək - di

gö - rən hə - sir ol - ma - yan əv - lər nə - yə gə - rək - di

Musiqili poetik bəndin heca-not sxemi belədir:

A1

Hə - sir to - xu mağ - dı i - şim E-lə hey bu - du vər - di-şim.

Hə - sir to - xu-mağ can a - lır, Əv - lə - rə ya - ra - şıq sa - lır.

Musiqili poetik bəndin heca-not sxemi belədir:

## A2

## Andantino

Ə - sir ye - sir ol - mu - şam Hə - si - rə i - li - şif qal - mı - şam  
i - na - da du - rub qal - mı - şam qur - ta - ra - san  
sən hə - sir

Musiqli poetik bəndin heca-not sxemi belədir:

## A3

## Andantino

Hə - sir sə - ni to - xu - sam Bir - cə e - lə tez qu - tar - sam  
Gə - lin qız - dar göz - lü - yür ce - hi - zi - nə xon - ça - san.

Musiqli poetik bəndin heca-not sxemi belədir:

## A4

## Andante

Hə - sir to - xu - nur ev - də Bə - rə - kət var o əv - də  
Həs - ri to - xu - yan əl - lər Do - la - nır bü - tün dil - də.

Musiqli poetik bəndin heca-not modeli:

Bu nümunələrdə musiqi forması öz arxetipik xüsusiyyətlərilə seçilir. Bütün melobəndlərin əsasında I melomisra və onun variantları durur. Məlum olduğu kimi bu tip oxuma qədim folklor nümunələrinə xasdır. Nümunənin melodik əsasında şur məqamı üzərində qurulmuş trixord durur (es-des-c). Qeyd etmək lazımdır ki, səslərin artikulyasiyası zamanı bu istinad pərdələrdən əlavə qonşu səslərə də toxunulur. Diqqət yetirdiyimiz nümunələrin ümumiləşdirilmiş modeli milli ritmik xüsusiyyətləri özündə əks etdirir (bu bir daha sübut edir ki, nümunələr sinkretik sənət növünə daxildir. Ona görə də burada musiqi mətni ilə poetik mətni ayrı-ayrılıqda təhlil etmək düzgün deyil). Bu modelin əsasında yeddi heca-not durur ki, bu da bayatı poetik formasının tipoloji xüsusiyyətlərindən biridir. Bu nümunələrdə modal ritmika təzahür edir. Həsiri toxuyan qadınların əl hərəkətləriylə həsir nəğmələrinin metroritmik tərəfi sinxronluq təşkil edir.

Həmçinin, melobəndin (yaxud da meloperiodun) əsasında bir melomisra durur və onun variantları özünü əks etdirir. Bu da arxaik folklor nümunələrinin səciyyəvi xüsusiyyətlərindən biri olduğunu sübut edir: məqam - metr ritmi (yəni modal ritmika) - musiqi ilə poetik mətnin əlaqələri. Bayatının hər poetik mısrası melomirsa şəklində ifadə olunur.

Məs: 

hə sir to xu nur əv də

Qarabağ bölgəsində topladığımız musiqi folkloruna məxsus hər bir nümunənin melopoetik semantikasında etnik mədəniyyətimizin qorunub saxlanılmasını, zəhmətkeş insanların həyat fəaliyyətinin, onların etnopsixoloji mühitinin etik və estetik düşüncələrini görmək olur. Qarabağ bölgəsinin rəngarəng musiqi folkloru sırasında həsir nəğmələri arxaikliyi və məişət nəğmələrinin çeşidliyi ilə fərqlənir. Qarabağ bölgəsi musiqi folklorunun araşdırılaraq təhlili xüsusi əhəmiyyətə malikdir. Bölgənin hal-hazırda həyat tərzində qorunub saxlanılmış musiqi folkloru janrları ənənəvi mədəniyyətin tarixi izlərinin etnomədəni nailiyyətlərini təzahür etdirir.

Qarabağ bölgəsinin musiqi folklorunun elmi-nəzəri təhlilində əsas məqsəd musiqi folkloru nümunələrinin üslub-forma xüsusiyyətləri, ifa tərzii özünəməxsusluğunun araşdırılmasıdır. Bölgədə janrlar üzrə toplanılan musiqi folklorunun təhlilləri göstərdi ki, hər bir ritmik formulun fərqli metroritmik cəhətlərinin olduğunu nəzərə alsaq, aydın olur ki, bölgənin zəngin folkloru rəngarəng ifa mədəniyyətinə malikdir. Təhlil olunan nümunələr ritmik komponentlərin məxsus olduqları janrların xarakterik göstəricisi olduğunu üzə çıxardı.

Beləliklə, Qarabağ bölgəsinin həsirçiliklə bağlı olan nəğmələrinin təhlili bizi belə qənaətə gətirir ki, folklor mahnı janrının bu qədim nümunələrində Azərbaycan musiqisinin ən arxaik xüsusiyyətləri qorunub saxlanılmışdır. Bu isə Qarabağ musiqi folklorunun tükənməz sərvət olduğuna dəlalət edir.

#### ƏDƏBİYYAT:

1. Azərbaycan etnoqrafiyası: 3 cildə, I c., Bakı.: Elm, 1988, 456 s.
2. Azərbaycan Sovet Ensiklopediyası, X cild, Bakı.: 1987, 608 s.
3. İsmayılov M.C. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. B.: Işıq, 1984, 100 s.

*Айгюль Сафиханова*

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

**СЕМАНТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ НАРОДНЫХ ПЕСЕН ТКАЧИХ  
ЦИНОВКИ КАРАБАХСКОГО РЕГИОНА**

**Резюме:** В музыкальном фольклоре Карабахского края особое место занимают песни ткачих циновки. В данной статье исследуются песни, собранные во время экспедиций в данный регион. Уделяется внимание взаимосвязям текста и музыки, выявляются особенности музыкального языка.

**Ключевые слова:** Карабах, музыкальный фольклор, трудовые песни, песни ткачих циновки

*Aygul Safikhanova*

*The Azerbaijan National Conservatory  
“Investigation of national music”  
scientific laboratory Research fellow,  
doktoral candidate of the ANC*

**SEMANTIC FEATURES OF FOLK SONGS MAT WEAVERS OF KARABAKH  
REGION**

**Summary:** In the musical folklore Karabakh Territory occupies a special place mat weavers songs. This article explores the songs collected during expeditions in the region. Attention is paid to the linkages of text and music, reveals features of the musical language.

**Key words:** Karabakh, music folklore, labor songs, mat weavers

**Rəyçilər:** əməkdar incəsənət xadimi, dosent Faiq Nağıyev;  
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Jalə Qulamova

**Könül ŞİRİNOVA**

AMK-nın doktorantı

Ünvan: Baki, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

Email: shirinova kenul@mail.ru

## **TÜRKİYƏNİN İĞDIR BÖLGƏSİNDƏ AZƏRBAYCAN FOLKLOR MUSIQİSİNİN ARAŞDIRILMASININ AKTUALLIĞI MƏSƏLƏSİ**

***Xülasə:** Təqdim olunan məqalə Türkiyənin İğdir bölgəsində yaşayan azərbaycanlıların əsrlər boyu qoruyub saxladığı folklor ənənələrinin araşdırılmasının bu gün üçün vacibliyindən, aktuallığından bəhs edir. Müəllif əsas diqqəti bölgənin Azərbaycan tarixində yeri və rolunu tədqiq etməyə, mənəvi mədəniyyətin formalaşmasında Azərbaycan milli musiqi ənənələrinin təsiri məsələlərinin araşdırılmasınının zəruriliyinə yönəldir.*

***Açar sözlər:** folklor, İğdir, musiqi, Səfəvi tarixi*

Azərbaycanlıların kompakt şəkildə yaşadıkları bölgələrdən biri də Türkiyə Cümhuriyyətinin İğdir və Qars vilayətidir. 1920-ci ildə Kazım Karabekir Paşanın komandanlığı altında Türk ordusu tərəfindən azad olunan İğdir XX əsrin əvvəllərində Rusların “Erməni vilayəti” adlandırdıkları əraziyə daxil idi. 1920-ci ilin noyabr ayında Osmanlı və Ermənistan arasında bağlanan müqaviləyə görə Araz sərhəd olmaqla İğdir və ətrafı Osmanlıya, İrəvan və ətrafı isə Ermənistan sərhədlərinə daxil olur. Lakin tarixi mənbələri araşdırsaq görərik ki, uzun müddət İğdir və onun ətrafı İrəvan xanlığının ərazisini əhatə edən Çuxursəd vilayətinin tərkibində olub. Bəzi məlumatlara görə, bu vilayətin adı e.ə. VII əsrdə ərazidə məskunlaşmış kimmer-iskit-sak tayfalarının adı ilə bağlıdır. Türk mənşəli etnonim olan Çuxursəd sözü dilimizə “Saka yurdu (saka çuxuru)” kimi tərcümə olunur [6, s. 19].

Bəzi mənbələrdə bu ərazinin qədim Urartu dövlətinə aid olduğu göstərilir. Tarixçilər arasında vilayətin adının Azərbaycan tayfalarından biri olan Sədli tayfasının adıyla bağlı olduğunu sübut edən mənbələr var. Sədlilər qaraqoyunlu tayfa birliyinə daxil olmuş, uzun müddət tarixi Azərbaycan torpaqlarında məskunlaşmışlar. Bunu Əmir Teymurun yürüşü zamanı Çuxursəd hakimi kimi Əmir Sədin adının tarixi qaynaqlarda çəkilməsi də təsdiq edir. Beləliklə, Əmir Sədin hakimiyyəti altında birləşən Azərbaycan Türk tayfaları Sədli, XIV əsrdən Arazyanı Sürməli vadisindəki ərazi Çuxursəd adlandırıldı, Erməni mənbələrində bura “Sahata pos” – Səhədin çuxuru, yaxud “Yerkrinsahat” – Səhədin ölkəsi adlandırılır [4, s. 38].

Çuxursəd toponimi rəsmi sənədlərdə ilk dəfə 1428-ci ildə xatırlanır, Arpaçayın Arazla qovuşduğu yerdən Naxçıvan və Arazın sağ sahilində yerləşməklə Ağrıdağa qədər əraziləri əhatə edən Sürməli Sədli tayfasının qədim yurdu kimi göstərilir. XV əsrdə Arazboyu torpaqları əhatə edən və Ağrıdağla Alagöz dağları arasındakı vadidə Sədli oynağına daxil idi. Bunu Teymuri Şahruxun Azərbaycan yürüşləri ilə bağlı

mənbələrdə də Naxçıvan və Sürməli bölgəsinin Sədli oynağının qədim yurdu olduğu təsdiqlənir. Lakin Səfəvilər dövründə Çuxursəd bəylərbəyi və ona tabe olan mahal və ulkalarından bəhs edən “Təskirəd – Əl müluq” mənbəsində İğdir və Sürməli adına rast gəlmirik. Belə güman etmək olar ki, mənbədə adı çəkilən Bəyazid qalası və Şadili eli ulkası dedikdə İğdir və onun ətrafı əraziləri nəzərdə tutulur. Bu mənbəyə görə Çuxursəd termini türk sədli oynağının adı ilə bağlıdır. Sədli oynağı bu adı Ağqoyunlu boy bəyindən almışdır. XV əsrdə Naxçıvan və Sürməli bu oynağın yurdu olub. Arpaçayın Arazla birləşdiyi yerindən başlayaraq iki çay arasındakı Çuxur adı qeyd edilən oynağın qışlağı olduğuna görə buraya Sədli çuxuru deyilirmiş. Sonralar çuxur Səd kimi adlanmışdır [7, s. 42].

Digər bir fərziyyəyə görə bu vadi böyük çuxura bənzədiyi üçün orada yaşayan azərbaycanlılar XVIII və XIX əsrlərdə də vadini Səhət çuxuru adlandırmışlar.

Qaraqoyunlu tayfaları ərazinin tarixində xüsusi rol oynamışdır. İğdir bölgəsində bu gün də Qaraqoyunluların adı ilə bağlı bir sıra yer adlarının olması bu fikri təsdiqləyir. Eyni zamanda bu ərazi Ağqoyunlu və Səfəvi tayfa birliyinin əsasına daxil olmuş, dövlətin inzibati siyasi həyatında xüsusi rol oynamışdır. Bunu təsdiq edən bir sıra faktlar da var. Tarixçi V.Minorski İsgəndər bəy Münsinin “Tarix-i aləm aray-i Abbasi” adlı əsərinə istinad edərək yazır ki, Qars Çuxursədlə Ərzurum arasında yerləşir və bu vilayət digər tərəfdən Ağıska ilə həmsərhəddir [6, s. 19].

Yuxarıda əldə etdiyimiz tarixi faktlara əsaslanıb belə bir nəticə çıxara bilərik ki, qədim türk-azərbaycan torpağı olan bu ərazi Qaraqoyunlu, Ağqoyunlu, Səfəvi dövlətlərinin tarixində xüsusi əhəmiyyətli rol oynayıb. Lakin bu dövlətlərin həyata keçirdiyi siyasətdə ən böyük təhlükəli tədbirlərdən biri ermənilərlə bağlı olan siyasət idi. Diqqət yetirsək görərik ki, bu xalq uzun illər boyu tərkibində yaşadığı türk dövlətlərinin hər birindən öz gələcək mənfur planlarını həyata keçirmək üçün istifadə etməyi bacarmış, zamanla özlərini ən sadıq təbəələr kimi göstərərək xeyli güzəştlərə nail olublar. Məsələn, Qaraqoyunluların hakimiyyəti dövründə erməni Qriqoriyan katolikoslarının Üçmüədzin monastırına köçürülməsi ilə erməni missionerlərinə öz dinlərini yaymağa əlverişli şərait yaradılmış, erməni katolikosları himayə olunub, fəaliyyətlərinə xeyli sərbəstlik verilmişdir. Bunun nəticəsi olaraq Ağqoyunluların hakimiyyəti zamanında isə onların mövqeyi daha da gücləndi.

Ermənilərin xeyrinə işləyən digər fakt: Səfəvi-Osmanlı müharibələri zamanı yerli əhəlinin həlak olaraq azalması, yaxud öz doğma yerlərini tərk etməsi ilə Ağrıdağ və onun yaxınlığına çəkilməsindən istifadə edən ermənilər o ərazilərə axışaraq yerləşir, özlərini Səfəvi şahlarının dostu, sadıq təbəəsi kimi qələmə verməyi bacarırdılar. Nəticədə, Birinci Şah Abbas zamanında ermənilər xarici ticarət əlaqələrini həyata keçirməkdə geniş imtiyazlar alaraq öz iqtisadi vəziyyətini xeyli yaxşılaşdıraraq qüdrətə malik olmağa başladılar.

Azərbaycan tarixinə aid qaynaqları araşdırdıqda Səfəvilər dövründə Çuxursəd bəylərbəyliyi həmişə qızılbaş, ustaclı tayfasının əmirləri tərəfindən idarə olunmuşdu. Lakin 1580-1604-cü illərdə osmanlılar tərəfindən işğaldan sonra təriqət fərqliliyinə

görə şiə əhalinin xeyli hissəsi torpaqlarını tərk edir. Osmanlı sultanı III Əhməd fərman verərək Üçmiədzin kilsəsi onun ətraf kəndlərində yaşayan ermənilərə toxunmamış, onlara təsərrüfat həyatıyla məşğul olmağa və öz milli kimliklərini saxlamağa icazə vermişdir.

Əhalinin etnik tərkibiylə bağlı tarixi mənbələrdə qeyd olunur ki, XVI-XVII əsrlərdə baş vermiş Səfəvi-Osmanlı müharibələrinin Azərbaycan üçün ən acı nəticələrindən biri Azərbaycan türklərinin öz torpaqlarını tərk etməsi, ermənilərin demoqrafik vəziyyətinin yaxşılaşması idi. Lakin buna baxmayaraq İrəvan xanlığının ərazisində əhalinin 80 faizdən çoxunu müsəlman, türk əhali təşkil etməsi faktı danılmazdır. Fransız əsilli səyyah və etnoqraf İvan Şopenin məlumatına görə xanlığın ərazisində öz saylarına görə bir-birindən fərqlənən Azərbaycan-türk tayfaları yaşayırdı: 5000-ə yaxın Qarapapaq, 3000-ə yaxın Ayrımlu, hər biri 1000 nəfərdən çox olan Böyükçobanqara, Sədli, Seyidli-axsaqlı, Qaçarların Şahdili və Sədərəkli oymaqları, Cəlali və başqaları [6, s. 77].

İ.Şopen qeyd edir ki, xanlığın ruslar tərəfindən işğalı ərəfəsində burada 49875 nəfər müsəlman, 234 nəfər kürd, 20073 nəfər erməni yaşayırdı. Lakin bu faktı nəzərə almaq lazımdır ki, İ.Şopen müsəlmanların yaşadığı 521 kənddən 153 kəndin əhalisini qeydə almamışdı. Bu kəndlərin əhalisi ya hərbi əməliyyat zamanı həlak olmuş, ya da işğaldan sonra xanlığı tərk etmişdir.

İ.Şopenin bizə verdiyi məlumata görə İrəvan xanlığının mahalları arasında Sürməli mahalı da qeyd olunur ki, bu indiki İğdir ərazisidir. Mənbənin verdiyi məlumata görə, Sürməli mahalı İrəvan xanlığının cənub qurtaracağında, Araz çayının sağ sahili boyunca uzanırdı. Bu mahal şimal və şimal-şərqdən Araz çayı, cənubdan onu Bəyazid paşalığından ayıran Ağrıdağ silsiləsinin bütün şimal yamaqları da daxil idi. Mahalın kəndləri Araz çayından çəkilən arxlar vasitəsilə suvarılırdı. Bütün mahal 78 kənddən ibarət idi. Onlardan 28-i müharibələr nəticəsində dağıdılmışdır [7, s. 89].

“İrəvan əyalətinin müfəssəl dəftəri” adlı mənbədə 1578-90-cı illərdə Səfəvi-Osmanlı müharibəsindən sonra Osmanlı Türkiyəsinə qatılan on nahiyədən xəbər verilir, əyalətin 1728-ci ilə aid olunan inzibati quruluşu da təsvir olunur. Mənbədə Sürməli, İğdir, Aralıq ərazilərinin adı çəkilir.

Erməni katolikosu A.Kritatsi Nadir şahın dövrünə aid olan yazılı mənbələrdə İrəvan əyalətinin 9 mahala bölündüyünü göstərir. Onların arasında İğdirin adına rast gəlsək də, inzibati ərazi islahatı nəticəsində Sürməli və Aralığın adı yoxdur.

Əhalinin etnik tərkibi haqqında onu qeyd edə bilərik ki, XVIII əsrin əvvəllərində İrəvan əhalisinin itkilərə məruz qalması, mahmudi kürdlərin vaxtaşırı hücumlarına son qoymaq və yerli hakimin mövqeyini möhkəmləndirmək məqsədi ilə Səfəvi şahı I Soltan Hüseyn 300-ə yaxın Bayat ailəsini Makuya köçürdü.

Yuxarıda nəzərə çatdırdığımız tarixi faktlara əsaslanıb belə nəticəyə gələ bilərik ki, tədqiqat obyektini kimi seçdiyimiz İğdir bölgəsi tarixən Azərbaycan tayfalarının məskunlaşdığı ərazi olmuşdur. İndiki Qərbi Azərbaycan, Naxçıvan və Güney



Azərbaycanla sıx mədəni, iqtisadi, siyasi əlaqələr çərçivəsində inkişaf etmişdir. Buna görə də Azərbaycan mədəniyyətinin bir parçası olan bu torpaqların folklor musiqisini öyrənmək bu gün çox aktual bir məsələdir.

Danılmaz faktır ki, Azərbaycan folkloru çoxəsrlik tarixə malikdir. Özündə şifahi xalq ədəbiyyatının bütün növlərini birləşdirən folklorumuzun bir qolu olan xalq musiqisi əsrlər boyu inkişaf edib, zəngin mədəni irs yaratsa da təəsüf ki, bu günə qədər tədqiq edilməmişdir. Bunun nəticəsində Çuxursəd və Sürməli vilayətinə aid olan musiqi nümunələri bədxah qonşularımız tərəfindən mənimsənilmiş, dünyada erməni musiqisi kimi tanınmışdır. Digər musiqi nümunələri isə uzun müddət Türkiyə televiziya və radiolarında anonim adı ilə səslənmişdir. Buna görə də XXI əsrin əvvəllərində bölgəyə aid olan folklor musiqisini toplayıb, nota salıb, araşdırmaq istəyimiz gecikmiş addım da sayıla bilər.

Qarşıya qoyduğumuz məqsədə nail olmaq üçün ilk növbədə bölgənin tarixi, coğrafi şəraitini araşdırıb, əsrlər boyu müsəlman dünyasının böyük türk dövlətləri olan Qaraqoyunlu, Ağqoyunlu, Səfəvi və Osmanlı imperiyalarının tərkibindəki yerini müəyyən etməliyik. Məsələyə belə kompleks yanaşmaq nəticəsində etnik müxtəlifliyə malik olan bu ərazinin mədəniyyətinin inkişafına sosial, siyasi, iqtisadi amillərin təsirini ayırd etmiş oluruq. Əhalinin etnik müxtəlifliyinin əsas hissəsini təşkil edən türklər özləri də Osmanlı türkləri, Azərbaycan türkləri, Qarapapaq türkləri, ayrumlar olaraq bölünür. Eyni zamanda ərazidə kürdlər və başqa xalqlar da məskunlaşır. Buna görə də folklor musiqisi toplanıb araşdırılarkən nümunələri digər xalqların mədəniyyət nümunələri ilə qarşılıqlı müqayisə etmək lazımdır. Uzun müddət bir ərazidə yaşayan etnik toplumların bir-birinin mədəniyyətinə nüfuz etməsi təbii haldır. Eyni halda oğuz türklərinin müxtəlif qollarından olan Azərbaycan, Osmanlı və Qarapapaq türklərinin mədəniyyətində, folklorunda oxşar cizgilər mövcuddur. Lakin unutmamaq lazımdır ki, hər etnik toplum özünəməxsus spesifik xüsusiyyətlərini öz mədəniyyətində əks etdirmişdir.

### ƏDƏBİYYAT:

1. Baharlı M. Azərbaycan tarixi: Baharlılar. B.: Adiloğlu, 2010, 50 s.
2. Bayramlı Z.H. Azərbaycan Səfəvi dövlətinin quruluşu və idarə sistemi. B.: ADPU, 2006, 258 s.
3. Əhmədov S. Azərbaycan dövlətinin qoşunları (Ağqoyunlu qoşunları). B.: Nafta-press, 2002, 52 s.
4. Əliyev F. Həsənov U. İrəvan xanlığı. B.: Şərq-Qərb, 2007, 144 s.
5. İrəvan əyalətinin icmal dəftəri. B.: Caşoğlu, 2009, 688 s.
6. İrəvan xanlığı. B.: Azərbaycan, 2010, 616 s.
7. Qarayev E.T. İrəvan xanlığı (1747-1828). B.: Avropa, 2010, 342 s.

**Кенуль Ширинова**  
Докторант АМК

**ПРОБЛЕМА АКТУАЛЬНОСТИ ИЗУЧЕНИЯ АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ  
ФОЛКЛОРНОЙ МУЗЫКИ В ИГДЫРСКОМ РЕГИОНЕ ТУРЦИИ**

**Резюме:** В представленной статье говорится об актуальности изучения традиций фольклора азербайджанцев, проживающих в турецком регионе Игдыр. Основное внимание автор уделяет на формирование национальных традиций, влиянию духовной культуры Азербайджана на вышеназванный регион.

**Ключевые слова:** фольклор, Игдыр, музыка, история, Сафави

**Konul Shirinova**  
PhD candidate of ANC

**PROBLEM ACTUALLY OF STUDY OF AZERBAIJAN FOLKLORE  
MUSIC IN IGDİR REGION OF TURKEY**

**Summary:** Turkish Iğdir region to keep importance for the study of folklore traditions for centuries, tells the story of urgency today as the azerbaijanis living in the present article. The authors focus on place and role in the formation of the Azerbaijani national musical traditions need to study the influence of issues directed to explore spiritual culture, history of Azerbaijan in the region.

**Key words:** folklore, Iğdır, music, history Safavi

**Rəyçilər:** fəlsəfə üzrə elmlər doktoru, professor Gülnaz Abdullazadə;  
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doltoru, professor Akif Quliyev

**Гюльшен МЕХТИЕВА**  
Концертмейстер кафедры «Хорового дирижирования»  
БМА им. Узеира Гаджибейли  
Адрес: Баку, ул. Шемси Бадалбейли 98

**«15 ПЬЕС ДЛЯ ФОРТЕПИАНО  
НА ТЕМЫ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН И ТЕСНИФОВ»  
СЕВДЫ ИБРАГИМОВОЙ**

***Резюме:** Статья посвящена некоторым особенностям исполнительства в произведениях композитора Севды Ибрагимовой.*

***Ключевые слова:** Севда Ибрагимова, переложения, пьесы*

Азербайджанская фортепианная музыка представляет собой синтез традиций европейской и народно-национальной культуры. На основе азербайджанских ладов, мугамов, песен и танцев отечественными композиторами создавались и создаются яркие и самобытные произведения.

Особое место в фортепианной литературе Азербайджана занимают переложения и обработки народных мелодий. Основываясь на образцах национального фольклора, этот жанр фортепианной литературы воплотил в себе весь комплекс выразительных средств народной музыки в сочетании с техникой европейского и русского профессионального искусства.

В 1955 году Т. Кулиевым были обработаны и вышли в сборнике «15 азербайджанских народных танцев», а в 1956-58 годах был выпущен двухтомник «Азербайджанские песни» под редакцией выдающегося певца Бюль-Бюля. В последующие годы композитор продолжил работу по записи и обработке фольклорного материала, что имело большое значение для национальной музыкальной культуры.

Интересны «Обработки азербайджанских народных мелодий для фортепиано» О. Раджабова. На их основе профессором кафедры общего фортепиано БМА Лейлой Мамедовой были написаны переложения для фортепиано в четыре руки, которые прочно вошли в концертный и педагогический репертуар.

Значимую роль в детской фортепианной литературе играют «Пьесы-обработки азербайджанских народных мелодий» Э. Назировой. Необычайно музыкальны и лиричны по образу «15 пьес на основе азербайджанских народных мелодий» С. Ибрагимовой. Опираясь на народную музыкальную культуру, композитор создала пьесы, которые не только прививают детям любовь к национальной музыке, но и учат их различным приемам фортепианной техники, развивая ритмическую дисциплину и образность мышления.

Говоря о композиторе Севде Ибрагимовой, следует отметить, что она, пройдя великолепную школу Кара Караева, на протяжении всего творческого

пути стремится к постоянному обновлению «языка» и формы своих произведений.

«15 пьес для фортепиано на темы азербайджанских народных песен и теснифов» представляют собой небольшие разнохарактерные пьесы. Цикл в основном предназначен для младшего и среднего поколения исполнителей. Мелодичность и красота народной мелодии, а также легкость фактурного изложения помогают молодым музыкантам в освоении тонкостей и специфики национальной фольклорной музыки. Пьесы выстроены в порядке возрастающей сложности. Каждая пьеса позволяет развить у ребенка определенные фортепианные навыки.

Открывается цикл пьесой на основе песни «Ağağının mənədir».



Мелодия песни напевная. Ее переходы из среднего регистра в верхний, а из верхнего в бас, создают впечатление беседы трех людей. Важное значение в пьесе играет ритм, который задает пульсацию всей песне.

Пьеса № 2 основывается на песне «Ay dili-dili».



Темп Allegro, а также указание forte в первом такте говорит о более решительном характере пьесы. Небольшое вступление-аккомпанемент подготавливает начало мелодии игриво-кокетливого характера. В пьесе важны контрастные переходы от forte к subitopiano. В конце пьесы основная мелодия

переходит в бас, предполагая имитацию мужского голоса, предпоследние два звучат в унисон и приводят к финальному аккорду на два forte.

#### Пьеса №3 «Yadima sən düşəndə»



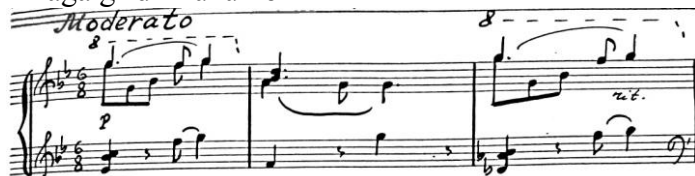
Основывается на неоднократном повторении небольшого мелодического отрывка, который сначала проходит в партии правой руки, а затем переходит в левую руку. Очень важно соблюдать динамические оттенки и показать развитие: от начала к кульминации и последующий спад. Кульминация приходится на середину пьесы, где мелодия, которая звучала тихо и спокойно, теперь играет новыми красками. Композитор ведет ее октавами, сопровождая арпеджированными пассажами в левой, что еще больше подчеркивает яркость кульминации. Постепенное *diminuendo* и небольшое *ritenuto* возвращает мелодию в первоначальное спокойное русло, постепенно заканчивая пьесу аккордом на два *piano*.

#### Пьеса №4 «Niyə balam»



Мелодия пьесы звучит на фоне переливающегося аккомпанемента. Указание композитора *leggiero* говорит о легкости характера музыки. Пьеса довольно объемна по своему содержанию. Начинаясь в Фа мажоре, в середине переходит в Ля мажор, оставаясь до конца в этой тональности. Подобный переход создает определенный контраст в характере пьесы, придавая музыке более жизнерадостное настроение. Важно при исполнении обратить внимание на левую руку, аккомпанемент должен звучать как фон и ни в коем случае не заглушать мелодию.

#### Пьеса №5 «Bağa girdim üzümə»





Танцевального характера. Начинается с небольшого двухтактового вступления. Мелодия проста и незатейлива. Несмотря на объем, пьеса звучит на одном дыхании. Важно до конца сохранить пульсацию и легкость характера произведения.

Пьеса №6 «Get, ay batandan sonra gəl»

Пьеса построена на чередовании двух тем. Первая тема распевная, в оригинальном исполнении поется солистом, поэтому должна исполняться спокойно и величественно. Вторая тема в оригинальном исполнении играется оркестром, поэтому исполняется чуть подвижнее. Неоднократные смены темпа и динамические контрасты – главная сложность этой пьесы.

Пьеса №7 «Yoruldu yola baxmaqdan» (segah tənşifi).

Начинается с довольно обширного вступления, основанного на повторяющемся мотиве. Основная тема начинается со второй половины 21 такта пьесы. Мелодия темы, спокойная и напевная, также основана на повторяющемся мотиве, который, получив небольшое динамическое развитие, постепенно уходит на *piano*, окончательно растворяясь к концу пьесы.

### Пьеса №8 «Ay qız mənim canımsan» (şur təsnifi)



Вся пьеса построена по принципу «солист и хор». Два такта мелодия правой руки звучит соло, а в следующих двух тактах в унисон с левой, что создает ощущение хора, который вторит солисту. Указание композитора *Allegroscerzando* относится к характеру, а не к темпу пьесы. Мелодия должна следовать спокойной поступью, без суеты. Важно при исполнении показать динамические контрасты *forte* и *mezzoforte*.

### Пьеса №9 «Dağlarda quzu gəzər» (dilkəş təsnifi)



Исполняется в спокойном, размеренном темпе. Мелодия пьесы напевная. Фактура довольно насыщенная. В пьесе много подголосков, что представляет определенную трудность исполнения. Важно показать переключку голосов, но при этом основная мелодическая линия должна звучать четко и ясно. Немаловажную роль играет партия левой руки, которая служит не только аккомпанементом. Ее мелодическая линия дополняет мелодию, помогая в создании образа и характера пьесы. Очень важно исполнять партию левой плавно, без толчков, делая небольшую опору на первую долю. Она должна звучать ясно, но в то же время не заглушать мелодию.

### Пьеса №10 «Ey məhvərim, mehparəsən» (rast təsnifi)



Исполняется подвижно. Произведение состоит из неоднократно повторяющегося мелодического эпизода, который подвергается различным вариантным изменениям, но в то же время это не отдельные новые эпизоды, а единая картина. Динамические оттенки, поставленные композитором, помогают объединить эпизоды в единое целое.

Пьеса №11 «Gülüstanda sənə bənzər gül olmaz» (müxalif təsnifi)



Начинается с 16-ти тактового вступления. Основная мелодия начинается с 17-го такта на piano. Указание композитора dolce позволяет говорить о нежном и лиричном характере мелодии. В середине пьесы характер меняется. Благодаря аккомпанементу с октавой в басу на первой доле музыка приобретает широту и масштабность. Последние 8 тактов пьесы начинаются piano и поступенным crescendo приводят к финальному аккорду на два forte.

Пьеса №12 «Bahar oldu yenə güllər» (bayatı kürd təsnifi)

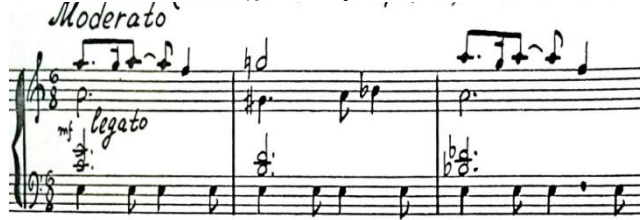


Музыка пьесы очень выразительна и напевна. Мелодия в основном ведется октавами, поэтому важно при исполнении выделять верхние ноты интервала. В пьесе важны мелкие динамические оттенки. Партия левой руки должна звучать наплывами, словно небольшие волны на море. При переходе



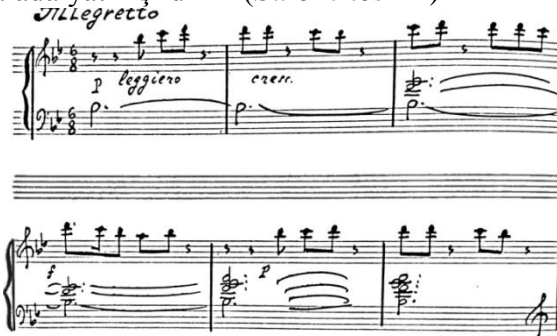
мелодии в левую руку следует играть ее глубоким и мягким звуком. Последние четыре такта пьесы, несмотря на четкий ритм левой руки, следует сыграть более импровизационно, имитируя пение ханенде.

Пьеса №13 «Bülbüllər oxur» (Şikəsteyi fars təsnifi)



Звучит довольно подвижно. Указание *moderato* говорит о том, что не должно быть суеты. При исполнении важно сохранять ритмическую пульсацию, иначе потеряется характер произведения. Несмотря на октавное ведение мелодии, пьеса должна исполняться легко и непринужденно.

Пьеса №14 «Galada yatmış idim» (Sarənc təsnifi)



Темп *allegretto*. Фактура простая. Пьеса звучит на одном дыхании, легко и свободно. С середины тональность меняется на Си мажор, благодаря чему пьеса приобретает еще большую легкость. При исполнении возможно немного ускорить темп.

Пьеса №15 «Ola bilməz» (rast təsnifi)



Темп *Animato*, но мелодия должна звучать без суеты, спокойно и напевно. Аккомпанемент левой руки словно перебирает ноты. Середина звучит более оживленно. Композитором проставлено указание *agitato*, небольшой всплеск эмоций – и мелодия опять возвращается в спокойное русло. В предпоследнем 4-ом такте в последний раз мелодия звучит на *forte* и переходит в небольшой двухтактный импровизационный эпизод, который завершается аккордом на два *piano*.

Как видим, произведение Севды Ибрагимовой демонстрирует вдумчивый, серьезный подход к национальному первоисточнику. Композитор

поставил своей целью сохранить материал в своей первозданности, тонко и умело приспособив его к особенностям фортепианной фактуры и исполнительским возможностям детей. Принцип контраста, которому подчинена композиция цикла, знакомит детей с различными жанрами национальной традиционной музыки, чему способствует возможность исполнять ее самому на фортепиано.

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Абасова Э.А. Молодые композиторы Азербайджана. Б.; Аз.из.дет.юн.лит., 1961
2. Эфендиева И. М. Музыка для детей в творчестве Севды Ибрагимовой Б.: Азернешр, 1966
3. Сеидов Т.А. Азербайджанская фортепианная культура XX века. Б.: Азернешр, 2006

*Gülşən Mehdiyeva*

*BMA-nın "Xor dirijorluğu"  
kafedrasının konsertmeysteri*

**SEVDA İBRAHİMOVANIN FORTEPIANO ÜÇÜN "AZƏRBAYCAN XALQ  
MAHNI VƏ TƏSNİFLƏRİ MÖVZUSUNDA 15 PYES" ФОРТЕПИАНО  
MƏCMUƏSİ**

*Xülasə: Məqalədə bəstəkar Sevda İbrahimovanın əsərlərindəki bəzi ifaçılıq xüsusiyyətlərindən söhbət açılır.*

*Açar sözlər: Sevda İbrahimova, musiqi, bəstəkar, əsərlərin xarakteri*

*Gulshen Mehdiyeva*

*Concertmaster of chairs  
«Choral conducting» of BMA*

**"15 PLAYS FOR PIANO  
ON THEMES OF AZERBAIJANIAN FOLK SONGS AND TESNİFS" BY  
SEVDA İBRAHİMOVA**

*Summary: This article is devoted to some peculiarities musical works for piano by composer S. Ibrahimova*

*Key words: S.Ibrahimova, music, composer, the character of her works*

#### Rəyçilər:

AMEA- nın müxbir üzvü, professor, sənətşünaslıq doktoru  
R. A. Məmmədova

BMA-nın professoru, Azərbaycan Respublikasının əməkdar  
müəllimi, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru N. H. Rimazi

**Günəl ZEYNALLI**

Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın doktorantı

“Musiqi nəzəriyyəsi” kafedrasının müəllimi

Ünvan: Bakı, Nəsimi rayonu, Şəmsi Bədəlbəyli 98

Email: fortepiano@list.ru

**SƏRDAR FƏRƏCOV - BƏSTƏKAR VƏ İÇTİMAİ XADİM KİMİ**

***Xülasə:** Məqalədə XXI əsr müasir Azərbaycan musiqi mədəniyyəti çərçivəsində Sərdar Fərəcov yaradıcılığı araşdırılır. Burada Sərdar Fərəcovun bəstəkarlıq yaradıcılığı ilə bərabər ictimai fəaliyyətindənətraflı bəhs olunur.*

***Açar sözlər:** Sərdar Fərəcov, bəstəkar, ictimai xadim, muzey*

XX əsr Azərbaycan musiqisi tarixində qızıl hərflərlə yazılmış bir əsrdir. Məhz bu əsrdə Azərbaycan professional bəstəkarlıq məktəbi yaranmış, inkişaf etmiş, təkmilləşmiş və dünya musiqisi səhnələrinə qədər ucalmışdır. Zamanın sınağından keçmiş Azərbaycan musiqi mədəniyyəti Üzeyir Hacıbəyliydən başlanmış Müslüm Maqomayev, Fikrət Əmirov, Qara Qarayev, Niyazi və onlarla görkəmli bəstəkarlarımızın müstəsna əməyi, mübarizəsi nəticəsində bu yüksəkliyə nail olmuşdur. Ən önəmlisi, bu şəxsiyyətlər öz davamçılarını, Azərbaycan musiqi mədəniyyətini inkişaf etdirən, onların başladığı bu yolu layiqincə dəyərləndirən davamçılarını XXI əsrə ötürə bilmişlər.

Görkəmli müəllimlərinin ənənələrini öz yaradıcılığında uğurlu şəkildə əks etdirərək dəyərli musiqi nümunələri yaradanlardan biri də bəstəkar Sərdar Fərəcovdur.

Sərdar Fərəcov yaradıcılığı janr baxımından çoxşaxəlidir desək, yanılmırıq. Hələ gənclik illərindən bir çox janrlara müraciət edən Sərdar Fərəcov istər kiçik həcmli əsərləri ilə, istərsə də, iri həcmli əsərləri ilə müvəffəqiyyət qazanmışdır. Daima öz üzərində çalışsan, nailiyyətlərinə arxalanmayan bəstəkarın uğurlarının səbəbi hər zaman irəliyə baxmasında, ən xırda detallara belə həssaslıqla yanaşmasındadır.

Bəstəkarın yaradıcılıq yoluna nəzər saldıqda görürük ki, tale ilk gündən Sərdar Fərəcovun üzünə gülmüşdür. Belə ki, hələ Asəf Zeynallı adına musiqi texnikumunda tar sinfində oxuyarkən o, Bəhram Mansurovdan, Akif Novruzovdan dərslər almış, həmçinin görkəmli şəxsiyyətlər Mitəd Əhmədovdan, Hacı Xan Məmmədov kimi insanlardan da təhsil alaraq bəhrələnmişdir. Bütün bunlar istedadlı gənci daha da qüvvətləndirmiş və o, öz yaradıcılıq yolunu seçmişdir. İstedadlı gənc o zaman texnikumun direktoru olan görkəmli bəstəkar Vasif Adıgözəlovun diqqətindən yayınmır və o, Sərdar Fərəcovu tar sinfi ilə bərabər bəstəkarlıqla da fakültativ dərslər almaq üçün Azərbaycanın dəyərli bəstəkarı olan Əziz Əzizovun bəstəkarlıq sinfinə

yönləndirir. Bununla da sanki gənc bəstəkarın musiqi yaradıcılığının bünövrəsi qoyulur.

Asəf Zeynallı adına musiqi texnikumunda oxuduğu illərdə bəstəkar özünün bir çox maraqlı və rəngarəng əsərlərini bəstələyir. Bunların arasında fortepiano üçün “Prelüdiya” (1974-1975), fortepiano üçün “Variasiya”(1974-1975), skripka və fortepiano üçün “Skertso” (1975), skripka və fortepiano üçün “Elegiya” (1975), fortepiano üçün Sonatina (1975), Simli kvartet (1976), xalq çalğı orkestri üçün partitura “İki rəqs” (1976), 2 tar, 2 kamança və fortepiano üçün Kvintet (1977) və b. əsərlərin adını çəkə bilərik.

Təhsilini 1977-ci ildən Ü.Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında davam etdirən Sərdar Fərəcov, ixtisas fənnindən görkəmli bəstəkarlarımızdan biri - öz əsərləri, pedaqoji təcrübəsi ilə özünü təsdiq etmiş, Qara Qarayevin tələbəsi olmuş Xəyyam Mirzəzadədən dərslər alaraq bəstəkarlıq məktəbinin sirlərinə daha da yaxın bələd olmuşdur.

Bundan əlavə, Sərdar Fərəcov onlarla görkəmli şəxsiyyətlərdən, bəstəkarlardan dərslər alaraq, onların hər birinin yaradıcı münasibətlərindən bəhrələnərək özünün də yaradıcılıq “cığırını” açmışdır. Bəstəkar müraciət etdiyi hər bir janra böyük həssaslıq və məsuliyyətlə yanaşmışdır. Hələ tələbəlik illərində bəstəkar bir çox əsərlər ərsəyə gətirmişdir. Bu illərdə fortepiano üçün “Prelüdiya” (1977), skripka və fortepiano üçün “Skertso”(1978), fleyta və fortepiano üçün “Noktürn” (1978), fortepiano üçün “Variasiya” (1978), fleyta və fortepiano üçün Sonata (1979), klarnet, skripka və fortepiano üçün “Trio” (1979-1980), simli kvartet (1980-1981), böyük simfonik orkestr üçün I simfoniya (1981-1982) yazılmışdır.

Bəstəkarın yaradıcılığı çoxşaxəlidir. Onun kamera-instrumental yaradıcılığına daxil olan əsərlərindən sonatinalar, variasiyalar, 2 royal üçün “Konsert süitəsi” (1986), klarnet, skripka və fortepiano üçün “Trio”, simli kvartet üçün 3 pyes (1991), orqan üçün “Qəsidə”(1991), skripka və fortepiano aləti üçün pyeslər məcmuəsi, skripka və fortepiano üçün “Skertso”, “Sentimental vals”, “Uzun gecə”(2000), kamança və fortepiano aləti üçün pyeslər məcmuəsi (2005), tar və fortepiano aləti üçün 8 pyesdən ibarət məcmuə (2007-2008), fortepiano üçün “Albom” (2007), fleyta və fortepiano üçün “Sonata”, fleyta və fortepiano üçün “Noktürn”, 2 royal üçün pyeslər, 2 royal üçün işləmələr (Q.Qarayevin 7 gözəl baletindən “Yürüş”, T.Quliyevin 2 mahnısı) və s. əsərlərinin adını çəkə bilərik. Həmçinin bəstəkar vokal, vokal-simfonik və xor üçün yazılmış əsərlərin - Vaqif Cəbrayılzadənin sözlərinə yazılmış 4 hissəli “Vokal silsilə”nin (1984), xor üçün a kapella “Diptix” konsertinin (1985), M.Füzulinin sözlərinə bəstələnən səs üçün poemanın (messo soprano), BSO üçün “Cəfadan qeyri” qəzəl-poemasının (1994), H.Cavidin sözlərinə yazılmış səs (xanəndə) və BSO üçün “Qaçqın” balladasının (1995), H.Əliyevə həsr olunmuş və T.Tais oğlunun sözlərinə bəstələnmiş səs (bariton), xor və BSO üçün “Böyük Vətəndaş haqqında” odanın (1996), Milli teatrın 125 illik yubileyi ilə əlaqədar olaraq S.Şahbəylinin sözlərinə yazılmış xor və estrada simfonik orkestri üçün “Teatr himni”nin(1998), “Dədə Qorqud” oratoriyasının (1999), Vaqif Səmədoğlunun 60

illik yubileyinə həsr olunmuş klarnet və a kapella xoru üçün “Triptix” əsərinin (2000), səs (soprano), fleyta, skripka, orqan və xor üçün yazılmış “Psalm-150” əsərinin (2002), “Dədə Qorqud” dastanının motivləri əsasında səs (bariton) və BSO üçün “Beyrək” balladasının (2003), “Dədə Qorqud” dastanının motivləri əsasında səs (soprano) və BSO üçün “Banuçiçək” balladasının (2004), səs (soprano), skripka, violonçel və fortepiano üçün yazılmış “Sur passing Love” əsərinin (2004), səs və fortepiano üçün “12 uşaq mahnıları”nın (2004), N.Nəcəfoglunun sözlərinə yazılmış “5 mahnı”nın və bir çox romansların, mahnıların müəllifidir.

Bəstəkarın simfonik yaradıcılığı da geniş və miqyaslıdır. Belə ki, o, 5 hissədən ibarət “Milli Novruz bayramından səhnələr” adlı simli süitanın (1985), BSO üçün “Şah Xətai” simfoniyaının (1988), KSO üçün yazılmış “Yumoresko”, “Oxunmamış laylay” əsərlərinin (1995), Şəhidlərin xatirəsinə həsr olunmuş BSO üçün “Matəm harayları” simfonik freskasının (2000), BSO üçün “Koroğlu əfsanəsi” simfonik freskasının (2012), Türkoşlyu xalqların 20 illik yubileyinə həsr olunmuş “Türk bayramı” adlı simfonik üverturanın (2013) müəllifidir.

Onun yaradıcılığında ən önəmli və vacib yerlərdən birini dahi bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəylinin bəzi əsərlərinin işləmələri və yenidən bərpa etdiyi əsərləri tutur. Sərdar Fərəcovun həyatında yer alan Üzeyir Hacıbəyli memorial Ev Muzeyindəki fəaliyyət illəri, onun yaradıcılığının pöhrələnilib inkişaf edərək, sənətin zirvələrinə qədər ucalmasına gətirən bir yoldur. Belə ki, 1984-cu ildən Üzeyir bəy ocağında iş başladığı ilk gündən bugünədək Üzeyir bəy irsinə çox böyük dəyər verən bəstəkar bu dahi insana sözün əsl mənasında sadıq olmuşdur. Təkcə bəstəkar kimi deyil, bir musiqişünas və tənqidçi olaraq da Üzeyir bəyə, onun şəxsiyyətinə və fəaliyyətinə bəzən əsassız “düzəlişlər” etmək istəyənləri də Sərdar Fərəcov dəfələrlə öz məqalələrində “susdurmuş” və əsl musiqi mənbəyinin haradan gəldiyini elmi faktlarla sübut etmişdir. Üzeyirşünaslıqla yaxından tanış olan bəstəkar Ü.Hacıbəylinin bir neçə yarımçıq və naməlum əsərlərini tədqiq etmiş, yenidən işləmiş, bununla bağlı bir sıra dəyərli elmi araşdırmalarını ortaya qoymuşdur.

Həmçinin S.Fərəcov müstəqil Azərbaycanın himni olan “Azərbaycan marşı”nın, eləcə də Ü. Hacıbəylinin son illər nəşr olunmuş “Arşın mal alan”, “O olmasın, bu olsun”, “Komediyalar və yumoristik miniatürlər”, “Vətən, Millət, Ordu” kitablarının tərtibçisi və redaktorudur.

2009-cu ildə Ü.Hacıbəylinin “Şeyx Sənan” operasının 100 illiyi münasibəti ilə Sərdar Fərəcov naməlum arxiv materialları əsasında əsərin 3 musiqi nömrəsini bərpa edərək çap etdirmişdir.

Foneteka müdiri vəzifəsində çalışdığı illərdə bəstəkar, arxiv materialları üzərində iş zamanı Üzeyir bəyin səslənməyən, not yazıları aydın olmayan klavir və əl yazmalarını tapmış, redaktə və yenidən bərpa edərək Üzeyir bəy tərəfindən vaxtilə yazılmış çox maraqlı musiqi nömrələrinin yenidən səslənməsinə nail olmuşdur. Bunların arasında “Bahar nəğməsi”, “İki rəqs”, simli kvartet üçün miniatürlərin adını çəkə bilərik.

Bunlarla yanaşı “Firuzə” operasından “Firuzənin ariyası”, “Şah Abbas və Xurşidbanu” operasından “Xurşidbanunun ariyası”nı səs, skripka, violençel, klarnet və fortepiano üçün işləmişdir. (“Xurşidbanunun ariyası”nın premyerası 28 sentyabr 2012-ci ildə IV Üzeyir Festivalında dirijor Rauf Abdullayevin rəhbərliyi ilə Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestrinin ifasında səsləndirilmişdir). “Kolxoz çölləri” pyesi, “Qara göz” mahnısının nota salınması, “Bahar nəğməsi” əsərinin səs və simfonik orkestr üçün işlənməsi, “Leyli və Məcnun” operasından səs və simfonik orkestr üçün “İbn Səlamla Leylinin” duetini işlənməsi, “Qu nəğməsi” adlı radio-pyesinin də redaktəsi və yenidən işıq üzü görməsi məhz bəstəkar Sərdar Fərəcovun əməyi sayəsində olmuşdur. 2010-cu ildə S.Fərəcov “Qu nəğməsi” radio-pyesinin materialları əsasında “Əbədi iftixarımız” adlı filmini ərsəyə gətirmişdir. Sərdar Fərəcov ilk dəfə olaraq 100 ildən sonra dahi bəstəkarımızın “Ər və arvad” musiqili komediyasını redaktə edərək, mükəmməl şəkildə klavir və partitura variantını işləmiş və çap etdirmişdir.

Sərdar Fərəcov hər zaman Azərbaycan musiqi yaradıcılığının inkişafında misilsiz xidmətlər göstərir. Belə ki, onun əsərləri təkcə Vətənimizin səhnələrində deyil, eləcə də, xarici ölkələrin festival proqramlarında, konsert səhnələrində dəfələrlə səslənərək, Azərbaycan musiqisinin təbliğində öz izlərini qoyur. Bəstəkar xarici ölkələrdə təkcə əsərləri ilə çıxış etmir, eləcə də oradakı bəzi sənətkarlarla yaradıcı təmasda olaraq bərabər iş sazişləri də bağlayır. Buna misal olaraq bəstəkarın amerikalı bəstəkar və dirijor Con Haynesin sifarişi ilə yazdığı əsərləri göstərə bilərik. Bəstəkarın yazdığı “Psalm-150”, “A jokes music for John Haines”, “Sur passing Love”, “Eternall Call” əsərləri Amerikanın və digər ölkələrin səhnələrində səslənmiş və böyük müvəffəqiyyət qazanmışdır.

S.Fərəcov 4 operettanın: “Müsyö Jordan və dərviş” (1998), “Səhnədə məhəbbət” (2000), “Birgünlük siğə” (2004), “Şəhərdə manyak var” (2008), “Şəngülüm, Məngülüm” uşaq rok-operasının (2001), “Bankir adaxlı” musiqili komediyasının (2000), “Tədbirə qarşı tədbir” müziklinin (2004) müəllifidir. Bunlardan əlavə bəstəkar 40-dan çox kino və tamaşalara musiqi bəstələmişdir: “Sənsiz yaşaya bilmərəm” (1996), “Sevirəm səni, Türkiyə!” (1997), “Molyer” (1998), “Varlı qadın” (2004), “Vida marşı” (2004), “Kərbəladada doğan günəş” (2005), “Ölüləri qəbiristanlıqda basdırın!” (2005), “Yaddaş ağrısı” (2005), “Kim dedi ki, Simurq quşu var imiş?!” (2005), “Məhv olmuş gündəliklər” (2006), “Məhəbbət yaşayır” (2006), “Əbləhlərin toyu” (2006), “İmperator” (2007), “Təzə gəlin” (2007), “Bir az da gəlirmisiniz?” (2008), “Lənkəran xanının vəzirini” (2008), “Manqurt” (2008), “Əcəl atı” (2011), “Yaşlı xanımın gəlişi” (2012), “Mizantrop” (2012), “Mürəfiə vəkilləri” (2012), “Can bizimkilər” (2012) və b. əsərlərin adını çəkə bilərik.

Həmçinin, bəstəkarın bir neçə teatrı - Azərbaycan Dövlət Dram Teatrı, Azərbaycan Dövlət Akademik Milli Teatrı, Dövlət Musiqili Komediya Teatrı, Tiflis Azərbaycan Teatrı, Şəki Dövlət Teatrı, Lənkəran Dövlət Teatrı, İrəvan Azərbaycan Teatrı ilə yaradıcılıq əlaqələri olmuşdur. Onun musiqisi bu teatr səhnələrində uğurla səslənmiş və böyük müvəffəqiyyət qazanmışdır.

Sərdar Fərəcov bəstəkarlıqla yanaşı, ədəbi yaradıcılıqla da yaxından məşğul olur. Bəstəkar 10 kitabın tərtibçisi və redaktorudur. Bu kitabların hər biri Üzeyir bəy yaradıcılığı ilə bağlıdır. Həmçinin Sərdar Fərəcov Üzeyir bəyə həsr etdiyi “Üzeyir işığında” adlı kitabın müəllifidir (3). Bəstəkarın digər kitabı “Üzeyir Hacıbəyli müasirlərinin xatirələrində” (4) adlanır (Heydər Əliyev Fondunun dəstəyi ilə çap olunmuşdur). Bunlardan əlavə o, 1000-dən artıq şeirin, bir neçə hekayənin, səhnə əsərlərinin, bir çox əsərlərin libretto müəllifidir.

Sonda onu qeyd edə bilərik ki, Azərbaycan Respublikasının əməkdar incəsənət xadimi, Ü.Hacıbəylinin Ev Muzeyinin direktoru, Bəstəkarlar İttifaqının katibi Sərdar Fərəcov təkcə bəstəkar kimi deyil, ictimai xadim kimi də Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə öz töhvəsini vermişdir.

### ƏDƏBİYYAT:

1. Bədəlbəyli Ə.B. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. B.: Elm, 1969, 248 s.
2. Məmmədova L. Sərdar Fərəcov. B.: Şərq-Qərb, 2015, 32 s.
3. Fərəcov S. Üzeyir işığında. B.: Xatun plyus, 2010, 172 s.
4. Fərəcov S. Üzeyir Hacıbəyli müasirlərinin xatirələrində. B.: Şərq-Qərb, 2014, 288 s.
5. Мамедова Л. Страницы творческой биографии Сардара Фараджева. Б.: Мутарджим, 2014, 88 с.
6. Тюлин Ю. Вопросы теории музыки. М.: Музыка, 1970, 43 с.

**Гюнель ЗЕЙНАЛЛИ**  
Преподаватель БМА  
Докторант БМА

### **САРДАР ФАРАДЖОВ – КОМПОЗИТОР И ОБЩЕСТВЕННЫЙ ДЕЯТЕЛЬ**

**Резюме:** В данной статье рассказывается о творчестве Сардара Фараджова в рамках современной Азербайджанской музыкальной культуры XXI века. Наряду с композиторским творчеством освещается и широкая общественная деятельность Сардара Фараджова.

**Ключевые слова:** Сардар Фараджов, композитор, общественный деятель, музей

*Zeynalli Gunel*  
*Lecture of BMA*  
*PhD Student of BMA*

### **SARDAR FARAJOV - COMPOSER AND PUBLIC FIGURE**

*Summary: In this article there's looked at the issue of Azerbaijan music culture history in 20th and 21th century period. There's analysed especially creative works of Sardar Faracov in Azerbaijan music culture history around 21th century. This article is about Sardar Farajov's works as a composer, as well as his public works.*

*In this article there's mentioned about Sardar Farajov as a composer, as a public figure and explained his works rising effects in an Azerbaijan music culture.*

**Key words:** *composer, Sardar Farajov, public figure, museum*

**Rəyçilər:** sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor G.Mahmudova  
sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Ş.Həsənova



**Sevda MÜTƏLLİMOVA**

AMK-nın doktorantı

Ünvan: Baki, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

**HACI XANMƏMMƏDOVUN XALQ ÇALĞI ALƏTLƏRİ ORKESTRİ  
ÜÇÜN ƏSƏRLƏRİ**

***Xülasə:** Hacı Xanməmmədovun yaradıcılığında xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazdığı əsərlər mühüm yer tutur. Onun əsərlərində insanın duyğu aləminin təcəssümü olmuş milli musiqinin zəngin intonasiya təbiəti aydın sezilir. Məqalədə xalq çalğı alətləri orkestri üçün Simfoniya və süitaların təhlili verilir.*

***Açar sözlər:** xalq çalğı alətləri orkestri, ifadə vasitələri, xalq sənəti, musiqi dili*

Görkəmli bəstəkarımız Hacı Xanməmmədovun yaradıcılıq tərcümeyi-halında Azərbaycan Televiziyası və Radiosunun xalq çalğı alətləri orkestrindəki fəaliyyəti, bu kollektivlə möhkəm təmasda olması diqqətəlayiq səhifələrdir. Orkestrin yaranmasından başlayaraq H.Xanməmmədov onun formalaşmasında və püxtələşməsində fəal iştirak etmişdir. Əvvəllər orkestrdə tar çalan H.Xanməmmədov sonralar onun dirijoru vəzifəsinə irəli çəkilir. Hacı Xanməmmədov bir dirijor kimi xalq çalğı alətləri orkestrinin repertuarında olan Qərbi Avropa və rus klassiklərinin, eləcə də Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərini eyni ilhamla, sənətkarlıqla təfsir etməyə müvəffəq olurdu.

Bəstəkarın yaradıcılığında mühüm yeri xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazılmış əsərlər təşkil edir. Bəstəkar eyni zamanda, öz əsərlərinin də ən gözəl interpretatoru olmuşdur. H.Xanməmmədov “Azərbaycan eskizləri”, “Kolxoz”, “Bayram” süitalarının, bir neçə rəqsin, orkestrin müşayiətilə səslənən mahnıların və digər əsərlərin ilk təfsirçisi olmuşdur. Hacı Xanməmmədovun xalq çalğı alətləri orkestri ilə əməkdaşlığı “Simfoniya” kimi mürəkkəb bir janrdə yazılmış əsərdə gözəl nəticə verdi. Bu əsərlərin yazılma tarixi H.Xanməmmədovun yaradıcılıq mərhələləri ilə bağlıdır. Belə ki, H.Xanməmmədov ən çox sevdiyi musiqi aləti olan tarda ifaçılığını təkmilləşdirməklə, xalq çalğı alətləri orkestrində işləmiş və orkestri bir növ tədqiq etmişdir. Onun ilk dəfə olaraq, bu orkestr üçün yazdığı “Simfoniya” mürəkkəb bir əsər olub, orkestrin repertuarında mühüm yer tutur. O, həmçinin “Azərbaycan eskizləri”, “Şənlik”, “Kolxoz” süitalarının müəllifidir. Onun mahnıların əksəriyyəti isə məhz xalq çalğı alətləri orkestrinin müşayiətilə ifa olunmuş və lentə yazılmış, radionun fonduna daxil edilmişdir.

Azərbaycan televiziyası və radiosunun S.Rüstəmov adına xalq çalğı alətləri orkestrinin bir peşəkar kollektiv kimi formalaşmasında və püxtələşməsində onun da müəyyən xidmətləri vardır. S.Rüstəmovun orkestrdə dirijor işlədiyi müddətdə bir çox bəstəkarlarımızın əsərlərinin təfsirində və təbliğində xüsusi əməyi olmuşdur. H.Xanməmmədov öz əsərləri vasitəsilə orkestrdə bas balabanı, pikkolo balaban, müxtəlif növ tütək və digər nəfəs alətlərini də partituraya salmışdı.

Hacı Xanməmmədovun xalq çalğı alətləri orkestri ilə yaradıcılıq əlaqəsi geniş idi. Onun orkestr üçün “Azərbaycan eskizləri”, “Kolxoz”, “Şənlik” süitaları, bir neçə rəqs, orkestrin müşayiəti ilə səslənən bütün mahnılarını nümunə göstərə bilərik. Xüsusilə, H.Xanməmmədovun yaradıcılıq tapıntıları onun “Azərbaycan eskizləri” süitasında və “Simfoniyyətdə” bariz nəticəsini vermişdir.

Məlum olduğu kimi, simfoniyyətdə – “kiçik simfoniya” deməkdir. Bu, klassik simfoniya janrının bir növüdür. Simfoniyyətdə, simfoniya fərqli olaraq, daha sadə musiqi məzmunu, simfonik dramaturgiyaya xas olan kəskin təzadlardan uzaqlaşması, ziddiyyətlərin daha yumşaq həlli, məişət janrlı hissələrin daxil olunması ilə xarakterizə olunur. Bütün bunlar simfoniyyətdə silsilə formanın hissələrinin sayının və həcmnin azalmasında özünü göstərir. Kamera simfoniyalarına xas olan kəskin psixoloji musiqi məzmunu simfoniyyətdə üçün səciyyəvi deyil. Simfoniyyətdə kiçik ifaçı tərkibi üçün nəzərdə tutulur, adətən, kiçik simfonik orkestr, kamera orkestri və ya instrumental ansambl üçün yazılır.

Avropa və rus musiqisində simfoniyyətin ilk nümunələri XIX əsrin ikinci yarısında meydana gəlib. Həmin vaxtlarda bu janrdə rus bəstəkarı N.A.Rimski-Korsakovun, alman bəstəkarı Robert Raffin əsərləri yaranmışdır. XX əsrdə dünya musiqisində bu janra bir çox bəstəkarlar müraciət etmişlər: M.Reger, P.Hindemit, L.Yanaçək, B.Britten, F.Pulenk, N.Myaskovski, S.Prokofyev, B.Şebalin və b.

Azərbaycan musiqisində ilk dəfə simfoniyyətdə janrına müraciət edən bəstəkar Əfrasiyab Bədəlbəyli olub. O, 1954-cü ildə xalq çalğı alətləri orkestri üçün “Simfoniyyətdə” bəstələmişdir. Həmin əsər Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının VII plenumunda səslənmişdir. Musa Mirzəyev də 1950-ci illərdə simfonik orkestr üçün “Simfoniyyətdə” bəstələmişdir.

Hacı Xanməmmədovun xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazdığı “Simfoniyyətdə” üç hissəli əsərdir. Hər hissə müəyyən forma quruluşuna malikdir və əsər bütövlükdə klassik simfoniya janrının kompozisiya quruluşunu yığcam şəkildə özündə cəmləşdirir. Əsərin hissələri belə ardıcılıqla: I hissə - Moderato maestoso, Allegro; II hissə - Andante, Largo; III hissə - Rondo (final) - Allegro molto.

H.Xanməmmədovun “Simfoniyyətdə”-sı xalq çalğı alətləri orkestrinin tam tərkibi üçün yazılmışdır. Burada simli qrup: tarlar – I, II, saz, kamançalar – I, II; nəfəs qrupu: zurna, kiçik tütək, böyük tütək, kiçik balaban, böyük balaban, orta balabanlar – I, II, III, IV; zərbli alətlər qrupu: dəf, nağara və fortepiano iştirak edir.

Əsərin orkestrləşdirilməsinə nəzər saldıqda qeyd etmək olar ki, onun fakturası iki əsas təbəqəyə - melodiyanı ifa edən I tarlar və I kamançaların partiyasına və ostinat səciyyəli müşayiət funksiyasını yerinə yetirən fortepiano, II tarların və 4 balabanın partiyalarına bölünmüşdür. Lakin artıq təkrarlanma zamanı əsas melodiya saz alətinin ifasında səslənir. Qeyd etmək lazımdır ki, bu zaman əgər fortepiano, ikinci tarlar yenə müşayiətedici rolu icra edirlərsə, birinci tarların partiyasında müəyyən imitasiya elementləri əmələ gəlir ki, bu da fakturanın qatılmasına gətirib çıxarır.

Birinci hissə ağır templi, təntənəli xarakterli giriş mövzu ilə başlanır - *Moderato maestoso*. Mövzu I tarlar və I kamançalar tərəfindən ifa olunaraq, həyəcanlı monoloq kimi səslənir. Giriş mövzusunun təkrarən şərhi zamanı onun fakturasında imitasiya elementlərinin xeyli dərəcədə artması nəzərə çarpır.

Birinci mövzu - *Allegro*, musiqi materialına görə giriş mövzuya yaxındır, onun məntiqi davamı kimi qəbul olunur. Bu baxımdan əsas melodiyanın I tarlar tərəfindən ifa olunması, daha sonra kamançaların və fortepianonun müşayiət fonu yaratması qeyd olunmalıdır. Bu mövzu təkrar olunarkən, o, variantlı dəyişikliklərə məruz qalır. Getdikcə mövzunun fakturasında imitasiya polifonik elementlərinin çəkisi xeyli artır ki, bu da səslənməyə dinamik başlanğıc aşılayır. Beləliklə, ikinci mövzuda işlənmə prinsiplərinin tətbiqi nəzərə çarpır. İkinci mövzu sekvensiyalı hərəkətə əsaslanır. Mövzunun dinamik xarakter daşımada onun metr dəyişkənliyinin önəmli rolu vardır.

Qeyd etmək lazımdır ki, sonra səslənən orta bölmədə mövzunun fakturasında da polifonik elementlər mühüm rol oynayır. Ümumiyyətlə, birinci hissənin davamı daha dinamik xarakteri ilə seçilir. Belə ki, ikinci epizodun tonallığı dəyişir, onun intonasiya və ritmik səviyyələrində də bəzi yeni çalarlar nəzərə çarpır. Lakin buna baxmayaraq, yenə də mövzular arasında müəyyən məsafədə zəncirvari intonasiya əlaqələri yaradılır. Bu dinamik axının məntiqi nəticəsi kimi birinci hissənin sonunda tamamilə yeni səciyyəli bir mövzu səslənir.

Qəhrəmani xarakterli, məğrur tərzdə səslənən birinci hissədən sonra lirik səciyyəli ikinci hissə gəlir. İkinci hissədə mövzuların quruluşunda mahnı-kuplet forması özünü göstərir. İkinci hissənin başlanğıcında səslənən girişdən sonra şur məqamının səciyyəvi intonasiya dönmələrinə əsaslanan birinci mövzu səslənir. Balabanların ifasında səslənən bu mövzu kantilen təbiətinə, lirik əhvali-ruhiyyəsinə görə, sözsüz mahnını xatırladır.

Birinci mövzunun şərhində biz xüsusilə tarların yerinə yetirdiyi müxtəlif funksiyaları qeyd etmək istərdik. Yaradıcı şəkildə hər bir alətin partiturasında yerinə yetirdiyi funksiyaları təfsir edən bəstəkar, üçüncü tarlara ostinat fonun saxlanılmasını, ikinci tarlara müşayiəti, birinci tarlara isə imitasiya elementlərinin ifasını tapşırırmışdır: Həzin, lirik xarakter daşıyan ikinci mövzunu tütək, birinci balaban, ikinci tarlar ifa edir. Bu zaman digər balabanlar harmonik fon yaratmaq funksiyasını yerinə yetirir, birinci tarlar isə xromatizm üzərində qurulmuş passajlar ifa edərək, mövzunu intonasiya baxımından zənginləşdirir.

İkinci hissə öz ifadəliliyi, aydınlığı, lirik əhvali-ruhiyyəsilə seçilir. Mövzu orkestrin müşayiəti fonunda solo balabanda ifa olunur. İkinci dəfə o, tamamilə yeni bir tərzdə şərh olunur. Son dərəcə dinamikləşən bu bölmə ikinci hissənin kulminasiyasına aparən inkişaf xəttinin zirvəsi kimi qəbul olunur. Əsərin kulminasiya zonası bir neçə dinamik dalğalardan ibarətdir. Lakin bu dəfə melodiyanın şərhində saz və ikinci tarların da müəyyən rolu vardır. Ümumiyyətlə, bu hissənin obraz aləminin yaranmasında digər ifadə vasitələri ilə yanaşı, tembr dramaturgiyası da mühüm amil kimi çıxış edir.

Simfoniyyənin finalı - *Allegro molto*, təntənəli, zəfər marşını xatırladır ki, bu da müəyyən mənada əsərin kənar hissələri arasında obraz əlaqələrinin yaranması üçün zəmin yaradır. Əsərin finalı rondo formasında yazılıb. Finalın birinci mövzusu rast məqamının səciyyəvi intonasiyaları üzərində bəstələnib. Bir-birinə təzad təşkil etməyən epizodların səslənməsi müxtəlif tərzdə həll edilmişdir. Bütün hissə boyu mövzular orkestrin ayrı-ayrı qruplarına tapşırılır və onların ifasında rəngarəng səciyyə alır. Registrlərin tez-tez dəyişməsi, melodik xəttin yüksəliş və enişləri, ayrı-

ayrı alətlərin şəffaf solo ifası ilə dolğun səslənmənin bir-birini əvəzləməsi - bütün bunlar bayram əhvali-ruhiyyəsi yaradır.

Simfoniyyətin obraz məzmunu geniş və çoxcəhətlidir. Burada xalq bayram şənliyi, dərin düşüncələr və mənzərə assosiasiyaları özünü göstərir. Janr-rəqs sferası birbaşa ardıcıl inkişaf xətti kəsb edir. O, Simfoniyyətin bütün hissələrindən keçərək, finalda yeni çalar qazanır. İkinci hissədə lirik-psixoloji obrazlardan sonra finalın musiqi inkişafında janr-məişət obrazları onlara xas olan sadəliyi və həyatsevərliyi itirir, dramatik xarakter əldə edirlər.

Simfoniyyətin musiqi obrazlarının xarakterikliyi janr epizodlarında deyil, həm də lirik epizodlarda özünü göstərir ki, burada tematizmin rəçitativ quruluşu insan nitqinin intonasiyaları ilə assosiasiyalar yaradır. Simfoniyyətdə hər bir obrazın emosional aydınlığı, konkretliyi onun dəqiq tematizmi ilə müəyyən edilir. Mövzuların aydın quruluşu, melodik görünüşü, struktur sadəliyi mövzuların qavranılmasını asanlaşdırır.

Simfoniyyətin musiqi dilinə xas olan lakonizm və zənginlik əsərin bütün tematik materialının xarakterik keyfiyyətidir. Simfoniyyətdə hər bir mövzu tam formalaşmış bitkin obraza malikdir, burada onun sadəliyini və məqsədyönlülüyünü qeyd etməliyik. Simfoniyyətdə hər bir obraz dairəsinə müəyyən xarakterli mövzular uyğun gəlir. Yalnız əsas, mərkəzi mövzular deyil, həm də əsərin dramaturgiyasında aparıcı rol daşımayan epizodik mövzular da melodik bitkinliyi ilə seçilir.

H.Xanməmmədov xalq çalğı alətləri orkestri üçün süita janrına çox diqqət yetirmiş, bu janrdə rəngarəng mövzulu, maraqlı əsərlər yaratmışdır. H.Xanməmmədovun “Azərbaycan eskizləri” süitası doğma Vətənimizə həsr olunmuş ən gözəl orkestr əsərlərindən biridir. R.Zöhrabovun yazdığı kimi, müəllif öz əsərini “eskizlər” adlandırmaqla, “öz musiqisinin təsviri sənətlə ünsiyyətini nəzərə çarpdırmaq istəmişdir. Doğrudan da bəstəkar musiqi səslərilə bir rəssam kimi parlaq lövhələr yaratmağa nail olmuşdur. Müxtəlif ecazkar rəngləri məhz musiqi dili ilə canlandırmışdır. Əsəri dinlədikcə yurdumuzun axar-baxarlı görkəmli mənzərələri göz önünə gəlir. Eyni zamanda, Vətən sevgisi, müasirlərimizin arzu və düşüncələri də bu əsərdə öz əksini tapıb. Bütün bunları müəllif yeni ifadə vasitələri, harmoniya və orkestr alətlərinin rəngarəng boyaları ilə əks etdirir” (1, s. 18).

Bu əsərdə xalq çalğı alətləri orkestrinə daxil olan bütün qrupların bədii və texniki imkanları, tembr xüsusiyyətləri Hacı Xanməmmədov tərəfindən məharətlə istifadə olunmuşdur. Əsər milli məqam sisteminə dayaqlanaraq parlaq melodiyaaların yaranması, zəngin tembr dramaturgiyası baxımından böyük maraq kəsb edir. Əsər həm də klassik süita formasının milli melosun qanunauyğunluqları ilə sintezi baxımından da diqqəti cəlb edir.

H.Xanməmmədovun “Şənlik” süitası dörd hissədən ibarətdir. “Kolxoz” süitası isə beş hissədən ibarət olub, klassik süita formasının milli musiqi xüsusiyyətləri ilə qovuşdurulması baxımından böyük maraq doğurur. H.Xanməmmədovun süita janrına olan marağı təsadüfi deyil. Süita quruluşu, yəni obraz təzadı prinsipinə görə ayrı-ayrı bitkin nömrələrin növbələşməsi Azərbaycan muğamı, aşiq dastanları üçün xarakterikdir.

Süitanın quruluş-kompozisiya prinsiplərinə uyğun olaraq, bəstəkar əsərin hissələrini təzadlıq prinsipi üzərində qurmuşdur. Süitanın hissələri xarakterinə görə

fərqlənir, eyni zamanda, biridigərini əvəz edərək, əsərin ümumi kompozisiyasına bütövlük gətirir, əsərin rəngarəng obrazlarının açılmasına imkan yaradır. Süitalarda H.Xanməmmədov milli musiqi folklorunun və şifahi ənənəli musiqisinin rəngarəng janr xüsusiyyətlərindən böyük ustalıqla istifadə etmişdir. Əsərlərin harmonik dili öz koloristik təbiəti ilə səciyyələndirir. Eyni zamanda, süitanın partiturasında bəzi polifonik elementlərin tətbiqi də nəzərə çarpır.

H.Xanməmmədovun xalq çalğı alətləri orkestri üçün əsərləri həm də bəstəkarın orkestrləşdirmə üslubunun özünəməxsus cəhətlərinin aşkarlanması baxımından da maraqlı kəsb edir. Belə ki, ayrı-ayrı qrupların sual-cavab şəklində səsləndirilməsi, eyni mövzunun həm solo, həm də təkrar zamanı bir qrup alətə tapşırılması H.Xanməmmədovun orkestrləşdirmə dəsti-xəttinin əsas cəhətlərindəndir.

Ümumiyyətlə, H.Xanməmmədovun xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazılmış əsərlərində milli musiqi ənənələri ilə bağlılıq çox parlaq şəkildə təzahür edir, bu cəhətlər həm əsərlərin kompozisiya quruluşunda, həm də məqam-intonasiya və melodik xüsusiyyətlərində özünü qabarıq büruzə verir.

#### **ƏDƏBİYYAT:**

1. Zöhrabov R.F. Hacı Xanməmmədov. B.: 1992
2. Xanməmmədov H.D. Simfoniyyəta. Əlyazma.

**Sevda МУТАЛЛИМОВА**

*Докторант АМК*

#### **ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ОРКЕСТРА НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ ГАДЖИ ХАНМАМЕДОВА**

**Резюме:** В творчестве Гаджи Ханмамедова особое место занимают произведения для оркестра народных инструментов. В произведениях Г.Ханмамедова ясно ощущается богатейшая интонационная природа народно-национального искусства, ставшего ведущим выразительным средством для воплощения сложного мира человеческих чувств. В статье дается анализ «Симфонии» и сюит для оркестра народных инструментов.

**Ключевые слова:** оркестр народных инструментов, выразительные средства, народное искусство, музыкальный язык

**Sevda MUTALLIMOVA**

*PhD candidate of ANC*

#### **WORKS FOR THE ORCHESTRA OF FOLK INSTRUMENTS BY HAJI KHANMAMMADOV**

**Summary:** In the creativity of H.Khanmammadov is presented works for orchestra of folk instruments. In the works of H.Khanmammadov clearly felt rich intonation nature of national art, which has become a leading expressive means of incarnation of the complex world of human feelings. In this article is given analyzes of the Sinfonietta and Suite for Orchestra of Folk Instruments.

**Key words:** orchestra of folk instruments, means of expression, national art, music language

**Rəyçilər:** professor Cəmilə Həsənova  
dosent Yaquət Seyidova

**İlahə İSMAYILOVA**

BMA-nın dissertantı

Ünvan: Bakı, Nəsimi r-nu, Şəmsi Bədəlbəyli 98

Email: ilahaismayilova1977@mail.ru

## **TOFIQ BAKIXANOVUN “QÜDSİDƏN SÖZ DÜŞƏNDƏ” VOKAL SİLSİLƏSİNDƏ MÜŞAYİƏTİN ROLU BARƏDƏ**

***Xülasə:** Məqalədə romansların müşayiət partiyasının vacib rolu təhlil edilərək araşdırılır. Bəstəkarın əsərləri Azərbaycan romansının inkişafına mühüm təkan vermişdir. T.Bakıxanovun kamera-vokal yaradıcılığı Q.Qarayevin bəstəkarlıq ənənələri ilə üzvü surətdə bağlıdır. Müəlliminin ənənələrinə arxalanan Bakıxanov fərdi musiqi dəst-xəttini yaratmışdır. Onun silsiləyə daxil olmuş romanslarının musiqi dili özünün melodikası, maraqlı harmoniyaları, dolğun müşayiət partiyası və başqa cəhətləri ilə seçilir.*

***Açar sözlər:** bəstəkar, vokal silsilə, romans, musiqi obrazları, müşayiət, fortepiano, faktura*

Azərbaycan Respublikasının xalq artisti, professor, prezident təqaüdçüsü, “Şöhrət” ordenli bəstəkar T.Bakıxanov milli bəstəkarlıq məktəbinin ən parlaq nümayəndələrindən biridir. Tanınmış Bakıxanovlar nəslinin layiqli varisi və XX əsrin parlaq simalarından sayılan, dahi Q.Qarayev məktəbinin istedadlı yetirməsi olan görkəmli bəstəkar professional musiqi salnaməsinə yüksək istedadla yazılmış əsərlərin müəllifi kimi daxil olmuş və milli musiqi mədəniyyətimizdə özünəməxsus yer tutmuşdur.

T.Bakıxanov böyük sənətə 50-ci illərin sonu, 60-cı illərin əvvəllərində gəlib. Onun sənət zövqü, dünyagörüşü, yaradıcılıq üslubu məhz Q.Qarayevin təsiri altında formalaşmışdır. Bəstəkar əmək fəaliyyətində müəlliminin yaradıcılıq yolunu davam etdirməklə bərabər, eyni zamanda fərdi düşüncə tərzinə malik fərdi xüsusiyyətləri ilə hər zaman diqqət mərkəzində olmuşdur. Sənətkarın fəaliyyətindən danışıarkən ilk növbədə T.Bakıxanovun yaradıcılığının son dərəcə çoxşaxəli və məhsuldar olduğunu qeyd etməliyik. O, əmək fəaliyyəti boyu müraciət etdiyi hər janrdə gözəl, orijinal, dəyərli əsərlər yaradaraq Azərbaycan musiqi xəzinəsini zənginləşdirmişdir. Milli bəstəkarlıq məktəbinin ən yaxşı ənənələri üzərində yüksələn, yaradıcılığında Şərq təfəkkür tərzilə Qərb musiqi mədəniyyəti xüsusiyyətlərinin bədii sintezinə nail olan Bakıxanovun əsərlərində millətə sevgi, yüksək ziyalılıq, vətənpərvərlik ruhu öz əksini tapmışdır. Tofiq müəllim hər zaman xalqın həyatı ilə ayaqlaşmış, öz əsərlərində müasir gerçəkliyi ona xas forma, obraz və rənglərlə ifadə etməyə çalışmışdır. Bəstəkarın yaradıcılığının xüsusiyyətlərindən ən vacibi odur ki, o, xalq musiqi incilərində, muğam köklərinə son dərəcə həssaslıqla yanaşaraq onun ən gözəl nümunələrini yaradıcılıq süzgəcindən keçirmiş və dinləyicilərə daha əhatəli formada təqdim etmişdir.

T.Bakıxanovun son dərəcə sanballı bədii irsində kamera-vokal yaradıcılığı uzun illərdir ki, musiqi incəsənətimizin dəyərli nailiyyətləri hesab olunmaqdadır.

Təqdim olunmuş məqalədə biz sənətkarın romans yaradıcılığında xüsusi əhəmiyyəti ilə seçilən “Qüdsidən söz düşəndə” romanslar məcmuəsi üzərində dayanmaq istədik. Hərtərəfli musiqi səriştəsinə malik olan bəstəkar haqqında danışmaq istədiyimiz vokal silsiləni Azərbaycanın görkəmli tarixçisi, alim-şair, hərbi xadim kimi tanınmış Abbasqulu Ağa Bakıxanov lirikasına müraciət edərək bəstələmişdir. Məcmuə 1978-ci ildə nəşr edilmiş və musiqiçilərin ixtiyarına verilmişdir. Məcmuəyə aşağıdakı romanslar daxildir: “Söz düşəndə”, “Yenə bülbüllər”, “Toxunmayaq güllərə”, “Qəlbimi işıqlandıran”, “Nazlı nigar”, “Gözlə” və s. Təqdim olunmuş romanslar T.Bakıxanovun kamera-vokal yaradıcılığında klassik poeziyanın nümunələrinin təbliği və musiqi dilində poetik təsdiqidir. Silsiləyə daxil olmuş vokal miniatürlərin demək olar ki, hər biri özündə ümumən lirik-psixoloji sferanı ümumiləşdirir. İstedadlı bəstəkar silsiləyə daxil olmuş romansların mətnini son dərəcə yüksək zövqlə seçərək “lirik poema” yaratmışdır. Xalq şairi N.Həsənzadə Azərbaycan poeziyasının bütün sirlərinə bələd olan qüdrətli şairin sözlərinə bəstələnmiş vokal miniatürlər haqqında belə deyir: “Abbasqulu Ağa Bakıxanovun lirik əsərlərinə romanslar bəstələməsi T.Bakıxanovun yeni yaradıcılıq axtarışlarının bəhrəsidir” [1, s. 99].

“Qüdsidən söz düşəndə” vokal məcmuəsində məhəbbət mövzusu üstünlük təşkil edir. T.Bakıxanov lirikası sözün əsl mənasında ülvə hissələrin, şirin duyğuların təzahürüdür. Məhz bu səbəbdən romanslarda insanın müxtəlif əhvali-ruhiyyəsinin musiqi dili ilə tərənnümü müəllif tərəfindən bədii-estetik zövqlə təmsil edilmişdir. Romanslarla yaxından tanışlıq nəticəsində bəzən çox zərif və lirik, bəzən də ehtiraslı xarakterlə qarşılaşırıq. Bədii obrazlar və məzmun baxımından zəngin silsiləyə daxil olan hər bir romans özünün saf, dəqiq, aydın üslubu ilə seçilir və bəstəkarın yüksək professionallığını bir daha təsdiqləmiş olur. Vokal musiqinin mahir bilicisi olan T.Bakıxanovun təqdim olunmuş romanslar silsiləsində bəstəkarın yaradıcılıq üslubuna xas olan cəhətlər – öz xalqının musiqisi ilə möhkəm bağlılıq, poetik mətn, melodiya və müşayiətin vəhdəti, ədəbi mətnin ardınca gedən musiqinin incə lirizmi, parlaq melodizm özünü aydın şəkildə göstərir. Bəstəkarın melodiyası özünün ifadəliliyi, milli xüsusiyyəti, muğamlara istinadı ilə seçilir.

“Qüdsidən söz düşəndə” məcmuəsindəki vokal miniatürlərin təhlili zamanı müşayiət partiyasının faktura dolğunluğu, rəngarəngliyi və çoxşaxəliliyi, eyni zamanda aydın harmonik dil, mükəmməl forma bitkinliyi diqqətimizi cəlb edir. Dediklərimizin əyani sübutu kimi silsiləyə daxil olmuş “Yenə bülbüllər” romansını misal göstərmək olar. Müəllifin romansda yaratdığı akkompənement özünün sanballı və geniş quruluşu forması ilə əsərin ümumi səslənməsinə xüsusi rəngarəng və dolğunluq effekti bəxş etmişdir. Ümumiyyətlə, qeyd etmək lazımdır ki, əsərin bədii obrazlarının və emosional məzmununun aydın şəkildə açılmasında müşayiət partiyası özünəməxsus önəmli funksiyaya malikdir. Haqqında söhbət açdığımız “Yenə bülbüllər” romansın fortepiano partiyasının tematik cəhətdən genişliyi və müxtəlifliyi özünü aydın şəkildə büruzə verir. Artıq ilk xanələrdə müşayiət partiyası özünün son dərəcə ifadəli səslənməsi sayəsində quruluş etibarilə əsərin daha sonrakı xanələrinin inkişafına xüsusi təkan verir. Belə ki, girişdə verilmiş mövzu daha sonra əsərin ümumi formasının inkişaf prosesində yenidən eşidilir. İlk xanələrdə müşayiət partiyasının quruluşunda yer almış mürəkkəb akkordlar kompleksi, eyni zamanda

fortepianonun möhtəşəm və zəngin səslənməsi musiqiyə xüsusi canlılıq, ahəngdarlıq qatır.

Əsərin ilk hissəsinin fortepiano fakturası çoxplanlıdır. Belə ki, T.Bakıxanov həm homofon-harmonik, həm improvizasiya və səsaltı polifoniya xüsusiyyətlərinə yer verərək akkompənenti quruluş baxımından son dərəcə professional şəkildə inkişaf etdirərək səslənməyə melodik ifadəlilik, incə duyğularla zəngin musiqi materialı bəxş edir.

“Yenə bülbüllər” romansının irəliləyən xanələrində müşayiətin yaratdığı ümumi fon sanki dinləyiciləri gözəllik aləminə aparır, insana əsl estetik zövq verir. Xaraktercə həzin, mülayim ruhda bəstələnmiş romansın fortepiano fakturasının incəliyi, dalğavari quruluşu treollar sayəsində əldə edilmişdir. Əsərdə insanın dərin və mənalı daxili aləmi təbiətin gözəl guşələri fonunda öz təcəssümünü tapır.

Romansın kulminasiya məqamında əhvali-ruhiyyənin ehtirasının, dinamik inkişafının musiqidə əks olunmasında yenə də müşayiət partiyası öz sözünü deyir. Belə ki, konsertmeyster fortepianonun səslənmə dərəcəsini *poco a pococresh* ilə artıraraq nəticədə vokal miniaturə monumental və gurultulu kulminasiya bəxş etmiş olur. Beləliklə, “Yenə bülbüllər” romansının müşayiət partiyası haqqında dediklərimizin yekununda belə bir nəticəyə gəlirik ki, bəstəkar akkompənentinin səslənməsinə xüsusi yer ayıraraq onu solistin partiyası ilə bərabərhüquqlu səviyyəyə qaldırmaqla əsərin dinləyicilərə daha əhatəli, geniş formada və bədii obrazlarla zəngin şəkildə təqdim olunmasında müşayiətin vacib rolunu vurğulamış olur.

“Qüdsidən söz düşəndə” vokal məcmuəsində müşayiət partiyasının mürəkkəb quruluşu ilə seçilən romanslarla da qarşılaşırıq. Həmin romanslardan biri “Gözləyər” əsəridir. Haqqında danışmaq istədiyimiz vokal miniatur silsiləyə daxil olmuş ən miqyaslı, geniş quruluşlu əsərlərdən biridir. Abbasqulu Ağa Bakıxanovun dərin, duyğulu poeziyası, qəhrəmanın öz sevgilisini görmək həsrəti romansda poetik ruh yüksəkliyi və melodik musiqi dili ilə təsvir olunmuşdur. “Gözləyər” romansının müşayiət partiyası quruluş etibarilə çoxşaxəli və mürəkkəbdir: akkompənətdə fortepianonun malik olduğu geniş imkanlardan, musiqinin müxtəlif ölçülü notlarından, oktavalardan, harmonik quruluş və harmonik fiqurasiyalar şəklində bölünmüş akkordlardan istifadə edilməsi əsərin rəngarəngliyinin, ahəngdarlığının artmasına xüsusi təkan vermişdir. Daha dəqiq desək, əsərin müşayiəti solistin partiyası ilə bərabərhüquqlu funksiya daşıyaraq vokalçıya melodiyanı daha da ifadəli və obrazlı şəkildə səsləndirməyə yaxından kömək edir. Oxunaqlı, ahəngdar akkompənənt özünün melodik ifadəli, lirik musiqisi ilə vokalçının səsləndirdiyi əsas mövzu ilə vəhdət yaradaraq ümumilikdə romansın səslənməsinə özünəməxsus rəngarəng çalarlar, poetik obrazlar qatmış olur. Əsərlə yaxından tanışlıq nəticəsində biz fortepiano partiyasının sol əlinin olduqca lirik, axıcı mövzusu ilə qarşılaşırıq. Müəllif tərəfindən sol əlin fakturasına dalğavari quruluşunun verilməsi əsərə geniş nəfəsli harmoniyalar, ifadəli fortepiano səslənməsi bəxş etmişdir. Bir sözlə, haqqında danışdığımız əsər bəstəkar tərəfindən müşayiət fakturası baxımından son dərəcə incə zövqlə və maraqlı şəkildə işlənmişdir.

“Qüdsidən söz düşəndə” vokal məcmuəsində özünün mürəkkəb, eyni zamanda maraqlı quruluşu ilə seçilən əsərlərdən biri də “Söylə” romansıdır. Əsər musiqi materialının müxtəlifliyi, milli ruhu, akkompənəntin forma bitkinliyi və rəngarəng



koloriti ilə diqqəti cəlb edir. T.Bakıxanov musiqisinə xas olan dərin məzmun, forma aydınlığı burada da son dərəcə yüksək səviyyədə nümayiş olunmuşdur. Bəstəkar romansda əsas tonallıqdan, qısa yönəlmələrdən, fortepiano texniki imkanlarından və tembr xüsusiyyətlərindən, eyni zamanda geniş, əhatəli fakturasından yararlanaraq romansa maraqlı, cəlbədiçə çalarlar, eyni zamanda əhatəlilik, masştablılıq qatmağa müvəffəq olmuşdur. “Söylə” vokal miniatürünün təhlili zamanı əsərin orta hissəsində müşayiət partiyasının mürəkkəb və dolğun quruluşu ilə qarşılaşırıq. Müəllif romansın müşayiət fakturasının emosional pafosu, fortepiano səslənməsinin coşqun ruhu, tədricən artan təzyiqli sayəsində dinləyicilərə ehtiraslı və həyəcanlı kulminasiya məqamı təqdim etmişdir. Bu məqamda müşayiətin dolğun səslənməsi musiqidə hərəkətin daha da inkişaf etdirilərək zirvə məqamının emosional gərginliyinin son həddə qədər çatdırılmasında olduqca mühüm rol oynayır. Əsərin hərəkətinin ən yüksək zirvəyə çatdığı anda fortepiano partiyasının sol əlinin onaltılıq notlardan ibarət quruluşu ümumən səslənməyə xüsusi çılğınlıq və motorlu tokkato effekti bəxş etmiş olur. Coşqun, emosional duyğular və psixoloji gərginliklə dolu müşayiət səslənməsi vokal miniatürün son xanələrinə qədər öz hökmünü qoruyub saxlayır və romans fortepiano zəngin, yüksək temperamentli postludu ilə tamamlanır.

Silsilədə müşayiətinin maraqlı quruluşu ilə diqqətimizi cəlb edən romanslardan biri də “Qəlbimi işıqlandıran” vokal miniatürüdür. Müəllifin yaradıcılıq axtarışlarının ən gözəl bəhrələrindən hesab olunan romans melodikasının gözəlliyi, zərifliyi və romantik ruh yüksəkliyi ilə dinləyiciləri heyran edir, əsl estetik zövq mənbəyinə çevrilərək insanı mənəvi cəhətdən saflaşdırır. Romans müşayiət partiyasının quruluşunun rəngarəngliyi, müxtəlifliyi ilə seçilir. Belə ki, ilk hissələrdə daha sadə formada təqdim olunan fortepiano fakturasında sona doğru irəlilədikcə ciddi dəyişiklik baş verir: sakit, həzin akkompənement dissonans səslərdən ibarət dolğun akkordlar kompleksi ilə əvəz olunur. Əsərə önəmli ciddilik, temperament, gərgin xarakter qatmaqda heç şübhəsiz ki, akkordların xüsusi rolu var. “Qəlbimi işıqlandıran” vokal miniatürü haqqında yuxarıda söylədiklərimizi ümumiləşdirərək belə qənaətə gəlirik ki, T.Bakıxanov müşayiət partiyasını belə mürəkkəb formada təqdim etməklə əsərə müxtəliflik, monotonluqdan uzaq maraqlı əhvali-ruhiyyə qatmağa nail olur.

Beləliklə, T.Bakıxanovun “Qüdsidən söz düşəndə” məcmuəsi haqqında yuxarıda qeyd etdiklərimizin yekununda ilk öncə deməliyik ki, hörmətli bəstəkarın vokal yaradıcılığının diapazonu çox genişdir. XX əsr Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin görkəmli şəxsiyyətlərindən olan T.Bakıxanov özünün dəyərli romansları ilə milli vokal janrına yeni intonasiya, rəngarəng və çoxşaxəli harmonik dil bəxş etmişdir. Bu musiqi lövhələri istedadlı bəstəkarın unudulmaz şair, tarixçi, alim, bir sözlə, dahi sənətkarın xatirəsinə dərin hörməti kimi qiymətləndirilir.

### ƏDƏBİYYAT:

1. Bakıxanov T.Ə. Bibliografiya. B.: Şərq-Qərb, 2015, 365 s.
2. Bakıxanov T.Ə Musiqi düşüncələri. B.: Elm, 2006, 204 s.
3. Qafarova Z.H. Tofiq Bakıxanov B.: Az. Dövlət nəşriyyat birliyi, 1992, 31 s.
4. Əliyeva H.N. T.Bakıxanovun kamera-instrumental əsərlərində ifaçılıq xüsusiyyətləri. B.: ADPU-nun mətbəəsi 2004, 178 s.

**Илаха ИСМАЙЛОВА**

Диссертант БМА

**О ВАЖНОЙ РОЛИ СОПРОВОЖДЕНИЯ В ВОКАЛЬНОМ ЦИКЛЕ  
«ГУДСИДЕН СОЗ ДУШЕНДЕ» Т.БАКИХАНОВА**

**Резюме:** В статье рассматривается важная роль сопровождающей партии фортепиано в романсах. Автор раскрывает огромную роль аккомпанемента в общем звучании романсов. Своими сочинениями композитор внес значительный вклад в развитие Азербайджанского романса. Камерно-вокальное творчество композитора отличается ярким мелодизмом и, органично связано с традициями К.Караева. Опираясь на традиции своего учителя, Бакиханов создал свою индивидуальную музыкальную форму. Мелос, интересные гармонии, насыщенный аккомпанемент и другие качества отличают музыкальный язык романсов композитора.

**Ключевые слова:** композитор, вокальный цикл, романс, музыкальные образы, аккомпанемент, фортепиано, фактура

**Ilaha ISMAYILOVA**

Dissertator of BMA

**THE IMPORTANT ROLE OF ACCOMPANIMENT IN THE SONG  
CYCLE “QUDSIDEN SOZ DUSHENDE” BY T.BAKIXANOV**

**Summary:** The article discusses important role of accompanying the party of romances. The author reveals the huge role of accompaniment. The composer has made a significant contribution to the development of Azerbaijan romances. Vocal-chamber creative of T.Bakixanov has bright melodic and organically connected with traditional of K.Karaev. Relying on his teacher traditional Bakixanov created their individual musical form. Melos, interesting harmonies, rich accompaniment and other qualities distinguish the musical language of the composer.

**Key words:** composer, vocal sickle, romance, music images, accompaniment, piano, texture

**Rəyçilər:** professor Cəmilə Həsənova;  
professor Kəngərinskaya Tamilla

**Nailə MƏMMƏDOVA**

BMA-nın dissertantı

Ünvan: Bakı, Nəsimi rayonu, Şəmsi Bədəlbəyli 98

Email: naykamammadova@gmail.com

## **RƏNA QƏDİMOVANIN “SARI GƏLİN” BALLADASINDA XOR PARTİYASININ XÜSUSİYYƏTLƏRİ**

***Xülasə:** Məqalədə R.Qədimovanın xor və orkestr üçün balladası təhlil olunmuşdur. Müəllif bəstəkarın müraciət etdiyi xalq mahnısı “Sarı gəlin”dən istifadə üsulunu diqqət mərkəzinə çəkmiş, balladanın əsas xüsusiyyətlərini vurğulamışdır. Məqalədə daha çox xor partiyalarının təhlilinə yer ayrılmışdır.*

***Açar sözlər:** bəstəkar, xor partiyası, orkestr, mahnı, ballada*

Xalq mahnılarının bəstəkar yaradıcılığında istifadəsi müxtəlif üsullarla həyata keçirilir. Dahi bəstəkar Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığı xalq musiqisinin tətbiqi sahəsində gənc bəstəkar nəslə üçün əsl məktəb rolunu oynamış, Azərbaycan xor musiqisinin inkişafında böyük rolu olmuşdur. İllər ərzində Ü.Hacıbəyli ənənələrinə əsaslanan Azərbaycan bəstəkarları bu üsul və yolları öz yaradıcılığında daha da inkişaf etdirmiş və musiqi mədəniyyətimizi qiymətli sənət inciləri ilə zənginləşdirmişlər.

Müasir dövrdə yaşayıb yaradan bəstəkarlarımız yenə də bitib tükənməyən mənbəyə müraciət edir, F.Əlizadə, S.İbrahimova, C.Zülfüqarov, A.Mirzəyev, H.Adıgözləzadə, C.Quliyev, A.Əzimov, A.Dadaşov, S.Fərəcov, C.Abbasov, E.Dadaşova və başqaları xalq musiqisindən öz yaradıcılığında ən müxtəlif üsullarla istifadə edirlər. Xalq mahnılarının klassik əsər daxilində istifadəsinə daha bir nümunə Rəna Qədimovanın “Sarı gəlin” balladasıdır.

R.Qədimova 1983-cü ildə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında bəstəkarlıq ixtisasını Fərəc Qarayevin sinfində Simfoniya (rus yazıçısı İ. Kamenkoviçin mətninə, solistlər və BSO (üçlü heyət) üçün) ilə başa vurmuşdur. Diplom işi həmkarları tərəfindən böyük maraqla qarşılanmışdır. Bəstəkar bir çox janrlarda əsərlər yazmışdır, o cümlədən fortepiano üçün prelüdlərin, iki hissəli simli kvartetin, skripka və fortepiano üçün sonatinanın, faqot və fortepiano üçün “Dialoq”, B.Vahabzadə, Ə.Vəkil, N.Kəsəmənli kimi şairlərin sözlərinə mahnıların və s. əsərlərin müəllifidir.

R.Qədimovanın bir sıra əsərləri xüsusi mükafata layiq görülmüşdür. O cümlədən, 2007-ci ildə Mədəniyyət Nazirliyi tərəfindən keçirilən müsabiqədə "Vokaliz" və "Dirçəliş" uşaq xoru üçün iki mahnı III dərəcəli mükafata layiq görülüb. 2008-ci ildə "Pastoral" və "Tokkata", o cümlədən, "Hüzzal" və "Maye Rast" xalq rənglərinin işlənməsi nominasiyalarında Mədəniyyət Nazirliyinin müsabiqəsində II dərəcəli mükafata layiq görülüb. "Dirçəliş" əsəri Qadınların II Qurultayının açılışında Əməkdar incəsənət xadimi D.Əliyevanın rəhbərliyi ilə "Qız qalası" uşaq xorunun ifasında səslənib (3, s.70).

R.Qədimovanın xor və orkestr üçün “Sarı gəlin” balladası 2012-2013-cü illərdə bəstələnmişdir, ilk ifa 2 noyabr 2014-cü il, Bəstəkarlar İttifaqının 80 illik yubiley konsertinin açılışında, M.Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyası, xalq artisti G.İmanovanın rəhbərliyi ilə Azərbaycan Dövlət Xor Kapellası və xalq artisti, dirijor F.Kərimovun rəhbərliyi ilə Ü.Hacıbəyli adına Dövlət Simfonik Orkestrinin ifasında səslənmişdir (3, s.71).

1992-ci ildə vətən torpaqlarının 20 faizini işğal etmiş erməni qəsbkarlarının Xocalıda həyata keçirdiyi soyqırım hadisəsi incəsənətdə və ədəbiyyatda geniş şəkildə öz əksini tapmışdır. Belə əsərlərdən biri də təhlilə cəlb etdiyimiz “Sarı gəlin” xor və orkestr üçün balladasıdır. Əsərin mətni şairə Şahrun Süleymanovanın şeirlərinə əsaslanır.

Azərbaycan musiqisində ballada janrına bir sıra bəstəkarlar müraciət etmişlər. İlk dəfə vokal ballada R. Qliyerin “Şahsənəm” operasında (Şahsənəmin balladası) və Ə.Bədəlbəylinin “Nizami” operasında (Rənanın balladası) istifadə olunmuşdur. C.Hacıyev və O.Kazımının yaradıcılığında isə fortepiano üçün ballada öz əksini tapmışdır. R.Qədimovanın “Sarı gəlin” balladasını isə xor üçün nəzərdə tutulan ilk nümunə hesab etmək olar.

Bildiyimiz kimi, “Sarı gəlin” xalq mahnısı Azərbaycan folklor musiqisinin parlaq nümunələrindən biridir. Bu mahnı son dövrlərdə nəinki xanəndələrin, eləcə də bir çox estrada müğənnilərinin repertuarında da yer almışdır. Bəstəkar bu mahnıya müraciət etməklə müasir dövrün mövcud tələbatına yönəlmiş ən maraqlı nümunələrdən birini diqqət mərkəzinə çəkmişdir. Nəzərinizə çatdırmaq ki, məqalənin müəllifi bu xalq mahnısı ilə bağlı bir neçə araşdırmalar aparmış və C.Abbasovun, E.Dadaşovun “Sarı gəlin” xor işləmələrini geniş şəkildə təhlil etmişdir (4).

R.Qədimovanın “Sarı gəlin” balladası orkestr girişi ilə başlayır. 17 xanəlik girişdə bəstəkar mahnının yalnız kadans elementindən istifadə etmişdir. Lakin bu element natamam kadans xarakteri daşıyır və müxtəlif tembrlərdə verilir. İki keçiddən sonra yalnız üçüncü keçiddə bas səslərində əsas ton eşidilir.

Əsərdə 4 səslə qarışıq xordan istifadə edilmişdir. İfaya ilk öncə tenor səsləri başlayır. Onun ilk ifadəsi xalq mahnısının melodik və poetik məzmununu ilə üst-üstə düşür. Maraqlıdır ki, əsərin mətni orijinal olaraq Ş.Süleymanova tərəfindən yazılsa da, xalq mahnısının mətnindən istifadə edilmişdir. Buna əsas səbəb isə bəstəkarın musiqisində xalq mahnısının melodik materialından bəhrələnməsini göstərmək olar. Çünki xalqın müəyyən tarixi mərhələsində yaranmış bu mahnı özündə bir sıra tarixi gerçəklikləri daşıyır və Xocalı faciəsi ilə bağlı yaranmış əsərdə məhz bu mahnıdan istifadə olunması da təsadüfi xarakter daşımır. Digər tərəfdən əsərin bütövlükdə həm musiqi, həm də poetik məzmununa nəzər saldıqda daha çox lirik kədərli ifadə edən bu musiqi nümunəsinin balladada faciəvi dramatik xarakter almasını görmək mümkündür. Təbii ki, Azərbaycan xalqının genosidi kimi tarixə düşmüş bu faciəni musiqi dili ilə çatdırmaq üçün maksimal dərəcədə dramatism və faciə effektlərindən istifadə

etmək məntiqə uyğundur. Lakin bunu xalq mahnısının ilə reallaşdırmaq və yüksək nəticə əldə etmək müəllifin uğuru kimi qiymətləndirilə bilər.

### Nümunə 1

The musical score for Example 1 is written for Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Piano. The Tenor part has the lyrics: "Sa - çın u - cun hör - dü - lər, dum - - - dum - m". The Piano part features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The Tenor part has a triplet of eighth notes in the final measure.

Tenor partiyasında verilən ilk ifadələrdə bəstəkar xalq mahnısında kvinta yuxarı sıçrayışla başlanan melodiya məsafəni bir qədər azaldaraq onu kvarta ilə əvəz etmişdir. Bu zaman bas səslərində uzun ölçülü notlar tenoru müşayiət etməklə yanaşı, orkestr müşayiətində verilən akkord tərkibini tamamlamağa xidmət edir. Növbəti motivdə isə melodiyanın hərəkəti əks istiqamətdə inkişaf etdirilir. Əks hərəkət mətnə maraqlı tərzdə öz əksini tapır, belə ki, xalq mahnısında “Saçın ucun hörməzlər” ifadəsi burada “Saçın ucun hördülər” ifadəsi ilə əvəz olunmuşdur. Əsərdə ilk xanələrdən mətnlə musiqinin maraqlı əlaqəsi diqqəti cəlb edir. Qeyd etmək olar ki, musiqi və mətnin məzmun cəhətdən bir-birini məhz bu tərzdə tamamlaması müəlliflərin maraqlı tapıntısı kimi dəyərləndirilə bilər.

5 rəqəmindən etibarən isə melodik xətt yenidən bas və tenor səslərinə keçir. Melodiya mahnıdan uzaqlaşmış şəkildə, dinamik inkişafa məruz qalır. Yalnız bəzi məqamlarda xalq mahnısının ritmik quruluşlarına uyğunlaşır və bununla da sanki xatırlatma effekti yaradır. Mətnə də dəyişikliklər nəzərə çarpır. Artıq burada müəllifə məxsus ilk misra ifa olunur. Bununla belə mahnının əsas ifadəsi “sarı gəlin” eşidilməkdə davam edir. 6 rəqəmindən başlanan cümlə isə bütünlüklə bu kəlmə üzərində qurulmuşdur. Melodiya sopranoda ifa olunur. Onu müşayiət edən digər səslərdə isə bəstəkar “dum” hecası ilə mayə səsi üzərində orqan punktu yaratmaqla həm də zərb müşayiəti təəssüratı oyadır. Orkestrdə isə iki xanə həcmində uzanan

akord tərkibləri lirik kədəri daha da gücləndirir. Melodiyanın davamı olaraq bas və tenorda verilən genişlənmədə dayaq səsi yerini dəyişərək tonikaya (g) yönəlir. Bununla da vokal-instrumental giriş tamamlanır.

Əsərin ilk kulminasiyası 7 rəqəmindən etibarən başlanır. Kulminasiya məqamlarına daha sonra da rast gəlinir, bu da faciəvi dramatizmin get-gedə artması ilə bağlıdır. İlk kulminasiya orkestr tutması və xor partiyasının *f* nüansında gərgin ifası ilə başlanır. Xorun musiqisi harmonik fakturaya əsaslanır, soprano, alt və tenor səslərində yaranan divizi akkord tərkiblərini bir qədər də dolğunlaşdırır. Bununla belə yuxarı səslərdə tədricən yüksələn melodik xətt ikinci oktavanın “sol” səsinə qədər çatır. Dinamik yüksəliş və registrin yuxarı istiqamətdə dəyişməsi 11 xanə davam edir. Burada xalq mahnısı ilə hər hansı bir intonasiya əlaqəsi müşahidə olunmur. Ona uyğun olaraq mətnə də orijinal parçalar yer almışdır. İlk kulminasiyada əsərin faciəvi məzmunu ifadə olunur. Xorun partiyasında səslərin paylaşması ənənəvi üsullarla aparılmışdır. Belə ki, soprano və tenor səsləri unison partiyanı ifa edir. Alt səslərində həm divizi, həm də bəzi xanələrdə sopranonun divizi partiyasında yer alan aşağı xətt yer alır, basda isə sopranonun yuxarı melodik xətti iki oktava aşağı unison ifa olunur. Beləliklə çoxsəsli akkord tərkibinə baxmayaraq melodik istiqaməti duymaq mümkün olur. Bütün səslərin eyni ritmik quruluşa malik olması bu hissi daha da gücləndirir. Maraqlıdır ki, xalq mahnısından istifadə olunmasa da, onun lad əsasına məxsus mayə (re) burada qabarıq şəkildə vurğulanır. Lakin musiqinin intonasiya xüsusiyyətlərində lad motivləri o qədər də hiss olunmur. 9 rəqəmindən 4 xanəlik orkestr keçidi verilir. Əsərin orkestr dili ilə bağlı qeyd etmək lazımdır ki, xor partiyasına nisbətən bəstəkar instrumental parçalarda xromatik səslənmələrə daha çox üstünlük vermişdir. Bunu ilk giriş xanələrindən başlayaraq əsərin sonuna qədər müşahidə etmək mümkündür.

## Nümunə 2

20

Soprano  
Alto  
Tenor  
Bass  
Piano

26 *fff* Yurd - yu - van, yurd - yu - van, ta -  
26 *fff* Yurd - yu - van, yurd - yu - van, ta -  
26 *fff* Yurd - yu - van, yurd - yu - van, ta -  
26 *fff* Yurd - yu - van, yurd - yu - van, ta -  
26 *ff* Yurd - yu - van, yurd - yu - van, ta -

16 rəqəmindən başlanaraq tonal yüksəklik dəyişilir: g-moll→d-moll. Bu keçid əslində o qədər də güclü intonasiya fərqi yaratmır, çünki əvvəlki bölmədə musiqinin lad yüksəkliyi “re” səsinin əsas ton funksiyası daşması ilə nəticələnmişdir.

Melodiyada xalq mahnısı ilə əlaqə yaranmasa da, onun ümumi xarakteri mahnının əhval-ruhiyyəsi ilə səsləşir. Bu əlaqəni gücləndirən digər faktor mətnədə xalq mahnısından istifadə olunmasıdır. 18 rəqəmindən 19 rəqəminədək 9 xanə həcmində instrumental keçiddə son iki xanədə tonallıq yenidən dəyişir: d-moll→e-moll. Xromatizmlərlə zəngin akkord tərkibləri ilə müşahidə olunan ilk xanələr daha sonra sakitləşərək xorun partiyasını hazırlayır.

Xor ifaya soprano, alt və tenor səsləri ilə başlayır. Səslər üçsəslü birləşmələrin paralel hərəkəti ilə xarakterizə olunur və xorun partiyası orkestr tərəfindən də dəstəklənir. Tədricən xorun partiyasında da xromatizm elementləri müşahidə olunur ki, bu da tonal yüksəkliyin tez-tez dəyişməsi ilə səciyyələnilir.

29 rəqəmində verilən iki xanəlik fasilədən sonra xor yenidən çıxışa başlayır. Onun ifasında verilən hər iki motiv xalq mahnısının ənənəvi intonasiyalarına əsaslanır. Həm xorun partiyasında, həm orkestrdə yenidən əvvəldə üstünlük təşkil edən “sol” tonunun vurğulanması sanki repriza effekti yaradır. 32 rəqəmindən başlanan musiqi materialı xalq mahnısının əsər boyu tətbiq olunan melodik parçası sekvensiyalarla inkişaf etdirilir. Melodik inkişaf sopranoda divizi ilə aparılır. Bu zaman onun əsas xəttini tenor unison ifa edir, alt və bas səsləri isə sekvensiya yüksəkliyini göstərən səsi vurğulamaqla təqdim olunur. Kiçik orkestr keçidindən sonra əsərin vokal-instrumental girişi yenidən təqdim olunur. Sopranoda səslənən əsas melodiya digər səslərdə “sol” səsinin saxlanması ilə müşayiət olunur. Alt səsinde isə melodiya səsaltılar verilir. Beləliklə əsər orkestr kodası ilə əsas tonallıqda (g-moll) sona çatır.

### Nümunə 3

Qeyd etmək lazımdır ki, R.Qədimovanın əsərində xorun istifadəsi həm klassik xor janrlarının, həm də xalq mahnı işləmələrinin ifadə üsulları ilə zəngindir. Burada əsas maraq doğuran cəhətlərdən biri əsərin musiqi və poetik məzmunu arasında

yaranan əlaqə formasıdır. Demək olar ki, ilk dəfə olaraq müəlliflər musiqi və mətnin maraqlı əlaqə prinsipini nümayiş etdirirlər. Bəstəkar xalq mahnısından motivləri istifadə edərkən mətnə mahnının məzmunundan misraları verir. Bununla belə bütün əsər boyu həm musiqi, həm də mətnin leytmotivləri parlaq şəkildə təcəssüm olunur. Mahniyə xas olan ənənəvi kadans motivləri mətnə yer alan “Ay sarı gəlin” ifadəsi ilə ifa olunur. Lakin bu ifadə əsərin orijinal melodik motivlərində də bu kəlmələrə rast gəlinir. Hər iki müəllif bu kəlməni vurğulamaqla xalq mahnısının tarixi köklərini bir daha vurğulamağa nail olmuşlar. Bəstəkar xor partiyasında xromatizmlərdən daha az istifadə edir. Bununla da müəllif mahnının saflığını, şəffaf səslənməsini təmin etməyə, dinləyicinin diqqətini yayındırmamağa çalışmışdır. Lakin bununla yanaşı əsərin orkestr dili müasir musiqi ifadə vasitələrinin tətbiqi ilə zəngindir ki, bu da əsərin peşəkar səviyyədə təqdim olunması ilə səciyyələnir.

Xalq mahnısından istifadə məsələsinə gəlincə, müəllif onun bütün məzmununu istifadə etməsə də, xarakterik kadanslar vasitəsilə mahnı haqqında dolğun təəssürat yaratmağa nail olmuşdur. Burada E.Dadaşovanın “Sarı gəlin” xor işləməsində orijinal melodiyadan uzaqlaşması, yaxud C.Abbasovun işləməsində əsas melodiyayı olduğu kimi və bütün məzmunu ilə saxlamağa çalışması kimi cəhətlər hiss olunmasa da, bəstəkar xalq musiqisindən özünəməxsus şəkildə istifadə etmişdir. Orijinallığı saxlamaqla yanaşı, R.Qədimova həmçinin fərdi yaradıcılığı da önə çəkmişdir. Bu da əsərin janrı və tərkibi ilə əlaqəlidir. Orkestr və xor üçün nəzərdə tutulmuş balladanın iri formalı janr kimi bəstəkar qarşısında duran tələbləri bu əsərdə diqqətəlayiq şəkildə həyata keçirilmişdir. Əsərin daha bir məziyyəti isə onun məzmunu ilə əlaqədardır. Milli mədəniyyətimizdə xüsusi yeri olan “Sarı gəlin” xalq mahnısının 90-cı illərin ən dəhşətli faciələri sırasına düşən Xocalı soyqırımını ilə əlaqəli şəkildə, böyük formalı vokal-instrumental əsərdə tərənnüm olunması tarixi və mədəni baxımdan olduqca aktual və əhəmiyyətlidir.

## ƏDƏBİYYAT:

1. Dadaşzadə Z. Elnarə Dadaşova. B: Şərq-Qərb, 2015, 32 s.
2. Dadaşova N. Cəlal Abbasov. B: Şərq-Qərb, 2014, 32 s.
3. Hübətov V.B. Rəna Qədimovanın xor və orkestr üçün “Sarı gəlin” balladası // “Konservatoriya” jurnalı, 2016 № 1 (31), s. 70-72
4. Məmmədova N. “Sarı gəlin” xalq mahnısı əsasında E.Dadaşova və C.Abbasovun xor işləmələri // “Musiqi dünyası” jurnalı, 2016, 1 (66), s. 124-126.



**Наиля МАМЕДОВА**  
Диссертант БМА

**ОСОБЕННОСТИ ХОРОВОЙ ПАРТИИ БАЛЛАДЫ ДЛЯ ХОРА И  
ОРКЕСТРА «САРЫ ГЯЛИН» РЕНЫ КАДИМОВОЙ**

**Резюме:** Статья посвящается произведению современного азербайджанского композитора РеныКадимовой-Балладе для хора и оркестра «Сары гялин». Автор статьи подчеркивает использование композитором народной песни «Сары гялин» и раскрывает отличительные черты баллады. В статье проводится всесторонний анализ хоровой партии.

**Ключевые слова:** композитор, хороваяпартия, оркестр, песня, баллада,

**Naile MAMMADOVA**  
Senior lecture of BMA  
Dissertator of BMA

**ABOUT THE ROLE OF THE CHORAL PART OF THE BALLAD FOR  
CHORUS AND THE ORCHESTRA «SARY GELIN» BY RENA GADIMOVA**

**Summary:** This article is devoted to the analysis of the ballad for chorus and orchestra "Sari gelin" by contemporary Azerbaijani composer - Rena Gadimova. The author emphasizes the use of the composer folk song "Sari Gelin" and reveals the distinctive features of the ballad. The article gives a comprehensive analysis of the choral parts.

**Key words:** composer, choir, orchestra, song, ballad

**Rəyçilər:** sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Leyla Məmmədova  
xalq artisti, professor Gülbacı İmanova

**Sevda MƏMMƏDOVA**

AMK-nın baş müəllimi

Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

## MÜASİR PIANOÇU SƏNƏTİNİN PROBLEMLƏRİNƏ DAİR

**Xülasə:** *Əsl pedaqoji fəaliyyət, ifaçılıqdan heç də az olmayaraq çox çətindir və bu ixtisas müvafiq bilik, bacarıq və professionallıqtələb edir. Pianoçu-pedaqoq özünü ancaq tələbələrində təsdiq edə bilər və onun zəhməti tələbələrinin hazırlıq səviyyələri ilə qiymətləndirilir. İfaçılıq sənəti, həyatın və dünyanın dərk olunması və ona təsir etməyin növlərindən biridir. Məqalədə dünyada klassik musiqi sənəti elitar sənət kimi nəzərdən keçirilir.*

**Açar sözlər:** *pedaqoji fəaliyyət, musiqi sənəti, ifaçılıq sənəti*

Müasir dünyada klassik musiqi sənəti elitar sənət kimi nəzərdən keçirilir. Dünyada insanların məhdud dairədə çox kiçik, lakin elitar qrupu mövcuddur ki, onlara klassik musiqinin professional dinləyiciləri adlandırmaq olar. Bu o tamaşaçılardır ki, məsələn, R.Vaqnerin əsərlərini dinləməyə gedir və heç zaman estrada konsertlərində, demək olar ki, iştirak etmirlər. Lakin obyektiv səbəblərdən bu növ insanların sayı çox ola bilməz. Bir çox müasir musiqiçilər qeyd edirlər ki, zamanımızda klassik musiqiyə maraq zəifləmişdir. Bunun əskinə olaraq isə estrada auditoriyası çoxsaylıdır. Müasir gənclər fərqli musiqi dinləyirlər və bu hal bütün dünyada olan real vəziyyətdir. İnanmaq istərdik ki, Vivaldi, V.A.Motsart və L.V.Bethovenin musiqiləri ancaq mobil telefonlarda deyil, həmçinin televiziya və radio dalğalarında daim səslənəcək. Musiqi təhsili olan tələbələrin də klassik musiqi səslənən konsertlərdə fəal iştirakını müşahidə etmirik. Keçmişdə şəhərimizə qastrola gələn musiqiçilər konservatoriya tələbələrinin böyük marağına səbəb olurdular. Müasir dövrdə isə, vəziyyət əksinədir. Məsələn məşhur pianoçuların konsertində gənc pianoçulara nadir halda rast gəlirik. Ancaq problem bununla bitmir. Bəzən tələbələrin musiqidə mövcud cərəyanlar haqqında məlumatı olmur. Onlar impressionizmi, modernizmi, avanqardizmi klassikadan üslubca fərqləndirə bilmirlər. Bu kədərli haldır, çünki keçmiş nəslin nümayəndələri öz ixtisası sahəsində daha geniş və dərin biliklərə malik idilər.

Bakıya gələn məşhur pianoçuların qastrollarını, şəhərimizə “Günəşin düşməsi” halı kimi qiymətləndirə bilərik. Əgər adi dinləyici gördüyü və eşitdiklərinə sadəcə sevinirsə və nə ifa etmələrindən asılı olmayaraq gurultulu alqışlarla qarşılayırsa, professional musiqiçi elə kiçik çatışmamazlıqları eşidir ki, bu da onun təəssüflənməsinə səbəb olur. Şəhərimizə qastrola gələn məşhur pianoçulardan Denis Matsuyevi qeyd edək. Şübhəsiz, pianoçu müasir ifaçılıq sənətində möcüzədir, onun ifaçılığı dinləyicini heyran edir. D.Matsuyev pianizminin diapazon genişliyindən möhtəşəm, unudulmaz təəssürat qalmışdır. Özünəməxsus musiqiçi simasının mövcudluğu bu pianoçunun əsas cəhətidir. O, müəyyən sahədə diqqətini cəmləşdirən musiqiçi siması deyil. D.Matsuyev fortepiano musiqinin hər bir janr və

formasında, üslubunda əsərləri ifa edir. Klassik, romantik, impressionist əsərləri yüksək səviyyədə təqdim edir. Eyni zamanda, parlaq cazmendir.

Əsl ifaçını zaman qorxutmur. Məşhur pianoçu V.Qorovits 80 yaşında da parlaq ifasını nümayiş etdirirdi. Hətta ahıl yaşında pianoçu dahi bəstəkar S.Raxmaninovun çox mürəkkəb fortepiano əsəri olan “Polka”-nı ifa edirdi. Məşhur pianoçunun L.V.Bethovenin IV fortepiano konsertinin və Frankın “Simfonik variasiyaları”nın ifasını unutmamaq mümkün deyil. Bəzi pianoçular qastrol səfərində müəyyən qüsurla ifa edirlər. Hesab edirlər ki, qüsurları dahi olduqlarına görə bağışlamaq olar. Lakin unutmamaq lazım deyil ki, dahi pianoçu S.Rixter heç zaman buna yol vermirdi. Əsl musiqiçiyə ifa etdiyi məkanın fərqi yoxdur. Dahi pianoçu Q.R.Qinzburqun ən parlaq konsertləri Uzaq Şərq filarmoniyasında keçirilmişdi. Üstündən onilliklər keçməsinə baxmayaraq yaşlı nəsil Q.R.Qinzburqun Uzaq Şərqdəki konsertlərini unutmuşlar.

İfaçılıq sənəti həyatın və dünyanın dərk olunması və ona təsir etməyin növlərindən biridir. Yəni burada insanın mənəvi dəyərlərin olması nəzərdə tutulur. Eyni zamanda apardığımız müşahidələrdən belə bir nəticəyə gəlmişik ki, əgər insan istedadlıdırsa, onu mənəvi cəhətdən tərbiyə edib öyrətmək mümkündür. “İstedad havasız bir boşluqda yaranmır. Onun yetişməsi və təzahürü üçün münbit bir mənbə lazımdır. İstedad ancaq qavrayışın cəldliyi və ifadə oluması deyil, həm də müəyyən mədəniyyətin mövcudluğudur. Eyni zamanda istedad, heç də insanın ömrü boyu dəyişməz miqdarda və keyfiyyətdə verilmiş anlayış deyil. Onu zəhmət yolu və mədəniyyətin əldə olunması ilə artırmaq olar, lakin onu həm də, “boşaltmaq”, “xırdalamaq”, “xərcləmək” də mümkündür. Bəli, hər bir istedadlı ifaçının öz iç dünyası, görüşləri mövcuddur. Lakin bu iç dünyasını onun eşitdikləri, həyatda gördükləri, onlardan özü və başqaları üçün seçim etdikləri, onu cəlb edən və həyacanlandıranlar təşkil edir. Nə qədər ki, ifaçının dünyagörüşü əhəmiyyətli, zəngin, genişdir, o qədər də ifaçı həyatdan dərin təəssüratlar alır və onun ifasının dinləyicilərə olan təsiri güclənir”.

Musiqi insanın bütün qüvvə və imkanını tələb edir, başqa işlərə, sadəcə, zaman qalmır. Sözsüz, hər bir ifaçının alət arxasında işi fərdi xarakter daşıyır. Əgər bir ifaçıya məqsədinə çatmaq üçün bir saat kifayət edirsə, digərinə saatlar, aylar, illər, bəzən isə bütün həyatı bəs eləmir. Bəzi tələbələr uzun məşğələlərdən sonra əllərinin yorulmasından şikayətlənirlər. Qeyd etməliyik ki, belə hallarda heç də həmişə tələbənin günahı olmur. Sadəcə, kiçik yaşlarında, yəni ibtidai təhsil dövründə, onun əlləri düzgün qoyulmayıb. Gələcək pianoçunun professional fəaliyyətində bu an ən mühümlərindəndir, çünki - yolun başlanğıcıdır. Şübhəsiz, ibtidai məktəbdən çox şey asılıdır, yəni pianoçunun ifaçılıq bünövrəsi burada qoyulur. Əgər gənc pianoçu ibtidai dövrdə yüksək professional səviyyəli müəllimin əlinə düşmürsə, bu halda arzuolunmaz nəticələrə gətirib çıxarır.

Bu gün də bir çox Azərbaycan pianoçu müəllimlər rus fortepiano məktəbinə, onun ənənələrinə üstünlük verirlər. Qeyd etməliyik ki, rus fortepiano ifaçılıq ustalığı bütün dünya miqyasında yüksək qiymətini almışdır. Məşhur Amerika pianoçusu, Moskvada keçirilən P.Çaykovski adına I beynəlxalq müsabiqəsində ən yüksək yeri tutmuş Van Klibern konsert və müsabiqələrdə çıxışları zamanı həmişə qeyd edirdi ki, rus fortepiano ifaçılıq məktəbi dünyada ən mütərəqqidir. Məlumdur ki, Azərbaycan fortepiano məktəbi də onun ənənələri əsasında formalaşmış və inkişaf etmişdir. Bu gün

qazanılmış zəngin ənənələri qoruyub gənclərə ötürmək vacibdir. Əfsuslar olsun ki, milli musiqi təhsilinin mənəvi potensialı azalır və qlobal problemin həlli çətinləşir. Zənnimizcə, müəllimlərin seçim sistemini dəyişmək tələb olunur. Yəni seçim son dərəcə kəskin və ciddi olmalıdır. Musiqi təhsilinin ən yüksək məqsədi ifaçılıq sənətində keçmiş nəsillərin müsbət, mənəvi təcrübəsinin gələcək nəsillərə veril-məsindən ibarətdir.

Əsl pedaqoji fəaliyyət, ifaçılıqdan heç də az olmayaraq, çox çətindir və bu ixtisas uyğun bilik, bacarıq və professionalizm tələb edir. Pianoçu-pedaqoq özünü ancaq tələbələrində təsdiq edə bilər və onun zəhməti tələbələrinin hazırlıq səviyyələri ilə qiymətləndirilir.

Belə bir nəticəyə gələ bilərik ki, professional müəllim olmaq yaxşı pianoçu olmaqdan daha üstün qabiliyyətdir. Hər bir pianoçu professional səviyyəli müəllim ola bilər və ya əksinə. Sözsüz, pedaqoji spesifikasiya ifaçılıq fəaliyyətinə də öz izini qoyur. Əgər pedaqoq eyni zamanda, ifaçıdırsa təbii olaraq, onun pedaqoji fəaliyyəti, estrada səhnəsində olmaqdan fərqli keçir. Düzdür, ifaçı-pedaqoq ancaq pedaqoqdan fərqli olaraq bir sıra üstün cəhətlərə - canlı ifa, real nümunə üstünlüklərinə malikdir. Lakin müəyyən mənada pianoçu-pedaqoq daha bütöv fiquru təmsil edir. Onun həyatı, professional istiqamətlənməsi daha düzxətlidir və o, bütövlükdə tələbələrə özünü istiqamətləndirir. Qeyd etməliyik ki, sadəcə bu iki qüdrətli qabiliyyətin bir şəxsdə uzlaşması çox çətindir. Tarixdə bu xüsusiyyətləri özlərində cəmləşdirən şəxsiyyətlər çox olmamışdır. Onlardan - G.G.Neyqauz, A.B.Qoldenveyzeri göstərə bilərik. Lakin dahi pianoçular S.Raxmaninov, V.Qorovits, V.Sofronitski, E.Qiləls, S.Rixter heç zaman görkəmli pedaqoqlar olmamışlar. Buna baxmayaraq, ifaçılıq sənətində möhtəşəm yüksəkliklərə qalxa bilmişlər.

Azərbaycan fortepiano məktəbinin əsasını qoyanlar G.G.Şaroyev və M.R.Brenner öz fəaliyyətlərini istedadlı ifaçılar kimi başlamışdılar. Sonralar isə istedadlı pianoçu-pedaqoqlar olaraq neçə nəsil ifaçılar yetişdirmişlər.

Əsl musiqi pedaqogikası, heç də ifaçılıqdan aşağı səviyyədə olan nəhəng sənət deyil. Ona yaradıcı başlanğıc xasdır. Çünki sənətə yiyələnmə prosesinin özü daim sona qədər dərk olunmamış qalır və sonsuzdur. Burada hər şey dəyişkən, dinamikdir. Dərslərin dinamikası əsl yaradıcı prosesdir və burada məcburiyyətə yer yoxdur. Öz-özlüyündə elə dərs mühiti yaranmalıdır ki, tələbə sadəcə dərsə hazırlıqsız gəlməyə özünə yol verməsin. Bu halda müvəffəqiyyətlər özünü gözlətməz.

Müəllim və tələbə münasibətlərində tədrisin müvəffəqiyyəti qarşılıqlı dərk olunmadan asılıdır. Forteplano müəllimi qarşısında bir sıra tələblər durur. Ən əvvəl o, ifaçıya tələb olunan əsas biliklər kompleksinə malik olmalıdır.

Forteplano müəllimi aşağıdakı professional keyfiyyətlərə malik olmalıdır:

- ifaçılıq prosesinin xüsusiyyətlərini başa düşməli və onu təhlil etməyi bacarmalı;

- müxtəlif ifaları dinləməli, uğurlu və uğursuzluqları dərhal fərqləndirməyi bacarmalı və onların köklərini tapmalı.

Məlumdur ki, nə qədər insan varsa, o qədər də müxtəlif xasiyyət mövcuddur. Ona görə də hər tələbəyə fərdi yanaşma tədris prosesində ən birinci şərt sayılmalıdır. Çox az müddət ərzində müəllim tələbə üçün böyük bir şəxsiyyətə çevrilərək, onun üçün ideal musiqiçi və insan olmalıdır. Müəllimlə tələbə arasında olan bu “musiqili”

əlaqə tələbənin fəaliyyətinin və təşəbbüskarlığını artırır, sadəcə ifa etmək arzusu deyil, həm də əsərin musiqi mənasının dərkətməsini yaradır. Bu növ təşəbbüskarlıq, ifaçılığa olan canatma, pedaqoji işin müvəffəqiyyəti tələbəyə olan düzgün münasibətin əsas şərtlərindən biridir və müəllimlikdə ən böyük nailiyyət hesab oluna bilər.

Tələbə hiss etməlidir ki, müəllim onunla bərabər səviyyəli şəxs kimi söhbət edir, özü mülahizə yürüdür və onun mülahizələrini dinləyir. Bu halda, tələbə müəllimə etimad göstərir, ona inanır, özünün məsuliyyət hissini artırır, müəllimin etimadını doğrultmağa çalışır. Müəllim nüfuzu belə başlanır, tələbənin musiqi dərslərinə olan marağının rüşeymi də bu cür yaranır.

Hər bir tələbə dəyişməkdə və inkişafda olan şəxsiyyətdir. Peterburq fortepiano məktəbinin təşkilatçısı L.İ.Nikolayev demişdir: “Mən öz müəllimlərimdən çox şeylər öyrəndim; bizi əhatə edən həyatı müşahidə edərkən çox şeylər əldə etdim, lakin bunların hamısından artıq mənə tələbələr verildilər”. Marqarita Lonq isə bu fikri bir qədər başqa formada ifadə edir: “Məgər mən tələbələrimə yeni bir şey öyrədirməm? Mən onlara onların mənə öyrətdiklərini qaytarıram”. Bu fikri T.Leşetitski, A.Şnabel, A.V.Qoldenveyzer kimi pianoçu - müəllimlər də təsdiq etmişlər.

G.Neyqauz yazırdı: “Mən çox zəif tələbə ilə məşğul olan zaman hiss edirdim ki, onlara yaxşı çalmağı öyrədə bilməyəcəyəm, ona görə də onlarda incə daxili keyfiyyətləri və mənəvi mədəniyyəti inkişaf etdirməyi qarşıma bir məqsəd qoymuşdum...”

Tələbənin təsəvvür, zəka və qabiliyyətlərini inkişaf etdirmək pedaqoji işin başlıca şərtlərindəndir. Müəllimin əsas vəzifəsi tələbənin istək və arzusunu formalaşdırmaq, qarşısına qoyduğu məqsədə çatmaq üçün ona kömək etməkdir. Dahi A.Şnabelin fikrini xatırlayaq: “Müəllim nə edə bilər? Yalnız qapını açmağa, tələbə isə o qapıdan özü keçməlidir”. G.Neyqauz isə yazırdı: “Müəllimin başlıca vəzifələrindən biri tezliklə və əsaslı surətdə tələbəyə lazım olmamağı təşkil etmək, səhnədən vaxtında getməkdir. Fikir müstəqilliyini, iş metodlarını, özünü dərkətməni, məqsəd uğrunda mübarizə aparmağı (bu sənətkarlığın və yetkinliyin astanası sayılır) aşılamaqdır. Şüurlu surətdə bunlara can atmaqda birinsən və şəxsiyyət kimi özümü göstərmək istəmirəm, tələbələrə ömürlük hərəkətverici qüvvələrdən biri kimi qalmaq istəyirəm”.

Hər bir fortepiano dərsi həm məqsəd, həm vəzifələri və həm də əldə olunan nəticələrə görə, təkrarsız olmalıdır. Pedaqoji prinsiplər isə, istedadlı və müxtəlif səviyyəli tələbələrin sayı qədərdir. Tələbənin mükəmməl texniki aparatı olduqda məşğələlər maraqlı keçir. Çünki applikatura haqqında düşünmək, “şikəst” əlləri düzəltmək lazım gəlmir. Əlbəttə, ən mühüm tələb isə tələbənin zəngin mənəvi aləminin və ruhunun olmasıdır. Bu səviyyəli tələbə ilə bir çox məqsədlərə çatmaq olar. Yəni səsçixarma, interpretasiya və s. üzərində işləmək mümkündür. Zəif imkanlı tələbə ilə isə müəyyən məhdud məqsədlərə çatmaq mümkündür. Yaradıcı insanla fəaliyyət əsil zövq bəxş edir. Belə dərslər çətinlik yaratmır. Burada yaradıcı yangı, qarşılıqlı dərkolunmadan sevinc, əks olunmuş fikirlərin və hisslərin əks olunması hiss edilir.

Son olaraq qeyd etməliyik ki, pedaqoji fəaliyyətdə ən qiymətli cəhəti insan haqqında olan yaddaşdır. Yəni yaddaş daimidir, hər bir mütəxəssis onu yetişdirən müəllimlərini unutmamalı, onların verdikləri bilikləri öz tələbələrində tətbiq

etməlidirlər.

### ƏDƏBİYYAT:

1. Г.Коган. Работы пианиста. М.: Музыка. 1963, 179 с.
2. Г.Нейгауз - об искусстве ф-ой игры. М.:Музыка 1962. 309 с.

**Sevda MAMƏDOVA**

*Старший преподаватель АНК*

### **О ПРОБЛЕМАХ СОВРЕМЕННОЙ ПРОФЕССИИ ПИАНИСТА**

**Резюме:** Настоящая педагогическая деятельность не менее сложнее исполнительской деятельности и требует профессиональных способностей. Преподаватель фортепиано может утвердить себя только перед своими студентами, а его труд оценивается в зависимости от уровня их подготовки. Классическое музыкальное искусство рассматривается во всем мире как элитарное искусство. Время не устраняет настоящее исполнительское искусство. Исполнительское искусство является одним из способов восприятия жизни и мира.

**Ключевые слова:** педагогическая деятельность, музыкальное искусство, исполнительское искусство

**Sevda MAMMADOVA**

*Senior lecture of ANC*

### **ABOUT PROBLEMS OF MODERN PROFESSION OF PIANIST**

**Summary:** A true pedagogical activity is very difficult at least as performing, and this profession requires relevant knowledge, skills and professionalism. A pianist educator can confirm herself with students and her effort is gauged by students' readiness levels.

*The classical music is seen as elitist art in the world. Time cannot be a threat for real performing art. Performing art is one of the ways of understanding life and world as well as impacting to it.*

**Key words:** pedagogical activity, music art, performing art

**Rəyçilər:** sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Ülkər Əliyeva;  
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Kəmalə Şəfiyeva

**Natavan HƏSƏNOVA**

AMK-nın baş müəllimi

Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

Email: natavanhasanova@mail.ru

## **DADAŞ DADAŞOVUN “ÇINARƏNİN SEVİNCİ” ƏSƏRİNİN FORMA VƏ İFA XÜSUSİYYƏTLƏRİ**

***Xülasə:** Məqalədə görkəmli bəstəkar və pedaqoq, Azərbaycanın xalq artisti, professor Dadaş Dadaşovun qanun və kamera orkestri üçün nəzərdə tutulmuş “Çinarənin sevinci” əsəri təhlil edilir. “Çinarənin sevinci” müasir üslubda yazılmış skersodur. Skerso həyatsevər, şən, azad əhvali-ruhiyyədədir. Bəstəkar qanun xalq alətinin yeni ifaçılıq imkanlarını açır. Məqalə musiqi əsərinin forma, ifa və bədii ifadə xüsusiyyətlərinə həsr olunub. Strukturlu təhlil əsərin mürəkkəb üçhissəli formada olduğunu və melodiyanın Şüştər məqamında qurulduğunu aşkar edir.*

***Açar sözlər:** qanun, forma, skerso, ifaçılıq, milli ifadə, müasir üslub, təhlil*

Xalq artisti, professor Dadaş Dadaşov öz yaradıcılıq üslubunda müasirliyin və ənənəviliyin vəhdətinə nail olmuş bəstəkarlardandır. Milli üslub bəstəkarın xalq çalğı alətləri üçün yazdığı əsərlərində yeni və maraqlı bədii konsepsiyada təqdim edilmişdir. Bu bədii üslub və ideyalar bəstəkarın qanun aləti üçün yazdığı əsərlərdə də öz parlaq təcəssümünü tapmışdır. Belə ki, D.Dadaşov qədim xalq çalğı aləti olan qanunun geniş ifa imkanlarını, rəngarəng səs effektlərini və tembr boyalarını tətbiq edərək, bu alət üçün müxtəlif janr və formalarda müasir və peşəkar səviyyəli əsərlər bəstələmişdir. Onun “Konsert”, “Çinarənin sevinci” əsərləri geniş populyarlıq qazanaraq, ifaçıların repertuarına və tədris proqramlarına daxil olmuşdur.

Müəllif “Çinarənin sevinci” (“Chinara’s jou”) əsərini istedadlı qanunçalan, əməkdar artist Çinarə Mütəllimovanın ifası üçün nəzərdə tutmuş, əsərin premyerası müvəffəqiyyətlə keçmişdir. Bu əsərdə qanun alətinin melodik və texniki imkanları, tembr çalarları, ifa ştirxləri uğurla tətbiq edilmişdir. Əsər dinləyiciyə nikbin və şən ovqat aşılayır. Qanun partiyasının oynaq, nikbin, aramsız və dinamik melodiya orkestrin aksentli və sinkopalı müşayiəti ilə səslənərək, sanki gəncliyin sevincini, onun nikbin yaşam tərzini, sönməz iradəsini və işıqlı arzularını ifadə edir. Müəllifin əsərin janrını “Skerso” kimi təyinat verməsi əsərin obraz səciyyəsinə, pulsasiyalı-oynaq ritmində, melodiyanın nikbin, şən və dinamik ifadəsində öz əksini tapmışdır. Qanun alətində skersonun janr ifadəsinin səslənməsinə nail olmaq əsərin əsas ifaçılıq xüsusiyyətlərindən biridir. *Allegro con brio* tempi əvvəldən sona qədər dəyişməz qalaraq, əsərin skerso xarakterini, nikbin və dinamik ovqatını daha da qabarıq edir. Əsərin əsas nəzəri və bədii xüsusiyyətlərindən biri məhz skerso xarakterli, sinkopalı, caz üslublu və oynaq metr-ritm quruluşunun əvvəldən sona qədər ostinat şəklinə davam etməsidir. İfaçı əsərin bədii ideyasına, obraz səciyyəsinə və şən melodik ifadəliyinə bədii və texniki ifa imkanlarının üzvi vəhdəti sayəsində nail olmalıdır.

Partiturada kamera orkestrinin tərkibi simlilərdən və fortepianodan ibarətdir: violini I, violini II, viole, violoncelli, contrabassi, piano. Əsərin ümumi tonallığı mi minordur. Qanun alətinin kökü “in D” olduğu üçün solo partiyası re minorda ifa olunur. Əsər şüştər məqamına əsaslanır. Orkestr partiyası mi mayəli şüştərdə, solo qanun partiyası müvafiq olaraq re mayəli şüştərdə qurulmuşdur.

“Çinarənin sevinci” əsəri mürəkkəb üçhissəli formaya malikdir: ABA<sub>1</sub>. Bu quruluş giriş və koda ilə tamamlanır: Giriş+ABA<sub>1</sub>+Koda. Giriş 6 xanədən ibarətdir, orkestr tərəfindən ifa olunan aksentli və sinkopalı mürəkkəb dissonans akkordlarla başlayır. Skersovari aksentlər və sinkopalı metrika vasitəsilə əsərin dinamik, nikbin, həyatsevər xarakteri elə ilk andan eşidilir. Sinkopalı vurğularla caz effekti verən girişin metrikası əsər boyu ostinatlı müşayiət şəklində davam edərək, gəncliyə xas sevinc və nikbin əhvali-ruhiyyə yaradır:

Allegro con brio

Qanun in D

Piano

Pno.

Orkestrin girişindən sonra qanun alətinin solo partiyası başlayır. Fasiləsiz davam edən melodiyanın quruluşunda özünü daim göstərən art.2 intervalı və daim eşidilən trellər qanunun səslənməsinə milli effektlər və intonasiyalar aşılayır. Bəstəkar melodik cümlələri bir oktava aşağı təkrar etməklə qanun alətinin səslənməsində tembr müxtəlifliyi yaradır və solo alətin melodik ifadəliyini artırır.

Əsərin birinci hissəsi (A) üç cümlədən ibarət period formasındadır. Bu periodda cümlələr kvadrat quruluşlu olmaqla yanaşı, təkrarlıdır ( $4x+4x$ ;  $8x+8x$ ). A periodu daxilində cümlələrin oktava aşağı təkrar olunması əsərə tembr əlvanlığı aşılayır və onun melodik məzmununa rəngarənglik qatır. A periodunun I cümləsi (a) partiturada 1-2 rəqəmləri əhatə edir. Re mayəli şüştərə əsaslanan birinci cümlə 8 xanəlidir ( $4x+4x$ ) və məqamın tamamlayıcı tonunda (III pillə, Iya) tam kadans ilə bitir:

Allegro son brio

6

f

tr

tr

tr

tr

tr

Nümunədən görüldüyü kimi, qanun alətinin partiyasında ilk melodik cümlənin diapazonu x.8 intervalını əhatə edir:  $g^1-g^2$ . I cümlə oktava aşağı təkrar olunur və bununla  $8x+8x$  quruluşunu alır.



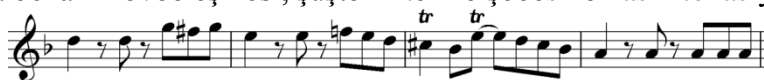
Diqqət etsək, görürük ki, I cümlənin 7 və 8-ci xanələri ikixanəli ibarə (frazə) əmələ gətirirlər. Bu xanələrdə melodik fikir tamamlandığı və məqamın tam kadansı təsdiq olunduğu üçün ikixanəli ibarəni “tam kadans ibarəsi” adlandırırıq:



Qeyd edək ki, bu ikixanəli tam kadans ibarəsi əsərin ayrı-ayrı hissələrində və cümlələrində eyni melodik quruluşda özünü göstərir və hər dəfə tam kadans rolunu oynayaraq melodik fikrə yekun vurur. Bu ibarəyə trellər xüsusi intonasiya effekti aşılayır.

I cümlədə melodiya qarışıq (aşağı-yuxarı-aşağı) hərəkətlidir. Melodiyada özünü göstərən sıçrayışlar ümumi melodik axarda kəskin deyil, rəvan səciyyəyə daşır.

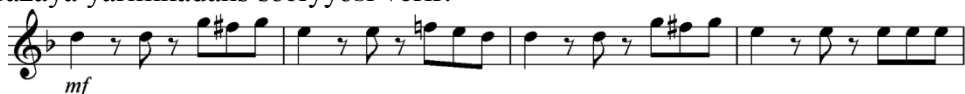
A periodunda II cümlə (a<sub>1</sub>) 8 xanə təşkil edir: 4x+4x. Bu cümlə re mayəli şüştərin mayə (re) və tərkib (mi) pillələrində qurulur. Melodiyada özünü göstərən “fa diyez” və “fa bekar” növbələşməsi, şüştərin tərkib şöbəsinə xas intonasiyalar yaradır:



Nümunədən görüldüyü kimi, II cümlənin melodik özəlliklərindən biri x.4 sıçrayışı ilə başlamasıdır: re - sol. Melodiyaya xüsusi intonasiya aşılayan bu sıçrayış mayə pilləsindən (VI, re) məqamın II pilləsinin (sol) oktavasına hərəkətdən ibarətdir: VI - II<sup>8</sup> (d<sup>2</sup>-g<sup>2</sup>):



İkinci cümlənin melodik quruluşu 2 frazadan təşkil olunmuşdur: 4x+4x. Birinci fraza re mayəli şüştər məqamının VII, yəni tərkib pilləsində (mi) bitir. Belə sonluq frazaya yarımkadans səciyyəsi verir:



İkinci cümlənin 4 xanədən ibarət olan ikinci frazası isə re mayəli şüştərin III pilləsində, yəni tamamlayıcı tonunda (Iya) bitərək, melodiyanın sonuna tam kadans səciyyəsi verir. Deməli, II cümlə də tam kadans ibarəsi ilə bitir:



İkinci cümlə də birinci cümlə kimi bir oktava aşağı təkrar olunur. Bəstəkar registrləri qarşılaşdırmaqla, alətin gözəl tembr imkanlarını səsləndirir və melodik ifadəliliyini artırır. Biz təhlil zamanı A periodunun II cümləsində maraqlı sintaksis aşkar etmişik. Bu, re mayəli şüştərin “tərkib” pilləsinə (re, mi) istinad edən frazalardakı ikixanəli “tərkib ibarələri”dir:



A periodunda III cümlə eynilə I cümlənin təkrarından ibarətdir. 8 xanəli bu cümlə də oktava aşağı təkrar olunur. Beləliklə, “Çinarənin sevinci” əsərinin birinci periodunun (A) üç təkrarlı cümlədən təşkil olunduğunu görürük: a+a<sub>1</sub>+a.

Əsərin orta hissəsi genişlənmiş B periodundan ibarətdir. Bu hissənin tematizmi üç materialdan qurulmuşdur. Bunlardan birincisi 8 xanəli cümlədir (rəqəm 7). Bu cümlənin melodiyası A periodunun melodik materialı üzərində qurulub və onu davam etdirir. Belə ki, B hissəsinin ilk cümləsi re mayəli şüştərdədir və tamamlayıcı pilləyə (Iya) istinad edir. Bəstəkar qanun alətinin texniki imkanlarından bəhrələnərək melodiya aramsız səkkizliklər ilə “Iya” səsini mütəmadi təkrarlayır. Bununla, qanun tərəfindən üfqi melodiya hərəkəti ilə “Iya”nın burdon səslənməsi yaranır və xalq instrumental musiqisinə xas ornamentallığa nail olunur. Diqqəti cəlb edən xüsusiyyətlərdən biri də B hissəsindəki I cümlənin tam kadans ibarəsi ilə (xanə 7-8) bitməsidir:



Daha sonra bu 8 xanəli cümlə bir oktava aşağı təkrar olunur. Bəstəkar cümlələrin təkrarlanması prinsipini tətbiq edərək, burada 8 xanəli cümləni bir daha oktava aşağı təkrar səsləndirir (rəqəm 8):



Maraqlıdır ki, bu təkrar cümlənin sonluğu onaltılıq notlarla bitir. Müəllif əsərdə qanun partiyasına ilk dəfə onaltılıq ölçünü daxil edir. Biz tam kadans ibarəsinin belə mertik xırdalanmasına, yəni onaltılıqlar ilə səslənməsinə muğam elementi kimi yanaşırıq.

B periodunun II cümləsi polifonik quruluşda təqdim olunur (rəqəm 9-10). Belə ki, bu cümlə A periodunun I cümləsini eynilə təkrar edir. Lakin qanun partiyasında əsas mövzu kimi tanıdığımız bu 8 xanəli cümlə B periodunda orkestrin ifasında və polifonik formada səslənir. Orta hissədə çox maraqlı forma xüsusiyyətlərindən biri də orkestr ilə solist arasında baş verən funksiya dəyişməsidir. Belə ki, polifonik bölümdə müşayiət funksiyası orkestrdən qanun alətinə verilir və solist ilə orkestr arasında belə funksiya dəyişməsinin özü də musiqi materialının yerdəyişməsinə səbəb olur. İndiyə qədər orkestr müşayiətindəki skerso xarakterli, caz elementlərinə malik sinkopalı ritm burada qanun aləti tərəfindən ostinat şəkildə ritmik akkordlarla səslənərək, qanuna müşayiət rolunu verir. Belə funksional və material yerdəyişməsi həm də özünü polifonik element – kontrapunkt kimi göstərir. Digər tərəfdən, qanun alətində dördsəslilik akkordların çalınması onun çoxsəslilik və harmonik alət olduğunu bir daha praktik şəkildə təsdiqləyir. Fikrimizin əyani olması üçün qanun alətinin partiya-sına diqqət edək:



Solistin müşayiətçi kimi ifa etdiyi bu sinkopalı və mürəkkəb akkordlar alətdə aydın və güclü səslənərək, kamera orkestrinin polifonik xətti ilə birləşir və ritm, tembr əlvanlığı yaradır. Bu bölümdə orkestrin partiyası homofon-harmonik fakturadan polifonik fakturaya keçid alır. Lakin orkestrin ifası polifonik fakturada olsa da, qanun öz skertsovəri ritmik “atmacaları” ilə homofon-harmonik müşayiəti davam etdirir. Bununla da, 9-cu rəqəmdən başlayaraq, B hissəsinin ilk bölümündə polifaktura ilə qarşılaşırıq.

İndi isə mövzunun polifonik işlənməsini təhlil edək. 9-cu rəqəmdə mövzu – proposta I skripkalarda *pissikato* ştrixi ilə başlayır və 8 xanə davam edir. Bu 8 xanənin ikinci xanəsindən etibarən II skripka *pissikato* ilə mövzunu – rispostanı imitasiya formasında ifa etməyə başlayır və I skripka ilə polifonik dialoqa qoşulur. Mövzunun və imitasiyanın (propostanın və rispostanın) simlilərdə *pizzikato* ifası əsərin ümumi səslənməsinə xüsusi effekt aşılayır. Maraqlıdır ki, ikinci xanədən polifonik fakturaya II skripka ilə birlikdə alt qrupu da qoşulur, bu zaman mövzu (proposta) üç dəfə genişlənmiş ritmik ölçüdə çalınır. Üçüncü xanədən isə violonçel qrupu altların ritmik genişlənmiş rispostasına imitasiyaya başlayır. Beləliklə, mövzunun dördsəslili təbəqədə polifonik keçidi baş verir: mövzu (I skripka), mövzunun I imitasiyası (II skripka), mövzunun genişlənmiş ritmik ölçüdə II imitasiyası (alt), mövzunun genişlənmiş ritmik ölçüdə III imitasiyası (violonçel).

B hissəsində III cümlə yeni tonallıq və məqam üzərində qurulmuşdur. Bu cümlə genişlənmiş quruluşdadır, partiturada 11, 12, 13, 14 və 15-ci rəqəmləri əhatə edir. Əsərin əsas tonallığı mi minor burada eyniadlı majora keçid alır və melodiya sol diyez segahda qurulur. Beləliklə, B periodundakı yeni mövzu orkestrdə mi major və sol diyez mayəli segahda, qanunun partiyasında isə re majora və fa diyez mayəli segahda səslənir. Modulyasiya ilə əlaqədar olaraq qanun partiyası re majorun işarələri və segaha xas olan alterasiya ilə – III pillənin yarım ton artması, yəni “mi diyez” ilə ifa olunur. 11-ci rəqəmdən başlayaraq, orkestr “sol diyez” səsini ritmik quruluşda ostinatlı orqan punktu kimi səsləndirir. Bu, sol diyez mayəli segahdır. Qanunun solo partiyası bu pillənin burdon və ostinatlı səslənməsi fonunda 12-ci rəqəmdən yeni melodik mövzuya başlayır:

Qanun alətində segah üzərində səslənən bu melodik mövzu daha sonra variantlı şəkildə tersiyalarla təkrar olunur.

Otra hissədə (B) segah məqamında keçən bu III cümlə 15-ci rəqəmdən etibarən tədricən re minora və re mayəli şüştərə keçid alır. Belə keçid sonda tam kadans ibarəsi ilə bitir. Bununla da əsərin mərkəzi B hissəsində re mayəli şüştərə keçid alan melodik cümlə tam kadans ibarəsi ilə bitərək, əsərin əsas tonallığına (re mayəli şüştərə) qayıdışı təmin edir. Maraqlıdır ki, B hissəsinin həm segaha əsaslanan və həm də segahdan re mayəli şüştərə yönələn cümlələrində bəstəkar qanun partiyasındakı birsəsli melodik hərəkəti aşağı və yuxarı xətlərə ayırmaqla kontrapunkt yaratmışdır. Maraqlı nəzəri məsələlərdən biri də qanun partiyasında kontrapunkt təşkil edən melodik xəttin (yuxarı xəttin) aksentlə çalınması və polimetriya əmələ gətirməsidir:

A<sub>1</sub> periodu əsərin reprizasıdır. A<sub>1</sub> periodu da A periodu kimi melodik cəhətdən re mayəli şüştər məqamına əsaslanır. Sonuncu period (A<sub>1</sub>) birinci periodu (A) melodik dəyişikliklərlə təkrar edir və repriza rolunu oynayır. Burada A periodunun I və III cümlələri olduğu kimi təkrar ifa olunur. Variantlı melodik təkrar isə özünü II cümlədə göstərir. Belə ki, II cümlə orkestr ilə qanun arasında “sual-cavab” prinsipi ilə qurulur. Orkestr ilə solistin mükaliməsi (dialoqu) “tərkib ibarəsi” ilə başlayır. Xatırladaq ki, bu ibarə ilk dəfə A periodunun II cümləsində ifa olunmuşdu. Fərq buradadır ki, A periodunda bu ikixanəli ibarəni qanun aləti, A<sub>1</sub> periodunda isə orkestr ifa edir:

Dörd dəfə keçən bu dialoqda qanun alətinin melodik cavabları alətin gözəl, incə tembri vasitəsilə muğam intonasiyalarını səsləndirir ki, bu da dinləyiciyə xüsusi bədii-estetik təsir bağışlayır.

Qeyd etdiyimiz kimi əsər koda ilə bitir. Maraqlıdır ki, 24-cü rəqəmdən başlayan 7 xanəli (6x+1x) koda əsas mövzunu xatırladaraq, re mayəli şüştərin səs sırası üzərində qammavari ardıcılıqla və tamamlıyıcı tonda – “İya” səsinə bitir:

Sonuncu xanədə qanun tərəfindən re mayəli şüştərin tamamlıyıcı tonundan – kiçik oktavanın “İya” səsinə başlayaraq ikinci oktavanın “İya” səsinə qədə iki oktava diapazonunda *ff* dinamikası ilə *glissando* çalması əsərin şən, nikbin və skerso xarakterinə tam uyğun gəlir və bu, əsərin nikbin, həyatsevər ideyasının parlaq təsdiqi kimi səslənir.

**ƏDƏBİYYAT:**

1. Abdullayeva S.A. Azərbaycan xalq çalğı alətləri (musiqişünaslıq-orqanoloji tədqiqat). B.: Adiloğlu, 2002, 454 s.
2. Əliyeva T.M. Qanun məktəbi. Dərslük. B.: Ziya NPM, 2014, 198 s.
3. Hüseynova G.Q. Musiqi əsərlərinin təhlilinə aid metodik tövsiyələr. B.: Adiloğlu, 2009, 71 s.
4. Mazel L.A. Musiqi əsərlərinin quruluşu. Dərs vəsaiti. Tərcümə edən G.Hüseynova. B.: Maarif, 1988, 516 s.

**Натаван ГАСАНОВА***Старший преподаватель АМК***ОСОБЕННОСТИ ФОРМЫ И ИСПОЛНЕНИЯ В «CHINARA 'SJOU»**

**Резюме:** В статье анализируется произведение для гануна с камерным оркестром «Chinara'sjou». Автор этого сочинения видный композитор и педагог, народный артист Азербайджана, профессор Дадаш Дадашов. Композитор раскрыл новые исполнительские возможности народного инструмента ганун. Статья посвящена особенностям формы, исполнения и художественной выразительности этого произведения. Структурный анализ показывает, что произведение имеет сложную трехчастную форму, а мелодия строится на основе лада Шуштер.

**Ключевые слова:** ганун, форма, скерцо, исполнительство, национальная выразительность, современная стиль, анализ

**Natavan HASANOVA***Lecture of ANC***FEATURES OF A FORM AND PERFORMANCE IN "CHINARA'S JOU"**

**Summary:** In this article the musical work "Chinara's jou" for a qanun with chamber orchestra is analyzed. Author of this composition is famous composer and pedagog, People's Artist of Azerbaijan Republic, professor Dadash Dadashov.. Composer has opened new performing opportunities of the national instrument qanun. The article is devoted to features of form, performance, melody and art expressiveness of this professional music work. The structural analyses prove that this work has complicated three-part form. The melody is under construction of the national mode Shushter.

**Key words:** qanun, form, scherzo, performance, national expressiveness, modern style, analysis

**Rəyçilər:** sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor S.Abdullayeva; əməkdar artist, sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent T.Əliyeva

**Abbasqulu NƏCƏFZADƏ**

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,

AMK-nın professoru

Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

E-mail: [a.najafzade@yahoo.com](mailto:a.najafzade@yahoo.com)**YETƏRİNCƏ MÜTALİƏ ETMƏLİYİK**

**Xülasə:** *A.Nəcəfzadə KİV-də “Kəsmə şikəstə”nin ilkin adının “Bakı şikəstəsi” olduğunu yazıb. Buna cavab olaraq R.Musazadə mətbuatda həmin fikirlərə öz iradını bildirib. A.Nəcəfzadə isə bu məqaləsində R.Musazadənin iradlarının mənbələrinə söykənərək əsassız olduğunu sübut etməyə çalışıb.*

**Açar sözlər:** *“Kəsmə şikəstə”, “Bakı şikəstəsi”, zərbli muğam, aşıq sənəti*

“Konservatoriya” jurnalının ötən saylarının birində sənətşünaslıq namizədi, əməkdar müəllim, professor Musazadə Rafiq bizə heç bir elmi əsası olmayan iradlar yazıb(1, s. 19-26). Əslində elmi polemika təbii və zəruridir. Amma polemika qərəzsiz olmalı, elmin inkişafına xidmət etməli, qaldırılan problemlər öz məntiqi həllini tapmalıdır. Bütün sahələrdə olduğu kimi, muğamşünaslıqda da buna böyük ehtiyac duyulur.

R.Musazadənin çap etdirdiyim “Bir daha zərbli muğamlar haqqında”(2, s. 385-406)adlı məqaləmə iradları nədən ibarətdir? Məsələ burasındadır ki, onu zərbli muğamlarımızdan biri olan “Kəsmə şikəstə”nin ilkin adının “Bakı şikəstəsi” olduğunu yazmağım qıcıqlandırır. O, “Bakı şikəstəsi” anlayışı ilə bağlı yazılı mənbənin olmadığını iddia edir.

“Bakı şikəstəsi” barədə mətbuatda illər boyu yazılar gedib və müxtəlif teleproqramlarda verilişlər hazırlanıb, dissertasiya mövzusunə çevrilib. Onları yazılma tarixinə görə, xronoloji ardıcılıqla təqdim edirik

1. Əlihüseyn Dağlının 1924-1958-ci illərdə yazdığı və AMEA M.Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutunda C-1021/9974 şifrəsilə qorunan əlyazması əsasında A.Nəcəfzadə tərəfindən tərtib edilib nəşr edilmiş “Ozan Qaravəli” kitabında müəllif “Kəsmə (Bakı)” yazmaqla, bu şikəstənin Bakıya aid olduğunu bildirib (28, s. 163).
2. Aziz Özer “Türkiyədə Azərbaycan türkü və oyun havaları” məqaləsinin elə ilk cümləsində zərbli muğamların arasında “Bakı şikəstəsi”nin də adını çəkir (3, s. 28).
3. İsmayılov M.C. “Azərbaycan xalq musiqisinin janrları” əsərində (4, s. 98; 5, s. 87) “Kəsmə şikəstə”yə “Bakı şikəstəsi” deyildiyini yazır.
4. Zöhrabov R.F. “Muğam” kitabında “Kəsmə şikəstəsi”nin bir vaxtlar “Bakı şikəstəsi” adlandığını yazıb (6. s.181).
5. F.İ. Çələbiyevin “Зерби мугам – азербайджанское рондо” məqaləsində tərtib edilmiş cədvəldə yazılıb: “Kəsmə şikəstə” (“Bakı şikəstəsi”, “Qədəşi şikəstə” (7, s. 92).

6. F.İ. Çələbiyevin “Морфология дастряха” adlı dissertasiya işində (12, s. 427) IV fəslin “Zərbi muğam dəstgahların komponenti kimi” başlıqlı VI yarım fəslində haqqında söz açdığımız zərblı muğam tərtib olunmuş cədvəldə belə təqdim edilir: “Kəsmə şikəstə” (“Bakı şikəstəsi”, “Qədəşi şikəstə”).
7. Filologiya üzrə elmlər doktoru, professor Vüqar Əhməd 1992-ci ildə yazdığı hekayəsində “Bakı şikəstəsi”nin adını çəkir (8, s. 14).
8. Nəcəfzadə A.İ. “Azərbaycan idiofonlu çalğı alətləri” monoqrafiyasında (13, s. 57) oxuyuruq: Zərblı muğam kimi çalınan şikəstələr bəzən öz adında Azərbaycandakı bir sıra ərazilərin toponimlərini əks etdirirlər: “Qarabağ şikəstəsi”, “Şirvan şikəstəsi”, “Bakı şikəstəsi” (bu, kəsik-kəsik çalındığından sonrakı mərhələlərdə “Kəsmə şikəstə” adlandırılıb), “Sarıtorpaq şikəstəsi” və s.).
9. M.B.Quliyev, A.İ.Nəcəfzadənin AMK-nın tar, kamança, qanun və balaban ixtisası üzrə bakalavr hazırlığı üçün “Konsertmeyster sinfi” fənninin proqramında “Bakı şikəstəsi”nin adı çəkilir (14, s. 18).
10. A.İ.Nəcəfzadə, E.İ.Cabbarovun tərtib etdiyi AMK-nın bakalavr təhsili üzrə balaban aləti üçün “İxtisas-muğam” fənninin proqramında “Bakı şikəstəsi”nin adı qeyd edilir (15, s. 22).
11. A.İ.Nəcəfzadənin “Virtuoz qaboyçu” məqaləsində virtuoz qaboyçalan, “Şöhrət” ordenli, xalq artisti Kamil Cəlilovun repertuarında yer alan “Kəsmə şikəstəsi” zərblı muğamın “Bakı şikəstəsi” olduğu bildirilir (16, s. 37).
12. M.B.Quliyev, A.İ.Nəcəfzadənin hazırladığı AMK-nın tar, kamança, qanun və balaban ixtisası üzrə bakalavr hazırlığı üçün “Müşayiət sinfi” fənninin proqramında “Kəsmə şikəstə”nin bir zamanlar “Bakı şikəstəsi” adlandığı yazılıb (17, s. 26).
13. A.İ.Nəcəfzadənin “Bir daha zərblı muğamlar haqqında” məqaləsində “Bakı şikəstəsi”nin adı çəkilir (2, s. 385-406).
14. Azərbaycan mətbuatında tanınan, filologiya üzrə elmlər doktoru, Bakı Qızlar Universitetinin professoru Almaz Həsənzadə ABŞ-da uzun müddət mühacir ömrü yaşayan soydaşımız Əziz Özərin “Türkiyədə Azərbaycan türkü və oyun havaları” adlı məqaləsi haqqında məlumat verib, burada “Bakı şikəstəsi”nin adı çəkilir (18 s. 227).
15. A.İ.Nəcəfzadənin “Etnoorqanologiya” musiqi təmayüllü ali məktəblər üçün dərslində haqqında danışdığımız zərblı muğamın ilkin adının “Bakı şikəstəsi” olduğu bildirilir (19, s. 277).

Gördüyünüz kimi, bir sıra mötəbər mənbələrdə “Kəsmə şikəstə”yə “Bakı şikəstəsi” də deyildi təsdiqini tapır. Mən də 20 ilə yaxın bütün yazılarımda, aparıcısı olduğum teleproqramlarda, müxtəlif telekanallardakı çıxışlarımda “Kəsmə şikəstə”dən söz düşəndə ona, həm də “Bakı şikəstəsi” deyildiyini bildirmişəm. 60 ildən artıq bir dövrdə KİV-də “Bakı şikəstəsi”dən söz açılıb. R.Musazadə isə, bu haqda 2015-ci ildə xəbər tutub və bu il münasibət bildirib. Deməli, Rafiq müəllim, dövrü mətbuatı yetərinəcə izləmir. O, yazır: Şikəstə aşığı yaradıcılığının məhsuludur. Bakıda aşığı olubmu ki, “Bakı şikəstəsi” də olsun?

İddialara cavabı Aşıqlar Birliyinin sədri, filologiya üzrə elmlər doktoru, professor Məhərrəm Qasımlının sözləri ilə başlamaq istərdik: “Bakıda müxtəlif illərdə xeyli



sayda aşıq fəaliyyət göstərib. Ötən əsrin 30-cu illərində “Koroğlu” dastanının bir çox qolları məhz Bakı aşıqlarının dilindən qələmə alınıb”.

M.Qasımlının verdiyi bu “ipucu” ilə həmin mövzuda kiçik tədqiqata başladıq. Artıq məlimdir ki, harada oğuz yaşayıbsa, orada ozan-aşıq sənəti olub, qopuz-saz çalınıb və bu ənənə dövrümüzdə də davam etdirilir. Abşeron da qədim oğuz yurdu- dur, bu yerlərdə həmişə saza, sözə yüksək qiymət verilib. R.Musazadə “Bakıda hansı aşıq olub?” soruşur və sonra özü **Masazırlı Aşıq Həsəni** təqdim edir (1, s. 20). 1935-ci ildə məşhur türkoloq və ədəbiyyatşünas alim Salman Mümtaz (1884-1941) da nəşr etdirdiyi “El şairləri” kitabında onun haqqında məlumat verib (21, s. 6). Bundan əlavə ədəbiyyatşünas Əhliman Axundov (1903-1977) “XIX əsrdə yetişmiş görkəmli aşıqlar” adlı məqaləsində Aşıq Həsənin yaradıcılığından bəhs edir (21, s. 6), həmçinin akademik Feyzulla Qasımlı (1898-1976) “XIX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi” əsərində Aşıq Həsəndən söz açır (21, s. 6).

Başqa abşeronlu aşıqlardan biri də XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərində söz, saz sənəti kimi tanınan, Bakıda yaşayıb-yaradan **Aşıq Talıbdır**. Onun haqqında Əli-hüseyn Dağlı (1898-1981) “Ozan Qaravəli” adlı əsərinin III hissəsinin “İzahat” başlıqlı məqaləsində məlumat verir (22). Həmin əsərin V hissəsində isə, o, Bakıda daha çox sazın cürə növündən istifadə edildiyini bildirir (23).

M.Qasımlı söyləyir ki, tanınmış qarmonçalan **Kor Əhəd** (Əhəd Fərzəli oğlu Əliyev, 1893-1942) toylarda həm də gözəl saz çalır, şirin avazla aşıq havalarını oxuyurmuş. Onun sazın virtuoz ifaçısı olduğunu tarixçi, musiqi tədqiqatçısı Firudin Şuşinski (1925-1997) də əsərlərində yazır (24, s. 389).

**Bülbüləli Aşıq Cavad** haqqında Əhliman Axundov bilgi verib (21, s. 6). Aşıq Cavad XIX əsrin 40-cı illərində, 70 yaşında vəfat edib.

**Maşağalı Aşıq Cahangirin** dilindən “Koroğlu və Aypara” dastanı 1936-cı ildə qələmə alınıb və Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutunun arxivində 497 nömrəli qovluqda saxlanır (25, s. 392). **Zabratlı Aşıq Əliş Səmədoğlunun** dilindən “Koroğlu və Bəylər” dastanı 1937-ci ildə qələmə alınıb və Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutunun arxivində 721 nömrəli qovluqda saxlanır (25, s. 392). **Bakılı Bəşir Əsədoğlunun** dilindən “Koroğlu və Xonxar” dastanı 1936-cı ildə qələmə alınıb və Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutunun arxivində 721 nömrəli qovluqda saxlanır (25, s. 392). **Bakılı Əli Yoldaşoğlunun** dilindən “Koroğluyun Ədil paşa” dastanı 1938-ci ildə qələmə alınıb və Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutunun arxivində 721 nömrəli qovluqda saxlanır (25, s. 393). **Qobulu Məliksoğan Əhmədoğlunun** dilindən “Koroğluyun Nigarın nağılı” dastanı 1938-ci ildə qələmə alınıb və Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutunun arxivində 510 nömrəli qovluqda saxlanır (25, s. 393). **Əhmədli kənd sakini Hüseynulla İbrahim oğlunun** dilindən “Məsum” dastanı 1955-ci ildə qələmə alınıb (25, s. 394). **Bakılı Muxtar Əlioğlunun** dilindən “Təhmuraz” dastanı 1938-ci ildə qələmə alınıb (25, s. 395). **Bakılı Hübət Əlioğlunun** dilindən “Tahir və Zöhrə” dastanı 1955-ci ildə qələmə alınıb (25, s. 395).

Fikrimizcə, Bakıda bütün dövrlərdə aşıq sənətini təbliğ edən, yaşadan aşıqlar olub. Sadəcə Abşeronda yaşamış aşıqların yaradıcılığı ayrıca araşdırılmayıb. Bu mövzu ətrafında dərin elmi tədqiqat işi aparılırsa, Abşeronda xeyli aşığın fəaliyyət göstərdiyi bəlli olacaq.

Musazadə Rafiq yazır ki, əlində heç bir sübut-dəlil olmadan A.Nəcəfzadə “Kəsmə şikəstə”ni “Bakı şikəstəsi” adlandırır. Hələ bu azmış kimi, həmin zərbli muğama Abşeronda “Qədəşi şikəstə” də deyildiyini yazır (1, s. 20). “Qədəşi şikəstə” deyiminin olması haqqında fikirləri bizə əməkdar artist, Kurmanqazı adına Alma-ata Milli Konservatoriyasının fəxri professoru Valeh Rəhimov söyləyib, başqaları (Vamiq Məmmədəliyev, Faiq Çələbiyev və b.) bu fikri təsdiqləyib. Akademik Vasim Məmmədəliyev, qardaşı əməkdar artist, ADMİU-nun professoru Vamiq Məmmədəliyev, sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, A.İ.Gertsen adına Rusiya Dövlət Universitetinin professoru Faiq Çələbiyev, B.Mansurovun yadigarları – bəstəkar, xalq artisti Eldar Mansurov, əməkdar artist Elxan Mansurov və bir çox başqa sənətkarlar da bildirirlər ki, “Kəsmə şikəstə”yə bəzən el arasında “Bakı şikəstəsi” də deyiblər. İlk dəfə “Bakı şikəstəsi”ni 40 il bundan əvvəl Aşıq Məhəmmədin (1927-2009) dilindən eşitmişik. O, deyirdi ki, yaxın keçmişdə Bakı, Şuşa və Şamaxıda muğam məclisləri fəaliyyət göstərirdi. Hər bölgənin də özünəməxsus şikəstəsi vardı: “Bakı şikəstəsi”, “Qarabağ şikəstəsi” və “Şirvan şikəstəsi”. Bu məclislər arasında müsabiqələr keçirilir, qaliblər mükafatlandırılırdı. Məclisin harada keçirilməsindən asılı olmayaraq hər üç şikəstə mənsub olduğu müvafiq bölgənin ifaçıları tərəfindən “himn” kimi səsləndirilirdi.

Ustad tarzən, müəllimlər müəllimi Elxan Müzəffərov, tanınmış kamança ifaçısı, əməkdar incəsənət xadimi, sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, BMA-nın professoru Arif Əsədullayev də “Bakı şikəstəsi” fikrinin səhih olduğunu söyləyirlər. Bilindiyi kimi, hər iki sənətkar Azərbaycan muğamlarının fundamental bilicisi Nəriman Əliyevin “əlindən su içmiş”, muğamlarımızla bağlı bilgiləri ixtisas müəllimləri ilə yanaşı, ondan da əxz etmişlər. Muğam sənəti musiqi təmayüllü məktəblərdə tərtib edilmiş proqramlar əsasında tədris olunur. Burada müəllimlər göstərilən şöbə və guşələri tələbələrə öyrədirlər. Xoşbəxt o ifaçıdır ki, Seyid Şuşinski (1889-1965), Nəriman Əliyev (1930-1998), Hacıbaba Hüseynov (1919-1993) kimi ustad xanəndələri müşayiət etmiş, onların muğamatla bağlı dərşdənkənar söhbətlərini eşitmiş, ifalarını canlı dinləmişlər.

R.Musazadə məqaləsinin sonunda etiraf edir ki, həqiqətən, Bakı camaatı “Kəsmə şikəstə”ni çox sevir və həvəslə qulaq asır. Onlar qadın toylarında bu zərbli muğama “Bakı şikəstəsi” də deyiblər (1, s. 26).

Professor Musazadə, məqalənizdə Ə.Məmmədov “muğama bu cür münasibət göstərmək günahdır” dediyini yazırsınız. Əlibaba müəllim isə bununla bağlı bizə söylədi: “Günah nədir? Mən belə bir ifadə işlətməmişəm. Amma demişəm ki, “Bakı şikəstəsi” haqqında eşitməmişəm”.

Ə.Məmmədov bizimlə söhbət zamanı qarmonçalan Teyyub Dəmirovun (1908-1970) məclislərin birində çox gözəl oxuduğu “Kəsmə şikəstə”dən də danışdı: “Bu ifa Fatma Mehrəliyevanın oxusuna çox bənzəyirdi. Bəlli oldu ki, qubalı qızı Fatma xanım həmin zərbli muğamı bakılı T.Dəmirovdan öyrənibmiş”.

Professor Cənəli Əkbərovun adından isə yazırsınız: “Muğam sənətində yararlı bir işi olmayanlar indi nə demək istəyirlər? Nə qədər gec deyil, öz səhvlərini mətbuatda etiraf etsinlər”. Cənəli müəllimlə əlaqə saxladığ, Musazadənin onun adından yazdığını diqqətinə çatdırdıq. O, bildirdi ki: R.Musazadəyə yalnız “Bakı şikəstəsi” haqqında heç nə eşitmədiyimi söyləmişəm. Qalanlarını isə o, özündən uydurub.

Təəssüf ki, həmin təhqiramız ifadələr jurnalda yer alıb. Nə vaxtdan faktları ortaya qoymaq, həqiqəti üzə çıxarmaq, səhiv bir faktı ortaya qoymaq, tədqiqata cəlb etmək “səhv” bir addım, “günah” sayılır? Yaxud məni “muğam sənətində yararlı bir işi olmayan” adlandıran şəxs bununla nə demək istəyir? Bir də axı, bu fikirlərin kökündə Mansurovlar məktəbi durur. Onlar da həmin fikri xalq yaddaşına əsaslanıb söyləmişlər. Belə çıxır ki, bütün “səhvlər” sənətkar babalarımızın imiş?! Çox təəssüf, Bakı (Abşeron) musiqi məclisinin yükünü uzun müddət, bir neçə nəsillə olaraq çiyinlərində daşıyan Mansurovlar tərəfindən deyilən, yeni nəsillə çatdırılan həmin zərqli muğamın gerçək adına niyə şübhə ilə yanaşılır.

Bəlkə də problemlə bağlı bu məqalədə təqdim olunan arqument və faktları oxuduqdan sonra professor Musazadə özü mətbuatda səhvini etiraf edəcək. Burada mötəbər yazılı mənbələr (Əlihüseyn Dağlı, Əziz Özər, Məmmədsaleh İsmayılov, Ramiz Zöhrabov, Faiq Çələbiyev və b.) dil açıb, həqiqəti söyləyir. “Bakı şikəstəsi” ilə bağlı mətbuatda yazı verildəndə (1954-cü il) mən heç anadan olmamışdım.

R.Musazadə mənim dilimdən yazır ki, guya, Ağasəlim Abdullayev də həmin zərqli muğama “Bakı şikəstəsi” deyib. O da etiraz edir ki, belə adda zərqli muğam yoxdur. Övvələ, xalq artisti, professor Ağasəlim Abdullayevin adı heç bir məqalədə deyilən fikirlə bağlı çəkilməyib. Əgər belə bir fakt varsa, həmin mənbəni göstərin. Ağasəlim Abdullayev ensiklopedik biliyə malik, ustad tarzən Elxan Müzəffərovdan muğam dərsi aldığından, bu barədə məlumatlı olduğunu ehtimal edirdik. Necə ki, Bəhram Mansurovun tələbələri bu fikirdə yekdildir. Bir də axı, A.Abdullayev hələ 2010-cu ildə əməkdar artist Elşad Cabbarovla (1942-2016) birgə tərtib etdiyimiz AMK-nın bakalavrtəhsili üzrə balaban aləti üçün “İxtisas-muğam” fənninin proqramına müsbət rəy verib. Həmin proqramda “Bakı şikəstəsi” ilə bağlı məqamlar var (15, s. 22). Əməkdar müəllim, sənətsünəslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Malik Quliyevlə bahəm ərsəyə gətirdiyimiz AMK-nın tar, kamança, qanun və balaban ixtisası üzrə bakalavr hazırlığı üçün “Konsertmeyster sinfi” fənninin proqramının A.Abdullayev redaktoru olub (14, s. 18). Burada da “Bakı şikəstəsi”ndən söz açdığımızdan, şübhəsiz, bir redaktor kimi Ağasəlim Abdullayev bu məsələdən xəbərdar idi. Onda Ağasəlim müəllim hansı məntiqlə deyir ki, “Bakı şikəstəsi” adında zərqli muğam yoxdur?

Nəhayət, Musazadə bizdən “ultimatum” xarakterli bir xahiş də edir ki, “Abşeron kəndləri adından danışmayın”. Mən azərbaycanlı tədqiqatçıyam, dünyanın müxtəlif ölkələrində (Misir, İraq, İran, Türkiyə, Meksika, Hollandiya, İtaliya, İsrayıl, Yaponiya, İsveç, Belçika, Almaniya, Yunanıstan, İngiltərə, ABŞ, keçmiş SSRİ-nin bütün respublikalarında və s.) festival, konfrans və simpoziumlarda musiqi mədəniyyətimizi həm təcrübi, həm də nəzəri baxımdan nəinki Abşeronun, ümumilikdə xalqımızın musiqi mədəniyyətini təmsil edib, incəsənətimizin təbliği ilə məşğul olmuşam. Azərbaycan, azərbaycançılıq, türkçülük adına elmi dairələrdə və beynəlxalq məclislərdə bir alim və vətəndaş kimi biliyimi əsirgəməmişəm. Elmi polemikalarda musiqi mədəniyyətimizin qoruyucusu kimi xalqımın, obamın adından danışmağı da mənə kimsə qadağan edə bilməz.

Xalq artisti Baba Mahmudoglu (1940-2006) “Dastan” folklor ansamblı ilə “Kəsmə şikəstə”ni məşğ edərkən söyləyirdi: “Bu şikəstənin əsl adı “Bakı şikəstəsi” olub. Sonradan ifaçıların dilində Bakı sözü “kəsmə” ilə əvəzlənib və elmi ədəbiyyata da bu

şəkildə düşüb”. Mən 10 il (1979-1989) həmin ansamblın musiqi rəhbəri olmuşam. B.Mahmudoglu oxuyacağı hər hansı musiqi haqqında öncə bizə, ansamblın üzvlərinə ətraflı məlumat verirdi. Sonra həmin melodiyani məşq edib lentə alırdıq. “Kəsmə şikəstə”ni də Azərbaycan radiosunun fondu üçün belə ifa etmişik.

Göründüyü kimi, Musazadə Rafiqin “cəfəng” adlandırdığı bu fikri uydurmamışıq. Adını çəkdiyim hörmətli sənətkarlarımız həmin zərbli muğamın ilkin adının “Bakı şikəstəsi” olduğunu bildirirlər. “Qədəş” sözünə də kinayə ilə yanaşmaq lazım deyil. Kökü “qardaş” olub, əzizlənmə mənasındadır. Bu söz, abşeronluların, o cümlədən xızılıların çox işlətdiyi və sevdiyi bir ifadədir. Hətta bəzi ailələrdə uşaqlar atalarına da qədəş deyə müraciət edirlər.

“Qədəş” sözü haqqında dilçi, filoloq və ensiklopediyaçı, türkçülüyn bayraqdarı, dahi Mahmud ibn əl-Hüseyn ibn Məhəmməd əl-Kaşğari (1008-1095) “Divani-lüğətit-Türk” (“Türk dillərinin qamusu”) əsərində bilgi verir (29, I c., s. 151-1, 405-7, II c., s. 132-9, III c. 146-11, 159-18). M.Kaşğari “Divani-lüğətit-Türk” əsərini ərəbcə yazıb. Əsəri məşhur ictimai-siyasi xadim, alim və şərqsünas, Türk Dil Qurumunun banilərindən biri Bəsim Atalay (1882-1965) türk dilinə tərcümə edib. Azərbaycan dilinə isə həmin əsəri filologiya üzrə elmlər doktoru, professor Ramiz Əskər tərcümə etmişdir.

Muğamların terminologiyası ilə bağlı uzun illər araşdırmalar aparıb, muğam bilicilərindən öyrənərək əlyazma halında bir əsər hazırlamışam. Bura hətta məhəlli deyimləri də daxil etmişəm. “Qədəşi şikəstə”, “Fatma şikəstə” də belə ifadələrdəndir. Musazadə yazır: “İndi kim zəmanət verə bilər ki, belə bir elmi kitabda nəşr olunan məqalədəki məlumatlar əsasında 30-40 ildən sonra meydana gələn diletant alimlərin dilində “Kəsmə şikəstə” “Lotu şikəstəsi” kimi adlanmayacaq? Dönə-dönə hər yerdə söyləmişik ki, yolda, maşında, çay süfrəsi arxasında əldə etdiyiniz hər cür məlumatları elmə gətirməyin!” (1, s. 20). Elmi ədəbiyyatda “diletanat alim” ifadəsi yoxdur. Lüğətlərdə bildirilir ki, diletant fransız sözüdür, “xüsusi hazırlığı, sistematik biliyi olmadan hər hansı bir elm və ya sənətlə məşğul olan adam; həvəskar” deməkdir.

Hələ 62 il bundan əvvəl, 1954-cü ildə Əziz Özər “Türkiyədə Azərbaycan türkü və oyun havaları” adlı əsərində “Bakı şikəstəsi”ndən bəhs edir (3, s. 28).

Qeyd etdiyimiz kimi, Faiq Çələbiyev də indi “Kəsmə şikəstə” adlanan zərbli muğamı elmi dəlillərlə bir vaxtlar “Bakı şikəstəsi” (“Qədəşi şikəstə”) olduğunu sübuta yetirib. O, bu fikirləri söyləyərkən ustaları Mirzə Mənsur və Bəhram Mansurovlara istinad edir. F.Çələbiyev hətta Məmmədsaleh İsmayılovun (1912-1994) bu barədə çıxışının lent yazılarını şəxsi arxivində saxladığını söyləyir. “Bakı şikəstəsi” (eləcə də “Qədəşi şikəstə”) zərbli muğamının adını F.Çələbiyev elmi dairələrdə aprobasiyadan keçmiş dissertasiya işində çəkir (12, s. 427).

R.Musazadənin “Qədəşi şikəstə” ilə eyniləşdirdiyi “Lotu şikəstəsi” ifadəsi isə çox gülünc və uğursuz alınıb. Yerli əhali bəzən ailənin ağsaqqalına da “qədəş” deyə müraciət edir. Kimsə, kriminal aləmə, yəni “cinayətəkar dünyası”na aid edilən “lotu” ifadəsini ailədə işlətmir...

“Kəsmə şikəstəsi”nin ilkin adının “Bakı şikəstəsi” olduğunu təsdiqləyən faktların ən mühümünü etnoqrafik, xalqın yaddaşından süzülüb gələn mənbələrdir. Onlardan da Aşıq Məhəmmədin, Vamiq Məmmədəliyevin, Möhlət Müslümovun, Faiq Çələbiyevin, Valeh Rəhimovun, Vüqar Əhmədin, Elxan Müzəffərovun dediklərinə

əsaslanır. Xalq artisti, professor Möhlət Müslümovun fikirləri: “Bu zərbli muğam bakılıların ana laylasıdır və onun ritmi, poetik mətni və melodiyası Abşeron camaatının ümumi ruhuna uyğun yaradılıb”.

Dünya şöhrətli xanəndə, xalq artisti, professor Alim Qasimov, xalq artisti, professor Zamiq Əliyev, əməkdar artist, dosent Mirnazim Əsədullayev də haqqında söhbət açdığımız zərbli muğamın əsl adının “Bakı şikəstəsi” olduğunu təsdiqləyirlər. Alim müəllim belə dedi ki: “eşitdiyimə görə bu zərbli muğama “Bakı şikəstəsi” deyiblər. Amma qulaq günahkarı da ola bilərəm”. Zamiq müəllimdən isə “Kəsmə şikəstə” haqqında nə deyə bilərsiniz? – soruşduqda, o, fikirləşmədən dedi: “Təxminən 20 il bundan əvvəl Vahid Poeziya Eviyə “Kəsmə şikəstə”yə sənət möhürünü vurmuş Fatma Mehrəliyevə həsr olunmuş televerilişə dəvət edilmişdim. Orada vurğulandı ki, əvvəllər bu zərbli muğamın adı “Bakı şikəstəsi” olub. Çəkilişdə ölkəmizin bir çox tanınmış ziyalıları iştirak edirdi: qəzəlxan Həkim Qəni (1918-2008), virtuoz kamança çalan – Həbil Əliyev (1927-2015), dünya şöhrətli opera müğənnisi Lütfiyar İmanov (1928-2008), müğənni – Məmməd Salmanov (1930-2000), şair – Həmid Abbas (1935-1999), professor Vaqif Arzumanlı (1947-2014), xanəndələr – Sara Qədimova (1922-2005), Yaqub Məmmədov (1930-2002), Tələt Qasimov (1933-2013), İslam Rzayev (1934-2008), Əlibaba Məmmədov, Arif Babayev, virtuoz tarzən Ramiz Quliyev, Hacı Şahin Verdiyev, “Xalq” qəzetinin əməkdaşları – Rafiq Salmanov, İlham Abbasov və başqaları”.

“Saritorpaq şikəstəsi” bugünkü ifaçılıq sənətində “Kəsmə şikəstə”dən fərqlənir, onları eyniləşdirmək olmaz. Doğrudur, ustad tarzən Mirzə Fərəc Rzayev (1847-1927) “Kəsmə şikəstə”yə “Saritorpaq şikəstəsi” deyildiyini yazıb (26, s. 53). Amma Faiq Çələbiyev də əsərində Şamaxıda, Şəkiddə və Abşeronda Saritorpaq adlı məhəllələrin olduğunu bildirir. A.Əsədullayev deyir: “Abşeron bağlarının qızılı rəngdə olan torpağına Saritorpaq deyiblər. Bu mənada “Saritorpaq şikəstəsi” zərbli muğamın adı Bakıya aid edilə bilər”.

AMK-nın baş müəllimi, ustad tarzən Sabir Ələkbərov Hacıbaba Hüseynova istinadən “Kəsmə şikəstə”nin “Saritorpaq şikəstəsi”nə çox yaxın olduğunu deyir (1, s. 21). Amma H.Hüseynovun uzun illər qulluğunda duran, onun bir oğul kimi qayğısına qalan Mirnazim Əsədullayev söyləyir: “Hacıbaba müəllim Bəhram müəllimlə bir məclisdə olanda bizə dedi ki, “Kəsmə şikəstə”, “Saritorpaq şikəstəsi”, “Bakı şikəstəsi” müxtəlif cür adlansa da, mahiyyətcə eyni muğamlardır. Amma Şamaxı və Şəkiddə ifa olunan “Saritorpaq şikəstəsi” fərqlidir”.

Sadaladığımız bu qədər faktın qarşısında Musazadə Rafiq “Kəsmə şikəstə”nin gerçək adının “Bakı şikəstəsi” olduğunu cəfəngiyat adlandırarsa, deməyə söz qalmır. Bu məqaləni “Naşı yazılmış bir məqaləyə cavab” da adlandırmaq olardı.

Bir də professora xatırlatmaq istəyirik ki, “Bakı şikəstəsi” ilə bağlı bilgiləri sizin düşündüyünüz kimi, “yolda, maşında, çay süfrəsi arxasında” əldə etməmişik. Bu fikirləri akademik, sənətsünas, pedaqogika və filologiya sahəsində çalışan alimlərin dilindən qələmə almışıq.

“Dilqəmi”nin not nümunəsi verilir, qəbul edilmiş qaydalara görə, əsəri notlaşdıranın adı yazılmalıdır. R.Musazadə üç müəllifi olan mənbənin həmmüəlliflərindən birinin adını göstərməli idi. “Badamı şikəstə”nin də not nümunəsində yazıya alanın adı verilmir. R.Musazadə “Kəsmə şikəstə”nin not nümunəsində isə

mənə kimi ədəbiyyat siyahısındakı 8-ci əsəri göstərir. Ədəbiyyat siyahısına isə cəmi 7 əsər daxil edilib.

Bilməmək ayıb deyil, bilməyib öyrənməmək ayıbdır. Səhv bildiklərini gənc nəslə öyrətmək isə, əsl faciə, fəlakətdir. Biz Musazadənin cəfəngiyat adlandırdığı “Bakı şikəstəsi” anlayışının səhihliyinə faktlarla cavab veririk. O ki, qaldı Musazadənin məqaləsində bir neçə tanınmış xanəndə və tarzənin fikrini təqdim etməsinə qarşı yüzlərlə alim və ifaçıların tutarlı dəlillərini verə bilərdik. Buna heç bir ehtiyac da görmürük. Hər halda məqaləmizlə tanış olan oxucu kimin haqlı, kimin haqsız olduğunu aydın görür.

## ƏDƏBİYYAT:

1. Musazadə R.M. Kəsmə-şikəstə” zərbi muğamı haqqında deyəcəklərimiz. // “Konservatoriya” jurnalı, №1 (31), 2016, s. 19-26.
2. Nəcəfzadə A.İ. Bir daha zərbli muğamlar haqqında. // Azərbaycan muğam-şünaslığı: problemlər, perspektivlər (AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutu). B.: Təknur, 2015, s. 385-406.
3. Özer A. Türkiyədə Azərbaycan türkü və oyun havaları. // “Azərbaycan yurd bilgisi” dergisi, İstanbul: 1954, №37, s. 28-31.
4. İsmayılov M.C. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. B.: 1960.
5. İsmayılov M.C. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları (yenidən işlənmiş variantı). B.: İşıq, 1984, 100 s.
6. Zöhrabov R.F. Muğam. B.: Azər nəşr, 1991, 219 s.
7. Челебиев Ф.И. Зерби мугам – азербайджанское рондо. // Исторические взаимосвязи музыкальных культур. Сборник научных трудов. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская Государственная Консерватория имени Н.А.Римского-Корсакова, 1992, с. 74-93.
8. Əhməd V. Bayatı-Nəqşicahan. // Aktyorun dəfni. B.: Şərq-Qərb, 1995, 36 s.
9. Televeriliş: “Kəsmə şikəstə” sehri. 7 iyul 1997-ci il, Vahid Poeziya Evi, xronometrajı 60 dəqiqə. Tədbiri AzTV “Xalq” qəzeti ilə birgə hazırlayıb.
10. Zöhrabov R.F. Zərbi muğamlar (musiqi-nəzəri tədqiqat). B.: Mars-Print, 2004, 406 s.
11. Muğam ensiklopediyası. Redaksiya heyətinin sədri və baş redaktor M.Əliyeva. B.: Heydər Əliyev Fondu, 2008, 216 s.
12. Челебиев Ф.И. Морфология дастгяха. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. Санкт-Петербург: 2009, 568 с. + Прил. (157 с.: ил.).
13. Nəcəfzadə A.İ. Azərbaycan idiofonlu çalğı alətləri (orqanoloji-tarixi tədqiqat). B.: MBM, 2010, 280 s.

14. Quliyev M.B., Nəcəfzadə A.İ. AMK-nın tar, kamança, qanun və balaban ixtisası üzrə bakalavr hazırlığı üçün “Konsertmeyster sinfi” fənninin proqramı. B.: MBM, 2010, 24 s.
15. Nəcəfzadə A.İ., Cabbarov E.İ. AMK-nın bakalavr təhsili üzrə balaban aləti üçün “İxtisas-muğam” fənninin proqramı. B.: MBM, 2010, 40 s.
16. Nəcəfzadə A.İ. Virtuoz qaboyçu (Kamil Cəlilov – 75). // “Qobustan” jurnalı №2, 2013, s. 36-40.
17. Quliyev M.B., Nəcəfzadə A.İ. AMK-nın tar, kamança, qanun və balaban ixtisası üzrə bakalavr hazırlığı üçün “Müşayiət sinfi” fənninin proqramı. B.: MBM, 2013, 40 s.
18. Mühacirətdə folklor araşdırmaları. I kitab. Tərtib edəni, Azərbaycan türkcəsinə uyğunlaşdıranı, ön söz və şərhlərin müəllifi: Almaz Həsənqızı (Hüseynova). B.: Elm və təhsil, 2015, 255 s.
19. Nəcəfzadə A.İ. Etnoorqanologiya. Musiqi təmayüllü ali məktəblər üçün dərslik. B.: Ecoprint, 2016, 304s.
20. Həsənqızı A. (Hüseynova). Əziz Özər – Türkiyədə Azərbaycan türkü və oyun havaları. // “Xalq cəbhəsi” qəzeti, 18 avqust 2016, s. 13.
21. Cəbiyeva T.Ə. Abşeron toylarında bakılı aşıqlar da oxuyardı. // “Azərbaycan” qəzeti, 2010, 14 mart, s. 6 (1. El şairləri. Toplayanı S.Mümtaz. I hissə. B.: Azər nəşr, 1935, 370 s.; 2. Axundov Ə.Ə. XIX əsrdə yetişmiş görkəmli aşıqlar; 3. Qasımzadə F.S. XIX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi).
22. Dağlı Ə. (Həmidov Ə.H.). Ozan Qaravəli. III hissə. AMEA M.Füzuli adına Əlyazmaları İnstitutunun fondu, C-1175/38009 şifrəli əlyazma.
23. Dağlı Ə. (Həmidov Ə.H.). Ozan Qaravəli. V hissə. AMEA M.Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutunun fondu. C-1175/38009 şifrəli əlyazma.
24. Şuşinski F.M. Azərbaycan xalq musiqiçiləri. B.: Yazıçı, 1985, 478 s.
25. Təhmasib M.A. Azərbaycan xalq dastanları (Orta əsrlər). B.: Elm, 1972, 400 s.
26. Rzayeva-Bağirova R.İ. Tarzən Mirzə Fərəc haqqında xatirələrim. B.: Işıq, 1986, 74 s. (şəkilli).
27. Azərbaycan Respublikasının Prezidenti yanında Ali Attestasiya Komissiyasının Bülleteni. B.: Elm, 2013, 176 s.
28. Dağlı Ə. (Həmidov Ə.H.). Ozan Qaravəli (I kitab). B.: MBM, 2006, 192 s.
29. Kaşğari Mahmud (tərcümə edən və nəşri hazırlayan: Ramiz Əskər). Divanü lüğət-it-türk. 4 cildə. B.: Ozan, 2006 (I c. 512 s., II c. 400 s., III c. 400 s., IV c. 752 s.).

*Аббасгулу Наджафзаде*  
Доктор искусствоведения,  
профессор АНК

### **НАУКА ТРЕБУЕТ БОЛЕЕ ГЛУБОКОГО ИЗУЧЕНИЯ**

**Резюме:** *А.Наджафзаде в прессе указал первичное название «Кесме шикесте» как «Бақы шикестеси» – оригинальное название. В ответ на это заявление Р.Мусазаде сообщил СМИ о несогласии с этой теорией (гипотезой). Претензии Р.Мусазаде являются необоснованными и в этой статье автор, со ссылкой на источники, доказывает свою позицию.*

**Ключевые слова:** *«Бақы шикестеси», «Кесме шикесте», зәрблимугам, искусство ашугов*

*Abbasgulu Najafzade*  
Doctor of study of Art,  
professor of ANC

### **SCIENCE REQUIRES DEEPER STUDY**

**Summary:** *In the media A.Najafzade said first name of “Baku shikestesi” – “Kesme shikeste”. In reply to this statement R.Musazade reported to Mass media about disagreement with this theory(hypothesis). The author of this article proves that claims of P.Musazade are groundless.*

**Key words:** *“Baku shikestesi”, “Kesme shikeste”, zerbli mugham, art of ashug*



**Əhsən RƏHMANLI**

ADMİU-nun müəllimi,

Ünvan: Bakı, İnşaatçılar prospekti 39

AMK-nın dissertantı

Email: ahsanrahmanli@mail.ru

**MUSIQİ MƏDƏNİYYƏTİMİZİ RƏVNƏQLƏNDİRƏN USTA**

Hələ ta qədimlərdən xalqın içindən çıxan, bağırdan qopan istedadlı insanların öz daxili tələbatlarını ödəmək üçün çalğı alətləri hazırlayıblar. Musiqi mədəniyyətimizin inkişafında yalnız ifaçıların deyil, onların geniş fəaliyyəti üçün şərait yaradan, musiqi alətləri düzəldən ustaların da xüsusi xidmətləri olub. Bu gün ölkəmizdə milli musiqi alətlərimizi hazırlamağa könül verən, ömür sərf edən xeyli sayda ustalarımız var. Onlardan biri haqqında söz açmağa qərar verdik. O, istedadı, fəhmi, görüb-götürmək qabiliyyəti, incə zövqü və bacarıqlı əlləri sayəsində xeyli işlər görmüşdür. Usta Cavanşir İsmayılov hərtərəfli istedadlı insanlarımızdandır. Onunla tanışlığımız Milli Konservatoriyanın milli musiqi alətlərimizin bərpası və təkmilləşdirilməsi elmi laboratoriyasında tanış olduq. İş masası arxasında həvəslə tar alətini yonub hazırlamaqla məşğul idi.



Salyan rayonunun Xocalı kəndində yaşayan aqronom Nəzər İsmayılovun və evdar qadın Anaxanımın evində 1957-ci il yanvarın 1-i yalnız yeni ilin gəlişi kimi bayram deyildi, həm də onların zəhmət dolu ailəsinə Allah-təala yeni bir oğul bəxş

etmişdi. Adını Cavanşir qoydular. Bu ailədə dörd oğul, bir qız boy atıb. Cavanşir də bütün kənd uşaqlarının həyatını yaşayıb və zəhmətlə böyüyüb. O, 1964-cü ildə Xocalıdakı ibtidai məktəbin 1-ci sinfinə gedib, sonra Ərəbqardaşbəyli kəndindəki 8 illik məktəbdə təhsil alıb və 1973-ci ildə Qaraqaşlı kənd orta məktəbini bitirib. Sənədlərini Azərbaycan Dövlət Universitetinin hüquq fakültəsinə versə də qəbul oluna bilməyib. 1975-1979-cu illərdə Azərbaycan Dövlət Bədən Tərbiyəsi və İdman İnstitutunda təhsil alıb.

Atası Cavanşir İsmayılovun istedad və həvəsini nəzərə alaraq ona tar almış və Salyan şəhərindəki uşaq musiqi məktəbinə qoymuşdu. (Hazırkı Qulu Əsgərov adını incəsənət məktəbi – Ə.R.). Cavanşir 1968-1973-cü illərdə tar sinfində Alim Bünyadovdan sənətin incəliklərini öyrənib. 1973-cü ildə uşaq musiqi məktəblərinin şagirdləri arasında keçirilən baxış-musabiqədə “Çahargah” muğamını və Adil Gərayın “Qaytağı”sını ifa edərək münsiflərin və heyətin sədri, xalq artisti, ustad tarzən, pedaqoq Əhməd Bakıxanovun diqqətini cəlb edib. Müsabiqənin yekun konserti Dövlət Filarmoniyasında keçirilib və ifası dəyərləndirilən C.İsmayılova tərifnamə təqdim olunub.

Cavanşir təhsil aldığı musiqi məktəbinin və Salyan şəhər mədəniyyət evinin özfəaliyyət xalq çalğı alətləri ansambllarında çalıb. O, institutda təhsil alarkən musiqidən ayrı düşməyib, buranın özfəaliyyət ansamblında tar çalıb, ali təhsil ocağının tədbirlərində, müəllim-tələbə heyətinin qarşısında, Bakının və bir sıra rayonların mədəniyyət ocaqlarında verilən konsertlərdə çıxış edib. Cavanşir institutda həm əlaçı tələbə, həm də bədii-kütləvi tədbirlərin, ictimai işlərin fəali kimi tanınıb. Doğma rayona qayıdaraq Aşağı Kürkənd məktəbində 5 il bədən tərbiyəsi müəllimi işləyib. Sonra iş yerini dəyişərək Ərəbqardaşbəyli kəndindəki məktəbdə 4 il idman dərslərini aparıb. Daha sonra Salyan şəhər 4 saylı orta ümümtəhsil məktəbində ixtisası üzrə çalışıb. 1994-cü ildən tədris işindən uzaqlaşıb. Onu da qeyd etməliyə ki, Cavanşir rayonda pedaqoji sahədə çalışarkən öz maddi durumunu yaxşılaşdırmaq üçün musiqi sənəti ilə ciddi məşğul olaraq 1993-ci ilə qədər toy dəstələrinin elektro-gitara ifaçısı olmuşdur. Onun gitarasının səsi yalnız yaşadığı rayondan deyil, Azərbaycanın hər yerindən gəlirdi.

Cavanşirin tar hazırlayan usta olmasının qəribə tarixçəsi vardır. Onun dediklərindən: “Musiqi məktəbinin şagirdi olarkən, ilk dəfə tar düzəltmişəm. 15 yaşım vardı. Tut və qoz ağacından yonub özümə tar hazırladım. Mənə alınmış, işlətdiyim tara baxıb, onun ölçüləri əsasında düzəltdim və çalışdım ki, ona oxşasın. Ağacları özümüzün və qonşunun həyatından idi. Ağacları yonandan sonra bir müddət gözlədim ki, qurusun. Bakıya gəlib tar hazırlanan, təmir olunan emalatxanalara gedib, ustalarla söhbət aparıb bəzi məsləhətlər də almışdım. Simləri də oralardan alıb gətirmişdim. Deyim ki, belə işləri yerinə yetirmək üçün alətlərim yox idi. Kənddə yaşayan 15 yaşlı uşaq bunları haradan əldə edə bilərdi? Qardaşım Ramiz xarrat idi. Ağacları yonanda onun alətlərindən gizlincə istifadə etmişdim. Hətta bir dəfə ehtiyatsızlıq edib ayağımı balta ilə zədələmişdim. Evdəkilərə bildirmədim. Atam maaşa baxan adam idi. Mənimlə musiqi məktəbinin tar sinfində oxuyan şagirdlərin

vaildeynlərinin maddi imkanı bizə nisbətən yaxşı idi. Odur ki, onlara alınan tarlar mənimkindən qat-qat yaxşı idi”.

Cavanşir düzəltdiyi tarı musiqi məktəbinə gətirir və müəlliminə göstərir. Alim Bünyadov tarı calıb yoxlayır və çox bəyənir, müəllim yoldaşlarına göstərib fikirlərini soruşur. Heç kəs bu tarın ustası Cavanşirin olduğuna inanmır. Nəhayət ki, inanırlar. Cavanşir həmin tarın yaxşı rəyini alır, musiqi məktəbinin yuxarı siniflərində və hələ sonralar institut illərində də, öz əlinin ilk məhsulu olan həmin tardan istifadə edir. O, həmin zaman bilmirdi ki, vaxt gələcək könlünü tar ustalığına verəcək. Artıq bu tale işidir. Həm də belə işlərdə milli təfəkkürümüzə bağlılıq məsələsi xüsusi rol oynayır. Yazımızın qəhrəmanında da təfəkkür tərzini çox güclüdür.

C.İsmayılov ikinci tarını tələbəlik illərində, bütünlüklə qoz ağacından hazırlayır. Materialı onun üçün böyük qardaşı İsmayıl müəllimin Balakəndən olan tələbə yoldaşı gətirir. Ağac kötük şəklində gətirilir. Odur ki, ağacı düzgün ölçülər əsasında qardaşı Ramizə yondurur. Tar hazır olandan sonra Neftçaladakı qobudan yığılan balıqqulaqlarını yonub, hazırlayıb, onu sədəflə incə şəkildə bəzəyir. Nəticə çox uğurlu olur və əsl peşəkar bir tar yaranır. Bu iş onun tələbə vaxtı yay tətili zamanı baş verir. İnstitut ansamblında bu tarı həvəslə səsləndirir.

Tar alətləri hazırlamaq yalnız həvəs deyildi. Onu bu işə içindən gələn səs çəkirdi. Bu səs ulu keçmişimizdən gələn bir səs olaraq onun ruhuna həpmişdir ki, oyanmalı, onu tərpətməli və bu layiqli işə sövq etməli idi, elədi də...

Cavanşirin dediklərindən: “Rayona müəllim kimi qayıdıandan sonra Salyan şəhərində musiqi alətləri təmiri üçün sex açdım. 4 il burada çalışdım və xeyli işlər gördüm. Salyanda bu işə xüsusi ehtiyac var idi. İstər peşəkar, istərsə də şagird tarlarını düzəldir, həm də təmir edirdim. Şagird tarlarını o zaman uşaq musiqi məktəbinin direktoru Paşa müəllim sifariş verirdi. Müxtəlif adamların sifarişi əsasında 30-dan yuxarı sənətkar tarı düzəltdim. Tarları qoz və tut ağaclarından hazırlayırdım. İşimdən razı qalırdılar”.

Cavanşir Bakıya gəlir, zərgərlik zavodunda 1 ay şagird olaraq zərgər peşəsinə yiyələnir. Onun istedadı, görüb-götürmək bacarığı, müşahidə qabiliyyəti burada da onun köməyinə gəlir. Yeganə çətinliyi zərgərlik alətlərinin olmaması idi. Qeyd etmək lazımdır ki, zərgərlik alətləri baha olduğu üçün hamısını birdən əldə etmək çətindi. Odur ki, ona tapşırılan hər işi yerinə yetirib təhvil verəndən sonra əldə etdiyi qazancla, hər dəfə bir alət alır. Nəhayət yaxşı usta kimi tanınır. Dost-taşıqların da xeyli sifarişlərini yerinə yetirir.

Musiqi alətləri hazırlayan, bərpa edən ustaların hər biri mühüm və ağır bir işi çiyinlərində daşıyırlar. Cavanşir də bu işin məsuliyyətini və ağırlığını dərk edərək yenidən öz çiyinlərinə götürdü. O, Azərbaycan Milli Konservatoriyasının “Milli musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi” elmi-tədqiqat laboratoriyasının rəhbəri Məmmədəli Məmmədovun dəvətini qəbul edərək burada fəaliyyətə başladı. Laboratoriyada hər bir iş elmi əsaslarla yerinə yetirilir. Laboratoriyadakı ustalar usta-

alim M.Məmmədovun elmi fikirləri əsasında çalışır, çalğı alətlərimizi hazırlayır, təmir, bərpa və təkmilləşmə işlərini aparırlar. Ustaların, bu sırada C.İsmayılovun hazırladığı musiqi alətlərinin nümunələri elmi laboratoriyada sərgilənir. Bu alətlər sırasında xüsusi, dəqiq ölçülərə əsaslanan uşaq və şagird tarları da var. Azərbaycan Respublikası Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi Mədəniyyətşünaslıq üzrə Elmi-Metodiki Mərkəz və Azərbaycan Milli Konservatoriyasının Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyində, 19 may 2016-cı ildə təşkil etdiyi “Milli musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi və yeni növlərinin yaradılması” mövzusunda elmi-praktik seminarda təşkil olunmuş sərgidə də ustaların və o cümlədən C.İsmayılovun da işləri nümayiş olundu. Bu tədbir olduqca maraqlı və musiqi aləmində mühüm hadisə idi.

Bizdə uzun bir dövr ərzində çalğı alətlərimizin hazırlanması ənənələri yaranmışdır. Lakin ənənələrin özünə də yaradıcı münasibət lazımdır. Bu olduqda, daha böyük və uğurlu nəticələrə nail olmaq mümkündür. Artıq belə nəticələr Milli Konservatoriyanın musiqi alətlərinin bərpası və təkmilləşdirilməsi elmi laboratoriyasında əldə olunur. Bu nailiyyətlərdə laboratoriyada çalışan ustaların sırasında Cavanşir İsmayılovun da rolu vardır.

Usta Cavanşiri xoşbəxt insanlar sırasında görmək mümkündür. O, sevimli, atana qədri bilən övlad olmuş, müəllim, ifaçı, zərgər və tar ustası kimi cəmiyyətə xidmət etmişdir. Hazırda istedadı, bacarıqlı əlləri, dəyərli zəhməti və yaratdıqları ilə Azərbaycan mühitinə lazımdır. Böyük rus yazıçısı Lev Tolstoy yazmışdır: “Xoşbəxt o kəsdir ki, o, ailədə xoşbəxtidir”. Cavanşir xoşbəxt ailə quraraq cəmiyyətimiz üçün layiqli övladlar böyütmüşdür. Qızı Lalə İsmayılova həkimdir, “Neftçilər” xəstəxanasında cərrah-transplant işləyir. Oğlu Nəzər İsmayılov dövlət qulluqçusudur, MSK-da sektor müdiri vəzifəsində çalışır, kompüter proqramçısıdır.

## QƏMBƏR HÜSEYNLİ - 100 İL

Rövşanə MƏMMƏDOVA  
AMK-nın tələbəsi

### “CÜCƏLƏRİM”İN SƏHNƏ TALEYİ

Mahnılar qanadlı quşa bənzəyir. Onlar üçün heç bir sərhəd yoxdur. Mahnılar insan qəlbinə tez yol tapır, sevinc və fərəh gətirir. Lakin hər mahnı belə bir sehirlə qüvvəyə malik olmur. Nadir mahnılar vardır ki, təkcə öz xalqının, millətinin deyil, bir çox xalqların sevimlisinə çevrilir. Belə mahnılardan biri də görkəmli Azərbaycan bəstəkarı Qənbər Hüseynlinin bəstələdiyi “Cücələrim” mahnısıdır.

60-dan çox uşaq və məktəbli mahnılarının müəllifi olan Qənbər Hüseynli “Cücələrim” mahnısını Tofiq Mütəllibovun sözlərində 1947-ci ildə bəstələmişdir. Bu mahnı Gəncə şəhəri 20 nömrəli Orta məktəbin xor kollektivinin ifasında ilk dəfə Bakı şəhərində keçirilən məktəblilərin olimpiadasında səslənmişdir. İlk ifadan böyük uğur qazanan mahnı az bir zamanda geniş kütlənin sevimlisinə çevrilmiş, Bakı Mərkəzi Pioner və Məktəblilər Sarayı Mahnı və rəqs ansamblının repertuarına əbədi daxil olmuşdur. Bu mahnının ictimaiyyətə daha geniş təqdimatı 1959-cu ilin may ayında Moskvada keçirilən Azərbaycan ədəbiyyatı və incəsənəti ongunlüyündə baş tutur. Onların ifasında mahnı Moskva tamaşaçılarını heyran edərək böyük alqışlarla qarşılır. Bu kollektivin 1946-cı ildə yaranmasına baxmayaraq mahnının Moskva təqdimatından sonra ansambl “Cücələrim” adı ilə tanınmağa başlayır. Ansamblın repertuarı Azərbaycan xalq musiqisinin mahnı və rəqs nümunələri ilə zəngin olsa da, məhz “Cücələrim” mahnısı kollektivin vizit kartına çevrilir. Bu repertuar ilə kollektiv nəinki Azərbaycanda, həmçinin Türkiyə, Bolqarıstan, Macarıstan, Rusiya və digər xarici ölkələrdə uğurlu çıxışlar etmiş və yüksək mükafatlara layiq görülmüşdür.

“Cücələrim” mahnısının özü kimi, solo partiyaların ilk ifaçılarının da çox maraqlı səhnə taleyi var. Belə ki, 9 yaşında bu mahnının solo ifaçısı kimi səhnəyə gələn Arif Qaziyev sonralar görkəmli rejissor olmaqla Azərbaycan Respublikasının əməkdar incəsənət xadimi adına layiq görülmüşdür. İlk ifaçılardan Suğra Bağırzadə və Təranə Vəlizadə də Azərbaycan Respublikasının əməkdar artisti kimi fəxri adları qazanmışlar.

“Cücələrim” mahnısı xor və solo partiyaların növbələşməsinə əsaslanan dialoq formasında yazılıb. Xor və solo partiyalarının növbələşmə prinsipi bütün mahnı boyu saxlanılır. Mahnı vokal hissənin tematizmini intonasiya cəhətdən hazırlayan instrumental girişlə (12 xanə) başlayır. Sadə 3 hissəli formada yazılmışdır. Burada təzadlı tərkib hissəli bir forma alınır ki, buna həm də kuplet nəqarət formasının bir növü kimi də baxmaq olar. I hissə (xor hissəsi) mahnının bütün kompozisiyasını çərçivəyə alır. Belə ki, bu hissə mahnının əvvəlində və sonunda da səslənir. I və III hissələr “re” mayəli rast məqamında yazılmışdır. Orta hissədə isə istinad pilləsi dəyişərək məqamın kvintasına keçir ki, bununla da “Rast” muğamının “Vilayəti” şöbəsinə xas olan xüsusiyyətlər özünü göstərir.

40-dan çox xalqın dilinə tərcümə olunan və sevilə-sevilə oxunan “Cücələrim” mahnısı məşhur rus cizgi filmi olan “Hy погади”nin (“Düşərsən əlimə”) 6-cı bölümündə canavarın paraşütlə hinə düşmə səhnəsində istifadə olunmuşdur. Maraqlıdır ki, bu mahnı cizgi filimində məhz Azərbaycan dilində səslənib.

Qənbər Hüseynli “Cücələrim” mahnısı ilə sağlığında özünə böyük abidə ucaltdı. Qənbər Hüseynlinin yaxın qohumu, folklor tətqiqatçısı, musiqişünas Bayram Hüseynli 1969-cu il 15 fevral tarixli “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzetində dərc etdirdiyi məqaləsində yazırdı: “Respublikamızın kino işçiləri Fransada olarkən Çarli Çaplinlə görüşüblər. Çarli Çaplin bildikdə ki, onlar Azərbaycandandırlar, fortepiano arxasına keçərək, “Cücələrim” mahnısını ifa edib və deyib: “Demək, siz bu melodiyanın vətəndənsiniz, eləmi? Məndən onun bəstəkarına salam yetirin”.

Bakı Musiqi Akademiyasının professoru İmruz Əfəndiyevanın bəstəkarın yaradıcılığına həsr olunan, 1967-ci il yanvar tarixli “Literaturnıy Azərbaycan” jurnalında çap olunan “Onun mahnıları qocalmır” adlı məqaləsi bu sözlərlə başlayır: “... 1955-ci ilin payızında sovet nümayəndə heyəti İsveçrənin Sürix aeroportunda qarşılanarkən bir qrup İsveçrə məktəblisi qonaqları “Cücələrim” mahnısı ilə salamlamışdır. Bu mahnının müəllifi bəstəkar Qənbər Hüseynlinin adı ölkəmizin hüdudlarından kənar da tanınmışdır”.

Xalq Artisti Elmira Rəhimovanın xatirələrindən oxuyuruq: “1968-ci ilin yayında (iyulda) Hindistanda səfərdə idim. Məni “Cücələrim” ilə tanıdılar. Deyə bilərəm ki, mahnını bütün Hindistan oxuyur. Təsəvvürə gətirə bilməzsiniz ki, 30 minlik açıq tamaşa salonu (belə salonlar Hindistanda çoxdur) hamısı bir ağızla “Cücələrim” mahnısını mənimlə birgə ifa edirdi.”

Qənbər Hüseynli bir çox əsərlərin müəllifi olmasına baxmayaraq məhz “Cücələrim” mahnısı ilə o, adını musiqi tarixinə qızıl hərflərlə yazmışdır.

## AZƏRBAYCAN MİLLİ KONSERVATORİYASINDA MUSİQİ GÜNÜ

Sentyabr ayının 18-də hər il olduğu kimi dahi korifey Üzeyir bəyin doğum günündə bütün respublika Musiqi gününü qeyd edir. Bu münasibətlə Azərbaycan Milli Konservatoriyasında 17 sentyabr Musiqi günü təntənəli şəkildə qeyd olundu.

Tədbirdə bir sıra qonaqlar iştirak edirdi. Bu sırada Mədəniyyət və Turizm naziri Əbülfəz Qarayev, pianoçular xalq artisti Murad Adigözəlzadə, Murad Hüseynov, eləcə də Konservatoriyanın professor, müəllim və tələbə heyəti əlamətdar günü birlikdə qeyd etmək üçün Milli Konservatoriyanın həyətinə yığışmışdı.

Tədbirdə AMK-nın rektoru, xalq artisti, professor Siyavuş Kərimi, Mədəniyyət və Turizm naziri Əbülfəz Qarayev çıxış edərək hər kəsi Musiqi günü münasibəti ilə təbrik etdi.



Tədbir yürüşlə başladı, Milli nəfəs və zərb alətlərinin ifasında Ü.Hacıbəylinin "Koroğlu" operasından "Çənlibel" xoru səsləndirildi. Bir il öncə yaranan Milli Hərbi Orkestrinin ifası dinləyicilərin marağına səbəb oldu.



Tədbir konsert proqramı ilə davam etdi. Konsertdə Xalq artisti, AMK-nın dirijorluq kafedrasının müdiri Ağaverdi Paşayevin rəhbərlik etdiyi Xalq çalğı alətləri orkestri çıxış etdi. İlahə Hüseynovanın dirijorluğu ilə bir sıra əsərlər səsləndirildi. Ü.Hacıbəylinin "Koroğlu" operasından "Uvertura", "Cəngi" ifa olundu. Orkestrin müşayəti ilə Əməkdar artistlər Təyyar Bayramov, Ehtiram Hüseynov, Arzu Əliyeva, Bəyimxanım Vəliyevanın ifasında "Qarabağ şikəstəsi"nin ifası və hər il olduğu kimi bu zərbi muğamı Qarabağda, Üzeyir Hacıbəylinin doğulduğu torpaqda ifa edilmək arzusu ilə tədbir başa çatdı.



**Fəttah Xalıqzadə**  
AMK-nın professoru

## **ÇİN XALQ RESPUBLİKASINDA BEYNƏLXALQ KONFRANS**

2016-cı il, sentyabr ayının əvvəllərində Çinin Urumçi şəhərində “Çin – Orta Asiya ölkələrinin İncəsənət sahəsində təhsil üzrə forumu” mövzusunda beynəlxalq elmi konfrans keçirilmişdir. Bu elmi məclisdə iştirak etmiş ölkələri bir-birinə bağlayan ölkənin Sinzyan Muxtar Regionu idi. Həmin İnzibati-ərazi vahidi bir tərəfdən Çin Xalq Respublikasına daxildirsə, digər tərəfdən də onun türkdilli əhalisi (başda qədim uyğur xalqı olmaqla) Orta Asiya xalqları ilə dil, din və etnoqrafik-mədəni əlaqələrə malikdir.

Dərin minnətdarlıq hissləri ilə qeyd etmək istərdim ki, elmi məclisin təşəbbüskarı və təşkilatçısı - Sinzyan Sənət İnstitutu (SSİ) öz üzərinə düşmüş çətin və şərəfli missiyanın öhdəsindən layiqincə gələ bildi. Biz bütün qonaqların adından bir daha institutun rektoru, professor Tələt Turdıya və Xarici əlaqələr şöbəsinin müdiri Cəmilə xanım Hakimə öz səmimi təşəkkürlərimizi bildirmək istərdik.

Urumçinin təhsil müəssisəsini təmsil etmiş əksər məruzəçilərlə yanaşı, konfransın işində Qazaxıstan, Özbəkistan, Qırğızıstan, Azərbaycan nümayəndələri, habelə Çin Xalq Respublikasının paytaxtı Pekinin ali məktəblərindən gəlmiş elm və sənət xadimləri də iştirak etdilər.

Sözsüz ki, konfransın ən başlıca məqsədi incəsənət və o cümlədən, musiqi sahəsində təhsilin aktual problemlərinin müzakirəsindən ibarət idi. Bütün başqa sahələrdə olduğu kimi, incəsənət növlərinin tədrisi də yalnız təşkilati tədbirlərlə məhdudlaşmır, məşğələlərin metodikası, onların əsasında duran elmi tədqiqatların metodologiyası və eləcə də, təlim-tərbiyənin ümumi konsepsiyası və inkişaf strategiyası kimi mühüm problemləri də həmçinin əhatə edir. Bununla əlaqədar olaraq, təqdim olunmuş elmi məruzələr özünün rəngarəng məzmunu, yanaşma üsulları ilə seçilirdi.

Konfransın açılış mərasimində Sinzyan Sənət İnstitutunun (SSİ) rektoru professor Tələt Turdı və yerli partiya təşilatının katibi professor Çjan Lisin qonaqları səmimi qəlbədən salamladılar və onlara böyük yaradıcılıq müvəffəqiyyətləri arzuladılar.

Qeyd etmək lazımdır ki, elm məclisin işçi dilləri kimi Çin, ingilis və ya rus dilləri qəbul edilmişdi. Bütün iştirakçılar arasında qarşılıqlı ünsiyyətin qurulmasında tərcüməçilərin də əməyindən lazımınca istifadə olunurdu. Qəbul edilmiş məruzələrin əksəriyyəti qabaqcadan tərcümə olunaraq, konfransın materiallarında iki dildə (çin və rus, yaxud çin və ingilis) işıq üzü görmüşdü. Beləliklə, qonaqlar Çin alimlərindən bir çoxunun məruzəsi ilə rus dilində tanış ola bilirdisə, ev sahibləri də öz növbəsində xarici mütəxəssislərin əsərlərini öz doğma dillərində oxumaq imkanı əldə etdilər.

Konfransda Qazaxıstanı professorlar S.Şalabayev (Almatı Dekorativ sənətlər kolleci) və K.Xalikov (Jurigenov adına Qazaxıstan İncəsənət Akademiyası), Qırğızıstanı ölkə konservatoriyasının rektoru, xalq artisti, professor M.Beqaliyev, habelə Dövlət universitetinin rektoru, professor M.Xotonov, Özbəkistanı Daşkənd Dövlət konservatoriyasının prorektoru M.Narbekov və gənc tədqiqatçı F.Muham-

medova, respublikamızı bu sətirlərin müəllifi (Azərbaycan Milli Konservatoriyası) təmsil edirdilər. Bundan başqa, Sinzyan Sənət İnstitutunun və Pekinin bir sıra ali məktəblərinin professorları da elmi forumun işində maraqlı məruzələrlə çıxış etdilər.

Professor M.Beqaliyev təhsil prosesində beynəlxalq əlaqələrin genişlənməsindən və bu istiqamətdə Qırğızistanın bəstəkarları, ifaçıları və musiqişünaslarını birləşdirən Assosiasiyasının fəaliyyəti barədə maraqlı məruzə təqdim etdisə, Özbəkistan nümayəndəsi F.Muhəmmədova öz ölkəsində milli fortepiano məktəbinin formalaşması tarixi barədə ətraflı məlumat verdi. T.Jurigenov adına Qazaxıstan İncəsənət Akademiyasının professoru K.Xalikovun məruzəsi incəsənətin müxtəlif növləri üzrə kadrların hazırlığı məsələlərinə həsr olunmuşdu. SSI-nin professoru Abdusami Abdurahman tarixi mənbələr əsasında Nağaraxana ənənələri, həmçinin uyğur milli zərb və nəfəs alətlərində ifa edilən musiqi haqqında öz tədqiqatını ortaya qoydu. Başqa bir məruzə - "Yağlı boya rəngkarlığının hazırkı vəziyyəti və Çində nüfuzu" - SSI professoru Zoajmn Yasen tərəfindən hazırlanmışdı. Onun həmyerlisi Gülmirə Memetin Uyğur və Özbək rəqslərinin qarşılıqlı əlaqələrinə həsr olunmuş məruzəsi də böyük maraqla qarşılandı.

Bəzi məruzələr müəyyən bir milli mədəniyyətlə məhdudlaşmayaraq, bütövlükdə İpək Yolu ölkələrinin incəsənətindən bəhs edirdi. Belə ki, Çjan Boyuy həmin xalqların musiqi sənətini öyrənməyin əhəmiyyətindən, professor Tələt Turdı "bir zolaq, bir yol" platformasının işbirliyi əsasında qurulmasından. Çjon Çjansin isə media incəsənətinin hazırkı vəziyyətindən ətraflı danışdılar. Çin alimləri Qərb mədəniyyətinin müsbət təsirlərini qəbul etməklə yanaşı, milli və regional ənənələrin də inkişaf etdirilməsinin də böyük əhəmiyyətindən söz açdı.

Konfransın mədəni tədbirlər sırasında Sinzyan Sənət İnstitutunda təşkil edilmiş maraqlı konserti, rəngkarlıq əsərlərindən ibarət böyük sərgini, habelə şəhərlə tanışlığı, Qərb Regionunun Tarix Muzeyinin ziyarət ediməsini də qeyd etmək lazımdır. Bundan başqa, elmi məclisdə məruzəçilər arasında yeni dostluq və əməkdaşlıq əlaqələri yarandı və biz gələcəkdə onların yeni-yeni bəhrələr verəcəyini ürəkdən arzu edirik.

**Lalə Hüseynova**  
AMK-nın dosenti

## QAZAXISTANDA “GÖY BAYRAĞIM, DALĞALAN” DEVİZİ İLƏ BEYNƏLXALQ ELMİ KONFRANS

Sentyabrın 14-15 tarixlərində Qazaxıstan Bəstəkarlar İttifaqı Almatı şəhərində “Göy bayraqım, dalğalan” devizi altında Beynəlxalq elmi-praktik konfrans keçirmişdir. Konfransa Azərbaycan Milli Konservatoriyasının elmi işlər üzrə prorektoru, sənətsünlük üzrə fəlsəfə doktoru Lalə Hüseynova öz musiqişünas həmkarı, Bakı Musiqi Akademiyasının professoru, əməkdar incəsənət xadimi Zümrüd Dadaşzadə ilə birgə qatılmışdı.

Qazaxıstanın Dövlət müstəqilliyinin 25 illiyinə həsr olunmuş və musiqi festivalı çərçivəsində yer alan konfrans “Müasir bəstəkarların yaradıcılığında azadlıq və müstəqillik mövzusu”nu gündəmə gətirmişdi. İki gün davam edən konfransda müasir akademik musiqinin bir sıra aktual problemlərindən danışıldı.



İlk məruzəni Qazaxıstan Bəstəkarlar İttifaqının sədri, Dövlət Mükafatı laureatı, konfransın əsas təşəbbüskarı və təşkilatçısı Balnur Kızırbek özü etdi. Hesabat xarakterli məruzənin ən diqqətəlayiq cəhəti onun pafosdan uzaq (mövzu bunu tələb etsə də belə) və ümumi ifadələrdən azad bir tərzdə qurulması idi. Lakonik çıxışında tanınmış bəstəkar ilk növbədə bəstəkar yaradıcılığının müstəqillik illərində qarşılaşdığı ağırlı problemlərdən söz açdı. Simfonik və opera musiqisinə cəmiyyətdə yaranmış biganə münasibət, səhnə əsərlərinin tamaşaya qoyulmaması, simfonik əsərlərin ifasındakı çətinlik, bəstəkarların maddi durumu XX əsrdə Qazaxıstanda onilliklərlə formalaşan bəstəkarlıq məktəbinin təcridən tənəzzülünə gətirib çıxara biləcək amillər kimi dəyərləndirildi. Mədəniyyətə bilavasitə cavabdeh olan bəzi məmurların məsuliyyətsizliyi və bisavadlığı da bu sahədə əlavə problemlərin əmələ gəlməsinə səbəb olmuşdur. Balnur xanım vurğuladı ki, hazırda 18 balet əsəri öz səhnə həllini gözləyir. Qazaxıstan Bəstəkarlar ittifaqı dövlət büdcəsindən dəstək almadığı üçün indi yalnız öz gəlirləri hesabına müəyyən layihələri gerçəkləşdirir. Lakin bütün çətinliklərə baxmayaraq, bəstəkarlıq məktəbinin müasir nümayəndələri yaradıcılıq həvəsini itirmir və öz əsərlərində çağdaş tendensiyalarla ayaqlaşmağa çalışırlar.

Konfransda diqqət çəkən məruzələrdən birini də Başkırdıstandan təşrif buyurmuş musiqişünas Gülnaz Qalina etdi. O, musiqili-səhnə janrında çalışan başkırd bəstəkarlarının hazırda əsərlərini daha çox rus dilində yazmağa üstünlük verdiyini və bunun hansı fəsadlar törədəcəyi barədə fikirləri ilə bölüşdü.

Tanınmış qazax etnomusiqişünası Səidə Yelemanovanın məruzəsi isə bəstəkar yaradıcılığının araşdırılmasında yeni metodoloji üsulların tətbiqinə həsr olunmuşdu.

Z.Dadaşzadənin “Azərbaycan musiqisi müasir mərhələdə: fraqmentlər, düşüncələr” adlı məruzəsində çağdaş musiqimizin instrumental janrlarında müşahidə edilən tendensiya və axtarışlardan söhbət açıldı. Musiqişünas öz fikirlərini Arif Məlikov, Fərəc Qarayev, Cavanşir Quliyev, Cəlal Abbasov, Rauf Əliyev, Sərdar Fərəcov, Rəhilə Həsənova və başqa bəstəkarların yaradıcılığından nümunələrlə təsdiq etdi.

L.Hüseynovanın “Azər Dadaşovun yaradıcılıq axtarışları – mahnıdan simfoniya qədər” adlı məruzəsində isə tanınmış bəstəkarın maraqlı və özünəməxsus musiqi dünyasına güzgü tutuldu. Məruzəçi bəstəkarın bu il 70 illik yubileyini qeyd etdiyini nəzərə çatdıraraq, onun bir sıra nəşr olunmuş əsərlərini Qazaxıstan Bəstəkarlar İttifaqına hədiyyə qismində təqdim etdi.

Bütün səsləndirilən musiqi fraqmentləri, xüsusilə də Arif Məlikovun Ümummillik lider Heydər Əliyevə həsr etdiyi “Əbədiyyət” simfoniyası və Azər Dadaşovun “20 yanvar” simfoniyası böyük maraq doğurdu və yüksək qiymətləndirildi.

Qazaxıstan səfəri həm də Kurmanqazı adına Qazax Milli Konservatoriyasında və Jubanovların mənzil-muzeyində səmimi və faydalı görüşlərlə yadda qaldı.

## “Konservatoriya” elmi jurnalının tələbləri

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

“Konservatoriya” elmi jurnalı Azərbaycan Respublikasının Prezidenti yanında Ali Attestasiya Komissiyası Rəyasət Heyətinin 30 aprel 2010-cu il tarixli iclasında (protokol № 10-R) “Azərbaycan Respublikasında dissertasiyaların əsas nəticələrinin dərc olunması tövsiyə edilən elmi nəşrlərin siyahısı”na salınmışdır. “Konservatoriya” elmi jurnalı ildə 4 dəfə (üç aydan bir) nəşr edilir. Dərgidə Azərbaycan, ingilis, türk, rus və başqa dillərdə məqalələr dərc olunur.

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

### **Məqalənin quruluşu**

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

### **Təqdim edilən məqalələrin formatı**

- Məqalənin çap olunmuş əlyazması (1 nüsxə) və onun elektron variantı (CD disk və ya flaş 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 ingilis dillərində Times New Roman şriftində, 14-lük ölçüdə, 1,5 intervalı ilə yazılmalıdır.
- Hər sözdən sonra, həmçinin nöqtə və vergüldən sonra cəmi bir boşluq (spaceback) işarəsi qoyulmalıdır. Mətnə tərtibat vermək olmaz.
- Məqalənin başlığı həddən artıq böyük olmamalıdır və 8 sözdən artıq 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 yığılmalıdır. Ksero kopyanın görüntüsü keyfiyyətsiz olarsa məqalənin üstündə verilə bilməz.
- Sadalanan tələblər olmayan məqalə geri qaytarıla bilər.

Elmi jurnalda çap olunmaq üçün ilk əvvəl məqalənin elmi dəyəri müəyyənləşdirilir. Elmi məqalədə heç olmasa bir problem qoyulmalı və məqalənin sonunda həlli yolları göstərməli yaxud müəyyən nəticələr çıxarılmalıdır. Elmi məqalə balaca bir elmi işdir. Məlum faktları və artıq dərc edilmiş kitab və məqalələrdən sitatları sadəcə sadalamaq məqaləyə elmi dəyər vermir. Elmi məqalədə artıq məlum və kiminsə dərc edilmiş fikri istinadsız yazılarsa bu, mənimsəmə, plagiat sayılır. Elmi məqalədə plagiat 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

№ 3 (33)

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**

Əməkdarincəsənət xadimi, professor,

**Kamilə Dadaşzadə**

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

**Faiq Nağıyev**

Bəstəkar, əməkdar incəsənət xadimi, dosent

**Sərdar Fərəcov**

Bəstəkar, əməkdar incəsənət xadimi

**Firudin Qurbansoy**

Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

**Malik Mansurov**

Əməkdar artist, dosent

**Ramiz Əzizov**

Əməkdar müəllim, dosent

**Fəxrəddin Baxşəliyev**

Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru

... // "Konservatoriya" jurnalı 2016, №3 (33), 119 s.

---

Yığılmağa verilmişdir: 04.09.2016  
Çapa imzalanmışdır: 18.09.2016  
Tiraj 250 nüsxə, sifariş № 254  
"Ecoprint" mətbəəsində çap olunub.