AZƏRBAYCAN
RESPUBLİKASI
TƏHSİL NAZİRLİYİ

AZƏRBAYCAN MİLLİ
KONSERVATORİYASI

KONSERVATORİYA

ELMİ NƏŞR

№ 4 (34)

Bakı – 2016

TƏSİSÇİ:
Azərbaycan Milli Konservatoriyası

ISSN: 2518-7074

REDAKSİYA HEYƏTİ:
Siyavuş Kərimi
Rektor, xalq artisti, professor
Lalə Hüseynova
Elmi işlər üzrə prorektor, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
Malik Quliyev
Tədris işləri üzrə prorektor, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor, əməkdar müəllim
Gülnaz Abdullazadə
Fəlsəfə üzrə elmlər doktoru, professor, əməkdar incəsənət xadimi
Arif Babayev
Xalq artisti, professor
Zümrüd Dadaşzadə
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor, əməkdar incəsənət xadimi
Fərəh Əliyeva
Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor
Ülkər Əliyeva
Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor
Nazim Kazımov
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor, əməkdar incəsənət xadimi
Akif Quliyev
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor, əməkdar incəsənət xadimi
Rəna Məmmədova
AMEA-nın müxbir üzvü, sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor
Abbasqulu Nəcəfzadə
Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor
Fəttah Xalıqzadə
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor

Mündəricat

2016 – 4 (34)

Muğamşünaslıq

Ağasəlim Abdullayev, Fəxrəddin Dadaşov - Şərq musiqisində muğam ənənəsi 4

Möhlət Müslümov - Muğam ifaçılığı tarixində Bəhram Mansurovun rolu 9

Vüqar Əliyev - "Mahur-hindi" muğamının vokal-instrumental ifası haqqında 12

Aysel İsmayılova - Muğamın İslam dini ilə bağlılığı haqqında 16

Nahid Məmmədov- "Şüştər" muğamının not yazıları əsasında tədqiqi məsələləri..... 20

İlqar Əliyev, Şamil İsmayılov - "Hisar" şöbəsinin nəzəri və praktiki məsələlərinə dair 25

Etnomusiqişünaslıq

Gülxanım Əsədzadə - Şamaxının ənənəvi musiqi mühiti 37

Lətifova Xəyalə - Qəbələ rayonu "Zopu-zopu" etnoqrafik folklor xalq kollektivi 40

İfaçılıq sənəti

Natəvan Həsənova- Qanun üçün Azərbaycan xalq rəqs işləmələri 44

Fəridə Məlikova - İfaçılıqda sənət möhürü vurmuş kamança ustadı..... 51

Linqvistika

Сабина Панахова– Роль контекста в формировании смыслового содержания слова . 55

Ədəbiyyatşünaslıq

Məleykə Hüseynova -Yaradıcılıq metodu və lirik-psixoloji üslub 61

Pedaqogika

İradə Cəfərova - Müəllimin peşə özünüdərk prosesinin xüsusiyyətləri 66

Üzeyirbəyşünaslıq

Nuray Əliyeva - "Arşın mal alan" operettasının ekran versiyalarında şifahi ənənəli professional musiqinin rolu 71

Alətşünaslıq

Məmmədəli Məmmədov- Təkmilləşmiş qolça qopuz və yaylı qopuz 79

Bəstəkar yaradıcılığı

Aysel Bağırova - Xəlil Cəfərovun "Rəqs süitası"nın bəzi üslub xüsusiyyətlərinə dair 83

Aytən Manafova - Adilə Yusifovanın "Milli naxışlar" fortepiano məcmuəsinin üslub xüsusiyyətləri 93

Leyla Zalıyeva - Vasif Adıgözəlovun "Natəvan" operasında xor səhnələri 100

Olaylar, hadisələr, tədbirlər

Abbasqulu Nəcəfzadə - Çalğı alətlərimiz "İpək yolu" ilə Amerikada 104

NÖMRƏNI HAZIRLADI:

Baş redaktor
Lalə Hüseynova
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
Məsul katib
Abbasqulu Nəcəfzadə
Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor
Redaktorlar:
Ülkər Əliyeva
Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor
Gülnarə Manafova
Korrektorlar:
FazilәNəbiyeva
AygülSəfixanova
Operator:
GülnarRzayeva
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
Sayt:konservatoriya.az
©AMK– 2016

Ağasəlim Abdullayev
Xalq artisti, professor
Ünvan: Baki, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

Fəxrəddin Dadaşov
Xalq artisti, professor
Ünvan: Baki, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

ŞƏRQ MUSİQİSİNDƏ MUĞAM ƏNƏNƏSİ

Xülasə: *Məqalədəki araşdırmalar vasitəsilə belə nəticə alınır ki, muğam kompozisiyası və məqam modeli müəyyən zaman daxilində formalaşır. Bu spesifik formalar mədəniyyətlərin məcmusunu, düşüncə tərzini əks edərək, özünəməxsus kristalizasiya prosesini keçib vahid, amma subyektiv qurum yaradır. Burada hər bir xalqın xüsusiyyətini müşahidə etməklə yanaşı, Şərq xalqlarını birləşdirən ümumi keyfiyyətləri də izləmək mümkündür.*
Açar sözlər: *muğam, tar, pərdə, kamança*

Ənənəvi musiqi janrları bütün millətlərdə mövcuddur. Şərq ənənəvi musiqisindən çıxış ediriksə, məhz muğam janrına müraciət etməyimiz daha zəruridir. Muğam janrı improvizasiyalı musiqi ənənəsi olaraq bütün Şərq ölkələrinin – Yaxın Şərq, Hindistan, çoxsaylı ərəb ölkələri, Mərakeşdən İraqa, Türkiyədən İrana qədər olan böyük bir ərazinin musiqi mədəniyyətinin əsasını təşkil edir. Orta əsrlərdən bəri mövcud olan müxtəlif Şərq xalqlarının qarşılıqlı münasibəti və bir-birinə qarışması nəticəsində İslam mədəniyyətinə xas olan ümumi bir musiqi dili yaranıb ki, bu da improvizasiyalı muğam janrıdır.

Muğam improvizasiya təbiətli olub, müəyyən çərçivədə pərdələrə istinad əsasında yaranır. Ərəb musiqişünası Saxma El Xoli improvizasiyalı muğamı belə təsvir edir: “Şərq bəstəkarı əsərin yalnız ümumi konturunu yaradır, yaradıcılıq nəzərindən muğama yanaşan icraçı isə əsrlər boyu müəyyən sərhəd daxilində yaranmış əsəri sərbəst şəkildə işləyib hazırlayır” (1, s. 123). Bu improvizasiyalı xüsusiyyət, şifahi şəkildə əsrlər boyu inkişaf edərək müəllimdən tələbəyə ötürülərək bu günümüzə gəlib çatıb. Muğamı müəyyən dərəcədə İslam dini ilə də bağlamaq olar. Bu, Quran ayə və surələrinin, müsəlmanları ibadətə səsləyən azanın improvizasiyalı şəkildə ifasında özünü göstərir. Lakin muğam inkişafda olub, fundamental forma kəsb etdiyi üçün onu bütövlükdə dini musiqi ilə bağlamaq düzgün olmazdı. Avazlı-reçitasiyalı bu oxu tərzi vurğulu-vurğusuz, uzun və qısa hecaların növbələşməsi ilə icra edilir. Hələ qədimdən muğam əruz vəznində yazılmış qəzəllər əsasında ifa edilir. Əruz elmi mənşə etibarilə ərəblərə məxsusdur. Əkrəm Cəfər yazırdı: “VII əsrdə ərəblər tarixi səhnədə islamiyyət şüarı altında hərəkət etdikləri vaxtdan onların poeziyası güclü inkişaf yolu keçmiş, dastançılar və xanəndələr vasitəsilə şifahi olaraq yayılmışdır” (2, s. 40). Şifahi ədəbiyyat yalnız Əməvilər dövründə toplanıb yazıya alınır. VIII əsrin ortalarında, 767-ci ildə mənşəcə ərəb olan Xəlil ibn Əhməd əruz elmini, onun tələbəsi isə ərəb qrammatikasını yaradır. Bu elm tədricən Yaxın və Orta Şərq xalq-larının poeziyasına nüfuz edir.

Əruzşünas Əkrəm Cəfər qeyd edir ki, XIX əsrin başlanğıcından əruz vəzni fars şeirinə daxil olaraq hazırkı dövrə qədər fars əruzunun ən fəal vəznlərindən biri kimi qalmaqdadır. Əruz fars şeirində istər qədim fars, istərsə də orta fars (pəhləvi) şeirinin vəzni olan heca vəznini sıxışdırıb onun yerini tutur. Farslar şeir vəzni olan bəhrlərin əsasını təşkil edən ərəb qəliblərini öz dili və milli zövqünə uyğun bir qədər dəyişib yeni formaya salırlar. Eyni zamanda fars əruzçuları ərəblərin 16 ənənəvi bəhrlərinə 3 bəhr (qərib, cədid, müşakil) əlavə edərək əruz bəhrlərinin sayını 19-a qaldırıblar (2, s. 50).

Əruzun əsas prinsipləri onu işlədən bütün xalqlarda ümumidir. Yəni əruz hansı dilə, hansı millətin şeirinə tətbiq olunursa, onun qayda-qanunları vahiddir. Farslardan sonra əruz vəznini türk xalqları da qəbul edib. Bu elm türkdilli xalqların poeziyasına nisbətən gec nüfuz edib. Bu barədə Əkrəm Cəfər yazır: "Əruz vəzninin türkdilli xalq-lar tərəfindən tətbiq edilməsi bu günə qədər məlum olan materiallara əsasən XI əsr-dən başlanır" (2, s. 33). Beləliklə, təkcə əruz vəzni ilə bağlı poetik mətnlər deyil, həm də ərəb mədəniyyətinin müxtəlif təzahürləri türk xalqının ümumi mədəniyyətinin malına çevrilir. Ərəb mədəniyyəti əsasən, dini və maddi sərvətlər baxımından türk dilində unudulmaz nişanələr, izlər qoyub və dini, elmi terminlərlə yanaşı, türk dilinin lüğət tərkibində zənginlik yaradıb. Fars və türk poeziysına tətbiq edilən əruz vəzni bu xalqların dil üslubuna görə bir-birindən fərqlənir. Fars dilində uzun səslilər olduğu üçün əruz əvvəldən fars şeirinə asanlıqla uyğunlaşır, lakin türk dillərində isə uzun səslilər məhdud olduğundan əruzla dil arasında uyğunsuzluqlar şeirin dilində istər-istəməz uzatmalara gətirib çıxarır. Əruz vəzni türkdilli xalqların poeziyası sırasında Azərbaycan poeziyasına daha fəal tətbiq olunur.

Əruz vəzni kvantitativ şeir vəznidir, ərəb fonetikasına uyğun olaraq hecaların sayına görə deyil, misrada uzun və qısa hecaların növbələşməsinə görə müəyyən olunur. Hazırkı dövrdə yaxın və Orta Şərq xalqlarının poeziyasında işlənən qəzəllərin vəznini bildirən bəhrlərin sayı hər xalqda ayrı-ayrıdır. Ərəb əruzunun 16, fars və tacik əruzunun 14, özbək əruzunun 13, türk əruzunun 11, Azərbaycan əruzunun 12 bəhri vardır. Ərəb əruzunun 3 – mədid, bəsit, vafir bəhrlərindən savayı digər bəhrləri fars, tacik, özbək, türk, Azərbaycan poeziyasında istifadə edilir. Fars poeziyasında yaranmış qərib, cədid, müşakil bəhrləri, eyni zamanda tacik poeziyasında mövcud olan müşakil bəhri də özbək poeziyasındakı qəzəl vəzninin əsasını təşkil edir. Üzeyir Hacıbəyli qeyd edir ki, Xəlil ibn Əhmədin "Kitabül-Əlhan" əsəri istər musiqi-şünaslıq, istərsə də əruz vəzninin öyrənilməsində mühüm əhəmiyyətə malikdir (3, s. 134). Xəlil ibn Əhmədin yolunun alim davamçıları onun qoyduğu prinsipləri həyata keçirib, əruzla muğamı qoşa tədqiq ediblər. Bu alimlərdən Nəsrəddin Tusi (1201-1274), Əbdürrəhman Cami (1414-1492), Əlişir Nəvai (1444-1501), Əhməd Daşköprülzadə (1495-1560) və başqalarının adlarını çəkmək olar.

Muğam improvizasiyalı tərzdə icra edildiyi üçün əruz vəzninin ona tətbiqi mümkün olmuşdur. Əruz yarandığı ilk vaxtlardan, muğam sənətində bu vəzndə yazılmış qəzəllərdən daha çox istifadə olunur. Əruz vəzni daim yazılı ənənələrə malikdir, muğam isə bundan fərqli olaraq həmişə şifahi inkişaf edərək hər yeni ifada sanki yenidən doğulub. Poetik mətnin muğamın melodiyasına təsiri nəticəsində Şərq musiqisində yeni ritmik formullar yaranır.

Şərq musiqisinin ritmik formulları "ika" – üsul terminləri ilə ifadə olunur. Şərq xalqlarına məxsus ritmik formullar müəyyən dərəcədə (bəzilərini istisna etmək şərtilə)

bir-biri ilə uzlaşır. Türk musiqisinin əsasını təşkil edən üsullar iki növdür. Onlardan birincisi – bəsit üsullar, digər xalqların musiqisinə sadəliyi ilə daxil olub. Mürəkkəb üsullardan, xüsusilə "Curcina" (19/16) ərəblərdə "Corciniikası" ilə uzlaşır. Özbək və tacik üsullarından mövcud olan 7/4 ölçüsündəki ritmik formullar Türkiyə musiqisində "Devri Turan" adlanır. Türkiyə musiqisindəki 7/8 üsulu – "Devri hindi", "Türk aksağı" olan 5/8 ölçülü ritmik formullar İran musiqi üsulları ilə üst-üstə dü-şür. Beləliklə, ritmik formullar əsasında yaranan muğamın avazlı reçitasiyası icraçıya sözün məna və vurğusundan asılı olaraq onu sərbəst improvizasiyalı icra etmək hüququnu verir.

Hər bir muğamın təməli xüsusi səs sıralarından təşkil olunub. Məqamın səs sıralarının quruluşu hər bir millətin musiqi sistemi Şərq xalqına məxsus kolorit yaradan narın səslərin istifadə edilməsinə görə bir-birindən fərqlənir.

İran musiqi sistemində məqam sözü dəstgah adı altında təfsir edilir (4, s. 113). İran musiqi sistemi 7 əsas, 5 köməkçi məqamdan ibarətdir. 7 əsas məqamdan yalnız "Rast" və "Nəva" 12 əsas muğamın tərkibindədir. "Segah", "Çahargah", "Mahur", "Hümayun" isə əvvəllər cədvəllərdə şöbə timsalında göstərilib (5, s. 12). İran musiqisindəki məqamların bəzilərinə ərəb musiqisində də rast gəlmək olar. Ərəb musiqisinin əsasındakı məqamların kəmiyyəti barədə məlumat vermək üçün eyni regiondan olan İraq xalqının musiqi mədəniyyətinə üz tuturuq. İraqın ənənəvi musiqisində 11 əsas, 31 törəmə makam vardır. Ümumərəb makamlarından çoxu Türkiyə şifahi ənənəli musiqisinə tətbiq edilib. Ərəb makamlarından "Nühüftül-Etrak" Türkiyə musiqisində "Nühüft" istilahı ilə ifadə edilir. "Üşşaqül-Etrak" Türkiyə musiqisində "Üşşaq" muğamını bildirir. Digər ərəb və fars makamlarından "Baba Tahir", "Əski Zirgulə", "Suzi-dilara", "Çarqahi-Turki", "Fereh-feza", "Şefk-efza", "Rahatül-Ervah", "Evcara", "Ferehnak", "Beste-Nigar", "Hicazkar", "Səba", "Bayatı", "Şevki-dil" və s. kimi məqamlar Türkiyə makamları ilə eynilik təşkil edir.

Türkiyə musiqisində makam – məqam, lad, səssırası mənasında işlədilir. Ərəb ölkələrinin müxtəlif regionlarındakı makamlar adlarına görə biri digərindən fərqlənir. İraq makamları adlarına görə digər ərəb makamlarından seçilir və eyni zamanda Türkiyə musiqisinin əsasını təşkil edən ladlarla uzlaşır. İraq makamlarından "Rast", "Caarka", "Hamayun", "Kurd", "Nava", "Hocaz-divan", Türkiyə musiqisində Bəsit makamlar daxilində, "Şarki-doqa", "Acam-oşeyran", "Hoseyni", "Seqah" kimi ma-kamlar – mürəkkəb makamlar, "Nahauand", "Hocazkar" kimi səssıraları "Şədd" ma-kamlar sırasında istifadə olunur. Türkiyə musiqisində mövcud makamlar öz xüsusiyyətinə görə 3 qrupa bölünür. Bunlar bəsit, mürəkkəb, şedd makamlardır. Bəsit ma-kamlar 13-dür. Bunlar "Çarqah", "Buselik", "Kürdi", "Rast", "Üşşaq", "Huseyni", "Nəva", "Hicaz", "Humayun", "Üzzal", "Zənqulə", "Karcigar", "Suzinak"dır. Mürəkkəb makamlar mücərrəd inkişaflıdır. Mürəkkəb makamların özləri də daxilindəki inkişafına görə 3 növə bölünür. Qarışıq makamların (səssıraları) səsdüzümü daxilində digər köklü makam ünsürləri özünü göstərir. ("İraq", "Ovc", "Səba" makamı kimi). Üçüncü növ mürəkkəb makamlar daxilində müəyyən məzmun dolğunluğu gətirmək üçün hər bir məqamın sonuna "Kürdi" və ya "Busəlik" makamından yönəlmələr edilir. "Şedd" makamlarında isə transpozisiya etmək mümkündür. Bu makamlara "Çahargah", "Buselik", "Kurdi", "Zirguləli Hicaz", "Neveser", "Segah", eləcə də "Rast" pərdəsində "Mahur" aiddir.

Tarixi hadisələrlə əlaqədar muğamlar Orta Asiya xalqlarının musiqisində dərin kök salmışdır. Musiqişünas S.Vekslerin mülahizəsinə görə özbək klassik musiqisi ərəb-

fars musiqi mədəniyyətindən alınmadır (7, s. 5). Bu fikir müəyyən dərəcədə doğrudur. Özbək və tacik makomlarının əsasını təşkil edən "Buzruk", "Rost", "Navo", "Duqox", "Seqox", "İrok" kimi məqamlar digər Şərq xalqlarının şifahi ənənəli musiqisində istifadə olunur. İran və Azərbaycan musiqi sistemində mövcud olan şur məqamı ad etibarilə ərəb, türk musiqisində istilah kimi işlənməsə də həmin məqamın səssırası hər iki məkanda "Bəyat" adı altında istifadə edilir.

Ümumşərq musiqi sistemləri daxilində daha kiçik həcmli səslərdən istifadə olunur. Bu səslər hər bir Şərq xalqına məxsus milli kolorit yaradır. Həmin kiçik həcmli səslər Şərq xalqlarının musiqi sisteminə müxtəlif tərzdə daxil olub. İraq musiqi sistemində çərək tonlar xüsusilə istifadə edilir. Həmin çərək tonlar not sətrində nim və tik termini ilə göstərilir. Çərək tonlar Türkiyə musiqisində də mövcuddur. Türkiyə alimləri ərəb musiqişünasları kimi oktavanın 24 qeyri-bərabər hissəyə bölünməsindən yaranan səslərə demək olar eyni adlar verirlər (8, s. 21). Türkiyə musiqisi səs yüksəkliyi nəzərindən digər Şərq xalqlarının musiqisi ilə müəyyən qədər uzlaşsa da, reallıqda onun səs sistemində fərqli ünsürlər də var. Bu, Türkiyə musiqisində səs yüksəkliyini ifadə edən işarələrdir. Həmin işarələr eyni səsin müxtəlif məsafədə yüksəlib alçalmasını ifadə edir. Narın səslər, yəni çərək ton anlayışı özbək, tacik və İran musiqisində də var. Onlar kolorit rolunu oynayaraq bu xalqların musiqisinə xüsusi gözəllik bəxş edir.

Şərq xalqlarının musiqisinə xas olan narın səslər məcazi mənada desək, rəssamların yaratdığı palitraya bənzəyərək, musiqişünasların yaradıcılığında bir növ, ifadə vasitələrinin məcmusuna çevrilir. Azərbaycan musiqisində, onun muğam sənətində də hələ qədimdən qeyri-mükəmməl temperasiyalı – yarım tondan, kiçik pərdələrdən istifadə edilib. Bu, onun milli musiqisinin tələblərindən irəli gəlir, tar və kamança alətlərində ifa edilir.

Azərbaycanda tarı musiqi alətlərinin tacı adlandırırlar. Üzeyir Hacıbəyli yazır: "Tar ən ziyadə istehlak edilən alətin birincisidir" (3, s. 15). Bu mənada tar 17-19 pərdəli köklənmiş temperasiya edilməmiş alət idi və onun yaranması orta əsrlərə aid edilir. Lakin zaman ötdükcə oktavası 17 pərdəli tarın hərəkət pərdələri Avropa eşitmə qabiliyyətinin tələblərinə uyğunlaşdırılıb. Bu nəzərdən Üzeyir Hacıbəyli tarın bəzi pərdələrində qeyri-temperasiyalı, yarım tondan kiçik pərdələrdən bəzilərini saxlamaq şərtiylə onun üzərində rekonstruksiya işi aparır. Tarda aparılan tək-milləşmə işi musiqimizin dünya musiqi sahəsində Avropa musiqisi ilə birgə addımlamasına təkan verdi.

Müasir Azərbaycan məqamları bərabər temperasiyalı quruluşa malikdir. Digər Şərq məqamları Azərbaycan məqamlarından fərqlənir. Daha bir fərq bizim məqamların oktava çərçivəsində məhdudlaşmamasıdır. Ü.Hacıbəylinin nəzəriyyəsinə görə bizim məqamlar oktavadan daha geniş ola bilir. Bütün bunlar məqamın səsdüzümünə daxil olan tetraxordlardan asılıdır. Üzeyir bəyin yaratdığı səssıraları dəstgahın inkişaf məntiqini əsas götürür. Bu baxımdan Azərbaycan, Türkiyə, Ərəbistan, özbək, tacik məqamları arasında ümumi yaxınlıq olsa da, onlar arasında tam eynilik yoxdur. Məqamların əsasında yaranmış ənənəvi professional Şərq musiqisi və musiqinin özülünü təşkil edən muğamlar bizim dövrümüzə şifahi şəkildə gəlib çatıb.

ƏDƏBİYYAT:

1.Сахма Ел Холи. Традиция музыкальной импровизации на Востоке./ Музыкальные культуры народов: традиции и современность. М.: Советский композитор, 1973, 183с.

2. Cəfər Ə. Əruzun nəzəri əsasları və Azərbaycan əruzu. B.: Elm, 1977, 40 s.

3. Hacıbəyov Ü.Ə. Əsərləri. II cild. B.: AMEA-nın nəşriyyatı, 1965, 500 s.

4.Виноградов В.С. Классичесские традиции иранской музыки. М.: Советский композитор, 1982, 200 с.

5. Виноградов В. Ладовая система Дастгяха. / Классические традиции иранской музыки М.: Советский композитор, 1982, 200 с.

6. Babayev E.Ə. İraq makamatının bəzi ritmik xüsusiyyətləri. / Azərbaycan musiqisi: tarix və müasir dövr. B.: Ergün, 1994, s. 15-17.

7. Миронов Н.Н. Обзор музыкальных культур узбеков и других народов Востока. / Узбекские макомы. Самарканд: Navoi, 1931, 500 с.

8. Arel S. Türk musiqi nezeriyyesi dersleri. Ankara: 1993, 21 s.

Агаселим Абдуллаев
Народный артист, профессор
Фехреддин Дадашев
Народный артист, профессор

ТРАДИЦИИ МУГАМА В ВОСТОЧНОЙ МУЗЫКЕ

Резюме: *На основе анализа в представленной статье делается вывод, что индивидуальные мугамные композиционные модели в традиционной музыке – это отражение сознания каждого народа и в зависимости от его мировоззрения кристаллизируется в единое целое .*

Ключевые слова: *мугам, кеманча, тар, парде*

Aqaselim Abdullayev
People’s artist, professor
Fehreddin Dadashov
People’s artist, professor

MUGHAM’S TRADITIONS IN EASTERN MUSIC

Summary: *On the basis of the analysis we can come to such a conclusion that, if the individual magham composition models of the traditional art form according to mentality, world-outlook of the each people, who makes a specific crystallization for any culture, generally, it will be a unity of subject collection in the unique form.*

Key words: *mugham, kamancha, tar,*

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Malik Quliyev
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Rafiq Musazadə

Möhlət MÜSLÜMOV
Xalq artisti, professor
Ünvan: Baki, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7
Email: mohletmuslimov@mail.ru

MUĞAM İFAÇILIĞI TARİXİNDƏ BƏHRAM MANSUROVUN ROLU

Xülasə: *Təqdim olunan məqalədə Bəhram Mansurovun muğam ifaçılığı tarixindəki rolundan bəhs olunur. Bəhram Mansurov dövrünün görkəmli sənətkarları ilə birlikdə tarın geniş çalğı imkanlarını, onun universal musiqi aləti səviyyəsində durduğunu hər cəhətdən sübuta yetirmişdir.*

Açar sözlər: *muğam, tar, Bəhram Mansurov, Mansurovlar ailəsi*

Misilsiz bədii dəyəri, böyük imkanları, düşünülmüş və kamil əlaqələndirilmiş normaları olan muğamı qüsursuz səsləndirmək ifaçıdan fitri istedad, müstəsna məharət, nəzəri hazırlıq, xüsusi yaradıcılıq fəaliyyəti tələb edir. Muğam ifaçılığının prinsipial əməli əhəmiyyətini tam dərk edib qiymətləndirmək üçün respublikanın xalq artisti, məşhur tarzən Bəhram Mansurovun sənəti olduqca səciyyəvidir. Bu qüdrətli ustad musiqiçinin çalğısı böyük sələflərinin zəngin yaradıcılıq təcrübəsini hifz edərək muğamı öz həqiqi ləyaqətində səsləndirməyin kamil nümunəsidir. Dünyaşöhrətli bəstəkar Fikrət Əmirov virtuoz tarzən Bəhram Mansurov sənətindən söz açarkən deyir: "O, muğamların ən gözəl ustadlarından biri sayılır. Azərbaycanda demək olar ki, heç kəs özünü Azərbaycan muğamları ilə bu qədər üzvi vəhdətdə bilmir. O, zəngin musiqi folklorumuzu olduqca dərindən, ən kiçik detallarına qədər bilir. Haqlı olaraq onu tarda müasir tipli üslubda çalmağın atası sayılan görkəmli Sadıqcanın ləyaqətli ardıcılı hesab edirlər" [1, s. 64].

Musiqi təliminin başqa sahələrində olduğu kimi, muğamın təlimində də öyrədənin rolu böyükdür. Burada görüb-götürməyi və eşidib qavramağı bacarmaq çox vacibdir. Bu, musiqi təliminin başlanğıcında ən mühüm mərhələdir ki, onu hər bir ifaçı keçməlidir. Lakin inkişafının müəyyən mərhələsində bacarıqlı musiqiçi, eşidib götürdüklərinin əsasında özünəməxsus ifaçılıq üslubu yaratmağa cəhd etməlidir. Əlbəttə, bu, uzun çəkən prosesdir. Həm də belə bir yaradıcılıq səadətinə nail olmaq hər musiqiçiyə müyəssər olmur. B.Mansurova isə belə xoşbəxtlik nəsib olmuşdur. O da musiqiçilərin çətinliklərlə dolu olan təlim yolunu keçmişdir. Çünki B.Mansurovun mənsub olduğu nəslin əsas ehtirası mənəvi qida, bədii həzz mənbəyi muğam idi. Muğam bu nəslin səviyyəsinə, xarakterinə, əhatəsinə, zövqünə tam müvafiqdi. Burada muğama sədaqət ruhunda qeyri-adi tərbiyənin əsasını Bəhram Mansurovun babası Məşədi Məlik Ağasalah oğlu Mansurov qoymuşdur.

XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərində "Mansurovların salonu" adlanan musiqi məclisi Bakıda və Abşeronda muğam ifaçılığı sənətinin inkişafında xüsusi rol oyna-mışdır. Cəsarətlə iddia edə bilərik ki, Bakı xanəndəlik məktəbinin formalaşmasında bu ailənin təşkil etdiyi muğam məclislərinin müstəsna xidməti olub.

B.Mansurovun fitri musiqi istedadı çox erkən aşkara çıxdığından o, 7-8 yaş-larında tarda sərbəst çalmağı bacarmış, hələ orta məktəbin aşağı siniflərində oxuduğu vaxt şagird konsertlərində solist kimi çıxış etməyə başlamışdır.

B.Mansurov atası və əmisinin çalğısından və verdikləri izahatlardan mənim-sədiyi nə varsa, onların hamısı ilə qüdrətli müasirlərinin sənəti arasında dərin, üzvi əlaqəni müşahidə

etmiş, bu əlaqənin bütün uğurlu təzahürlərinin düzgün dərki və şərhi zəminində öz fərdi üslub xüsusiyyətlərini aşkara çıxarmağa çalışmışdır.

Bəhram Mansurov deyir ki: "Mənim tarzən kimi tanınmağıma xalq musi-qimizin və muğam operalarımızın təsiri çox böyük olub. Mən fəxr edirəm ki, böyük bəstəkarımız Ü.Hacıbəylinin həmişəcavan "Leyli və Məcnun" operasını 50 ilə ya-xındır ki, öz tarımda müşayiət edirəm" [2, s. 80]. Doğrudan da tarzənin əsl bədii us-talıq səviyyəsinə yüksəlməsində nəinki muğam operaları, ümumiyyətlə, Azərbaycan opera teatrının yaradıcılıq mühiti müstəsna rol oynamışdır. Bəhram Mansurov burada fəaliyyət göstərdiyi illər ərzində ifaçılıq sənətinin bütün vasitə və imkanlarına diq-qətlə nəzər salmağı öyrənmiş, Azərbaycan ictimaiyətinin, bir çox xarici ölkələrin qabaqcıl sənət, musiqi xadimləri ilə görüşmüş, ustalığını daim təkmilləşdirmək, bədii cəhətdən kamilləşdirmək və ümumi qayə ilə üzvi surətdə əlaqələndirmək qayğısına qalmışdır. B.Mansurovu bir çox sənət yoldaşlarından fərqləndirən, onu böyük sələfi Qurban Primov mövqeyinə və imkanlarına yaxınlaşdıran və tezliklə şöhrətləndirən başlıca cəhətlərdən biri də məhz bu zərurəti vaxtında dərindən dərk etməsidir. O, sənət meydanına atıldığı 30-cu illərdə ideya və bədii ustalıq cəhətdən ilk yetkinlik əlamətlərini büruzə vermiş, xalq musiqisinin geniş təbliği sahəsində coşqun və çoxcəhətli fəaliyyətini həyat prinsipinə çevirmişdir. Bu, muğamın və tarın taleyinə zərərli münasibətlərin davam etdiyi bir zamanda olduqca əhəmiyyətli və vacib idi. Bəhram Mansurov dövrünün görkəmli sənətkarları ilə birlikdə tarın geniş çalğı im-kanlarını, onun universal musiqi aləti səviyyəsində durduğunu hər cəhətdən sübuta yetirmişdir.

B.Mansurov harada olursa-olsun, kiminlə çıxış edirsə etsin, həmişə özünü əsl sənətkar kimi sevdirmiş, Azərbaycan musiqi incəsənətinin şərəfini çox böyük məsuliyyət hissi ilə qoruyub saxlamışdır. 40-cı illərdə tarzən hər cəhətdən yetkinləşmiş, xalq musiqi ifaçılığının qüdrətli nümayəndəsi kimi yüksəlmişdir.

B.Mansurov repertuarında olan xalq musiqi nümunələrinin demək olar ki, əksəriyyətini, o cümlədən nadir ifa olunan muğamları lentə və qrammafon valına yazdırır. S.Şuşinski, Z.Adıgözəlov, H.Hüseynov, Y.Kələntərli və digər görkəmli xa-nəndələrin lentə və vala yazılmasında da çox fəal iştirak edir. Məsələn, B.Mansurovun səyi nəticəsində S.Şuşinski ömrünün son illərində "Çahargah", "Mən-suriyyə", "Heyratı", "Mani", "Araz-barı" muğamlarını tarzənin müşayiəti ilə lentə yazdırmışdır. Böyük sənətkarın vəfatından sonra Fikrət Əmirov və B.Mansurov nə-cib təşəbbüs göstərib həmin lent yazılarını qrammafon valına köçürülməsinə nail ol-muşlar.

B.Mansurov Azərbaycan xalq musiqi nümunələrinin nota salınıb çap olunmasının müstəsna əhəmiyyətini də dərindən başa düşmüş, heç vaxt bu işdə əlindən gələni əsir-gəməmişdir. O, bəstəkar N.Məmmədovun "Rast" və "Çahargah" kimi monumental mu-ğamların tamam dəstgah halında – bütün tərkib hissələrilə nota salınmasında olduqca fəal iştirak etmişdir.

B.Mansurovun ən faydalı fəaliyyət sahələrindən biri də musiqi ifaçılarımıza, ayrı-ayrı məşhur sənətkarlara aid hər cür dəyərli materialları müntəzəm surətdə toplayıb çox zəngin ev arxivi yaratmasıdır. Gərgin axtarışların, inadlı əməyin, böyük iradənin, seçdiyi sənət yoluna, ustad sələflərinə sədaqətin, keçmiş ənənələrlə yeniliyi əlaqələndirməyin geniş maraq dairəsinin parlaq təzahürü olan, musiqimizin milli səciyyəsi, təkrarolunmaz orijinallığı, onun bədii qayəsinin dərinliyi, bu qayəni ifadə etməyin mükəmməl formaları haqqında bütöv təsəvvür yaradan belə yazılı mate-riallar fono və foto sənədləri xəzinəsinin yaranmasında və müntəzəm surətdə zəngin-ləşməsində B.Mansurovun həyat yoldaşı Münəvvər xanım öz səliqəsi, qayğısı və həssaslığı ilə böyük rol oynamışdır.

Göründüyü kimi, B.Mansurovun sənəti muğama dərin maraq, fəal, obyektiv münasibət oyatmaqda çox güclüdür. Məhz bunun nəticəsidir ki, YUNESKO kimi böyük beynəlxalq təşkilat B.Mansurovun ifasında, xronometrajı bir saatdan artıq da-vam edən 10 muğamı "Rast", "Mahur-hindi", "Bayatı-İsfahan", "Çahargah", "Hü-mayun", "Bayatı-Şiraz", "Bayatı-kürd", "Çoban bayatı", "Şüştər" və "Nəva-Nişa-pur"u qrammafon valına yazdırmışdır. "Musiqi atlası" silsiləsindən olan albomu məşhur Hollandiya firması "Filips" kütləvi tirajla istehsal edib dünya miqyasında yaymışdır. Hazırda həmin muğamlar müxtəlif ölkələrin radiostansiyalarında səslənir. Onlara artan marağın nə dərəcədə böyük, əhatəli olduğunu belə bir faktdan görmək olar: 1967-ci ildən başlayaraq YUNESKO-nun qərarı ilə Qərbi Berlində, Parisdə, Bağdadda, Karakasda, Brnoda çağırılmış "Birləşmiş millətlər günü", "Xalqlar birliyi", "Dünya islam festivalı" və digər beynəlxalq musiqi həftələrinə, musiqi sim-poziumu və konqreslərinə B.Mansurov da dönə-dönə dəvət edilmişdir. 1978-ci ildə Şərq xalqlarının Səmərqənddə keçirilmiş beynəlxalq muğam simpoziumunda B.Mansurov misilsiz müvəffəqiyyət qazanmışdır.

B.Mansurov ömrünün, sənətinin hər çağında yaradıcılığının məhsuldarlığını, heyrətamiz fəallığını və əzmkarlığını qoruyub saxlamışdır. Böyük Nazim Hikmət "Sevilən və inamla görülən iş insanı gənc saxlayır" sözlərini sanki B.Mansurov üçün demişdir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Əmirov F.M. Musiqi düşüncələri. B.: Azərnəşr,1971, 80 s.
2. Mansurov M.S. Xatirələr. B.: EQ, 2005, 139 s.
3.Hacıbəyov Ü.Ə. Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında.(1919–cu ilin"İstiqlal" məcmuəsindən təqdim edəni, ön söz və lüğətin müəllifi F.Ş Əliyeva) B.: Adiloğlu, 2005, 76 s.
4. Hacıbəyov Ü.Ə. Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər. Əsərləri. II cild. B.: 1965, 350 s.
5. Hüseynov R.B. Min ikinci gecə. B.: Yazıçı,1988, 408 s.

Мохлет Муслимов
Народный артист, профессор

РОЛЬ БАХРАМА МАНСУРОВА В ИСТОРИИ МУГАМНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Резюме: *В статье говорится о роли Бахрама Мансурова в истории мугамного исполнительства. В творчестве выдающегося исполнителя на таре - Бахрама Мансурова были выявлены универсалные возможности инструмента,которые способствовали развитию исполнительского искусства на этом инструменте.*

Ключевые слова: *мугам, тар, Бахрам Мансуров, семья Мансуровых*

Mohlet Muslimov
People's artist, professor

ROLE OF BAHRAM MANSUROV IN THE HISTORY OF MUGHAM

Summary: *The article presents the role of Bahram Mansurov in history of mugham. In the work of an outstanding artist on the container - Bahram Manurov - were presented and proved universalnye possible tool in terms of performance art.*
Key words: *Mugham, tar, Bahram Mansurov, Mansurov's family*

Vüqar ƏLİYEV
AMK-nın baş müəllimi
Ünvan: Baki, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

"MAHUR-HİNDİ" MUĞAMININ VOKAL-İNSTRUMENTAL İFASI BARƏDƏ

Xülasə: *Təqdim olunan məqalə Azərbaycanda çox məşhur olan "Mahur-hindi" muğamının ifaçılıq xüsusiyyətləri haqqındadır. Məqalədə "Rast" muğam ailəsinə daxil olan "Mahur-hindi"in tarixi, inkişafı və müasir ifaçılıqdakı rolundan bəhs olunur.*
Açar sözlər: *"Rast", "Mahur-hindi", muğam, xanəndə, təsnif, dəstgah*

Azərbaycan muğamları tarix boyu özünəməxsus inkişaf prosesində, ictimai-siyasi hadisələrin təsiri altında təkmilləşərək müasir formaya düşmüşdür. Eyni zamanda, muğamatda hər bir tarixi dövrün, zamanın möhürü, əks-sədası öz təcəssümünü tapır. Musiqi aləmində öz ahəngləri, rəngləri və ifaçılıq yolları ilə fərqlənən Azərbaycan muğamları xalqın həyat fəlsəfəsi, onun arzu və düşüncələri ilə sıx bağlı olmuşdur. Azərbaycan xalqının ruhunu ifadə edən, hər zaman sevilərək öz təravətini itirmədən ifa olunan muğamlardan biri də "Mahur-hindi" muğamıdır. Bu muğam "Rast" ailəsinə daxildir. Məlum olduğu kimi, "Rast" ailəsinə bir neçə muğam dəstgahı daxildir ki, bunlara "Mahur-hindi", "Orta Mahur", "Bayatı-Qacar", "Dügah" "Qatar" və "Heyratı" zərbli muğamı aiddir.

Əgər Azərbaycanda geniş yayılmış "Segah" ailəsinin üzvləri ("Mirzə Hüseyin Segah"ı, "Xaric segah", "Zabul-segah", "Haşım Segah"ı və s.) əsasən onun variantlarıdırsa, "Rast" ailəsində "Mahur-hindi"nin, "Orta Mahur"un, "Bayatı-Qacarın" ümumi şöbələri olsa da, onların hər biri özünəməxsus ahəngə, koloritə, intonasiya dönümlərinə malik muğamlardır. Quruluş və musiqi məzmunu baxımından bir-birinə çox yaxın olan bu dəstgahlar "Rast"ın övladlarıdır. Qədim musiqişünaslar "Rast"ı "muğamların anası" adlandırmışlar. Təsadüfi deyil ki, "Mahur-hindi" muğamı istər melodik quruluşuna, istərsə də şöbələrinin xüsusiyyətlərinə görə "Rast"ın xarakterinə uyğun gəlir. "Rast"da olan bir çox şöbə və guşələr eynilə "Mahur-hindi"də mövcuddur. Yalnız bunların əsas fərqi odur ki, "Mahur-hindi" "Rast"a nisbətən xalis kvarta intervalında zildə ifa olunur. Şübhəsiz ki, "Mahur-hindi" "Rast" muğamına nisbətən bir qədər yığcamdır və onun şöbələri melodik cəhətdən "Rast"ınkına nisbətən bir qədər fərqlənsə də, onların məqam əsası tamamilə eynidir. Əgər "Rast" muğamı kiçik oktavadakı "sol" səsində oxunursa, "Mahur-hindi" muğamı isə yalnız birinci oktavada "do" mayəli rast məqamında oxunur. Deməli, onların hər ikisi avaz etibarı ilə bir-birinə oxşar olduğu halda tonallıq etibarı ilə müxtəlifdir.

Azərbaycan klassik musiqisində əsas muğamlardan biri olan "Mahur" fars sözü olub, mənası "uçurum", "dərin yarğan" deməkdir. Döyüş xarakterli olan "Mahur"da

nikbinlik, əzəmət, mübarizlik vardır. Bu muğamı ifa edən xanəndənin ən azı iki oktava yarım yüksək tessituralı güclü səsi olmalıdır. Coşqun zəngulələr, ən yüksək registrdə stakkato, mürəkkəb passajlarda tembr səlistliyi, həm də böyük vokal ustalığı və temperament də əsas tələblər siyahısındadır.

"Mahur-hindi" muğamı ilə yanaşı, musiqimizdə "Orta Mahur" muğamı da məşhurdur. Bu muğam tarın orta registrində çalınıb oxunduğuna görə ona "Orta Mahur" deyirlər. "Orta Mahur" "Mahur" dəstgahının başqa bir növüdür. İstər "Mahur-hindi", istərsə də "Orta Mahur" oxşar, daha doğrusu, qohum muğamlardır. Hər ikisi rast məqamında qurulur. Amma "Orta Mahur" "Mahur-hindi"yə nisbətən xalis kvarta intervalında zildə oxunur. Yəni əgər "Mahur-hindi" "do" mayəli rast məqamında qurulursa, "Orta Mahur" ondan bir kvarta yuxarı, yəni "fa" mayəli rastda ifa olunur [7, s. 43].

1925-ci ildə Ü.Hacıbəylinin rəhbərliyi ilə tərtib edilmiş proqramda "Mahur-hindi" dəstgahı 10 şöbə və guşədən ibarət olmuşdur: "Mahur-hindi", "Üşşaq", "Mübərriqə", "Əşiran", "Şikəsteyi-fars", "Əraq", "Rak-Hindi", "Heyratı-Kabili", "Mahur-hindi".

"Mahur-hindi"dəstgahı getdikcə müəyyən dəyişikliyə məruz qalmış, həm instrumental, həm də vokal-instrumental versiyada səkkiz şöbə və guşədən ibarət olmuşdur.

Cabbar Qaryağdıoğlu "Azərbaycan xalq musiqisi" adlı əsərinin əlyazmasında göstərir ki, "Rast" və onun ailəsinə aid olan muğamlar ifa olunarkən eyni qəzəllərdən istifadə olunmasını məsləhət bilirdi. Yəni bu o deməkdir ki, kökləri müxtəlif olmasına baxmayaraq "Mahur-hindi" muğamı "Rast"ın qısaldılmış formasıdır.

Qadınlardan ilk dəfə 1955-ci ildə "Rast" dəstgahını lentə yazdıran xalq artisti Həqiqət Rzayeva "Rast"ı "Mahur-hindi", yəni "do" kökündə ifa edirdi. Çünki qadın xanəndələri "Rast"ın öz kökündə ("sol") "Mayeyi-Rast"ı oxuya bilmirlər. Qadın xanəndələrinin səsi kişi xanəndələrinə nisbətən zil olduğu üçün onlar "Rast" dəstgahının "Mayə" şöbəsini istənilən səviyyədə oxuya bilmirlər. Bir məsələni də qeyd etməyi zəruri hesab edirik. "Mahur-hindi"də "Mayeyi-Mahur"la "Hüseyni" arasında "Üşşaq" guşəsi var. Bu əsl "Üşşaq" deyil. Əsl "Üşşaq" "Rast" dəstgahındadır. "Mahur-hindi"dəki "Üşşaq"ın adı "Pəncgah"dır. "Mahur-hindi" muğamında bu guşə oxunanda "Pəncgah"a "ayaq" verilir. Keçmiş xanəndələr bu guşəyə "Üşşaq yeri" deyərdi.

Melodik quruluşu və şöbələrin xarakterinə görə "Rast" dəstgahının xarakterinə uyğun olan "Mahur-hindi" muğamında "Rast"da olan şöbə və guşələrin qısaldılmış forması eyni ilə saxlanılıb. Fərq ondadır ki, "Mahur-hindi" dəstgahı "Rast"dan fərqli olaraq yığcam və xalis kvarta intervalında yuxarı registrdə çalınıb-oxunur və şöbələrinin melodiyası bir qədər fərqlidir, ancaq məqam əsasları eynidir. Kiçik oktavanın "sol" səsində ifa olunan "Rast" dəstgahına nisbətən "Mahur-hindi" birinci oktavadakı "do" mayəli rast məqamında ifa edilir.

Məlumdur ki, eyni muğam dəstgahını ayrı-ayrı xanəndələr təxminən 10-15 dəqiqədən 35-40 dəqiqəyə qədər ifa edə bilər. Bu xanəndənin muğama necə yanaşmasından asılıdır. Keçmiş xanəndələr bir muğam dəstgahını bir neçə saat

oxuyardılar. F.Şuşinskinin tədqiqatlarında göstərilir ki, Cabbar Qaryağdıoğlu "Mahur"u dörd saat, Seyid Şuşinski isə "Çahargah"ı iki saat ifa edib [7, s. 26].

İfa zamanı "Könlümün viranəsində" və ya "Abu həyat" adlı təsnif, sonra "Bərdaşt" oxunur. "Mahur-hindi" muğamının "Bərdaşt"ı "Mayə"dən bir oktava zildə oxunan hissədir. "Bərdaşt"dan "Mayə"yə gəzişməkdən savayı başqa bir guşə vasitəsilə qayıtmaq mümkündür. Həmin guşənin adı "Zəngi-şütür"dür. Bu guşə vasitəsilə "Bayatı-Qacar"ın "Bərdaşt"ından "Mayə"yə qayıtmaq mümkündür. "Mayə" "Mahur-hindi"nin mayası, əsası, köküdür. "Mayə"də həm xanəndə öz səsini formalaşdırmalı, həm də tamaşaçıya hansı muğamı oxuyacağını çatdırmalıdır.

"Rast" muğamından fərqli olaraq H.Hüseynov "Mahur-hindi"nin "Üşşaq" şöbəsinin ifasına yenilik gətirdi. "Rast"da bəhrli oxuma, "Mahur"da isə bəhrsiz oxuma növündən istifadə olunur. 4 cümlə və 4 misradan ibarət olan "Üşşaq" sanki 2 nəfər – aşiq ilə məşuq arasında bir mükalimə yaradır. Bəzən bu münaqişəyə çevrilir. Təsadüfi deyil ki, "Üşşaq" ərəbcədən tərcümədə "aşiqlər" deməkdir. "Üşşaq" guşəsi ritmik səciyyə daşıyır, eyni zamanda aram bir şəkildə çalınıb ifa olunan guşədir. Bu guşə də rəməl bəhrində ifa olunur. "Mayə"yə daxil olan sonuncu guşə "Hüseyni" guşəsidir ki, keçid xarakteri daşıyır. Məsələn, "Hüseyni" guşəsində "Orta Mahur"a keçmək mümkündür. "Orta Mahur"un "Hüseyni" pərdəsindən isə "Bayatı-Qacar"ın tonallığına – "si bemol" notuna düşmək olar. "Bayatı-Qacar"ın "Hüseyni"sindən isə "Dügah"a keçid mümkündür. Bundan sonra "Vilayəti" şöbəsi gəlir. "Vilayəti" "Şur" xarakterli şöbədir. Vilayəti rastda "re" tonallığında, "Mahur-hindi"də isə "sol"da ifa olunur. "Şikəsteyi-fars" "Rast"da "Xocəstə" adlanır. "Mahur-hindi"də isə "Şikəstə"dir. "Segah" muğamında olan şikəstələrin xarakterində ahu-nalə, kövrəklik öz əksini tapır. Şikəstələrin "ayaq"ları "Əşiran"la bitir. "Əşiran"la "ayaq" verib həm vəznlə, yəni avazla, qəzəllə, ya da sözsüz ifadə vasitəsilə "ayaq" vermək olar. "Mahur-hindi" muğamının kulminasiyası "Əraq"dır. "Əraq" "Mahur-hindi"də II oktavanın "do" səsində çalıb oxunur.

"Mahur-hindi" muğamının Məşədi İsi, Malıbəyli Cümşüd, Şəkili Ələsgər, Mirzə Güllər, Zabul Qasım (Abdullayev), Məcid Behbudov, Davud Səfiyarov, İslam Abdullayev, Seyid Şuşinski, Zülfü Adıgözəlov, Hüseynağa Hacıbababəyov, Xan Şuşinski, Hacıbaba Hüseynov, Sara Qədimova, Töhfə Əliyeva, Yaqub Məmmədov, Nəriman Əliyev, Əli Mehdiyev, İslam Rzayev, Canəli Əkbərov, Sabir Novruzov, Qəndab Quliyeva, Ağaxan Abdullayev, Alim Qasımov, Qəzənfər Abbasov, Zahid Quliyev, Mələkxanım Əyyubova, Məhərrəm Həsənov, Ruzə İbişova, Teyyub Aslanov, Gülyaz Məmmədova, Səbuhi İbayev, Simarə İmanova kimi ifaçıları var.

"Mahur-hindi" muğamı dinləyicidə mərdlik, gümrahlıq hissi oyadır. Olduqca canlı, təntənəli ifa olunur. Bu təntənə muğamın "Bərdaşt", "Mayə-Mahur", "Vilayəti", "Əraq" şöbələrində özünü daha parlaq göstərir. "Mayə-Mahur", "Üşşaq", "Hüseyni" şöbə və guşələrində ölçülərə xüsusi fikir verilir. Müşayiət zamanı, xüsusən də tarda güclü alt-üst mizrablardan, zəng (cingənə) tellərdən, habelə dinamik çalarlardan, əlvan səslənmə tərzlərindən istifadə edilir. "Üşşaq" və "Hüseyni"nin başlanğıc və orta hissələrində səs getdikcə güclənir və tədricən zəifləyir. Pauzalara müəyyən yer verilir. "Qərai" şöbəsini elə ifa etmək lazımdır ki, dinləyici muğamın

ifasının sona yetdiyini hiss etsin. Muğamın vokal ifasını müşayiət edən tarzənlər bu cəhətləri nəzərə almalıdırlar.

ƏDƏBİYYAT:

1. Babayev E.Ə. Şifahi ənənəvi Azərbaycan musiqisində intonasiya problemləri. B.: Elm, 1998, 145 s.
2. Hacıbəyov Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B.: Yazıçı, 1985, 151 s.
3. Nəvvab M.M. Vüzuhül-Ərqam. B.: Elm, 1988, 84 s.
4. Şuşinski F.M. Azərbaycan xalq musiqiçiləri. B.: Yazıçı, 1985, 478 s.
5. Şuşinski F.M. Musiqişünasın düşüncələri. B.: Azərnəşr, 1995, 352 s.
6. Zöhrabov R.F. Muğam. B.: Azərnəşr, 1991, 292 s.
7. Zöhrabov R.F. Şifahi ənənəli Azərbaycan professional musiqisi. B.: Azərbaycan Ensiklopediyası, 1996, 72 s.

Вугар АЛИЕВ
Старший преподаватель ANK

О ВОКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ ИСПОЛНЕНИИ МУГАМА "МАХУР-ХИНДИ"

Резюме: *В представленной статье говорится о характеристике вокального исполнения известного в Азербайджане мугама «Махур-хинди». «Махур-хинди» относится к семейству «Раст» и в данной статье представлена его история, развитие и роль в современной исполнительской практике.*

Ключевые слова:*«Раст», «Махур-хинди», мугам, исполнитель мугама, тесниф, дестгях*

Vugar ALIYEV
Senior Lecturerof ANC

ABOUT VOCAL INSTRUMENTAL PERFORMANCE OF MUGAM "MAHUR-HINDI"

Summary: *The given article deals with the performing characters of "Mahur-hindi" mugham, which is well-known in Azerbaijan. Article also consists the history, the developing process, and the role of "Mahur-hindi" mugham (which is enters to "Rast" mugham family), in Azerbaijanian modern history of performing art .*

Key words: *"Rast", "Mahur-hindi", mugham, singer of mugham, tasnif, dastgah*

Rəyçilər: professor Arif Babayev
professor Fəxrəddin Dadaşov

Aysel İSMAYILOVA
AMK-nın doktorantı
Email: ozanqaravelli@mail.ru

MUĞAMIN İSLAM DİNİ İLƏ BAĞLILIĞI HAQQINDA

Xülasə: *Məqalədə işıqlandırılan mövzu istər orta əsr, istərsə də müasir dövrümüzdə tədqiqatçılar tərəfindən müəyyən dərəcədə öyrənilsə də, bir çox məsələlər hələ sual altındadır. Təqdim olunan məqalənin əsas məqsədi muğamın İslam dini ilə bağlılığını araşdırmaqdan ibarətdir. Ateist sovet dövrünü yaşamış Azərbaycan müstəqillik əldə edəndən sonra zəngin muğam irsinin hərtərəfli öyrənilməsi problemini ön plana çıxarmışdır. Bu baxımdan, muğamın mahiyyəti ilə bağlı olan İslam dünyagörüşünün muğam ifaçılığını şərtləndirən faktor kimi işıqlandırılmasının vacibliyi əsas məsələ kimi qoyulur. Mövcud olan elmi ədəbiyyatla tanışlıq, yaşlı nəslin nümayəndəsi, ustad Aqil Məlikovla söhbət zamanı alınan məlumat onu göstərir ki, araşdırılan məsələyə yanaşmalar müxtəlif olsa da, İslam dünyagörüşü muğama nəinki yaxındır, hətta onun təbiətindədir.*

Açar sözlər: *İslam, irfan, muğam, məclis, mədəniyyət*

Biz artıq müasir, modern, olduqca inkişaf etmiş texnologiyalar dövründə yaşayırıq. Həyatımızın hər bir sahəsi inkişaf edib dəyişikliklərə uğradığı kimi, Azərbaycan musiqisi də bu proseslərdən keçir. Sinkretik musiqi janrı olub bir çox musiqi janrlarını cəmləşdirərək formalaşmış, ilahi musiqi kimi inkişaf edən muğamların tarixi inkişaf yoluna nəzər salsaq, bu böyük, qədim, yaşı əsrlərlə ölçülən "karvan"ın zaman-zaman bir çox dəyişikliklərə, itkilərə məruz qaldığını açıq-aydın görmək mümkündür. Buna misal olaraq Səfiəddin Urməvinin, Əbdülqadir Marağayinin risalələrində qeyd edilən bilgiləri göstərmək olar. Bundan əlavə XIX-XX əsrlərdə yaşamış Mir Möhsün Nəvvab, Üzeyir bəy Hacıbəyli, Əfrasiyab Bədəlbəyli və Məmmədsaleh İsmayılovun yazılarını misal göstərmək mümkündür. Bu məlumatı gözdən keçirdikdə muğamlarımızın hər dövrün tələbatına görə bu günə qədər gəlib çatdığı zaman ərzində nə dərəcədə kiçildiyini, bir çox şöbə və guşələrin itirildiyini, adlarının dəyişildiyini görmək olur. Hər dövrün öz tələbatına uyğun olaraq muğamlar müəyyən inkişaf prosesindən keçərək dəyişikliklərə məruz qalmasına səbəb həmin dövrlərdə mövcud olan məclislər, adət-ənənələr və həmin dövrlərdə hökm sürən siyasi proseslər olmuşdur.

Azərbaycan türkləri tarix boyu digər xalqlar tərəfindən təcavüzə məruz qaldığı kimi, onun mədəniyyəti, tarixi abidələri, adət-ənənələri və musiqisi də eyni aqibətlə üzləşmişdir. Tarixin buraxdığı izləri muğamlarımızda çox açıq-aydın şəkildə görmək mümkündür. Tarix boyu yaşananlar muğamlarımızın inkişafında müəyyən şərait yaratdığı kimi, eyni zamanda onun bir qisminin itirilməsinə də səbəb olmuşdur.

Muğamların inkişafında ən mühüm rolu əsasən məclislər, el şənlikləri və mərasimlər oynayıb. Bu baxımdan məclisləri xüsusi ilə qeyd etmək lazımdır. Muğamların inkişafında XIX-XX əsrlərdə mövcud olan məclislərin xüsusi yeri olub. Belə məclislərdə o dövrün bir çox tanınmış muğam biliciləri, xanəndələr, ifaçılar, söz xiridarları, əruzşünaslar, musiqişünaslar iştirak edər, muğam dəstgahlarının hansı xanəndə və instrumentalçı tərəfindən daha doğru, düzgün ifa olunduğuna aydınlıq gətirərdilər. Eyni zamanda burada xanəndənin peşəkarlığına, muğamda istifadə etdiyi əruzun seçiminə və professionallığına diqqət verilərdi. Həmin dövrlərdə bu cür məclislər Azərbaycanın bir çox bölgələrində yaradılmışdır. Buna misal olaraq Bakıda Mansurovların salonu, Şuşada Xan qızı Xurşidbanu Natəvanın yaratdığı "Məclisi-üns" (Dostluq məclisi), Mir Möhsün Nəvvabın yaratdığı "Məclisi-Fəramüşan" (1, s. 36), Mahmud ağanın "Beytül-Səfa" məclisini, Lənkəran və Naxçıvanda mövcud olan ədəbi məclisləri misal göstərmək olar.

Hər bir kəsə məlum olduğu kimi, Azərbaycan xalqı İslam dininə etiqad edir. Bir çox dinlərdə mövcud olduğu kimi, İslam dinində də bəzi din xadimləri, axundlar musiqinin haram olduğunu və Allah tərəfindən haram buyrulduğunu təbliğ etmişlər. Çox təəssüflə qeyd etməliyik ki, bu fikir hələ də qalmaqdadır. Bu faktı aydınlaşdırmaq üçün tanınmış əhli-beyt aşiqi olan xanəndə, əməkdar incəsənət xadimi Aqil Məlikovla həmsöhbət olduq. Aqil müəllim gözəl muğam ifaçısı olmaqla yanaşı, eyni zamanda çox böyük əruz bilicisidir.

Aqil müəllimdən bir əhli-beyt aşiqi kimi, muğam ifaçılığı ilə məşğul olmasının haram-halallığı ilə maraqlandıq. Həmsöhbətimiz muğamın Allaha yaxınlaşma, bir növ, meditasiya rolunu icra etdiyini vurğulayaraq "Əgər muğam haramdırsa, niyə Quran ayələri oxunarkən xüsusi avazla, muğam nəfəsləri ilə ifa edilir?" fikrini xüsusi qeyd etdi. Eyni zamanda Aqil Məlikov islamiyyətdə mövcud olan dörd məclis haqqında məlumat verərək muğamın əslində haram deyil, Allah tərəfindən insanlara bəxş edilən ilahi musiqi olduğunu təsdiqlədi.

XV ya da XVI əsrlərdə yaşayıb-yaratmış Əbdülmömin ibn Səfiəddin ibn Məhyəddin tərəfindən farsca yazılmış "Behcətür-ruh" (tərcüməsi: "Ruhun şadlığı") risaləsində yazır "...Musiqi elmi yeddi ulduzundan və dörd ünsüründən iqtibas etdiyi üçün hər bir tayfanın etnik tərkibinə, peşəsinə, tutduğu vəzifə və məşğələsinə görə mahnı oxumalıdır. Əbdülmömünə görə yoxsullar üçün novruz-ərəb, rəhavi və zəngulə oxunmamalıdır" (3).

Aqil Məlikov islamiyyətdə mövcud olan 4 məclisdən ən birincisinin "Quran" məclisi olduğunu bildirir: "Bu məclis zamanı insanlar bir yerə yığışar, burada Quran ayələri hər hansı bir muğam üzərində oxunar və onların mənaları insanlara hafizlər tərəfindən izah edilər". Aqil müəllimin də qeyd etdiyi kimi, belə bir hədis mövcuddur ki, "Hansı məclisdə ki, Quran ayələri xətm edilərsə və orada Allahın sevimli peyğəmbər (S.Ə.S.), övliyalar və imamların adı çəkilərsə, Allahın nəzəri o insanların üzərində olar". İkinci məclis "Şəriət" məclisidir ki, bu məclislərdə də şəriətin izn verdiyi barədə insanlara bilgilər ötürülər, Quran ayələrindən misallar çəkilər. Üçüncü məclis "Əli süfrəsi"məclisidir ki, bu məclis olduqca təmtəraqlı keçirilir. Bu məclis daha çox şiə təriqətinə mənsub olan insanlar və ən əsası da əhli-

beyt aşiqləri tərəfindən böyük coşqu ilə keçirilir. Həmin məclisləri daha çox Bakı, Abşeron, bakıətrafı kəndlər və ən əsası da cənub bölgəsinin sakinləri daha çox qeyd edir. Bu məclisin əsas xüsusiyyəti ondan ibarətdir ki, burada Allahın və onun sevimli bəndələri sayılan imamların (ən əsası isə imamlar imamı sayılan İmam Əlinin) adına xüsusi süfrələr açılır, ehsanlar verilir, qurbanlar kəsilir. Bundan əlavə bu məclislərdə Quran biliciləri ilə yanaşı, dərvişlərə də xüsusi yer verilir. İlk öncə məclisdə Quran ayələri oxunur, Allaha dualar edilir, sonra isə dərvişlər Allahın mədhinə xüsusi qəzəllər ifa edərək insanları şadlandırırlar. Bu məclisdə ifa edilən qəzəllər, qəsidələr insanları düşündürür və pis əməllərdən çəkindirməyə çalışır. Dərvişlərin bu məclislərdəki əsas rolu bir növ, xanəndənin funksiyasını daşıyır. Sadəcə olaraq onları xanəndələrdən fərqləndirən əsas xüsusiyyət muğam ifası zamanı qinayə yolvermələridir. Qina deyərkən, burada həddindən artıq çox istifadə edilən zəngulələr, qışqırıqlar nəzərdə tutulur. Bundan əlavə dərvişlər muğamları daha çox məzhər (sağanağında haram sayılan metal halqalar, pulcuqlar, zınqırovlar olmayan dərviş dəfi) alətinin müşayiəti ilə və ya dəmyə ifa edirlər. Sonuncu məclis isə hər birimizə məlum olduğu kimi, hətta bir çox musiqişünasların kitablarında qeyd edilən "Məhərrəmlik əzadarlığı"dır. Bu məclislər, adətən, daha çox XIX-XX əsrlərdə keçirilib. İndiki dövrdə də bu məclis mövcud olmaqdadır. Əgər həmin dövrlə indiki məclisi müqayisə etsək, çox böyük dəyişiklərin baş verdiyini görə bilərik. Əvvəllər bu məclislərə xanəndələr cəlb edilər və onların ifasında 14 əsr bundan əvvəl baş vermiş Kərbala hadisələri tamaşa formasında insanlara təqdim edilərdi. Hal-hazırkı dövrdə isə bu mövcud deyil. Hətta, ustad sənətkarımız Cabbar Qaryağdıoğlu dövründəki xanəndələrin əsl professional kimi yetişməsi üçün Məhərrəmlik ayında keçirilən məclislərdə iştirak etmələrinin çox önəmli olduğunu qeyd etmişdir. Bu məclislər haqqında danışmaqda əsas məqsəd muğamın həqiqətən də Allah tərəfindən bəxş edilmiş ilahi musiqi növü olmasını diqqətə çatdırmaqdır".

Aqil müəllimlə söhbət zamanı bu məclislərin hər birində muğamdan istiadə olunması, hətta, Quran məclislərində belə ayələri xüsusi avazla ifa edilməsi fikri bir daha səsləndirildi.

Müasirləşməyimiz, texnikanın sürətlə inkişafı bizə müəyyən naliyyətlər versə də, bir çox dəyərlərin itməsinə də səbəb olur. Müasirləşmə özünü insan həyatının demək olar ki, hər bir sahəsində göstərir: xüsusi ilə də adət-ənənələrimiz, mədəniyyətimiz, incəsənətimiz, musiqimiz və el şənliklərimizdə. Müasirlik hər kəlməsində, hər avazında insanı düşündürməyə sövq edən musiqi janrı olan muğamın da bəsitləşməsinə səbəb olub.

Biz muğamlarımızı Avropaya təqdim etmək üçün sadələşdirmiş və bir növ, suvenir kimi təqdim edirik. Əvvəllər muğamlarımızın ifası zamanı xanəndələr qəzəllərə xüsusi bir diqqət yetirdiyi bir vaxtda indi artıq buna elə də böyük önəm verilmir. İndi hər kəs öz zövqünə, düşüncə tərzinə uyğun bəsit qəzəllərə, çox vaxt isə bayatılara müraciət edir. Bu da muğamların günü-gündən öz dərin məzmununu itirməsinə səbəb olur. Onu da qeyd etməliyik ki, muğam ifaçının əhvali-ruhiyyəsi, psixologiyası ilə də sıx bağlıdır. Bu səbəbdən də muğam özündə irfanı, fəlsəfəni, əruzu, məntiqi və psixologiyanı cəmləşdirən böyük bir elmdir. Çox zaman həkimlər

bir xəstənin sağalması üçün ilk növbədə onun ruhən sağalmasının önəmli olduğunu qeyd edirlər. Muğam da məhz insanı ruhən sağaldan, ona rahatlıq gətirən, onu mənən bütün dünyəvi çirkabdan təmizləyən bir vasitədir. Məhz bunun nəticəsidir ki, dövrümüzdə muğam dünyanın diqqət mərkəzindədir və dünyanın bir çox yerlərində, əsasən Şərqdə muğam festivalları, simpoziumları və elmi konfranslar keçirilməkdədir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Kərimli T.M. Mirmöhsün Nəvvab Qarabağinin pedaqoji görüşləri. Dissertassiya B.: 2005, 169 s.
2. Onullahi S.M. Muğamların şərhi. // "Ədəbiyyat və incəsənət" qəzeti, 1990, 21 sentyabr.
3. Mirmöhsün Nəvvab. Vüzuhül-Ərqam. B.: Elm, 1989, 84 s.

Айсель ИСМАИЛОВА
Докторант АНК

О СВЯЗИ МУГАМА С ИСЛАМСКИМИ РЕЛИГИОЗНЫМИ ОБРЯДАМИ

Резюме: *Основная цель представленной статьи заключается в изучении связи мугама с исламской религией. Знакомство с существующей научной литературой, сведения, полученные во время беседы с представителем старшего поколения – устадом Агилом Меликовым, свидетельствуют, что исламское мировоззрение не только близко к муганму, но и имеется в его природе.*

Ключевые слова*: Ислам, ирфан, мугам, меджлис, культура*

Aysel ISMAYILOVA
Doctoral candidate of ANC

ON THE CONNECTION OF MUGHAM WITH ISLAMIC RELIGIOUS RITES

Summary: *The main purpose of the present article is to examine the relation of mugham with Islamic religion. Acquaintance to the existing scientific literature, the data received during the interview with the representative of the senior generation, the master AgilMelikov demonstrate that though separated approaches to the studied question, according to results, the Islamic outlook not only is close with mugham, but also is available in its nature.*

Key words: *Islam, irfan, mugham, majlis, culture*

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Sevil Fərhadova
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Əfsanə Babayeva

Nahid MƏMMƏDOV
AMK-nın dissertantı
Ünvan: Baki, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7
Email: mammadovnahid@gmail.ru

"ŞÜŞTƏR" MUĞAMININ NOT YAZILARI ƏSASINDA TƏDQİQİ MƏSƏLƏLƏRİ

Xülasə: *Məqalə "Şüştər" instrumental muğamının janr xüsusiyyətlərinin və musiqi dilinin tədqiqi məsələlərinə həsr olunmuşdur. Məqalədə "Şüştər" muğamının təhlili məsələləri işıqlandırılır, Azərbaycan musiqişünaslığında muğamların ifaçılıq variantlarının təhlilində muğamın not yazılarının rolu və əhəmiyyəti göstərilir.*
Açar sözlər: *muğam, not yazısı, məqam, musiqi quruluşu*

Azərbaycan muğamlarının tədqiqində onların nota köçürülməsi mühüm əhəmiyyətə malikdir. Bu baxımdan "Şüştər" muğamının not yazılarını təhlilə cəlb edərək muğamın nəzəri əsaslarının və musiqi məzmunun araşdırılması aktual məsələlərdən biri kimi diqqəti cəlb edir.

"Şüştər" muğamının, rənglərinin və təsniflərinin not yazılarını nəzərdən keçirərkən, qeyd etmək vacibdir ki, bu muğama aid rənglər və təsniflər daha öncə yaranmışdır. Səid Rüstəmovun "Azərbaycan xalq rəngləri" (2 dəftər, Bakı, 1954-1956), Əhməd Bakıxanovun "Azərbaycan rəngləri" (Bakı, 1968) və Ramiz Zöhrabovun "Azərbaycan təsnifləri" (Moskva, 1983) nəşrlərində öz əksini tapmış "Şüştər" rəng-ləri və təsnifləri diqqətəlayiqdir.

"Şüştər" muğamının not yazıları isə, demək olar ki, XXI əsrin əvvəllərinə aiddir. Bu sırada Arif Əsədullayevin "İnstrumental muğamlar" (1, s. 133-143), Fuad Əzimlinin "Azərbaycan muğam məktəbi" (2) və Əkrəm Məmmədlinin "Azərbaycan muğamları (instrumental)" (3) məcmuələrində "Şüştər" muğamının not yazılarını qeyd etməliyik. "Şüştər" muğamının instrumental variantlarını əks etdirən bu not yazıları müxtəlif sənətkarların ifalarından yazılmışdır. A.Əsədullayevin not yazısı El-xan Müzəffərovun ifasından həyata keçirilmişdir. F.Əzimovun not yazısında ustad tarzənlər Mansur Mansurovun, Əhməd Bakıxanovun, Kamil Əhmədovun, Elxan Müzəffərovuun çalğısı əsas götürülmüşdür. Ə.Məmmədlinin not yazıları Kamil Əh-mədovun ifaçılıq ənənəsinə əsaslanır. Bununla yanaşı, hər üç muğam nəşrinin meydana gəlməsində adı çəkilən müəlliflərin öz muğam ifaçılığı və pedaqoji təc-rübəsi də mühüm əhəmiyyətə malikdir. Bu not yazılarına əsaslanaraq, "Şüştər" mu-ğamının kompozisiya quruluşunu, məqam əsasını və melodik xüsusiyyətlərini təhlil edirik.

A.Əsədullayevin not yazısında "Şüştər" muğamı aşağıdakı şöbə və guşələri özündə cəmləşdirir: "Bərdaşt" ("Əmiri" ilə), "Şüştər", "Feili", "Böyük məsnəvi", "Mövləvi", "Tərkib", Kadensiya ("Şüştər"ə qayıdış). F.Əzimlinin not yazısında "Şüştər dəstgahı": "Bərdaşt əmiri", "Şüştər", "Feili", "Böyük məsnəvi", "Mövləvi", "Tərkib", "Şüştərə ayaq" şöbələrindən ibarətdir. Ə.Məmmədlinin not yazısında "Şüştər" muğamı:

"Əmiri", "Şüştər", "Feili", "Tərkib", "Şüştərə ayaq" şöbələrindən təşkil olunur. Bunlar muğamın ifaçılıq variantlarını əks etdirir, burada əsas şöbələr üst-üstə düşür, yalnız muğamın sonuncu (Ə.Məmmədlinin) variantında digər vari-antlardan fərqli olaraq, "Böyük məsnəvi" və "Mövləvi" şöbələri verilmir.

Bu not yazılarının təhlilində muğamın ümumi nəzəri əsasları ilə bağlı müddəalara diqqət yetirək. Ü.Hacıbəylinin "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" əsərində (5, s. 89) və M.İsmayılovun "Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi-metodik oçerklər" (6, s. 17) əsərində şüştər məqamının nəzəri əsasları şərh olunmuşdur.Həmin tədqiqatlara əsaslanaraq, qeyd edək ki, şüştər məqamı–Azərbaycan musiqisində yeddi əsas məqamdan biridir. Məqamın quruluşu: 1/2-1-1/2 ton formullu ikitetraxordunyanaşı üsulla (art.2 – intervalı məsafəsində) birləşməsindən ibarətdir; xalis kvinta quruluşludur, səssırası 8 pilləlidir, VI pillə mayə, tonika pilləsidir, buməqamda III pilləmayəilə yanaşı, tam kadensiyalarda tamamlayıcıtonəhəmiyyətini daşıyır.

Məsələn, "lya"mayəli şüştər məqamının səssırası belədir (4):

M.İsmayılov şüştər məqamının üç istinad pərdəyə malik olduğunu qeyd edir: III pərdə – tamamlayıcı ton, VI pərdə – mayə və əsas ton, VII pərdə – mayənin üst aparıcı tonu (6, s. 17). Bunlar istinad-dayaq pilləsi kimi "Şüştər"muğamınınşö-bələrinin əsasını təşkil edir: "Mayeyi-Şüştər" – VI pillə və III pillə, "Tərkib" – VII pillə; bu məqamda qurulan musiqi nümunələri həmin pillələrə əsaslanır.

C.Həsənova şüştər məqamının quruluşu ilə əlaqədar olaraq yazır: "Şüştər məqamının ən fəal funksional özəyi məqamın III və VI pillələri arasında yerləşən hissəsidir və bu baxımdan şüştər məqamının səssırasında əmələ gələn artırılmış sekundalı tetraxord məqamın əsasını təşkil edən quruluş formulu kimi diq-qətəlayiqdir. Belə ki, şüştərdə qurulan melodiyalarda məhz artırılmış tetraxord özək əhəmiyyəti kəsb edir. Çünki həmin tetraxordun kənar səsləri (məqamın III və VI pillələri) melodiyanın istinad pilləsinə çevrilir" (8, s. 106).

Not yazılarında "Şüştər" muğamının tonallığı fərqlənir. Məsələn, A.Əsə-dullayevin not yazısında "Şüştər" muğamı "si" mayəli şüştər məqamına əsaslanır. Lakin muğamın melodik quruluşunda və kadensiyalarda "fa diyez" səsi qabarıq gös-tərilir. Bu iki pillə muğam improvizasiyalarının əsasınlandığı dayaq pilləsi kimi çıxış edir. F.Əzimlinin və Ə.Məmmədlinin not yazılarında mayə – "sol", tamamlayıcı ton isə "re" göstərilir.

Ü.Hacıbəylinin yazdığı kimi, adətən bütün məqamlarda tam kadans melo-diyanın mayədə dayanması ilə müəyyənləşir. Şüştər məqamı isə bu cəhətdən istisna təşkil edir. Belə ki, şüştər məqamında melodiya mayədə dayanarsa, tam kadans təsiri bağışlayır (5, s. 89). Bununla Ü.Hacıbəyli şüştər məqamında mayənin alt kvartasının (III pillə) böyük əhəmiyyətə malik olduğunu qeyd edir ki, bu da muğam melodiyalarının quruluşunda öz təsdiqini tapır.

“Şüştər” muğamının bu pərdələrə istinad edən əsas iki şöbəsi: “Mayə-Şüştər” (III və VI pərdələr), “Tərkib” (VII və VI pərdələr) həm Ü.Hacıbəyli, həm də M.İs-mayılov tərəfindən xarakterizə olunmuşdur.

“Şüştər” muğamı “Bərdaşt” şöbəsi ilə başlanır. “Şüştər”in “Bərdaşt”ı “Əmiri” adlanır. Öz həcmi etibarilə bu, qısa bir guşədir. “Əmiri”, həmçinin, “Nəva” və “Rəhab” muğamlarında da “Bərdaşt” şöbəsinin vəzifəsini yerinə yetirir. K.Əhmədov “Əmiri”ni tarda və ya kamançada olduqca parlaq vurğulu, güclü mizrablarla çalmağı, dalğalı səslənməyə fikir verməyi məsləhət görürdü (7, s. 149).

A.Əsədullayevin not yazısına əsaslanaraq bu şöbənin xüsusiyyətlərini qeyd edək. “Əmiri” şöbəsində melodiyanın dayaq pilləsi kimi “fa diyez” səsinin müvəqqəti olaraq mayə əhəmiyyəti kəsb etməsi, yüksələn-enən hərəkətli muğam me-lodiyasının pilləvari gəzişməsi ilə səciyyələnən melodik inkişafı üçün xarakterik cə-hət olan yönəlmələr musiqiyə rəngarəng boyalar aşılayır. “Əmiri”də, xüsusilə ka-densiyalarda “fa diyez” səsi istinad pilləsi kimi saxlanılsa da, “si”, “sol diyez” və “re diyez” səsləri də dayaq pilləsi rolunda çıxış edir. Lakin bu pillələr yarım ka-densiyalarda özünü göstərir və tonikaya həll olmur. Melodiyada əsasən “fa diyez” səsinə dayaqlanmaqla tam kadensiya qurulur. Bu səsin bir oktava aşağıda təkrar olunması onun mövqeyini möhkəmləndirir.

“Bərdaşt” – “Əmiri”dən sonra gələn “Şüştər” şöbəsi muğamın mayəsidir. “Mayə-Şüştər”in melodik inkişafı ifaçıya öz yaradıcılıq fantaziyasının açılmasına geniş imkan yaradır. Bu şöbə həzin, kövrək xarakterli musiqiyə malikdir. Burada muğamın əsas intonasiya özəyi öz əksini tapmışdır. Bu şöbədə həmçinin məqamın iki əsas pilləsi (III, VI) özünü qabarıq göstərir və melodiya bu pillələr ətrafında qurularaq inkişaf etdirilir.

“Şüştər” şöbəsi üç bölmədən – inkişaf mərhələsindən ibarətdir. Əgər birinci mərhələ mayə ətrafında gəzişməni əks etdirirsə, ikinci mərhələdə diapazon geniş-lənərək, məqamın daha yüksək pillələrini əhatə edir, burada pillə dəyişiklikləri səs-lənməyə yeni çalarlar gətirir, üçüncü mərhələdə isə səslənmə öz əvvəlki axarına qayıdaraq, “Mayə”də yekunlaşır.

Birinci bölmədə melodiya “fa diyez” səsinə – məqamın III pilləsinə istinadən qurulur, sonra məqam pillələri üzərində yüksələn dalğavari hərəkətlə mayəyə çat-dırılır. Musiqi nümunəsindən bu, aydın olur. Mayə səsi alt və üst aparıcı səslərlə əhatə olunaraq, kadensiya ilə möhkəmləndirilir.

“Mayə-Şüştər” şöbəsinin ikinci bölməsi inkişafın yeni mərhələsini təşkil edir. Burada iki pillənin – III və IV pillənin yüksəlməsi öz əksini tapmışdır. M.İs-mayılov şüştər məqamında IV pillənin yarım ton yüksəldiyini qeyd etmişdir. O, yazır ki, bu pillənin yüksəlməsi “Mayə-Şüştər” şöbəsində VI pərdə ətrafında gəzişdikdən sonra III əvəzinə IV pərdədə qərar tutan zaman baş verir və yenə də alçalmaqla şüştərin III pərdəsində tamamlanır (6, s. 34).

Təhlil etdiyimiz melodiyada şüştər məqamının IV pilləsinin yüksələrək (“sol bekar” – “sol diyez”) istinad pilləsinə çevrildiyini görürük. Eyni zamanda, III pillə də buna müvafiq olaraq yüksəlir (“fa diyez” – “fa dubl diyez”). Öz növbəsində, bütün bu pillələr yuxarı istiqamətdə mayəyə (“si” səsinə) tabe olaraq, səslənməyə yeni çalarlar gətirir. Bu bölmənin sonunda isə həmin pillədə kadensiya verildikdən sonra enən hərəkətdə dəyişikliyə uğramış pillələr öz natural halını bərpa edir. “Mayə-Şüştər” şöbəsi “fa diyez” səsində tam kadensiya ilə tamamlanır və səslənmə aşağı registrə keçir.

"Feili" şöbəsi həmin pillədən aşağı registrdə qurulur. Onun başlanğıcındakı kvarta sıçrayışı və sonradan onun enən hərəkətlə oxunması çox mənalı və təsirlidir. Melodiyada kvarta sıçrayışı ("fa-diyez" – "si", III pillədən – VI pilləyə) verilir, sonradan enən hərəkətlə həmin diapazon doldurulur. Bu, həm də melodiyanın istinad pillələrini göstərir. Şöbənin əvvəlində "fa diyez"ə istinad verilirsə, sonunda melodiya yüksələn hərəkətlə məqam sekvensiyası vasitəsilə "si" səsində – mayədə tamamlanır.

"Böyük məsnəvi" şöbəsi də həmin dayaq pillələri ətrafında qurulur. "Məsnəvi" – klassik poeziyada şeir formasıdır. Muğam sənətində "Məsnəvi" adı mu-ğam şöbəsinə də verilmişdir. Muğam təcrübəsində "Hümayun" və "Şüştər" mu-ğamlarında "Böyük məsnəvi", "Kiçik məsnəvi" kimi şöbələr ifa olunur. Melodiya əsasən "si" səsi ətrafında gəzişməklə qurulur. Kadensiyalarda "fa diyez" səsinə is-tinad verilir. "Feili" şöbəsinin istinad pillələri "Mövləvi" şöbəsində də istinad-dayaq pillələri kimi çıxış edir. Melodiya III-VI pillələr ətrafında gəzişməklə qurulur, bu şöbə də "Mayə"də tamamlanır.

"Tərkib" "Şüştər" muğamının mərkəzi şöbəsidir. Bu şöbə bir neçə musiqi cümləsindən əmələ gəlmişdir. "Tərkib" şöbəsində bir-birilə uzlaşdırılmış melodik cümlələr öz əhvali-ruhiyyəsinə görə dinləyicidə dərin lirik hisslər aşılayır. Bu şöbənin dayaq-istinad pilləsi ətrafında gəzişmə müəyyən mənada natamam xarakter daşıyır və öz həllini mayə pilləsində tapır. Buna görə "Tərkib"dən sonra "Şüştər" şöbəsi variantlı şəkildə təkrarlanır. Beləliklə, "Şüştər" muğamında ənənəvi olaraq, zildən bəmə enməklə mayəyə qayıtma özünü göstərir. Muğamın sonluğu sakit tərzdə bitir.

"Tərkib" şöbəsinin əsas istinad pilləsi – şüştər məqamının VII pilləsi – "do diyez" səsidir. Bu pillə ətrafında gəzişməklə "Tərkib" şöbəsinin melodiyası yaranır. Bütün melodik cümlələr bu pillədə kadensiya ilə bitir. Daha sonra isə musiqi cüm-lələri şüştərin mayəsində tamamlanır. Lakin mayədə verilən kadensiyalar, həqiqətən də natamam xarakter daşıyır. Mayədən sonra melodiyanın enən hərəkəti III pilləyə doğru aparır. Sonuncu kadensiya bölməsində isə "Şüştər" şöbəsi variantlı şəkildə təkrarlanır. Onun orta bölməsində qeyd etdiyimiz pillələrin dəyişilməsi (III və IV pil-lələrin yüksəldilməsi) də öz əksini tapır, bununla belə, sonda "Şüştər" muğamı tam kadensiya ilə bitir.

Muğamın əsas məqam-tonallığı – "si" mayəli şüştər "Mayə-Şüştər" şöbəsində təqdim olunur, sonra "Feili" və "Böyük məsnəvi" şöbələrində möhkəmləndirilir. Beləliklə, "Bərdaşt" – "Əmiri", "Mayə-Şüştər", "Feili", "Böyük Məsnəvi" şöbələri muğamın kompozisiyasında birinci silsiləni əmələ gətirir. Muğamdakı digər şöbələr – "Tərkib" və "Şüştərə ayaq" – inkişafın yüksək zirvəsini və mayəyə qayıdış prosesini özündə əks etdirərək, ikinci silsiləni təşkil edir və muğamı yekunlaşdırır.

Biz, muğamın kompozisiya quruluşunu araşdıraraq, onun məqam-tonallıq planını şərh edərək, belə bir nəticəyə gəlirik ki, "Şüştər" muğamının kompozisiya quruluşu onun melodik inkişafı və məqam planı ilə əlaqədardır.

Qeyd etmək lazımdır ki, "Şüştər" muğamının əsas tematik özəyi sərbəst variasiyalılıq və məqam modulyasiyaları prinsipi əsasında geniş surətdə inkişaf etdirilir. Muğamın melodik dilinin tədqiqi nəticəsində belə qənaətə gəlmək olar ki, "Şüştər" muğamı virtuoz instrumental üslubun təşəkkülünü və inkişafını özündə əks etdirir.

Beləliklə, "Şüştər" muğamının müxtəlif not yazılarının toplanması və öyrənilməsi onun muğam sənətində təşəkkülü və keçdiyi inkişaf yoluna işıq salır, Azərbaycan muğam irsindəki yerini və əhəmiyyətini xarakterizə etməyə imkan verir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Əsədullayev A.M. İnstrumental muğamlar. B.: Adiloğlu, 2009, 168 s.
2. Əzimli F.N. Azərbaycan muğam məktəbi. B.: 2008, s. 226-231.
3. Məmmədli Ə.M. Azərbaycan muğamları (instrumental). B.: Azərbaycan, 2010, 328 s.
4. Hacıbəyli Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Elektron versiyası. URL:http://musbook.musigi-dunya.az/az/line_kvints.html
5. Hacıbəyli Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B.:Yazıçı, 2010, 176 s.
6. İsmayılov M.C. Məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi-metodik oçerklər. B.: Elm, 1994, 118 s.
7. Zöhrabov R.F. Muğam. B.: Azərnəşr, 1991, 219 s.
8. Həsənova C.İ. Azərbaycan musiqisinin məqamları. B.: Elm və Təhsil, 2012, 230 s.

Нахид МАМЕДОВ
Диссертант в АНК

ВОПРОСЫ АНАЛИЗА МУГАМА «ШЮШТЕР»НА ОСНОВЕ НОТНЫХ ЗАПИСЕЙ

Резюме: *Статья посвящена изучению жанровых особенностей и музыкального языка мугама «Шюштер». В статье освещаются вопросы исследования мугама «Шюштер» в азербайджанском музыковедении, роль и значение нотных записей в исследовании исполнительских вариантов мугамов.*

Ключевые слова: *мугам, инструментальный вариант, нотация, музыкальная структура*

Nahid MAMMADOV
ANC's candidate for a degree

THE RESEARCH PROBLEMS OF MUGHAM "SHUSHTER"

Summary: *The articleis devoted to the studying of the genre features and the musical language ofmugham"Shushter".In the article are given the research problems of mugham "Shushter" in Azerbaijani musicology, the role of notations in research of performing mugham variants, the value of mugham musical notations.*

Key words: *mugham, an instrumental version, notation, musical structure*

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Malik Quliyev
professor Möhlət Müslümov

İlqar ƏLIYEV
AMK-nın dosenti.
Email: İlqar.mm@mail.ru

Şamil İSMAYILOV
AMK-nın dissertantı
Email: shamilnava65@gmail.com

"HİSAR" ŞÖBƏSİNİN NƏZƏRİ VƏ PRAKTİKİ MƏSƏLƏLƏRİNƏ DAİR

Xülasə: *Məqalədə "Hisar" muğam şöbəsinin vokal və instrumental özəllikləri araşdırılır. Şöbənin müxtəlif versiyalarını tədqiq edərkən müəlliflər fərdi intonasiya xüsusiyyətlərini üzə çıxarmağa nail olmuşlar. Təhlil zamanı orta əsr traktatlarında rast gəlinən musiqi terminlərindən istifadə edilmişdir.*
Açar sözlər: *muğam, şöbə, məqam, tonika, melodik məzmun*

Musiqi elminin inkişafı yolunda əldə olunan elmi nailiyyətlərin davamlığı bu elmin nə dərəcədə geniş, perspektivli olduğuna dəlalət edir. Yaranışı çox qədim za-manlara təsadüf edən muğam musiqisi tarixi mərhələlərin müsbət və mənfi təsirlərinə məruz qalmışdır.

Mənfi nəticələri sadalayaq:

1. Geniş regional miqyasda əlaqə zəifliyi nəticəsində muğam şərhlərindəki fikir ayrılığının yaranması;
2. Anlamı dəyişdirilmiş və fərqli yanaşılan terminologiyanın meydana çıxması.

Müsbət nəticələr bunlar sayıla bilər:

1. Bu sahədə daim inkişafda olan elmi nailiyyətlərin tərəqqiyə səbəb olması;
2. Çeşidli intonasiya çalarlarıyla zəngin olan milli muğam musiqi dillərinin yaranması;
3. Fərdi ifaçılıq ənənəli muğam məktəblərinin çoxalması;
4. Bu muğam məktəbləri arasındakı qarşılıqlı fikir mübadiləsi və rəqabət nəticəsində muğam musiqisinin aşılanması, cilalanması və təkmilləşməsi.

Mövzumuzla əlaqədar çoxşaxəli mürəkkəb quruluşu ilə maraqlı olan "Hisar" şö-bəsinin tarixi qaynaqlarda necə şərh olunmasını nəzərdən keçirək. Azərbaycan muğamları Yaxın Şərq regionunun ümumi muğam (makam, maqam) ailəsinə mənsub olduğu üçün bu musiqi S.Urməvinin 17 pilləli etalon səs sistemi üzərində tədqiq olunmalıdır. Çünki klassik dövrdən muğamlarımızın səsdüzümü bu şkalada təsbit olunmuşdur. Biz də tədqiqatımızın qüsursuz, doğru aparılması üçün bəzi hallarda alterasiya işarələrini və intervalları bu səs şkalasına əsasən qeyd etmişik. Alınan nə-ticələri müntəzəm tempersiyalı səs şkalasına tətbiq edəndə, meydana çıxan pərdə qüsurları da aydınlaşır. Münasib olduğu üçün not nümunələrimizi oktava yuxarı kö-çürmə ilə, G rast ümumi-kökünə əsasən yazdıq. (G rast ümumi-kökü – G rast mə-qamı daxil olmaqla ona səmtləşmış bütün məqamlar kompleksi – Ş.İ.)

17 pilləli səssırasına əsasən mikroton alterasiya işarələrini və intervalları aşa-ğıdakı kimi qeyd etmişik:

$\flat^{1}$ - komma bemolu, 1/9 bemol, bir komma alçaltma;

$\#^{4}$ - bəqiyyə diyezi, 4/9 diyez, dörd komma yüksəltmə;

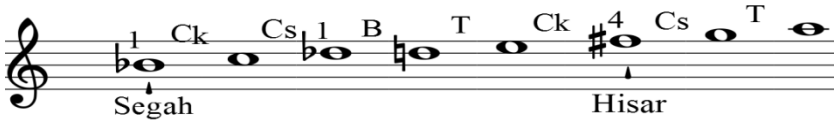
$\flat^{5}$ - kiçik mücənnəb bemolu, 5/9 bemol, beş komma alçaltma;

T – tənini (204 sent). C_k – mücənnəbi-kəbir (180 sent);

C_s – Mücənnəbi-səqir (114 sent). B – bəqiyyə (90 sent);

V_f – Vüsta-fars (294 sent)

Ə.Marağayi və onun nəzəriyyəsinin davamçıları Ə.Cami, Dərviş Əli Cəngi və başqalarının əsərlərində "Hisar" 24 şöbə sırasına aid edilir. Dərviş Əli Cəngi (XVII əsr) bu şöbənin "Hicaz" məqamının zilindən, yuxarı tonlarından əmələ gəldiyini qeyd edir. Bu nəzəriyyəyə əsasən hər muğamın iki şöbəsindən birincisi muğamın əsasını, digəri isə üstünü, zilini və yaxud ondan ayrılan bir qolu əhatə edirdi. 12 muğamdan biri olan "Hicaz" muğamının əsas təbəqəsi "Segah", ikinci, üst təbəqəsi isə "Hisar" şöbəsindən təşkil olunub.



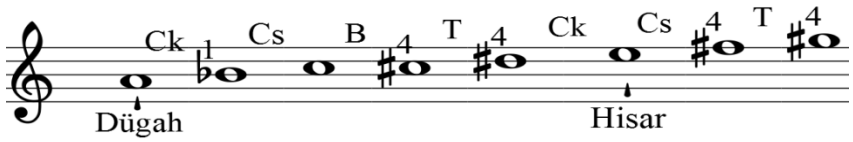
Yaxın Şərq muğam nəzəriyyəsindən əldə etdiyimiz bilgilərə əsasən, "Hisar" ikinci, üst (fərra, fövq, miyanxana) təbəqəyə aid olan şöbələrdəndir. İkinci təbəqədən (təbəqə sani) başlanan bir çox şöbələrin isə əsas təbəqədəki öz "tam qərargah" pərdələrindən əlavə, başqa pərdələrdə də qərarlaşması məlumdur. Həm də enişdə müxtəlif məqam qolları ilə hərəkət etmələri onların şaxələrini çoxaldır.

Tədqiq etdiyimiz qədim musiqi risalələri, çoxsaylı klassik not və audio nümunələrinə əsasən, "Hisar" şöbəsinin çeşidli məqam birləşmələrinə malik olmasını aşkar etmişik. XV əsrdə türk musiqişünası Ladikli Məhmət Çələbi "Hisar"ın mü-rəkkəb məqam çeşidini artıq məlum olan klassik 6 avaz sırasına əlavə edir. Beləliklə, klassik avazların sayı 7-yə çatdırılmışdır. Musiqi risalələrində bu şöbənin müxtəlif növlərinin adı çəkilir: "Hisar-əsl", "Hisari-qədim", "Hisarək", "Hisari-nik", "Bəndi-Hisar", "Hisari-Övc", "Bəstə-Hisar", "Hisar-Vəchi Şahnaz", "Hisar-Əşiran", "Hisar-Busəlik", "Hisari-Büzürg", "Hisari-Qeyri-Müstəar", "Hisar-Kürdü", "Nəva-Hisar", "Bayatı-Hisar", "Rəməli-Hisar", "Zirəfkəndi-Hisar" və s.

Əvvəllər bir variantı məlum olan "Hisar" şöbəsinin sonralar variantlaşması çoxaldığı üçün bu əsas növü ayırd etmək məqsədi ilə "Hisari-qədim" adlandırdılar (10, s. 47). Kadızadə Məhmət əl-Tirevi (XVII əsr) "Risaleyi Ədvar" əsərində "Hisar" şöbəsini belə izah edir: "Hisar" – "Rast" ilə "Büzürg"dən hasil olur. "Hüseyni" xa-nəsi üstündəki "Segah" xanəsindən ağaz edib (şöbənin başlanğıc istinad pərdəsindən melodik hərəkətə başlaması) aşağı gedib, "Hüseyni", "Pəncgah", "Çahargah" xanələrini seyr edib, enib Segah xanəsində tamam qərar edər (5, s. 36). Göstərilən pərdələrin əsas hərəkət sxemi bir az da geniş R.G.Kizevetter (XIX əsr) və Səlahəddin Səfadinin (XIV əsr) əsərlərində də təsdiq olunur.

Əldə etdiyimiz qədim not nümunələrinin əksəriyyəti "Hisari-nik" şöbəsinə əsaslanır. Türkiyə və ərəb makamlarında əsas "Hisar" sayılan bu şöbə Azərbaycan və İran

dəstgahlarında artıq unudulmuşdur. Ə.Marağayi, Ə.Cami "Hisar" səsdüzümünün Dügah pərdəsinə intiqal şəklini belə təqdim edib:

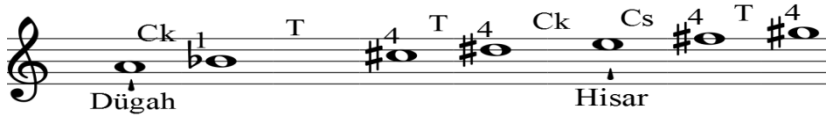


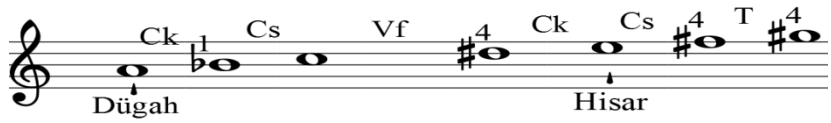
"Hisari-nik" şöbəsinin tərifləri̇ndən birini veri̇ri̇k. Abdülbaki Nasir Dede (XVIII əsr) "Tadkik ü Tahkik" risaləsində qeyd edir: "Pərdeyi Hisar ağazə (başlanğıc) edib Hüseyni, Övc və Gərdaniyyə pərdəsinə süud (yüksələn melodik hərəkət) badehu (sonra) Gərdaniyyə pərdəsindən rəsmi məzkur üzrə (qeyd olunan şəkildə) Hisar pərdəsinə hübut (enən melodik hərəkət) eylədikdən sonra Çahargah, Segah və Dügah pərdəsi göstərir. Badehu bu münvali məşruh (şərh olunmuş qayda) üzrə Hisar pərdəsindən Gərdaniyyə pərdəsinədə süud və hübutdan sonra Mühəyyər pərdəsindən Hicaz ağazə (yəni T-C-C cinsi) edib Hüseyni pərdəsinə gəldikdə bir Hisar və bir Hüseyni pərdəsi dəxi göstərib yenə Çahargah, Segah və Dügah pərdəsinə hübut edib Dügah pərdəsində qərar edər. Amma qərarda Zəngulə pərdəsi iltizamı (gərəkli) və qərara əqrəb (ən yaxın) mahalda Nəva pərdəsi təsanifdə məsmudur" (14, s. 23).

Klassik musiqişünas Seydi (XV əsr) "Əl-Mətla" adlı musiqi məcmuəsində "Hi-sar-nik" şöbə səsdüzümünün və ona qohum məqam səsdüzümlərinin "Düzəni Ahar", yəni "Ahar kökü"ndə icra olunmasını bildirir. Müəllif "Düzəni Ahar"ı belə izah edir: "Pəncigah evin yarım pərdə çəkib (yüksəltmə, Re→Re♯⁴), Novruz evin dəxi yarım pərdə nərm etsən (alçaltma, Re♭¹→Do♯⁴) həmən Hisar olur. Bu düzəndən Zirəf-kəndi-Kuçək, Novruzi-Rəkb olur" (9, s. 52).

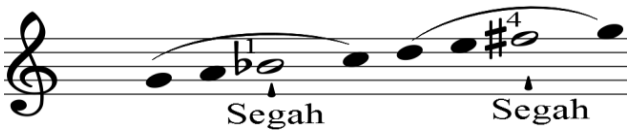
Bu şöbənin guşələri haqqında təzadlı mülahizələr söylənib. Həmin guşələr Mir Möhsün Nəvvabın (XIX əsr) "Vüzuhül-Ərqam" əsərinə "Fəth" və "Şəhidar", Baqiyai Nəininin "Zəmzəməyi Vəhdət" (XVII əsr) və XVII əsrə aid olan iki anonim musiqi risaləsində "Zari" və "Münacat", "Behcətür-Ruh" musiqi risaləsində "Karsaz" və "Molla Nazi" kimi fərqli yanaşmalarla şərh olunmuşdur. Bu guşələrin səsdüzümü, icra tərzi məlum deyil, ancaq şöbənin quruluşu məlumdur. "Hisar-nik" şöbəsinin daxili quruluşu haqqında deyilənləri nəzərdən keçirək. Ə.Marağayinin (XIV əsr) şərhi belədir: "Hisar" ("Hisar-nik") şöbəsi 8 pərdəni əhatə edir. Əsas "Novruz"dan və "Zirəfkənd"dən ibarətdir. Amma o şərtlə ki, "Novruz" yuxarı tərəfdə olsun, "Zirəfkənd" isə aşağı tərəfdə. Aralarında sanki onları ayıran "tənini" intervalı olsun. Əvvəlcə "Novruz əsl", sonra aralıq ton, sonra da "Zirəfkənd" çalınır (21, s.16).

Şöbənin səs tonları ardıcıl ifa olunanda dissonans səslənmə yaranır. Bu məsələyə aydınlıq gətirən Ə.Cami (XV əsr) bu səsdüzümündə 2 "tali" ("sonrakı səs, son müddəa") pərdənin olduğunu bildirir (15, s. 98). "Tali pərdə" Fətullah Şirvaninin (XV əsr) "Musiqi məcəlləsi" əsərində daha ətraflı açıqlanmışdır (8, s. 29). Şöbənin icrası zamanı melodik hərəkətdə "pərdə aşırmaları" mövcuddur. Melodik hərəkətin istiqamətindən asılı olaraq hər dəfə bu pərdələrdən biri endirilir. Yəni pərdənin üstündən aşılır və növbəti pərdə icra olunur. Nəticədə içəridən bir-birinə bağlanmış 2 məqam aşkara çıxır:





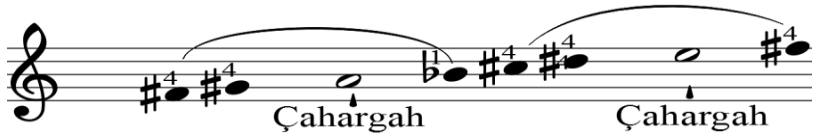
S.Urməvi, Ə.Marağayi, Ə.Caminin əsərlərində bütün muğam və şöbələrin səs sıraları interval fərqlərinin aydın olması üçün eyni pərdədən göstərilmişdir. Buna görə bəzi muğam və şöbələrin əsl tonallığının təyin olunması indiyə qədər mübahisə doğurur. Eləcə də "Hisar" şöbəsinin əsl mövqeyini geniş miqyaslı araşdırmalar nəti-cəsində təyin etmişik. Şöbənin məqam strukturunun ən sadə izahı fikrimizcə belədir: "Hisar" məqamının bəsit səsdüzümü kvinta məsafəsində yerləşən iki "Segah" dənginin (tetraxord) birləşməsindən hasil olur. O şərtlə ki, altdakı əsl Segah dəngi olsun. "Hisar pərdəsi" qədim risalələrdə "Segah" "ev"i "Hisar" (ev – xanə, ana dəng pillələrinin adlanmasıdır və onların fərdi cəhətlərini xarakterizə edir. Məsələn: Yekgah evi, Dügah evi, Segah evi) kimi göstərilmişdir. Bu əlaqədə kvintada yerləşən "Segah" pərdəsi və onun ətrafında əmələ gələn məqam özəyi, əsl "Segah"a nisbətlə "Hisar" adlanır. Aşağıdakı nümunədə "Segah" pərdələrini aid olduqları dənglərin daxilində göstərmişik. Hər iki dəng eyni T-C_k-C_s interval formuluna malikdir. Hər iki dəngin məhz üçüncü pilləsi, adından məlum olduğu kimi "Segah" adlanır. "Hisar" pərdəsinin həm də "Segah-sani" (ikinci "Segah") adlanması təsadüfi deyil. Əlbəttə ki, kvintada yerləşən "Segah" pərdəsinə melodik yanaşma, bu pərdə ətrafında yaradılan məqam özəyinin özünəməxsus icra tərzi, onun mayə segah məqamından fərqli pərdə funksiyalarına sahib olmasının əlamətidir.



Segah muğamının bir qolu sayılan "Hisar" şöbəsi, Çahargah muğamının tərkibində fərqli səsdüzümü ilə iştirak edir. Bildiyimiz kimi, "ümumişlək şöbələr" ("Şikəsteyi-fars", "Nəşibü-fəraz", "Zəmin-Xara", "Üşşaq" və s.) fərqli muğamların tərkibinə öz səsdüzümü, məqam quruluşu və icra tərzini dəyişmədən qoşulur. **Sual yaranır ki, "Hisar" şöbəsinin fərqli səsdüzümündə icrası nə dərəcədə doğrudur və əgər doğrudursa hansı nəzəri əsasa söykənir?**

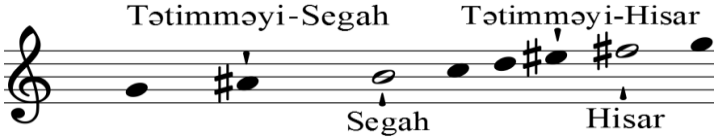
Araşdırmalarımız nəticəsində müəyyən etdik ki, S.Urməvi nəzəriyyəsində artıq mövcud olan bu tərz sonrakı əsrlərdə "surətən muğam" adlandırılmışdır (22, s. 91). Muğam şəkildəyişməsi, cildə girmə kimi anlaşılan bu icra üslubu, bir muğam icrasının başqa məqama köçürülməsindən ibarətdir. Azərbaycan və İran muğam ifaçılıq ənənələrində "Surətən muğam" üslubundan praktik istifadə olunmasını aşkar etmişik. Bu, əsasən "Segah mənbəli pərdələr"də törənən muğam və şöbələrin "Yek-gah", "Dügah" "ev"lərinə köçürülməsində daha qabarıq şəkildə üzə çıxır. Köçü-rülmələr böyük və kiçik "mücənnəb" intervalların yerdəyişməsi hesabına mümkün olur. Qədim risalələrdə muğam nəzəriyyəçilərinin "Dügahda Segah aç" söyləmələri fikrimizin doğruluğunu təsdiq edir.

Demək yuxarıda göstərdiyimiz qayda ilə xalis kvinta məsafəsində yerləşən iki Çahargah dəngini birləşdirməklə "Hisari-Çahargah" məqamının bəsit səsdüzümü hasil olmalıdır. Müvafiq olaraq "Çahargah" pərdəsini aid olduğu "müxalif dəng"ın (T-C_s-C_k) daxilində göstərəcəyik.

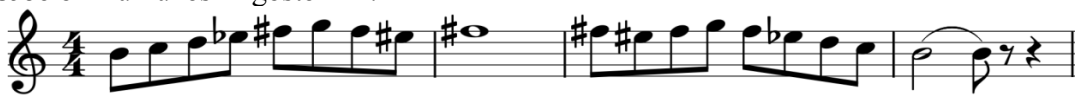


Beləliklə, sadə şəkildə "Hisari-Çahargah" məqamını hasil etdik. Aydın olması üçün əvəzlənən pərdələri göstərmədik.

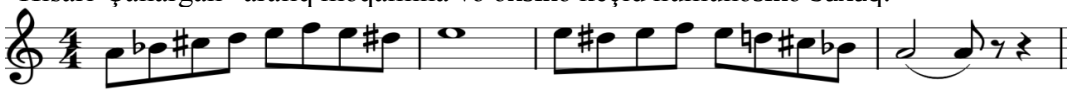
"Segah" və "Hisar" eyni dəngdən ibarət olduqları üçün ortaq məqam cəhətləri çoxdur. Melodik prosesdə zərurətdən əvəzlənən və alterasiya olunmuş pərdələr meydana çıxır. Alterasiya olunmuş, "tətimmə pərdə", yəni əlavə olunmuş, tamamlama pərdəsidır (22, s. 9). Tətimmə pərdə özünə istinad olunmayan, əsas pərdənin melodiyada sakinləşməsi, önə çıxarılması, onun dayanıqlığının artırılmasına xidmət edən aparıcı ton funksiyalı yardımçı pərdədir. "Tətimmə pərdə" melodiyada diqqətin əsas pərdəyə cəlb olunması və bu pərdədə tamamlanmasına çalışır. "Ana dəng"də "Dü-gah" pərdəsini yarım ton yüksəltməklə əldə olunan bu pərdə "Segah", eləcə də "Hisar" pərdəsinə alt tərəfdən cəlb olunur.



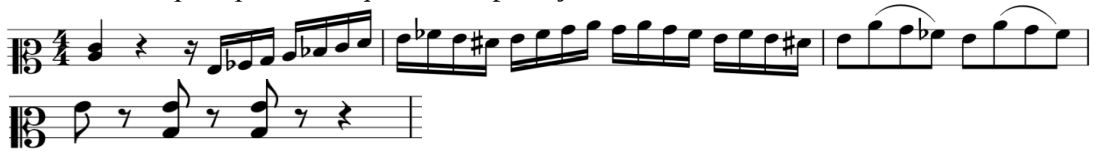
Segah və çahargah məqamları öz "Hisar" aralıq məqamına pərdə əvəzlənmələri ilə bağlanır. Bunların ortaq pərdələri olsa da, onları ayıran pərdələr də mövcuddur. Ölkəmizdə tanınan "Hisar" sadəcə segah məqamında deyil, "Segah-Zabul" məqamı daxilində yerləşir. "Segah-Zabul"dan "Hisar" aralıq məqamına və əksinə keçid etməyin sadə bir nümunəsini göstəririk:



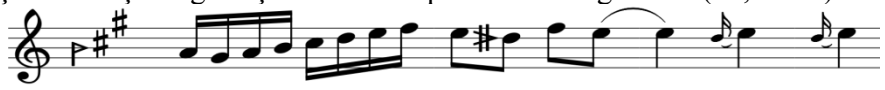
Bu nümunədə gedərkən mi bemol→mi diyez, qayıdarkən əksinə mi diyez→mi bemol pərdə əvəzlənmələri yerinə yetirilir. Eyni qayda ilə çahargah məqamından "Hisari-Çahargah" aralıq məqamına və əksinə keçid nümunəsinə baxaq:



Burda isə gedərkən sol bekar→sol diyez və qayıdarkən əksinə sol diyez →sol bekar pərdə əvəzlənmələri edilir. Praktik nümunə olaraq Ü.Hacıbəylinin I Fantaziya əsərinin doqquzuncu və onuncu xanələrini nəzərdən keçirək (17, s. 3). Müəllif çahargah məqamı ilə hisar aralıq məqamını əlaqələndirən passajdan istifadə edib:



Yenə bu keçid nümunəsi klassik İran xanəndəsi Abdullaxan Davaminin nota köçürülmüş "Hisari-Çahargah" şöbəsinin müqəddiməsində görünür (23, s.126).



"Hisar" şöbəsinin etimologiyası haqqında nə məlumdur? İlk növbədə şöbənin niyə belə adlanması maraq doğurur. Bunun səbəbi tədqiq etdiyimiz çoxsaylı qədim və müasir muğam mənbələrində açıqlanmayıb. Ustad muğamşünaslar da bunu əsaslı dəlillərlə izah edə bilmirlər. Bəzi tədqiqatçılar yanlış olaraq şöbənin adını müxtəlif coğrafi ərazilərdə yerləşən "Hisar" adlı yaşayış məntəqələri ilə əlaqələndirirlər. Uzun illər apardığımız tədqiqatlar nəticəsində daha real izahatlı subyektiv fikrimizi sizinlə paylaşacağıq.

Məşhur ərəb musiqisinin tədqiqatçısı alman əsilli R.G.Kizevetter "Musik der Araber" əsərində klassik 24 şöbədən "Hisar"ın adını "Hifsar" kimi qeyd edir (18, s.45). Doğrudur, bu əsərdə orfoqrafik nöqsanlar mövcuddur, ancaq yenə də diq-qətimizdə saxladıq. "Hifz"- sözü hifz etmək, hafizədə saxlamaq, saxlanc, qoruma kimi mənalanır. Hifsar – qorunma yeri, yaxud qorunan yer, qalaya işarədir. Qalalar əlçatmazlıq, alınmazlıq, həm də qorunma rəmzidir. Qalalara isə həm də hisar deyiblər. Ola bilər ki, hifsar sözü təhrif olunub hisar şəklinə düşüb. İkinci, daha məntiqli versiyamızı görə hasar, həsar, həsir, həsr, münhəsir, mühasirə və s. sözlər "Hisar" sözündən alınma sözlər ol abilər. Hissar və ya hassar mürəkkəb sözdür. Hiss (hass) – duyğu, qabaqcadan duyma, ürəyinə damma, hiss etmə, həssaslıq məna-sındadır. Sar sözünün ümumi mənası bir şeyin üzərinə dolamaq, yumaq salmaq, qucaqlamaq, əhatə etmək, dövrələmək, çevrəyə almaq, çərçivə içərisinə almaq anlamında izah olunur. (Sar söz kökündən alınma sözlər – sarğı, sarıq, sarmaq, sarılmaq, sarılma, sarmaşıq, sarmaşmaq və s.) Bu izahatlardan belə qənaətə gəlinir ki, hisar (hasar) dedikdə ətrafının sarılması, muhasirəyə düşmə, ətrafdan təcrid olun-ma, qorunma hissi aşılanır. Hisar (hasar) sözünün mənasında ümumi hissədən dairəvi çərçivəyə alınmaqla ayrılmış bir hissənin içindəki hal, əhval, ovqat təsvir olunur. Əl-bəttə ki, belə vəziyyətdə olmaq darlıq, sıxıntı, azadlıqdan məhrum olma, emosional gərginlik əhvalı təlqin edə bilər.

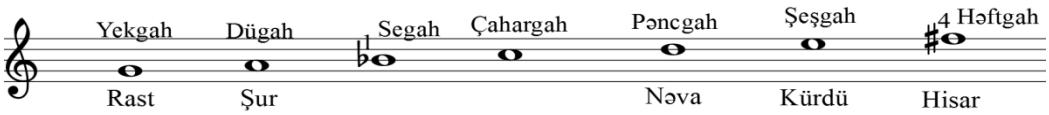
"Behcətür-ruh" əsərindən bir şeir parçası təqdim edirik:

Hicaz bar gətirən xurma ağacıdır.
Segah ilə Hisar o ağacın meyvələridir.
Segah xoş üzünü göstərəndə
Hər yandan nəğmənin avazı gələr.
Hisar həmişə mane törədər.
Onun əlindən ürəyim də açılmır (16, s. 51).

Demək ki, dözülməzlik, qeyri-sabitlik, dayanıqsızlıq təsirini hiss edəcəyik. Həqiqətən də şöbənin belə adlanması onun zaman müddəti, istinad pərdəsinin mövqeyi, məqam quruluşu və bədii ruhi təsirində öz təsdiqini tapır.

"Hisar" pərdəsinın əsl klassik mövqeyi necə təyin olunmalıdır? Qədim dövrlərdən musiqiçilər səs tonlarına, pərdələrə müxtəlif adlar vermişlər. Pərdələrin funksiyalarına görə verilən bu adlardan özünü ən çox doğruldan, layiqliləri, işlək olanlar yadda qalmışdır. Bu sahədə versiyaların çox olması təbii haldır. "Hisar" pərdəsi adlanan iki versiya var. Bunlardan biri müasir Türkiyə və ərəb pərdə sis-temində təsbit olunmuş G rast "ümumi kök"ünə əsasən "re diyez" (dis) pərdəsidir. Bu Hisar pərdəsi "Hisar-nik" şöbəsinin "səbəb pərdəsi"dir. ("Səbəb pərdəsi" şöbənin tonikasi deyil, tonikanın önə çıxmasında həlledicı rolu olan yarım pərdədir – Ş.İ.) Ancaq əsl "Hisar" şöbəsi olmadığı üçün bu pərdənin də "Hisar" adlanması ikinci dərəcəli əhəmiyyət daşıyır.

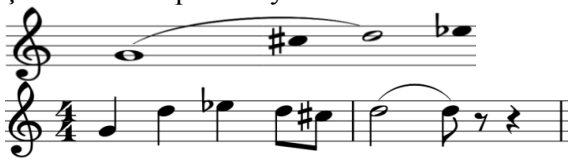
Bir çox qədim musiqi risalələrində 7 əsas pərdə sırasında yeddinci tam pərdə "Hisar" adlandırılıb (3, s. 54; 13, s. 26; 11, s. 48; 5, s. 36; 12, s. 182). Əsl Hisar pərdəsi də budur. Bu pərdə "Segah-sani", "Yinə Segah", "Övc", "Həftgah", "Məğ-lub" adları ilə də tanınmışdır. Ancaq ən layiqlisi "Hisar"dır. G rast "ümumi kök"ünə əsasən klassik dönəmdən müasir zamanımıza qədər dəyişilmədən gəlib çatan ("ana düzən") əsas pərdələri qeyd edək.



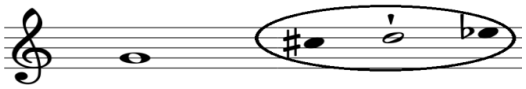
Göründüyü kimi, yeddi əsas, tam pərdədən yeddincinin səslənməsi, tem-perasiyalı səs sistemindəki birinci oktavanın "fa diyez" (fis) pilləsinin ucalığına (ya-rım komma əskik) çox yaxındır. Bu pərdə sonuncu tam pərdə hesab olunur. Çünki səkkizinci səs birincinin bir oktava yuxarıdakı təkrarıdır. Bu sonuncu tam pərdə əsas səsləri əhatə edən rast məqam dairəsinin axırıncı pərdəsidir, həm də lad funksional cəhətdən qeyri-sabit səs olub üst sabit səsə meyllidir. Eynilə major ladında VII qeyri-sabit pillənin (alt aparıcı ton) sabit üst tonikaya həll olması kimidir. Beləliklə, birinci əlaməti təyin etdik ki, 7 əsas, tam pərdələri əhatə edən "Rast", "Rast"a qohum mə-qamlar və "Segah-Zabul" məqamı üçün eyni dərəcədə əhəmiyyətli olan "Hisar" pərdəsi məqam funksional cəhətdən dayanıqsız, qeyri-sabitdir.

"Hisar", hasar sözü həm də sədd, çəpər çəkmək, yol bağlamaq mənasında da işlənir. Çahargah məqamında bu təzahürün necə baş verdiyini izləyək. Çahargah muğamının tən ortasında meydana çıxan "Hisar" şöbəsi, o andaca hakimliyi öz əlinə keçirir. Bu zaman "Çahargah"ın öz kulminasiya məqamına gedən "yolu bağlanır", əlaqəsi kəsilir. Bununçün "hasarın aşılması" tələb olunur ki, bu da nəhayət, baş verir.

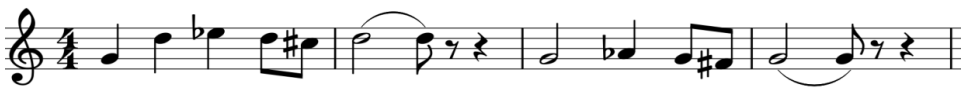
Şöbənin "Hasar" adlanmasının başqa əlamətini sadə ifadə ilə izah etməyə çalışaq. Xalis kvinta məsafəsində iki səsi qeyd edirik. Kvinta pilləsinə yarım ton məsafədə hər iki tərəfdən səs tonlarını cəlb etməklə kiçik bir sualverici ifadə yazaq. Bu ifadəylə "Hisar" şöbəsinin məqam özəyi tanıdılır.



Məqamın dominanta kimi güclü pilləsinin hər iki tərəfdən aparıcı tonlarla "sıxılması" bu məqamı iflic vəziyyətə salır, gərgin emosional təsir yaranır. Məcazi mə-nada bu melodik ifadədə mühasirəyə düşmə, sıxıntı duyğusu aşılanır. Yalnız kvinta pilləsi, Şah pərdənin "hasarlanma"sı ilə bu duyğuları hiss edirik.



Beləliklə, bir daha şöbənin adı özünü doğruldur. Sonra kvinta ətrafındakı ifadəni tonikaya köçürürük. "Hisar" eyni cinslilərdən (tetraxord) təşkil olunmuş bəsit birləşimlər sırasına aiddir. "Hisar" şöbəsinin əsas variantı xalis kvinta nisbətində yer-ləşən iki simmetrik və ahəngdar "ana dəng"lərin birləşməsindən əmələ gəlir. Nəti-cədə "Hisar" məqamı üzərində olan kiçik bir musiqi parçasını dinləmiş oluruq.



Aldığımız təəssüratı daha da geniş ifadə edək. Qədim mənbələrdə "Hasar" adıyla məşhur olan qalaların adətən ikiqat, bəzən də üçqat divarla haşiyələnməsini eyniliklə "Hisar"ın "ibtida pərdəsi" ətrafında müşahidə edirik. Kvinta pilləsinin ətraf aparıcı tonlarla davamlı münasibəti sıxıntı hissini gücləndirir, həyəcanlı əhval yaradır. Sanki bu əhvalın davam etməsi dözülməz olur, vəziyyətdən çıxış yolu axtarılır. Nəhayət, melodik hərəkətin aşağı istiqamətlənməsi baş verir. Nəticədə sıxıntı və gərginliklə davam edən emosional təsir, son anda düyünün açılması, gərginliyin bitməsi, rahat-lığa qovuşma hisslərilə əvəzlənir. Qədim musiqi risalələrində də bu şöbə into-nasiyalarının sıxıntı, üzüntü hissləri yaratdığı bildirilirdi.

Bir anlıq şöbənin adıyla əlaqəli olaraq təxəyyülümüzdə feodalizm dövrünün təsvirini canlandıraq. Mühasirəyə alınmış, darda olan qalanın cəsur müdafiəçiləri ilə işğalçıların mübarizə səhnəsi göz önünə gəlir. Şöbənin ifadə etdiyi intonasiya bu səh-nəni tamamilə əks etdirir. Hisar (qala, qəsr) içində sıxıntı və gərginlik hissləri keçirən insanlar sanki bu iztiraba son qoymaq üçün qəti döyüşə atılırlar. Hadisələrin inkişafı ilə tempin artması, kulminasiya nöqtəsinə çatan gərginlik yaradır və sonda sakit-ləşmə, aram, əmin-amanlıqla əvəzlənir. Ancaq döyüşün ağır nəticələrinin izləri hiss olunur.

"Hisari-Çahargah" şöbəsi "Hisari-Segah" şöbəsinə nisbətən sürətli, çılğın səslənib nikbin əhvali-ruhiyyə təlqin edir.

Hind musiqisində də "Hisar" məqam çeşidlərinin bənzəri vardır. "Hisari-Rast", "Hisari-Zəngulə", "Hisar-Kürdü" məqam-intonasiyalarına uyğun "Cetaşri", "Va-sant", "Dunak", "Maliqaura", "Multani", "Todi", "Ramkali" raqalarını göstərə bilərik (20, s. 245, 256, 259, 266, 304, 306). Xüsusilə hind filmlərinin təşviş, qorxu, həyəcan, gərginlik yaradan səhnələrində "Hisar" intonasiyalarından məharətlə isti-fadə olunur.

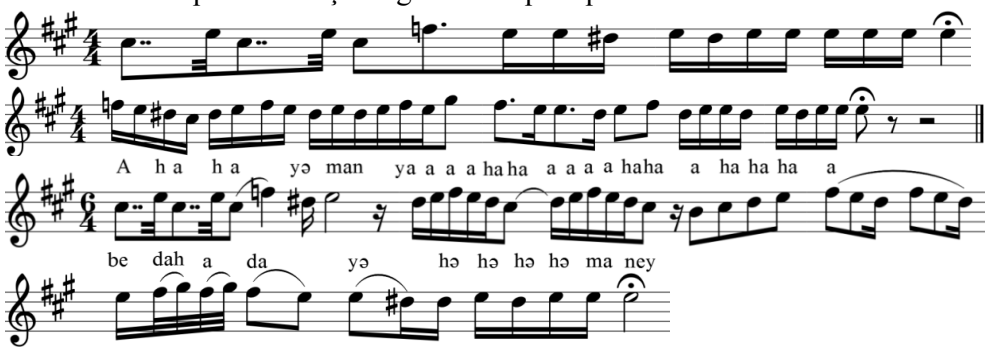
Bəstəkarlarımızın əsərlərində məqam nəzəriyyəmizdə tanınmayan "Nəva-Hisar"dan istifadə olunur. Məlum məsələdir ki, şöbənin strukturu tanınmadığı üçün bəstəkarlarımız bunu keçidli məqam, yaxud müvafiq Avropa məqamlarından biri ki-mi izah edə bilərlər. Müasir Türk musiqi nəzəriyyəsində bu şöbənin adı təhrif oluna-raq "Neveser" adlandırılır. Bu məqama uyğun, yalnız tonallığı fərqli olan "Hisar-Bu-səlik" şöbəsini də göstərə bilərik.

Bildiyimiz kimi, Azərbaycan və İran dəstgahlarında "Hisar" şöbəsinin əsas iki variantı mövcuddur, bunlar eyni şöbənin "intiqal" nəticəsi olan "Hisari-Segah" və "Hisari-Çahargah"dır. Çahargah məqamının tonikası segah məqamından fərqli ola-raq əsas ton funksiyasına malik olduğu üçün müvafiq olaraq "Hisari-Çahargah" ara-lıq məqamı "Hisari-Segah"a nisbətən daha dayanıqlı və davamlıdır. Elə bu səbəbdən "Hisari-Çahargah" şöbəsi inkişaf etdirilərək "Müalif" və "Qərrə" guşələriylə geniş-lənmişdir. "Hisar" şöbəsinə aid olduğu üçün bu guşələri icra etmədən "Hisar" şöbə-sinə ayaq verilərsə, dəstgahın ümumi mənzərəsinə bir xələl gəlməz. Tarzən Mirzə Fərəcin (XIX əsr) muğam cədvəlinə əsasən "Hisari-Çahargah" şöbəsi "Gülriz", "Zirkeş", "Rubənd" və "Qürrə" guşələrini əhatə edir (24, s. 48). "Hisari-Segah" şöbəsi isə davamiyyətsiz olduğu üçün fərqli muğam rədiflərində belə diapazon inki-şafı olmadan, məhdud çərçivədə təqdim olunur.

"Hisari-Çahargah" şöbəsinin bəzi vokal-instrumental epizodlarıyla yaxından tanış olaq. Şöbənin icrasını üç hissəyə bölürük. Ön hissə (başlıq), orta hissə (aralıq) və son

hissə (sonluq). Başlıq adətən (dəngdaxili qaydalara riayət olunma şərtilə) özündən əvvəlki istinad pilləsindən dəstək alan melodik hərəkətlə başlanır. "Hisari-Çahargah" şöbəsinin girişində "Zabul-qədri" pərdəsindən dəstəklənən melodik hərə-kət sıçrayışlı həmlə ilə səciyyələnir. Başlığın vokal-instrumental icrasının not nümu-nəsinə baxaq.

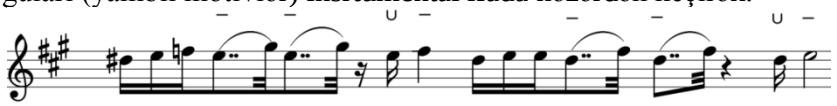
Mi tonallıqlı "Hisari-Çahargah" aralıq məqamı:



Sual oluna bilər ki, nə üçün başlığın vokal ifası qəzəl mətni ilə icra olunmur? Bunun üçün başlığın quruluş formasını nəzərdən keçirək. Başlıqda şöbə-nin özək hissəsinin məzmunu yığcam və bitkin şəkildə ifadə olunur. Vurğulanan səs-lərin melodik və ritmik cəhətdən əhəmiyyətinə görə növbələşməsindən özəyin pillə ardıcıllığının sxemi yaranır. (Özək sxeminin yaranma prinsipi, vurğulanan səslərin növbələşmə düsturu geniş mövzu olduğu üçün toxunmuruq). Motivləşmış şöbə özə-yinin poetik mətnlə ifadə olunması onun vurğularına uyğun gələn sözlərin seçil-məsini tələb edir. Qəzəlin metrikası əsasən, müntəzəm ölçülü təfilələrin növbə-ləşməsiylə əmələ gəldiyi üçün bu tələbə cavab vermir. Qəzəlin icrasında musiqi sözə tabe olduğu halda, başlığın icrasında söz musiqiyə tabe etdirilir. Özəyin ritmikası müntəzəm quruluşda olmadığı üçün təbii olaraq bu qəliblərə uyğun seçilən sözlər arasında tam bədii əlaqə yaranmır. Poetik mətnə əlavə olunan bu sözlər və söz bir-ləşmələrindən başlıqların melodik və ritmik quruluşunu ifadə etmək üçün istifadə olunur. Bu yardımçı poetik ifadə vasitələrinə nidalar, nəqarətvarı sözlər də deyirlər. Klassik Şərq məqam ənənələrində musiqi əsərinin nidalarla ifadə olunan hissəsinə "tərənnüm" deyilmişdir (Yar, ay aman, dad ey, canım və s.).

İkinci bölüm, aralıq hissə adətən özək mövzusunun variantlı inkişafı üzərində qurulur. Əlavə bu hissədə köməkçi istinad pillələrinə dayaqlanıb növbəti bölmə mövzusunun vurğulanma prinsipiylə onun hazırlanması üçün zəmin yaradılır. Aralıq hissə qəzəl mətni ilə icra olunur, ancaq cümlə sonluqları yenə də nidalarla ifadə olunur. Həcminə görə aralıq hissəni genişləndirmək mümkündür, ancaq başlıq və sonluq hissələrin həcmi qısa olub, bitkin şəkildə ifadə edilir. Üçüncü bölüm sonluq hissəsi ayaq vermə, tamamlanma funksiyası daşıyır və başlıq hissənin mövzusuna qayıdışı təmin edir. Başlıq və sonluq hissələrin vokal icrası instrumental icraya uy-ğun olduğu üçün nidalarla ifadə olunur.

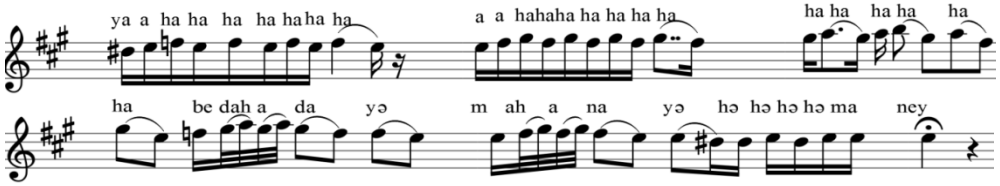
"Hisari Çahargah" şöbəsinin ikinci cümləsində mübarizə əzmini nümayiş etdirən rəcəzli vurğuları (yamblı motivlər) insrtumental ifada nəzərdən keçirək.



Döyüş və güləşdən əvvəl pəhləvanların meydan oxuyan seirlərinə də "Rəcəz" deyilir, hərbə-zorba kimi anlaşılır. "Rəcəz" təfiləsinin (müs-təf-i-lün) vurğularında bu emosiya hiss olunur.

Sonluq hissənin variantlarından birinə, şöbəni kulminasiyaya aparan cümlənin vokal hissəsinə diqqət edək. Registr yüksəkliyini nəzərə alsaq, pilləvari yüksələn və sürəkli şaqraq zəngulələrlə ifa olunan bu cümlə xanəndədən xüsusi ustalıq, məharət və geniş səs diapazonu tələb edir.

Nümunə:



"Hisar" şöbə özəyinin melodiyası iki yaxın "Müxalif" və "Hisar" pərdələrini əlaqələndirən melodik dönümlərdən təşkil olunur. Bu interval "Hisari-Segah" məqa-mında böyük yarım ton (kiçik-mücənnəb – s.114), "Hisari-Çahargah" məqamında isə kiçik bütöv tondan (böyük-mücənnəb – s.180) ibarətdir. Temperasiyalı səs siste-mində şöbənin ifası zamanı yaranmış vəziyyətə uyğun olan daha münasib interval seçimi edilir. Do mayəli "Çahargah" məqamına əsasən, lya komma bemol pərdəsi lya bemol ("nim Müxalif") pərdəsinə yarım ton endirilir. Bu dar interval avazələrindən yaranan intonasiyanın sıxıntılı təsiri şöbənin adını bir daha doğruldur. Bu pərdə yeni-dən əhəmiyyət qazanan kimi ("Müxalif" şöbəsində) "qabarma" baş verir və pərdə əv-vəlki əsl halına dönür. Ü.Hacıbəyli məqam konsepsiyasında məhz yeganə bu pərdəyə görə çahargah məqamını iki növə ayrmışdır.

Ölkəmizdə icra olunan "Hisar" şöbəsinin hər iki variantı şöbənin "ibtida" pərdəsində tamamlanmasına səbəb nədir? Yəni tanındığı bütün ölkələrdə (İran, Türkiyə, ərəb ölkələri və s.) və qədim musiqi risalələrində təsdiq olunan şöbənin tam icrasını dəstgahlarımızda görə bilmirik. Klassik xanəndələrimiz Şəkili Ələsgər, Məşədi Məhəmməd Fərzəlioğlu tərəfindən ifa olunmuş ayrıca "Hasar" şöbəsi (guşələriylə birlikdə) də bu şəkildədir. Buna haqq qazandırmaq üçün bir səbəb var. Azərbaycan muğam dəstgahı quruluşuna ümumi bir kompozisiya kimi yanaşsaq, onun inkişafı bir-birinə bağlı olan daxili bölmələrin (şöbə, guşələr) növbə ilə aşağıdan yuxarı ötürülmə prinsipi üzərində qurulur. Bu baxımdan dəstgahlarımızda bəzi şöbələrin eləcə də "Hisar" şöbəsinin geri əsas tonikaya qayıdışı təmin olun-mamışdır. Ancaq bu səbəbdən tədris sistemimizdə və praktik ifaçılıqda "Hisar" şöbə-sinin yalnız öz pərdəsində tamamlana biləcəyi qənaətinə gəlinmişdir.

Bu problemə aydınlıq gətirmək üçün umumiyyətlə, şöbələrin bəzi quruluş və funksiyalarına qısa nəzər yetirək. Dəstgahlar müxtəlif həcmli şöbələrlə formalaşır. Müəyyən şöbələr var ki, məqamın dayaq pərdələrində tamamlanır. Ancaq enişdə iki, üç və daha çox kadans mərhələli şöbələr də vardır ki, bu şöbələr tam qərargahda bit-məklə öz funksiyalarını tanıdır. Tam qərargahdan uzaqlaşdıqca şöbələrin qayıdış mərhələləri də çoxalır. Doğrudur ki, "Hisari-Çahargah" şöbəsi öz pərdəsində daya-nıqlı təsir yaradır. Ancaq qədim muğam nəzəriyyəsi qaydalarına əsasən "fövq" (üst) təbəqəsində "əsl" (əsas) təbəqəsindəki muğam qurumlarının "fərr"ləri (şaxə, ikinci dərəcə əhəmiyyətli) əmələ gəlir. "Fərr"lər isə sərbəst deyil, "əsl" təbəqəsinə tabedir, ona doğru hərəkət edib

öz əsl pərdələrində tam qərarlaşmalarıyla mahiyyət qazanır. Ərəb musiqişünası Mosullu İshaq (767-849) "Nəğmələr kitabı"nda yazır ki, bütün başqa (yəni yuxarı) səslər məhz "imad"a (imad – ərəbcədən dayaq, sütun kimi çev-rilir. Yəni aşağı, bəm, bas səs) isnad etməli və onun üzərində qurularaq inkişaf etmə-lidir (2, s. 42). Eləcə də "Hisar" şöbəsi "fərr"dir, onun "əsl"i, "imad pərdəsi" "Se-gah"dır. Məntiqi nəticə alinir ki, əgər "Hisar" şöbəsi "təməl" pərdəsində tamam-lansaydı, bəzi özəllikləri nəzərə almasaq, ümumilikdə köçürülmüş çahargah məqamı əmələ gələrdi. Həqiqətən də praktikada öz pərdəsində tamamlanan "Hisar" şöbəsinə aid bəhrli janr nümunələri yox dərəcəsindədir. Deməli, şöbənin tələb olunan tam ic-rasını yerinə yetirmək lazımdır. Ayrıca "Yədi Hisar" guşəsi enici quruluşu ilə melo-dik baximdan "Hisar" şöbəsinin tamamlanmasına uyğun biçimdədir. Şöbənin tamam-lanması üçün "ayaq" etmə variantları öyrənilməli və tədris edilməlidir. Muğam us-tadlarımızın və nəzəriyyəçilərin diqqətini bu məsələyə cəlb etmək istərdik. Ümüd edirik ki, bu kiçik nöqsan yaxın zamanlarda öz həllini tapacaq.

"Hisar" şöbəsini hədəf seçməklə məqsədimiz bu şöbənin unudulmuş qollarını, mürəkkəb variantlarını xatırlatmaq, bəzi quruluş xüsusiyyətlərini açıqlamaq, uzaq keçmiş ilə müasir nəzəri baxışları yaxınlaşdırmaq, bəstəkarlıq məktəbimiz üçün yeni olan məqam çeşidlərini tanıtmaqdır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Hacıbəyli Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B.: Az. dövlət musiqi nəşriyyatı, 1962, 112 s.
2. Bədəlbəyli Ə.B. İzahlı monoqrafik musuqi lüğəti. B.: Elm, 1969, 245 s.
3. Abdullayeva S.A. Azərbaycan xalq çalğı alətləri, B.: Adiloğlu, 2002, 454 s.
4. Öztuna Y. Büyük türk musikisi ansiklopedisi. I c. Ankara.: Başbakanlık Basımevi, 1990, 477 s.
5. Bora Keskiner. Kadızade Mehmed al-Tirevi (XVII əsr). Risale-i Edvar. 40 s.
6. Zöhrabov R. "Çahargah" muğam-dəstgahının nəzəri əsasları. B.: Şur, 2000, 85 s.
7. İmrani R. H. Muğam fəlsəfəsi. B.: Elm, 2011, 662 s.
8. Səfərova Z.Y. F.Şirvani. Musiqi Məcəlləsi. B.: Şərq-Qərb, 2006, 216 s.
9. Mithat Arısoy. Seydinin El-Matla adlı eseri üzerine bir çalışma. 1988, 232 s. Yülsekogretim Kurulu Dokümantasyon Merkezi, 1988, 232 s.
10. Yalçın Tura. İnceleme ve gerçeği araşdırma (Tedkik ü Tahkik). İstanbul: Pan Yayıncılık, 2006, 88 s.
11. Şehri Kirşehri el-mevlevi Yusuf ibn Nizameddin ibn Yusuf Ruminin (XV əsr) Risalei musikinin trnskribe ve degerlendirilmesi. M.: T.C. Yükseköğretim kurulu dokumantasyon merkezi, 1998, 121 s.
12. M.Sadreddin Özçimi. Hızır bin Abdullah ve Kitabül-Edvar.İstanbul: T.C. Yükseköğretim kurulu dokumantasyon merkezi, 1989, 221 s.
13. Anonim "Kitabi Ədvar Ruhpərvər" (XVII əsr) əsəri. 34 s.
14. Bardakçı Murat. Derviş es-Seyyid Mehmed Eminin Tanbur perdeleri risalesi. 39 s.
15. Абдурахман Джами. Трактат о музыке. Издательство академии наук Узбекской ССР. Т.: 1960, 111 с.
16. Behcətür-ruh XVII əsr. B.: 2011, 56 s.
17. Hacıbəyov Ü.Ə. İki Fantaziya. B.: İşıq, 1988, 44 s.
18. Kiesewetter. R.G. Musik der Araber. Leipzig, 1842, 125 p.
19. Derlanger B.R. La Musique Arabe. Paris: 1949, 334 p.

20. Морозова Т. Рага в музыке Хиндустани. М.: ИКАР, 2003, 441 с.
21. Səfərova Z.Y. Əbdulqadir Marağai. B.: Təbriz, 1997, 62 s.
22. Kantemiroğlu D. Kitabu İlmil-Musiki ala vechil-Hurufat. İstanbul: Yapı kredi yayınları, 2001, 695 s.
23. Faramarz Payvar. The Vocal Radif and old Tasnifs. Tehran.: Mahoor İnstitute of Culture and Art, 2000, 456 p.
24. Rzayeva R.İ. Tarzən Mirzə Fərəc haqqında xatirələrim. B.: İşıq, 1986, 77 s.

Ильгар АЛИЕВ
Доцент АНК

Шамиль ИСМАИЛОВ
Педагог Музыкального Колледжа при АНК

О ТЕОРЕТИЧЕСКИХ И ПРАКТИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЯХ МУГАМНОГО РАЗДЕЛА «ХИСАР»

Резюме: *Авторы статьи исследуют вокальные, инструментальные исполнительские особенности мугамного раздела «Хисар». Анализируя различные версии данного мугама, авторы выявляют их индивидуальные интонационные особенности, и используют ряд музыкальных терминов, встречающихся в средневековых восточных трактатах.*

Ключевые слова: *Мугам, шобе, макам, тоника, мелодическое содержание*

Ilgar ALIEV
Docent of ANC
Shamil ISMAILOV
Teacher of College of music under ANC

ON THEORETICAL AND PRACTICAL ISSUES OF "HISAR" MUGHAM PART

Summary: *İn this article authors deals with the intonational peculiarities of the vocal and instrumental forms of the mugam part "Hisar". Analysing the melodic content of its different versions the article reveals the individual peculiarities of each piece and applies some musical terms, from the medieval fretaises by muslim scholars.*

Key words: *Mugam, shobe, makam, tonic, melodic content*

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, AMK-nın professoru Abbasqulu Nəcəfzadə;
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, AMK-nın professoru Fəttah Xalıqzadə

Gülxanım ƏSƏDZADƏ
Etnomusiqişünas
Email: asadzade-gulxanim@mail.ru

ŞAMAXININ ƏNƏNƏVİ MUSİQİ MÜHİTİ

Xülasə: *Təqdim olunan məqalədə Şamaxının musiqi mühiti barədə məlumat verilmişdir. Muğam və aşıq yaradıcılığının, zurna ifaçılığı, məhəlli folklorun Şamaxı musiqi mühitində tutduğu yeri xüsusi vurğulanır.*

Açar sözlər: *Şamaxı, musiqi mühiti, folklor, ənənə*

Azərbaycanın hər regionu özünəməxsus musiqi ənənələrinə malikdir. Bu ənənələr sayəsində müxtəlif regionların ayrı-ayrılıqda musiqi mühitləri yaranır ki, onlar da janr və forma, ifaçılıq baxımından bir-birindən seçilir. Son zamanlar musiqi folklorunun bölgələr üzrə araşdırılması işi önəmli sayılır və tədqiqatlar başlanıb. Buna görə də, Şamaxı bölgəsinin musiqi mühitinin öyrənilməsi maraqlı faktları aşkara çıxarmaqla bu sahədə yenilikləri ortaya qoya bilər.

Qədim elm, mədəniyyət, incəsənət və din mərkəzlərindən biri olan Şamaxı zəngin musiqi irsinə malikdir. Şamaxının musiqi mühiti özünəməxsus regional özəllikləri ilə seçilir. Belə ki, Şirvanın mərkəzi hesab edilən Şamaxı bölgəsində xalq musiqisinin müxtəlif janrları qarşılıqlı şəkildə inkişaf etmişdir. Burada aşıq, muğam, instrumental musiqi, zikr, mərasim musiqisi ənənələri bu və ya başqa dərəcədə qorunub saxlanılır. Bölgədə hazırda yarımköçəri həyat tərzi sürən tərəkəmə kəndlərinin olması da yaxşı məlumdur. Müxtəlif ənənələrin bu qədər qaynayıb qarışması digər bölgələrdə müşahidə olunmur. Bu əlaqələr öz təsirini xalq musiqi janrlarına da göstərmişdir. Məhz buna görə də mərasim rəqsləri, zurna havaları, zikr, dini mərasimlərin musiqisi xüsusilə qeyd olunmalıdır. Adı çəkilən musiqi janrlarında xalqın mədəniyyətini, adət-ənənələrini, dünyagörüşünü aydın sezmək mümkündür.

Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, Şamaxı regionunda şifahi ənənəli professional musiqinin iki qolu olan muğam və aşıq sənəti xüsusilə geniş inkişaf etmiş və əsrlər boyu bir-birilə qarşılıqlı əlaqədə olmuşdur. Azərbaycan aşıq mühitlərindən və muğam məktəblərindən biri də Şamaxı-Şirvan bölgəsidir. Tarixən bu bölgə zəngin ənənələrə və ustad ifaçılara malik olmuşdur.

Şifahi ənənəli professional musiqi janrı – muğamın Şamaxı regionunda inkişaf etməsində Mahmud ağanın təşkil etdiyi muğam məclislərinin xüsusi yeri olmuşdur. Xanəndəlik sənətinin tərəqqisində isə Mirzə Məhəmmədhəsəni vurğulamaq yerinə düşərdi. Bağır Şirvani, Sadiq ibn Məhəmməd Şirvani, Dostu Şirvani, Xankəndli Sahab, Məşədi Qulu, Kərbalayi Əkbər, Mehdi, Çapıq Nəcəfqulu, Cavad, Uzun Səlim, Məşədi Səlim, Məbud, Kazım İsa oğlu, Sarənc Zeynal, Topal Məmmədqulu, İskəndər, Kalvalı Əli, Şərədilli Hüseyn kimi xanəndə, tarzən, balabançılarla yanaşı, tanınmış qadın sənətkarlar – Vayıt qızı, El adamı Şərəbanı, Şirin xanım, Mirzə Gül-lər, Cəngi Sona və b. Şamaxıda musiqi sənətini zirvələrə qaldırmışlar. Müasir dövrdə Ağakərim Nafiz, Alim Qasımov, Mələkxanım Əyyubova, Elnarə Abdullayeva və başqaları Şirvan muğam məktəbinin davamçılarıdır.

Şamaxı özünəməxsus ifaçılıq ənənələrinə və üslublara malik olması ilə digər regionlardan fərqlənir. Muğam sənəti ilə yanaşı, aşıq yaradıcılığı da Şirvan mahalının, Şamaxının həyatında böyük önəm kəsb edir. Bölgə olaraq Şamaxı qiymətli folklor və dastan yaradıcılığına malikdir. Tanınmış saz-söz ustalarına misal olaraq Aşıq Dostu

Şirvani, Aşıq Saleh, Aşıq Babaş, Aşıq İbrahim, Aşıq Daşdəmir, Aşıq Mürsəl, Aşıq Hümbət, Aşıq Abbas, Aşıq Şərbət, Aşıq Ağalar, Aşıq Xanmusa, Aşıq Məmmədağa, Aşıq Əliağa, Aşıq Şərbət, Aşıq Rza, Aşıq Ağamurad və başqalarını misal çəkmək olar. Xüsusi mühit hesab olunan Şirvan aşıq mühiti irimiqyaslı olmağı ilə yanaşı, özünəməxsus ifaçılıq ənənələri ilə fərqlənir. Belə ki, daha çox xanəndə tərzini, yəni muğamla bağlılığı burada görmək mümkündür. Ona görə də, Şirvan aşıq mühitinin musiqisi ənənəvi aşıq repertuarından bir qədər seçilir. Görkəmli alim, professor, filologiya elmləri doktoru M.Qasımlı "Ozan-aşıq sənəti" adlı kitabında Şirvan aşıq mühitində muğam çalarlarının XIX-XX əsrlərdə daha çox gücləndiyini qeyd etmişdir.

XIX əsrin yarısından başlayaraq müxtəlif mərasim və şənliklərdə muğam və aşıq yaradıcılığı qarşılıqlı sənət mübadiləsində olmuş, sazəndə, xanəndə, aşıq, zurna ifaçıları bir-birinin yaradıcılığına təsir göstərmişdir. Qeyd edək ki, xanəndəlik sənəti Şirvan aşıq sənətinə təsir etdiyi kimi, bu təsir əks istiqamətdə də olmuşdur. Xa-nəndələr də aşıq repertuarından, ifa tərzindən çox şeylər mənimsəmişlər. Bu təsiri səciyyələndirən professor Q.Namazovun "Aşığın sazı və sözü" [3, s. 76] kitabında verdiyi bilgilərə əsasən, yalnız iri şəhərlərdə deyil, hətta kəndlərdə belə toy mərasiminin daha təntənəli və şən keçməsi üçün xanəndələrə böyük ehtiyac duyulurdu. Kənd mühitində məclis keçirən aşıq isə təkcə bu tələbi, yəni muğam oxumağı ödəyə bilmirdi. Xanəndəliyə, zərb və nəfəs musiqi alətlərinə meyl getdikcə güclənir, bu da təkcə çalıb-çağıran aşığın nüfuzuna təsir edirdi. İstər-istəməz aşıq mühitlə barışmalı, ətrafında başqa çalğıçılar da toplamalı olurdu. Bu uzun tarixi gediş aşığı xanəndəyə, sazı tara yaxınlaşdırırdı. Hətta, sırf Şirvan bölgəsinə məxsus olan xanəndə və aşıq tərzinin əsasında yaranmış havalar mövcuddur. Bunlar "Pişrov" ha-vaları, "Şikəstə"lər və "Şəşəngi"lərdir. Adları çəkilən havalar balaban, nağara, qoşa-nağara müşayiəti olmadan ifa olunmur. Ümumiyyətlə, Şirvan aşıq ifaçılığını ansamblsız təsəvvür etmək qeyri-mümkündür.

Eləcə də Şirvan görkəmli zurna ifaçılarının vətəni olmuşdur. Başda Əli Dədə Kərimov olmaqla bu sənət indi də davam etməkdə və musiqi ənənələrini yaşatmaqdadır. Şamaxının zurna ifaçılığı sənətində rəqs havaları, cəngilər, zorxana havaları məlumdur. Məsələn, Şamaxıda "Çaharzən" rəqs dəstgahı mövcud olmuş və Şəki zurna çalanlarının müvafiq tipli silsilə havalarından fərqlənmişdir. Digər tərəfdən bəzi tədqiqatçılar Şirvan rəqs dəstgahının Qarabağdan qaynaqlandığını qeyd edirlər. Beləliklə, həmin silsilə Şəki ənənələrindən fərqləndiyi halda Qarabağ musiqi mədəniyyəti ilə birbaşa əlaqəlidir.

Ümumilikdə, respublikamızda zurna, balaban çalan sənətkarlar arasında Şamaxı regionunun öz dəst-xətti var. Onların yetişməsində də məhz Əli Kərimovun xidmətləri əvəzsizdir. Mansır Rüstəmov, Cənnətalı Hacıyev, Həsrət Hüseynov, İzzətalı Zülfüqarov, Qələmşah Quliyev, Ağasəf Seyidov kimi ifaçılar məhz Əli Kərimov məktəbindən keçmiş, onun yaradıcılığından bəhrələnmişlər. Bu gün də həmin ənənələr Rasim Ələsgərov, Rəhman Rasimoğlu, Şirzad Fətəliyev kimi məşhur ifa-çıların yaradıcılıqlarında uğurla davam etdirilir.

Musiqi folkloru baxımından Şamaxını nümunələrlə zəngin bir xəzinəyə bənzətmək mümkündür. Əmək nəğmələri, xınayaxdı-toy, uşaq mahnıları, zikr musiqisi kimi rəngarəng folklor nümunələri intonasiya, lad, melodiya, ritmik quruluş ba-xımından bir-birindən fərqlənir. Təəssüflə qeyd etmək lazımdır ki, müasir dövrdə adları çəkilən folklor nümunələri yaddaşlardan silinmək üzrədir. Çağdaş dövrdə hə-yat tərzinin dəyişməsi, kütləvi informasiya vasitələrinin yerli əhalinin həyatına daxil olması ilə burada da digər

bölgələrdə olduğu kimi adət-ənənələrin eyniləşməsi pro-sesi baş verməkdədir. Buna görə də müasir zamanda məhəlli folklor nümunələrinin toplanaraq notlaşdırılması və etno-musiqişünaslıq baxımından təsnifatlaşdırılması aktual məsələlərdən biridir.

Şamaxı xınayaxdı mərasim mahnılarının geniş yayılmış bölgələrindən biri olub. Bu baxımdan Şirvanın Ağsu, İsmayıllı, Zərdab, Kürdəmir kimi digər rayonları, eləcə də, Quba, Şabran, Saatlı rayonları ilə müqayisə oluna bilər. Nisbətən uzaqda yerləşən bölgələrin eynitipli mərasimləri ilə əlaqələr daha zəifdir. Məsələn, Şamaxının və Lənkəranın toy mərasim mahnıları arasında fərq qabarıq şəkildə özünü göstərir.

Repertuar, üslub və ifa forması baxımından zikr mərasimlərinin musiqisinə gəldikdə isə demək lazımdır ki, bu ənənə Şamaxı rayonunun sünni təriqətli əhalisi arasında yaşadılmaqdadır. Sovet dövründə güclü təzyiqlərə məruz qalmışdırsa, hazırda həmin mərasimlər açıq şəkildə icra olunmaqdadır. Burada dini, fəlsəfi, psixoloji amillər bir-birilə vəhdət halında birləşir. Mərasimin əsas məqsədi musiqi vasitəsi ilə ekstaz vəziyyətdə ilahiyə qovuşmaqdan ibarətdir. Maraqlıdır ki, başqa bölgələrin sünni əhalisi arasında, məsələn, Şəkidə mövlud mərasimləri böyük üstünlük təşkil edir. Sözügüdən mərasimlərin qayəsi tamam fərqli olduğundan onların musiqi tərtibatı da müqayisə edilməz dərəcədə fərqlidir. İnformatorların verdiyi bilgilərə görə hər iki mərasim Zaqatala, Qəbələ, Ağdaşda daha sakit keçirilirsə də heç bir təntənəli məzmun kəsb etmir. Mövlud ənənəsi Azərbaycandan kənarda – İraq, Türkiyə və Orta Asiya ərazisində də yayılmışdır.

Bütün deyilənləri nəzərə alaraq qeyd etmək lazımdır ki, Şamaxı mühiti region olaraq zəngin janr tərkibinə malikdir. İstər muğam, aşıq, zurna ifaçılığı, istərsə də məhəlli, folklor musiqisi özünəməxsusluğu, lokal xüsusiyyətləri ilə səciyyələnir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Qəniyev S.H. Şirvan folklor mühiti. B.: Ozan, 1997, 260 s.
2. Xalıqzadə F.X. Şamaxı folklor musiqi ənənələrinin tədqiqinə dair. / "Ulu öndər Heydər Əliyev irsində multikultural və tolerant dəyərlər" beynəlxalq konfrans materialı. B.: 2016, 400 s.
3. Namazov Q.M. Aşığın sazı və sözü. B.: Yazıçı, 1980, 156 s.
4. Qasımlı M.P. Ozan-aşıq sənəti. B.: Uğur, 2007, 308 s.

Гюльханум АСАДЗАДЕ
Этномузыковед

ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ СРЕДА ШЕМАХИ

Резюме: В данной статье дается информация о музыкальной среде Шемахинского района, где бытует ашыгское творчество, мугам, исполнительство на зурне, фольклорная музыка.

Ключевые слова: Шемахи, музыкальная среда, фольклор, традиции

Gulkhanim ASADZADE
Ethnomusicologist

TRADITIONAL MUSICAL ENVIRONMENT OF SHAMAKHI

Summary: This article gives information about musical environment of Shamakhi district of Azerbaijan. It is devoted to the mugham, ashiq music, instrumental performance (of the zurna players) and specific folk music environment the district.

Key words: Shamakhi, musical environment, folklore, tradition

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, AMK-nın professoru Fəttah Xalıqzadə
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Cəmilə Mirzəyeva

Xəyalə LƏTİFOVA
AMK-nın doktorantı
Ünvan: Baki, Yasamal r-nu Ələsgər Ələkbərov 7
Email: xeyale871@mail.ru

QƏBƏLƏ RAYONU "ZOPU-ZOPU" ETNOQRAFİK FOLKLOR XALQ KOLLEKTİVİ

Xülasə: *Məqalədə Qəbələ rayon Bum qəsəbəsində fəaliyyət göstərən "Zopu-zopu" etnoqrafik folklor rəqs ansambılının fəaliyyətindən, repertuarından və əldə etdiyi nailiyyətlərdən bəhs olunur.*

Açar sözlər: *Zopu-zopu, Qəbələ musiqi folkloru, xalq kollektivi, rəqs sənəti, oyun-rəqs*

Əsrlərin süzgəcindən keçərək günümüzə qədər çatmış Azərbaycan folklor musiqisi özündə xalqın tarixini, düşüncəsini, təfəkkürünü, ənənə və mərasimlərini, hətta coğrafi mühitini əks etdirib şifahi formada nəsildən-nəslə ötürülmüşdür. Zəngin nümunələri əhatə edən milli musiqimiz şifahi şəkildə digər nəsillərə ötürüldüyü üçün illər keçdikcə onların bəziləri variant dəyişikliyinə uğramış, bir çoxları isə tədricən unudulmaq üzrədir. Bu baxımdan həmin nümunələrin toplanıb nota yazılması, onların qədim ifa ənənələri, bölgələr üzrə məhəlli xüsusiyyətləri və tətbiq olunduqları mərasim adətlərinin öyrənilməsi Azərbaycan musiqişünaslığının mühüm vəzifələrindən sayılır. Məsələnin vacibliyini duyan dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəyli bu istiqamətdə XX əsrdən başlayaraq səmərəli işlər görmüşdür (1, s. 18). Sonralar folklor musiqisinin araşdırılması sahəsində musiqişünaslar tərəfindən xeyli işlər görülməsinə baxmayaraq, hələ də öyrənilməmiş tərəflər qalmaqdadır. Biz də bu baxımdan folklor axtarışlarımızı Azərbaycanın bölgələrindən biri, 2009-cu ildən etibarən davamlı olaraq Beynəlxalq musiqi festivalı keçirilən Qəbələ rayonundan saldıq.

Məlum olduğu kimi, Qəbələ bölgəsi tarixən çox zəngin maddi-mənəvi dəyərlərə malikdir. Digər sahələrlə yanaşı, xalqın özünəməxsus folkloru yaranmış, illər keçdikcə cilalanmış, bəziləri isə təəssüflə qeyd etməliyik ki, unudulmuşdur. Artıq demək olar ki, yalnız yaşlı nəslin yaddaşında qalmış folklor məhv olmaq üzrədir. Bəlkə də bu səbəbdən kəndlərdə adət-ənənələrini, mədəniyyətini yaşadan xalq kollektivlərinin yaranmasına zərurət duyulur. Onlar öz ərazilərinin foklor nümunələrini toplayıb repertuarlarına daxil edir (bəzilərini səhnələşdirir) və beləcə nəsildən-nəslə ötürülməsində böyük rol oynayırlar. Bu kollektivlər nəinki ölkəmizdə, hətta onun hüdudlarından kənarda da Azərbaycan musiqisini təmsil və təbliğ edirlər. Belə kollektivlər tədqiqata cəlb etdiyimiz Qəbələ rayonunun bir neçə kəndində fəaliyyət göstərir ki, bunlardan "Zopu-zopu" etnoqrafik folklor xalq kollektivini, "Cəngi" folklor ansambılını, qadınlardan ibarət "Gülüstan" folklor kollektivini, "Gülbuta" folklor qrupunu xüsusilə qeyd etmək lazımdır. Hər bir folklor kollektivi xalqın tarixini, milli adət-ənənəsini qoruyub yaşadır və gələcək nəslə ötürür. Əsasən əmək və mərasim musiqisini repertuara daxil edən kollektivlər yerli ifaçılıq ənənələrini də saxlayırlar. Məsələn, qonşu Şəki ərazisində yayılmış çubuqla ifa olunan kos nağara və bala kos Qəbələ musiqi mədəniyyətinə də daxil olaraq kollektivlərin bir neçəsində yer almışdır.

Hazırkı məqalədə isə Azərbaycanı dəfələrlə xarici ölkələrdə keçirilmiş musiqi festivallarında təmsil etmiş, Qəbələ rayonu Bum qəsəbəsində fəaliyyət göstərən "Zopu-zopu" etnoqrafik folklor xalq kollektivi haqqında danışmaq istərdik.

Məlumdur ki, hələ keçən əsrin sonlarına qədər toy mərasimi 3-4 gün davam edərdi. Onun ikinci günü isə xüsusi oyunlar, güləşlərin keçirilməsilə müşahidə olunurdu. Bu zaman oynanılan oyunlardan biri də "Zopu-zopu" xalq oyunudur. Elə bu kollektivin adı da Qəbələ-Şəki zonasında "Zopu-zopu", Şərurda "Gopu", Lənkəranda "Zupa" adlanan "Çöp-çöpu" yallısının adından götürülmüşdür. "Zopu-zopu"nun mənası isə güc, birlik, qüvvət deməkdir. Yallının ikinci adı "Dördayaq"dır. Bu isə onun xoreoqrafiyasında dörd addımlı ünsürdən istifadə olması ilə izah edilir. Bu yallılar ("Zopu-zopu", "Zopı-zopı", "Zotı-zotı, "Zupa", "Çopı") müxtəlif cür adlansa da, mahiyyətcə eyni rəqslərdir.

1980-cı ildə Bum qəsəbə mədəniyyət evində yaranmış "Zopu-zopu" etnoqrafik folklor xalq kollektivi 12 nəfərdən ibarət heyətlə fəaliyyətə başlayıb. 1989-cu ildə isə xalq kollektivi adını qazanmışdır. Kollektivin ilk yaradıcısı Bum kənd sakini Eldar Aslanov olub. Onu tanıyanların sözlərinə görə kollektivin təşkilində Eldar müəllim xeyli əmək sərf etmiş, hər bir kollektiv üzvünə, onun istedadına fərdi yanaşmışdır. Eldar Aslanovun rəhbərliyi altında kollektiv fəaliyyətinin təkamül və inkişaf dövrünü yaşamışdır. Bir çox ölkədaxili və xarici tədbir, festival, müxtəlif konsertlərdə uğurlu çıxış edən ansambl öz layiqli qiymətini almışdır. Belə ki, SSRİ Mədəniyyət Nazirliyinin diplomu (1982), SSRİ Dövlət Akademik Xalq rəqs ansamblının diplomu (1985), Ümumittifaq Xalq Yaradıcılığı festivalı laureatı (1987), Ümumittifaq Folklor Kollektivinin baxış müsabiqəsinin diplomu (1988), Ümumdünya folklor festivalında bürünc medal (1988), Volqoqrad şəhərinin 400 illik yubileyində çıxışına görə fəxri fərman (1989), Türkiyə folklor festivalının diplomu (1989) və s. bu kimi nailiyyətlər əldə etmişlər. Kollektivin yaradıcısı, ilk bədii rəhbəri Eldar Aslanov isə, Azərbaycan incəsənətinə, mədəniyyətinə göstərdiyi xidmətinə görə dövlət tərəfindən Əməkdar mədəniyyət işçisi fəxri adına layiq görülmüşdür.

Hazırda kollektivin bədii rəhbəri Abdulov Səxavət Sədyar oğludur. Digər üzvləri isə – Hacıyev Bəşir, Abdulov Orxan, Mahmudov Rauf, Mürsəliyev Eldar, Ağamməmdov Məsim, Abdullayev Bəkir, Şükürov Vüqar, Quliyev Elşən, Kazımov Rəşad, Baxışov Habil, Xanlarov Nurəddin, Qaçayev Fərasətdir. 13 könüllü üzvü olan ansambl Qəbələ Mədəniyyət Mərkəzində fəaliyyət göstərir və rayonda keçirilən bütün mədəni-kütləvi tədbirlərdə, eləcə də paytaxtda keçirilən mərasimlərdə fəal iştirak edir.

İfa zamanı onları zurna, kos-nağara və bala kos alətləri müşayiət edir. Maraqlısı isə zurna ifaçılığı ənənəsinin Şamaxı məktəbi ilə əlaqəli olmasıdır. Şamaxının mahir zurna ifaçısı Əli Kərimovun ifaçılıq məktəbi Qəbələ rayonunda da öz təsirini göstərməkdədir. Kollektivin istifadə etdiyi geyimlərə kürk, çarıq, yun corab, yun papaq, qurşaq, parça köynək və dəvə müqəvvası kimi milli geyimlər, mədəniyyətimizi əks etdirən detallar daxil edilmişdir.

Daha çox unudulmuş folklor musiqisinə müraciət edən kollektiv onu yaşatmağı bacara bildi. Hətta, bir sıra ənənələr səhnədən yenidən xalq arasına dönmüş, qeyri-peşəkar ifaçıların yaddaşlarında yer almışdır. Kollektiv ifa etdikləri oyun və rəqsləri Qəbələ bölgəsində yaşayan yaşlı insanlardan toplayaraq repertuarlarına daxil etməklə onlara ikinci həyat vermişlər. Ansamblın repertuarına "Zopu-zopu" oyunu (bura –

"zəncirvari hərəkət", "Leyqala", "Ənzəli" rəqsləri, "üçlü fırlanma" və iti rəqslər daxildir), "Dəvə oyunu" (bura – "Yallının gedişi", "Uşaq oyunu", "Nehrə oyunu", "Kəmiklə oyun", "Odla oyun", "Kövşəri" rəqsi daxildir), "Çobanlar" rəqsi, "İgidlər"rəqsi, "Xanım gəldi" (rəqsin girişi, xanəndə oxuması və xanımın rəqs etməsi, nəlbəki ilə rəqs), "Üç oğlan və bir qız" adlı məzəli, etnoqrafik rəqs daxildir.

Repertuarda yer almış hər bir oyun-rəqs maraqlı xüsusiyyətlərilə diqqəti cəlb edir. Onlardan "Ənzəli" oyun-rəqsi xüsusilə seçilir. Bu oyunu eyniadlı "Ənzəli" rəqsi ilə qarışdırmaq olmaz. Demək olar ki, unudulmaqda olan həmin oyun-rəqs keçən əsrin 60-70-ci illərinə qədər musiqinin müşayiətilə bir neçə gün davam edən toy mərasimlərinin ikinci günündə oynanılmışdır. "Ənzəli" oyun-rəqsi yalnız kişilər tərəfindən ifa edilən oyunlardandır. Belə ki, oyunçular növbə ilə, hərə bir misra deyərək yerə çömələr, digərləri isə növbə ilə onun üzərindən atılaraq öz sözlərini deyir və yerə əyilir:

1-ci: Ənzəli ay ənzəli
2-c: İkidə bir yan vurarlar
3-cü: Üçdə papaq atarlar
4-cü: A hostana hostana
5-ci: Keçi girdi bostana
6-cı: Vurdum qılçası sındı və i.a.

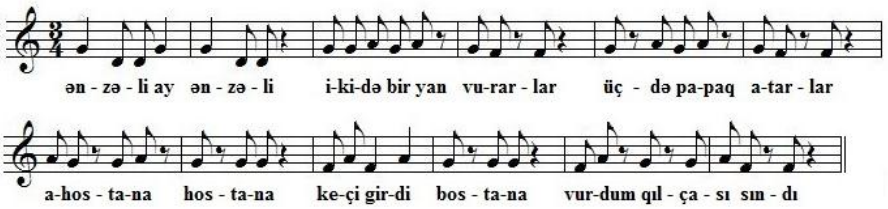
Beləcə oyun davam edir. Sonuncu iştirakçı bütün oyunçuların üstündən atılaraq oyunu tamamlayır. Şərtləri pozmadan sona qədər iştirak edən oyunçu qalib gəlir və hədiyyəni qazanır. Toy mərasimi zamanı oynanılan "Ənzəli" oyun-rəqsində bəzən zərb alətinin müşayiətindən də istifadə olunur. "Ənzəli" oyun-rəqsi adını İran Azərbaycanının liman şəhəri Ənzəlidən götürüb. Bu rəqsin adına folklorşünas Əlihüseyn Dağlının (1898-1981) "Ozan Qaravəli" adlı əsərində rast gəlirik (3; 4). Rəqs haqqında əməkdar mədəniyyət işçisi, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Kamal Həsənovun (1925-1996) "Qədim Azərbaycan xalq rəqsləri" adlı kitabında məlumat verilir (2, s. 35-36). Rauf Bəhmənli tərəfindən "Ənzəli" rəqsi notlaşdırılıb (5, s. 44-45).

"Ənzəli" oyun-rəqsi adi günlərdə də oğlanlar tərəfindən oynanılır. Bu oyunun ifasına keçən əsrin sonlarına qədər rast gəlmək olardı. Tədricən xalq arasında unudularaq itmək üzrə olan oyun-rəqs yenidən "Zopu-zopu" etnoqrafik folklor xalq kollektivinin repertuarında yer almışdır.

"Ənzəli"nin musiqi materialı bəzi üslub xüsusiyyətlərinə görə arxaikliyini nümayiş edir. Melodiyadakı kiçik diapazon, sıçrayışlar, reçitativlik, öl-çüdəki sadəlik və b. Xüsusiyyətlər bundan xəbər verir. Oyunçuların ifa etdiyi reçitativ xarakterli melodiyalar sanki bir-birinə cavab verir və ¾ ölçünün daxilində biri digərinin təkrar olmayan, müxtəlif qruplaşmalar şəklində növbələşir.

Ənzəli

ifa edir:Zopu-zopu etnoqrafik folklor xalq kollektivi



"Zopu-zopu" etnoqrafik folklor xalq kollektivinin qədim xalq oyun-rəqslərindən ibarət repertuarına daxil edilən hər bir nümunə özündə milli mədəniyyətimizi əks etdirməklə yanaşı, zəngin ənənələri ehtiva edir. Bu baxımdan onların ayrılıqda tədqiq edilməyə ehiyac olduğundan gələcək məqalələrdə öz həllini gözləyən məsələ kimi mövzuya toxunmağı zəruri sayırıq.

ƏDƏBİYYAT:

1. Hacıbəyov Ü.Ə. El musiqisi haqqında. Seçilmiş əsərləri. B.: Yazıçı, 1985, 653 s.
2. Həsənov K.N. Qədim Azərbaycan xalq rəqsləri. B.: İşıq, 1983, 60 s.
3. Dağlı Ə. (Həmidov Ə.H.). Ozan Qaravəli. II hissə ("Oynamaqda təfavüt" və "Azərbaycan musiqisinin coğrafi xəritəsi" məqalələri). AMEA M.Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutunun fondu. C-1021/9974 şifrəli əlyazma.
4. Dağlı Ə. (Həmidov Ə.H.). Ozan Qaravəli. III hissə ("Xalq rəqsindən" məqaləsi). AMEA M.Füzuli adına Əlyazmaları İnstitutunun fondu, C-1175/38009 şifrəli əlyazma.
5. Bəhmənli R.B. Azərbaycan xalq rəqsləri. B.: Adiloğlu, 2002, 158 s.

Хаяла ЛЯТИФОВА
Докторант АМК

ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ ФОЛЬКЛОРНЫЙ НАРОДНЫЙ КОЛЛЕКТИВ "ЗОПУ-ЗОПУ" ГАБАЛИНСКОГО РАЙОНА

Резюме: *В статье отмечается репертуар, творческая деятельность этнографического танцевального ансамбля "Зопу-зопу", действующего в посёлке «Бум» Габалинского района.*

Ключевые слова: *Зопу-зопу, музыкальный фольклор Габалы, народный коллектив, танцевальное исскусство, игра-танец*

Khayala LATIFOVA
PhD candidate of ANC

SAVING TRADITIONS MUSIC FOLKLORE IN CREATIVE WORKS OF ETHNOGRAPHIC FOLKLORE NATIONAL COLLECTIVE "ZOPU-ZOPU" GABALA REGION'S

Summary: *In this article are described performance, repertoire and achievments of etnographic folklore dance ensemble "Zopu-zopu", which acting in the "Bum" settlement of Gabala region.*

Key words: *Zopu-zopu, music folklore of Gabala, national collective, the art of dance, game-dance*

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, BMA-nın professoru Cəmilə Həsənova
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Akif Quliyev

Natəvan HƏSƏNOVA
AMK-nın doktorantı
Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7
Email: natavanhasanova@mail.ru

QANUN ÜÇÜN AZƏRBAYCAN XALQ RƏQS İŞLƏMƏLƏRİ

Xülasə: *Məqalə qədim musiqi aləti qanun üçün işlənmiş Azərbaycan xalq rəqslərinə həsr edilmişdir. Müəllif özünün peşəkar ifaçılıq və pedaqoji təcrübəsinə əsaslanaraq qanun üçün bir neçə instrumental rəqs melodiyalarını nota yazmış və işləmişdir. Burada yeni notasiya və işləmə metodlarından istifadə edilmişdir. İşləmələrdə alətin yeni ifaçılıq, bədii və texniki imkanları açılır, qanun yalnız monodik deyil, həmçinin çoxsəsli, harmonik və polifonik alət kimi təqdim edilir. Məqalədə rəqs işləmələrinin forma, melodik və ifaçılıq xüsusiyyətləri təhlil edilir.*

Açar sözlər: *qanun, Azərbaycan xalq rəqs melodiyaları, işlənmə, yeni metodlar, ifaçılıq və tədris, təhlil*

Azərbaycan muğamlarını, xalq mahnı və rəqslərini qanun üçün nota yazmaq və işləmək tədqiqatçıların və pedaqoqların qarşısında duran vacib məsələlərdən biridir. Bu səbəbdən Azərbaycan rəqslərinin qanun aləti üçün işlənib hazırlanmış "Azərbaycan xalq rəqsləri. Qanun üçün işləmələr" toplusu [3] bu sahədə yaranmış boşluğu doldurараq dəyərli dərs vəsaitinə çevrilmişdir. Bu sırada T.Əliyevanın da qanun üçün rəqs yazılarını xüsusi qeyd etməliyik. Azərbaycan xalq rəqs nümunələri, eləcə də dünya xalqlarının bəzi rəqsləri T.Əliyeva tərəfindən birsəsli qaydada nota yazılmış, bəziləri qanun ilə fortepianoda çalmaq üçün transkripsiya olunmuşdur. O, müəllifi olduğu qiymətli "Qanun məktəbi" dərsliyinə [2]xalq rəqslərinin not yazılarını da daxil etmişdir. Bu rəqs yazıları məktəblilər tərəfindən qanun vasitəsilə xalq musiqisinin daha yaxşı qavranılması məqsədini daşıyır.

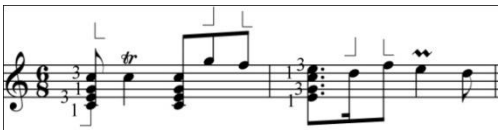
"Azərbaycan xalq rəqsləri. Qanun üçün işləmələr" məcmuəsinə 9 rəqs işləməsini daxil etmişik: 1. "Eynur"; 2. "Mirzəyi"; 3. "Yüz bir"; 4. "Şağani"; 5. "Nəlbəki"; 6. "Natəvanı"; 7. "Turacı"; 8. "Sevgilim"; 9. "Brilliant". Bu rəqslərdən bəziləri Milli Konservatoriyanın professoru Malik Quliyev və dosent Arzu Quliyeva tərəfindən nota yazılmış və tərtib olunmuş "Azərbaycan xalq rəqsləri" dərs vəsaitindən [1]seçilmişdir.

Biz xalq rəqslərinin qanun üçün solo işlənilməsinə fərqli mövqedən yanaşaraq yeni metodlar tətbiq etməyə çalışmışıq. Belə ki, rəqs yazılarımızda və işləmələrimizdə qanun üçün ikisəsli, üçsəsli, dördsəsli akkordlu çalğılara, burdon çoxsəsliliyinə, ikiəlli polifakturaya, imitasiyaya, çoxsəsliliyə və kontrapunkta geniş yer vermişik. Qeyd etmək vacibdir ki, bu işləmələr texniki çətinliyinə və çoxsəsli təfsirinə görə peşəkar ifaçılar, konservatoriya tələbələri və musiqi kolleclərinin yuxarı sinifləri üçün nəzərdə tutulub.

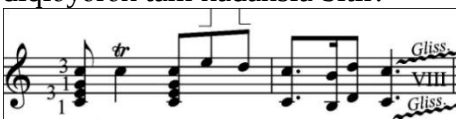
Xalq rəqslərini qanun üçün işləyərkən qarşımızda duran əsas məqsəd alətin bədii və texniki imkanlarını daha qabarıq şəkildə təqdim etməkdən ibarət olub. İşləmələrdə qanuna xas milli instrumental səslənmələrə uyğun olan melodiya ifadəliliyinə və texniki ştrixlərə nail olmağa çalışmışıq. Başlıca məqsədimizdən biri qanun alətini yalnız monodik deyil, həm də çoxsəsli, harmonik və polifonik ifa imkanlarına malik peşəkar alət kimi təqdim etməkdir. Üstəlik pedaqoji maraq daşıyaraq, yuxarı və orta çətinlikli rəqs işləmələrini gələcəkdə qanun tədrisinə daxil etməkdən, yeni metodla yazılan bu işləmələr vasitəsilə qanun alətində peşəkarlıq məziyyətlərini artırmaq fikrindəyik. Qanun üçün işləmələrin təhlili isə bəzi xüsusiyyətləri aşkara çıxarmaq məqsədi daşıyır.

"Şağani", "Turacı", "Brilliant" rast, "Mirzəyi" segah, "Nəlbəki", "Natəvanı" bayatı-şiraz, "Eynur", "Sevgilim", "Yüz bir" şüştər məqamında qurulub.

"Şağani**"** rəqsi do mayəli rast məqamındadır. Bu məqam "Mahur-hindi" muğamının mayəsinə uyğundur. Rəqs sadə üçhissəli formadadır: ABA_1. Rəqsin A bölümü kvadrat quruluşludur, təkrar quruluşlu iki cümlədən ibarətdir: $a+a_1$. Melodiya ikinci oktavada çalınır. Burada hər cümlə 8 xanə olmaqla iki təkrar frazadan qurulur: 4x+4x. Birinci cümlədə melodiya do rastın mayəsi ətrafında gəzişir. Cümlə mayədən (do) başlayaraq, birinci xanədə mayənin kvintasına (VIII pillə, sol) yuxarı istiqamətli sıçrayış edir. Sonra melodiya bu sıçrayışın əks istiqamətində aşağı pilləvari hərəkətlə x.5 intervalı arasındakı məqam pillələrini səsləndirir. İkinci xanə yarım kadansla bitir. Belə ki, mayənin üst tersiyası (VI pillə, mi) bu xanədə melodik hərəkət üçün dayanacaq rolunu yerinə yetirir. İkinci xanədə melodiyanın tersiya dayanıqlığı baş verir və motiv qeyri-sabit pillədə - mayənin üst aparıcısında (V, re) bitir. Qeyd edək ki, bu xanədə melodiya mayənin üst tersiyasına əsaslandığı üçün üst aparıcı ton keçici səs kimi özünü göstərir:

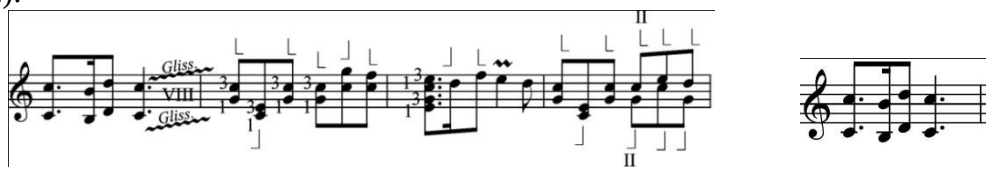


Növbəti ikixanəli motiv III xanədən başlayır və birinci motivə cavab səciyyəsi daşıyır (xanə 3-4). Əgər I motivdə melodiya yarım kadansla bitirsə, II motiv cavabverici olub mayəni təsdiqləyərək tam kadansla bitir:



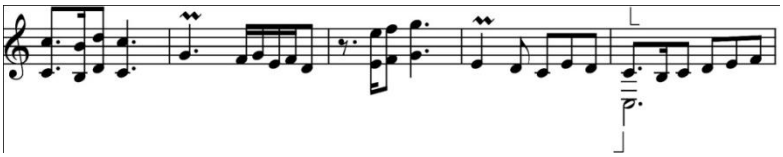
I frazada (xanə 1-4) melodiya rəvan hərəkətlidir, aşağı enişli hərəkət üstünlük təşkil edir. Trel və mordentlər melodiyanı və intonasiya ifadəliliyini zənginləşdirir. Bu fraza ifadəli sinkopa ilə başlayır.

II fraza 4 xanəli (2x+2x) olaraq melodik cəhətdən I frazanın variant təkrarıdır (xanə 9-12):

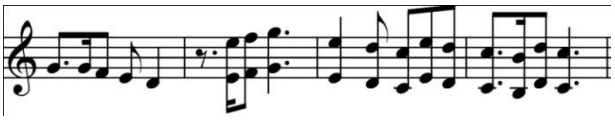


II cümlə (a_1) 8 xanədən ibarətdir və kvadrat quruluşludur: 4x+4x. Bu cümlə do rast məqamının VIII (g) və VI (e) pillələrinə əsaslanır. Həmin rəqsin melodiyasına əsasən demək olar ki, bu istinad pillələri rast məqamında mayə və üşşaq funksiyalarına daxildir.

II cümlə iki frazadan qurulub, hər fraza təkrar quruluşlu 4 xanədən ibarətdir. II cümlənin I frazası (xanə 13-16) do mayəli rastın VIII pilləsindən (g) başlayır və rəvan tərzdə aşağıya, mayəyə doğru hərəkət edir. II cümlənin melodiyasında sıçrayışlara rast gəlinmir:

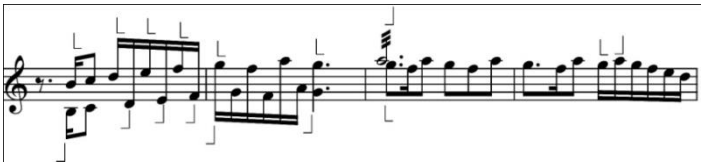


Məqamın VIII pilləsi ilə başlayan II fraza əvvəlki frazanı təkrar edir və I cümləni tamamlayan tam kadansla bitir:

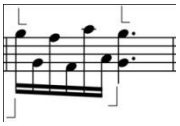


II cümlənin istər I, istər II frazasında tersiya sıçrayışları müşahidə olunur, diapazonu k.7 intervalındadır: h-a^1.

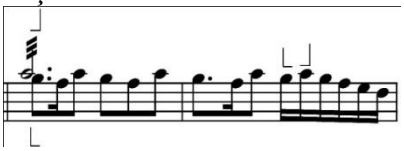
"Şağani" rəqsinin II hissəsi də period formasında olub (B) do mayəli rastın VIII pilləsinə, yəni "Şikəsteyi fars"a istinad edir. Bu periodun cümlələri motiv təkrarlanması hesabına qurulur. İki cümlədən ibarət B periodu kvadrat quruluşludur: 8x+8x. Hər cümlə 4x+4x quruluşlu iki frazadan, hər fraza isə 2x+2x quruluşlu iki motivdən təşkil olunmuşdur. Periodun I cümləsində 4 xanədən ibarət birinci frazaya diqqət edək:



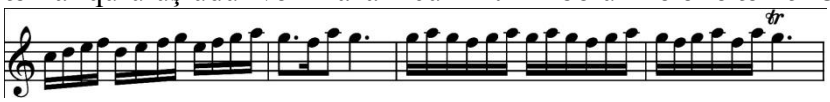
G-f-a-g intonasiyası do mayəli rastda ("Mahur-hindi" muğamında) məhz "Şikəsteyi-fars"a məxsus melodik yarımkadansdır:



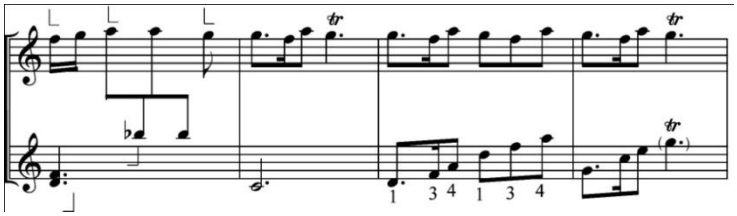
Sonrakı ikixanəli motiv isə bu melodik intonasiyanın təkrarı üzərində qurulur və VIII pillənin xarakretik məqam intonasiyalarını təsdiq edir. Ümumiyyətlə, B periodunun melodik inkişafı bu intonasiya formuluna əsaslanır və bu hissədə cümlədaxili təkrarlıq elementləri daha çoxdur:



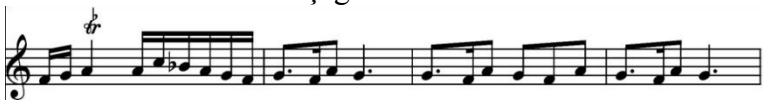
II fraza təkrar quruluşludur və I frazanı cüzi ritmik bölünmələrlə təkrar edir:



B periodunun II cümləsi I cümlənin mövzusu üzərində qurularaq, onu variant dəyişikliyi ilə təkrar edir.

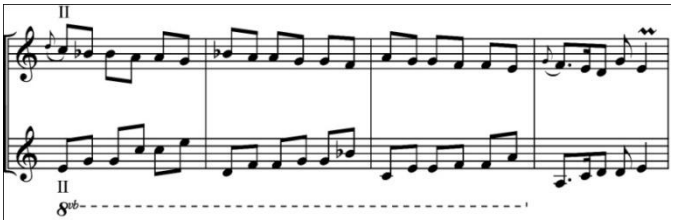


II 4 xanəli fraza I frazanı oktava aşağı təkrar edir:

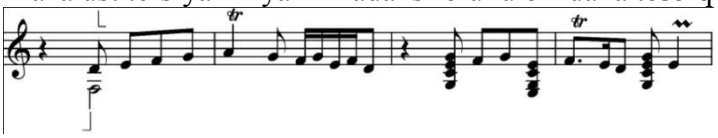


Beləliklə də, kvadrat quruluşlu B periodunun iki cümləsi və bu cümlələrin frazaları eyni "Şikəsteti-fars" kadensiyası ilə (*g-f-a-g*) bitərək yarım kadans səciyyəsi alır.

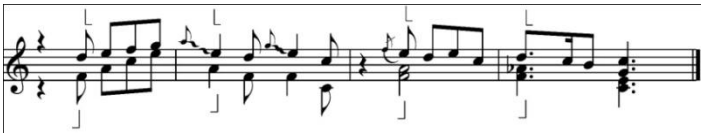
"Şağani" rəqsinin sonuncu A_1 periodu qısaldılmış formada ifa olunur. Bu period rəqsin quruluşunda "Şikəsteyi-fars"dan mayəyə keçid rolunu oynayır. Bu 4 xanəli fraza mayənin üst tersiyasında (V, e) bitərək yarımkadans səciyyəsi alır:



Cavabverici fraza üst tersiyanın yarımkadans rolunu bir daha təsdiq edir:



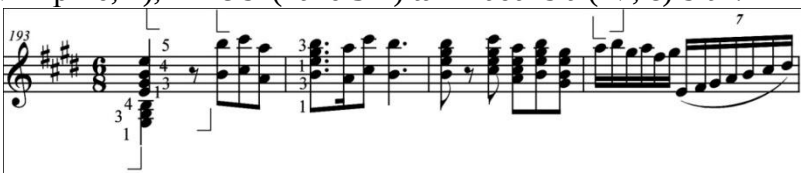
Növbəti cümlə isə qısaldılaraq, bir fraza ilə çalınır. Bu yekun fraza tam kadans ilə bitir:



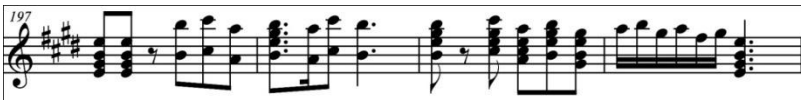
Rast məqamında ifa olunan və bizim tərəfimizdən solo qanun üçün işlənilən xalq rəqs nümunələrindən biri də "Brilliant" rəqsidir. Bu rəqs mi mayəli rast məqamındadır, 6/8 vəzni ilə ifa olunur və mi major tonallığında nota yazılmışdır. Rəqs sadə quruluşa, şən və oynaq melodiyaya malikdir.

"Brilliant" rəqsi iki cümələdən ibarət sadə kvadrat period formasındadır (8x+8x). 8 xanəli birinci cümlə (4x+4x) iki təkrar olunan frazadan ibarətdir. Motivlər

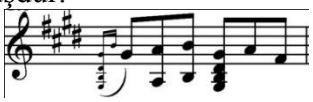
sual-cavab quruluşludur. Birinci motivə diqqət etsək, melodiyanın mi mayəli rastın VIII pilləsinə (h) istinad etdiyini görərik. Bu, mayənin kvintasıdır. İkinci motivdə isə cavabverici melodiya VIII pillədən mayəyə doğru qarışıq enişli hərəkət edərək mayədə tamamlanır. Bununla 4 xanəli frazada iki motivdən birincisi (xanə 1-2) yarımkadansla (VIII pillə, h), ikincisi (xanə 3-4) tam kadansla (IV, e) bitir:



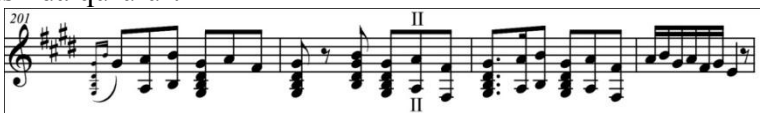
İkinci fraza melodiya və kadans baxımından I frazanı təkrar edərək, I cümləni tamamlayır:



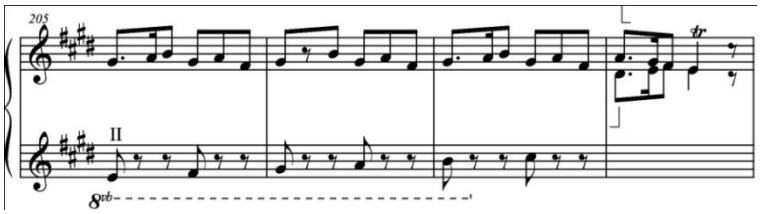
II cümlə I cümlənin melodiya materialına əsaslanır və onu davam etdirir. Bu cümlə də 4x+4x quruluşlu iki frazadan təşkil olunmuşdur. Frazların hər biri isə 2x+2x olan iki motivdən qurulmuşdur.



Bu motiv özəyi 4 xanəli frazanın 3 xanəsində eynilə təkrar olunur və fraza IV xanədə (xanə 12) tam kadansla mayədə bitir. Göründüyü kimi, frazada melodiya motiv təkrarları əsasında qurulur:



İkinci fraza isə həmin frazanın təkrarından ibarətdir və ikinci cümləni tamamlayır:



Rəqs iki cümlədən ibarət periodun təkrarı ilə davam edir.

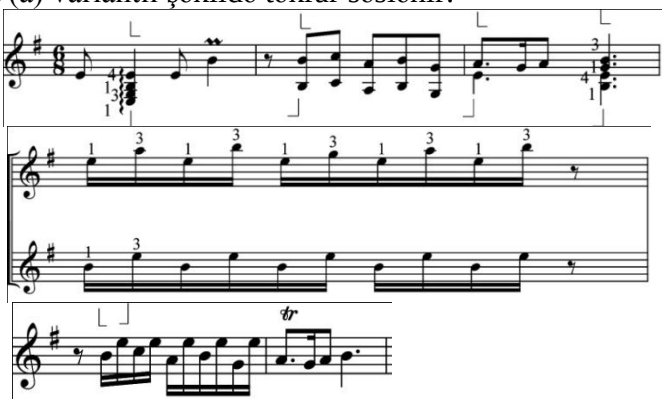
"Nəlbəki" geniş populyarlıq qazanmış xalq rəqslərindəndir. Mi mayəli bayatı-şiraz məqamına əsaslanır və mi minor tonallığında nota yazılmışdır. Bu rəqsin melodiyası fraza təkrarları əsasında qurulmuşdur.

Rəqs sadə ikihissəli formadadır: A+B. Cümlələr qeyri-kvadrat quruluşludur. Birinci cümlənin (A) fraza təkrarlarından ibarət olduğunu müşahidə edirik:

$$A\ (a+a+a_1+a_2+a_1+a_2)$$

Bu cümlə quruluşunda hər fraza 3 xanədən ibarətdir. Cümlə birinci xanədə x.5 sıçrayışı ilə başlayır. Bayatı-şiraz məqamı üçün səciyyəvi olan sıçrayış mayədən kvintaya doğru IV-VIII pillələr arasında baş verir: e^1-h^1. Bu kvinta hərəkəti melodi-

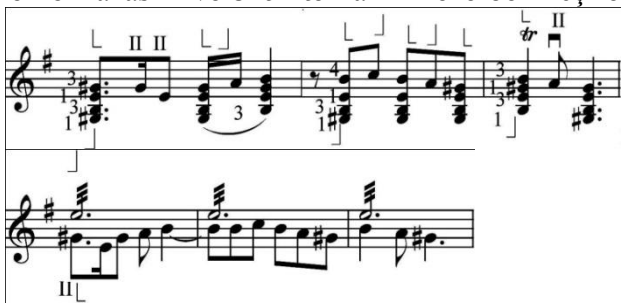
yaya "Nəşibü-fəraz" intonasiyası aşılayır. Üçüncü xanədə isə a^1-g^1-a^1-h^1 hərəkəti birinci frazada kvinta tonunun (h^1) dayanıqlığını təsdiq edir və fraza yarımkadans ilə bitir. Üçxanəli fraza (a) variantlı şəkildə təkrar səslənir:



İkinci hissə B cümləsi də A cümləsinin fraza sintaksisi əsasında qurulmuşdur. İkinci cümlədə ilk fraza üç xanəlidir və iki dəfə təkrar olunur: b+b (3x+3x).

Bu cümlənin əsas xüsusiyyəti bayatı-şiraz məqamının üzzal pərdəsinə istinad etməsidir. Belə ki, "mi" mayəli bayatı-şiraz məqamında üzzal pərdəsi üst tersiyanın (g) alterasiyasını nəzərdə tutur. Bu zaman məqamın VI pilləsi olan üst tersiya yarım ton zilləşir (gis). Beləliklə də, "Üzzal" şöbəsində melodiya məqamın VIII (h) və VI (gis) pillərinə istinad edir. "Üzzal"a xas olan məqam alterasiyası "Nəlbəki" rəqsində "gis" mayəli segaha yönəlmə yaradır. Frazaların "gis" səsində bitməsi "üzzal"a və segaha xas olan intonasiya ifadəliliyi yaradır.

İkinci cümlədə 3 xanəli b frazasını və onun təkrarını nəzərdən keçirək (b+b):



Bu iki təkrar frazadan sonra A cümləsindəki a_1+a_2 frazaları yenidən ifa edilir. Məqama istinad etsək, o zaman rəqsin "Mayə" – "Üzzal" – "Mayə", yaxud bayatı-şiraz" – segah – bayatı-şiraz quruluşunu qeyd etməliyik.

Beləliklə, "Nəlbəki" rəqsi sadə ikihissəli (AB) formaya malikdr. Cümlələr fraza təkrarları hesabına genişlənmiş quruluşdadır. Rəqsin forması aşağıdakı sxemə malikdir:

$$A\ (a+a+a_1+a_2+a_1+a_2) + B\ (b+b+a_1+a_2+a_1+a_2)$$

Bu xalq rəqs işləmələrində alətin spesifik texniki və bədii imkanları, ifa üsulları, ştrixlər, ifa vasitələri, səslənmə xüsusiyyətləri, çoxsəslilik və hatmonik ifa tərzləri nəzərə alınmışdır. Bu amillər isə ifaçılıq aspektinə aiddir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Azərbaycan xalq rəqs musiqisi. Dərs vəsaiti. Nota köçürəni və tərtib edəni A.M.Quliyeva, M.B.Quliyev. B.: MBM, 2011. 88 s.
2. Əliyeva T.M. Qanun məktəbi. Dərslik. B.: Ziya NPM, 2014, 197 s.
3. Həsənova N.M. Azərbaycan xalq rəqsləri. Qanun üçün işləmələr. Dərs vəsaiti. Əlyazma. 2015.
4. Hüseynli B.X. Azərbaycan instrumental xalq rəqs musiqisi. /Azərbaycan xalq musiqisi. Oçerklər. B.: Elm, 1981, 168-197 s.
5. Zöhrabova L.R. Azərbaycan xalq rəqslərinin lad-məqam xüsusiyyətləri. Dərs vəsaiti. B.: Mars-print, 2013, 124 s.

Натаван ГАСАНОВА
Докторант в АНК

ОБРАБОТКИ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ НАРОДНЫХ ТАНЦЕВ ДЛЯ КАНУНА

Резюме: *Статья посвящена вопросам обработки азербайджанских народных танцев для древнего музыкального инструмента – кануна. Анализируется особенности формы, мелодии и исполнительства обработанных автором танцев.*

Ключевые слова: *канун, азербайджанские народные танцевальные мелодии, обработка, новые методы, исполнительство и обучение, анализ*

Natavan HASANOVA
Doctoral candidate of ANC

PROCESSINGS OF AZERBAIJANI NATIONAL DANCES FOR QANUN

Summary: *The article is devoted to questions of processing of Azerbaijani national dances for ancient musical instrument qanun. In article it is analyzed features of a form, a melody and performance of dances processed by us.*

Key words: *qanun, Azerbaijani national dancing melodies, processing, new methods, performance and training, analysis*

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor S.Abdullayeva
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent T.Əliyeva

Fəridə MƏLİKOVA
AMK-nın müəllimi
Ünvan: Baki, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

İFAÇILIQDA SƏNƏT "MÖHÜR"Ü VURMUŞ KAMANÇA USTADI

Xülasə: *Məqalədə dünya şöhrətli kamança ifaçısı Habil Əliyevin sənət dünyasından söz açılır. Habil Əliyev muğamları çalarkən heç kimi təqlid etmir, ifa etdiyi muğamlara yeni xallar, xırdalıqlar, guşələr gətirir. Onları yeni quruluşda, yeni formada, yeni məzmunda dinləyicilərə çatdırır.*
Açar sözlər: *kamança, kaman, ifaçı*

Mən kamança ifaçılığında yadların
hökmranlığına son qoymuşam.
Habil Əliyev

Respublikanın xalq artisti, "Şöhrət" və "İstiqlal"ordenli sənətkar Habil Əliyevin (1927-2015) hər çıxışı, hər ifası əsl sənət möcüzəsidir. Ustadın çalğısı dünyanı yeni gözlə görməkdə, onu dərindən duymaqda hisslərimizin bələdçisidir.

Kaman ustası Habil Əliyev demişdir: "Kaman ifaçısı olmaq istəyən adam dərk etməlidir ki, çaldığı alət xalqın mənəvi simasıdır. O, məsuliyyət hiss etməlidir, kamanı sevməlidir, fanatik olmalıdır. Başqa cür mümkün deyil. Əgər ifaçı kamana milli vətəndaşlıq mövqeyindən yanaşmırsa, ondan həqiqi sənətkar olmayacaq. Dediyim odur ki, bu sənətdə yalnız zəhmətkeş, peşəkar yox, həm də qeyrətli vətəndaş olmalısan" (4, s. 75).

Habil Mustafa oğlu Əliyev 1927-ci ildə may ayının 28-də Ağdaşın Yuxarı Üçqovaq kəndində anadan olmuşdur. Görkəmli sənətçi, dahi Üzeyir Hacıbəylinin yaxın qohumu və əziz dostu, Qarabağ muğam məktəbinin parlaq təmsilçilərindən olan Əhməd Ağdamskinin (1884-1954)məsləhəti ilə ailəsi 6 yaşlı Habilə musiqi təhsili vermək qərarına gəlir.

Qarayanız, zahiri görkəmcə çox zəif uşaq olan Habil o qədər kiçik imiş ki, qəbul komissiyasında ona təqdim edilən tarı sinəsində tutmağa gücü çatmamışdı. Onda uşağa kamança vermişdilər. Dizi üstündə dirənib dayanmaq keyfiyyəti ilə bu alət Habilin ürəyincə olmuş, elə o vaxtdan da gənc musiqiçinin ifaçılıq sənətindəki yolu qəti şəkildə müəyyən edilmişdi. Musiqi məktəbi və natamam orta məktəbi müvəffəqiyyətlə bitirən Habil Ağdaş Pedaqoji Texnikumuna daxil olmuş, tələbəlik çağlarında rayon teatrının musiqili tamaşalarını öz kamançası ilə müşayiət etmişdi. 1952-ci ildə Bakıya gəlib Asəf Zeynallı adına orta ixtisas musiqi məktəbinə daxil olmuş, 1953-cü ildə onun ifasında "Segah" muğamını dinləmiş görkəmli Azərbaycan sənətçiləri Şəmsi Bədəlbəyli, Səid Rüstəmov, Soltan Hacıbəyov, Niyazi onu təhsilini davam edərək M.Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasına vokal ifaçılarının müşayiətçisi vəzifəsinə götürülməsi məsələsini qaldırırlar. O vaxtdan Azərbaycan ifaçılıq sənətinin Seyid və Xan Şuşinski, Zülfü Adıgözəlov, Həqiqət Rzayeva, Şövkət Ələkbərova, Sara Qədimova, Fatma Mehrəliyeva kimi məşhur təmsilçilərini ecazkar çalğısı ilə müşayiət etmiş, özü də

filarmoniyanın solisti kimi Bakıda, respublikanın müxtəlif bölgələrində uzaq-yaxın xarici ölkələrdə çıxışlar etməyə başlamışdı.

Habil Əliyev bənzərsiz ifası ilə ürəkləri fəth etmiş, milli musiqi alətimiz kamançanı dünyada tanıtmışdır. O, muğam üçlüyünün tərkibində kamançanı ilk dəfə solo konsert aləti kimi təqdim etmişdir. Kamançanın ifa imkanlarının mükəmməl şəkildə ifadə və inkişaf etdirilməsində onun çox böyük xidmətləri olmuşdur. Habil Əliyev kamançanın səslənməsində müxtəlif texniki ifa üsulları tətbiq edərək onun tembr zənginliyinə nail olmuşdur. O, kamançanın üç müxtəlif tembr çalarını çox parlaq şəkildə göstərmişdir. Bunlar, həzin və ağlağan – aşağı tembr, mülayim – orta tembr, dramatik və yanğılı yüksək (zil) tembrlərdir.

H.Əliyev virtuoz ifaçılıqla yanaşı, bəstəkarlıqla da məşğul olur. O, muğam əsasında improvizasiyalar edərək, müxtəlif melodiyalar bəstələmiş, bir çox mahnılar yaratmışdır.

Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının sədri, UNESCO-nun "Sülh naminə incəsənət xadimi", Azərbaycan Respublikasının xalq artisti, "Şöhrət" ordenli, professor Firəngiz Əlizadə yazır: "Mənim bəstəkarlıq fəaliyyətimdə Habil Əliyevin böyük rolu olmuşdur. H.Əliyevin əsrarəngiz ifasının vurğunu olmaqla yanaşı, mən öz bəstəkarlıq təcrübəmdə onun sənətindən bəhrələnərək, müəyyən mənada Azərbaycan musiqisində yeni üslublu "Habilsayağı" əsərini yaratmışam". Bəstəkar qeyd edir ki, o, H.Əliyevin ifası yazılmış valı görkəmli violonçel ifaçısı, bir çox beynəlxalq müsabiqələrin laureatı İvan Monigettiyə təqdim etdikdə, o, xüsusi bir maraqla valı dinləmiş və Azərbaycan milli ifaçılıq sənətinin ona böyük təsir bağışladığını bildirmişdi. İ.Monigetti Habil Əliyevin ifasını David Oystrax ilə müqayisə edərək onu, hətta üstün hesab etmişdi. Firəngiz Əlizadənin violonçel və fortepiano üçün 1979-cu ildə bəstələdiyi "Habilsayağı" əsəri son dərəcə çətin virtuoz texnika ilə yazılıb. Onu yalnız virtuoz ifaçılar çala bilər. Əsərin premyerası 1979-cu il dekabrın 10-da Leninqradda olub. 1989-cu ildə keçirilmiş "Varşava payızı" beynəlxalq musiqi festivalında "Habilsayağı" onilliyin ən uğurlu əsəri adlandırılmışdır." "Habilsayağı" artıq dünya violonçel ifaçılarının əksəriyyətinin repertuarında habelə beynəlxalq müsabiqələrin daimi proqramında özünə möhkəm yer tutmuşdu. F.Əlizadə yazır: "Habilsayağı mənim yaradıcılığımın mühüm səhifələrindən birini təşkil edir". Akademik Vasif Məmmədəliyev yazır:"Habil Əliyev kamançaya Azərbaycan ruhu, Azərbaycan nəfəsi gətirib onu bizimkiləşdirdi. Başqa sözlə Habil Əliyev kamançanı erməni ifaçılarının əlindən alıb yenidən millətimizə qaytardı. O, kamançanın səs palitrasını, texniki imkanlarını genişləndirib ona özünəməxsus yeni tembr, səslənmə və çalarlar gətirdi" (2, s. 104). Habil Əliyev xanəndəni müşayiət edəndə ona xüsusi enerji verir. Xalq artisti Əbülfət Əliyev yazır: "Habilin çalğısını eşidib pis oxumaq günahdır" (2, s. 96).

Əlçatmaz zirvələr əldə edən böyük sənətkar haqqında dahi musiqiçilər, şairlər, yazıçılar, çox qiymətli, dəyərli sözlər demişlər. Habil Əliyev yaradıcı şəxsiyyət kimi cavanlığından üzübəri rəssam və heykəltəraşlarımızın sevə-sevə müraciət etdikləri mövzulardan biri olmuşdur. Onun sənətkar xöşbəxtliyinin biri də budur ki, sağlığında heykəlləşmişdir.

H.Əliyev müasir dövrümüzdə Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin ən parlaq nümayəndələrindən biridir. Xalq arasında milli musiqi aləti kamançanın ən mükəmməl, virtuoz ifaçısı kimi muğamları çalarkən heç kimi təqlid etmir, ifa etdiyi muğamlara yeni

xallar, xırdalıqlar, guşələr gətirir. Onları yeni quruluşda, yeni formada, yeni məzmunda dinləyicilərə çatdırır. Habil Əliyev müvəffəqiyyəti, onun novatorluğu, muğam janrına, janrın təbiətinə, qanunauyğunluğuna yaxından bələd olması ilə bağlıdır. Sənət nümunələrini H.Əlyev qəlbinin hərarəti, bəstəkar ilhamı ilə ifa edir. Onun ifasında səslənən hər bir sənət nümunəsi sanki dil açıb danışır. O, ifa zamanı texniki cəhətdən çətin passajları çox məharətlə ifa edir, alətin geniş texniki imkanlara malik olduğunu dinləyicilərə məharətlə çatdırırdı. H.Əliyevin ifasını dinləyərkən, ifaçı ilə musiqi alətinin canlı dialoqda iştirak etdiyinin şahidi olursan. İfaçı, sənəti ilə bu alətin geniş imkanlara malik olduğunu bir daha sübut etdi. Kamançada həm muğamı, həm milli nəğmələri, həm də klassik Avropa və populyar Qərb musiqisini çox gözəl və virtuoz şəkildə ifa edir. Habilin ifasında hər hansı bir musiqini dinləyərkən elə bil ki, xalqın səsinə qulaq asırsan. Bu çalğı, ifaçı ilə dinləyicinin ürək söhbəti, onların duyğularını, sevinc və kədərini, adi nigarançılıqlarını bir-biri ilə bölüşməsidir. Habilin kamanı yarım əsrdən artıq bir dövrdə dünyanı sehrləmişdir. Kaman sənətimizin zənginliyi, milli musiqimizin ölməzliyi, bu ecazkar sənətkarın sayəsində dünya xəzinəsinə öz misilsiz töhfəsini vermişdir.

Habil hər hansı bir muğamı və ya mahnını dəfələrlə çalsa da, onlar bir-birinə bənzəməz, hər dəfə ona yeni bir nəfəs, yeni bir rəng, yeni bir ahəng qataraq, həmin ifanı zənginləşdirirdi. Habil sanki Nizaminin zəkasından, Nəsiminin əqidəsindən, Babəkin qəhrəmanlığından, Füzulinin məhəbbətindən, Şah İsmayılın qəhrəmanlığından, Sabirin, Mirzə Cəlilin yanğısından, Üzeyir bəyin qeyrətindən su içərək qidalanmış, öz ecazkar musiqisi ilə kökümüzə bağlılığını sübut etmişdir. Bu kökə bağlı olan hər kəs Habil sənətinin sehrinə düşür. Kamançanın tərcümeyi-halında ən yuxarı sırada yaxşıların ən yaxşısı kimi Habil Əliyevin adı durur. Elə bircə bu həqiqəti anladır ki, Habil nadirlərin nadiri, həm də möcüzəsidir.

Habilin sayəsində biz, kamanın azərbaycanlılara məxsusluğunu sübut etməyə ehtiyac duymuruq. Çünki bu ifada kaman sanki dil açıb, onun ululərımıza məxsusluğunu söyləyir.

Habil Əliyev həmişə ifaçılıq sənətinin, Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin geniş təbliğatçısı olub. Misir, Əlcəzair, Türkiyə, Fransa, Belçika, İrlandiya, Şotlandiya, Bolqarıstan, Monqolustan, Tunis, İsveç, İsveçrə, Pakistan, İspaniya, İtaliya, ABŞ və digər ölkələrdə müxtəlif millətlərdən olan tamaşaçılar və soydaşlarımız Habil Əliyevi dönə-dönə alqışlamış, ifasından Azərbaycanın ətrini almışlar. Habil Əliyevin "Şəhla gözlüm", "İlk məhəbbət", "Gülüm yatsın", "Güləsən gərək" və digər 15-ə yaxın mahnıları müğənnilərimizin repertuarını bəzəyir.

R.Rza, B.Vahabzadə, M.Araz, Ə.Kərim, Ə.Tudə, N.Həsənzadə, Z.Yaqub və digər şairlərimiz Habil Əliyevə yüzə yaxın şeir həsr etmişlər. Sənətçimiz haqqında 3 kitab, saysız-hesabsız təqdiredici məqalələr yazılmışdır. Heykəltəraşlarımız, dahi xalçaçı-rəssam Lətif Kərimov Habilin portretini toxumuş, Xalq rəssamı Toğrul Nərimanbəyov onun orijinal portretini çəkmişdir.

ABŞ-da, İtaliyada, Fransada, Yaponiyada, diskləri çıxmış, onu həmişə hər yerdə qiymətləndirmişlər. 1964-cü ildə "Əməkdar artist", 1978-ci ildə "Xalq artisti" fəxri adına layiq görülmüşdü. 1997-ci ildə Ümummilli liderimiz Heydər Əliyev ona "Şöhrət" ordeni vermiş, 2007-ci ildə möhtərəm prezidentimiz İlham Əliyev müstəqil Azərbaycanın ən yüksək təltifi olan "İstiqlal" ordeninin yaşıl lentini öz əli ilə Habil Əliyevin boynuna asmışdır. Habil Əliyev ifaçılara öz tövsiyyələrini aşılayaraq demişdir: "Yaxşı ifaçı

olmaq üçün gərək "yoruldum" kəlməsini dilinə gətirməyəsən. Yalnız o sənətkarlara qulaq asıram ki, məndən yaxşıdılar. Hazırda yalnız İranda yaşayan sənətkarlardan Əlirza Şəcəryan, Cəlil Şahnaza qulaq asıram. Valehedici sənətkarlardır, həm də sənətə böyük qiymət verirlər. Bir anımı belə kamançasız təsəvvür etmirəm, yatıb – duranda da, yeyib-içəndə də, yol gedəndə də kamança mənimlədir. Kamança mənim qanımdır, canımdır. Əgər şair deyəcəyi fikri sözlə ifadə edirsə, rəssam tabloda verirsə, mən də hər mətləbimi kamança ilə deməyə çalışıram. Yeganə arzum azad olunmuş Qarabağda kamanımı dizim üstə alaraq "Segah-Zabul" çalmaqdır. Heç vaxt kamançanı utandırmamışam. Dünyanın harasında olursa-olsun kamançam alqışların, sevgilərin şahidi olub".

Habil Əliyevin bilavasitə tələbələri yoxdur. Lakin bu gün böyük bir musiqiçi nəsli özlərinə Habil Əliyevi ustad sayırlar. Onlar məhz Habil Əliyevin ifalarından qidalanmışlar.

Xalqımızın sevimli sənətkarı Habil Kaman 2015-ci il sentyabr ayının 8-də gözlərini əbədi yumaraq dünyasını dəyişdi. Lakin o, öz əzəmətli sənəti ilə musiqisevərlərin qəlbində daim yaşayacaqdır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Abduləliyev A.Ə. Ustad haqqında ustadnamə. B.: 2008, 80 s.
2. Ol Ə. Kaman əfsanəsi H.Əliyev haqqında. B.: 2012, 160 s.
3. Məlikova F. Kamança ifaçılığında ənənəvi üsullar. // "Konservatoriya" jurnalı №1, 2011, s. 67-70.
4. Möhbəddin S. Nağıllar yalan olmur.B.: 1983, 200 s.

Фарида Меликова
Преподаватель АНК

ОБ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ МАНЕРЕ МАСТЕРА КЕМАНЧИ ГАБИЛЯ АЛИЕВА

Резюме: *В представленной статье раскрывается неподражаемое исполнительское искусство Габиля Алиева на кеманче. В исполнении Габиля Алиева мугам был представлен слушательской аудитории в новой структуре.*

Ключевые слова: *кяманче, исполнитель, кяман*

Feride Melikova
Teacher in ANK

MASTER OF KHEMANCHA, WHO FREED PERFORMING ARTS FROM FOREIGN DOMINATION

Summary: *In the article on the basis of analysis such conclusion is done, that the performance art of Qabil Aliyev emulates nobody. In execution Qabil Aliyev of mugham brought to listeners in new to the structure.*

Key words: *khemance, performer, kheman*

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, AMK-nın professoru Abbasqulu Nəcəfzadə
professor Ağasəlim Abdullayev

Сабина ПАНАХОВА
Старший преподаватель ANK
Адрес: Баку, ул. Алескер Алиев 7
Email: sabina.panahova1972@gmail.com

РОЛЬ КОНТЕКСТА В ФОРМИРОВАНИИ СМЫСЛОВОГО СОДЕРЖАНИЯ СЛОВА

Резюме: *В статье рассматривается проблема взаимосвязи смыслового содержания слова с его сочетаемостью в составе синтаксических конструкций. Анализ многочисленных примеров показывает, что семантический объём слова и его синтагматический потенциал соответствуют друг другу.*

Ключевые слова: *контекст, смысловое содержание, сочетаемость слов, синтагматический потенциал*

В потоке речи каждое слово, выполняя номинативную функцию, находится в определённых лексико-грамматических отношениях с другими словами, образующими его ближайшее окружение, т.е. контекст.

Понятие **контекст** тесно связано с понятиями **текст** и **подтекст**. Эти термины, будучи смежными единицами лексического уровня, однокоренными словами, требуют определённого комментария. Текст – это речевой отрезок, пределами которого обусловлено внеязыковое содержание. Подтекст – сознательно опущенная автором часть текста, имеющая связь, содержательную и языковую, с элементами текста, с внешним и внутренним контекстами. Иногда исследователи смешивают эти понятия.

Следует помнить, что «в тексте возникает особая концептосфера (термин Д.С.Лихачёва), связанная с культурным опытом не только одного человека, но и всего народа: язык с помощью текстов фиксирует модель (образ) мира, т.е. языковой знак соотносится с действительностью. Процесс обучения русскому языку необходимо тесно связывать с изучением материальной и духовной культуройнарода – носителя языка» (7, с. 77).

В «Словаре лингвистических терминов» О.С.Ахмановой слово контекст определяется как многозначный термин с двумя значениями: «1. Лингвистическое окружение данной языковой единицы; условия, особенности употребления данного элемента в речи. **Контекст речевой** (контекст речи). 2. Законченный в смысловом отношении отрезок письменной речи, позволяющий установить значение входящего в него слова или фразы» (1, с. 206).

В лингвистической литературе проблема контекста тесно связывается с вопросами функционирования слова в художественной речи, и в этом плане последнее лишь частично совпадает с функционированием любого слова в речи. Как справедливо отмечает В.В.Виноградов, «Слово присутствует в сознании со всеми своими значениями, со скрытыми и возможными, готовыми по первому поводу всплыть на поверхность. Но, конечно, то или иное значение слова реализуется и определяется контекстом его употребления» (2, с. 14).

Интересные мысли о роли контекста в формировании смыслового содержания слова находим в работах А.М.Пешковского, А.А.Реформатского, И.Р.Гальперина, Г.В.Колшанского и др. Существует множество определений контекста. Одним из наиболее распространённых тезисов является тезис Г.В.Колшанского: «С лингвистической точки зрения контекст может быть определён как совокупность формально фиксированных условий, при которых однозначно выявляется содержание какой-либо языковой единицы (лексической, грамматической и т.д.); при этом под однозначностью следует понимать проявление в заданных условиях только одного конкретного содержания формы (например, одного значения слова, грамматической формы и т.д.)» (5, с. 17).

В языкознании типологию текстов осуществляют с учётом разных критериев. Так, например, Е.Т.Черкасова, Ю.Л.Лисота, Р.В.Сосина и некоторые другие считают целесообразным выделять типы контекста на основании его объёма. Согласно Г.В.Колшанского, микроконтекст ограничивается рамками одного предложения («И волны и суша покорны тебе, завидует недруг столь дивной судьбе». Пушкин), макроконтекст – рамками абзаца («Виктор Михайлович Васнецов с самого раннего детства увлекался чудесными народными сказками, героическими былинами. Замечательный русский художник говорил: «Плох тот народ, который не помнит, не любит, не ценит своей истории»), ситуационный, или тематический, контекст представляет содержание главы или даже целого произведения (4, с. 17).

Ряд исследователей выделяют типы «минимального», «развёрнутого», «максимального» (широкого), «сверхконтекста». А такие языковеды, как Б.Н.Головин и Р.Б.Сосина основным типом считают минимально-достаточный контекст выделяя при этом: 1) словосочетание из двух слов; 2) словосочетание из трёх-четырёх слов; 3) расширенное словосочетание; 4) предложение; 5) конструкцию из двух-трёх предложений; 6) конструкцию из четырёх и более предложений; 7) текст рассказа (8, с. 88).

Следовательно, большинство исследователей определяет типы контекста в зависимости от объёма лексических единиц, окружающих данное слово.

Рассмотрим некоторые типы минимально-достаточного контекста, соотносительные со словосочетаниями, реализующими различные лексико-семантические варианты смыслового содержания слова. Именно в словосочетаниях выявляется то или иное значение многозначного слова. Так, например, относительное прилагательное *железный,* будучи многозначным словом, реализует свои разные значения в разнотипных сочетаниях. Главное значение у этого слова – «сделанный из железа» актуализируется в словосочетаниях типа *железные ворота, железный молот, железный колпак*: Стучались в упругую грудь рудников И заступ и *молот железный* (Некрасов. Русск. женщины); [Позади хана] стояли мрачные воины в кольчугах и **железных колпаках** (Злобин, Степан Разин).

В значении «относящийся к железу» прилагательное *железный* реализует своё значение в сочетаниях со словами *торговля, лязг*: В этой *железнойторговле* вырабатываются и … сердца, не знающие жалости (Короленко. Павловские очерки); *Железный лязг* цепей и стонущий скрип блоков сливались с шумом волн (М.Горький. Фома Гордеев).

В сочетании со словом *цвет* данное прилагательное образует устойчивое словосочетание: Его крошечное личико совершенно исчезало под целой громадой седых, *железного цвета* волос (Тургенев. Вешние воды).

Помимо этого, у прилагательного *железный* реализуется несколько переносных значений. Одно из них – «сильный крепкий» выступает в сочетании с существительными типа *рука, здоровье, тело* и т.п.: Вдруг витязь мой, Вскипев, *железною рукою* С седла наездника срывает … И в волны с берега бросает (Пушкин. Руслан и Людмила); … *железное здоровье* подобных людей поистине изумительно (Тургенев. Странная история).

Другое переносное значение прилагательного *железный* – «непоколебимый, непреклонный, твёрдый» реализуется в его сочетаниях с отвлечёнными понятиями типа *власть, дисциплина, упорство* и т.п.: … *железная дисциплина* не исключает, а предполагает сознательность и добровольность подчинения (Правит. документ).

Наконец, третье переносное значение рассматриваемого слова – «жестокий, суровый» встречается в сочетаниях со словами типа *репрессия, схватка* и т.п.: Общество ждало чего-то … Чего именно? Одни – *железных репрессий*, другие – *реформ* (Карол. В.М.Гаршин); … в железной схватке за власть (Н.Островский. Как закалялась сталь).

Влияние контекста на характер смыслового содержания слова ярко проявляется при дифференциации отдельных лексико-семантических вариантов многозначных слов и реализации их системных связей. В особенности это обнаруживается в сфере контекстной синонимии и антонимии. Так, например, М.Горький в романе «Мать», чтобы показать безрадостное существование жителей слободки, их кропотливый труд, гнетущую обстановку, использует одну деталь – *фабричный гудок*, который то *гудел*, то *ревел*, то *кричал*, то *выл*, то *пел*, то *звал* на работу. В приведенном предложении глаголы, обозначающие звуки гудка, фактически объединены одним общим понятием и поэтому воспринимаются как контекстные, индивидуально-авторские (окказиональные). При этом они выражают не обычное, а случайное значение.

Более подробный анализ сочетаемостных свойств приведённых глаголов позволяет сказать, что в обычных сочетаниях они реализуют узуальное значение и, как правило, имеют иную сочетаемость: *ревёт лев, кричит человек, воет волк, поёт птица (человек), зовёт человек*. Эти примеры свидетельствует о том, что узуальное и контекстное значения слов реализуются в нетождественных сочетаниях.

То же самое касается и контекстных антонимов. В отличие от собственно языковых антонимов, которые противопоставлены по значению в самой лексической системе (*добро - зло, большой – малый, быстро – медленно, говорить – молчать* и т.п.), контекстные антонимы не имеют противоположного значения вне контекста. Образуемые в контексте пары временные, нерегулярные, они не фиксируются в антонимических словарях. Например, слово *овца* в прямом значении вне контекста не имеет противоположного смысла, не имеет антонима. Но в пословице «Не считай недруга овцой, а считай волком» это слово становится антонимом к слову *волк*.

Контекст может также играть роль актуализатора антонимических отношений между разными значениями одного и того же слова. Так, например, *одолжить* у кого-нибудь денег («взять в долг») – *одолжить* кому-нибудь денег («дать в долг»). В данном случае противоположные значения глагола *одолжить* выражаются

управляемой частью словосочетания – предложно-падежным сочетанием «у кого-нибудь» и «кому-нибудь». Таким образом, у глагола *одолжить* антонимичные значения разграничиваются различием приглагольных позиций родительного и дательного падежей.

Аналогичные явления, становятся отправной точкой выделения отдельных лексико-семантических вариантов в семантической структуре каждого многозначного слова. Тесная взаимосвязь смыслового содержания слов с контекстом их употребления обусловливает возможность адекватного комментирования лексических единиц в толковых и учебных словарях, хотя словарные статьи последних не полностью совпадают.

Так, например, в «Словаре русского языка» в 4-х томах у слова *хлеб* выделено 4 значения:

1. Пищевой продукт, выпекаемый из муки (Пеклеванный хлеб. Ржаной хлеб. Пшеничный хлеб. Белый хлеб (из пшеничной муки). Чёрный хлеб (из ржаной муки). Килограмм хлеба.

2. Зерно, из которого приготовляется мука, идущая на выпечку такого продукта. Везти хлеб на элеваторы. Хлеб из закрома насыпать в мешки. Озимые хлеба.

3. перен. Разг. Пища, пропитание. Не буду я ужинать. Противен мне хлеб ваш (М.Горький).

4. перен. Средства к существованию. С дедушкой этим. Минаем. Я уж лет тридцать знаком: (Н.Некрасов. Песни …) (т. 4, с. 601-602).

Что касается «Словаря сочетаемости слов русского языка» под ред. П.Н.Денисова и В.В.Морковкина (1983), то в нём избран свой путь, так как этот словарь сосредоточен на показе лексико-синтаксической сочетаемости слова.

Хлеб. 1. Пищевой продукт, который выпекают из муки.

Хороший, плохой, свежий, душистый, тёплый, мягкий, чёрствый, вкусный, сырой, пшеничный, ржаной, ситный …

Хлеб чего: - какого-либо завода, качества, какой-л. выпечки … Хлеб из чего (~ из какой-л. муки) … Хлеб с чем (с тмином, с маслом).

Кусок, ломоть, вкус, запах, цена … хлеба.

Выпекать, продавать, купить, резать хлеб, хотеть хлеба.

Без хлеба оставить, остаться … за хлеб заплатить … относиться к хлебу …

На хлеб положить … От хлеба отказаться … По хлебу соскучиться …

Хлеб черствеет, засох, кончился, стоит сколько?

У кого-л. есть хлеб, нет хлеба.

2. Зерно, из которого делают муку, идущую на выпечку такого продукта.

Обмолоченный, целинный, украинский … хлеб.

Заготовка, отгрузка, цена … хлеба.

Торговля … хлебом.

Поставлять, покупать, грузить, засыпать … хлеб.

3. Растение, из зёрен которого изготовляется мука и крупа.

Созревающие, озимые, яровые … хлеба.

Уборка, косовица, урожай, море … хлебов.

Сеять, выращивать, убирать, косить, молотить … хлеба.

Любоваться … хлебами.

Хлеба растут, стоят, колосятся, созревают …

За речкой на другом берегу гнулись и тихо волновались под ветромсозревающиехлеба (Короленко. С. 642).

Сопоставление данных толкового словаря и словаря сочетаемости слов делает очевидным взаимосвязь между сочетаемостью (контекстом) и смысловым содержанием анализируемого слова. По этому поводу П.Н.Денисов писал, что «номинативный потенциал слова определяет его синтагматический потенциал, но не наоборот, хотя для переносных, лексически и/или синтаксически связанных ЛСВ нельзя отрицать возможность самого их формирования на базе контекстных связей» (4, с.97).

Влияние контекста на формирование смыслового содержания слова довольно последовательно обнаруживается в структуре словосочетаний, например; *тяжёлый груз* («имеющий большой вес»), *тяжёлая обязанность* («трудная, требующая больших усилий»), *тяжёлые шаги* («лишенные лёгкости»), *тяжёлое дыхание* («напряжённое, затруднительное»), *тяжёлое наказание* («суровое»), *тяжёлая рана* («опасная, очень серьезная»), *тяжёлое чувство* («горестное»), *тяжёлый человек* («неуживчивый»), *тяжёлое машиностроение* («относящееся к машинам»).

Как видно из приведённых примеров, каждое из указанных 9 значений прилагательного *тяжёлый* характеризуется собственной сочетаемостью, т.е. контекстом.

Иногда же для реализации конкретного значения прилагательного наличие атрибутивного словосочетания оказывается недостаточным, ибо прилагательное и в составе такого словосочетания может сохранить способность выражать несколько значений. Так, например, прилагательное *свободный* в сочетании с целым рядом существительных может выражать значения «пользующийся свободой», «беспрепятственный», «никем или ничем не заполненный», «просторный» и т.д.

Уточнение значения имени прилагательного в контексте определённого словосочетания следует объяснять, с одной стороны, системно обусловленной прикреплённостью качественного признака к тем или иным классам сущест-вительных, а с другой – актуализацией смыслового содержания в конкретной речевой ситуации.

Следует отметить, что предложение как таковое само по себе отнюдь не всегда гарантирует однозначное понимание смысла прилагательного.

Иногда нейтрализуются и синтаксические актуализаторы, не способствуя реализации конкретного значения. Так, например, прилагательные *белый, чёрный* и *жёлтый* могут обозначать как цвет, так и расовую принадлежность. Конечно, в таких случаях речь может идти не о минимальном, а о недостаточном контексте. Вернее, здесь контекст вовсе отсутствует [6, с.8-11].

Для характеристики роли контекста в реализации смыслового содержания слов необходимо затронуть также вопрос о критерии отрицательной диагностики, т.е. невозможности семантического согласования тех или иных слов. Так, например, слова *хороший, прекрасный* и т.п. не сочетаются со словами *мусор, болезнь* и т.п.

В заключениизаметим, что анализ многочисленных словарных статей многозначных слов показывают, что колебания в раскрытии полисемии слова могут иметь объективные причины. Однако самым верным критерием выявления кон-кретного смыслового содержания слова является его обусловленность контекстом. Именно

контекст способствует формированию адекватного значения языковых единиц и их синтагматического потенциала.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. М., 1966.
2. Виноградов В.В. Русский язык. Грамматическое учение о слове. М., 1947.
3. Денисов П.П. Лексика русского языка и принципы её описания. М., 1980
4. Донецких Л.И. Реализация эстетических возможностей имён прилагательных в тексте художественных произведений. Кишинёв, 1980.
5. Колшанский Г.В. О природе контекста //Вопросы языкознания. 1959, № 4.
6. Рзаева К.Г. Многозначность имён прилагательных в современном азербайджанском языке. АКД, Баку, 1974.
7. Семёнова Н.А., Осадчева О.Л. О принципах отбора при обучении русскому языку // Русский язык за рубежом, 2016, № 2.
8. Сосина В.В. Значение слова и контекст //Актуальные проблемы лексикологии. Новосибирск. 1969.

Səbinə PƏNAHOVA
AMK-nın baş müəllimi

SÖZÜN MƏNA TUTUMUNUN FORMALAŞMASINDA KONTEKSTİN ROLU

Xülasə: *Məqalədə sintaktik konstruksiyaların daxilində sözün məna tutumu ilə onun uzlaşması arasında olan qarşılıqlı əlaqələr araşdırılır. Çoxsaylı nümunələrin təhlili göstərir ki, sözün semantik həcmi və onun sintaqmatik potensialı bir-birinə uyğun olur.*

Açar sözlər: *kontekst, məna tutumu, sözlərin birləşməsi, sintaqmatik potensial*

Sabina Panahova
Senior Lecture of ANK

CONTEXT ROLE IN FORMATION OF THE SEMANTIC MAINTENANCE OF A WORD

Summary: In the article is considered the problem of interrelation of the semantic maintenance of a word, and its compatibility as a part of syntactic designs. The analysis of numerous examples shows, that the semantic volume of a word and its syntagmatic potential correspond each other.

Key words: a context, the semantic maintance, word compatibility, syntagmatic potential

Rəyçilər: professor Mikayıl Cəfərov
filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Firudin Qurbansoy

Məleykə HÜSEYNOVA
AMK-nın professoru
Ünvan: Baki, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7
Email: huseynovameleyke@mail.ru

YARADICILIQ METODU VƏ LİRİK-PSİXOLOJİ ÜSLUB

Xülasə: *Artıq XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan ədəbiyyatında bütün ədəbi prosesləri görmək mümkündür. Romantizm, realizm, sentimentalizm, tənqidi realizm kimi ədəbi cərəyanlarda lirik-psixoloji üslub özünəməxsus spesifik xüsusiyyətləri ilə ədiblərin əsərlərində əks olunur. Lirik nəsrdə konflikt əks cəbhələrdə surətlərin arasında deyil, daha çox surətin özünün özü ilə mübarizəsində aşkarlanır.*

Açar sözlər: *romantizm, realizm, tənqidi realizm, lirik-psixoloji üslub*

Azərbaycan ədəbiyyatında XX əsrin əvvəllərində formalaşan romantizmə qədər milli ədəbi prosesdə romantik metod mövcud olub. Klassik poeziya əslində romantik metod əsasında yaşayıb və inkişaf edib. Romantik metodla romantizm arasında kəskin və köklü fərqlər mövcud deyil. Maraqlıdır ki, bəzi tədqiqatçılar romantik metodla yazıb-yaradan sənətkarları və onları klassik romantizm kimi qiymətləndirirlər. Biz də şərti olaraq,qarışılıq yaranmasın deyə, romantik metodla yazıb-yaradan şairlərin yaradıcılığını məhz klassik romantizm kimi nəzərdə tutacağıq.

Klassik romantizm uzun bir zaman kəsiyini əhatə edir, elə buna görə də bu dövrə daxil olan bütün sənətkarların əsərlərinə eyni mövqedən yanaşmaq mümkün deyil. Nizami Gəncəvinin lirikası M.Fizulinin lirikasına nə qədər yaxındırsa, onun poemaları Şah İsmayıl Xətainin "Dəhnamə"sindən bir o qədər fərqlənir. Vaxtilə akademik Məmməd Cəfər haqlı olaraq yazırdı ki, "Füzuli sevir Füzuli düşünür deməkdir" (1, s. 41).

Füzuli və ya klassik romantizmin digər əsas nümayəndələri sevmək üçün düşünmürlər, düşünmək üçün sevirlər. Sufizmdə düşünmək isə müasir ədəbiyyatşünaslıqda nəzərdə tutulan psixologizmin təzahür formalarından biri kimi deyil, Allahı fikirləşmək, ona qovuşmağa mənəvi haqq qazanmaq haqqında fikirləşmək anlamında qavranılır. Başqa sözlə desək, onların məhəbbət lirikasının aparıcı leytmotivini əslində ilahi eşq, böyük Yaradana sevgi motivi təşkil edir. Hətta alleqorik əsərlərin bir çoxu da (məsələn, Füzulinin alleqorik əsərləri və s.) sufi ideyalarının bədii illüstrasiyası xarakteri daşıyır.

Bu tip özünəməxsusluqların nəzərə alınmaması bəzən klassik romantizmə xas bədii əsərləri realist metoda mənsub əsər kimi təhlil etməyə gətirib çıxarır. Bəzən romantik tənqid də realizm kimi götürülür. "Ədəbiyyatşünaslar bu və ya digər yazıçının romantizmdə realizm elementlərindən yazmağı xoşlayırlar. Nəticədə romantik satiranın bir çox əsərləri realist əsər elan olunur" (2, s. 73). Eyni sözləri lirik-psixoloji xəttin klassik romantizmə mənsub bir çox sənətkarların əsərlərində təzahürü

probleminə də aid etmək mümkündür. Halbuki liriklik klassik romantik lirikada ədəbi növə xas keyfiyyət kimi özünü göstərirsə, psixologizm isə konkret epizodlardakı şəraiti və surətin yaşantılarını hadisələr əsasında səciyyələndirməyə xidmət edir.

Azərbaycan romatizminin səciyyəvi sırasında onun klassik romantizm bazasında yaranması, "Maarifçiliyin daxilində yetişməsi və "tənqidi realizm ilə yanaşı yaşaması"nı (3, s. 20) xüsusi vurğulamaq zəruridir. Bədii yaradıcılıq axtarışları belə mürəkkəb şəraitə təsadüf edən H.Cavid, M.Hadi, A.Səhhət və A.Şaiq kimi sənətkarlar Azərbaycan romantizminin möhtəşəm nümunələrini yaratdılar. Tədqiqatçılar belə bir mülahizə irəli sürürlər ki, "romantizm bədii konsepsiyanın mərkəzinə şəxsiyyətin daxili aləmini qoyur" (3, s. 287).

Bu mülahizə ilə razılaşaraq, bir məqama diqqət yetirmək lazım gəlir ki, birincisi romantizm bu cəhəti müxtəlif ədəbi növlərdə və janrlarda fərqli şəkildə təzahür edir; ikincisi, romantizmdə məqsəd şəxsiyyətin daxili aləminin rəngarəngliyini açıb göstərməkdən daha çox, şəxsiyyət kimi xarakterinin özünəməxsusluğunu, möhtəşəmliyini, qətiyyətini, ali ideallarla yaşamaq bacarığını, iradəsini və s. təsvir etməkdir. Onun xarakteri daxili aləminin deyil, daxili aləmi ilk növbədə xarakterinin səciyyəvi cəhətlərini ifadəyə xidmət edir. M.Hadi şeirlərinin birində yazırdı ki, "insanları pək çox sevirəm, lakin uzaqdan". H.Cavid də başqa bir şeirində eyni məsələni poetik şəkildə ifadə edirdi: "Uzaq, ey nəcmi-qeysu olar! Uzaq gəz, ərzə yaxınlaşma! Uzaqdan pək gözəlsin, məuzərən pək dadlı, pək dilbər".

Həyat hadisələrinə uzaqdan baxış onlardan uzaqlaşmaq cəhdindən irəli gəlmir, əslində onlara hərtərəfli, bütöv, dolğun yanaşma məqsədini ifadə edir. Bu cəhət istər-istəməz romantiklərin təsvir prinsiplərinə də özünəməxsusluq vermişdir. Əsas məsələ onların öz idealarına əməl etməlidir. Romantik sənətkarlar xarakterləri formalaşma, mənəvi təkmilləşmə prosesində vermirlər, onlar formalaşmış xarakterlərintipik situasiyalarda açılmasının təsvirini ön plana çəkirlər. Məlumdur ki, sentimentalizm Azərbaycan ədəbiyyatında geniş yayılmayıb. Əslində tədqiqatçılar sentimentalizmin milli ədəbiyyatımızda əsas nümayəndəsi kimi A.Divanbəyoğlunu götürürlər. Maraqlıdır ki, yazıçı haqqında ilk sistematik araşdırmanın müəllifi İ.Bəktaşi A.Divanbəyoğlunu bəzən romantik, bəzən də sentimental yazıçı kimi qiymətləndirmişdir (4, s. 81-89). Eyni sənətkara müxtəlif aspektdən yanaşma bir tərəfdən Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında ədəbi metod və cərəyanların tam öyrənilmədiyini təsdiq edirsə, digər tərəfdən də sentimentalizmlə romantizmin bir çox parametrlər baxımından yaxın olduğunu göstərir.

"Sentimentalizm – fransızca sentimentalisme – sözündəndir. Bu soz ingilis dilində sentimental, fransızca sentiment deməkdir. Sentimental – həssas, tez mütəəssiz olan, ürəyi nazik, təsirli deməkdir. Sentiment sözündə buna uyğun olub, hiss, duyğu, hissetmə qabiliyyəti, duyma qabiliyyəti mənasını verir. Sentimentalizm Avropa ədəbiyyatı və incəsənətində XVIII əsrin ikinci yarısından etibarən ədəbi cərəyan kimi formalaşmağa başlamışdır (5, s. 375).

Oxucunun zəkasına, ağlına deyil, ilk növbədə hissinə, duyğusuna hesablanmış sentimental əsrdə, heç şübhəsiz, lirik-psixoloji xətt ön plana keçirilir. Janr baxı-

mından fərqlənsə də, A.Divanbəyoğlunun bir çox əsərlərində, o cümlədən "Can yanğısı" povestində lirik xətt daha qabarıq nəzərə çarpır. Povestdə lirik xətt bütün əsər miqyasındadır. Başqa sözlə desək, əsərdə müəllif təhkiyəsi də surətlərin nitqi də lirik tonallığı baxımından demək olar ki, bir-birindən fərqlənir. Məsələn, qoca dərvişin, əsərin baş qəhramanları Əhmədin və Ruqiyyənin danışığı lirik tonuna görə bir-birinə bənzəyir (bax: 6).

Lirik xəttin qabarıqlığı heç də həmişə psixologizmin də qabarıqlığını şərtləndirmir və ya qaçılmazlaşdırmır. Yazıçının yaradıcılığında psixologizm dövrün ədəbi nailiyyəti səviyyəsindədir. Yəni ədibin məqsədi psixoloji yox, hiss-duyğunun qabarıq əksini tapan əsər yaratmaq olmuşdur. Buna görə də sənətkar surətin mənəvi dünyasını təsvirin məlum vasitəsindən istifadə etmişdir. Onun əsərlərinin qəhrəmanları yaşayırlar, sevir-sevilirlər, küsürlər-barışırlar, sevinirlər-dərdlənirlər və s. Amma onlar bütün bunlar haqqında düşünmürlər, yaşadıqlarını təhlil etmirlər. Nəticədə surətlərin psixoloji durumu hadisələrnin gedişinin vasitəsi ilə açılır.

Azərbaycan ədəbiyyatında realizm yaradıcılıq metodunun mərhələləri aşağıdakılardır: "maarifçi realizm, tənqidi realizm, sosialist realizm" (7, s. 7). Onu qeyd etmək lazımdır ki, realizmə mənsubluq sənətkarların hamısının ideya-məzmun və ya sənətkarlıq baxımından oxşarlığına dəlalət etmir. Lirik-psixoloji xəttin təzahürü bir tərəfdən zamana görə inkişaf prosesindən keçmişdir, digər tərəfdən də bu metod əsasında yazıb-yaradan sənətkarların fərdi sənətkarlıq istedadından müəyyən mənada asılı olmuşdur.

Maarifçi realizmdə ali ideyaların təbliği ilə insanın dəyişdirilməsi, onun yetgin zəka və maarif işığı ilə şərtlənmiş fəal həyat mövqeyi qazanması, sosial ədalətsizliklərə qarşı barışmazlıq hissi ilə yaşanmasının zəruriliyi ön plana çəkilirdi. İdeya məktəbi, onun gedişini, surətlərin taleyini və s. müəyyənləşdirən ən vacib ədəbi amillərdən biridir. Buna görə də maarifçi realistlərin əsərlərində problemin, ideyanın ifadəsinə xidmət edən hadisəçilik təsvirinə xüsusi diqqət yetirildi.

Tənqidi realizm metoduna mənsub söz ustalarının qəhrəmanları nəinki mövcud həyatları ilə barışmırlar, onlar hətta "vətəndaş kasıblıqlarını" normaya, həyat tərzinə çevirmiş halların, zümrələrin tərəfdarı və müdafiəçisi statusunda çıxış edirlər. Usta Zeynal rahat adamların nümayəndəsidir. Novruzəli "düşünməyən" qəhrəmandır. "Narahat" yox, "narazı" yox, razı qəhrəmandır. Üsyan edən, fəryad edən yox, yuxulayan, yatan qəhrəmandır. Odur ki, Mirzə Cəlili "niyə narahatsınız?" yox, "niyə rahatsınız?", "niyə yatmısınız?" sualları düşündürürdü... Ədibi məhz "ölülük"dən razı qalanlar, dirilmək istəməyənlər, avamlığa, mömünliyə vərdiş edənlər düşündürürdü. Məsələ də onda idi ki, ölülükdən razı qalmağa başlamışdılar. Mömünlük məziyyət sayılmağa başlamışdı və işə bax ki, möminlər, hacılar və məşədilər İsgəndərə, ölülər dirilərə gülməyə başlamışdı!" (7, s. 178-179).

Ölülüyün, zahirən rahat görünən, əslində isə narahatlıq doğuran həyat mövqeli insanların dirilmək istəməmələrinin bədii təhlil mərkəzinə gətirilməsi istər-istəməz özünəməxsus təsvir üsulu və vasitəsi tələb edirdi. Təbii ki, belə aktual və ağrılı problemlərin təsvirində lirik-psixoloji xətti bütün əsər miqyasında aparıcı xəttə çevirmək mümkün deyildir. Belə hallarda yazıçılar iki vasitədən istifadə etməyə üstünlük

verirlər: birincisi, bəzi sənətkarlar lirik-psixoloji xətti epizod miqyasında aktivləşdirirlər, başqa epizodların təsvirində bundan istifadə etmirlər. Məsələn, Ə.Haqverdiyevin "Xortdanın cəhənnəm məktubları" əsərindəki "Odabaşının hekayəsi"ni xatırlayaq. Bu əsərdə də ölülərlə dirilər arasında konflikt barışmaz xarakter daşıyır. Gövhərtacla Fərmanın sevgisi dirilərin sevgisidir və onların eşqinə "ölülər" mane olur. Yazıçı dirilər arasındakı eşq xəttini təsvir edərkən həm ümumi təkkiyə prosesində, həm də surətlərin öz nitqində lirik lövhələr yaratmışdır. "Ölülərin" onların eşqinə maneçiliyi isə hadisələrin gedişinin vasitəsi ilə daha qabarıq aşkarlanan psixoloji yaşantıların təsvirini şərtləndirmişdir (9).

İkincisi, bəzi sənətkarlar lirik psixoloji xətti zahirən tam ciddi planda əsərin təhkiyəsinə gətirirlər. Y.V.Çəmənzəmənlinin "Ağ buxaqda qara xal" hekayəsində bu təsvirlə qarşılaşırıq. Mərsiyəxan lotular əlinə düşəcəyindən ehtiyatlansa da, naməlum xanımın təklifini qəbul edir, onun evinə gedir. Siğə duasından sonra xanım üzünü açır: "Qara çatma qaşları, uzun kiprikləri, ağ buxağındakı qara xalı... ox olaraq mərsiyəxanın ürəyinə batmağa başladı" (9, s. 112). Hekayə boyu lirik xətt davam və inkişaf etdirilir. Adi siğə üçün xanımla görüşən mərsiyəxan tədricən onun gözəlliyinin təsirinə düşür və qadına aşiq olur, ölü tədricən dirilir. Xanım onun sevgisini rədd edəndən sonra gənc və prespektiv din xadimi bir daha əvvəlki həyatına qayıda bilmir, vaxtından qabaq qocalaraq dünyasını dəyişir. Müəllif hətta onun ömrünün son illərinin təsvirində də lirik xətti eyni tutumda və tonla davam etdirmişdir.

Biz bu hekayədə lirik xəttin təsvirini görürük. Doğrudur, lirik xətt bəzi məqamlarda surətlərin psixoloji yaşantılarını da ifadə etmişdir. Xüsusən mərsiyəxanın psixoloji yaşantıları, gözəlliyinə vurulduğu xanımın ondan imtina edəndən sonra çəkdiyi iztirab və əzablar, ömrünü mənasız yaşadığını dərk etməsi, peşmançılıq çəkməsi bütün hallarda, lirik xəttin qabarıq təsviri ilə müşayiət edilmişdir. Amma biz burada da hələ psixologizmin ənənəvi təzahür formasını görürük. Müəllif mərsiyəxanın çəkdiklərini həm surətin zahiri tərəfini, həm də lirikxəttlə surətin vəziyyəti arasındakı təzadı qabarıq verməklə nail olmuşdur.

Ümumiyyətlə realizm, o cümlədən tənqidi realizm yaradıcılıq metodu əsasında yazıb yaradan sənətkarların hamısının əsərlərinin həm məzmun, həm sənətkarlıq baxımından eyni olduğunu söyləmək mümkün deyil. C.Məmmədquluzadənin "Danabaş kəndinin əhvalatı" M.F.Axundzadənin "Aldanmış kəvakib"dən nə qədər fərqlənirsə, S.M.Qənizadənin "Məktubati Şeyda bəy" əsəri də ondan bir o qədər fərqlənir. Müxtəlif fərqləri həm də lirik-psixoloji xəttin təsvirində də görmək mümkündür. Nəzərə almaq lazımdır ki, S.M.Qənizadənin adı çəkilən əsərini bəzi tədqiqatçılar sentimentalizm cərəyanının nümunəsi kimi təhlil etmişlər (10). Belə yanaşma isə təsadüfi deyildir. Müəllifin əsərdə lirik xəttə maraq göstərməsi, psixologizmin müxtəlif formalarından istifadə etməsi, xüsusən də surəti öz-özünə danışdırması bütövlükdə əsəri, konkret halda surətləri bu və ya digər dərəcədə psixoloji aspektdən işləməyə imkan vermişdir.

ƏDƏBIYYAT:

1. Cəfər M. Füzuli sevir. // M.Cəfər. Seçilmiş əsərləri, 2 cilddə, I cild, B.: Azərnəşr, 1973, 351s.
2. Əliyev K. Azərbaycan romantizminin nəzəriyyəsi. B.: Elm, 2006, 204 s.
3. Борев Ю.Б. Эстетика. М.: Издательство Политической Литературы, 1981, с. 399
4. Bəktaşi İ. A. Divanbəyoğlu. B.: Gənclik, 1984, 160s.
5. Литературный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1987, с. 752
6. Divanbəyoğlu A. Can yanğısı. B.: Gənclik, 1972, 52s.
7. Yaşar Q. Azərbaycan realizminin mərhələləri. B.: Elm, 1980, 256s.
8. Haqverdiyev Ə. Seçilmiş əsərləri, 2 cilddə, II cild, B.: Azərnəşr, 1971, 491s.
9. Çəmənzəminli Ə.V. Əsərləri, 3 cilddə, I cild, B.: Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyası Nəşriyatı, 1996, 510s.
10. Babazadə B. Azərbaycan sentimentalizmi. B.: Bakı Universitetinin nəşriyyatı, 2003, 109 s.

Малейка ГУСЕЙНОВА
Профессор АНК

ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД И ЛИРИКО-ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ СТИЛЬ

Резюме: *Уже в начале XX века в Азербайджанской литературе прослеживаются все художественные тенденции. Такие течения, как романтизм, сентиментализм, критический реализм выявляются в произведениях своими специфическими качествами. В лирической прозе конфликт наблюдается не только в противостоянии образов, но и в борьбе с самим собой.*

Ключевые слова: *романтизм, реализм, критический реализм, лирико-психологический метод*

Maleyka HUSEYNOVA
Professor of ANC

CREATIVE AND LIRICO-PSYCHOLOGICAL METOD

Summary: *Already in the early 20th century, you can be sech all the artistic processes in Azerbaijan literature. Romantic sentimentalism, critical realism such floves are indentified in the works currently owned by specific qualities. The lyrical mint shops in the conflict opposing fronts, not only between the images but also revealed in the struggle with the very way.*

Key words: *romantizm, realism, critical realism, liriko-psycological metod*

İradə CƏFƏROVA
Pedaqogika üzrə fəlsəfə doktoru
AMK-nın baş müəllimi
Ünvan: Baki, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7
Email: irada.cafarova@box.az

MÜƏLLİMİN PEŞƏ ÖZÜNÜDƏRK PROSESİNİN XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Xülasə: *Fundamental şəkildə, insanlarla daim peşəkarcasına işləyən mütəxəssislər öz işində hər zaman yeniliklər axtarmalı, daxili dünyasını durmadan formalaşdırmalı, özünüdərk və özünü reallaşdırmaqda yeni imkanların axtarışına çıxmalı, professional düşüncəyə malik olmalı və professionallığını inkişaf etdirməlidir. Yalnız o zaman qarşılıqlı əlaqələrin inkişafı baş verir və professional keyfiyyətlərin artımı ilə özünüdərk formalaşır. Bu zaman pedaqoq böyük məmnunluq hissi yaşayır və ya əksinə öz işindən narazı olub, daxili "mən"i ilə uyğunsuzluq duyub emosional peşmançılıq hissi keçirir. Biz peşəkar pedaqoqu ilk növbədə özünün peşəkar fəaliyyətini dərk edən, psixoloji-pedaqoji ünsiyyət, eyni zamanda fərdi şəxsiyyət sisteminin tərkib hissəsi kimi qəbul edirik.*
Açar sözlər*: şəxsiyyət, pedaqoq, özünüdərk, özünü peşəkər dəyərləndirmə*

Cəmiyyətin həyatında baş verən dəyişikliklər, sosial yeniləşmə, azad bazar iqtisadiyyatına keçid, demokratikləşmə, inkişaf etmiş dünya dövlətlərinə inteqrasiya, qloballaşma, milli özünüdərk, mənəvi dəyərlərin mənimsənilməsi və s. bu kimi proseslər bir tərəfdən insanın düşüncə və davranış tərzində yeniləşməni, ənənəvi stereotiplərin dəyişməsini zəruri edirsə, digər tərəfdən də baş verən dəyişikliklərin elmi şəkildə öyrənilməsini vacib şərt kimi qarşıya qoyur.

Şəxsiyyətin formalaşmasında ən böyük vəzifə pedaqoji kollektivdə müəllimin üzərinə düşür. Əlverişli mühit yaratmaq, başqalarına kömək etmək vəzifəsinin öhdəsindən o müəllim gələ bilər ki, özü fəal surətdə özünüdərklə məşğul olur. Əks halda, tələbələrin inkişafında iş təcrübəsindən istifadə etmədən onun fəaliyyəti rəsmi xarakter daşıyacaq.

Özünüdərk - insanın həyat və şəxsiyyətinin xüsusiyyətləri haqqında bilik toplanması prosesidir. Özünüdərk insanın ətraf aləmi dərk etməsi və dünya ilə əlaqələrin yaradılması üçün vacib şərtdir. Insanın inkişafı prosesində özünüdərk onun müstəqil fəaliyyətinin təşkili, iradi davranış, nailiyyətləri, şəxsi keyfiyyətlərinin inkişafı və müvafiq qiymətləndirilməsi, digər insanlarla əlaqələrin qurulması üçün əsas şərt olur (1).

Özünüdərk mürəkkəb, çoxmərhələli quruluşa malik olan özünüanlama prosesinin ilkin addımıdır. Ilkin mərhələdə T.V.Arxirevanın fikrinə görə, bu səviyyədə "Mən"ini, öz müqəddəratını müəyyən etmək haqqında fikir formalaşır, lakin özləri haqqında düzgün anlaşmaları yoxdur" (10, s 29–38). Ikinci mərhələdə özünü öyrənmək prosesi özünü analiz etməklə və özünüanlama yolu ilə başa çatır. Bu zaman özünüdərk prosesinin məzmunu əhəmiyyətli dərəcədə mürəkkəbləşir.

Hal-hazırda peşə özünü dərketmənin məzmunu və səviyyəsi haqqında heç bir xüsusi tədqiqatlar aparılmayıb. Bizim fikrimizcə, peşə özünüdərkin inkişaf dina-

mikasına, onun inkişaf səviyyəsini qaldırmaq məqsədilə keyfiyyət xüsusiyyətlərini öyrənmək vacibdir.

Peşə özünüdərkin motivləri müxtəlif olur. Ən səciyyəviləri aşağıdakılardır:

1) Peşə özünüdərki ilk əvvəl özünə maraqda, peşəkar keyfiyyətlərin güclü və zəif tərəflərini başa düşməkdə, şəxsiyyət kimi öz görüş dairəsini genişləndirmək arzusunda özünü göstərir.

2) Müəllimin peşə özünüdərkinə çəkdiyi zəhmətlə onun nəticələri arasında uyğunsuzliq olanda ehtiyac yaranır və bu da peşə özünüdərk prosesini stimullaşdırır. Məsələn, müəllim ilə tələbələr, onun davranışı, həmkarları, rəhbərliyi ilə qeyri-qənaətbəxş nəticələr və ya baş verən münaqişələrin səbəbi haqqında düşünməyə vadar edir.

3) Peşə özünüdərk işi ünvanına başqalarının: rəhbərliyin, həmkarlarının, və bəzi hallarda isə tələbələrin tənqidi çıxışlarının dəf etməyə imkan verir. Tənqidə cavab reaksiyası müxtəlif ola bilər: narazılıq, intiqam hissi ilə müşayiət edilən tənqid rədd edilər, yaxud reallığa uyğun olmayan və işdə yalnız çatışmazlıqlar olan tənqid qəbul olunar. Hər halda, fəaliyyətdə konstruktiv yanaşma özünüdərkə və özünü qiymətləndirməyə gətirib çıxarır.

4) Peşə özünüdərkin stimulu kimi aşağıdakı motivlər iştirak edir: özünütəsdiq, özünütəkmilləşdirmə, özünühəvəsləndirmə. Başqa sözlə, müəllim özünü dərk etməklə şəxsi inkişafını, fəaliyyətini əhəmiyyətli dərəcədə yaxşılaşdırır, iş prosesində daha mənalı nəticələrə nail olmaq üçün çalışır. Bəzi hallarda bu ona, başqaları üzərində qələbə çalmağa və idarəetmədə bir professional kimi təsdiq etmək imkanı verir. Bu zaman peşə özünüdərk dərin məna kəsb edir. Müəllimin peşə özünüdərkindən danışarkən tələbələrdə özünə hörmətin səviyyələrinin dəyişilməsini də nəzərə almaq lazımdır.

Bizi maraqlandıran başlıca cəhət özünü dərketmə ilə özünə hörmətin arasında asılılığı müəyyən etməkdur. Apardığımız rəy sorğularının nəticələrindən və keçirilən testlərin təhlilindən belə qənaətə gələ bilərik ki, özünüdərkin inkişaf və təşəkküründə özünə hörmətin təsiri danılmazdir. Lakin özünə hörmət "özünü qiymətləndirmə"nin nəticəsi kimi çıxış etdiyindən əmələ gələn dəyişiklər özünü dərketmənin adekvatlığına qismən təsir göstərir. Bir mühüm məsələni də vurğulamaq istərdik ki, bizözünü dərketməyə özündə ayrı-ayrı elementləri əks etdirən, onların məzmun və formasının dəyişməsinə müvafiq bir sistem kimi baxırıq. Bu baximdan özünə hörmətin yüksəlməsi, ôzünü təkmilləşdirmənin, özünü gercəkləşdirmənin stumulu ola bilər.

Bu məsələdə ziddiyyətli məqamlar çoxdur. Son nəticədə bu proses xudbinliyin yaranmasına gətirib çixara da bilər. Yəni özünə hörmətin qeyri-adekvat yüksəlməsi özünü dərketmənin daha da təkmilləşməsinə deyil, əksinə yanlış dərketməyə gətirib çixarır. Õzündən razı, başqalarını sevməyən bir şəxsiyyətin formalaşması üçün zəmin yaranır.

Müəllimin peşə özünüdərkinin tənzimlənməsi onun tələbələrlə, iş yoldaşları ilə, rəhbərlik və nəhayət, özü ilə davranışında əks olunur. Buradan peşə özünüdərkin obyekti kimi peşəkar-psixoloji istiqamət, qabiliyyət, xüsusi bilik və bacarıq, daxili fəaliyyətinin səviyyəsi, fəaliyyətin üslubu və s. hesab edilir. Bəzən isə ola bilər ki, özünü insan kimi qavramaq peşəkar kimi dərk etməkdən kəskin fərqlənsin.

V.Q. Maralovun (3) müəllimin peşəkar özünüdərk ilə bağlı fikirlərinə müraciət edək:

- Öz sənətinin ölçü, qayda və modellərini özünün şəxsi keyfiyyətlərinin etalonu kimi bilməlidir. Bu müddətdə peşəkarlıq dünyagörüşünün əsasları qoyulur. Əgər

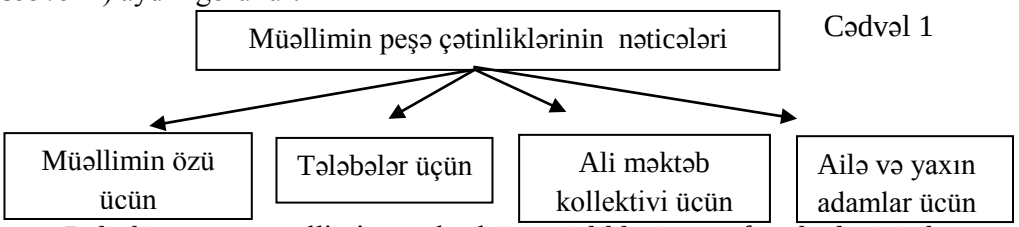
müəllim ətrafdakılar ilə münasibətlərini necə quracağını bilmirsə, özünü dərk etməkdə çətinlik çəkəcək. Müəllimin keçmişdə aldığı biliklərinə əsaslanaraq onun peşəkarlıq kredosu yaranır.

- Pedaqoq iş yoldaşlarının xüsusiyyətlərini, peşəkarlığını öz peşəkarlığı ilə müqayisə etməlidir.
- Öz professionallığını ətrafdakıların gözü ilə (tələbələrin, həmkarların, rəhbərlik) qiymətləndirməlidir.
- Özünün müxtəlif keyfiyyətlərini dəyərləndirməyi bacarmalıdır.
- Özünü başa düşməli, şəxsiyyətini, pedaqoji fəaliyyətini, ünsiyyətini anlamalıdır.
- Özünün xüsusiyyətlərinə həm də emosional münasibət formalaşdırmalıdır.

Bütün bu proseslər vahid mövqeyə inteqrasiya edir və ümumilikdə "peşəkar sərişdə" adlanır. Bundan əlavə, həyata keçirilmiş analiz professionalın şəxsiyyəti və fəaliyyətinin ən zəif nöqtələrini müəyyən etməklə rəhbərlik və psixoloji xidmət tərəfindən zəruri dəstək və yardım almaq imkanı qazanır.

Müəllimin işlərkən qarşılaşdığı peşə çətinliklərinin nəticələri aşağıdakı cədvəldə (cədvəl 1) aydın görünür.

Cədvəl 1



Belə bir sxem müəllimin rastlaşdığı çətinliklərin mənfi cəhətlərini əhatə etməklə yanaşı, problemlərin konstruktiv təsirini də izah etmək üçün faydalı ola bilər. Çünki burada çətinliklərin təsir istiqamətləri də aydın surətdə nəzərə çarpır. Bununla bərabər, həmin çətinliklərin nəticələrinin elmi-nəzəri və praktik planda təhlilinə də yardım edir.

Müəllimlə söhbət və onda yaranan problemlərin diaqnostikası əsasında onların həlli yollarının müəyyən olunması, amillərin şərh edilməsi əsasında özünü inkişaf etdirmənin fərdi proqramı hazırlanır. Nümunə üçün proqramın bir fraqmentini qeyd edək (cədvəl 2).

N.V. Kovalyovanın göstərdiyi kimi, müəllimlər tərəfindən daha sıx yaradılan və özünü inkişaf etdirmə proqramının tərtib olunması üçün sadaladığımız problemlər əsas ola bilər:

- öz sosial mövqeyindən narazılıq hissi, şəxsi yaradıcılıq potensialının həyata keçirilməsində çətinliklər;
- fiziki və psixoloji zəiflik, stresslərə məruz qalma, emosional yüklərə qalib gələ bilməmək qorxusu;
- digər insanların fərdi psixoloji vəziyyətini anlamaq qabiliyyətinin olmamağı, özünü və ətrafdakıları qeyri adekvat qəbul etmə, özünü ələ almaq qabiliyyətinin olmamağı;
- tələbələrə tədris materialını çatdıra bilməmək, onlarda fənnə və mövzuya qarşı maraq formalaşdırmaq bacarığının olmamağı, fənlərarası əlaqələrin müəyyən olunmasında çətinliklər, qiymətləndirmənin subyektivliyi və s.

Pedaqoqun özünü inkişaf etdirməsinin proqramı
(N.V. Klyuyevaya görə)

Cədvəl 2

Problem	**Onun həlli yolları və üsulları**	**Mənim problemin həll olunduğunu necə anlayacağam?**
Dərslərdə və dərsdən kənar tədbirlərdə iştirak edən kolleqalar və rəhbərlik nümayəndələrinin doğurduğu qorxu və gərginlik.	1. Kolleqalarla və rəhbərliyin nümayəndələri ilə etibarlı münasibətlərin qurulması. 2. Şəxsi peşəkarlıqda əminlik və başqalarına öz hərəkətlərinin düzgünlüyünü sübut etmək bacarığı (kolleqalar dərsdə iştirak edən zaman) 3. Tənqidi peşəkar və şəxsi münasibətlərdə sakit qəbul etmək bacarığı	1.Təhsil müəssisəsinin üzvləri ilə istənilən mövzuda ünsiyyət zamanı sakitliyin hiss olunması. 2. Dərsin analitik system bilikləri; öz işinin müxtəlif forma və metodlarının şüurlu şəkildə istifadəsi; tədris materialını, tələbələrin fərdi xüsusiyyətlərini bilmək, adekvat emosional reaksiya 3.Tənqidin şəxsiyyətə deyil, hərəkətlərə aid olduğunu anlamaq, tənqiddə pozitiv məqam tapmaq bacarığı

Beləliklə, biz özünü dərketmə və özünü inkişaf etdirmə proseslərində müəllimlərə dəstəyin və yardımın hansı tərzdə göstəriləcəyini şərh etdik. Müəllimin özünü dərketmə və özünü inkişaf etdirmə qabiliyyəti isə bütün yaş tabaqələri və bütün təhsil müəssisələrində analoji bacarıqların inkişaf etdirilməsi üçün zəruri şərtdir.

ƏDƏBIYYAT:

1. Əliyev B.Ş., Cabbarov R.B. Təhsildə şəxsiyyət problemi. B.: Nurlan, 2007, 180 s.
2. Балл Г.А. Понятие адаптации и его значение для психологии личности //Вопросы психологии, 1989, № 1, с. 92-100
3. Маралов В. Г. Основы самопознания и саморазвития: Учеб. пособие для студ. сред. пед. учеб, заведений. М.: Академия, 2004, 256 с.
4. Маслюк Н.А. Особенности социального мышления студентов высших и средних специальных учебных заведений: Автореф. дис. …канд. псих. наук. М., 2006, 145 с.
5. Рудзенко Б.Я. Профессиональное самовоспитание будущих учителей в процессе педагогической практики. М.: 1997, 116 с.
6. Скоморов Н.Я. Роль коллектива в жизненном самоопределении школьника. Ростов-на-Дону, 1996, 80 с.
7. Сухомлинский В.А. Стать человеком // Новый мир, 1974, № 3, с. 179.
8. Спиркин А.Г. Сознание и самосознание. М.: Политиздат, 1972, 303 с.
9. Спиридонова С.Б..Индивидуально-типологические особенности самопознания школьников // Ярославский педагогический вестник, 2012, № 1, с.280
10. Чеснокова И. И. Проблема самосознания в психологии. М.: Наука, 1977, 143 с.
11. Хайриев И. Формирование профессиональной готовности студентов к руководству морально-волевым самовоспитанием подростков: Автореф. дис. …канд.пед.наук. Ростов-на-Дону, 1989, 19с.
12. Шварц И.Е. Внушение в педагогическом процессе. Перм, 1991, 189 с.
13. Якобсон Т.М. Психология чувства. М.: 1998, 100 с.
14. Ясперс К. Общая психопатология. М.: Практика, 1997, 1056 с.

Ирада ДЖАФАРОВА
Доктор философиипо педагогике
Старший преподователь АНК

ОСОБЕННОСТИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО САМОСОЗНАНИЯ ПЕДАГОГА

Резюме: *Фундаментальным условием профессионального развития специалистов, работающих с людьми, является осознание этими специалистами необходимости изменения, преобразования своего внутреннего мира и поиска новых возможностей самоосуществления в профессиональном труде, то есть повышение уровня профессионального самосознания. При этом не только происходит осознание тех или иных профессионально значимых качеств личности, но и формируется определенное самоотношение. Кроме того, педагог испытывает чувство удов-летворенности или недовольства своим трудом, эмоционально переживает соответствие «образа Я».*
Мы понимаем профессиональное самосознание педагога как осознание себя, во-первых, в системе профессиональной деятельности, во-вторых, в системе педагогического-психологического общения, в-третьих, в системе собственной личности.

Ключевые слова: *личность, педагог, самопознания, профессиональная самооценка*

Irada CAFAROVA
PhD on Pedagogy science
Senior Lecture of ANK

FEATURES OF THE PROFESSIONAL IDENTY OF TEACHERS

Summary: *Fundamental to the professional development of specialists working with people is the realization of these professionals need to change, transform their inner world and find new possibilities of self-fulfillment in professional work, then there is an increased level of professional identity. Thus not only is the realization of some of professionally significant kahonors the individual, but also formed a certain self-attitude. In addition, the school counselor feels a sense of satisfaction or under allowance is their work, emotionally experiencing compliance "self-image".*
We understand professional identity as a psychologist itself, first, in the professional activity of Second, in the pedagogical and psychological communication, thirdly, in a system of self.

Key words: *identity, teacher, professional competence, independence, self-assesment*

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Akif Quliyev
filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Firudin Qurbansoy

Nuray ƏLİYEVA
BMA-nın magistrantı
Ünvan: Bakı ş, Nəsimi r, Şəmsi Bədəlbəyli küç.98
Email: nuray.aliyeva@yahoo.com

"ARŞİN MAL ALAN" OPERETTASININ EKRAN VERSİYALARINDA ŞİFAHİ ƏNƏNƏLİ PROFESSİONAL MUSİQININ ROLU

Xülasə: *Müraciət etdiyimiz mövzuda əsas məqsəd müxtəlif illərdə çəkilmiş filmlərin musiqi tərtibatında istifadə olunan xalq musiqi nümunələrinin, xüsu-silə də şifahi ənənəli professional janr olan muğamın bədii cəhətdən rolu və əhəmiyyətinin təyin olunmasıdır. Mövzu daxilində həm "O olmasın, bu olsun", həm də "Arşın mal alan" filminin hər iki ekran versiyalarında yer almış mu-ğam parçaları nota salınaraq, onların filmdəki səhnəyə göstərdiyi təsir qüvvəsi, rolu və əhəmiyyətinin tədqiqi qarşıya bir məqsəd kimi qoyulmuşdur.*

Açar sözlər: *Üzeyir Hacıbəyli, "Arşın mal alan", musiqili komediya, şifahi ənənəli professional musiqi, muğam*

Dahi Azərbaycan bəstəkarı və istedadlı dramaturq Üzeyir Hacıbəylinin usanmaz fəaliyyətindən yaranmış, musiqi mədəniyyəti xəzinəsində layiqli yer tutan bədii incilər xalqımızın mənəvi sərvət və iftixarıdır.Bəstəkar zəngin yaradıcılıq irsinə malikdir. O, musiqili komediya janrının da yaradıcısı olmuşdur. Bu janr onun qələmiylə kəskin ictimai satiraya çevrilərək yeni keyfiyyət almışdır. "Arşın mal alan", "O olmasın, bu olsun", "Ər və arvad" əsərlərinin rolu M.F.Axundov komediyalarının və "Molla Nəsrəddin" jurnalının, C.Məmmədquluzadə, M.Ə.Sabir, Ə.Haqverdiyev, N.Vəzirov, Ə.Əzimzadə yaradıcılığının əhəmiyyəti ilə müqayisə oluna bilər.

"Arşın mal alan" operettası bütün dünya səhnələrini gəzərək şöhrət qazanmış, ingilis, alman, çin, ərəb, fars, polyak, ukrayna, belorus, gürcü və bir çox dillərə tərcümə edilmiş, 76 ölkənin 187 teatrında tamaşaya qoyulmuşdur. Musiqili komediyaların süjetini bəstəkar müasir həyatdan götürmüşdür. O, bunu xüsusi olaraq qeyd edirdi: "...Müasir hadisələrə həsr etdiyim...musiqili komediyalarımda o zamankı Azərbaycan ziyalılarının qabaqcıl hissəsini düşündürən ideyaları əks etdirməyə çalışmışam." (11, s. 82)

"Arşın mal alan" ilk dəfə 1914-cü il oktyabrın 25-də Bakıda Tağıyev teatrının səhnəsində tamaşaya qoyulmuşdur. Baş rolları H.Sarabski (Əsgər), Ə.Ağdamski (Gülçöhrə), Ə.Hüseynzadə (Soltan bəy), Gülsabah xanım (Cahan xala), M.Terequlov (Süleyman), H.Hüseynov (Vəli) ifa etmiş, rejissoru H.Ərəblinski, dirijoru Müslüm Maqomayev olmuşdur.

Əsərin məqam strukturu və ritmikası tamaşanın hər bir obrazına uyğundur. Tacir Əsgərin "Nələdəndir ney kimi avazeyi-eşqim büləndˮ sözləri ilə başlayan lirik ariyası Segah muğamı, bir sıra səhnəciklər və Cahan xalanın kupletləri Şur muğamı üstündə, digər bütün vokal nömrələri isə xalis Avropa üslubunda yazılmışdır.

Operettanın böyük uğur qazanması bu əsərin başqa bir janrda meydana çıxmasına zəmin yaratdı. Tamaşaçılar arasında böyük rəğbət qazanan "Arşın mal alan" həmçinin kinofilm şəklində də geniş auditoriya kütləsinin ən sevimli əsərinə çevrildi. Əlbəttə ki, kino sənətinin yaratdığı imkanlar daha geniş idi və Üzeyir bəyin şah əsərinin

kinofilm şəklində təqdimatı ona yeni bir nəfəs gətirdi. "Arşın mal alan"ın film kimi çox sevilməsi və baxılmasını təkcə 1945-ci ildə bu filmi izləyənlərin sayının 16,27 milyon olması faktı bir daha sübut edir. Bu filmdən sonra Azərbaycan kinosunda musiqili komediya janrına meyl gücləndi. "O olmasın, bu olsun", "Romeo mənim qonşumdur", "Ulduz" və başqa filmlərdə həmin ənənə davam etdirildi.

"Arşın mal alan" bir neçə dəfə ekranlaşdırılıb. Musiqili komediyanın ilk ekran variantı 1916-cı ilə aiddir. Film 7 hissədən ibarət idi. O vaxtlar Bakıda fəaliyyət göstərən "Filma" Səhmdar Cəmiyyətinin rejissoru Boris Svetlov çəkilişlərə tanınmış səhnə aktyorlarını - Hüseynqulu Sarabskini (Əsgər), Ələkbər Hüseynzadəni (Soltan bəy), Mirzəağa Əliyevi (Süleyman), Əhməd Ağdamskini (Gülçöhrə), Yunis Nərimanovu (Gülcahan, titrdə belə yazılmışdır), Aleksandra və Yevgeniya Olenskaya bacılarını (Asya və Telli) dəvət etmişdi.

Ötən əsrin əvvəllərində azərbaycanlı qadın aktrisaların olmaması bu filmin çəkilişində də özünü göstərmişdi. Qadın rolları ya qeyri-azərbaycanlılara, ya da kişi sənətçilərə həvalə olunmuşdu. Film səssiz idi və dialoqlar titrlər vasitəsilə verilirdi. Rejissor B.Svetlov "Arşın mal alan" operettası ilə tanış olmaq üçün teatra gedir. Tamaşada rolları ifa edən aktyorlar, o cümlədən qadın rollarının ifaçıları rejissorun o qədər xoşuna gəlir ki, bütün truppanı çəkilişə cəlb etməyə qərar verir (7, s. 36).

Film ilk dəfə 1917-ci il yanvarın 3-də Bakıdakı "Forum" kinoteatrında nümayiş etdirilir. Səssiz olduğuna görə onun təsir gücü az idi. Əsər ekran üçün işlənərkən öz gözəlliyini, təravətini və bədii qiymətini xeyli itirmişdi. Buna görə də, salonda yerləşdirilmiş xalq çalğı alətlərinin müşayiəti ilə operettadan musiqi parçaları çalınır, Cabbar Qaryağdıoğlu və digər xanəndələr vokal partiyaları fa edirdilər. Bununla belə filmin keyfiyyəti Üzeyir bəyi və əsas rollarda çıxış edən aktyorları narazı salmışdı.

II Dünya müharibəsi illərində SSRİ-də yenidən "Arşın mal alan" bədii musiqili filminin çəkilişlərinə başlanmış və film 1945-ci ildə ekranlara buraxılmışdır. Əsas rollarda - R.Behbudov (Əsgər), L.Cavanşirova (Gülçöhrə), Ə.Hüseynzadə (Soltan bəy), L.Abdullayev (Vəli), F.Mehrəliyeva (Telli), M.Kələntərli (Cahan xala) çəkilmişlər. Soltan bəy rolunu canlandıran Ələkbər Hüseynzadə filmdən əvvəl 600 dəfə səhnədə bu obrazda çıxış etmişdir. Bu filmdə baş rolun ifaçısı müğənni Rəşid Behbudovun, habelə Vəli obrazını canlandıran Lütfəli Abdullayevin kinoda ilk işi idi. Filmin musiqi redaktoru – Niyazi, ssenari müəllifi S.Rəhman, rejissorlar R.Təhmasib və N.Leşşenko, operatorlar L.Atakişiyev və M.Dadaşov idi. 1946-cı ildə "Arşın mal alan" filminin yaradıcıları SSRİ Dövlət Mükafatına layiq göruldülər. Film dünya xalqlarının dillərinə dublyaj edilərək 130 ölkədə böyük müvəffəqiyyətlə nümayiş etdirildi.

«Melodiya» firması tərəfindən "Arşın mal alan" üç dildə (Azərbaycan, rus və fars) qrammofon valına yazılmış, əsər haqqında dövri mətbuatda, elmi jurnallarda resenziyalar, elmi məqalələr, kitab və broşürlər nəşr olunmuşdur (3, s. 102).

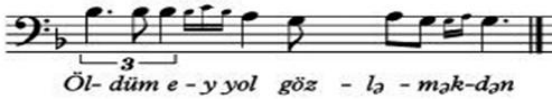
Üzeyir Hacıbəyli bütün musiqi əsərlərində olduğu kimi "Arşın mal alan"da da xalq musiqimizin bir sıra janrlarına müraciət etmişdir. Həmin nümunələri istifadə edərək onlara öz qələmi ilə yeni bir parlaqlıq vermişdir. Bu sırada rəqslər, xalq mahnıları, şifahi ənənəli professional musiqi nümunələri misal göstərilə bilər. Bəstəkar"Arşın mal alan"da xalq mahnı-rəqs və muğam ənənələrini sintezləşdirərək parlaq, yeni vokal üslubu yaratmışdır. Burada artıq milli musiqi təfəkkürü Avropa vokal üslubu ilə qovuşur. Parlaq

məzmun ilə yanaşı, bu musiqi novatorluğu operettanın dünya miqyasında şöhrət tapmasının əsas şərtlərindən biri olmuşdur.

Operettada hadisələr dinamik inkişaf edir. Burada ikinci dərəcəli, şərhedici nömrələr yoxdur. Yeganə xor olan qızların xoru da milli məişət koloritinin poetik təcəssümüdür. Bəstəkar operettanın musiqisində Azərbaycan xalq mahnı və rəqslərinin ritm-intonasiyalarını böyük ustalıqla əks etdirir. Qızların xorunda "Qalanın dibində", Soltan bəyin kupletlərində "Canlar içində canım", üverturanın əsas mövzusunda "Boynunda var sarılıq" mahnılarının, Asyanın rəqsində "Tərəkəmə" xalq rəqsinin intonasiyaları eşidilir.

Film müqəddimə ilə başlayıb birbaşa olaraq Əsgərin I pərdədən "Nalədəndir ney kimi" ariyası ilə davam edir. İlk improvizasiya xarakterli çox kiçik muğamsayağı fraza Vəlinin ifasında səslənir. Vəli "Öldüm ey, yol gözləməkdən" sözləri ilə fikirli halda gileyli intonasiyalarla zümzümə edir:

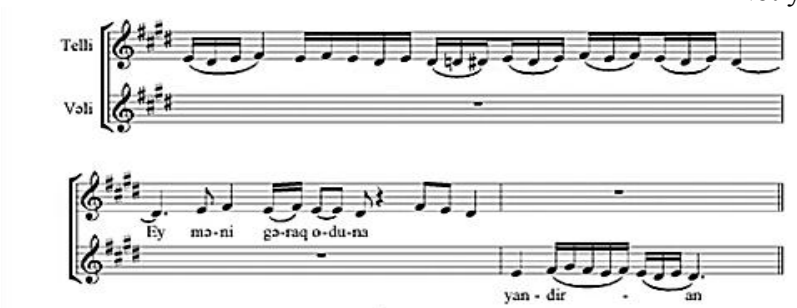
Not yazısı: N.Əliyeva



Bu kiçik frazanın məqam əsası sol mayəli şur məqamına istinad edir, Andantino tempində ifa olunur. Mayənin üst tersiyasında başlayan melodiya tersiya intervalı həcmində aşağı istiqamətli hərəkətlə mayeyə doğru enir.

Filmdə səslənən növbəti muğam parçası Telli və Vəli ilə bağlıdır. Qulluqçu Tellinin oxuduğu kiçik muğam avazına Vəli öz ifası ilə cavab verir. Burada hər iki qəhrəmanın ifa etdiyi bir frazadan ibarət, muğam improvizasiyası üzərində qurulmuş lakonik bir duet yaranır.

Not yazısı: N.Əliyeva



Muğam parçası re diyez mayəli segah məqamına əsaslanır. Telli "Ey" müraciəti üzərində oxuduğu kiçik giriş xarakterli hissənin ardınca, "Ey, məni fəraq oduna yandıran, ey nigar" mətnini ifa edir və ona Vəli "yandırma" sözü ilə cavab verir. Mülayim tempdə ifa olunan duet xromatik hərəkətlə mayənin üst tersiyasına dayaqlanır və sonra xromatizmlə gəzişərək mayəyə enir.

Sonuncu muğam improvizasiyası isə Vəlinin ifasında səslənir və ardınca Telli ilə onu xarakterizə edən komik duet səhnəsinin musiqi sədaları altında rəqs edirlər. Yenidən üvertura səslənir və film "Elə bənd oldum" ifadələri ilə Əsgər və Gülçöhrənin xoşbəxt ifaları üzərində yekunlaşır.

Bu film Ü.Hacıbəylinin sağlığında, onun iştirakı ilə çəkilmiş, müəllifi qane edən ilk və yeganə kino versiyasıdır və bu filmdə şifahi ənənəli professional musiqi nümunələrinin sayı 1965-ci ildə çəkilmiş filmlə müqayisədə daha azdır.

Növbəti ekranlaşdırma 1965-ci ilə aiddir (6, s.57).Üzeyir Hacıbəylinin anadan olmasının 80 illiyi münasibətilə C.Cabbarlı adına "Azərbaycanfilm" kinostudiyası "Arşın mal alan" operettasını yenidən istehsal edir. Bu dəfə film genişekranlı və rəngli variantda olur. Filmin ssenari müəllifləri T.Tağızadə və M.Dadaşov, rejissor T.Tağızadə, musiqi redaktoru SSRİ xalq artisti F.Əmirov, filmin direktoru S.Bəyazov, D.Yevdayev idi. Baş rollarda L.Şıxlinskaya (Gülçöhrə), H.Məmmədov (Əsgər), H.Yaqizarov (Süleyman bəy), A.Soltanov (Soltan bəy), N.Məlikova (Cahan xala) çəkilmişlər. Gülçöhrə rolu aktrisa Leyla Şıxlinskayanın kinoda ilk işi olmasına baxmayaraq müvəffəqiyyətlə ifa olunmuş və böyük rəğbət qazanmışdır. "Arşın mal alan"dan sonra o, daha 10 filmdə müxtəlif rollara dəvət almışdır.

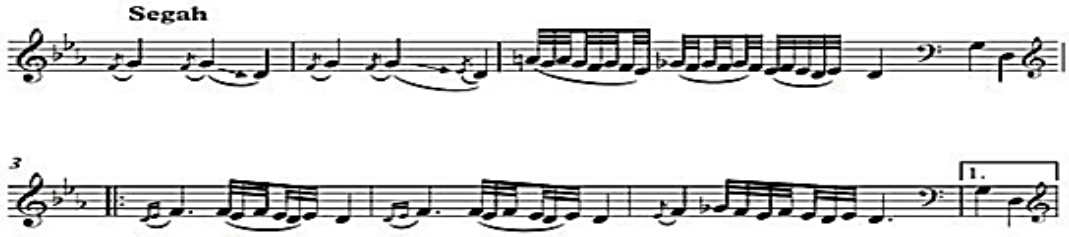
Filmdəki musiqi nömrələrində Əsgərin partiyalarını Azərbaycanın xalq artisti, müğənni Rauf Atakişiyev, Gülçöhrənin ariyalarını isə opera sənətində Nigar, Əsli kimi obrazları məharətlə canlandıran Sona Aslanova ifa etmişdir. Digər vokal partiyalarının ifaçıları sırasında Z.Quliyeva, K.Əzimov, F.Mehdiyev, Ş.Qasımova, R.Mahmudov, S.Həsənovanın adları çəkilə bilər.

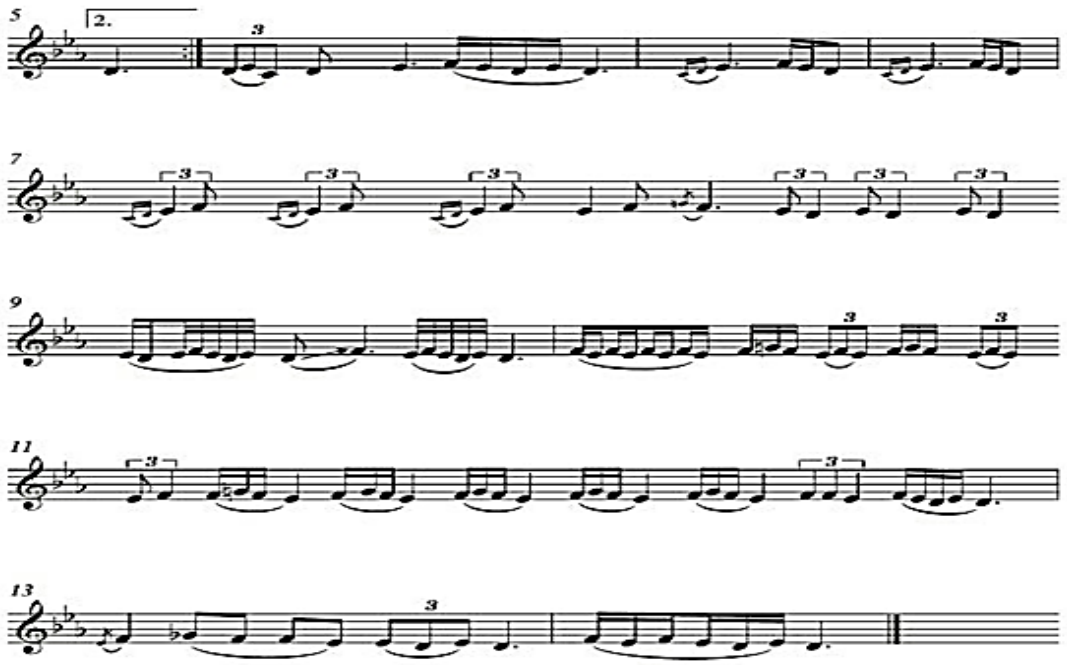
Film üverturanın musiqi sədaları altında başlayır və ardınca II pərdədən "Gülçöhrənin ariyası" ilə davam edir. Tellinin Asya və Gülçöhrə ilə səhnəsində isə "Mirzəyi" rəqsinin ardınca lirik əhvali-ruhiyyəli "Tellinin nəğməsi" səslənir. Bundan sonrakı səhnədə Əsgərin evində Əsgər, xalası və Vəli ilə birgə fikirli halda oturub çıxış yolu axtarır. Həmin hissədə danışıq dialoqları yoxdur və bu qəmli səssizliyin təsir gücünü kamançanın ifasında səslənən muğam parçası daha da artırır. Həmin muğam parçası görkəmli kamança ifaçısı Habil Əliyevin təfsirində yazıya alınmış, "Habil Segahı" adı ilə məşhurlaşmışdır.

Bu, filmdə səslənən ilk muğam parçasıdır. Onun kiçik bir fraqment şəklində səslənməsinə baxmayaraq həmin səhnənin abu-havasında çox mühüm rol oynayır. Qaranlığa qərq olan, ümidsizlik içərisində düşünən Əsgərin duyğularını sanki kamançanın ifası dilləndirir. Səslənən muğam isə səhnədə qabarıq təzad yaratmağa xidmət edir. Süleymanın otağa gəlişi ilə muğam parçasının ardınca onun I pərdədən mahnısı səslənir. Beləliklə, az öncə muğamın sədaları altında düşüncələrə dalan Əsgər Süleymanın mahnısından sonra nikbin və ümid dolu əhvali-ruhiyyəyə köklənir. Bu da muğamın sözlərlə ifadə oluna bilməyəcək kövrək hiss və duyğuları, əhval-ruhiyyəni təsviretmə gücünə malik olmasını bir daha sübut edir.

Not yazısı:

N.Əliyeva





Tərəfimizdən nota salınmış bu muğam parçası re mayəli segah məqamına əsaslanır. Kompozisiyanın xanələrə bölünmə prinsipi melodik cümlələr əsasında aparılmışdır. İlk melodik cümlə üç xanədə tamamlanır. Əvvəldə mayənin üst kvartasında başlayan, qəlib kimi verilən əzmli xarakterli çərək notlar üçüncü xanədə xırdalanmış ritmik formulla, aşağıya doğru istiqamətlənmiş pilləvari hərəkətlə mayəyə enir. Bu cümlədə kamançanın ifasındakı glissando yazıda ox işarəsi ilə qeydə alınmışdır. Üçüncü xanədə mayənin üst kvintasının zilləşməsinə, mayənin üst kvartasının isə bəmləşməsinə rast gəlinir.

Ümumiyyətlə, muğam parçası daxilində mayənin üst kvartasının həm zilləşməsi, həm də bəmləşməsi müşayiət olunur. İkinci melodik cümlə dörd xanədən ibarətdir və mayənin üst tersiyasından aşağı istiqamətli pilləvari hərəkətlə mayəyə doğru enir.

Bu kompozisiyanın şərti olaraq iki hissədən ibarət olmasını qeyd etmək olar. II voltadan sonrakı hissə melodiya baxımından yeni bir hissə kimi qavranılır. Bu hissədə mayə ətrafı melodik hərəkətlə müşayiət olunan xanələr mayəyə dayaqlanır. Yeddi melodik cümlədən ibarət olan parçada triolların verilməsindən sonra xırdalanmış ritmik fiqurlar özünü göstərir və melodiya yenə də mayəyə ayaq verir. Sonuncu iki xanə isə sonluğun əlavəsi kimi mayəni bir daha təsdiq edir.

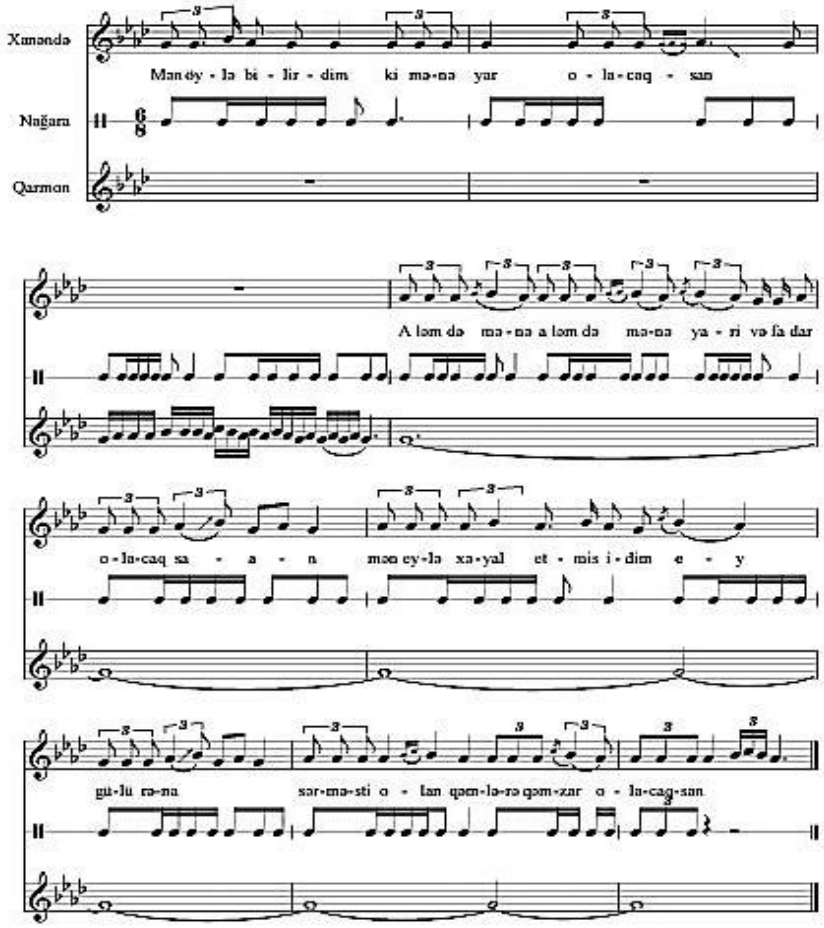
Həmin səhnədə maraq doğuran amillərdən biri də tacir ailəsinin evində qrammofonun mövcud olmasıdır. Burada qrammofonun evin qiymətli əşyalarından biri olması fikri aydın sezilir. Rejissor Əsgərin timsalında dövrünün kübar tacirlərinin mədəniyyətə verdiyi dəyəri nümayiş etdirmiş, onların mənəvi istirahətlərinin nədən ibarət olmasını göstərmişdir.

İkinci muğam parçası Tellinin nəğməsinin ardınca segah üstündə "Şikəstə"yə yaxın tərzdə ifa etdiyi improvizasiya xarakterli kompozisiyadır. Kiçik həcmli bir parça olmasına baxmayaraq bu hissə Tellinin məhəbbət həsrətini, onun da sevib-sevilmək istəyini daha da qüvvətli şəkildə nəzərə çarpdırır. Bu muğam parçası S.Ə.Şirvaninin

"Olacaqsan" rədifli qəzəlindən bir beyt üzərində oxunur. Maraqlıdır ki, Üzeyir bəy əsərdə Avropa vokal sənəti üslubunda yazdığı ariyaların mətnində əsasən Füzulinin qəzəllərindən istifadə etsə də, həmin səhnədə isə Seyid Əzim Şirvani yaradıcılığına müraciət etmişdir. Qəzəl əruz vəzninin həzəc bəhrində yazılıb ("məf`ÜlüməfA`İlüməfA`İlüfə`Ulün" təfilələrinin birləşməsi).

Mən eylə bilirdim ki, mənə yar olacaqsan,
Aləmdə mənə yari vəfadar olacaqsan.

Sol mayəli segah məqamına əsaslanan bu muğam parçasında xanəndənin ifası nağara və qarmon alətlərinin müşayiəti ilə verilir. İlk xanədə nağaranın akkomponementi ilə səslənən xanəndə ifasına üçüncü xanədən qarmon da əlavə olunur. Muğam kompozisiyasının əvvəlindən sonuna kimi nağara eyni bir ritmik fiquru təsvir edir. Üçüncü xanədə qarmon alətinin ifa etdiyi melodik cümlə xanəndənin ifasına kontrapunkt şəklində cavab verir və daha sonra muğam parçasının sonuna kimi bir səs üzərində dayanır.



Filmin əvvəlində Tellinin ifasında səslənən kiçik muğam parçasına bir daha rast gəlinir. Soltan bəyin evində yalnız qalan Telli öz bəxtindən şikayətləndiyi vaxtda Vəli tərəfindən qaçırılır.

Sonda hər bir cütlüyün birlikdə rəqs səhnələri göstərilir ki, onları müxtəlif folklor nümunələri ifadə edir. Məsələn, Süleyman və Asyanın rəqsində "Süleymani", Soltan bəy və Cahan xalanın rəqsində "Mirzəyi", Əsgər və Gülçöhrənin rəqsində "Qavalla rəqs" kompozisiyası səslənir. Film üverturanın mövzusu ilə yekunlaşır.

Filmlərin hər ikisində II pərdədən Asya və Tellinin ariyası istisna olmaqla partiturada verilən bütün musiqi nümunələrindən istifadə olunmuşdur. Vokal partiyalar əsas etibarilə Əsgər və Gülçöhrəyə aid olub, onların hiss və iztirablarını ifa edir. Digər rolların ifaçıları isə bir və ya iki musiqi nümunəsi ilə öz obraz xarakteristikasını açıqlayır. Sadə xalq nümayəndələri olan Telli və Vəlini bir musiqi nümunəsi – duet səhnəsi xarakterizə edir. Lakin onları ifadə edən kiçik muğam parçaları obrazların tam açılmasında mühüm rol oynayır. Muğam hissələrinin məhz bu iki obrazla bağlılığı bu sənətin sadə xalq tərəfindən sevildiyini, məişətdə daim dinlənildiyini büruzə verir.

136 ölkədə nümayiş olunmuş "Arşın mal alan" 2013-cü ildə daha bir yeniliklə tamaşaçılara təqdim olundu. Heydər Əliyev fondunun təşəbbüsü və dəstəyi ilə dekabr ayının 10-da Heydər Əliyev Mərkəzində filmin bərpa edilmiş və rənglənmiş formada 1945-ci il ekranizasiyasının premyerası baş tutdu. Film dünya kino sənayesinin əsas mərkəzi olan Hollivudda bərpa edilərək rənglənmişdir. Doqquz ay ərzində həyata keçirilən bu layihə üzərində Asiya, Avropa və Amerikadan olan 157 nəfərlik heyət çalışıb. Onların arasında "Oskar" mükafatına layiq görülmüş peşəkar mütəxəssislərlə yanaşı, Azərbaycanın kino işçiləri də olub.

Azərbaycan mədəniyyəti tarixində xüsusi yerə məxsus "Arşın mal alan" adlı sənət incisi, şah əsər bütün cahanı fəth edərək dünyada tanındı. O, bu gün də həm film, həm də musiqi əsəri kimi tamaşaçıların qəlbinə birbaşa yol tapır.

ƏDƏBIYYAT:

1. Abezqaus İ. Azərbaycan musiqisində Ü.Hacıbəyovun bədii kəşflərinin inkişafı. / XX əsrin Azərbaycan musiqisi (məqalələr toplusu). B.: Şur, 1994, 200 s.
2. Azərbaycan musiqi tarixi. I cild. B.: Şərq-Qərb ASC Nəşriyyat evi, 2012, 592 s.
3. Hacıbəyov Ü. Ensiklopediyası. B.: Azərbaycan, 1996. 462 s.
4. Hacıbəyov Ü.Ə. Seçilmiş əsərləri. B.: Yazıçı, 1985, 653 s.
5. Hacıbəyov Ü.Ə. Musiqili komediyalar. B.: Azərbaycan SSRİ Elmlər Akademiyası, 1959, 225 s.
6. Hacıbəyov Ü.Ə. Nəşrlərdə kənara qoyulmuş, ixtisar və "redaktə" edilmiş əsərləri. B.: Elm, 2010, 236 s
7. Kazımzadə A. Üzeyir Hacıbəyov və kino. B.: Nağıl evi, 2005, 416 s
8. Qasımov Q. Üzeyir Hacıbəyov. Azərbaycan Uşaq və Gənclər Ədəbiyyatı. B.: Elm, 1949, 117 s
9. Məlikov X.Ü. Hacıbəyov. Arşın mal alan. B.: Az.SSR, 1955, 46 s
10. Zöhrabov R.F. Bəstəkarlarımız haqqında. B.: Şur, 1995, 88 s
11. Hacıbəyov Ü.Ə."Leyli və Məcnun"dan "Koroğlu"ya qədər. Əsərləri, II cild. B.: Yazıçı, 277 s.

Нурай АЛИЕВА
Магистрант BMA

РОЛЬ УСТНО ТРАДИЦИОННОЙ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКИ В ЭКРАНИЗАЦИЯХ ОПЕРЕТТЫ «АРШИН МАЛ АЛАН»

Резюме: *В представленной статье раскрывается художественное значение и роль традиционной музыки устной традиции - мугама в фильмах, которые были сняты на основе музыкальной комедии Узеира Гаджибейли «Аршин мал алан». Используемые мугамные импровизации создают контраст между вокальными номерами и повышают эмоциональную, а также народно-национальную окраску данных сцен.*
Мугамные отрывки были нотированы автором и проанализированы. Одним из интересных фактов является то, что эти дополнения логично связываются с другими номерами оперетты.

Ключевые слова: *Узеир Гаджибейли, «Аршин мал алан», мугамные импровизации, музыкальная комедия*

Nuray ALIEVA
Master of Arts of BMA

THE ROL OF ORAL TRADITIONAL PROFESSIONAL MUSIC IN THE SCREEN VERSION OF THE MUSICAL COMEDY "ARSHIN MAL ALAN"

Summary: İn this article the artistic idea and the role of the oral traditional music mugham is reflected in the films, which were based on Uzeyir Hajibeyli's musical comedy "Arshin mal alan". In both films they were use din descriptions of different circumstances and psychological states. The mugham pieces were made in music notation and analyzed.
The use of folk music is very important in this films. Because they open the spiritual world of the simple persons and influence these scenes very highly.

Key words: Uzeyir Hajibeyli, Arshin mal alan, musical comedy, mugham

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Ceyran Mahmudova
sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Cəmilə Həsənova

Məmmədəli MƏMMƏDOV
AMK-nın "Milli musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi"
elmi-tədqiqat laboratoriyasının rəhbəri
Ünvan: Bakı Yasamal rayonu Ələsgər Ələkbərov 7
Email: mamadali.mammadov@mail.ru

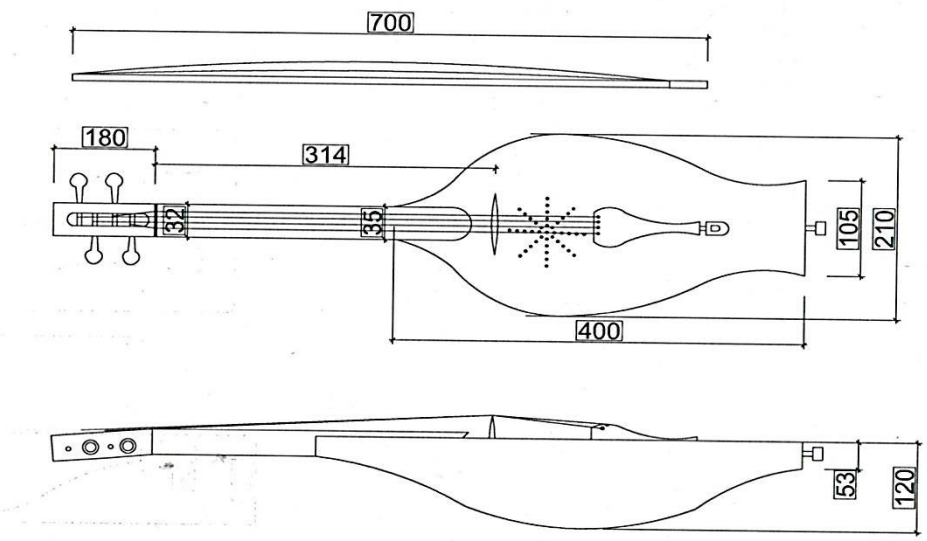
TƏKMİLLƏŞMİŞ QOLÇA QOPUZ VƏ YAYLI QOPUZ

Xülasə: *Təqdim olunan məqalədə təkmilləşmiş qolça qopuz və yaylı qopuz adlı musiqi alətlərindən bəhs edilir. İlk dəfə olaraq bu alətlərin ölçü sistemləri, sxemləri göstərilir.*
Açar sözlər: *qolça qopuz, yaylı qopuz, təkmilləşmə, rezonator, iç mizrab*

Azərbaycan xalqının ən qədim musiqi alətlərindən biri də "qolça qopuz"dur. Qədim dastanlarımızda və klassiklərimizin şeirlərində qopuz alətinin adına çox rast gəlirik. Tədqiqatçılar qopuzu türklərin ən qədim mizrabla çalınan musiqi alətləri sırasına daxil edirlər (2, s. 17). Bu alət ilk dəfə olaraq 1999-cu ildə bərpaçı-alim Məcnun Kərimov tərəfindən bərpa edilmişdir. Sonradan musiqi alətləri hazırlayan ustalarımız da bu qopuzu təkmilləşdirməyə təşəbbüs göstərmişlər. Bizi qolça qopuzu hazırlamağa sövq edən əsas məsələ alətin fiziki parametrlərinin, yəni həndəsi ölçü sistemlərinin ustalarımız tərəfindən düzgün təyin edilməməsi olmuşdur. Beləliklə, 2011-2012-ci illərdə AMK-nın "Milli musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi" elmi-tədqiqat laboratoriyasında tərəfimizdən qolça qopuz və yaylı qopuz musiqi alətləri hazırlanmışdır.

Şəkil 1

Alətlərin cizgi layihəsini nəzərdən keçirək. Bu alət 4 simdən və 4 aşıxdan ibarətdir. Yaylı qopuzun çanaq ölçüləri qolça qopuzun çanaq ölçüləri ilə eynilik təşkil edir. Üz dekası qoz ağacından, çanaq özü isə tut ağacından hazırlanmışdır. Alətin ölçüləri cizgi 1-də verilmişdir. Səs diapazonu 2,5 oktavaya yaxındır. Alət kamança kökünə uyğun olaraq köklənir (1-ci sim fortepianoya 2-ci oktava fa diyez (fis^2); 2-ci sim 1-ci oktava si (h^1); 3-cü sim 1-ci oktava fa diyez (fis^1); 4-cü sim kiçik oktava si (h). Lakin hərdən skripkaya uyğun I-III tellər mi, II-IV tellər isə lya kimi də köklənir.



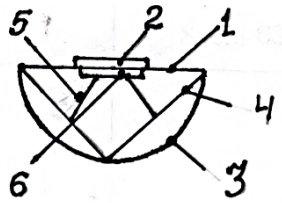
Cizgi 1

Çanaq oyma üsulu ilə hazırlanır. Çanağın arxa hissəsinin eni 105 mm, gövdənin eni 210 mm, çanaq uzunluğu 400 mm, qol uzunluğu 290 mm-dir. Alətin hündürlüyü 120 mm, arxa hissəsinin hündürlüyü isə 53 mm-ə bərabərdir. Alətin üst hissəsi dəzgahda yonulur, iç hissəsi isə ovmaq üsulu ilə hazırlanır. Professor Abbasqulu Nəcəfzadənin elmi-tədqiqat işlərində tərəfimizdən hazırlanmış qolça qopuzun forması daha məqsədəuyğun hesab edilmişdir.

Qolça qopuzun və yaylı qopuzun səs effektini yaxşılaşdırmaq məqsədi ilə çanaq içərisinə rezonator yerləşdirilmişdir (Bax: cizgi 2).

Rezonator hissələrinin adı:

1.Deka
2. Xərək
3. Gövdə
4. Rezonator
5. İç mizrab
6. Xərəkaltı dayaq



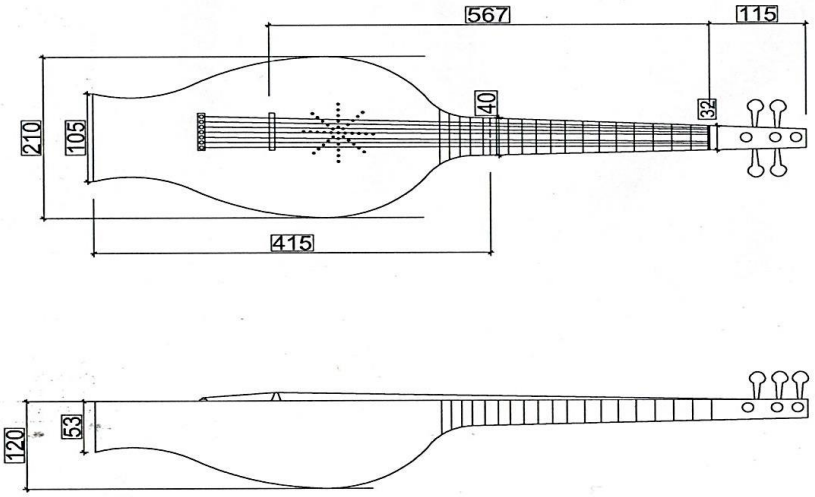
Cizgi 2

Təkmilləşmiş qopuz

Şəkil 2

Bu alətin səsi saz alətinin səsinə daha yaxındır. Fikrimizcə, qopuz sazın ulu babası olduğundan bəzi əlamətləri özündə saxlamalı idi. Çünki hər bir musiqi alətinin özünəməxsus səs tembri var. Musiqi alətlərimizi təkmilləşdirdiyimiz zaman həmin tembrlərin qorunub saxlanmasına böyük əhəmiyyət verməliyik. Təkmilləşmiş qolça qopuzda daha effektli səs almaq üçün, onu hazırlayarkən çanağın içərisində xərəyin altından rezonatorlar yerləşdirmişik. Bu yolla təkmilləşdirdiyimiz qolça qopuzda daha mükəmməl səslənmənin əldə edilməsinə nail oluruq.

Üz dekada xərəyin arxasından dekanı 2 yerə bölürük və xərəyin alt hissəsinə, çanaq içərisindən rezonator yerləşdiririk (Bax: cizgi 2).



Cizgi 2

Rezonatorun xərəyin altından qoyulması I cizgidə göstərilmişdir. Görülən işlərin nəticəsində alətlərin hər ikisi ifa üçün tam yararlı vəziyyətə gətirilmişdir.

Onu da qeyd edək ki, "Təkmilləşmiş qolça qopuz" Azərbaycan Dövlət Musiqi Mədəniyyəti Muzeyinin "Xalq çalğı alətləri" sərgi salonunda nümayiş etdirilir. Bu alətləri AMK-nın "Milli musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi" elmi-tədqiqat laboratoriyasında təcrübəli ifaçılarımız sınaqdan keçirmişlər. Respublikanın xalq artisti Munis Şərifov yaylı qopuzda, əməkdar artist Həsənağa Sadıqov və aşıq Elçin Rəşidoğlu qolça qopuzda ifa etmişlər.

ƏDƏBIYYAT:

1.Kərim M.T. Azərbaycan musiqi alətləri. B.: Yeni nəsil, 2009,183 s.

2.Nəcəfzadə A.İ. Çalğı alətlərimiz. B.: Min bir mahnı, 2004, 128 s.

SAYTOQRAFİYA:

1. Minilliklərin tarixini yaşadan qopuz... ATV-nin "Əcdadlarımızın and yeri" verilişindən URL:https://www.youtube.com/watch?v=RV1Kt0BgCnM

2. İTV-nin "Yurd yeri" verilişlərindən: Golca Gopuz 09.11.2013 URL:https://www.youtube.com/watch?v=K6Mg14WeEtM

Маммедали МАМЕДОВ
Руководитель научной лаборатории
"Усовершенствование национальных
музыкальных инструментов» АНК

УСОВЕРШЕНСТВОВАННЫЙ ГОЛЧА ГОПУЗ

И ЯЙЛЫ (СМЫЧКОВЫЙ) ГОПУЗ

Резюме: *Статья посвящена музыкальным инструментам голча гопуз и яйлы гопуз. Впервые дается информация о системах измерения и представляются схемы данных инструментов.*

Ключевые слова*: голча гопуз, яйлы гопуз, усовершенствование, резонатор, внутренний мизраб*

Mammadali MAMMADOV
Head of scientific laboratory
"Improvement of national musical instruments"

IMPROVED GOLCHA QOBUZ AND SPRING GOBUZ

Summary: *The given article deals musical instruments golcha gobuz and yayli gobuz. For the first time is given information about measuring and schemeof these instruments.*

Key words: *golcha gobuz, yayli gobuz, improved, resonator, internal mizrab*

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Ülkər Əliyeva
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, AMK-nın professoru Lalə Hüseynova

Aysel BAĞIROVA
AMK-nın müəllimi
Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7
Email: bagirova.aysel@bk.ru

XƏLİL CƏFƏROVUN "RƏQS SÜİTASI"NIN BƏZİ ÜSLUB XÜSUSİYYƏTLƏRİNƏ DAİR

Xülasə: *Məqalədə XX əsrin 50-ci illərində S.Rüstəmov adına xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazılmış orijinal əsərlərdən biri - Xəlil Cəfərovun "Rəqs süitası"nın bəzi üslub xüsusiyyətlərinə nəzər salınmışdır. Əsər forma və quruluş baxımından təhlil edilmişdir.*
Açar sözlər: *rəqs-süita, Xəlil Cəfərov, muğam intonasiyaları*

Bəstəkar Müslüm Maqomayevin təklifi ilə Üzeyir Hacıbəyli tərəfindən ilk dəfə Azərbaycan Radio komitəsinin tərkibində notla ifa edən xalq çalğı alətləri orkestri 1932-ci ildə orkestr kimi fəaliyyətə başlamışdır. Orkestrin yaranmasının ən əhəmiyyətli tərəfi isə bəstəkar yaradıcılığında yeni əsərlərin yaranması oldu. İlk vaxtlarda xarici ölkə, eləcə də Azərbaycan bəstəkarlarının orkestr üçün işləmələrinə müraciət olunsa da, az sonra Üzeyir Hacıbəyli, daha sonralar Müslüm Maqomayev, Fikrət Əmirov, Səid Rüstəmov, Qəmbər Hüseynli, Hacı Xanməmmədov, Süleyman Ələsgərov, Əşrəf Abbasov, Adil Gəray, Soltan Hacıbəyov, Ağabacı Rzayeva, Cahangir Cahangirov, Soltan Hacıbəyov, Zakir Bağırov, Ramiz Mustafayev, Xəlil Cəfərov xalq çalğı orkestri üçün orijinal əsərlər yaratdılar. Həmin əsərlər özündə bir çox ənənəvi xüsusiyyətləri birləşdirir. Yaranması bu illərə təsadüf edən əsərlərdən biri də Xəlil Cəfərovun "Rəqs süitası"dır.

Bildiyimiz kimi, ilk dəfə olaraq 30-cu illərdə Azərbaycan bəstəkarlarından Asəf Zeynallı süita janrına müraciət etmişdir. Lakin bu süita fortepiano aləti üçün yazılmışdır. Xalq çalğı alətləri orkestri üçün isə süita janrına ilk dəfə görkəmli bəstəkarımız Səid Rüstəmov müraciət etmişdir. 1946-cı ildə "Azərbaycan" süitası, 1948-ci ildə "Rəqs" süitası, daha sonralar bu orkestr üçün bir neçə süitalar meydana gəlmişdir. Məsələn: Soltan Hacıbəyov "Bolqar süitası" (1957), Ağabacı Rzayeva "Süita", "Kolxoz süitası", Hacı Xanməmmədov "Kolxoz" və "Bayram" süitaları, Vasif Adıgözəlov "Bayram süitası", Dadaş Dadaşov "Rəqs süitası" və başqalarını qeyd etmək olar. "Rəqs süitası" adı altında bir neçə bəstəkarımız süita yazsalar da, bu əsərlər bir-birindən köklü surətdə fərqlənir.

Xəlil Cəfərovun "Rəqs süitası" özünəməxsusluğu, üslubu ilə seçilir. Əsərdə bəstəkar ənənə və novatorluğu qarşı-qarşıya qoymuşdur. Ümumiyyətlə, X.Cəfərovun əsərlərinin üslubu öz tematik xüsusiyyətlərinə görə fərqlənir. Bu əsəri təhlil edərkən biz bəstəkarın üslub xarakterində milli ruhu, orkestirləşdirmənin özünəməxsusluğunu görə bilərik.

Süita 4 hissədən ibarətdir. Hər bir hissə bədii obraz xüsusiyyətlərinə görə fərqlənir. Hər bir hissə fərqli tonallıqlara, müxtəlif lad-məqama əsaslanır. Müqayisə üçün qeyd etmək lazımdır ki, yaranışı təxminən eyni dövrə təsadüf edən, bəstəkar Səid Rüstəmovun

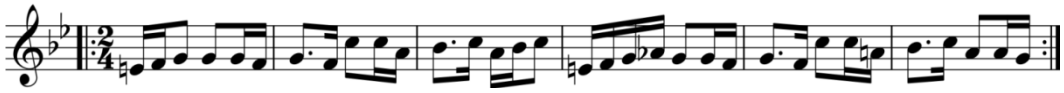
çoxşaxəli yaradıcılığının məhsulu olan süitalarında hər bir hissəyə şərti ad təyin edilmişdir. Lakin Xəlil Cəfərov bəstələdiyi "Rəqs süitası"nda heç bir hissəyə ad verməyərək, proqramsız süita janrına əsaslanmışdır. Hissələrin müəyyən ad daşıması onu bir daha qədim süita janrından uzaqlaşdırır.

I hissə - Süitanın I hissəsi "fa$^{\#}$" mayəli şur məqamına əsaslanır. Hissənin daxilində məqam prinsipində kəskin ziddiyyət nəzərə çarpır: orta bölmədə şüştər ladına keçid hiss olunur. Bəstəkar qapalı modulyasiyaya üstünlük verərək sonradan şur ladına qayıdır. Hissənin lad dəyişkənliyi onun forma quruluşunda da öz təsirini göstərir. Hissə boyu 2/4 ölçülü marş ritmi saxlanılır. Bu obrazda Azərbaycan xalq rəqslərindən olan "Cəngi" və "Yallı" rəqslərinin əhvali-ruhiyyəsi duyulur. Partiturada klarnet, 4 balaban, nağara, 2 kamança, 2 tar qruplarından və fortepiano alətindən istifadə olunmuşdur.

Birinci hissə reprizli sadə üçhissəli formada yazılmışdır. Onu ümumi quruluş sxemini şərti olaraq aşağıdakı kimi qeyd etmək olar:

Giriş	A	B	A	Koda
	$a+b+b_1$	$a+a_1$	a_2+a_3	

İki xanəlik reprizli melodiyanın ifası ilə hissəyə giriş başlanır. Giriş iki balaban, nağara, kamança, tar qrupunun və fortepianonun ifasında səslənir. Bundan sonra A bölməsinə keçid olur. Ümumilikdə birinci hissə – A üç perioddan ibarətdir. Hissədə monotematizm hökm sürür. Belə ki, bəstəkar bütün hissənin inkişaf planını bir mövzu əsasında qurmuşdur. 7 xanəlik mövzu A bölməsinin birinci cümləsini təşkil edir və ilk olaraq balabana həvalə olunur.

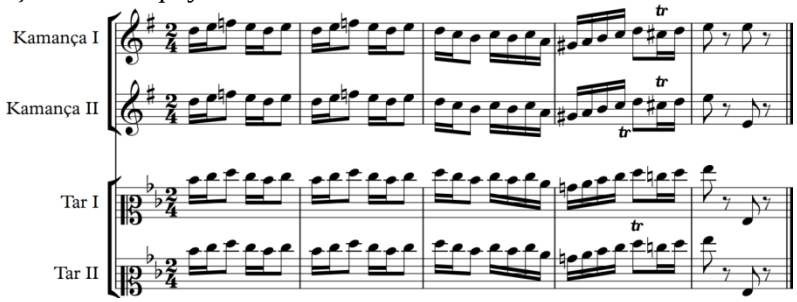


Sonradan həmin mövzunun elementləri – ritmik quruluşu, melodik intonasiyası bütün əsər boyu duyulur. Balabanların ifa etdiyi melodik xətti tarlar qısa ölçülü üçsəsli birləşmələrlə müşayiət edir. Müşayiətdə bəstəkar maraqlı ritmik sinkopalardan istifadə etməklə rəqs əhval-ruhiyyəsini yaratmağa nail olmuşdur. Bu cümlə repriza vasitəsilə təkrarlanır və sanki mövzunun yadda qalmasına xidmət edir. Çünki hissənin davamında səslənən bütün melodiyalar məhz bu mövzu üzərində qurulur.

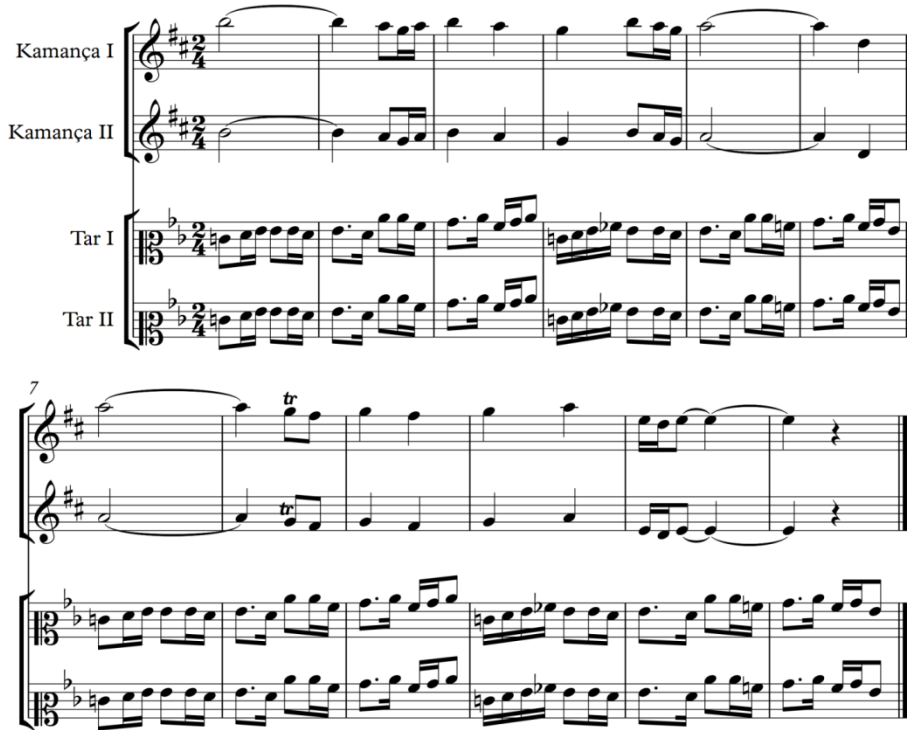
Birinci və ikinci cümlə kəskin ziddiyyət təşkil etməsə də, sanki bir-birilə sual-cavab quruluşu yaradır və qeyri-kvadrat period daxilində inkişaf edir. İkinici cümlənin əsas mövzusu kamança qrupunun ifasında səslənir. Tar qrupu isə aşağı istiqamətli xromatik unisonlarla müşayiətçi kimi çıxış edir. Üçüncü cümlədə polifonik elementlər nəzərə çarpır. Belə ki, bəstəkar yenidən nəfəsli alətlər qrupuna müraciət edərək, kamançaların ifasında səslənən melodiyanı real cavab kimi klarnetin solo ifasına həvalə edir. Balabanlar qrupu isə ladın mayəsini dəm səsi kimi saxlayır. Əsas mövzu eynilə təkrarlansa da, müşayiətdə tar qrupunda dəyişiklik olunur. Səkkizlik və çərək notların üst mizrab ştrixi ilə verilməsi ritmik baxımından cümləyə rəngarənglik gətirir.

23-cü xanədən orta hissə (B) başlayır. Burada şüştər məqamının elementləri hiss olunur. Hissənin mövzusu kamança qrupu ilə təqdim olunur. Lakin bu dəfə həmçinin tar partiyasında aktivləşmə hiss olunur. Bəstəkar burada yenə polifonik üslubun elementlərindən istifadə etmişdir. Melodiyanın sinkopalı quruluşu iki qrup arasında növbələşmə prinsipi yaradır. Motivlər tar və kamança tərəfindən bir-birini əvəzləyərək mövzunun imitasiyasını təqdim edir. İkinci hissənin birinci cümləsi (a) 8 xanə davam

edir. Bu cümlənin 5-ci xanəsində iki tar və fortepiano alətlərində üç oktava çərçivəsində sıçrayışlı hərəkətlər gözəl kolorit yaradaraq cümləyə xüsusi hərəkətlilik gətirir. Burada cümlələrin xanə sayı qeyri-kvadratdır. Kamança və tarların ifasında verilən ikinci cümlə (a_1) 5 xanə davam edir. Bu cümlənin sonunda kadensiyaların həlli melodiyanın məhz şur məqamına keçidini təsdiqləyir.



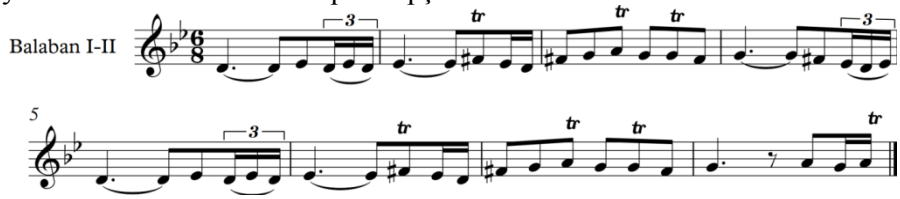
Reprizada birinci hissənin iki periodu yenidən təkrarlanır. Repriza maraqlı quruluşda təqdim olunub. Belə ki, həcminin genişliyi ilə dinamik repriza təəssüratı yaratmaqla yanaşı, eyni motivin dəfələrlə təkrarı rəqs janrının əsas cəhəti kimi vurğulanır. Reprizada əsas melodik xətt tarlara həvalə olunub. Motivlərin təkrarı hesabına ilk cümlənin həcmi genişlənərək 12 xanəyə qədər davam edir. Əsas mövzu I-II tarlara həvalə edilib. Bu zaman kamança qrupunda verilən yeni, bir qədər lirik xarakterli melodiya təqdim olunmuşdur. Bəstəkarın polifonik elementlərdən istifadə etməsi, eyni zamanda bir-birinə zidd olan iki melodiyanın dissonans təşkil etməməsi bəstəkarın yüksək ustalığından xəbər verir. Bu melodiya I və II kamançaların ifasında unison şəklində, daha dəqiq desək paralel oktavalarla verilmişdir.



İkinci cümlənin inkişafı 8 xanə daxilində baş verir. Yenə də əsas mövzu tarlara həvalə olunur, lakin melodiyanı əvvəlkindən bir oktava zildə və sıxlaşdırılmış – strettalı şəkildə təqdim edir.

Müşayiətdə kamança qrupunun *pizzicato* ştrixi ilə iki oktava çərçivəsində sıçrayışlı hərəkətləri verilmişdir. Birinci hissəyə koda yekun vurur. Kodanın ilk xanəsi klarnetlə yanaşı fortepianoda da səslənir, ardınca isə bütün orkestr ifaya qoşulur və yuxarı istiqamətdə hərəkət edən sekvensiyalar sayəsində kulminasiyaya çataraq hissəyə yekun vurur.

Bəstəkar süitanın ikinci hissəsini birincidən obrazlı bədii təsvir xüsusiyyətlərinə görə kəskin fərqləndirmişdir. Birinci hissədəki coşğunluq, qəhrəmanilik, dinamiklik, inkişaflı ritmik quruluş burada hiss olunmur. İkinci hissədə daha çox lirik, axıcı, eyni zamanda qəmgin melodik xətt özünü göstərir. Bu həm də hissənin məqam əsası ilə bilavasitə bağlıdır. Suitanın II hissəsi do# mayəli şüştər ladına əsaslanır. Şüştər muğamının intonasiyaları hissənin əvvəlində qabarıq şəkildə hiss olunur.



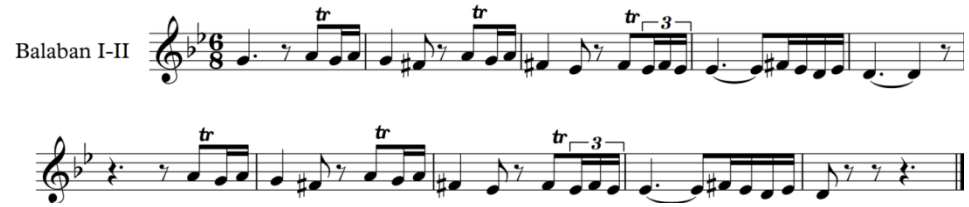
Birinci hissədəki partitura quruluşu əsasən saxlanılmış, 38-ci xanədən kiçik bir melodik xəttin ifasında partituraya tütək aləti əlavə olunmuşdur.

Süitanın ikinci hissəsi reprizli mürəkkəb 3 hissəli formadadır. Şərti olaraq onun sxemini belə göstərmək olar:

Giriş	A	B	A	Koda
	a-b-c-b	a-a_1-b	b	

Hissə 6/8 ölçüdə, Andante tempində səslənir. Temp və ölçü hisssənin sonuna qədər dəyişməz qalır. Bu bölüm fortepiano alətinin ifasında 4 xanəlik punktir ritmlərlə verilmiş girişlə başlayır. Girişdə fortepianonun ifasındakı ritmik quruluş zərb aləti tərəfindən ol-duğu kimi təkrarlanır. Bu ritmik quruluş hissə boyu müxtəlif alətlərin ifasında özünü göstərir.

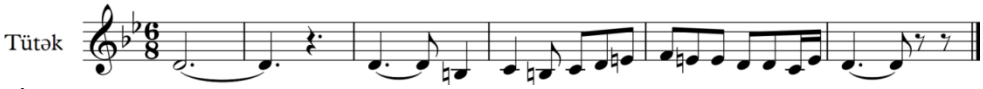
Girişdən sonra A bölümü başlanır. Bu bölüm də öz daxilində reprizli sadə iki hissəli formanı birləşdirir. Hər hissə iki cümləli period formasındadır. Birinci periodun ikinci cümləsi (a) 8 xanədir. Əsas mövzu I balabanlar qrupunun ifasında səslənir. Bütün alətlər girişdə verilmiş ritmik quruluşu davam etdirərək onun fonunda əsas mövzunu müşayiət edir. Balabanın ifasında verilmiş əsas mövzu mayə ətrafında gəzişərək şüştər məqamını təsdiqləyir. İki balaban isə aşağı isiqamətli xromatik yarım notlarla melodiyanı müşayiət edir. İki balabanın partiyası fortepianonun oktavalarla verilmiş bas səslərinin təkrarıdır. Zərb aləti ifasını dayandıraraq sanki öz funksiyasını tar və kamança qrupuna ötürür. Cümlənin ümumi ritmik dəqiqliyini kamançalar pitsikato, tarlar isə üst mizrab ştrixi sayəsində saxlayır. 12-ci xanənin zəif vurğusundan ikinci cümlə (b) başlayır və 9 xanəni əhatə edir.



Periodun ikinci cümləsi birinci ilə kəskin ziddiyyət təşkil etməsə də, intonasiya baxımından sanki ona cavab verir, qəmgin əhval-ruhiyyəsini davam etdirir. Bu cümlə iki eyni frazanın təkrarından yaranmışdır. Frazaları bir-birinə fortepiano alətinin bir xanəlik qammavari kiçik motivi birləşdirir. Yenə də əsas melodik xətt birinci balaban qrupuna həvalə olunur, ikinci balaban isə mayəni dəm səsi kimi saxlayaraq onu müşayiət edir. Bu zaman tar və kamançalar xanənin zəif vurğusunda sinkopalı notlarla həm cümlənin ümumi ritmini saxlayır, həm də zəif təqtidən başlanmış melodiyanın özünü təqdim etməsinə kömək edir. İkinci period da iki cümlədən ibarətdir (c+b). Birinci cümlədə ritmik quruluş bir qədər dəyişik formada təqdim olunur. Bu cümləyə daha çox dinamiklik xasdır. Əvvəldə verilən lirik melodiya burada səkkizlik və onaltılıq notların növbələşməsi sayəsində yaranmış dalğavari hərəkət ilə əvəz olunur. Əgər əvvəlki bölümlərdə nəfəsli alətlərə üstünlük verilirdisə, burada (c) əsas aparıcı xətt kimi simli alətlər üstünlük təşkil edir. Onlar da öz növbəsində əsas mövzunu növbələşərək imitasiya şəklində ifa edir. Belə ki, birinci frazanın əsas mövzusu tarlara həvalə olunur, kamançalar isə unison ifaları ilə müşayiətçi kimi çıxış edir. İkinci frazada isə əsas mövzu kamança qrupunun ifasına keçir, tar qrupu müşayiətçi kimi tonika üçsəslisini divizi şəklində təqdim edir. Bu frazada ifaya nəfəsli alətlər də qoşulur.

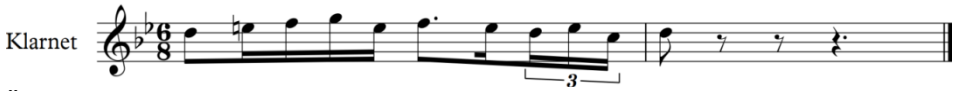
28-ci xanədən ikinci periodun ikinci cümləsi başlanır. Bəstəkar burada yenidən birinci periodun b bölümünə qayıdır. Lakin burada əvvəlkindən fərqli olaraq əsas melodik xətt klarnet alətinin ifasında səslənir. Bəstəkar bunu vurğulamaq üçün melodiyanı bir oktava zildə təqdim etmişdir. Müşayiətdə isə balaban və kamançalar öz əvvəlki funksiyasını saxlamışdır. Birinci tarların partiyasına punktir ritm əlavə etmişdir. Ümümilikdə zərb alətinin ritmik quruluşu I və II tarlar arasında bölünmüşdür. 9 xanə daxilində inkişaf edən cümlə özündə iki frazanı əhatə edir və frazaların birləşməsində qammavari keçidi iki balabanlar qrupuna həvalə edir. Əvvəki b cümləsi ilə müqayisədə bu cümlənin ikinci frazası müxtəliflik təşkil edir. Belə ki, ikinci frazada əsas mövzu nəfəslilərdən kamançalar qrupuna ötürülür. Nəfəslilər isə müşayiətçi rolunda çıxış edir.

38-ci xanədən süitanın ikinci hissəsinin B bölümü başlanır. Bu bölüm 3 cümləli perioddan ibarətdir $a+a_1+b$. Burda məqam dəyişkənliyi hiss olunur. "$Do^{\#}$" mayəli şüştər məqamı "$lya^{\#}$"mayəli segah məqamına keçid edir. Bu fikri "Xaric segah" muğamının elementləri də bir daha təsdiqləyir.



İki xanəlik giriş cümlənin tematik xəttini və məqam əsasını hazırlayır. Birinci cümlədə ilk dəfə olaraq partituraya tütək aləti daxil edilmişdir. Tütəyin ifasında səslənən əsas mövzunu digər nəfəslilər, zərb və fortepiano müşayiət edir. Bu cümlədə simlilər fasilə edir və yalnız frazaların keçidində birinci tar qrupunun ifasında kiçik bir melodik xətt səslənir. İkinci cümlə birinci cümlənin variantlı təkrarıdır. Burada isə əsas mövzu

kamançalar və tarlar qrupunda verilmişdir. Frazalar arasında klarnet alətinin segah intonasiyasının əsasında, mayə ətrafında verilmiş bir xanəlik motivi səslənir.



Üçüncü cümlə (b) sanki bu bölümün kulminasiya nöqtəsidir. Bəstəkar bu cümlədə üstünlüyü klarnetin solo ifasına vermişdir. Bəstəkar burada klarnetin tembr xüsusiyyətlərindən məharətlə istifadə edərək melodiyanı bəm registrdə təqdim edir ki, bu da süitaya sanki fərqli əhvali-ruhiyyə gətirir. Əsas melodik xətt aşağıya doğru hərəkət edən sekvensiyavari motivlərdən təşkil olunub. Digər alətlər isə müşayiətçi funksiya daşıyır.

Kiçik keçidlə A bölümü başlanır. Fortepianonun ifasında başlayan bir motivlik mövzu tar və kamançalar tərəfindən imitasiya olunur. Bu keçid eyni zamanda əvvəlki məqama qayıtmaq üçün bir vasitədir. Birinci bölümün (A) ikinci cümləsi (b) bir qədər dəyişdirilərək təkrar olunur. İki frazadan ibarət bu cümlənin ilk frazası balaban alətində, ikinci frazası isə tar qrupuna həvalə olunmuşdur. Süitanın ikinci hissəsi giriş mövzusunun əsasında qurulmuş koda ilə tamamlanır.

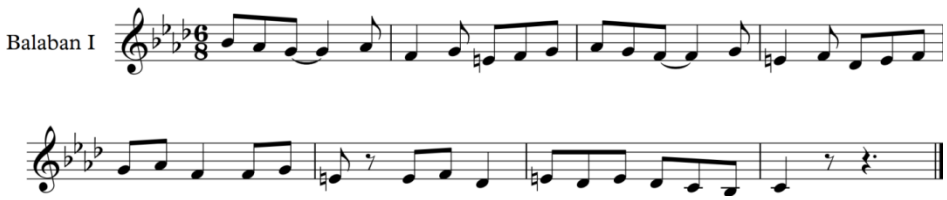
Süitanın lirik ikinci hissəsini coşğun xarakterli üçüncü hissə əvəz edir. Bu hissə oynaq ritmli rəqs xarakterli melodiyası ilə əvvəlki hissələrdən fərqlənir. Dəf alətinin ifası hissəyə xüsusi kolorit verir. Hissənin sonuna qədər dəfin ritmik xətti demək olar ki, saxlayır. Bu hissə *Alleqro Moderato* tempində olub, 6/8 ölçüdə ifa olunur, məqam əsasını isə si mayəli şüştər məqamı təşkil edir. Elə ilk cümlədən "Şüştər" muğamının intonasiyaları hiss olunur.

Bu hissə özündə rondoya bənzər sadə üç hissəli formanı birləşdirir. Sxemi şərti olaraq aşağıdakı kimi qeyd oluna bilər:

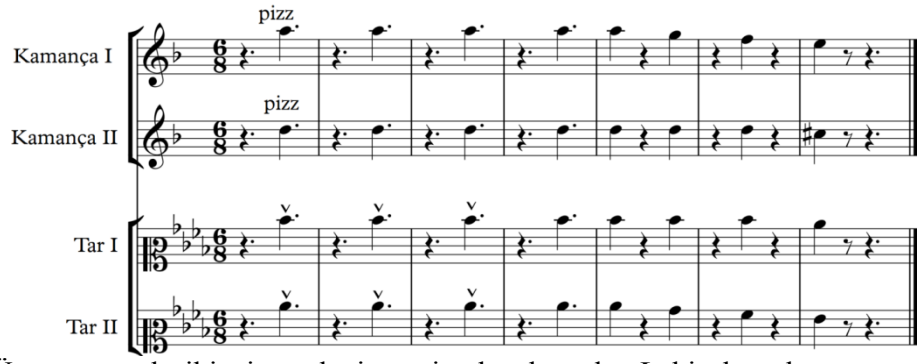
A	B	A
a-b-b_1	a-b_2-b_1	c-c_1-c_2-b

Birinci hissə A üç perioddan ibarətdir. İlk cümlə (a) 8 xanəni əhatə edir. Cümlə bir-birini təkrarlayan iki fraza üzərində qurulmuşdur. Melodik intonasiya baxımından giriş xarakteri daşıyan bu cümlə, bütün hissənin ritmini, məqam xüsusiyyətini özündə birləşdirərək vahid quruluş yaradır. Əsas mövzu tar və kamança qrupunun ifasında unison səslənir. Balabanlar isə onu paralel tersiyalarla müşayiət edir.

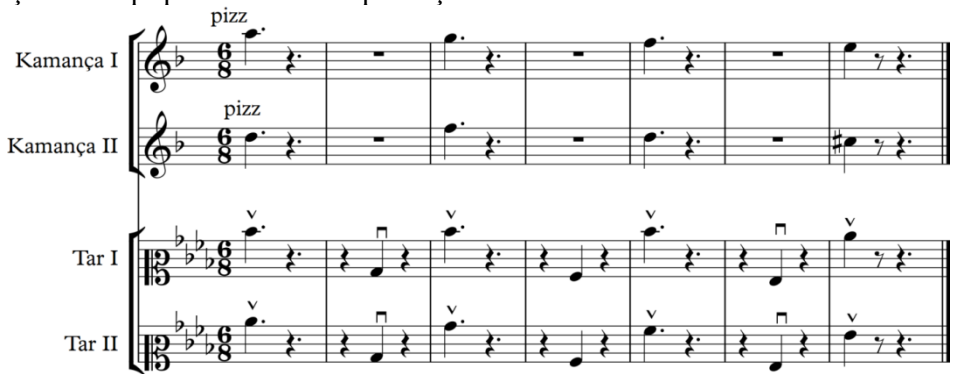
İkinci cümlə (b) 8 xanədən ibarətdir. Bu cümlə hissə boyu bir neçə dəfə təkrarlanaraq refren xarakteri daşıyır.



Birinci cümlədə tar və kamançaların ifasında səslənən melodiyaya ikinci cümlədə balabanın partiyası cavab verir. Eyni zamanda II-III balabanlar qrupunun basso ostinato saxlaması hissənin məqam əsasını bir daha təsdiqləyir. Tar və kamança qrupları isə artıq müşayiətçi kimi çıxış edir. Xanənin ikinci güclü zərbəsindən başlanan simlilərin sinkopalı ifası melodiyaya özünəməxsus rəng qatır. Kamançalar pitsikato, tarlar isə üst mizrab ştrixləri ilə ritmin dəqiq göstərilməsini təmin edir.



Üçüncü cümlə ikinci cümlənin variantlı təkrarıdır. Lakin burada əsas mövzu bir oktava aşağıda iki balabanın ifasına həvalə olunmuşdur. Eləcə də müşayiət partiyasına da bəstəkar bir qədər dəyişiklik etmişdir. Belə ki, b bölməsində sinkopalı ritmlər müntəzəm olaraq davam edirdisə, b_1 cümləsində xanənin güclü və zəif hissələri növbələşərək kamança və tar qruplarında ritmik quruluşun saxlanılmasını təmin edir.



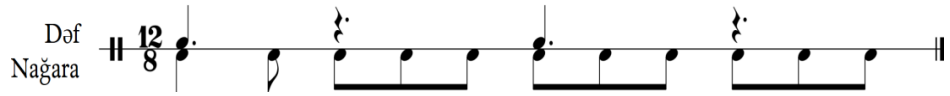
Bu hissənin B bölümü 3 periodu özündə birləşdirir. Burada bəstəkar daha çox dialoqabənzər üsuldan istifadə etmişdir. Ümumi süitada ilk dəfə olaraq saz alətinin ifası bu hissədə səslənir. Birinci cümlə (a) 8 xanəni əhatə edir, iki frazadan ibarətdir. Birinci frazaya cavab olaraq tar qrupunun bir xanəlik yuxarı hərəkətli keçid formalı motivi verilmişdir. Cümlənin sonunda eyni motiv balabanlar qrupunun ifasında səslənir. İkinci cümlə birinci hissənin b cümləsinin variant təkrarıdır (b_2). Burada həmin cümləni saz aləti ifa edir. Sinkopalı ritmik quruluş isə tar qrupuna verilmişdir. Eyni cümlənin bir qədər dəyişdirilərək kamançaların ifasında səslənməsi hissəyə xüsusi rəngarənglik gətirir. Ritmik quruluş isə əvvəlki cümlədə olduğu kimi tar qrupunda davam etdirilir. Birinci tarlar mayəni oktavalarla, ikinci tarlar isə mayə və mayənin üst mediantasını divizi şəklində sinkopa ritmi əsasında ifa edir.

III hissə A üç cümlədən ibarətdir. Birinci cümlə (c) 12 xanəni əhatə edir. Əsas mövzu kamança qrupuna həvalə olunmuşdur. Sekstakkordlarla verilmiş harmonik quruluş balabanlar qrupuna verilərək əsas mövzunun ifasına xüsusi ifadəlilik gətirir. Fortepiano və tarlar imitasiya olunaraq əsas mövzuya qoşulur və cümlə tamamlanır.

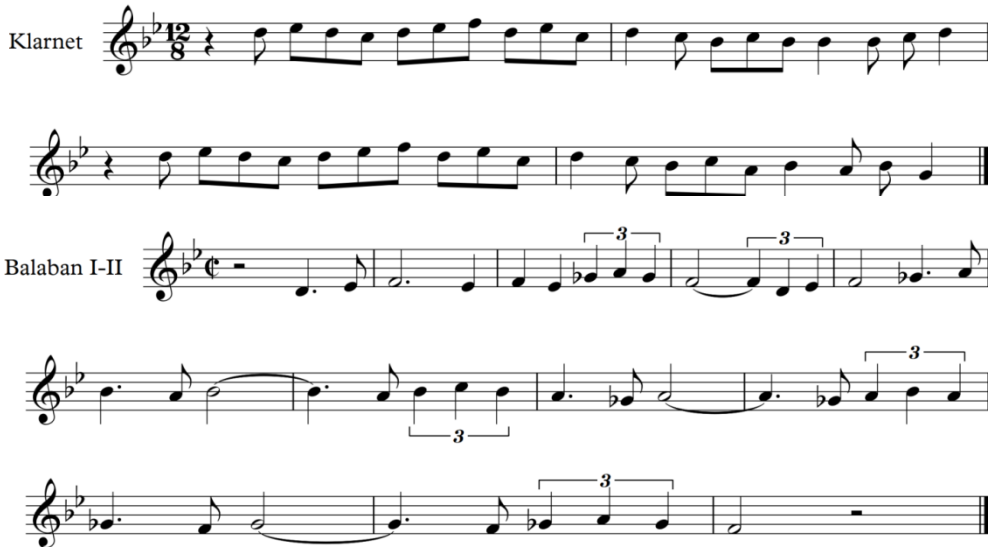
7 xanədən ibarət ikinci cümlə (c_1) birincinin variantlı təkrarıdır. Burada əsas mövzu balaban alətinə keçir. Sual cavab prinsipli keçid vasitəsi ilə bəstəkar yenidən c_2 cümləsindəki mövzuya qayıdır. Əsas mövzu fortepianonun müşayiəti ilə saz alətinin ifasında keçir. Zərb aləti isə dəyişməz ritmi ilə melodik fonu zənginləşdirir. Bəstəkar burada rondo prinsiplərinə əsaslanaraq keçid vasitəsilə yenidən b cümləsinin variantını

təqdim edir. Əvvəlcə melodik xətt fortepiano alətində tarların ritmik quruluşlu müşayiəti ilə, sonra isə tar və kamança qruplarının birgə unison ifasında hissə tamamlanır. IV hissəyə birbaşa keçid *attaca* verilmişdir.

Sütanın IV hissəsi "sol" mayəli şurda yazılıb. Allegro tempində ifa olunur. Burada dəyişkən ritm hiss olunur. Bəstəkar bayramsayağı əhvali-ruhiyyəli bu hissəni əsl final kimi təqdim etmişdir. Hissədə ritmik quruluş əsas amillərdən hesab olunur ki, bu da artıq girişdə özünü göstərir və inkişaf məhz ritm üzərində gedir. Bəstəkar hissə boyu dəyişmədən davam edən rəqs xarakterli ritmik quruluşu önə çıxarmaq üçün nağara və dəf alətlərindən məharətlə istifadə etmişdir.



Bu hissədə bəstəkar iki müxtəlif mövzunu qarşı-qarşıya qoyur. Mövzuların növbələşərək səslənməsi dialoqu xatırladır. Birinci mövzuda bəstəkar istifadə etdiyi mürəkkəb ölçü (8/12) sayəsində iti tempin yaranmasına nail olmuşdur. 4/4 ölçüsünə əsaslanan ikinci mövzuda isə çərək, yarım, eləcə də liqalanmış notlar tempin genişlənməsinə gətirib çıxarır. Eyni zamanda onların müxtəlif alətlərdə keçməsi iki mövzulu fuqa təəssüratı yaradır.



Hissə 3 hissəli formada yazılmışdır. Şərti olaraq sxemi belədir:

A	B	A
a-b	a -a_1	a-a_1

IV hissə iki cümlədən ibarət girişlə başlayır. Birinci cümlə 4 xanədən ibarətdir. Hissənin əsas lad məqamını və ritmik quruluşunu dinləyiciyə çatdırır. İkinci cümlə 6 xanədən ibarətdir və repriza vasitəsi ilə iki dəfə təkrar olunur, süitanın birinci hissənin a cümləsində keçən mövzu əsasında qurulmuşdur. Fərqli olaraq burada mövzu tar və kamança qrupunda əsas ritmin saxlanması ilə akkord şəklində ifa olunur.

Girişdən sonra A bölümü başlanır. O, özündə iki cümləni birləşdirir. Birinci cümlə repriza vasitəsi ilə təkrarlanan iki eyni frazadan ibarətdir (4x+4x). Əsas melodik xətt – I mövzu klarnet alətinin ifasında səslənir. III-IV balabanlar qrupu mayə səsini basso

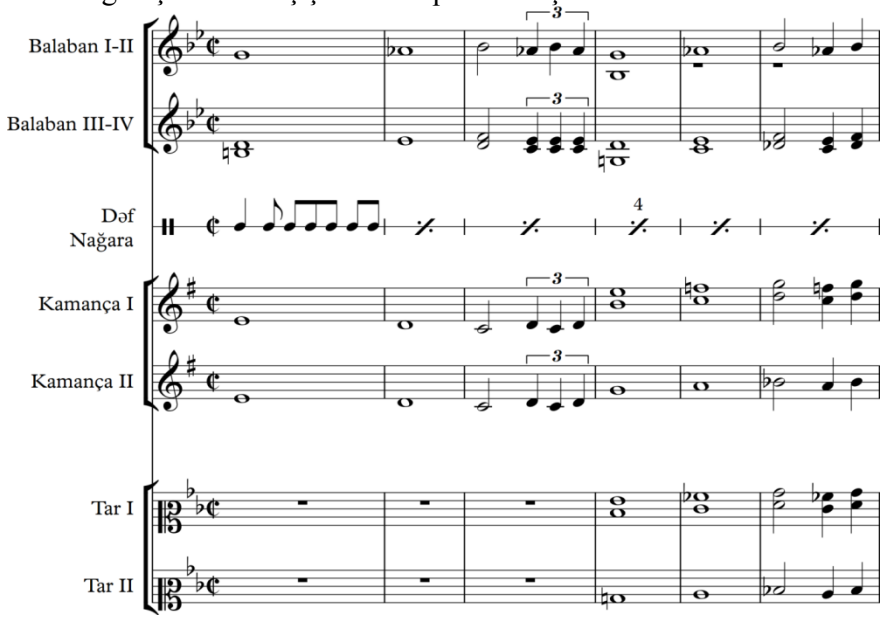
ostinato kimi dəm saxlayır. Tar qrupunun ifası alt və üst mizrab ştrixi ilə yalnız xanənin güclü təqtilərini vurğulayaraq iki oktava çərçivəsində sıçrayışlı hərəkətlə verilmişdir.

İkinci cümlə (b) öz intonasiyası ilə sanki a cümləsinə cavab verir. Kvadrat periodun ikinci cümləsində (b) əsas melodik xətt kamança qrupunun ifasına keçir. Əvvəlki cümlədə pauza edən kamançalar öz yerini nəfəslilərə ötürür. Tarlar isə öz ifası ilə sinkopalı quruluş yaradır.

İkinci hissə (B) iki cümlədən ibarətdir ($a+a_1$). Burada əsas mövzuda ritmik quruluş və ölçü dəyişilməsi ilə yeni mövzu meydana gəlir. Əsas melodiya nisbətən ağırlaşaraq mülayimləşir. Birinci cümlədə (a) aparıcı melodik xətt balabanlar qrupunun ifasında paralel tersiyalarla təqdim olunur. Həmin melodiyanı tar qrupu tonika üçsəslinin bolunərək divizi şəklində ifası ilə müşayiət edir. B bölümünün cümlələrini kiçik keçid birləşdirir. İkinci cümlə birinci cümlənin variantlı təkrarıdır. Lakin burada nəfəsli alətlərin ifasında səslənən mövzuya simli alətlər də qoşulur.

İki xanəlik keçid mövzusu vasitəsi ilə A bölümünə qayıdılır. Bu dəfə A bölümü sıxlaşdırılıb. Belə ki, fortepiano alətinin ifasında başlanan birinci cümləyə eyni mövzu ilə ikinci cümlədə simlilər qrupu cavab verir.

Koda həm süitanın IV hissəsini həm də ümumi əsəri yekunlaşdırır. Bəstəkar kodanı hissənin ikinci mövzusunun elementləri əsasında bəstələmişdir. Daha dəqiq desək həmin mövzunu genişləndirilmiş şəkildə təqdim etmişdir.



Əsər ümumilikdə, təntənəli, şən əhvali-ruhiyyə ilə tamamlanır. Süitanın partiturası ilk baxışdan sadə görünsə də, təhlil zamanı bəstəkarın alətlərin ifa imkanlarından məharətlə istifadəsi, eləcə də melodik xəttin onlar arasında ustalıqla bölünməsi aydın gorunür. Burada həmçinin bəstəkarın alətlərin tembr imkan xüsusiyyətlərini nəzərə alaraq Azərbaycan xalq ritmlərinin müxtəlif qruplaşma yolu ilə alətlər arasında məharətlə istifadə etməsi diqqəti cəlb edir. Xalq musiqimizə xas olan cəhətlər, məqam prinsipləri, muğamların qohumluq əlaqəsi Qərb musiqisinin xüsusiyyətləri zəminində həm polifonik, həm harmonik elementlərlə təqdim olunmuşdur. Bəstəkar əsərində həm Avropa,

həm də Azərbaycan klassik bəstəkarlarının, xüsusilə Ü.Hacıbəylinin ənənələrinə əsaslanaraq süita janrı ilə milli rəqs xüsusiyyətlərimizi əlaqələndirməyə nail olmuşdur.

ƏDƏBIYYAT:

1. Abdullayeva S.A; Ələsgərov S. Ə. Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestri üçün orkestrləşdirmə. B.: İşıq, 1985, 46 s.
2. Bədəlbəyli Ə.B. İzahlı monoqrafik lüğəti. B.: Elm, 1969, 155 s
3. Quliyev O. Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestri. B.: İşıq, 1980, 83 s
4. Quliyev O.Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestri. B.: İşıq, 1980, 83 s.
5. Mazel L.A. Musiqi əsərlərinin quruluşu. B.: Maarif, 1988, 516 s

Айсель БАГИРОВА
Преподователь АНК

ОБ ОСОБЕННОСТЯХ СТИЛЯ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ СЮИТЫ ХАЛИЛА ДЖАФАРОВА

Резюме: *В данной статье уделено внимание некоторым особенностям стиля «Танцевальной сюиты» композитора Халила Джафарова, которая является оригинальным произведением, написанным в 50-х годах XX века для оркестра народных инструментов имени С.Рустамова.*

Ключевые слова: *танцевальная сюита, Халил Джафаров, интонации мугама*

Aysel BAGHIROVA
Lecture of ANC

ABOUT KHALIL DJAFAROVS"DANCE-SUITE" COMPOSEDFORAZERBAIJANFOLCLOR INSTRUMENTAL ORCHESTRY

Summary: Written in the XX century (50-s years) the article observes some styles and characteristics of the "Dance-Suite" composed by Khalil Djafarov For National instrumental Orchestry of S.Rustamov. The article analyzes the structure and style of the piece.

Key words: dance-suite, Khalil Djafarov, mugham intonations

Rəyçilər: xalq artisti, professor Ağaverdi Paşayev
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Leyla Quliyeva

Aytən MANAFOVA
F.Əmirov adına 6 saylı UİM-nin müəllimi
Ünvan: Binəqədi r-nu, Biləcəri qəs., Nəsimi küç., 6
Email: ayten-zahid@rambler.ru

ADİLƏ YUSİFOVANIN "MİLLİ NAXIŞLAR" FORTEPİANO MƏCMUƏSİNİN ÜSLUB XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Xülasə: *Təqdim olunan məqalə müasir Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin istedadlı nümayəndələrindən biri Adilə Yusifovanın yaradıcılıq irsində xüsusi yer tutan "Milli naxışlar" məcmuəsinin təhlilinə həsr olunub. 10 pyesdən ibarət məcmuə bəstəkarın xalq dekorativ-tətbiqi sənət nümunələri ilə qarşılıqlı əlaqəsi nəticəsində yaranmışdır.*
Açar sözlər: *fortepiano məcmuəsi, dekorativ-tətbiqi sənət, faktura, məqam*

Bir bəstəkar kimi A.Yusifova yaradıcılıq irsinin zəngin bədii məzmunu, maraqlı üslub tərzi ilə müasir Azərbaycan musiqisində kifayət qədər əhəmiyyətli simalarından biridir. Müraciət etdiyi əsərlər arasında müxtəlif tərkibli kamera–instrumental, vokal-instrumental, uşaqlar üçün yazılmış səhnə əsərlərinin olması bir bəstəkar kimi Adilə Yusifovanın zəngin və maraqlı yaradıcılıq portretini sərgiləyir. Əsərlərinin qeyri-adi tərkibi, maraqlı obraz-məzmun dairəsi və digər keyfiyyətləri isə onları tədqiqat obyektinə çevirir.

A.Yusifova əsasən proqramlı musiqiyə müraciət edir, bütün əsərləri (kiçik istisnalar olmaq şərti ilə) proqramlı başlıqlara malikdir. A.Yusifova təkcə musiqi ilə deyil, incəsənətin digər növləri ilə də maraqlandığından onun əsərlərində incəsənətin müxtəlif növləri arasında əlaqə var. Bu da bəstəkarın müraciət etdiyi mövzu dairəsinin zənginliyinə şərait yaradır.

Böyük bəstəkar C.Hacıyevdən bəstəkarlığın sirlərinə yiyələnən A.Yusifova bu gün çox məhsuldar çalışır. Onun əsərləri arasında fortepiano və orkestr üçün Konsert, fortepino üçün "İthaf" (C.Hacıyevə həsr olunub); fortepiano üçün 7 pyes; tar və fortepiano üçün "Alov" fantaziyası; fortepiano triosu və balaban üçün "Paralellər"; qiraətçi, fleyta, violin, violonçel və fortepiano üçün "Qadın obrazlarının siluetləri" süitası; uşaqlar üçün "Bahar nağılı" kantatası; uşaqlar üçün "Sehrli sandıq" musiqili tamaşası və başqa əsərlərini sadalamaq olar. Müxtəlif janrlarda olan bu əsərlər bəstəkarın yaradıcılıq portetinə xas olan milli köklərə, milli musiqi mədəiyyətinə bağlılıq, ənənə və müasirliyin vəhdəti, digər incəsənət növləri ilə əlaqə, məzmun-obraz dairəsinin zənginlyi, forma bitkinliyi, təsvirçilik kimi vacib keyfiyyətləri açıb göstərir.

A.Yusifova təkcə bəstəkar kimi deyil, musiqişünas, musiqi ictimai xadimi, müəllm kimi də fəaliyyət göstərir. Belə ki, A.Yusifova müxtəlif illərdə bir neçə dərs vəsaitinin tərtibçisi olmuş, mətbuatda məqalələrlə çıxış etmişdir: "Azərbaycan professional təhsilinin salnaməsi (həmmüəllif N.Kərimov); "Azərbaycan xalq melo-

diyalarının işləməsi və aranjimanı": "Azərbaycan bəstəkarlarının işləmələri"; "Soltan Hacıbəyov. Azərbycan xalq melodiyalaının işlənməsi"; "Cövdət Hacıyev. Həyat salnaməsi" kitab və monoqrafiyaları A.Yusifovanın zəngin yaradıcılıq fəaliyyətinin bariz nümunələridir.

Hələ tələbəlik illərində özünü istedadlı pianoçu kimi təqdim edən A.Yusifova fortepiano üçün bir-birindən maraqlı əsərlər yazır. Elə ilk irihəcmli əsərinin məhz fortepiano və orkestr üçün konsertinin olması onun bu alətə olan sevgisi ilə izah oluna bilər. Bəstəkarın yaradıcılıq irsində fortepiano üçün əsərlərin üstünlüyü keçən əsrin son onilliklərində Azərbaycan bəstəkarlarının bu janra artan marağı ilə də izah oluna bilər. XX əsrin sonu üslub fərdiyyətindən asılı olmayaraq demək olar ki, bütün Azərbaycan bəstəkarları fortepiano musiqisinə müraciət edirlər. Kiçik və böyük həcmli, müxtəlif janrlı pyeslər, sonata, konsertlər, fortepiano məcmuələri bu və ya digər bəstəkarın üslub keyfiyyətlərinin açılmasında əhəmiyyətli rol oynamışdır. Bu dövrdə meydana gələn əsərlərinin bir qismini araşdırdıqda belə bir nəticəyə gəlmək olar ki, XX əsrdə ümumilikdə Qərb musiqisində yer almış müasir təmayüllər, tendensiyalar, yeni kompozisiya texnikaları, obraz-mövzu dairəsi Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano əsəsrlərindən də kənarda qalmamışdır.

Bu dövrdə də yeni yazı üslubu, məqam-harmoniya, metro-ritmik, tembr innovasiyaları Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərində milli musiqi mühiti ilə sıx vəhdətdə təqdim olunur. Aşıq musiqisinə xas epik təhkiyyə, xalq musiqisindən qaynaqlanan improvizəli başlanğıc, xalq çalğı alətlərinin tembr təqlidi bu dövrdə yazılmış əsərlərin maraqlı göstəricilərindəndir.

Beləliklə, əsrin əvvəllərində ilk nümunələrini məhz A.Zeynallının yaradıcılığında cücərən fortepiano musiqisi bir əsr boyunca zəngin inkişaf yolu keçmiş, bu zənginləşmə forma, dramaturgiya, ifadə vasitələri, bədii məzmun, hətta alətin fərqli ifa üsulunun (hazırlanmış fortepiano) müsbət şəkildə inkişafı hesabına əldə olunur. Lakin yeni tendensiyalar böyük qism əsərlərin milli zəminə xələl gətirməmiş, müasirlik və milli ənənələr bu və ya digər bəstəkarın yaradıcılıq prizmasındakı həlli qaydasında fortepiano üçün yazılmış əsərlərdə də ifadəsini tapmışdır.

A.Yusifovanın "Milli naxışlar" məcmuəsi XX əsrin 90-cı illərində yazılmış maraqlı əsərlərindən biridir. "Milli naxışlar" bəstəkarın müxtəlif illərdə rastlaşdığı, daim maraqlandığı xalq dekorativ-tətbiqi sənət sərgilərindən aldığı təəssurat nəticəsində meydana gəlmişdir: 10 pyes və 10 obraz... Qeyd edək ki, həmin pyeslər hər hansı sənət nümunəsinə illüstrasiya deyil, bəstəkarın xalq nümunələrinə yaradıcı baxışı, duyğularının, düşüncələrinin toplusudur.

Bu əsər yalnız musiqisinin bitkinliyi, məqsədyönlü şəkildə açılmış ideya və məzmunu ilə deyil, həmçinin burada paralel şəkildə göstərilən dekorativ-tətbiqi incəsənət növlərinin təqdimi ilə də əhəmiyyətlidir. Silsilənin səhifələrini vərəqlədikcə Azərbaycan incəsənətinin nə qədər zənginliyinin bir daha şahidi oluruq. Azərbaycanda təşəkkül tapmış, əsrlərlə formalaşmış sənətkarlıq nümunələri – keramika, metal üzərində döymə - təbərzin, ağac üzərində oymalar, sandıq bəzəyi, al-əlvan quramalar, adı dillər əzbəri, mədəniyyətimizin şah nümunələrindən olan xalçalar,

məşəqqətli əl əməyinin nümunəsi – həsir və kilimlər, incə zərif gəlinciklər xalqın maddi-mənəvi abidələridir.

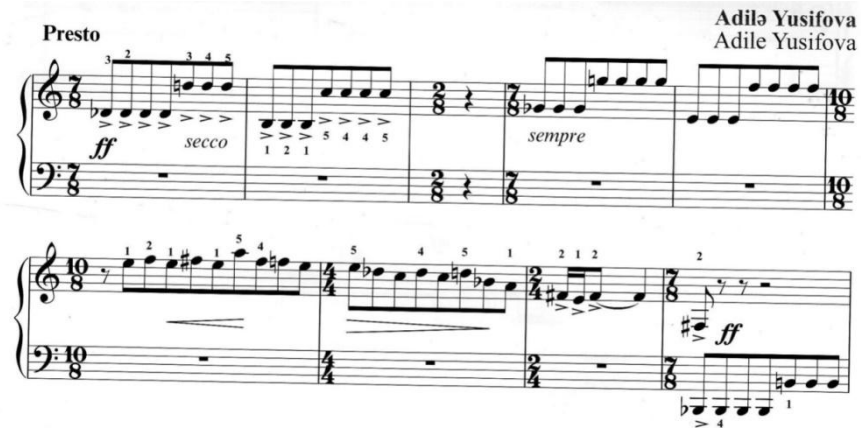
"Milli naxışlar" silsiləsi bəstəkar və dekorativ tətbiqi sənət nümayəndələrinin özünəməxsus tandemidir. Bu əsərə rəssamlar A.Hüseynova ("Yanar çıraq"), Sara Manafova ("Balıqqulaqları"), Oqtay Murtuzayev ("Xalq şənliyi"), İlhamə Həsənova ("Bir ağacın əfsanəsi"), florist Suğra Bağırzadə ("Çərçivədə çiçəklər"), Xalidə Nəsirova ("Parçaların əlvan şıltaqlığı"), kukla ustası Tamilla Qurbanovanın ("Gəlincik") əl işlərindən ibarət illüstrasiyalar daxil edilib. Məcmuənin nəfis tərtibatında hər bir pyesin əvvəlində bəstəkarın canlandırdığı obraz, bəstəkarın əl işindən ilhamlandığı sənətkar haqqında məlumat yerləşdirilib. Bu da əsərin ideya bədii məzmununun, bəstəkarın düşüncələrinin açılmasına bir növ yardım edir.

Fortepiano üçün silsilə forması musiqi ədəbiyyatında kifayət qədər işlənmiş formadır. Bu mənada həm Avropa, həm də rus bəstəkarlarının, eləcə də Azərbaycan bəstəkarlarınn əsərlərini sadalamaq olar. Təhlil etdiyimiz əsər müəyyən dərəcədə R.Şumanın "Karnaval", K.Debüssinin "24 prelüd"ü, M.P.Musorqskinin "Sərgidən şəkillər" fortepiano silsiləsi ilə ümumi və fərqli keyfiyyətlər baxımından müqayisə edilə bilər. Lakin "Milli naxışlar" silsiləsi qoyulmuş problem və onun həlli baxımından tamamilə yenidir. Müqayisə üçün qeyd edək ki, əgər "Sərgidən şəkillər" M.P.Musorqskinin Qartmanın rəsm əsərlərindən ibarət sərgidən alınan təəssuatların, "Karnaval" R.Şumanın real və təxəyyülünün məhsulu olan obrazların ifadəsidirsə, "Milli naxışlar" incəsənətin bir neçə növünün birlikdə təcəssümüdür. Dekorativ-sənət nümunələrinin musiqili təcəssümü A.Yusifovanın bir bəstəkar kimi maraqlı tapıntısıdır.

Məlumdur ki, fortepiano üçün silsilə bir-birindən tamamilə fərqlənən fərdi pyeslərin müəyyən qanunauyğunluq əsasında (tonal plan, mövzu, leytintonasiya) birləşməsindən ibarət olur. A.Yusifova "Milli naxışlar" əsərində İnterlüdiya və Postlüdiya kimi təqdim etdiyi "Tuncay Məlik" xalq mahnısından leytmövzu qismində istifadə edib. Şur məqamına əsaslanan bu qədim melodiyaya müraciət etməklə zənnimizcə, bəstəkar bir o qədər də geniş yayılmamış melodiyanı yaddaşlara köçürmək, digər tərəfdən təqdim olunan sənət nümunələrinin qədim tarixini vurğulamaq məqsədi güdür. Burada melodiyanın arxaik mahiyyətini nəzərə alaraq bəstəkarın onu sadə, "yüklənməmiş" şəkildə harmonizə etməsi də diqqətəlayiqdir. Başqa sözlə, xalq mahnısının autentikliyi klassik müşayiətlə üst-üstə düşür. Əsərdə bəstəkar tərəfindən bir sıra ifadə vasitələrindən istifadə olunmaqla zəngin faktura əldə edilib və məcmuənin sonunda yenidən sadə harmonizasiya edilmiş melodiya sözlə ifadəedilməz rahatlıq, sakitlik duyğusu yaradır, dinləyicini əsərin əvvəlki emosional vəziyyətinə qaytarır.

İnterlüdiyanın ardınca bir-birindən fərqli, rəngarəng pyeslər ardıcıllaşır: nuru ilə ömrümüzü işıqlandıran "Yanar çıraq", dənizin dalğaları ilə sahilə can atan "Balıqqulaqları", toxunmaya qıymadığın, ətri, qoxusu tanış, ömrümüzə bəzək "Çərçivədə çiçəklər", hər bir qızcığazın ilk həmdəmi "Gəlincik", toxuyanın barmaqlarının həniri, izləri, arzularının naxışı olan "Qarabağ xalçası" və yaxud ruhumuzun qidası "Əbədi yaşar səslər".

Silsilənin ilk pyesləri iki fərqli xarakteri özündə ehtiva edir. “Yanar çırağ”ın yaratdığı rahatlıq və hüzur duyğusu “Balıqqulaqları”nın fasiləsiz repetisiyaları ilə əvəz olunur. Dənizin dalğalarının qoynuna alıb apardığı, sonra yenidən sahilə qaytardığı günəşin parlaq şəfəqlərində isinən, qışda isə torpağın buz soyuğunu özünə çəkən dəniz qoxulu balıqqulaqları... Tez-tez dəyişən registr, metro-ritm, xromatizmlər rəssam S.Manafovanın canlandırdığı obraza bəstəkarın yaradıcı yanaşmasıdır. Yəqin ki, hər bir insan ömründə bir dəfə də olsun balıqqulaqlarını qulağına apararaq dənizin səsini dinləyib. Zənnimizcə, bəstəkarı bu pyesi yazmağa ilhamlandıran, eşitmək istədiyi dənizin səsidir. Pyesin sonunda ikili notlarla əmələ gələn passajlar al-əlvan balıqqulaqlarının toxunduqda əmələ gətirdiyi şıqqıltı səsini xatırladlr:

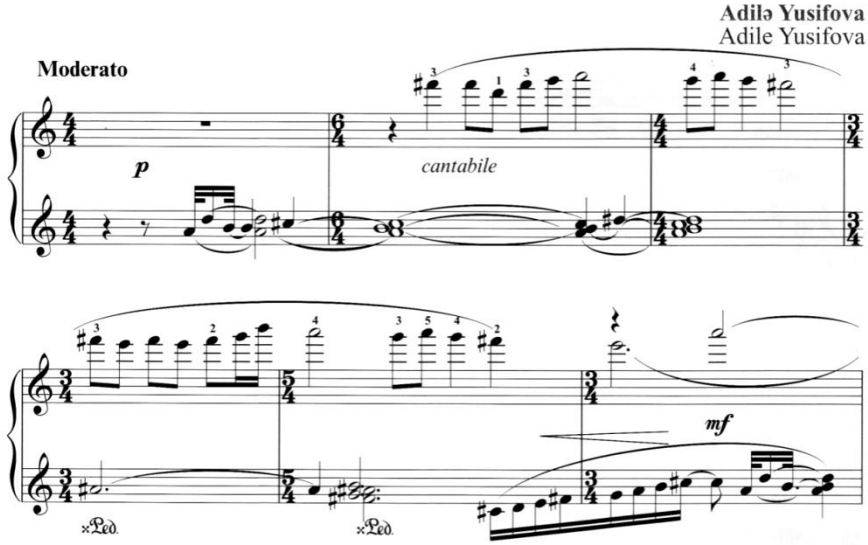


Növbəti təqdim olunan pyeslər “Xalq şənliyi” və “Bir ağacın əfsanəsi” adlanır. Hər iki pyes xalq dekorativ sənət növü olan oyma sənətindən nümunələrin musiqi ifadəsidir. Rəssam O.Murtuzayevin “Azərbaycan odlar diyarı” pannosu A.Yusifovanın “Xalq şənliyi” pyesi ilə assosiasiya yaradır. Bu panno Azərbaycan dekorativ-tətbiqi sənətinin ən qə təbərzin sənətinə(metal üzərində döymə) əsaslanır. Metal üzərində döymələr hələ qədim dövrlərdən silahların, zərgərlik məmulatlarının, məişət əşyalarının hazırlanmasında istifadə olunub. Həm dəmir döymələr, həm də musiqi sədaları hər iki sənətkarın öz xalqına, milli ənənələrinə məhəbbəti, sadiq-liyinin ifadəsinə çevrilir. Rast məqamına əsaslanan bu pyesdə ümümxalq şənliyi, insanların birliyi, xalqın həmrəyliyini göstərmək üçün bəstəkar əsasən unison, oktavalı ifadə tərzindən istifadə edərək, monumental, ehtişamlı səslənməyə müvəffəq olur.

Silsilə “Bir ağacın əfsanəsi” bəstəkarın dərin fəlsəfi düşüncələrinin ifadəsidir. Rəssam-dizayner İ.Həsənovanın ağac üzərində oymaları ilə tanış olduqca bəstəkar A.Yusifovanın pyesdə təcəssüm etdirdiyi obrazı anlamaq olar. Bu, dərin kökləri torpağı yaran, təbiətin hər şıltaqlığına dözən, yaddaşında tarixlər yaşadan sanki iri gövdəli palıddır. Bəstəkarın təxəyyülündə ağac həyat rəmzidir. Onun bəzi budaqları iri, gur yarpaqlıdır, günəşin şöləsindən doymayan budaqları isə solğun və cansızdır. Bu budaqlar sanki insan taleyinin - həm sevincli, həm də qüssəli anların bol olduğu insan həyatının müxtəlif anlarıdır. Bəstəkar bütün pyes boyu aşağı registrdə orqan punktlu bas akkordları göstərməklə məğrur bir obraza müvəffəq olur.

Şur məqamında yazılmış pyesin deklamasiya-reçitativ xarakteri obrazın təcəssümünə xidmət edir.

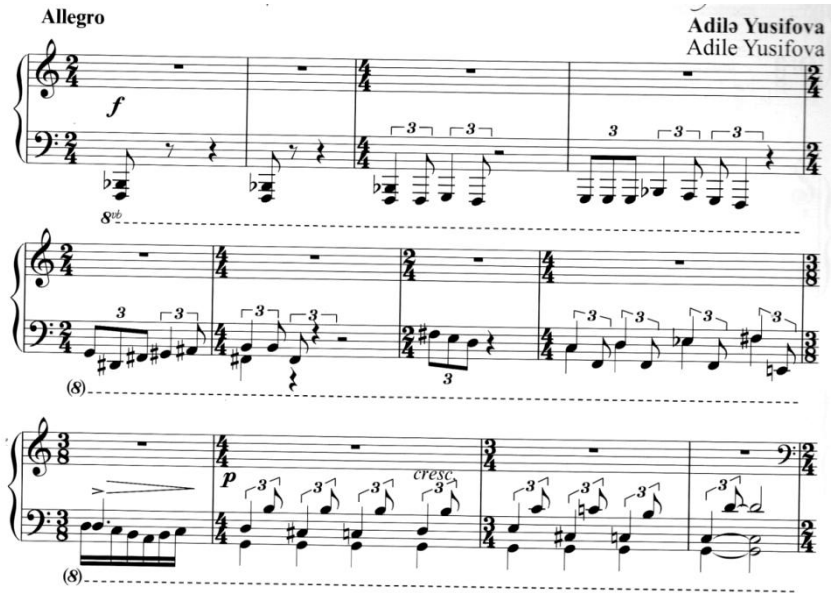
Silsilədə "Çərçivədə çiçəklər" və "Gəlincik" pyesləri əvvəlki nümunələrdən zəngin melodik əsasına görə fərqlənir. "Çərçivədə çiçəklər" pyesində bəstəkar segah məqamı əsasında zil registrdə zərif melodiya, eləcə də müşayiəti də zil registrdə təqdim etməklə incə, ətirli çiçəklərin obrazını yaradır. Bəstəkarın qələmi təravətini tez itirən çiçəklərə ikinci həyat bağışlayır. Segah məqamında yazılmış "Çərçivədə çiçəklər" üslub baxımından impressionist əhvali-ruhiyyədədir. Solmuş çiçəkləri həyata qaytarmaq olmaz, pyesin musiqisi də sanki xəyal, xatırlatma təəssuratı bağışlayır.



"Gəlincik" pyesində təqdim olunan obraz Azərbaycan incəsənətinin nisbətən gə kukla sənəti ilə assosiasiya yaradır. Bu pyesdə bəstəkar böyük məharətlə gəlinciyin bir qızcığaz tərəfindən düzəldilməsi (yapılması), əldə olunan nəticədən doğan məmnunluq, sevinc hisslərini təsvir edir. Pyesin fakturasında aydın sezilən iki lay - sekunda münasibətli klasterlər və incə zərif melodiya yuxarıda təsvir etdiyimiz obrazı yaradır. Qızcığaz sevimli gəlinciyini düzəltməyə çalışır, gah alınır, gah da alınmır. Lakin birdən istədiyi gəlincik əmələ gəldi. Bu zaman balaca qızcığaz atlanıb düşür, gəlinciyini bağrına basır, onun sevincinin həddi-hüdudu yoxdur. Bəstəkar bu hissi göstərmək üçün klassik tərzdə harmonizə edilmiş melodiyadan istifadə edir. Uşağın keçirdiyi ziddiyyətli hissləri təsvir etmək üçün bəstəkar bu iki elementi bir-likdə göstərir. Bu melodiya şən, qayğısız uşaq mahnısını xatırladır. "Gəlincik" pyesi silsilədə "Xalq şənliyi" pyesindən sonra ikici nömrədir ki, tonika ilə bitir. Başqa söz-lə pyesin sonunda verilən T akkordları qızcığazın öz işindən məmnunluğunun mən-tiqi yekunu kimi qiymətləndirilə bilər.

Növbəti konsert pyesi "Parçaların əlvan şıltaqlığı" Azərbaycan mədəniyyətində geniş yayılmış, parlaq, əlvan rəng qamması, zəngin fantaziyası ilə diqqəti cəlb edən quramanın musiqili təcəssümüdür. Müxtəlif parçaların bir-birinə tikilməsindən əmələ gələn qurama yalnız Azərbaycanda deyil, "quilt making" və

“pachwork” adı ilə dünyanın bəzi xalqlarında da yayılmışdır. Ayrı-ayrı hissələr ümumi ideya, rəng çaları, bəzən hansısa bir süjet ətrafında birləşə bilər. A.Yusifovanın yuxarıda adını çəkdiyimiz pyesində getdikcə artan dinamika nəticəsində əldə olunan registr müxtəlifliyi quramanın hissələrini xatırlatmaqla obraz kaleydoskopu əmələ gətirir. Lakin bütün pyes boyu vahid ritmik şəklin saxlanılması quramadakı bir-birinə sırınıb, tikilmiş müxtəlif parçalar arasındakı ümumi keyfiyyətlərin olmasına işarədir. Onu da qeyd edək ki, məhz bu pyesdə bəstəkar aşıq musiqisinə xas olan kvarta-kvinta səslənmələrindən istifadə edir.



Silsilədə təqdim olunan “Qarabağ xalçası” və “Əbədiyaşar səslər” bədii obraz, onun həlli baxımından zənnimizcə, ən maraqlı nümunələrdir. Əsrlərdir nəinki Şərqin, eləcə də bütün dünyanın əsrarəngiz sənət nümunəsi olan, hər ilməsi, hər boyası özündə tarix yaşadan Qarabağ xalçaları bir sənətkar kimi A.Yusifovanı da etinasız qoya bilməzdi. Bu pyesdə bəstəkar muğam melosuna, ümumiyyətlə, muğamvari ifadə tərzinə müraciət edir. Qarabağ xalçalarına xas olan elementlər - tünd qırmızı, narıncı, zoğalı rənglərinin yaratdığı ciddi görkəm, dəqiqliklə, hər detalı düşünülmüş şəkildə olan ornamentlər, relyefli naxışlar muğamvari melodiyanın ehtişamlı ifadəsilə assosiasiya yaradır. Bir not üzərində gəzişmələr, tarda ifa zamanı mizrabı kök simə vurma, istinad pərdələrini qammavari passajla əldə etmə bəstəkarın bu pyesdə istifadə etdiyi ifadə vasitələrindəndir. Pyesin sonu sanki sual işarəsi ilə bitir və silsilənin demək olar ki, ən maraqlı pyesi - “Əbədiyaşar səslər” başlayır. Bu pyes Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin gövhəri, nadir incisi sayılan muğamlarımızın təqdimi ilə əlaqədardır. “Qarabağ şikəstəsi”nin musiqi materialı üzərində qurulan pyes ifadə vasitəsi baxımından həm maraqlı, həm də demək olar ki, yeni tərzdədir. İfaçı zərbi muğamdakı qavalın partiyasını, yəni ritmik əsasını royalın qapağına döyəcləməklə ifa edir. Eyni məqamda həm ritm vurmaq, həm fortepino partiyası, həm də muğamın melodik xəttini oxumaq ifaçıdan böyük məharət tələb edir. Pyesin kulminasiya hissəsində ustad xanəndə, “Qarabağ şikəstəsi”nin ən mahir

ifaçısı kimi qiymətlədirilən Xan Şuşinskinin səsi CD vasitəsilə daxil edilir. Sanki bütün ilmələr, naxışlar bir araya toplanır. "Əbədiyaşar səslər" bütün silsilənin kulminasiyası və məntiqi yekunudur.

Məcmuədə pyeslər xarakter, məqam-tonallıq, temp baxımından təzadlı tərzdə yerləşdirilib. Sakit, düşündürücü lirika ("Yanar çıraq") fasiləsiz dinamika ("Balıq-qulaqları") ilə əvəz olunur. Ehtişamlı, monumentallıq ("Xalq şənliyi") öz yerini fəlsəfi düşüncələrə verir. ("Bir ağacın əfsanəsi). İşıqlı, zərif lirikanın yaratdığı mühit ("Çərçivədə çiçklər") aşağı registrdə kəskin, dissonans intervalların, qeyri-müntəzəm metro-ritmin yaratdığı gərginliklə pozulur. ("Parçaların əlvan şıltaqlığı"). Nəhayət, məcmuənin sonunda verilən postlüdiya əsər boyu yaşanılan emosional halların məntiqi yekunu kimi təqdim olunaraq, sakitlik, rahatlıq duyğusunu bərpa edir.

Silsilənin hər bir pyesi ifaçının müəyyən texniki imkanlarını sərgiləmək üçün gözəl vasitədir. Burada mürəkkəb klasterlər, registr dəyişkənliyi, xromatik passajlar, mürəkkəb ritmik qruplar, bütün pyeslərdə daim dəyişkən metro-ritm, şərti ritmik ölçülər, üçlaylı fakturadan istifadə olunması bir tərəfdən əsərin fakturasının, musiqi dilinin zənginliyinə, digər tərəfdən ifaçıların imkanlarının nümayişinə şərait yaradır və bu baxımdan "Milli naxışlar" silsiləsi tədris repertuarına salına bilər.

ƏDƏBİYYAT:

1. Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений М.: Музыка, 1986, 528 с.
2. Мазель Л.А. О мелодии. М.: Москва 1952, 78 с.
3.Сеидов Т.М. Азербайджанская фортепианная культура XX века. Б.: Азернешр, 2006, 272 с.
4.Dadaşova N. A. Yusifova A. B.: Azərnəşr, 2015, 31 s.

Айтен МАНАФОВА

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ООБЕННОСТИ ФОРТЕПИАННОГО ЦИКЛА «НАЦИОНАЛЬНЫЕ ОРНАМЕНТЫ» КОМПОЗИТОРА А.ЮСИФОВОЙ

Резюме: *Представленная статья посвящена фортепианному циклу «Милли нахышлар». Этот цикл характеризуется нетрадиционным подходом, а именно синтезом произведений художников народно-прикладного искусства и сочиненными десятью оригинальными пьесами.*

Ключевые слова: *фортепианный цикл, народное декоративное искусство, фактура, лад-тональность*

Ayten MANAFOVA

STYLISTIC FEATURES OF THE PIANO CYCLE "NATIONAL MOTIFS" BY A.YUSIFOVA

Summary: *The author illustrates the characteristic of piano cycle by A.Yusifova, which consist of ten concert pieces. The piano cycle "National Motifs" was created following the composer aftervisits to exhibitions of applied arts in different years. This ten concert pieces can be performed both as a series and separately.*

Key words: *piano cycle, national applied art, texture, mode, tone*

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru Ceyran Mahmudova
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Natalya Dadaşova

Leyla ZALIYEVA
BMA-nın dissertantı
Ünvan: Bakı, Nəsimi rayonu, Şəmsi Bədəlbəyli 98

VASİF ADIGÖZƏLOVUN "NATƏVAN" OPERASINDA XOR SƏHNƏLƏRİ

Xülasə: *Məqalə görkəmli Azərbaycan bəstəkarı Vasif Adıgözəlovun "Natəvan" operasına həsr olunmuşdur. Məqalənin müəllifi əvvəlcə operanın süjeti barədə ümumi məlumat verir və operanın əsas qəhrəmanı, məşhur Azərbaycan şairəsi Xurşudbanu Natəvan haqqında tarixi faktlar gətirir. Daha sonra məqalədə xor səhnələrinə baxılır və hər xor partiyasının təhlili verilir.*
Açar sözlər: *opera, bəstəkar, Natəvan, xor, partiya*

Azərbaycan tarixində, mədəniyyətində parlaq simalardan biri kimi tanınan Xurşudbanu Natəvan V.Adıgözəlovun əsərində bir daha ölümsüzləşdirilmişdir. Onun musiqi sənətimizin qorunaraq gələcək nəsillərə ötürülməsində göstərdiyi xidmətlər, iqamətgahında təşkil etdiyi musiqi-şeir məclislərinin muğam sənətimizin, poeziyamızın inkişafına müsbət təsiri öz vətənini böyük məhəbbətlə sevən bəstəkar V.Adıgözəlovun diqqətini cəlb etməsi təbii idi. Lakin bəstəkar bu əsərə qədər böyük bir yaradıcılıq yolu keçmişdi. Bəstəkarın yaradıcılığının yeni mərhələsini təşkil edən oratoriyalar operaya gedən yolun getdikcə inkişaf edən pillələri idi. Bu yolun məntiqi sonluğu isə "Natəvan" operasında baş verir.

Natəvanın obrazı əsərdə bir sıra tərəflərdən, əsas etibarilə vətənpərvər, xalqını sevən şəxsiyyət kimi açılır. Əsərin librettosu Nazim İbrahimov tərəfindən yazılmış, istifadə edilən şeir mətnlərinin müəllifi isə Ruzgar Əfəndiyevadır. Əsərdə Qarabağın hakimi Mehdiqulu xanın qızı Xurşudbanu Natəvanın həyat və yaradıcılıq yolu, XIX əsrin II yarısında Qarabağda baş verən hadisələri maraqlı və əyani faktlarla əks etdirilmişdir. Əsərin əsas qayəsi isə xalqın bu gözəl övladının simasında vətənin başına gələn müsibətləri, ölkəmizin ən füsunkar guşəsi olan Qarabağın düşmən tapdağında qalmasını onun dili ilə vurğulanmasıdır. Bu problem bəstəkarın yaradıcılığında müxtəlif əsərlərdə dəfələrlə qabardılmışdır. "Natəvan" operası isə bu işin bir növ kulminasiyasını təşkil edir. Operanın son səhnəsində səslənən xorun sanki tamamlanmaması problemin hələ də öz həllini tapmamasını musiqi vasitəsilə ifadə edir, xalqın diqqətini bir daha ürək ağrıdan reallığa yönəldir. Natəvan isə operada dərdli Qarabağın obrazını özündə ehtiva edir, onun bu torpaqda qalmış ruhu xalqını doğma yurda dönməyə, onu mənfur düşmənin mühasirəsindən azad etməyə çağırır. R.Zöhrabovun "Natəvan" operası haqqında yazdığı "Azərbaycan opera sənətinin yeni uğuru" məqaləsində əsərin librettosu ilə musiqinin əlaqəsini səciyyələndirərək qeyd edir: "Natəvan operasının librettosundan irəli gələn musiqi nömrələrində – xor və orkestr epizodlarında, ariya və ariozo, vokal ansambllarında, rəqslərdə, hətta reçitativlərdə belə zəngin və rövnəqli, rəngarəng boyalı melodiyalar özünü büruzə verir. Bəstəkar hər şeydən əvvəl melodiyalarında tükənməz xalq musiqisi intonasiyalarından (mahnı, rəqs və aşıq havalarından), habelə şifahi ənənəyə əsaslanan professional musiqi inciləri olan muğam dəstgahlarının ayrı-ayrı şöbə və guşələrindən, zərbi-muğamlardan (bəzən sitat şəklində, bəzən isə onların ünsürlərindən)

istifadə edərək, əsas etibarilə lirik səciyyəli musiqi təranələrini operaya daxil etmişdir" (1, s.46). Xalq musiqisindən bütün əsərlərində ustalıqla bəhrələnən bəstəkarı bu operada hadisələrin sırf Qarabağ mühiti ilə bağlı olması daha da ilhamlandırmışdır. Burada Natəvan obrazı ilə xalq musiqisinin, muğamların əlaqələndirilməsi həm də simvolik xarakter daşıyır. Bu xüsusiyyətlər əsərdə maraqlı musiqi nümunələri sırasına daxil olan xorlarda da parlaq təcəssüm olunur.

Proloq Hümayun muğamının əsas intonasiyaları ilə açılır. Operada ilk xor proloqda təqdim olunmuşdur. Xor "Şuşam, təbiətin gözəllik tacı" sözləri ilə başlanır. Xorda Şu-şanın gözəl təbiəti tərənnüm olunur. Olduqca lirik melodiyaya malik ilk xorda vətə-nin gözəlliklərinə aşiq insanın qəlb çırpıntıları ifadə olunmuşdur.

Xor 4 səsli təqdim edilir. Ənənəvi olaraq S (soprano) və T (tenor) səsləri unison verilir, A (alt) və B (bas) səslərində tersiya münasibətləri divizi verilir. İnterval münasibəti kvarta, tersiya və sekunda arasında dəyişir. Xor 6/8 ölçüsündədir, lakin xalq musiqi nümunələrinə xas olaraq iki vurğuya bölündüyündən dirijor 2/4 sxemi ilə göstərməlidir. Melodiyanın ritmik quruluşu ifa üçün müəyyən çətinlik yarada bilər. İlk vurğuya pauza düşür və melodiya I hecanın sinkopa ilə başlamasına səbəb olur.

A və B səsləri oktava məsafəsində unison ifa edir. I kuplet bitdikdən sonra xorun II bölməsi başlanır. Olduqca fərqli bir musiqi materialı və oxuma tərzi ilə təqdim olunur. Belə ki, burada 4 səsli xor "a" hecası ilə muğam parçalarını ifa edir. S və T unison olaraq melodik xətti aparır. A və B səsləri isə uzun ölçülü notları ifa edir, onlar burada funksional əhəmiyyət kəsb edir. Muğamın mayə pərdəsinin zili, eləcə də müəyyən motivlərin dayaq səsləri A və B tərəfindən ifa olunur. Xorun bu bölməsində maraqlı məqam punktirli parçanın 4 səsə də həvalə olunmasıdır. İfa zamanı bu motivlər müəyyən çətinlik törədə bilər. Melodik xətt orkestr tərəfindən də aparılır. Eyni zamanda zəngin harmonik tərkibi dolğunlaşdırır.

Xorun muğam bölməsi bitdikdən sonra solo xanəndə və tar aləti ifaya qoşulur. Xor 4 səsli təqdim olunur və harmonik tərkibi vurğulayır. Tarın kiçik girişindən sonra xanəndə muğam parçasını davam etdirir. Burada Vaqifin "Badi səba, söylə mənim yarıma" qoşması istifadə olunmuşdur. Qoşmanın birinci bəndi ifa olunduqdan sonra yenidən xorun çıxışı başlanır. Bu dəfə xor xalq mahnıları ruhunda bir mövzu ifa edir. Xorun mətnini isə qoşmanın növbəti bəndləri təşkil edir. Səslərin hər biri özünəməxsus partiyaya malikdir. Əsas melodiya S səsinə həvalə edilsə də, ritmik quruluş bütün səslərdə gözlənilir. Digər səslər harmonik tərkibi təşkil edir.

III bəndin ifasında solist xorla birgə çıxış edir. Burada xorla solist arasında deyişmə başlanır. Deyişmə "Sürmə çəksin gözlərinə, qaşına" ifadəsi üzərində qurulmuşdur. Növbəti misra solistlə birgə verilir. Solistin partiyası ritmik quruluş baxımından üst-üstə düşür, melodik baxımdan isə harmonik tərkibi təşkil edən səsləri təkrar edir. Bu tərkib orkestr partiyasında da saxlanılır. Solistin ifası muğam parçaları olduğu üçün həm xor, həm də orkestr müşayiət xarakterli sakit və dayanıqlı musiqi nümayiş etdirir. Xorun növbəti bölməsi əvvəlkindən fərqlənir. Burada lirik melodiya həm solistin, həm də xorun ifasında "a" hecası ilə təqdim olunur. S və B səsləri oktava unisonunda verilir. Bu səslərin partiyası əsas melodiya ilə üst-üstə düşür, sadəcə burada melodik xətt daha sadədir və melizmlər olmadan inkişaf edir. T və A səsləri isə səsaltıları saxlayır, paralel sekstalarla hərəkət edir. Orkestrdə də B-S səslərinin partiyası keçir.

Yenidən solo partiya muğam ifasına başlayır, mətn iştirak etmir. Xor və orkestr isə eyni motivi təkrar edərək ostinat müşayiət yaradır. Xor "Cıdır düzü sinəsindən" sözləri ilə başlanır. Əsas melodiya orkestr tərəfindən də səslənir. Eyni melodik parça növbəti misra ilə yenidən təkrarlanır. Bundan sonra başlanan növbəti misralarda xorun quruluşu və xarakteri dəyişir. S-B səsləri melodiyanı unison, A-T səsləri isə "A" hecası ilə səslatıları ifa edir. Bu girişdən dərhal sonra pərdənin ilk vokal nömrəsi "Aman yanır, dağlar, daşlar" xoru başlanır.

Xor 4 səsli verilir: S-T unison, A əsas melodiyanın tersiya aşağı, B əsas melodiyanı kvinta aşağı ifa edir. Xorun birgə səslənməsi ilə əksidilmiş üçsəslilərin tərkibi yaranır və musiqiyə faciəvi, həyəcanlı xarakter verir. Musiqi nömrəsinin III repriza hissəsi başlanır. Reprizada melodiya diapazonunun ən yuxarı səsinə yüksəlir. "Od vurub yağılar" ifadəsilə başlanan cümlədə A-T səsləri unison şəkildə S melodiyasını tersiya aşağı ifa edir. B səsləri isə kiçik oktavanın "h" səsini burdon saxlayır. II şəkil kiçik orkestr girişi ilə başlanan xorla açılır. Bu şəklin əsas hissəsi demək olar ki, xorla əhatə olunmuşdur.

"Gözəl Şuşa" xoru operanın mərkəzi nömrələrindən hesab olunur. Həcmin genişliyi çoxsaylı reprizaların hesabına daha da böyüyür. 4 səsli xorda S-A səsləri tersiya münasibətində qurulur. B-T səsləri oktava unisonu ilə verilmişdir. İlk xanədən S-A və B-T səsləri arasında deyişmə başlanır. Deyişmədə imitasiyalı kanon tətbiq edilmişdir. Nəhayət əsərin baş qəhrəmanını xarakterizə edən ilk musiqi nömrəsi verilir. Xorun ardınca Natəvanın reçitativ ariozosu səslənir. Ariozonun ardınca xor yenidən Natəvanın şərəfinə şüarlar səsləndirir. Daha sonra bəstəkar xalq rəqsi "Qıtqılıda" rəqsindən istifadə edir. Rəqsin ardınca isə Natəvan və xalq şairi Qasım bəy Zakirin, eləcə də aşıqların səhnəsi verilir. Milli musiqi xəzinəsindən bacarıqla dəyərlənən V.Adıgözəlov bu səhnədə ustalığını bir daha nümayiş etdirmişdir.

Ümumiyyətlə Azərbaycanın mədəniyyəti, tarixi və ədəbiyyatını öz musiqisi ilə tərənnüm edən tarixi əsərlərin müəllifi kimi ön yerlərdən birini tutan bəstəkarın bu operası tarixi və mədəni baxımdan olduqca böyük əhəmiyyət kəsb edir. Bu operada Azərbaycan ədəbiyyatının görkəmli simaları təbliğ olunmaqla yanaşı xalq musiqimizin janrları, ustad sənətkarlar böyük bir zövqlə tərənnüm olunur. Dediklərimizin parlaq təzahürü ilk pərdədə öz əksini tapmışdır. Ədəbiyyatla, şeiriyyatla Azərbaycan musiqisinin qırılmaz əlaqələri, təması və qovuşması məhz bu səhnədə bir daha öz təsdiqini tapmış olur. Aşıq sənəti təqdim olunarkən onun ən maraqlı və önəmli janrlarından olan deyişmədən istifadə edilir. Orkestrdə aşıq sazının kökünə uyğun harmonik birləşmələr bu səhnəyə xüsusi rəng qatır və xalq musiqisini qabarıq şəkildə diqqətə çatdırır. Zakirlə Natəvanın duetinin sonunda isə bəstəkar yenidən muğam sənətinə müraciət edir, xanəndə Segah muğamından bir parça ifa edir. Bu pərdədə XIX əsrin II yarısından XX əsrin əvvəllərinə qədərki dövrdə Azərbaycanda fəaliyyət göstərən şeir-musiqi məclislərinin təsviri yaradılır və bu təsadüfi deyil. Çünki Qarabağda məşhur məclislərdən biri olan "Məclisi-üns" şeir-musiqi məclisinin yaradıcısı və rəhbəri məhz operanın baş qəhrəmanı kimi təqdim olunan xalq şairi Xurşudbanu Natəvan olmuşdur.

I pərdənin II şəklində bəstəkar muğam sənətinin ən parlaq nümunələrindən biri olan "Qarabağ şikəstəsi"ni canlandırır. Bu musiqi nümunəsi V.Adıgözəlovun yaradıcılığında olduqca mühüm yer tutur. Bəstəkarın məşhur oratoriyalarından biri məhz belə adlanır. Digər tərəfdən bizə doğma olan segah məqamının tətbiqi diqqəti cəlb edir.

Üçüncü səbəb isə xan qızı Natəvana həsr olunmuş operada məhz "Qarabağ şikəstəsi"nin xanəndəlik sənətinin, muğam sənətinin beşiyi olan Qarabağda səsləndirilməsi rəmzi xarakter daşıyır.

Operanın müxtəlif səhnələrində bəstəkar "Mənsuriyyə" zərbli muğamından, "Qıtqılıda" xalq rəqsindən, eləcə də özünün "Qərənfil" romansının musiqi materialından istifadə etmişdir. Operanın kulminasiya nöqtəsi - Natəvanın həyat faciəsini əks etdirən son şəkildə xora yer ayrılmamışdır. Xorun çıxışı bir də epiloqla verilir. Natəvanın uzaqdan eşidilən səsilə həmahəng çıxış edən xor bütün epiloqu əhatə edir. Xorun mahiyyəti olduqca böyükdür, belə ki, burada həm Natəvanın vətən həsrəti, narahatlığı, xalqın vətənpərvər, mübariz duyğuları ifadə olunur, eləcə də Natəvanın partiyasında keçən "Nigaranam Qarabağdan" kəlmələri müasir dövrümüzlə səsləşən bir çağırışa çevrilir.

ƏDƏBİYYAT:

1.Zöhrabov R.F. Azərbaycan opera sənətinin yeni uğuru: Vasif Adıgözəlovun "Natəvan" operası. // "Musiqi dünyası" jurnalı, 1-2/2004, s.97
2. Tağıyev C.H. Xan qızı. B.: Şur, 2011, 120 s.

Лейла ЗАЛЫЕВА
Диссертант BMA

ХОРЫ ИЗ ОПЕРЫ "НАТАВАН" ВАСИФА АДЫГЕЗАЛОВА

Резюме: *Статья посвящена опере "Натаван" известного азербайджанского композитора Васифа Адыгезалова. Автор статьи дает общую информацию о сюжете оперы и раскрывает исторические факты о героине оперы - известной Азербайджанской поэтессы Хуршудбану Натаван. Подробно рассматриваются хоровые сцены и дается анализ каждого хорового номера оперы.*

Ключевые слова: *опера, композитор, Натаван, хор, партия*

Leyla ZALIYEVA
Candidate for a degree of BMA

VASIF ADIGOZALOV'S CHORUS SCENES FROM THE OPERA «NATAVAN»

Summary: *The article is devoted to the opera "Natavan" famous Azerbaijani composer Vasif Adigozalov. The author at the beginning of gives information about the plot of the opera and historical facts about the main character of the opera, the famous Azerbaijani poet Khurshudbanu Natəvan. Further, the article discusses the choral.*

Key words: *opera composer, Natəvan, the chorus, the party*

Rəyçilər: professor Ağaverdi Paşayev
professor Məmmədağa Umudov

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

ÇALĞI ALƏTLƏRİMİZ "İPƏK YOLU" İLƏ AMERİKADA

Son dəfə Amerika qitəsində 1990-cı ildə - Meksikanın paytaxtı Mexikoda keçirilən möhtəşəm festivalda ölkəmizi instrumental musiqiçi kimi təmsil etdiyim zaman olmuşam. Xatırladım ki, hələ gənc yaşlarımdan etibarən dünyanın bir sıra ölkələrinə (İsveç, Almaniya, Misir, İngiltərə, İraq, İtaliya, Hollandiya, Yunanıstan, Belçika, Kuba, İsrail, Şimali İrlandiya, Yaponiya, Səduyyə Ərəbistanı, Türkiyə, İran, bütün keçmiş sovet respublikalarında və s.) xalqımızın tanınmış incəsənət nümayəndələri ilə birgə səfərlər etmişəm. Sovet dövründə xarici ölkələrə səfərlərə, əsasən Moskvadan yollanırdıq. Bakıdan Moskvaya, oradan da müvafiq ölkəyə uçuş zamanı böyük vaxt itkisinə yol verilirdi. Meksikaya Moskvadan 21 saata çatırdıq. İndi isə Bakıdan Nyu-Yorka cəmi 12 saat vaxt sərf eləyirik. Bunları xatırlatmaqda məqsədim müstəqilliyin bəhrəsini diqqətə çatdırmaqdır. İstər-istəməz xəyalımda sovet dövründəki səfərlər canlanır və müasir dövrlə müqayisə edirəm. Alınan nəticədən isə bir Azərbaycan vətəndaşı, oğuz-türk kimi böyük qürur hissi keçirirəm. Müstəqillikdən əvvəlki illərdə nəinki xaricdə, heç SSRİ daxilində də Azərbaycan millətini düzəməlli tanımırdılar. İndi isə şair demişkən "mənim də imzam var imzalar içində". Sovet dövründə səfərə getməzdən öncə bizə təlimat verirdilər ki, xaricdə gördüklərinizi(insanların həyat tərzi, yaşayış səviyyəsi, qayda-qanunlara riayət edilməsi, rüşvətin olmaması və s.) kimsəyə söyləmək olmaz.Orada da Sovetlər Birliyinin eybəcərliklərindən söz açmaq olmazdı. Belə bir məqam baş verərsə və bu, Dövlət Təhlükəsizlik Komitəsi işçiləri tərəfindən aşkarlanarsa, həmin şəxsin adı arzu olunmayan adam kimi onların "qara siyahı"sına düşürdü. Həmin şəxs bir daha xarici ölkəyə buraxılmazdı.

2016-cı il, iyulun 16-sı ABŞ-a, Nyu-York şəhərinə dostların (müğənni Novruz Məmmədov və professor Şahlar Daneşgərin) dəvəti ilə yaradıcı səfərə yollandım. Aeroportda məni oğlum Cəfərin dostu, Nyu-Yorkda yaşayan Pərviz Massimo qarşıladı. Baxmayaraq ki, oteldə mənə yer ayrılmışdı, Pərviz inadkarcasına öz evinə apardı. Səbəbi də bu oldu ki, "otel bizim evdən çox uzaqdır, mən səhərdən axşama kimi maşınımla sizin qulluğunuzda olmalıyam". Əslən Şəkidən olan Pərviz bəy yarızarafat, yarıgerçək bir kompliment də atdı: "Abbasqulu əmi, zarafat deyil, siz doğulduğum rayona "Şəki" adlı mahnı bəstələmisiniz. Bunun haqqını biz heç nə ilə ödəyə bilmərik. Bir də ki, Cəfərlə biz axı, ayrılmaz dostlarıq".

Həqiqətən Pərviz orada qaldığım müddətdə bir an da olsun məni tək buraxmırdı. İki maşını var. Bəzən məzələnmək üçün ABŞ-da yeganə olan 05 markalı "Jiquli" ilə şəhərə gəzməyə çıxırdıq. Bu maşına görə yollara nəzarət edən polis işçilərinin əksəriyyəti onun dostudur. Bəzən maşını ondan bir neçə saatlığa alıb

sürürdülər.

Mənim Hyu-Yorka gəlməkdə bir məqsədim də gənclik illərində tanış olduğum dostum, Özbəkistanın əməkdar artisti, şair, bəstəkar və müğənni İlyas Malayevin məzarını ziyarət etmək idi. Onun oğlu Rac ölkədə tanınmış gitaraçı və hind aləti sitar (tənburun bir növü olan setarla qarışdırmamalı) ifaçısıdır. Ümumiyyətlə, Malayevlər tanınmış musiqiçilər ailəsidir. İlyasın həyat yoldaşı, Özbəkistanın xalq artisti Məhəbbət Şamayeva bu gün də gənclik şövqi ilə oxuyur. Ailənin böyük qızı Nərgiz Malayeva estrada ulduzlarından sayılır. Nəhayət, ailə üzvləri ilə birgə İlyas Malayevin qəbrini ziyarət etdik. İ.Malayevin məzarı üzərində özünün kövrək bir şeiri də yazılıb.

Bu gözəl insanın məzarı başında onun yaradıcılığından, bəstələdiyi mahnılardan, Azərbaycan xalqını sevməyindən, özbək və Azərbaycan xalqlarına şeir həsr etməyindən, özünə müğənnilik sahəsində Rəşid Behbudovu ustad saymasından ağızdolusu danışdıq. İlyas Malayevin yaradıcılığından bəhs edən "Özbək sənətkarı İlyas Malayev barədə xatirələrim" adlı məqaləm iki – Azərbaycan və ingilis dillərində "Konservatoriya" jurnalında çap olunub (A.Nəcəfzadə.Özbək sənətkarı İlyas Malayev barədə xatirələrim. // "Konservatoriya", 2016№2, s. 98-104; A.Najafzade. My Reminiscences about Ilyas Malayev, the Uzbek Artisan. // "Konservatuar", 2016№2, p. 105-111). Bu jurnalın bir nüsxəsini, eləcə də "Behbud" şirkəti tərəfindən ingilis dilində nəfis şəkildə hazırlanmış "İlyas Malayevin Bakıdakı ifaları" ("Ilyas Malayev's performances in Baku") adlı video-diski Malayevlər ailəsinə hədiyyə etdim. Məxsusi şəkildə Amerika səfəri üçün tərtib edilmiş "Azərbaycan" adlı audio-diskim isə həm Malayevlərə, həm də amerikalı digər dostlara müəllif sovqatım oldu. Diskə Azərbaycan xalq mahnıları, İlyas Malayevin bəstəsi, həm də müəllifi olduğum bir sıra melodiyalar daxil edilib. Bu musiqiləri müxtəlif milli çalğı alətləri ilə – kamança, ud, saz, ney, tütək, zurna, balaban, eləcə də Avropa alətləri olan klarnet və skripkada ifa etmişəm.

Nyu-Yorkda olduğum 2 gün ərzində bir çox azərbaycanlı dostlar qonaq dəvət edirdilər. Lakin vaxtın azlığından dəvətləri qəbul edə bilmirdim. Təkcə iyulun 17-si Pərvizin qonşusu, əslən bakılı Hacı Rasimin qonağı oldum. Şirin Bakı ləhcəsində danışan Hacı Rasim nəvələrini də evdə doğma dilimizdə dindirir. Bu ailədə olarkən özümü sanki Bakıda hiss etdim, yəni burada əsl Azərbaycan ab-havasını duydum.

İyulun 18-i təyyarə ilə İndianapolis şəhərinə yollandım. Burada məni İdiana Univresitetinin professoru Şahyar Daneşgər qarşıladı. Onun yaşadığı Bluminqton şəhərinə yola düşdük. Şahyar müəllimin evi şəhərin lap mərkəzindədir. Mənə ayırdığı hər cür şəraiti olan mənzilin açarını verib dedi: Mən qonaqlarımı oteldə saxlamıram. Bu cür şərait heç bir oteldə ola bilməz. "Bir ora bax" – deyib, həyətdə o tərəf, bu tərəfə qaçan maralları göstərdi. Çox heyrətləndim, burada nəinki marallar, müxtəlif çöl quşları, dələlər, çöl dovşanları atılıb-düşürdü. Bluminqton şəhərində hər kəsin həyətində bu mənzərə ilə rastlaşmaq mümkündür. Məsələn, gözəl ziyalı Teymur Hacıyev bir neçə dəfə bizi evinə dəvət edərkən onun da bağçasında həmin meşə heyvanları sərbəst gəzişirdilər. Amerikadakı məhəllələrin heç birində bizdə olduğu kimi hündür hasarlara rast gəlməzsən. Çoxu həyətini heç çəpərə də almayıb. Bu səbəbdən yırtıcı heyvanlar istisna olmaqla buradakı heyvanlar həyətlərə

yaxınlaşır...

İyulun 19-u İndiana Universitetinin Qlobal və Beynəlxalq Araşdırmalar Auditoriumunda professor, müəllim və tələbə heyəti ilə görüşüm oldu. Burada "İpək Yolu ölkələrindən biri – Azərbaycanda çalğı alətləri" mövzusunda məruzə etdim. Çıxışdan sonra tədbir iştirakçılarının çoxsaylı suallarını cavablandırdım. Öncədən deyim ki, cavablarım sual verənləri birmənalı şəkildə qane edirdi. Suallardan bəlli olurdu ki, onlar həm bəzi əsərlərimlə tanış olmuş, həm də ifalarımı dinləmişlər.

İyulun 23-ü və 24-də olacaq "İpək yolu" (1996-cı ildən fəaliyyət göstərir) ansamblının konsertlərinə gərgin hazırlaşırdıq. Hər gün axşam ansamblın müxtəlif xalqların nümayəndələrindən ibarət olan 6 nəfərlik heyəti ilə məşq edirdik.

İyulun 22-i nahardan sonra Şahyar bəyin maşını ilə Ohayo ştatının Kolumbus şəhərinə yollandıq. Bizi şəhərin girişində əslən təbrizli olan tanınmış incəsənət xadimi, rəssam, memar Cahangir Pirasteh və xanımı Anna Pirasteh qarşıladı. "İstanbul" restoranında şam etdikdən sonra, oteldə yerləşib konsert salonunda məşq etməli idik. Lakin bəlli oldu ki, gecikdiyimizdən salon bağlanıb, işçilər getmişlər. Cahangir Pirasteh sevincək dedi: bizim evimiz genişdir, hətta royalımız da var. Şahyar müəllim əvvəl etiraz etdi, sonra Cahangir bəyin pərt olduğunu görüb, məcburən razılaşdı. Mən Şahyar bəylə oteldə bir otaqda qalırdım. Şahyar müəllimə dedim ki, Cahangir bəygildə məşq edəcəkdiksə, əvvəldən gərək razılaşaydın. Axı, bizdən incidi.

Şahyar bəy işinin peşəkarı kimi cavab verdi: Abbasqulu müəllim, mən istəmirəm ki, bizim repertuarımızdan kimsə öncədən xəbər tutsun, ifalarımızı konsertdən qabaq dinləsin. Neçə gündür dünyalar qədər sevdiyim qızım, xanımım deyirlər ki, nə olar, bizi də məşqinizə apar. Söyləyirəm ki, qəti olmaz, Cahangir bəy də eləcə. Bu, onlara bir sürpriz olmalıdır. Amma gördüm əməlli-başlı xətrinə dəyir, razılaşdım. Hətta məşqdə zarafatla dedim ki, daha sabah konsertə gəlməyin, bütün ifaları dinlədiniz, sizə maraqsız olar. Cavab verdi ki, "3 ay da dalbadal konsert versəniz, hər gün işimi-gücümü atıb gələrəm. Azərbaycan musiqisindən heç doymaq olarmı?"

Konsertdən sonra Ohayo Universitetinin "Şərqi Avropa və Orta Asiya Ölkələri İnstitutu"nun professoru Skat Livay gözəl konsert sərgilədiyinə görə Şahyar müəllim başda olmaqla ansamblın bütün üzvlərinə dərin minnətdarlığını bildirdi. Bu gecənin uzun müddət yaddaşımızda qalacağını söylədi. Sonra üzünü mənə tutub dedi: "Professor, Şahyar müəllim adınızdan söz verdi ki, yenidən bizim tamaşaçıların görüşünə gələcəksiniz. Siz həqiqətən söz verirsiniz?" Mən "bəli" dedikdə, salonu gurultulu alqışlar bürüdü.

İyulun 24-də isə Bluminqton şəhərində konsert verdik. Hər iki şəhərdəki konsertlərə – həm Bluminqtona, həm də Kolumbusa yerli sakinlərlə yanaşı, yüzlərlə kilometr aralıda yaşayan azərbaycanlılar, eləcə də amerikalılar gəlmişdi.

Bu konsertlə bağlı ABŞ-da səfərdə olan Yardımlı Xeyriyyə Cəmiyyətinin sədri, maraqlı yazıları ilə dövri mətbuatda tez-tez çıxış edən jurnalist, şair-publisist Elman Eldaroğlu yetərincə məlumat verib ("525 qəzeti" və müxtəlif elektron saytlarda). Onun yazdığı mətndən ixtisarla təqdim edirəm: "ABŞ, İndiana Ştatı, dünyaca məşhur İndiana Universiteti, universitetin konsert zalı. 24 iyul – isti yay günlərindən biri. Və havanın hərarətinə sərinlik qatan Azərbaycan musiqisi. Müxtəlif musiqi alətlərimizdə ifa edir Azərbaycan Milli Konservatoriyasının professoru, sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru Abbasqulu Nəcəfzadə. Onu müşayiət edirlər – professor Şahyar Danişgərin rəhbərlik etdiyi beynəlxalq "İpək yolu" ansamblının üzvləri: əslən İran azərbaycanlısı Şahyar Danişgər qavalda, milliyyətcə çinli Yeng İng pianoda, violonçeldə suriyalı xanım Aliyyə Əcəmoğlu, gitarada isə ispaniyalı sənətçi Tomas Lozano...

Abbasqulu Nəcəfzadə artıq bir həftədir ki, İndiana Universitetinin qonağıdır. Bir neçə gün öncə, iyulun 19-da Azərbaycan çalğı alətlərinə həsr olunan elmi seminarda mühazirə söyləyərkən amerikalı dinləyicilərin – universitetin professor-müəllim və tələbə heyətinin necə maraqla onu dinlədiklərinin kaş şahidi olaydınız. Bunu ustad dərsi də adlandırmaq olar. Çünki Abbasqulu müəllim musiqi alətlərimiz haqqında mühazirə söylədikcə, hər birində ayrılıqda ifa edir, balabanın, neyin, tütəyin, zurnanın, udun, kamançanın qədim Azərbaycan alətləri olduğunu tutarlı faktlarla sübut etməyə çalışırdı, nail olurdu da...

Elman Eldaroğlu bu konsertlə bağlı daha sonra yazır: "A.Nəcəfzadənin İndiana Universitetində verdiyi konsertə də həmçinin, bu ştatın müxtəlif şəhərlərindən xeyli dinləyici gəlmişdi. Lirik musiqilərimizə maraqla qulaq asan amerikalılar təsir-

ləndiklərindən göz yaşlarını boğa bilmir, şıdırığı hava çalınanda isə elə yerlərindəcə rəqs etməkdən çəkinmirdilər. Bu münasibəti görən Abbasqulu Nəcəfzadə daha da ruhlanır, sanki zövq alırdı. Necə deyərlər, hamı heyrət içində idi. Əslində, İndiana Universitetində mükəmməl musiqi təhsili verildiyindən, buradakıları heyrətləndirmək çox çətindir. Və bu heyrəti amerikalı tamaşaçılarda yaradan məhz Abbasqulu Nəcəfzadənin ecazkar səsli çalğı alətlərində ifa etdiyi milli ruhlu təranələrimiz oldu. Hətta Abbasqulu Nəcəfzadənin 2004-cü ildə nəşr olunmuş "Çalğı alətlərimiz" kitabının nüfuzlu İndiana Universitetinin nəşriyyatında tezliklə ingiliscə nəşrinə qərar verildi. Özüylə ABŞ-a Azərbaycan təravəti gətirən bu sənətkara yeni-yeni sənət uğurları diləyirik…"

Mən İndianada olan ərəfədə Elman Eldaroğlunun həyat yoldaşı, Miçiqan Dövlət Universitetinin aspirantı, ADA (Azərbaycan Diplomatik Akademiyası) Universitetinin ingilis dili müəllimi Vəfa Yunusova yay kursunda ABŞ-ın müxtəlif universitetlərindən olan yeddi aspirant tələbəyə Azərbaycan dili dərsini öyrədirdi. Vəfa müəllimənin peşəkarlığı sayəsində amerikalı tələbələr qısa müddətdə azərbaycanca artıq sərbəst danışırlar. Elmi seminar zamanı, mühazirədən sonra həmin tələbələr Azərbaycan musiqi mədəniyyəti ilə bağlı mənə ünvanlanmış maraqlı sualları ilə seçilirdilər. Hətta onun tələbələrindən biri Karli Storm "Sarı gəlin" mahnısını azərbaycan dilində özünəməxsus tərzdə oxudu. O, Bakıya gəlməyi planlaşdırır və mən Karli xanıma söz vermişəm ki, həmin mahnını bizim ansamblla lentə alacağam. Vəfa xanım tələbələrinə təkcə dilimizi, mahnılarımızı deyil, eləcə də mətbəx mədəniyyətimizi öyrədir. Universitetdə keçirilən musiqi və mətbəx festivalında tələbələr üçün milli şirniyyatlarımızdan olan paxlava və şəkərbura hazırlamışdı.

Öz evini İndianaya gələn hər bir azərbaycanlı üçün ürək genişliyi ilə açan bir soydaşımız – Teymur Hacıyev haqqında da xüsusi bilgi vermək istəyirəm. O, dərman preparatları hazırlayan müəssisədə mühəndis vəzifəsində çalışır. Teymur bəy İndianada qaldığım qısa müddətdə demək olar ki, hər gün evində ziyafət təşkil edirdi. Vəfa xanımın hazırladığı təamlar, Elman Eldaroğunun duzlu-məzəli söhbətləri isə başqa bir aləm idi. Yəni bu insanların səmimiyyəti nəticəsində özümü heç də qərib kimi hiss etmirdim.

Teymur bəy dedi ki, Bluminqton şəhərində olasan, Tibetin dini lideri Dalai Lamanın şəxsi mülkiyyətinə getməyəsən bu, böyük qəbahət olar. Həqiqətən burada qəribə bir mənzərə, əsəbləri sakitləşdirən aura var. Nyu-Yorkda olduğum günlərdə Vaşinqtona da səfər etdim. Burada bir sıra tarixi yerlərdə olub, xatirə şəkilləri çəkdirdim. Beləcə, ABŞ-a olan səfərim də yaddaşıma xoş və maraqlı xatirələrlə həkk olundu. Hər səfər isə yeni dostlar, tanışlar qazanmaq deməkdir.

“Konservatoriya” elmi jurnalının tələbləri

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

“Konsevatoriya” elmi jurnalında çap olunmaq uçun təqdim ediən 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, müəssənin ünvanı)
4. E-maili
5. Məqalənin başlığı (Baş hərflərlə)
6. Məqalənin yazıldığı dildə xülasə (4-5 cümlə) və açar sözlər (6-10 söz)
7. Məqalənin mətni, foto və not nümunələri ilə birgə
8. Ədəbiyyat siyahısı
9. Daha iki dildə xülasə və açar sözlər
10. Rəyçilər

Təqdim edilən məqalələrin formatı

- Məqalənin çap olunmuş əlyazması (1 nüsxə) və onun elektron variantı (CD disk və ya fləş kartda) məqaləyə 2 rəy ilə birlikdə təqdim edilir. Əlyazma və CD disk geri qaytarılmır. Məqalə jurnalın emailinə göndərilə bilər. azconservatory@gmail.com
- Məqalə Azərbaycan dilində, yaxud rus və ingillis 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 siyhısı, 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 göstərilməli yaxud müəyyən nəticələr çıxarılmalıdır. Elmi məqalə balaca bir elmi işdir. Məlum faktları və artıq dərc edilmiş kitab və məqalələrdən sitatları sadəcə sadalamaq məqaləyə elmi dəyər vermir. Elmi məqalədə artıq məlum və kiminsə dərc edilmiş fikri istinadsız yazılarsa bu, mənimsəmə, plagiat sayılır. 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 şurasınıın 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

№ 4 (34)

Bakı – 2016

EKSPERT ŞURASI

Sevil Fərhadova
Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor
Səadət Abdullayeva
Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor
Gülzar Mahmudova
Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor
Ceyran Mahmudova
Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor
Cəmilə Həsənova
Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor
Rafiq Musazadə
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor, əməkdar müəllim
Məmmədağa Umudov
Əməkdar incəsənət 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, №4 (34), 110 s.

Yığılmağa verilmişdir: 03.12.2016
Çapa imzalanmışdır: 24.12.2016
Tiraj 250 nüsxə, sifariş №
“Ecoprint” mətbəəsində çap olunub.