



AZƏRBAYCAN
RESPUBLİKASI
TƏHSİL NAZİRLİYİ



AZƏRBAYCAN MİLLİ
KONSERVATORİYASI

KONSERVATORİYA

ELMİ NƏŞR

№ 1 (35)

Bakı – 2017

TƏSİSÇİ:

Azərbaycan Milli Konservatoriyası

ISSN: 2518-7074**REDAKSIYA HEYƏTİ:****Siyavuş Kərimi**

Rektor, xalq artisti, professor

Lalə HüseynovaElmi işlər üzrə prorektor,
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor**Malik Quliyev**Tədris işləri üzrə prorektor,
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor, əməkdar müəllim**Gülnaz Abdullazadə**Fəlsəfə üzrə elmlər doktoru,
professor, əməkdar incəsənət
xadimi**Arif Babayev**

Xalq artisti, professor

Zümrüd DadaşzadəSənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor, əməkdar incəsənət
xadimi**Fərəh Əliyeva**Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor**Ülkər Əliyeva**Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor**Nazim Kazımov**Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor, əməkdar incəsənət
xadimi**Akif Quliyev**Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor, əməkdar incəsənət
xadimi**Rəna Məmmədova**AMEA-nın müxbir üzvü,
sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor**Abbasqulu Nəcəfzadə**Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor**Fəttah Xalıqzadə**Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor**Mündəricat****2017 – 1 (35)**Görkəmli alətsünas alim Səadət Abdullayevanın
xatirəsinə4**Musiqi və ədəbiyyat**Səadət Abdullayeva – Nizami Gəncəvinin
əsərlərində musiqili səhnələr5Алла Байрамова – Азербайджанские
композиторы и литература 14**İfaçılıq sənəti**Ağahüseyn Anatolluoğlu – Tar alətinin ölçü
meyarları23Нурида Исмаил-Заде – Деятельность известного
российского дирижера М.Черняховского в Баку
в начале XX века28Fəridə Mirişova – Qarabağ xanəndələri - Məsum
İbrahimov33Одилжон Назаров – Интерпретация произве-
дений композиторов Азербайджана на узбек-
ских народных инструментах40**Alətsünaslıq**Əhsən Rəhmanlı – Üzeyir Hacıbəylinin qarmon
sənətinə münasibəti45**Etnomusiqişünaslıq**Xəyalə Abdurahmanova – Şəkidə musiqi-etnoq-
rafik ekspedisiyalar50

Lalə İsmayılova - Qəbələn toy musiqisi55

Bəstəkar yaradıcılığı

Arzu Dəryahi – Fikrət Əmirovun “İki prelüd” nümunəsində muğam prinsiplərinin təzahürünə dair..... 62

Fərid Fətullayev – Cəlal Abbasovun “Where are you, Ulysses?” əsərində kollajın rolu və əhəmiyyəti..... 68

İradə Hüseynova – Azər Dadaşovun dini mövzulu iki vokal əsəri73

Səadət Quliyeva – XX əsrin 90-ci illərində Azərbaycan xor musiqisində vətənpərvərlik mövzusu78

Gülnarə Manafova – Aşıq musiqisi bəstəkar yaradıcılığında83

Resenziya

Ramiz Əzizov – Nazim Kazımovun “Adil Gəray Məmmədbəyli” monoqrafiyasına bir nəzər95

Olaylar, hadisələr, tədbirlər:

- Mirzə Sadıq Əsədoğlunun 170 illiyinə həsr olunmuş elmi konfrans99
- “Azərbaycanın milli musiqi alətləri: keçmişimiz – bu günümüz” adlı elmi-praktiki konfrans.....101
- AMEA-da “Füzuli dünyası” mövzusunda lektoriya keçirildi105
- Gənc ifaçının uğuru106

NÖMRƏNİ HAZIRLADI:

Baş redaktor

Lalə Hüseynova

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor

Məsul katib

Abbasqulu Nəcəfzadə

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Redaktorlar:

Ülkər Əliyeva

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Gülnarə Manafova

Korrektorlar:

Fazilə Nəbiyeva

Aygül Səfixanova

Operator:

Gülnar Rzayeva

Dizayn:

Gülnarə Rəfiq

Flora Əliyeva

Üz qabığında:

Rəssam Sənan Qurbanov

Nəşir:

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

GÖRKƏMLİ ALƏTŞÜNAS ALİM SƏADƏT ABDULLAYEVANIN XATİRƏSİNƏ

Baş redaktordan

İnanmaq çətindir ki, gözəl alim, müəllim, nəcib və xeyirxah insan, sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Səadət Abdullayeva artıq aramızda yoxdur. Bu il mart ayının 12-də biz onu həmişəlik itirdik.

Səadət xanım “Konservatoriya”jurnalının daimi müəllifi və ən sadıq oxucularından biri idi. İşləməkdən, arayıb-axtarmaqdan qətiyyənlən usanmazdı. Bu mənada əsl alim idi. Hər gün



yazırdı və həyatının mənasını bu gərgin işdə görürdü. Belə olmasaydı çətin ki, Azərbaycanda alətşünaslıq üzrə ortaya qoyduğu ilk fundamental tədqiqatları ərsəyə gətirə bilərdi. İndi hamımızın stolüstü kitabına çevrilmiş “Azərbaycan xalq çalğı alətləri” kitabı uzun illərin, çoxsaylı ekspedisiyaların və araşdırmaların sayəsində meydana gəlib. Sənətinə, seçdiyi mövzuya vurğunluğun, böyük sevginin nəticəsi idi ki, üç dildə nəşr etdirdiyi son kitabına hətta belə bir pafoslu başlıq da qoymuşdu: “Azərbaycan çalğı alətləri dünyanı valeh edir”. Beləcə, tədqiq etdiyi milli alətlərimizin kamilliyinə, məxsusiliyinə, qədimliyinə, rəngarəngliyinə məftunluq hissi ilə yaşayıb-yaradırdı Səadət xanım... İndi isə biz, əziz oxucularımızın diqqətinə bu böyük alimin bizim jurnala təqdim etdiyi son məqalələrindən birini çatdırırıq. Ruhu şad olsun!

Səadət ABDULLAYEVA

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,

BMA-nın professoru

Ünvan: Bakı, Nəsimi rayonu, Şəmsi Bədəlbəyli 98

Email: saadatabdulla@yandex.ru

NİZAMİ GƏNCƏVİNİN ƏSƏRLƏRİNDƏ MUSIQİLİ SƏHNƏLƏR

Xülasə: *Məqalədə dahi şair Nizami Gəncəvinin əsərlərinin təhlili əsasında onun dövründə keçirilən musiqili el bayramı və şənlikləri, muğam deyişmələri, məclislər, toy, ayin və oyun-tamaşa mərasimləri, müxtəlif çalğı alətlərinin səsləndiyi döyüş və ov səhnələri şərh olunur.*

Açar sözlər: *Nizami Gəncəvi, "Xəmsə", bayram, toy, dəfn mərasimləri, döyüş, ov səhnələri, xalq oyun-tamaşaları*

Dahi mütəfəkkir şair Nizami Gəncəvinin əsərlərində təsvir edilən musiqili səhnələr mədəniyyətimizin öyrənilməsində müstəsna əhəmiyyət kəsb edir. Şairin lirik şeirlərində və məşhur beş poemanın toplandığı ölməz "Xəmsə"sində bəşəri, siyasi-ictimai, ədəbi, elmi, dini-fəlsəfi, sosial-iqtisadi, etik, estetik baxışları ilə yanaşı, incəsənətə, o cümlədən musiqi sənətinə dair fikirləri, düşüncələri də əks olunub. Bundan başqa, bir çox poetik misralarda Azərbaycan ərazisində keçirilən musiqili el bayramı və şənlikləri, müğənni və çalğıçıların iştirak etdiyi məclislər, toy, dəfn və oyun-tamaşa mərasimləri, müxtəlif çalğı alətlərinin səsləndiyi döyüş və ov səhnələri dolğunluğu ilə canlandırılır.

Nizaminin əsərlərində əks olunan bu məsələlər dövrümüzdə bir sıra tədqiqatçılar tərəfindən araşdırılmışdır (Q.Qasımov, 1949; Ş.Bünyadova, 1992; Ə.Əhmədov, 1992; L.Karagıçeva, 1992; S.Qurbanəliyeva, 2009; L.Kazımova, 2012; A.Bayramova, 2014 və b.). Bununla belə, mütəfəkkir şairin əsərlərini təkrarən oxuduqda, yenə də bu zəngin irsdə yeni fikirlər, bilgilər aşkar edirsən. Bu da Nizami Gəncəvinin dahiliyini, onun irsinin müstəsna əhəmiyyətini bir daha sübut edir.

Nizaminin təsvir etdiyi musiqili səhnələrdə çalğıçılar öncül rol oynayırlar. Onlar təklikdə, yəni solo şəklində *bərbət, çəng, ney, təbil* və s. alətlərdə, ya da duet, trio, kvartet və daha artıq tərkibdə saray məclislərində və xalq şənliklərində iştirak edərək tamaşaçılara böyük zövq verirdilər. Geniş tərkibli ansamblar adətən ümumxalq bayramlarında çıxış edirdi. Məsələn, dörd il sürən quraqlıq illərinin başa çatması münasibətilə keçirilən şənlikdə çalğıçılar iki fərsəng cərgədə düzülüb *bərbət, rübab* və *çəngi* səsləndirirdilər. Müxtəlif şəhərlərdən gələn və sırasında müğənni, çalğıçı, rəqqas və löbətəbaz (hoqqabaz) olan altı min sənətçi dəstə-dəstə şəhər və kəndlərə yollanaraq xalqa sevinc bəxş edirdilər [4, s. 94,95]. İlk baxışda, göstərilən rəqəmlər şişirdilmiş görünsə də, şair onun dövründə musiqiçi peşəsi ilə çoxlu sayda insanların məşğul olmalarına işarə edir.

Qeyd etmək lazımdır ki, Nizaminin bu məlumatı real tarixi faktlara söykənir. Ədəbiyyatşünas-alim Əbu Mənsur əs-Səalibiyyə (961-1038) görə 420-438-ci illərdə

Sasani hökmdarı Bəhram Gur Hindistandan 400 musiqiçi, bədii qiraətçi, rəqqas, hoqqabaz və təlxək gətirərək öz sarayında yerləşdirmişdi. Onlar ustalıq və istedadlarına uyğun bir neçə qrupa bölünürdülər. İran tarixçisi Həmzə əl-İsfahani (883-960/70) isə Bəhram Gurun Hindistandan 2 min xanəndə və musiqiçi çağırmasını və sonradan onların bütün İran əyalətlərinə göndərilməsini qeyd etmişdir [12, s. 28].

Nizaminin əsərlərində müəyyən hadisələrlə əlaqədar keçirilən musiqili məclislərə geniş yer verilir. Bu məclislər şah sarayında, şahların görüşü zamanı, müharibənin qələbə ilə başa çatması, qışın qurtarması və yaz mövsümünün qədəm qoyması, yuxarıda qeyd edildiyi kimi, quraqlığın qurtarması münasibətilə təşkil olunurdu. Bəhram şah yeddi gözəllə görüşəndə, onların söylədikləri əfsanələrdə belə məclislərə daha çox rast gəlmək olur. Onların adları da müxtəlif idi: ziyafət [2, s. 216], kef [2, s. 98; 3, s. 132], şadlıq [4, s. 111; 5, s. 113, 342, 449; 354], işrət [5, s. 145, 217], şənlik [4, s. 121, 140, 147], qonaqlıq [5, s. 296], çalğı və badə [5, s. 105, 289]. Bəzən də yolüstü məclislər təşkil olunurdu [5, s. 203]. Xosrov dostları ilə əylənəndə, Şirinin rəfiqələri rəvayətlər söyləyəndə belə məclislərin keçirilməsi qeyd olunur [2, s. 58, 70]. Əlbəttə, şah məclisləri daha təmtəraqlı idi [5, s. 179]:

Hər carsu başına mütriblər gəldi,
Nəğmələr oxuyan, bərbət çalan gəldi.
Udun qənd tək şirin səsi
Düşməni ud və şəkər kimi yandırırdı.

Burada müxtəlif ölkələrdən dəvət olunan çalğıçılar, tanınan xanəndələr, rəqqasələr çıxış edirdilər [2, s. 100; 5, s. 296,449]. Musiqili məclislər dinləyicilərə böyük zövq verirdi. Onları adətən ərgənün və çəngin müşayiəti ilə çıxış edən müğənnilər və mütriblər rəvnəqləndirirdilər [2, s. 350]. Şair qurulan məclislərin ölçüsünü də (altmış – altmışa, yəni uzununu və eni 60 dirsək – 30 m) verir [2, s. 274].

Məclislərin əvəzsiz iştirakçıları müxtəlif çalğı alətlərinin səsləndiyi ansambllar idi. Onların tərkibinə əsasən simli, ya da simli, zərb və nəfəs alətləri daxil idi. Nizami dövründə aşağıda göstərilən çalğı alətlərini özündə birləşdirən trio və duetlər mövcud idi: *rud*, *rübab*, *çəng* [3, s. 94]; *çəng*, *rübab*, *nay* [4, s. 217]; *bərbət*, *rübab*, *çəng* [4, s. 94]; *nay*, *kus*, *nağara* [3, s. 113]; *çəng*, *ərgənün* [2, s. 350]; *çəng*, *bərbət* [2, s. 276]; *çəng*, *rud* [4, s. 144]; *çəng*, *kamança* [2, s.100]; *rud*, *rübab* [5, s. 182]; *ərgənün*, *rud* [5, s.111]; *bərbət*, *ud* [5, s. 179]; *bərbət*, *rud* [4, s. 203]; *çəng*, *ney* [6, s.48]. Çəng, xüsusən, bərbətlə birlikdə çalınanda məclisə xüsusi rəvnəq verirdi. Şair onların bir-birinə uyuşmasını rəssamın fırça tükünün rənglə birləşməsilə müqayisə edir [2, s. 276]:

Bərbətlə çəngin ikisinin də quş kimi nəğməsinin
Rəngli tük kimi bir-birinə uyuşdururdu.

Məclislərdə solo alət kimi *çəng* [2, s. 279; 4, s. 248], *ud* [2, s. 275], *bərbət* [2, s. 275], *rud* [2, s. 121; 5, s. 105], *setar* [2, s. 276; 5, s. 219], *saz* [2, s. 47], *qanun* da [3, s. 67] səsləndirilirdi. Xəzər dənizi sahilində hökmranlıq edən, böyüklüyünə görə Məhin Banu adlandırılan Şəmirənin qardaşı qızı vəliəhd Şirinin xidmətində olan yetmiş qızın hamısı əllərində *rud* (tərcümədə sazla əvəz edilib) gəzdirirdilər [2, s. 65].

Nizami dövründə muğamların “deyişmə” şəkilində ifa olunması mövcud idi. “Xosrov və Şirin” poemasında Şirin və Xosrovun dilindən Nəkisa və Barbədin növbə ilə sözləri qəzəl təşkil edən muğamların ifa səhnələri verilir [2, s. 278-290]. Əvvəlcə Nəkisa Şirinin istədiyi kimi “Rast” pərdəsində çəngin müşayiəti ilə qəzəl oxuyur. Sonra Barbəd setarın müşayiəti ilə mahnısını məst aşiq kimi “Üşşaq” pərdəsində oxuyur:

Bitdi Nəkisanın çənglə nəğməsi,
Barbədin setarı qaldırdı səsi.
Bir məst aşiq kimi saza vurdu əl,
“Üşşaq” pərdəsində oxudu qəzəl:

Barbəd rudda (rud sözü burada, bağırısaqdan hazırlanmış tel mənasındadır) bu pərdəni tamamladıqdan sonra Nəkisa çəngdə “Hesari” pərdəsində növbəti qəzəlini söyləyir. Yenidən Barbədin setarı səslənir. Bu dəfə o, uca səslə “Əraq” pərdəsində qəzəl oxuyur. Sonra Nəkisa xoş rəngli novruz gülü kimi çəngdə “Novruzu” pərdəsində qəzəl səsləndirir. Şirin Barbədin məharətini görüb çəng çalana tapşırır ki, elə bir yol seçsin ki, şah yolunu azsın və bu mübahisə də qurtarsın. Nəkisa cadugər kimi “Rahəvi” üstündə sonuncu qəzəlini oxuyur və şahın könlünə od salır. Barbədin setarı onu sakitləşdirir və cavab olaraq “Zirəfkənd” pərdəsində elə şən mahnı oxuyur ki, şahın sifətində qəm cizgisi silinir.

Göründüyü kimi, əsərdə mahir musiqiçilərin deyişməsində səkkiz muğam pərdəsinin adı çəkilir.

Nizami Gəncəvi milli bayramlara da geniş yer verir. Xüsusən, **Novruz** adını daha tez-tez çəkir. [4, s. 257; 5, s.124]. Bu da təsadüfü deyil. Çünki, yazın ilk günü, təbiətin təzələnməsi ümumxalq bayramı idi [4, s. 155]. Şair bu bayramı bir nümunə kimi, başqa hadisələri onunla müqayisə edir [2, s. 98; 3, s. 222; 4, s. 155; 5, s. 124, 289]. Nizami dahi İran şairi Əbülqasım Firdovsi (935-1020) kimi Novruz bayramını qədim İranın əfsanəvi mifik şahı Cəmşidin taxta əyləşməsi günü ilə əlaqələndirir [5, s. 170]. Deyilənə görə, həmin gün martın 22-nə, yəni gündüzlə gecənin bərabərləşdiyi vaxta düşmüşdür. Bu zaman o, xalqın toplantısında onların şikayətlərinə baxaraq ehtiyaclarını təmin etmiş və hamını ədalətə çağırmışdır. Bununla da xalqın güzəranı yaxşılaşmışdı.

Nizami Novruz bayramına üstünlük verən Zərdüştlük tərəfdarları tərəfindən onun keçirilmə xüsusiyyətlərindən də söz açır. Dini etiqada əsasən, bu vaxt Axura-Məzdək allahı Əhriman üzərində qələbə çalmışdır. Ona görə də Novruz Zərdüştlük dini təqviminin ən müqəddəs günü və həm də yeddi məcburi bayramdan biri sayılırdı. Şair belə bayramların Azərbaycanda da keçirilməsini qeyd edir. İnsanlar bayrama böyük həvəslə hazırlaşardılar. Əlləri xınalı, üzlərinə bəzək verən gəlinlər, qızlar gül dəstələri ilə evlərindən çıxaraq meydana axışırdılar. Muğ adəti üzrə muğların, yəni atəşpərəst kahinin sağlığına al şərab qaldırır, əfsanə söyləyər, rəqs edib əl çalardılar. Sonra hər biri öz məclisini keçirərdi [5, s. 170].

“İskəndərnamə” poemasında göstəriləyi kimi, İskəndər İrana və Azərbaycana qədəm qoyduğu zaman, orada Novruz bayramı keçirilirdi. Belə ki, onu qarşılayan

Nüşabə tonqal qalattırdığını, süfrəyə müxtəlif növlü meyvə, şirniyyat düzdüyünü göstərir [5, s. 215, 216]. Şair Novruzunu ən böyük bayram günü sayır [3, s. 43], yaxşı günlərini Novruz gecəsi ilə [2, s. 98], gözəlliyi onunla müqayisə edir [4, s. 155].

Nizami bayram günləri kimi qeyd edilən **Səddə** və **Mehrkanın** da adlarını çəkir. Cox qədim zamanlarda İranda keçirilən Səddə (mənası – parlaq, şölələnən alov) bayramı Novruza əlli gün qalmış, böyük çillənin sonunda, Bəhram ayının onuncu günündə keçirilirdi və bir növ, insanların qışa qalib gəlmələrini nümayiş etdirirdi. Rəvayət olunur ki, bu gündə od tapılıb. Ona görə də atəşpərəstlər meydanlarda od qalayıb şənlənər, əyləncəli tamaşalar göstərərdilər [10, s. 11]. Şairə görə, Səddə bayramında, Novruzda olduğu kimi, ayinlər yenidən təkrar olunurdu [5, s. 170].

Mehrkan bayramı zərdüştlikdə saziş, dostluq və sevgi ilahəsi olan Mehrin şərəfinə keçirilirdi. Bu vaxt kəndlilər qış girməmişdən qabaq payızda məhsul yığımı ilə əlaqədar sevinirdilər. Qədim təqvimə görə payızın başlanğıc ayı sayılan Mehr ayının (yəni oktyabrın) 16-dan 21-ə kimi, gecə ilə gündüzün bərabərləşdiyi günlərdə altı gün təntənəli surətdə qeyd edilirdi. Bayramın başlanğıcına bir neçə saat qalmış masa üzərinə ayna, atəşdan, Avesta (zərdüştlərin müqəddəs kitabı), Zərdüştün əksi, meyvə quruları, gülab, gül-çiçək, təzə meyvə, buğda, ağ və qırmızı şərab qoyulurdu. Bayram atəşdanın möbid tərəfindən yandırılması ilə başlayırdı. Novruz günləri kimi dualar oxunur, hamıya sağlamlıq və xoşbəxtlik arzu edilirdi. Qızlar rəqs edər və nəğmələr oxuyardılar. Süfrəyə yemək üçün dadlı şorba verilirdi. Sonralar bu bayram Mihrican adlanırdı [10, s. 436]. Şair Mehrkan bayramının keçirilməsini əfsanəvi İran şahı Firudinun adı ilə bağlayır [5, s. 217]. Rəvayətə görə, bu gündə o, Zöhak üzərində zəfər çalmışdır. Şairə görə günəş bu bayram günündə daha tərəvətli olur [5, s. 216].

Şübhəsiz, musiqi sədaləri **toy mərasimlərini** müşayiət edirdi [2, s. 299]:

Barbədin nəğməsi, Nəkisanın səsi,
Zöhrənin alnını torpağa sürtürdü.
Gah rudun nəğməsi saqiyyə deyirdi:
Bir cam ver, yaşasın bu eyş!
Gah mey camdan Barbədə deyirdi:
Çal ki, bu ili xoş başa vurasan!

Nizami Gəncəvinin poemalarında toy məclislərinin Xosrovun Məryəm [2, s. 141] və Şirinlə [2, s. 298], İbn Sələmin Leyli [3, s. 129] və İskəndərin Rövşənəklə evlənməsi [5, s. 175] münasibətilə keçirildiyi qeyd edilir. Toy səhnələrinə, xüsusilə “Xosrov və Şirin” poemasında daha geniş yer verilib [2, s. 296-298]. Toy gününün münəccimlərin seçməsi qeyd edilir [2, s. 296]. Toy mərasiminin bütün mərhələlərini (qız seçmə, qız bəyənmə, elçilik, nişan – üzük taxma, kəbinin kəsilmə qaydası, xına yaxma, qız evinə toy hədiyyələrinin göndərilməsi, gəlin bəy evinə yollananda onun başına xəzinə tökülməsi) təsvir edilir [2, s. 297; 3, s. 131, 132]. Toy günü çalğıçıların müşayiəti ilə müğənnilərin mahnı oxumalarına, rəqs musiqisinə geniş yer verilməsi göstərilir.

Ayin və **dəfn mərasimlərində** musiqidən də istifadə edilirdi. Qəmgin günlərdə *növha*, yəni hava ilə ölüyə oxunan hüznü şeir deyilirdi. Məhin Banu Şirinin saraya

gəlmədiyini görüb, gecə səhərədək növhə oxuyur [2, s. 83]. Zeyd Məcnunla növhə dediyi yerdə görüşür [3, s. 210]. Şirin Fərhadı böyük hörmətlə dəfn etdirir, türbəsi üzərində günbəz ucaldır, onu ziyarətgaha çevirir [2, s. 203]. Cahan Pəhləvanın vəfatı vaxtı *nəfir*, *təbil* və *kusun* sədaları hər tərəfə yayılırdı. Dəfn mərasimi təbilin səslənməsilə başlanırdı [2, s. 355]. Dəfn günündən sonra yas mərasimində rudun və sazın müşayiətilə ağlar deyilirdi [2, s. 144; 5, s. 596]. Leyli Məcnunun atasının ölümünə yas saxlayır, matəm paltarını geyinir [3, s. 174]. Xosrov Bəhram Çubinin ölümü ilə əlaqədar üç gün yas saxlayır [2, s. 161]. Onun özünü isə pars şahlarının ayini ilə qızıla, zərə tutulmuş tabutda məqberədə dəfn edirlər [2, s. 325].

Nizaminin əsərlərində **döyüş səhnələri** olduqca canlı təsvir edilib. Burada döyüşçülərin hərbi geyimləri və silahların adları göstərilir, döyüşün başlanğıcını, gedişini və sonunu müşayiət edən musiqi alətlərinin adları çəkilir, onlardan çıxan sədalar bütün incəlikləri ilə verilir. Döyüşə hazırlıq *şeypurun*, *təbilin*, *kus (kos)* və *zəngin* və ya *buğ*, *kus* və *döhülün* [5, s. 92, 95, 141, 286] səsləri ilə bildirilirdi. Ordu cərgəsi hərəkətə başlayanda *təbillər* çalınırdı [5, s. 95, 233]. Qoşunun yürüşü zamanı isə *təbillərin* [5, s. 80], *kəranay (gəranay)*, *nəfir*, *kusun* [4, s. 75] və ya *nay*, *təbil*, *dəray* və *cərəsin* səsləri eşidilirdi [5, s. 101].

Hərbi döyüşlər bir qayda olaraq *kusun* və *zəngin* sədaları ilə başlanırdı [2, s. 142]. Şair döyüşün qızğın anlarını nəfəs və zərb alətlərindən çıxan səslərlə verir. Müharibə zamanı hərbi musiqini ifa etmək üçün istifadə edilən nəfəs və zərb alətləri döyüşdə böyük təsiredici gücə malik idi, ordunu qələbəyə ruhlandırır [5, s. 86]:

Xoruz qara qula qışqırdı

Təbillər yenidən nərəyə gəldi.

Şeypurların həyəcanlı gurultusu

Elə bil məhşərdə İsrafilin suru idi.

“Öküz quyruğu” şeypurların [gavdumların] nərəsindən

Səmada Öküzün (Öküz bürcünün) öd kisəsi (partladı)

Qurd dərisi çəkilməmiş nağaraların [döhülün] gurultusu

Cahanın beynini cuşa gətirdi.

İgidlərin ürəyi bu vurhəvurda,

Türkün neyi [nayı] kimi inildəyirdi.

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

Müharibənin bitməsi, sülhün elan olunması şeypurun çalınması ilə bildirilirdi [3, s. 111]. Nizaminin canlandığı döyüş səhnələrində (“Xosrov və Şirin”də Xosrovun Bəhram Çubinə, “Yeddi gözəl”də Bəhramın, “Leyli və Məcnun”da Nofəlin iki, “Şərəfnamə”də İskəndərin Zəngibar şahı ilə dörd, Çin xaqanı ilə üç və ruslarla altı, Daranın İskəndərlə iki vuruşu) istifadə edilən ansambllar tərkiblərinə görə bir-birindən seçilirdi. Ansamblların tərkibinə türk *nayı*, *kus* [2, s. 143], *nay*, *nağara*, *kus* [3, s. 113], *gavdum (burmalı boru)*, *kus*, *nağara*, *təbirə*, *cərəs* [5, s. 82], *türk nayı*, *gavdum*, *nəfir*, *sur*, *şeypur*, *kus*, *döhül* [5, s. 86], *nay*, *şeypur*, *sur*, *kus*, *nağara* [5, s. 92], *gavdum*, *nay*, *nəfir*, *sur*, *kus*, *döhül*, *sinc* [5, s. 141], *şeypur*, *kəranay*, *nəfir*, *kus*, *təbirə*, *cəlacil* [5, s. 149], *türk nayı*, *boru*, *dəray* [5, s. 317], *kus*, *dəray*,

zəng [5, s. 320], *kəranay*, *şeypur*, *kus*, *dəray*, *cərəs* [5, s. 326], *nay*, *gavdum*, *sur*, *kus*, *təbirə*, *dəray* [5, s. 333] daxil idi.

Maraqlıdır ki, hər dəfə vuruş meydanında müxtəlif çalğı alətləri görünürdü. İskəndərin zəncilərlə birinci vuruşunda *gavdum*, *təbirə*, *kus*, *nağara*, *cərəs*, ikincisində *türk nayı*, *nəfir*, *gavdum*, *şeypur*, *sur*, *kus*, *döhül*, üçüncüsündə isə *nay*, *şeypur*, *sur*, *kus*, *nağara* səslənirdi. Eyni mənzərə Dara ilə savaşa da müşahidə olunurdu. Birinci gün *gavdum*, *türk nayı*, *sur*, *kus*, *döhül*, *sinc*, ikinci gündə isə *kəranay*, *nəfir*, *şeypur*, *kus*, *təbirə*, *cəlacil* çalınırdı. Döyüşü qələbə ilə başa vuran ordu hərbi musiqinin sədalari altında geriye dönürdü [5, s. 101]. Şahlar yola düşəndə *nay və kus* səslənirdi [2, s. 230], şəhərə çatanda *kus*, *təbil* çalınırdı [5, s. 233, 245].

“Xəmsə”də **ov səhnələri** Xosrovun dostları ilə, Şirinin Xosrovla görüşməsi bəhanəsi ilə ova çıxması, Xosrov *nay* və *kusun* sədalari altında qoşunu ilə birlikdə Şirinin qaldığı qəsrə yollananda onun səhrada yolüstü ov etməsi, Bəhram şah və İskəndərin adı ilə bağlıdır.

Ov üçün lazım olan ox, kaman, nizə, tor, kəmənd, sapand, tələ ilə “silahlanaraq”, itiyəriyən at, ov iti və şahinlərlə birlikdə *nay*, *dəray*, *kus* səsləri ilə ova yollanırdılar [2, s. 231]. Bəhram şah qəmini dağıtmaq üçün şikara çıxdığı zaman onu müşayiət edən kənizi Fitnə çəng çalaraq nəğmə oxuyurdu [4, s. 96]. Ov vaxtı atın yəhərinə bağlanan laçın təbilciyi (təbilbaz, davulbaz) çalınan kimi şahin quşu havaya qalxırdı [2, s. 232].

Şairin dövründə toy və bayram günlərində keçirilən **xalq oyun-tamaşalarında** çoxlu sayda mütrib, rəqqas, oyunbaz və hoqqabazlar iştirak edirdi [4, s. 95]. O vaxt **ləbət** (gəlicik, kukla) tamaşası daha çox yayılmışdı. Bu tamaşa müəyyən vaxtlarda keçirilirdi [1, s. 119]. On rəngdə paltar geyinən [2, s. 342] oyunbaz pərdənin arxasında çoxlu sayda ləbəti (oyuncağı, gəliciyi) düzərdi. Hamı səbirsizliklə pərdə arxasından kimin çıxacağını gözləyirdi [1, s. 107]:

Bu pərdənin arxasında ləbət oynadan var,
Yoxsa həmin pərdənin üzərinə bu qədər ləbəti kim düzərdi?
Ürəyinin gözlərini bu pərdənin məhrəmi et ki,
Görəsən, bu sirli pərdənin arxasından nə çıxacaq?

Adətən oyunbazlar pərdə arxasında müxtəlif yaşlı gəliciklər çıxardaraq qəribə oyunlar göstərir, cürbəcür hərəkətlərlə tamaşaçıları əyləndirirdilər [2, s. 75; 4, s. 192; 5, s. 43, 431]. Gecə şah məclislərində şeir, söz və musiqi səsləri ilə kimisə yamsılayır, beləliklə də, gülüş doğururdular. Şair pərdə arxasında mahir bir oyunçu-aktyorun dayandığına işarə edir [1, s. 154], fələyi oyunbaz sayır [2, s. 111, 177]. Sonralar ləbət tamaşası Azərbaycanda “Kilimarası” adı ilə yayılmışdır [7, s. 142].

Nizaminin dövründə **“Xəyaloyunu”** tamaşası da göstərilirdi. [5, s. 58]:

Bu qədim pərdənin hiylələrindən
Xəyala döndüm, necə xəyalla oynamayım?!

Pərdə arxasında müxtəlif təsvirləri işıqlandıraraq onların kölgələrini hərəkətə gətirirdilər. Tamaşanı müğənni və iki çalğıçı müşayiət edirdi [9, s. 223]

Əl cəldliyi ilə cürbəcür oyunlar göstərən hoqqabazların (məhrəbazların) – gəzəyən fokusçuların **“Hoqqqa”** oyununda [2, s. 99] yemişə oxşar rəngbərəng

sandıqçaları – hoqqalarında möhrə (xırda muncuq) və başqa gözbağlayıcı vasitələri saxlayırdılar [4, s. 109, 207]. Şairin dövründə zənci (Zəngibar) hoqqabazları tismə (nazik uzun qayış) ilə müxtəlif oyunlar göstərirdilər. Quyruğu ilə sarğısına qonan milçəkləri qovur, ayaqlarının dırnaqları ilə isə qulaqlarını qaşıyırdılar [4, s. 65]. Şairə görə [5, s. 515]:

Bu sehrli torpaq hoqqabazdır,
O, həm möhrə oğurlayandır, həm də möhrəbazdır.
Möhrəni gizlicə ovcunda saxlar,
Sonra o onu ağzından çıxarar.
Onu udanda sarı zırnıx kimi olar,
Bayıra çıxaranda göy-yaşıl rəng olar.
Payız vaxtı quru ud yeyər,
Bahar fəslində müşk ətri saçar.
İnsan bədəninin ki, o udacaq
Bilmirəm ki, necə qaytaracaq.

Toy və el şənliklərində “**Məsxərə**” komik oyunu göstərən məsxərəbaz [1. s. 58] müxtəlif peşə sahiblərini və ayrı-ayrı millətlərdən olan surətlərin görkəmi, nitqi, davranışını mübaliğə, istehza şəklində nümayiş etdirərək gülüşə səbəb olurdu [9. s. 140]. Məsxərəbaz gecələr gəlinciklərlə bir neçə “**Gecə oyunu**” göstərirdi [1. s. 58].

“**Şəbədə**” [1, s. 47] tamaşası da istehza, təqlid etmə üzərində qurulurdu. Ancaq hərəkətlərlə icra olunan “**Mücəssəmə**”də isə [1, s. 47] tüfeyli həyat sürənlər və zalımlar lağa qoyulurdu [11, s. 129]

“**Üzük-üzük**” oyunu [2, s. 128] adətən Novruz bayramında icra edilirdi. İki dəstəyə bölünən oyunçuların sayına görə siniyə düzülən üzüqoylu fincanlardan birinin içində üzük gizlədirdilər. O biri dəstənin iştirakçısı onu tapmağa cəhd edərdi. Üzüyü tapmayan iştirakçı cərimə əvəzi misdən hazırlanmış dairəvi yastı məcməyidə çalınan ritmə uyğun rəqs edir və ya oynayırdı, bütün iştirakçılar isə ona əl çalırdılar. Bu oyun sonralar “Fincan-fincan” adı ilə Azərbaycanın müxtəlif bölgələrində keçirilirdi [10, s. 403].

“**Gəlin-gəlin**” [4, s. 143] oyununda kiçik yaşlı qızlar qonaq gedən, gəlin köçürən və başqa səhnələri icra edən qadınları yamsılayırdılar [9, s. 118].

“**Ayı oyunu**”nda [4, s. 31] əhliləşmiş ayı ilə müxtəlif oyun və əyləncələr göstərirdilər. Ayı mayallaq aşır, qabaq pəncəsi üstə qalxıb yeri yirdi. Arada ona oyunbaz (ayıcı, xırsbaz) tərəfindən verilən çomağı, əyri ağacı pəncəsində tutmaqla və yaxud arxasında odun şələləsini gəzdirməklə çobanı, cütçünü və odunçunu təqlid edirdi. Bu oyun “Şələküm, mələkim” mahnısı və qavalla müşayiət olunurdu [9, s. 15].

“**Gözbağlayıcı**” [3, s. 196; 4, s. 213] oyunda iştirakçılardan birinin gözünü yaylıq və ya dəsmalla bağlayırdılar. O, ətrafda dayanan və zıncırov səsləndirən, kiçik daşları və ya əşyaları çıqqıldadaraq yerini bildirən oyunçuları tutmağa çalışırdı. Onu tutduqda bu dəfə ələ keçən oyunçunun gözünü bağlayırdılar. Bu qayda ilə oyun davam edirdi [10, s. 400].

Şair “**Kələkbazlıq**” oyununu isə belə yozur [2, s. 50]:

Dünya eşqdir, qalan hər şey kələkbazlıq oyunu,
Eşqbazlıqdan başqa hər şey oyundur.

“Kəndirbazlıq” oyununda kəndirin uclarından tutub hərə öz tərəfinə dartırdı [5, s. 61]:

Gah o, gah bu ipi dartıb çəkərdi,
Qüdrətə bax, gör neçə kəndirbazlıq edirmiş!

Burdan belə nəticəyə gəlmək olar ki, bu oyun sonralar Azərbaycanda geniş yayılan, əlinə ləngər alıb, yerdən hündür haçalanmış ağaç payalara bağlanan kəndir üzərində tryuk və rəqs edən kəndirbaz oyunundan fərqlənirdi.

Çövkən oyununda atlardan, xüsusi qayda ilə hazırlanan, içərisində bərk sıxılmış yun olan və üzərinə dəri çəkilməmiş girdə top və ucu əyilmiş ağacdən – çövkəndən istifadə olunurdu. Hakimlərdən birinin yaylığı yuxarı qaldıranda şeypur çalınır və üç dəstəyə bölünən oyunçular topu fərdi və ya yoldaşlarının köməyi ilə meydanın əks tərəfində qurulmuş daş qülləli qapıların arasından keçirməyə çalışırdılar [10, s. 404]. Bu oyunu orta əsr miniatür ustaları olduqca canlı təsvir etmişlər. Miniaturlərdə oyun iştirakçılarını nəfəs alətləri kərənay, gavdum, nəfir və iki qoşanağaranın müşayiət etməsi ilə əks olunur [8, s. 41].

Nizami Gəncəvi onun dövründə geniş yayılan bu atüstü oyunda istifadə edilən çövkənin söyüd ağacından hazırlandığını qeyd edir [2, s. 91], Bəhram şahın çövkən oyununda mahir olmasını vurğulayır [3, s. 60]. Şair qadınların da bu oyunda iştirakını göstərir [2, s. 117], öz halını oyun zamanı oyunçunun düşdüyü vəziyyətlə müqayisə edir [1, s. 61].

Nizami xalq oyun və tamaşalarının adlarını çəkəndə heç bir musiqi anlayışlarından istifadə etmir. Bu oyunların qısa təsvirini verməklə kifayətlənsə də, keçirilmə ənənəsini nəzərə alsaq, onların çoxunun musiqi sədalarının müşayiət etməsi qənaətinə gəlmək olur. Nizaminin əsərlərində adını çəkdiyi oyun-tamaşalarının bir çoxu indi də Azərbaycanda mövcuddur. Belə ki, dövrümüzdə zurnaçılar ansamblının müşayiəti ilə keçirilən çövkən – Qarabağ atüstü oyun ənənəsi YUNESKO-nun Bəşəriyyətin Qeyri-maddi Mədəni İrsinin representativ siyahısındadır. Beləliklə, Nizami Gəncəvinin əsərlərinə əsasən Azərbaycan xalqının həyatı ilə bağlı olan etnoqrafik nümunələri və onların keçirilməsində müstəsna rol oynayan musiqi və çalğı alətləri haqqında çox qiymətli bilgiler əldə etmək mümkündür.

ƏDƏBİYYAT:

1. Nizami Gəncəvi. Sirlər xəzinəsi. Filoloji tərcümə Rüstəm Əliyevindir. B.: Elm, 1981.
2. Nizami Gəncəvi. Xosrov və Şirin. Filoloji tərcümə Həmid Məmmədzadəninidir. B.: Elm, 1981.
3. Nizami Gəncəvi. Leyli və Məcnun. Filoloji tərcümə Mübariz Əlizadəninidir. B.: Elm, 1981.
4. Nizami Gəncəvi. Yeddi gözəl. Filoloji tərcümə Rüstəm Əliyevindir. B.: Elm, 1983.

5. Nizami Gəncəvi. İskəndərnamə. Şərəfnamə. Filoloji tərcümə Qəzənfər Əliyevindir. İqbalnamə. Filoloji tərcümə Vaqif Aslanovundur. B.: Elm, 1983.
6. Nizami Gəncəvi. Lirika. Filoloji tərcümə Mübariz Əlizadəninidir. B.: Elm, 1983.
7. Abdullayeva S. Azərbaycan folklorunda çalğı alətləri, B.: Adiloğlu, 2007.
8. Abdullayeva S. Azərbaycan musiqisi və təsviri sənət. B.: Oğuz eli, 2010.
9. Aslanov E. El-oba oyunu xalq tamaşası. B.: İşıq, 1984.
10. Azərbaycan etnoqrafiyası. Üç cilddə. III cild. B.: Şərq-Qərb, 2007.
11. Bünyadova Ş. Nizami və etnoqrafiya. B.: Elm, 1992.
12. Раджабов А. Борбад: эпоха, традиции и новаторство. Душанбе, 2010.

Саадет АБДУЛЛАЕВА
доктор искусствоведения,
профессор БМА

МУЗЫКАЛЬНЫЕ СЦЕНЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ НИЗАМИ ГЯНДЖЕВИ

***Резюме:** В статье, на основе анализа произведений гениального поэта Низами Гянджеви, рассматриваются проводимые (во время создания поэм) народные праздники, мугамные состязания, меджлисы, свадебные, ритуальные, игровые представления, военные и охотничьи сцены, сопровождаемые различными музыкальными инструментами.*

***Ключевые слова:** Низами Гянджеви, “Хамсе”, праздники, свадебные, ритуальные обряды, военные, охотничьи сцены, народные игры-представления*

Saadet ABDULLAYEVA
Doctor of Sciences on Arts,
Professor of BMA

MUSICAL SCENES IN WORKS OF NIZAMI GANJAVI

***Summary:** In the article based on the analysis of the works of the great poet Nizami Ganjavi described his time spent in the folk holidays and entertainment, mugham contest, mejlises, wedding, ritual, play performances, military and hunting scenes, accompanied by various musical instruments.*

***Key words:** Nizami Ganjavi, "Khamisa", holidays, wedding, ritual rites, military, hunting scenes, folk games-performances*

Алла БАЙРАМОВА

Доктор философии по искусствоведению
Заслуженный работник культуры Азербайджанской Республики,
Директор Государственного Музея Музыкальной Культуры Азербайджана
Адрес: Баку, AZ 1000, ул. Р. Бейбутова 5
Email: bayramova_alla@mail.ru

АЗЕРБАЙДЖАНСКИЕ КОМПОЗИТОРЫ И ЛИТЕРАТУРА

Резюме: *Статья имеет целью рассмотреть вынесенную в название тему в трёх ракурсах: 1) Литература в жизни композитора; композитор-читатель; 2) Влияние литературы и её место в композиторском творчестве; 3) Литературная деятельность композитора. Автором статьи уже предпринималось изучение этой проблематики в отношении Кара Караева. В данной же статье рассматриваются связи с литературой основоположника азербайджанской современной композиторской школы Узеира Гаджибейли и двух её представителей второй половины XX – начала XXI века: Акишина Ализаде и Исмаила Гаджибекова. Делается вывод о том, что азербайджанские композиторы не только своей музыкой и литературной деятельностью, но и как носители лучших качеств азербайджанской интеллигенции своей широкой эрудицией, открытостью к достижениям всей мировой культуры, глубоким знанием мировой литературы способствовали расцвету национального искусства, светского менталитета и мультикультурализма в Азербайджане XX века.*

Ключевые слова: *музыкально-литературные взаимосвязи, интермедальность, азербайджанские композиторы, Узеир Гаджибейли, Акишин Ализаде, Исмаил Гаджибеков, мультикультурализм*

Предпринятое нами ранее изучение этой проблематики в отношении Кара Караева уже отразилось в таких публикациях, как «Кара Караев: Заметки на полях» [5], «Литература в жизни и творчестве Кара Караева» [6], «Особенности караевской интермедальной транспозиции романа «Дон Кихот» [7]. В данной же статье будут рассмотрены связи с литературой Узеира Гаджибейли, основоположника азербайджанской композиторской школы, и двух её представителей второй половины XX – начала XXI века: Акишина Ализаде и Исмаила Гаджибекова.

Насколько повлияла литература, прочитанная в детстве и юности на формирование творческой индивидуальности композитора? Как проявляет себя читательский опыт в композиторском творчестве? Связаны ли музыкальный дар и литературные способности? Помогает ли соотнесение произведений литературы с написанными на них музыкальными произведениями раскрыть особенности творческого воображения, особенностей и эволюции авторского стиля композитора? Что композиторская рефлексия о литературе говорит о его

жизненной позиции, художественных вкусах и профессиональных устремлениях? Каков отражённый в круге чтения спектр интересов композитора как личности? Эти и многие другие вопросы представляют интерес не только для музыковедения, но и для литературоведения. В частности, феномен литературного самосознания и изучение литературы с точки зрения её функционирования изучается в филологической науке таким разделом семиотики, как прагматика художественной коммуникации [9, с.7]. Помимо этого, вышеобозначенная проблематика актуальна для междисциплинарных, интермедиальных исследований по взаимосвязям слова и музыки, а также попадает в сферу изучения психологии и феноменологии творчества, философии искусства, социологии искусства и других научных дисциплин.

Другую требующую углублённого изучения как музыковедением, так и филологией область составляет литературное наследие композиторов, куда помимо чисто музыковедческих работ, входят, как справедливо отмечает Франтова, «еще и письма, дневники, интервью, «беседы», «диалоги», автобиографии, а также и собственно литературное творчество (поэзия, проза, либретто собственных сочинений). Этот громадный корпус разноплановых текстов в каких-то своих частях постоянно привлекается и изучается музыковедением. В то же время очень большое количество тем и проблем, возникающих в связи с литературным наследием композиторов, еще ждут своего исследования» [10].

I. Узеир Гаджибейли и литература

В фокусе азербайджанской науки на предмет изучения литературной деятельности и, в целом, места литературы в жизни композитора более всего - причём как музыковедами, так и литературоведами-изучался основоположник азербайджанской профессиональной композиторской школы Узеир Абдулгусейн оглы Гаджибейли (1885-1948), оставивший, как известно, солидное литературное наследие, куда вошли десятки его фельетонов, публицистика и тексты всех его опер и оперетт за исключением оперы «Кёроглу». Он творчески перерабатывал сюжеты из фольклора и классической литературы под либретто своих опер и настолько успешно писал тексты своих музыкальных комедий, что многие из них «как своим содержанием, глубиной идеи, силой исполнительства, так и своей высокой художественностью поднялись до классического уровня», войдя в число «самых лучших комедий в азербайджанской литературе» [14, с.7]

О первых опытах знакомства Гаджибейли с литературой в раннем возрасте известно немного. Поскольку Гаджибейли жил в Шуше и ещё застал поэтессу Хуршидбану Натаван (1832-1897) – дочь последнего карабахского хана в живых, то, по предположению Э.Абасовой, «возможно, не раз слушал её стихи в авторском исполнении. Безусловно, Натаван оказала большое влияние на ранние литературные вкусы Гаджибекова» [2, с.31]. Однако это предположение не находит подтверждения фактами. Кроме подписи Натаван на выявленном нами в Санкт-Петербургском городском историческом архиве свидетельстве о его бекском происхождении [4] и упоминании братом Узеира, Зульфугаром

Гаджибековым одной встречи с Натаван, других свидетельств и воспоминаний об их общении и впечатлении, произведённом её творчеством, не обнаружено.

О впечатлениях же, полученных в детские годы от драматургии, вспоминал сам Гаджибейли: «Да, я вырос, можно сказать на комедиях Ахундова: «Хан Сарабский», «Мастали шах», «Гаджи Кара» и драме известного нашего драматурга А.Ахвердова «Дагылан тифаг» (Разорённая семья)» [2, с.31]. Э.Абасова отмечает, что незаурядные литературные способности будущего композитора проявились ещё в детстве: «Узеир составил небольшой рукописный сборник народных сказаний «Китаби Мезхеке» («Книга шуток»), снабдив его своими рисунками» [2, с.33]. Таким образом, первыми литературными произведениями, с которых началось знакомство композитора с литературой, были произведения азербайджанских авторов, писавших по-азербайджански, то есть с творчеством писавших на фарси азербайджанских литераторов, в частности с поэзией Низами Гянджеви, Гаджибеков, вероятнее всего, пока знаком не был.

Продолжая учёбу в Грузии в Горийской учительской семинарии, в старшем юношеском возрасте юный Узеирбек, как его имя было записано в документах, и как сам называл себя, продолжил знакомство с литературой. Материалы архива Горийской семинарии были уничтожены пожаром, спалившем до тла здание, в котором находился Архив министерства народного образования Грузии. С некоторыми из безвозвратно утраченных документов, касающихся учебных лет Гаджибейли, удалось познакомиться благодаря их немногочисленным фотокопиям, хранящимся в Музее образования Министерства образования Азербайджанской Республики. Однако в них не содержится данных о читательском опыте семинариста-Гаджибекова.

Таким образом, документальных свидетельств об этом, к сожалению, не сохранилось, в то время как сохранились документы другого учебного заведения города Гори – Горийской православной духовной семинарии с подробными свидетельствами как о книгах, прочитанных другим семинаристом, старшим современником Гаджибейли - Иосифом Джугашвили (Сталиным), так и о взысканиях, полученных им за чтение запрещённой духовным заведением литературы.

Благодаря своевременным исследованиям Гулама Мамедли и Эльмиры Абасовой материалов грузинского архива, на которые они ссылались, утраченных в дальнейшем в пожаре, можно сделать ряд выводов о литературном образовании и литературном творчестве Гаджибекова в 1899-1904 гг. Семинарские годы стали этапом ознакомления с сочинениями русских авторов – Грибоедова, Пушкина, Гоголя и других [2, с. 85]. Специального предмета «Литература» в учебной программе семинарии не было, что видно по выявленным нами в Санкт-Петербургском городском историческом архиве документам, среди которых есть и Свидетельство об окончании им Горийской учительской семинарии [4]. Следовательно, скорее всего с русской и зарубежной литературой Гаджибеков знакомился на уроках по русскому языку. Эти годы отмечены его первыми попытками литературных переводов. Юмор привлекал юношу особо,

что вылилось в переводы на азербайджанский язык басен Крылова и гоголевской «Шинели». Также обнаружилась страсть Гаджибейли к стихотворчеству, за что среди семинаристов за ним закрепилось прозвище “tatar şairi” - татарский поэт [15, с. 14] (тогда азербайджанцев называли татарами).

О круге гаджибековского чтения в зрелые годы также известно мало. Специальные исследования этому аспекту жизнедеятельности композитора не посвящались, за исключением освещения дружбы Гаджибейли с литераторами, к примеру, с Самедом Вургуном [13] и краткой статьи о заметках, сделанных Гаджибейли на полях некоторых книг из его личной библиотеки [3].

Однако многое свидетельствует о том, что литература, бесспорно, занимала внушительное место в жизни композитора. Сам факт того, что первым сочинением двадцатидвухлетнего школьного педагога стала опера - произведение синкретическое, где, в первую очередь соединяются литература с музыкой, к тому же, в котором не только музыка, но и либретто было написано им самим, уже является показательным. Далее, сбор и запись азербайджанских народных песен, начатая им ещё в бытность семинаристом в Грузии, где к тому времени существовало уже четыре сборника грузинских народных песен, с которыми юный Гаджибейли мог быть знаком. Ранний опыт записи музыкального фольклора вылился позже в сбор и издание тридцати трёх песен в сборнике «Azərbaycan türk el nəğmələri» («Азербайджанские тюркские народные песни», совместно с М.Магомаевым, 1927). Помимо музыкального интереса, этот сборник представляет значимость и как пример записи литературного фольклора, поскольку в нём опубликованы как музыка, так и слова всех тридцати трёх песен. Учитывая, что это был один из самых первых в Азербайджане опытов песенных сборников, которому предшествовали только «Сборник тюркских народных песен» Гасанбека Зардаби (без музыки, только тексты песен, 1901) и изданный под редакцией Шовкет Мамедовой сборник из восьми народных песен, записанных Борисом Карагичевым (1924), то вклад Гаджибейли в азербайджанскую не только музыкальную, но и литературную фольклористику трудно переоценить. Написание большого количества работ музыковедческой направленности и, наконец, фундаментального теоретического труда «Основы азербайджанской народной музыки» также было детерминировано и определённой, сложившейся привычкой к словесности.

Десятки публицистических статей, фельетонов, рассказов, либретто, выходящих из-под пера Гаджибейли на протяжении более, чем четырёх десятилетий, несомненно, свидетельствуют о его литературном таланте и непрерывной тяге к литературной деятельности, за что композитор стал (в 1939 г.) первым из композиторов, принятым в члены Союза писателей Азербайджана, долгие годы оставаясь единственным.

Литературное наследие Гаджибейли, особенно публицистика, знание им устного народного творчества (народных сказок, ашыгской поэзии, эпоса), особенности использования его в авторских либретто музыкально-сценических произведений, высказывания о таких образцах фольклора, как баяты, послови-

цы, поговорки, нашли подробное освещение и обобщение в азербайджанской филологии. Этому посвящены исследования филологов Абдуллы Абасова [11], Мираббаса Асланова [12], Айдына Рзаева [16] и других. Развёрнутую вступительную статью к тому литературных произведений композитора написал писатель, академик Мирза Ибрагимов [14].

Важное наблюдение было сделано Э.Абасовой и К.Касимовым, первыми обратившими внимание на взаимовлияние литературной и композиторской сторон деятельности композитора: «Публицистическая деятельность способствовала росту Гаджибекова как художника. В то же время выступления Гаджибекова-публициста зачастую непосредственно рождались из стремления композитора раскрыть свои творческие позиции, обобщить свой музыкально-творческий опыт» [1, с. 5].

II. Литература в жизни и творчестве Акшина Ализаде и Исмаила Гаджибекова

Обращает на себя внимание незаурядная литературная эрудиция и всесторонняя образованность, с одной стороны, и заметная литературная ориентированность творчества видных представителей азербайджанской композиторской школы второй половины XX - начала XXI века, таких, как Кара Караев, Джемдет Гаджиев, Фикрет Амиров, Муса Мирзоев, Ариф Меликов, Акшин Ализаде, Фарадж Караев, Исмаил Гаджибеков, Франгиз Ализаде, Рухангиз Касимова, Джалал Аббасов и другие. Остановимся на рассмотрении литературно-музыкальных параллелей жизни и творчества двух из них – Акшина Ализаде и Исмаила Гаджибекова.

Акшин Ализаде

По личному признанию в беседе с автором данной статьи композитора Акшина Ализаде (1937-2014), он, с детства, будучи очень увлечённым литературой, всегда был активным читателем, и, более того, по его словам в беседе с соискателем, для него «литература - №1, а потом идёт музыка». В восьмилетнем возрасте, прочитав «книгу «Травка», стал читать всё подряд. А.П.Чехова – любимого писателя - знал наизусть. Иван Тургенев, Лев Толстой, Джек Лондон (например, его «Киш, сын Киша») оказали на меня большое влияние. Шервуд Андерсон, Эрнест Хемингуэй, пьеса Сэмюэля Беккета «В ожидании Годо», журнал «Иностранная литература»... Музыка была для меня в другом отделении». Поэтому нам видится естественным и закономерным, что его балет «Бабек» вдохновлён литературным произведением – трагедией в стихах Ильи Сельвинского «Бабек» (в другой редакции: «Орла на плече носящий» (1941) и книгой «Бабек» М.Томары из серии ЖЗЛ (Жизнь замечательных людей, 1936). Другой же балет А.Ализаде и вовсе являет редкий в музыке пример, когда главными персонажами музыкально-сценического произведения являются литературные деятели – азербайджанская поэтесса Хуршидбану Натаван и Александр Дюма-отец в балете «Путешествие на Кавказ», вдохновлённом одноименной книгой путевых заметок французского писателя. Посвящение музыки

поэтам - не редкость для азербайджанских композиторов. Стоит отметить камерную симфонию и балет Фикрета Амирова, оперу Афрасияба Бадалбейли, сюиту Сулеймана Алескерова и другие произведения, посвящённые Низами, вокально-хореографическую поэму Фикрета Амирова, посвящённую Насими, кантату «Физули» Джангира Джангирова, оперу «Вагиф» Рамиза Мустафаева и т.д. Памяти поэта и драматурга Джафара Джаббарлы посвящены музыкальная поэма Рауфа Гаджиева и один из симфонических портретов Фикрета Амирова. Образ же писателя в азербайджанской музыке претворён только в балете А.Ализаде.

Исмаил Гаджибеков

Композитора Исмаила Гаджибекова (1949-2006) также отличали широчайшая эрудиция, феноменальная литературная память и знание истории. В его становлении также большую роль сыграли семейные традиции, особенно влияние энциклопедически образованной матери. По воспоминаниям его супруги Ульвии Гаджибековой, Исмаил считал, что есть неперенный перечень литературы, необходимой для чтения на определённых этапах взросления, этакий, по определению Иосифа Бродского, «обычный детский рацион, состоящий из Дюма и Жюль Верна» [8, с. 786], т.к. без определённых книг этих и многих других авторов невозможно полноценное формирование личности. Он всю жизнь много читал и перечитывал прочитанное в раннем возрасте. На приобретение книг мог отдать последние деньги. Так, в трудные 1990-е годы потратил, по согласованию с супругой, Ульвиёй Гаджибековой, предназначенные на еду деньги на двадцатидвухтомник произведений Льва Толстого. Покупал редкие книги с рук, в букинистических и комиссионных магазинах, не останавливаясь перед их дороговизной, например, очень дорого заплатил за произведения В.Набокова, И.А.Бунина, А.И.Солженицина. Из его хорошо подобранной библиотеки почитать книги брал Кара Абульфазович Караев. Если одолженные другим книги не всегда возвращались их владельцу, то Караев, напротив, часто читал взятую книгу ночь напролёт, чтобы не задерживая, вовремя её отдать, что не могло не вызывать у Исмаила Гаджибекова искреннего уважения и восхищения. Обоим отличало отношение к книге как святыне.

Из азербайджанской литературы любил читать (на русском и азербайджанском языках) Низами, Физули, Самеда Вургун, Вагифа Самедоглу, Анара, просил свёкра-филолога читать вслух азербайджанскую литературу на азербайджанском языке, которую он прекрасно запоминал и после почти наизусть цитировал. Также знал наизусть и часто цитировал любимых поэтов – Омара Хайяма, Анну Ахматову. Прочитал всю мировую литературу: греческих трагиков (Софокла, Эсхила), прекрасно знал Шекспира, Лопе де Вега, восхищался оригинальностью мыслей, высказанных Сервантесом в «Дон Кихоте» и Джонатаном Свифтом в «Путешествиях Гулливера», любил А.Р.Лесажа («Полождения Жиль Блаза»), Иоганна Вольфганга Гёте, Генриха Гейне, Вальтера Скотта, Оноре де Бальзака, Уильяма Фолкнера («Особняк»), Эрнеста Хемингу-

эя, а Томасу Манну предпочитал его брата Генриха. Из русской литературы любил больше всего Ф.М.Достоевского, Л.Н.Толстого, И.С.Тургенева («Дым»), М.А.Булгакова («Белая гвардия», «Мастер и Маргарита») и многое другое.

И.Гаджибеков любил обсуждать прочитанное с матерью, другом – Фараджем Караевым, супругой Ульвиёй, которая часто читала ему вслух. Когда Исмаил болел, его жена читала ему Александра Дюма-отца, например, «Чёрный тюльпан», «Учитель фехтования», завершающий трилогию о гугенотских войнах роман «Сорок пять». В целом, история Франции, России, отечественная история была темой, чрезвычайно привлекательной для И.Гаджибекова – он прекрасно знал её в деталях, помнил даты правления всех монархов, подробности их дворов, политические коллизии и проч. Прочитал труды Плутарха, «Историю государства Российского» Н.М.Карамзина, историю правления Атабеков, шаха Исмаила Хатаи, шаха Тахмасиба и других. Помимо истории, был прекрасно образован в истории искусств, прочитал жизнеописания выдающихся художников, охватив все тома Дмитрия Мережковского про Леонардо да Винчи, Микеланджело. Чтобы не выходить за рамки основной темы настоящей статьи, ограниченной музыкально-литературными взаимосвязями и не подразумевающей фокусирование на связях музыки с изобразительным искусством и самовыражением композитора в изобразительном искусстве (а И.Гаджибеков был талантлив и как живописец), отметим только, что его впечатления от французской живописи вдохновили его на создание «Эскизов в духе Ватто» – трёхчастной фортепианной сюиты.

Мемуаристика была большим увлечением И.Гаджибекова, и он с интересом читал воспоминания его любимого композитора Игоря Стравинского, беседы Стравинского с его секретарём – дирижером Робертом Крафтом, мемуары маршала Георгия Константиновича Жукова и т.д.

И.Гаджибеков имел обыкновение писать стихи для себя, в течение тридцати трёх лет он вёл дневники. Он проявил себя и как либреттист, написав либретто для незавершённой оперы «Фируза» Узеира Гаджибейли, которую сам же и завершил. В литературном наследии И.Гаджибекова оставил ряд публицистических статей – о Кара Караеве, дирижере Рауфе Абдуллаеве и др.

Виднейшие представители азербайджанской композиторской школы, начиная с её основоположника, композитора, публициста, учёного и драматурга Узеира Гаджибейли, в своей жизни и творчестве были теснейшим образом связаны с литературой. В первой половине XX века в музыкальных произведениях программного характера преобладали сюжеты и тексты из азербайджанского литературного наследия, либо созданные самим, обладавшим литературным дарованием, композитором.

На середину и вторую половину XX века пришёлся расцвет композиторской музыки в Азербайджане. Творчество Кара Караева, Ниязи, Джевдета Гаджиева, Фикрета Амирова, Тофика Кулиева, Акшина Ализаде, Исмаила Гаджибекова и многих других отмечено дальнейшей «литературизацией» и расширением литературной географии в азербайджанской музыке, активнейшим

включением поэзии, прозы и драматургии мировой литературы как в круг чтения и образования, так и в поле профессиональной композиторской активности. Эти композиторы были подлинными представителями азербайджанской интеллигенции XX века - эрудитами, разносторонне и глубоко образованными людьми, усвоившими достижения всей мировой культуры. Они не только содействовали своим талантом и трудом развитию национальной музыкальной культуры, но, будучи интеллектуальной элитой, своим кругозором, мировоззрением и творчеством оказали влияние на распространение светского менталитета и расцвет мультикультурализма в Азербайджане.

Библиография:

1. Абасова Э., Касимов К. Узеир Гаджибеков – музыкант-публицист. / Искусство Азербайджана, XII. Издательство Академии наук Азерб.ССР. Б.: 1968. с. 5-20.
2. Абасова Э. Узеир Гаджибеков. Путь жизни и творчества. Б.: Элм, 1985, 200с.
3. Абдуллаев Н. Библиотека композитора // Газ. «Вышка», №215, 17.09.1985.
4. Байрамова А. Документы Узейрбека в Санкт-Петербурге. // “Musiqi dünyası”, 3/48, 2011, с. 59-62.
5. Байрамова А. Кара Караев. Заметки на полях. // «Музыкальная академия», М.: № 4, 2008, с.127-131.
6. Байрамова А. Литература в жизни и творчестве Кара Караева // «Музыкальная академия», №3, Москва, 2013, с. 96-101.
7. Байрамова А. Особенности караевской интермедияльной транспозиции романа «Дон Кихот» / Müqayisəli sənətsünəslıq. Red. R.Məmmədova. B.: Avrora, 2016. s.66-82.
8. Бродский И. Трофейное / Малое собрание сочинений. С.-П.: Азбука-классика, 2010, с.785-801.
9. Турышева О.Н. Книга – чтение – читатель как предмет литературы. Екатеринбург, Изд. Уральского Университета, 2011, 286 с.
10. Франтова Т. Изучение научного наследия композиторов как актуальная задача современного музыкознания // Журнал «Фундаментальные исследования», 2014. № 12 (часть 12) с. 2658-2662.
11. Abasov A. Üzeyir Hacıbəyov və xalq yaradıcılığı / Folklorşünəslıq məsələləri. X buraxılış, 2012. s.84-95.
12. Aslanov M. Üzeyir Hacıbəyov - jurnalist. B.: Azərnəşr; 1985, 203 s.
13. Bayramov A. Musiqi və poeziya // Musiqi dünyası, 3-4/5, 2000, s.124-126.
14. İbrahimov M. Böyük bəstəkar və yazıçı / Üzeyir Hacıbəyov. Seçilmiş əsərləri. B.: Yazıçı, 1985. s. 5-20.
15. Məmmədli Q. Uzeyir Hacıbəyov.1885-1948. Nəyat və yaradıcılığının salnaməsi. B.: Yazıçı, 1984. 460 s.
16. Rzayev A. Çağlayan bulaq. B.: Gənclik, 1981. 105 s.

Alla BAYRAMOVA

Ph. D.,

The Azerbaijan Republic Honored worker of culture
The Director Of The Azerbaijan State Musical Culture Museum
Address: Baku, AZ-1000, R. Behbudov, street 5
Email: bayramova_alla@mail.ru

AZERBAIJANI COMPOSERS AND LITERATURE

Summary: *The aim of this article is to study three aspects of its title topic field: 1. Literature in the life of a composer; composer as a reader; 2. Literature's influence and place in the composer's activity; 3. Literary activity of a composer. The article's author has already studied the same issues related to the prominent Azerbaijani composer Qara Qarayev. This time she discusses literature's place in the lives and works of Uzeyir Hajibeyli, the founder of Azerbaijani composer's music, and two Azerbaijani composers of the second half of the XX - beginning of the XXIst c. – Aqshin Alizade and Ismail Hajibeyov. The research results in the conclusion, that, with their music and literary activities Azerbaijani composers, featured with the best peculiarities of the Azerbaijani intellectual and artistic elite – wide scope, mind open to the achievements of world culture and profound knowledge of world literature – promoted the development of Azerbaijani art, secular mentality and multiculturalism in XX th-century Azerbaijan.*

Key words: *musical-literary relations, intermediality, Azerbaijani composers Uzeyir Hajibeyli, Akshin Alizadeh, Ismail Hajibeyov, multiculturalism*

Alla BAYRAMOVA

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru
Azərbaycan Respublikasının Əməkdar mədəniyyət işçisi
Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyinin direktoru
Ünvan: Bakı, AZ-1000, R.Behbudov küç. 5
Email: bayramova_alla@mail.ru

AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARI VƏ ƏDƏBİYYAT

Xülasə: *Məqalə adında göstərilmiş mövzuya üç rəqəsdən baxılması məqsədini daşıyır: 1) Ədəbiyyat bəstəkarın həyatında, bəstəkar oxucu kimi; 2) Bəstəkarın yaradıcılığında ədəbiyyatın təsiri və onun yeri; 3) Bəstəkarın ədəbi fəaliyyəti. Təqdim edilən məqalədə Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin banisi Üzeyir Hacıbəylinin və bu məktəbin XX əsrin ikinci yarısı - XXI əsrin əvvəlinin iki nümayəndəsi Aqşin Əlizadə və İsmayıl Hacıbəyovun ədəbiyyatla əlaqələri göstərilir. Belə nəticəyə gəlmək olar ki, Azərbaycan bəstəkarları təkcə öz musiqisi və ədəbi fəaliyyətləri ilə deyil, həm də Azərbaycan ziyalılarının yaxşı keyfiyyətlərinin daşıyıcıları kimi öz geniş erudisiyası ilə, dünya mədəniyyətinin nailiyyətlərinə açıq olmaqla, dünya ədəbiyyatını dərinlən bilməklə XX əsrdə Azərbaycanda milli incəsənətin, dünyəvi mentalitetin və multikulturalizmin çiçəklənməsinə xidmət etmişdir.*

Açar sözlər: *Musiqili-ədəbi əlaqələr, intermediallıq, Azərbaycan bəstəkarları, Üzeyir Hacıbəyli, Aqşin Əlizadə, İsmayıl Hacıbəyov, multikulturalizm*

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

Ağahüseyn ANATOLLUOĞLU

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

AMK-nın baş elmi işçisi

Ünvan: Baki, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

E-mail: agahuseyn.abbas@gmail.com

TAR ALƏTİNİN ÖLÇÜ MEYARLARI

Mirzə Sadiq Əsədoğlunun (Sadiqcanın) anadan olmasının 170 illiyinə həsr olunur.

Xülasə: *Məqalədə tar alətinin daha gözəl və şəffaf səslənməsini təmin edən dəqiq ölçü vahidlərinin, yəni ölçü meyarlarının vacibliyi və əhəmiyyətindən söhbət açılır.*

Açar sözlər: *ölçü, tar, səs, rekonstruksiya, tembr, akustika, muğam, rəng, təsnif, diringə*

Ölçü – bütün kainat üçün, onun mövcudatı, inkişafı və təkamülü üçün vacib olan, özündə fəlsəfi mahiyyət daşıyan bir anlayış olaraq, bütün sahələrdə kəmiyyət və keyfiyyəti şərtləndirən əsas amillərdəndir. Təkcə təbiətdə deyil, insanın yaratmış olduğu ən ibtidai əmək və məişət, ov alətlərinin də yararlılığı, istifadə üçün əlverişli olması məhz ölçü vahidlərinin düzgün seçilməsi ilə əlaqədardır. Ən kamil hesab edilən ölçü vahidləri isə ölçü meyarı kimi dəyərləndirilir.

İnsan təxəyyülünün və idrakının məhsulu olan bütün əşya və cismlərdə olduğu kimi, musiqi alətləri də yarandıqları gündən daim təkmilləşməyə, rekonstruktiv dəyişikliklərə məruz qalaraq böyük bir inkişaf yolu keçmiş, insanın bu və ya digər tələblərinə uyğunlaşdırılmışdır. Üzərində ən çox islahatlar aparılmış, müasir dövrdə mütərəqqi bir musiqi aləti olaraq öz münfərid imkanlarına görə Avropa və Şərq musiqisini gözəl və yetərinə ifa etməyə imkan verən Azərbaycan tarı hələ bu gün də müxtəlif təcrübələrə, rekonstruktiv dəyişikliklərə məruz qalır. Əgər bu alət yuxarıda söylədiyimiz kimi zaman-zaman dəyişərək bu gün öz inkişafının zirvəsini yaşayırsa, bəs onda hansısa təcrübə və islahatların aparılmasına səbəb nədir?

Bu bir faktdır ki, hər bir ifaçını ilk növbədə alətin səsi maraqlandırır. Əgər alətin səsi gözəldirsə, ifaçını qane edirsə, daha sonra alətin digər cəhətlərinə nəzər yetirilir. Təcrübədən məlumdur ki, bu əsas cəhət alətin digər qüsurlarını kölgədə qoyur. Musiqi alətini yaxşı tanıyan, onun imkanlarına bələd olan şəxs məhz ifaçı



olduğundan, alətdə olan çatışmazlıqları da ilk növbədə o duyur və hiss edir. Onları aradan qaldırmaq üçün ilkin fikirlər də məhz ifaçılarda yaranır. Sənətkarlıq qabiliyyətlərinə görə bəzən ifaçılar özləri buna təşəbbüs göstərir, bir çoxları isə ustalara müraciət edirlər.

Səsin düzgün və gözəl alınması, akustik tembrin şəffaf və səlistliyi ilk növbədə alət quruluşunun ölçü meyarları ilə bağlıdır. Alət quruluşunun ölçü meyarları dedikdə isə alətin ən kiçik bir hissəsinin özlüyündə, habelə hissələrin bir-birlərinə olan nisbət ölçülərinin toplusu başa düşülür. Konstruksiyaların düzgün, çanaq boşluğunun dürüst yonulması gələcəkdə alətin səsinə və tembrinə bilavasitə təsir edir. Qeyd edək ki, alətin səs və tembrini bu gün olduğu kimi, ən qədim zamanlarda da insanları düşündürmüşdür. Biz bu fakta dahi Azərbaycan şairi N.Gəncəvinin “İsgəndərnamə” əsərində rast gəlirik. Dahi mütəfəkkir iki misra ilə bunu belə izah edir:

Səhnənin günbəzi düzgünsə əgər,
Orda tarımsız tel də gözəl səs verər (2, s. 71).

Tar alətinin ölçü meyarlarını müəyyənləşdirmək üçün alət ilə onun ifaçısının qarşılıqlı münasibətinin müxtəlif cəhətlərinə diqqət yetirək:

1. **İfaçılıq və alətin imkanları** dedikdə hər hansı bir alətə şüurlu yanaşmanın – yəni, ifaçının yaradıcı münasibəti və bu prosesin gerçəkləşməsi üçün alətə məxsus maksimum imkanlar, mövcud şəraitlər toplusu başa düşülür.

2. **Bir-birinə qarşılıqlı təsir:** alətin səs, tembr, diapazon, quruluş, struktur və s. ifaçılıq imkanları ifaçıda müəyyən estetik dünyagörüşü, estetik zövq, düşüncə tərzini formalaşdırır, onda alətə qarşı müəyyən fikir yaradır. Məsələn, əgər alətin səthi nahamardırsa onu hamarlamaq, simləri, yaxud üzünü köhnəlibsə dəyişmək, aşxıqları kök saxlamırsa yenisi ilə əvəz etmək. Həmçinin alət gözəl səslə və ahənglidirsə, ələ yatımlı, yüngül və bütün göstəriciləri yerindədirsə ifaçıda xoş ovqat, yaradıcılıq eşiği və ilham yaradır. Demək, təkcə ifaçı deyil, həm də ifa etdiyi alət sənət nöqtəyi nəzərdən “ruhu” olan varlıq kimi qiymətləndirilə bilər. Əgər kamil alət ifaçı üçün böyük nemətdirsə, nöqsanlı, yararsız alət isə onun zövqünü korlayan, onun ifaçılıq imkanlarını məhdudlaşdıran, onu həvəsdən salan bir vasitədir. Bu cəhətə dahi alman bəstəkarı Robert Şuman (1810-1856) böyük diqqət yetirmiş, özünün “Musiqiçilər üçün həyatı qaydalar” toplusunda dəyərli məsləhət vermişdir: “Lal klaviatura deyilən alət icad etdilər: bir qədər çalma kifayət ki, onun tam yararsız olduğunu anlayasan. Laldan danışmağı öyrənmək mümkün deyil” (4).

3. **Biri digərini inkişaf etdirən** dedikdə, ifaçının daxili istedad və potensialını üzə çıxarmaq üçün alətə yaradıcı yanaşma, yeri gəldikcə onun səs, ifa, tembr, texniki göstərişlərini genişləndirməkdən ötrü ümumi struktura xələl gətirmədən rekonstruktiv dəyişiklik və əlavələr etməklə, eyni zamanda ifaçılıq manera və keyfiyyətlərinin zənginləşməsinə səbəb olan münasibət başa düşülür.

4. **Biri digərinin inkişaf yollarını müəyyənləşdirən** söyləyərkən əvvəlki cəhətlər daxil olmaqla bərabər, burada alətin öz imkanları ilə öz ifaçısına bir növ “diqtə” etdiyi ifaçılıq şəraiti və bu şəraitə uyğun inkişaf yolları, digər tərəfdən isə

ifaçının əldə etdiyi ifaçılıq imkanları, təxəyyülü, yaradıcı münasibəti ilə alətin imkanlarını dəyişə bilən rekonstruktiv əlavə və dəyişikliklər başa düşülür.

5. **Biri digərsiz mümkün olmayan vəhdət məhfumlar** söylədikdə isə sırf yaradıcılıq və sənət nöqtəyi nəzərindən alət ifaçısız, ifaçı isə alətsiz sanki yarımçıq, biri-digərinə gərəkli olan məhfumlar kimi qəbul olunmalıdır.

Tar üzərində aparılan ən böyük inqilabi islahatlar XIX əsrdə yaşamış ustad tarzən, virtuoz sənətkar Mirzə Sadıq Əsədoğluna aiddir. Bildiyimiz kimi, XIX əsrdə Azərbaycanda bir sıra tar ifaçıları olmuş və onlar tarı gördükləri kimi qəbul edərək ifa etmişlər. Bəs onda Sadıqçanda tarda islahatların edilməsi fikirlərinin meydana gəlməsinə hansı mühit və şərait səbəb olmuşdur? Bu şəraiti doğuran bəzi subyektiv və obyektiv səbəblər üzərində dayanaq:

– Əvvəla, hər bir alətin təkmilləşdirilməsi bilavasitə ona olan tələbatla əlaqəlidir. Demək, musiqi alətləri də onda ifa edilən musiqilərin daha kamil və dolğun olması, zaman-zaman meydana gələn daha çətin və virtuoz ifaçılıq tələb edən əsərlərin ifası üçün təkmilləşmələrə məruz qalmışlar.

– O dövrdə ifa edilən muğamlar, rəng və təsniflər, hətta diringə və oyun havaları da tələb olunan dəyişikliklərə zərurət yaradırdı.

– Sadıqçan özünə daim tənqidi yanaşan, öz üzərində yorulmadan çalışan bir sənətkar olmuşdur. Təkcə bircə fakt onun sənət aləmində tərəqqisinə bariz nümunədir. Belə ki o, ilk öncə tütək və ney çalmağı öyrənmiş, daha sonralar kamança ifa etmiş, özünü, potensial imkanlarını məhz tar çalmaqla təsdiq etmişdir. Özünü bu qədər dəyişə bilən adam gələcəkdə mütləq ifa edəcəyi aləti də dəyişməli, onu inkişaf etdirməli idi.

– Digər bir səbəb, Sadıqçan öz dövrünün virtuoz ifaçısı olaraq təkcə Şuşada deyil, Azərbaycan və onun hüdudlarından kənarında bir sənətkar kimi tanınır və sevilirdi. Onun bu virtuozluğu ona qədərki deyil, məhz böyük zəhmət bahasına ərsəyə gətirdiyi tarla mümkün olmuşdu.

– O dövrdə Azərbaycanın bir sıra şəhərlərindəki musiqi məclislərinin sənətkarlar üçün əsl ifaçılıq yarışları, sənət meydanı olduğundan, hər bir sənətkar burada qeyri-adi ifaçılıqla öz sənət rəqiblərini üstələməyə çalışırdı. Əlbəttə ki, öz ifaçılıq imkanlarını artırmaq istəyən bir sənətkar bunun üçün alətin ifa imkanlarını da genişləndirməli idi. Məhz bu kimi səbəblər Sadıqçanı tarda əsaslı dəyişikliklər etmək zərurətilə üz-üzə qoymuş və o, bunun öhdəsindən böyük bacarıqla gəlmişdi.

Onu təkcə virtuoz ifaçılıqda və tarın təkmilləşdirilməsində novator sənətkar adlandırmaq zənnimizcə az olardı, çünki o, bunlarla yanaşı istedadlı bir bəstəkar kimi



rənglər, oyun havaları, rəqslər bəstələmiş, muğamlara müəyyən guşələr və gəzişmələr əlavə etmiş, pedaqoq-tarzən kimi tar ifaçıları yetişdirmiş, alət ustası kimi şəyirdlər ərsəyə gətirmiş, bacarıqlı təşkilatçı kimi o vaxtlar Şuşada keçirilən musiqili tamaşalara quruluş vermiş və bu tamaşalarda ifaçı kimi iştirak etmişdir. O, muğamlarımızı və onların daxili qanunauyğunluqlarını dərinləndirən bilir, muğamdan-muğama, şöbədən-şöbəyə, məqamdan-məqama böyük ustalıqla keçərdi. Bu baxımdan bir musiqişünas kimi onu eşidər, məsləhətini qəbul edərdilər.

Ancaq biz tədqiqatımıza uyğun olaraq onun yaradıcılığının şah əsəri olan rekonstruksiya olunmuş tar, daha doğrusu, bu “sirli” alətin ölçüləri üzərində dayanmaq istərdik. Şərqi musiqi alətlərinin tacı olan tar ilə Avropa musiqi alətlərinin ən kamili olan violin ilə paralel müşahidə aparsaq görərik ki, hələ Orta əsrlərdə Avropada violin bir sıra alət ustalarının timsalında özünün ən böyük kamillik səviyyəsinə çatmış və onların düzəltmələri alətlər öz ustalarının adları ilə yanaşı adlanaraq misilsiz sənət nümunələri kimi dünya mədəni irsinə daxil olmuşlar. XVI və XVII əsrlərdən başlayaraq avropada Nikkolo Amati (1596-1684 İtaliya), Antonio Stradivari (1644-1737 İtaliya), Andrea Qvarneri (1623-1698 İtaliya), Qaspara da Salo (1542-1609 İtaliya), Ştayner Yakob (1617-1683 Avstriya) kimi alət ustalarının düzəltmələri violinalar öz möhtəşəmliyi, son dərəcə kamil hazırlanması ilə böyük şöhrət tapmış, digər ustaların düzəltmələri alətləri üstələyərək onları kölgədə qoymuşdur.

XVIII əsrdə Avropanın bir sıra inkişaf etmiş ölkələrində, o cümlədən İtaliya, Fransa, Almaniya, XIX əsrin əvvəllərində Rusiyada artıq sənaye yolu ilə violin istehsal olunmuş, sex və manufakturalar müxtəlif ölçülü violin və bu ailədən olan alətlər istehsal etmişlər. Lakin hələ bu gün də yuxarıda adlarını çəkdiyimiz sənətkarların düzəltmələri alətlərin “sirri” açılmamış qalır, o səviyyədə violinalar ərsəyə gəlmir.

Əvvəldə qeyd etdik ki, Sadıqcanın düzəltməsi tar həm də gözəl akustik tembr ilə seçilirdi. O öz sağlığında Qənbər, Manas, sonralar Muxan kimi alət ustaları yetişdirmiş, bu sənət sirrini onlara öyrətmişdi. Bunlardan birincisi hələ Mirzə Sadıqın sağlığında böyük şöhrət qazanmış və ustası həmişə onun haqda “Sənətkarlıqda əsl müdəqqiq və mütəcəssis adam Qənbərdir!” söyləyərək etiraf etmişdir. (3, s. 23). Qənbər təkcə tar deyil, kamança alətinin də ustası olmuş və ona Azərbaycanın müxtəlif yerlərindən sifarişlər gəlmişdir. Mirzə Sadıq tarının ölçü meyarları ustaşəyird münasibəti və sərbəst ölçüçixarma yolu ilə tez bir zamanda bütün Qafqaza yayılmışdı. Əlbəttə, bu prosesdə müəyyən təhriflərin də meydana çıxması danılmazdır, yəni, hər bir usta bu yeniliyi qəbul edə bildiyi qədər mənimsəyərək yeni tarı düzəltməyə başlamışdır. Məhz bu səbəbdəndir ki, müxtəlif tarları nəzərdən keçirsək bütün ölçü göstəriciləri bir-birinin eyni olan iki tar tapa bilmərik. Əgər bu müqayisə müxtəlif sənətkarlar və bölgələr üzrə aparılırsa nə qədər böyük fərqlərin olduğu meydana çıxar.

Biz tədqiqatımızın əvvəlində qeyd etmişdik ki, hər bir alətin kamillik zirvəsi onun ölçü meyarları ilə sıx əlaqəlidir. Ona görə də sənətkarlarımızın istifadəsində olan belə alətlərin dəqiq ölçüləri öyrənilərək istehsala tətbiq olunmalıdır. Bu ölçülər

isə təkcə alətin hissələri arasında deyil, alət səthinin hər kvadrat santimetrində gözlənilməli, ağac növü və onun xassələri, yapışqan və digər cəhətlər, hətta qərribə səslənsə də istehsal zamanı əhvali-ruhiyyənin də təsiri nəzərdə saxlanılmalıdır. Bütün bu proses böyük elmi və praktiki dəqiqliklə aparılmalı və artıq milli sərvətimizə çevrilən Azərbaycan Milli Konservatoriyasında bu istiqamətdə peşəkar kadrların da yetişdirilməsi həyata keçirilərsə bu, Mirzə Sadiq yadigarı olan müasir tarımıza, Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə böyük tövhə olardı. Alətlərin istehsalı isə kütləviliylə deyil, unikalığı, yəni hər bir professional ifaçının arzuladığı, onun istedad və potensialını üzə çıxarmağa imkan verən, nadir sənət nümunələri olmaları ilə seçilərsə, bu sahədəki məqsədimizə nail olmuş olarıq.

ƏDƏBİYYAT:

1. Abbasov A. A. Pyeslər Məcmuəsi. B.: Adiloğlu, 2005, 28 s.
2. Gəncəvi N. İskəndərnamə (İqbalnamə, tərcümə: Mikayıl Rzaquluzadə). B.: Lider, 2004, 256 s.
3. Quliyev V. Sadıqcan, B.: Şuşa, 2016, 238 s.
4. Шуман Р. Жизненные правила для музыкантов (1850). Перевод с немецкого А.Г.Габричевского и Л.С.Товалевой URL: <https://www.mmv.ru/gootenberg/schumann/schumann.htm>

Агагусейн АНАТОЛЛУОГЛЫ

Доктор философии по искусствоведению

Главный научный сотрудник АНК

КРИТЕРИИ ИЗМЕРЕНИЙ ИНСТРУМЕНТА ТАР

Резюме: В представленной статье рассматриваются важность и значение критерии измерения, которые влияют на акустические возможности (чистота звучания) тара.

Ключевые слова: мера, тар, звук, реконструкция, тембр, акустика, мугам, рянг, тесниф

Aghahuseyn ANATOLLUOGHLU

PhD of arts

Senior researcher of ANC

MEASUREMENT CRITERIAS OF INSTRUMENT TAR

Summary: This research is about the precise units of measurement which provide more beautiful and transparent sound of tar (about the importance and significance of measurement criteria)

Key words: size, tar, sound, reconstruction, timbre, acoustic, mugham, reng, classification, tesnif

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Lalə Hüseynova

sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Abbasqulu Nəcəfzadə

Нурида ИСМАИЛ-ЗАДЕ

Доктор философии по искусствоведению,

Доцент БМА

Адрес: Баку, район Низами, ул. Шамси Баделбейли 98

Email: ismayilzade.nuride@mail.ru

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ИЗВЕСТНОГО РОССИЙСКОГО ДИРИЖЁРА М.ЧЕРНЯХОВСКОГО В БАКУ В НАЧАЛЕ XX ВЕКА

***Резюме:** В начале XX века концерты симфонической музыки в Баку стали неотъемлемой частью культурно-образовательного процесса. Это имело большое значение в формировании азербайджанской классической музыки. В статье даны имена нескольких известных музыкантов, в том числе, деятельность замечательного дирижёра М.Черняховского. Он руководил симфоническим оркестром, который исполнял произведения мировой классики. М.Черняховский подбирал избранные произведения (например, П.Чайковского, Л.Бетховена, Р.Шуберта), соответствующих прослушиванию рядовых слушателей. Деятельность М.Черняховского продолжилась и после установления советской власти и он преподавал в Азербайджанской государственной консерватории, много сделал для подготовки молодых дирижёров.*

***Ключевые слова:** симфонические оркестры, мировая классика, популярный*

Симфонические концерты, прочно вошедшие в музыкальную жизнь города Баку начала XX века стали неотъемлемой частью всего музыкально-просветительского процесса. Смена дирижёров за пультом оркестра несколько не отражалась на активности организуемых концертов. И когда летом 1902 года известный дирижёр А.Асланов покинул Баку, уже осенью на его место встал не менее известный, опытный и энергичный музыкант М.Черняховский, о личности которого будет сказано в данной статье.

С приходом в руководство Бакинским симфоническим оркестром маэстро М.И.Черняховского, ещё больше активизировалась организация вечеров симфонической музыки. М.И.Черняховский был первым музыкантом в Баку, дирижировавшим без партитуры и рецензенты оценивали его дирижёрские способности как «прекрасные», «превосходные». О серьёзности этой личности, как дирижёра, свидетельствовал тот факт, что первое же симфоническое собрание под его управлением 11 ноября 1903 года было посвящено 10-летней годовщине со дня смерти П.И.Чайковского. Ему удалось добиться увеличения ассигнований для оркестра, пополнить его новыми музыкантами и довести в 1905 году до рекордной цифры в 66 человек. Исполнение оркестром под его

руководством чрезвычайно сложных произведений, таких как IV симфония Л.Бетховена, V симфония А.Дворжака, X симфония Ф.Шуберта, II фортепианный концерт П.Чайковского, прививали у бакинской публики вкус к симфонической музыке, способствовали эстетическому развитию молодёжи.

Наряду с активной творческой деятельностью приехавших из России дирижёров, успешную деятельность в сфере музыкального образования продолжало Бакинское отделение И.Р.М.О.. Как отмечалось выше, А.Ермолаева старалась сосредоточить в классах лучшие музыкальные силы Баку, вместе с тем приглашала всё новых педагогов из Москвы и Санкт-Петербурга.

Новые преподаватели проявляли себя и как талантливые исполнители. Это были пианисты О.Зайцева, Е.Доброхотова, К.Маржик, М.Аболенская, Б.Семёнов, скрипачи – Г.Кац, С.Кронгольд, виолончелист В.Доброхотов, певица А.Яковлева и другие. Очень скоро в 1903 году стали проводиться концерты учащихся, причём с ученическим оркестром, руководителем которого был С.Кронгольд. Воспитанники музыкальных классов составляли основной костяк эстетически развитой и просвещённой молодёжи, которые составляли основную массу слушателей и симфонических концертов и постоянно ставящихся оперных спектаклей. Хотя среди воспитанников музыкальных классов мы не встречаем учащихся азербайджанцев, тем не менее, среди городской публики в эти годы, несомненно, присутствовали представители формирующейся азербайджанской интеллигенции и буржуазии. Надо сказать, что в 1904 году концертная жизнь города была менее насыщенной по сравнению с предыдущими годами. Находясь в составе России, общественно-политическая жизнь Баку, естественно, испытывала на себе влияние создавшейся там революционной ситуации. Она, безусловно, сказалась и на количестве приехавших к нам гастролёров, и на отсутствии театральных постановок с участием видных русских мастеров сцены. Только к середине 1904 года возобновились оперные постановки, причём на этот раз итальянской труппы под управлением Г.Гонсалеца.

В опубликованном анонсе в газете «Каспий» за 10 августа на предстоящие спектакли говорилось, что имена крупных популярных артистов в списке исполнителей отсутствуют. Однако, прошедшие с большим аншлагом знаменитые оперы «Паяцы», «Сельская честь», «Риголетто», «Аида», «Богема», «Травиата», «Трубадур», «Кармен» и др. свидетельствовали о мастерстве артистов труппы - Г.Г.Антонелли, Аррагани, Делькоко, Марини и др. По окончании гастролей музыкальный критик писал: «Были недочёты: плоховатая постановка некоторых опер, слабые хор и оркестр, частые купюры. Но зато главная группа исполнителей была вне каких бы то ни было упреков и вела ежедневное артистическое состязание. Важно то, что труппа Г.Гонсалеца не побоялась риска убытков, неизбежных в провинции летом, и внесла в бакинскую застоявшуюся атмосферу освежающие струи» [1]. Несмотря на «застоявшуюся атмосферу», maestro М.Черняховскому все равно удавалось организовать симфонические концерты с участием местных музыкантов. На этих концертах, как всегда, зву-

чали серьёзные, сложные симфонические произведения, такие как Пятая симфония Бетховена, Седьмая симфония Шуберта, «Саргиссио» на испанские темы Римского-Корсакова, «Франческа де Римини» Чайковского, пьесы Берлиоза и другие. Причём, по создавшейся традиции, не обходилось без участия солистов. Так, на одном из концертов в зале Общественного собрания 16 октября 1904 г. состоялся концерт с участием певицы Маргариты Лист, получившей музыкальное образование в Баку. Затем она продолжила обучение на курсах в Парижской консерватории у профессоров Дювернуа и Полины Виардо, «столь серьёзная школа позволяет m-le Лист петь изящно и смело. Техника её безупречна. Положение на эстраде отдает чисто парижской непринужденностью» [2]. Собравшаяся на концерте многочисленная публика, долго аплодировала солистке и оркестру, а материальный сбор от концерта был достаточно высоким. Один из концертов (состоявшийся 13 ноября) был посвящен 75-летию выдающегося русского композитора А.Рубинштейна. На этом концерте, впервые в Баку, была исполнена симфония «Океан» и IV фортепианный концерт, который прекрасно исполнял пианист И.Матковский. Это были, можно сказать, последние отзывы в рубрике «театр и музыка» газеты «Каспий», свидетельствующие о значительном сокращении проведённых в городе культурных мероприятий.

Политическая ситуация, связанная с революцией 1905 года, отразилась как на культурной жизни, так и на росте промышленности Баку. Забастовки рабочих на промыслах сказались на добыче нефти, которая сократилась в эти годы в два раза. Кризисным положением были охвачены практически все керосиновые и нефтеперегонные предприятия, расположенные в Чёрном городе. В связи с ухудшением экономического положения, платёжеспособная публика была теперь занята другими проблемами. Поэтому все имеющиеся помещения для концертов и сценических постановок, а также зал Общественного собрания были закрыты на определенный период. Только в 1906 году М.Черняховскому удалось провести несколько симфонических концертов, на которых оркестром вновь исполнялись серьёзные симфонические произведения – симфония В.Калиникова, «Шехерзада» Н.Римского-Корсакова, симфонии Л.В.Бетховена и др. Однако, в печати отмечалась низкая посещаемость этих концертов и что они проходили при полупустом зале. Во всех имеющихся недостатках музыкальный критик Ю.Шефферлинг (Ю.Ш.), бывший официальный корреспондент газеты «Каспий» в 1900-1907 годах, обвинял руководителя оркестра М.Черняховского. Он абсолютно не учитывал кризисную ситуацию, в связи с чем, Общественное собрание уменьшило ассигнования на содержание оркестра, вынудившее многих музыкантов покинуть оркестр. Предложение Ю.Шефферлинга распустить оркестр, на деле было направлено против Черняховского, потому что восстанавливало музыкальную общественность против этого замечательного музыканта, так много сделавшего для просвещения бакинской публики. И в конце 1906 года М.Черняховский ушёл с руководства симфоническим оркестром, а его место за пультом занял, приглашённый из Санкт-

Петербургской консерватории, молодой и талантливый дирижёр А.Павлов-Арбенин. Приезд нового дирижёра в Баку, взявшегося за руководство оркестром с большим энтузиазмом, несколько активизировало музыкальную жизнь города. Возможно этому способствовала и более стабилизировавшаяся обстановка в России.

Хотя очень скоро, в феврале 1908 года, мы вновь встречаем в печати восторженные отзывы по поводу прошедшего с огромным успехом бенефиса в честь дирижёра симфонического оркестра М.Черняховского: «Бенефис напомнил те хорошие времена, когда в зале Общественного собрания гремел прекрасный оркестр, руководимый опытным маэстро, лились чудные звуки музыки Бетховена, Моцарта, Шуберта, Шумана, Чайковского, Римского-Корсакова, когда в симфонических собраниях принимали участие такие артисты, как А.Фострем, Вержбилович, Матковский и др.» [3].

В начале 1907 года стал возможным приезд на гастроли известного скрипача, «солиста его Императорского Величества» Льва Семеновича Ауэра. Бакинцы, искушенные хорошим скрипичным исполнительством, слышавшие выдающихся представителей различных исполнительских школ, могли по достоинству оценить прекрасную игру уже не молодого, но еще могучего в своем таланте и мастерстве артиста. Далее с большим успехом прошли концерты польской пианистки Ядвиги Залеской и великолепного русского пианиста, ученика Малаземовой - Покровского. Другим знаменательным событием того же года был приезд «солистки его Величества» Медеи Фигнер и артистов императорских театров Боначичаи Горяинова, которые принимали участие в операх «Кармен», «Евгений Онегин» и «Пиковая дама».

Большой интерес у бакинской публики вызывали выступления артистов Петербургского театра – знаменитой певицы М.Гольвани (колоратурное сопрано), а также Г.Чарова и М.Сокольского и мн. др. Как видим, с 1907 года вновь возобновились концерты гастроллирующих музыкантов, и музыкальная жизнь входила в своё прежнее русло.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Газета «Каспий» от 29 августа 1904 г., № 165
2. Газета «Каспий» от 17 октября 1904 г., № 231
3. Газета «Каспий» от 20 февраля 1908 г., №40

Nuridə İSMAYILZADƏ
Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru
BMA-nın dosenti

TANINMIŞ RUS DİRİJORU M.ÇERNYAXOVSKİNİN XX ƏSRİN ƏVVƏLƏRİNDƏ BAKIDAKI FƏALİYYƏTİ

Xülasə: *XX əsərin əvvəllərində Bakının musiqi həyatında simfonik konsertlər mədəni-maarifçilik prosesinin ayrılmaz hissəsinə çevrilmişdi. Bu prosesdə rus dirijorların fəaliyyəti böyük əhəmiyyət kəsb edirdi. Məqalədə bir neçə tanınmış dirijorların adı çəkilsə də, məhz gözəl musiqiçi M.Çernyaxovskinin fəaliyyəti geniş işıqlandırılmışdır. O, simfonik orkestrə rəhbərlik edirdi və dünya klassiklərinin əsərlərini müxtəlif səhnələrdə səsləndirirdi. M.Çernyaxovski elə əsərləri seçirdi ki, (məsələn, P.Çaykovskinin, L.Bethovenin, R.Şubertin) onlar sadə insanların zövqünə uyğun olsun. Beləliklə, simfonik əsərlərin populyarlaşmasına nail olurdu. Çernyaxovskinin fəaliyyəti Sovet hakimiyyəti qurulandan sonra da davam etdi və o, Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası yarananda gənc dirijorlara dərs deyirdi.*

Açar sözlər: *simfonik orkestr, dünya klassikası, məşhur*

Nurida İSMAYIL-ZADEH
Ph. D, Associate Professor of BMA

WORK OF THE FAMOUS RUSSIAN CONDUCTOR M.CHERNYAHOVSKY IN BAKU IN THE EARLY TWENTIETH CENTURY

Summary: *In the early twentieth century symphonic music concerts in Baku have become an integral part of the cultural and educational process. It was of great importance in the formation of the Azerbaijani classical music. In the article we are given the names of several well-known musicians, including the activities of a remarkable conductor M.Chernyahovsky. He directed the Symphony Orchestra, who performed works of world classics. M.Chernyahovsky picked selected works (such as Tchaikovsky, Beethoven, R.Schubert) corresponding listening ordinary people. Activities M.Chernyahovsky continued after the establishment of Soviet power, and he taught at the Azerbaijan State Conservatory, he has done much for the training of young conductors.*

Key words: *symphony orchestras, complex, world classics, popular*

Rəyçilər: *sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Süleymanova Ruqiyyə
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Mələk Vəlizadə*

Fəridə MIRİŞOVA

AMEA, Folklor İnstitutu, elmi işçi

Email: fmirisova@mail.ru

QARABAĞ XANƏNDƏLƏRİ – MƏNSUM İBRAHİMOV

***Xülasə:** Azərbaycan xanəndəlik sənətinin inkişafında müstəsna yer tutan Qarabağ xanəndəlik məktəbi milli musiqi mədəniyyətimizdə iz qoyan onlarla sənətkar yetişdirmişdir. Bu məktəbə xas olan ifaçılıq üslubunu və ənənələrini yaşadan xanəndələrdən biri də Azərbaycanın xalq artisti Mənsüm İbrahimovdur. Məqalədə Mənsüm İbrahimovun xanəndə kimi yaradıcılığında spesifik çalarlar, gənc xanəndələrin yetişməsində olan fəaliyyəti, milli opera səhnəsində oynadığı rollar və ümumilikdə Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə verdiyi töhfələr yer almışdır.*

***Açar sözlər:** Mənsüm İbrahimov, xanəndə, muğam, mədəniyyət, ifaçılıq*

Azərbaycanın müxtəlif bölgələrində yaranan xanəndəlik məktəbləri muğam sənətinin inkişafında əsas rol oynamış amillərdən biridir. Bu məktəblərdən biri, böyük tarixi yol keçərək özünəməxsus zəngin musiqi ənənələri ilə seçilən Qarabağ xanəndəlik məktəbi Azərbaycan musiqi mədəniyyətində müstəsna yerə malikdir. XIX əsrin ortalarından Şuşada musiqi məktəbləri fəaliyyətə başlamışdı. Bunlardan gözəl səsə malik olan Xarrat Qulunun məktəbi, o dövrün ziyalılarında olan Mir Möhsün Nəvvabın məktəbi xanəndəlik sənətinin inkişafına xüsusi təkan vermişdi. Qarabağ xanəndəlik sənətinin sonrakı inkişafı bu məktəbin yetirmələrinin adı ilə bağlıdır. Hacı Hüsü, Məşədi İsi, Bülbülcan (Əbdülbaği Zülalov), Dəli İsmayıl, Malıbəyli Həmid, Keçəçi oğlu Məhəmməd, Cabbar Qaryağdı oğlu, Məşədi Məmməd Fərzəliyev, Xanlıq Şükür, Zəbul Qasım, Əkbər Xamuş oğlu, Məcid Behbudov, Məşədi Cəmil Əmirov, İslam Abdullayev, Bahadur Mehralı oğlu, Seyid Şuşinski, Musa Şuşinski, Zülfü Adıgözəlov, Xan Şuşinski, Mütəllim Mütəllimov, Sürəyya Qacar, Sara Qədimova, Bakir Həşimov, Əbülfət Əliyev, Yaqub Məmmədov, Mürşid Məmmədov, Vəli Məmmədov, Arif Babayev, İslam Rzayev, Qədir Rüstəmov, Süleyman Abdullayev, Vahid Abdullayev, Səfa Qəhrəmanov, Səxavət Məmmədov kimi xanəndələr məhz Qarabağ xanəndəlik məktəbinin yetişdirdiyi sənətkarlardır. XIX əsrdən üzvü bəri yaşamış bu sənətkarların səsi zamanın sınağından keçmiş tarixi yaddaşımızdır. Bu səslər Azərbaycan adlı ulu bir məmləkətin mədəniyyət beşiyi və bu gün erməni qəsbkarları tərəfindən işğal altında olan Qarabağın acı taleyini musiqi dili ilə dünyaya çatdırmaq missiyasını daşıyır.

Qarabağ xanəndəlik məktəbinə xas olan ifaçılıq üslubunu və ənənələrini yaşadan bu məktəbin layiqli nümayəndələrindən biri də bənzərsiz ifası ilə ölkəmizdə və onun hüduqlarından kənarında şöhrət tapmış, görkəmli muğam ustası, Azərbaycanın xalq artisti Mənsüm İbrahimovdur. Onun Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə verdiyi töhfələri, yaradıcılığında spesifik çalarları, eyni zamanda fərdi özünəməxsusluğunu

araşdırarkən şahidi oluruq ki, istedadlı sənətkar sənətinin bu günkü zirvəsinə pillə-pillə çatmışdır.



Mənsüm İbrahimov 1960-cı ilin oktyabr ayının 1-də Qarabağın dilbər guşələrindən olan Ağdam rayonunun İmanqulu kəndində dünyaya göz açıb. Uşaqlıqdan muğam səsi ilə böyüyən və milli dəyərlərə ehtiram və məhəbbət mühiti olan Qarabağda boya-başa çatan xanəndənin sənətə gəlməsi təsadüfi ola bilməzdi. Hələ uşaq ikən Qarabağın musiqi dolu

mühiti Mənsüm İbrahimovda özünü musiqiyə, muğama həsr etmək istəyi yaradır. O, məktəb illərindən tədbirlərdə çıxış etməyə başlayır. Sonralar rayon miqyaslı tədbirlərdə, el şənliklərində iştirak edir. Hərbi xidmətə çağırıldığı zaman artıq Ağdamda kifayət qədər tanınmağa başlamışdı. Hərbi xidmətini Rusiyanın Moskva ətrafında başa vurduqdan sonra 1982-ci ildə təhsil almaq məqsədi ilə Bakıya gəlir. Sənədlərini Asəf Zeynallı adına musiqi texnikumuna (İndiki AMK-nın nəzdində Musiqi Kolleci: F.M) verir. İmtahandan uğurla keçir, görkəmli xanəndə və pedaqoq mərhum Vahid Abdullayevin muğam sinifinə daxil olur və ondan bu sənətin sirlərini öyrənir.

1985-ci ildə Üzeyir Hacıbəylinin anadan olmasının 100 illiyi çərçivəsində keçirilən V Respublika musiqi müsabiqəsində “Bayatı-Şiraz” muğamını və “Qarabağ şikəstəsi”ni oxuyaraq birinci dərəcəli diploma layiq görülür. Müsabiqənin diplomunu ona münisflər heyətinin üzvü, korifey müğənni Şövkət Ələkbərova təqdim edir. Sonralar Şövkət Ələkbərova ilə daha yaxından tanış olan Mənsüm İbrahimov onun muğam dərslərində iştirak etməyə başlayır. Səsinə və ifasını bəyənən Şövkət Ələkbərova ona Opera Teatrında işləməyi məsləhət görür və Mənsüm İbrahimovu şəxsən özü Opera Teatrının rəhbərliyinə təqdim edir. Artıq 1985-ci ildən o, bu teatrda işləməyə başlayır.

Operada ilk rolu Üzeyir Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun” operasında Zeyd obrazı olur. Daha sonralar Azərbaycan Opera və Balet Teatrının səhnəsində tamaşaya qoyulan bütün milli operalarda müxtəlif rollar oynayır. Bunlara misal olaraq “Leyli və Məcnun” operasında İbn Səlam, “Aşıq Qərib” operasında Aşıq Qərib, Aşıq Vəli, Aşıq Səlim, “Gəlin qayası” operasında Camal obrazını göstərmək olar. Lakin ən böyük nailiyyəti Opera Teatrının səhnəsində 1993-ci il iyun ayının 25-də tamaşaçılar qarşısına çıxdığı Məcnun obrazıdır. 1908-ci il yanvarın 12-də (yeni təqvimlə 25-də) tamaşaya qoyulan “Leyli və Məcnun” muğam operasının ilk Məcnun ifaçısı Hüseynqulu Sarabski olub. Mənsüm İbrahimovun yaratdığı Məcnun obrazına qədər

Ə.Sadiqov, H.Hacıbababəyov, Ə.Əliyev, Q.Əsgərov, B.Haşimov, C.Əkbərov, A.Babayev, B.Mahmudoğlu kimi Azərbaycanın ustad sənəkarları bu rolu məharətlə ifa ediblər. Sələflərinin sənət yolunu ləyaqətlə davam etdirən Mənsüm İbrahimov Məcnun obrazı ilə səhnəyə çıxdığı ilk gündən tamaşaçılar tərəfindən bəyənildi və sevildi. Yaradıcılığındakı uğurlarının başlanğıcı “Leyli və Məcnun” operası ilə bağlı oldu. Mənsüm İbrahimovun Məcnun obrazı haqqında o zamanlar ölkə mətbuatında bir çox elm və musiqi xadimləri yüksək fikirlər, rəylər söylədilər. Televiziya ilə tamaşa bütünlüklə lent yaddaşına köçürüldü. Akademik Azad Mirzəcanzadə Mənsüm İbrahimovun ifasına baxarkən “Mənsüm mənə öz poetik görkəmi və oxuması ilə Sarabskini xatırladır” söyləmişdi [1, s. 3]. “Məcnunun Məcnunu” kitabını yazmış Mustafa Çəmənli Mənsüm İbrahimovun oynadığı Məcnun obrazı haqqında belə yazır: “Həqiqətən Mənsüm Məcnunun hiss-həyəcanlarını, daxili sarsıntılarını, fəryadını bütün qəlbilə duyub dərk etdiyindəndir ki, doğrudan doğruya səhnədə bir Məcnun həyatı yaşayır” [2, s. 37]. Tamaşaya baxarkən gözüümüz önündə Mənsüm İbrahimovun bir aktyor kimi yüksək sənətkarlığının şahidi oluruq. İfaçı burada yalnız muğam şöbələrini bir musiqi materialı kimi oxumur, eyni zamanda obrazın xarakterini açmağa nail olur, Məcnun kədərini ruhən yaşayaraq tamaşaçıya çatdırır. Artıq 23 ildir ki, Mənsüm İbrahimov Məcnun obrazı ilə təkcə Azərbaycan səhnəsində deyil, dünyanın bir çox böyük səhnələrində tamaşaçılar qarşısına çıxır. Mənsüm İbrahimovun ifasında “Leyli və Məcnun” operası ABŞ, Səudiyyə Ərəbistanı, Türkiyə, İspaniya, Fransa, Kipr, Misir, İngiltərə, İraq və bir çox digər ölkələrin səhnələrində oynanılıb.



Mənsüm İbrahimovun yaradıcılığına nəzər saldıqda onun çoxcəhətli istedadının şahidi oluruq. Bu baxımdan, xanəndənin yaradıcılıq irsinə bir neçə rəkursdan yanaşmaq lazım gəlir.

1. Muğam, xalq mahnı və təsniflərinin, eyni zamanda bəstəkar mahnılarının ifaçısı kimi;
2. Milli opera müğənnisi kimi;
3. Müəllim, pedaqoq kimi.

Çağdaş dövrümüzdə M.İbrahimov Azərbaycanın ən tanınmış və sevilən xanəndələrindən biridir. O, dünyanın bir çox ölkələrində Azərbaycan musiqisini təbliğ edir. Türkiyə, ABŞ, Almaniya, Fransa, Avstriya, İngiltərə kimi ölkələrin böyük musiqi səhnələrində onun çıxışları olub. İstedadlı sənətkarın yaradıcı şəxsiyyəti olduqca çoxcəhətlidir. Tükənməz enerji qüvvəsi, fərdi özünəməxsuluğu, eyni zamanda lirik ifa üslubu M.İbrahimov yaradıcılığının əsas cəhətlərindəndir.

O, ifaçı müəllim kimi artıq 20 ildir ki, xanəndəlik sənətini tədris edir. Hazırda Azərbaycan Milli Konservatoriyasının professorudur. M.İbrahimov tələbəsi olan, xanəndəlik sənətinin astanasında dayanan, lakin cəsarət etməyi bacarmayan gəncləri səmimi məsləhətləri ilə inamlı, güclü olub, sərbəst addımlamağa sövq edə bilir. Sənətinə vurğun pedaqoq kimi dərslərə yaradıcı münasibət sərgiləyir, biliklərini səxavətlə tələbələrə bölüşür, eyni zamanda xanəndəlik sənətinə ciddi yanaşmalarını tələbkarlıqla gözləyir.

Məlum olduğu kimi, muğamda tədris şifahi ənənə əsasında dildən-dilə, ustad-şagird ünsiyyəti vasitəsilə keçirilir. M.İbrahimovun müəllim kimi ən yüksək keyfiyyətlərindən biri də tək-cə tələbələrə muğam dərsi keçməklə kifayətlənməsi deyil, tələbəyə səmimi diqqət və qayğı ilə yanaşması və həmin tələbəni peşəkar xanəndə kimi yetişdirib səhnəyə hazırlamasıdır. Xeyirxah qəlbə malik olan Mənsüm İbrahimov neçə-neçə istedadlı gəncin yaradıcılıq yoluna işıq tutub, onların istedadının dəstəklənməsi və bacarıqlarının inkişaf etdirməsinə yardımçı olub. Bu gün Təyyar Bayramov, Aytən Məhərrəmov, Arzu Əliyeva, Günay İmamverdiyeva və onlarla gənc istedadların yetişməsində və layiqli yer tutmalarında onun müstəsna xidmətlərini qeyd etməliyik. Hazırda həmin gənclər diqqət və qayğı müqabilində yeni-yeni uğurlara imza atır, ölkəmizin musiqi mədəniyyətini, incəsənətini müxtəlif ölkələrin böyük səhnələrində layiqincə təmsil edirlər.

M.İbrahimov istedadlı olduğu qədər də zəhmətsevər insandır. Öz yaradıcılığına heç vaxt ara vermir, daim yaradıcılıq axtarışındadır. M.İbrahimovu həmişə gənc xanəndələrin əhatəsində görmək olar. Təşəbbüsü və rəhbərliyi ilə artıq bir neçə ildir ki, “Gəncləşən Muğam” adlı layihə gerçəkləşir. Respublika muğam müsabiqələrində münisiflər heyətinin üzvü olaraq onun gənc xanəndələrin seçilməsi və səhnəyə vəsiqə almasında əvəzsiz rolu və zəhməti var.

M.İbrahimov geniş diapazonlu, yüksək tessituralı lirik tenor tembrli səsə malik sənətkardır. Sənətkarın repertuarının əsasını muğam dəstgahları, kiçik həcmli muğamlar, zərbi muğamlar, təsniflər, xalq mahnıları və bəstəkar mahnıları təşkil edir. Onları belə sistemləşdirmək olar.

1. Muğam dəstgahları: “Rast”, “Şur”, “Bayatı-Şiraz”, “Çahargah”, “Zabul-Segah”, “Mirzə Hüseyin Segahı”, “Rahab”, “Mahur-hindi”, “Şahnaz”.

2. Zərbi muğamlar və şikəstələr: “Heyratı”, “Səmayi-şəms”, “Mənsuriyyə”, “Arazbarı”, “Osmanlı”, “Qarabağ şikəstəsi”.

3. Xalq mahnıları və təsniflər: “Qaçaq Nəbi”, “Ay Çiçək”, “Bir cüt sona”, “Yeri-yeri qurbanın olum”, “Ay Pəri”, “Bəh-bəh”, “Yaşılbaş Sona”, “Şuşanın dağları”, “Kimə yalvarım”, “Yara yalvara-yalvara”, “Ay Laçın”, “Küçələrə su səpmişəm”, “Qubanın ağ alması”, “Dilkəş təsnifi”, “Şur təsnifi”, “Segah təsnifi”, “Çahargah təsnifi”, “Mahur təsnifi”, “Bayatı-Şiraz təsnifi” və s.

Göründüyü kimi, ifaçının repertuarı əhatəlidir. Demək olar ki, şifahi ənənəli professional musiqinin janrlarına aid rəngarəng nümunələr xanəndənin yaradıcılığında bütünlüklə təmsil olunub.

Dahi Bülbül düzgün olaraq qeyd edirdi ki, “Azərbaycan klassik muğamlarının inkişaf tarixi onların ifaçıları ilə sıx əlaqədardır. Fasiləsiz olaraq saat yarım, iki saat uzanan oxumaları yaradan müğənnilər ancaq Azərbaycanda olmuşdur. Xanəndələr Azərbaycan muğamlarını məharətlə ifa etməklə empirik yolla əsrlərdən-əslərə keçən orijinal xanəndəlik məktəbi yaratmışlar. Bu orijinal oxuma həm Zaqafqaziyada, həm də Yaxın Şərqdə olduqca böyük rəğbət qazanmışdır” [3, s. 117]. Klassik Şərq musiqisi olan muğam bir sıra xalqların musiqi mədəniyyətinə aiddir. Bu baxımdan, türk, fars, ərəb, hind və başqa xalqların musiqisinin inkişafında muğam bilavasitə rol oynamışdır. Ancaq muğamların meydana gəlməsi, təşəkkülü və inkişafı prosesi eyni deyil, hər ölkədə spesifik milli xüsusiyyətlərə malikdir. Mədəni irsimizin qorunması baxımından dövlət başçısı cənab İlham Əliyev və Heydər Əliyev Fondunun prezidenti Mehriban xanım Əliyevanın muğamlarımızın inkişafında göstədikləri qayğı bütövlükdə Azərbaycan mədəniyyətinə olan qayğının təzahürüdür. “Muğam ensiklopediyası”, “Muğam aləmi”, “Muğam antologiyası”, “Muğam mərkəzi”, “Muğam intellekt” kimi möhtəşəm layihələrin işıq üzü görməsi milli musiqi tariximizə yeni səhifələr kimi daxil olmuşdur. Mehriban xanım Əliyevanın şəxsi təşəbbüsü ilə gerçəkləşən və muğam sənətinin inkişafı, onun qorunması istiqamətində atdığı daha bir addım Azərbaycan muğamları çərçivəsində “Qarabağ xanəndələri” adlı albomun nəfis tərtibatda nəşr olunmasıdır. Təməli Ulu öndər Heydər Əliyev tərəfindən qoyulan ənənəvi musiqi mədəniyyətinə diqqət və qayğı prezident İlham Əliyev tərəfindən ləyaqətlə davam etdirilir. Təsadüfi deyil ki, bir çox xanəndələrimiz dövlətimiz tərəfindən xalq və dövlət qarşısında xidmətlərinə görə ən yüksək fəxri adlara, orden və medallara layiq görülmüşdür. M.İbrahimovun da musiqi mədəniyyətinin inkişafında xüsusi yeri olan sənətkarlarımızdan biri olduğunu qeyd etmək istərdik. Məhz buna görə onun yaradıcılığı, ifaçılıq sənəti dövlətimiz tərəfindən yüksək qiymətləndirilib. 1998-ci ildə Azərbaycan Respublikasının əməkdar artisti, 2005-ci ildə xalq artisti fəxri adlarına layiq görülüb. O, həm də prezident mükafatçısıdır. 2010-cu ildə isə Azərbaycan Respublikasının prezidenti tərəfindən ali mükafatla - Şöhrət ordeni ilə təltif olunub.

2007-ci ildən başlayaraq, ilk dəfə olaraq professor, xalq artisti Siyavuş Kəriminin rəhbərliyi ilə M.İbrahimov və onunla birgə çalışan Qarabağ muğam

üçlüyü Elçin Həşimov (tar) və Elnur Əhmədov (kamança) ilə birgə Niyazinin “Rast”, F.Əmirovun “Şur” simfonik muğamlarını və Vasif Adıgözəlovun “Qarabağ” oratoriyasını simfonik orkestrin müşayətilə ifa edib. Xalq artisti Yalçın Adıgözəlovun dirijorluğu ilə bu layihə nəinki Azərbaycanda, həmçinin İzmirdə, Londonda, Minskdə, Kiyevdə və dünyanın bir çox başqa şəhərlərinin böyük salonlarında müvəffəqiyyətlə səslənmişdir.

Muğam ifaçılığında söz əsas faktorlardan biridir. Muğam dəstgahlarının mətn əsasını qəzəllər təşkil edir. Dahi Bülbül yazırdı ki “...ritm, söz, musiqi - bunlar hamısı bir biri ilə əlaqədar olmalıdır” [4, s. 193]. Muğama xas olan ritmik quruluş baxımından musiqi frazalarının sözlə vəhdəti xanəndənin peşəkarlığını özündə əks etdirir. Eyni zamanda xanəndənin söz seçimi onun zövqündən və muğama olan münasibətindən irəli gəlir. M.İbrahimov həmişə muğamların ruhuna, mahiyyətinə, xarakterinə uyğun sözlər seçməyi bacarır. O, muğam şöbələrində klassik şairlərimizdən Nizami, Nəsimi, Seyid Əzim Şirvani, Əliağa Vahid və eyni zamanda müasir poeziyadan nümunələrə müraciət edərək lazım olan tələblərə ustalıqla riayət edir. Bu da əlbəttə, xanəndənin yaradıcılıq potensialına təsirsiz ötürşür, ifa etdiyi hər bir muğama özünəməxsusluq gətirə bilir.

Qeyd etdiyimiz kimi, hər bir muğam ifaçısının özünəməxsus üslubu və ifa tərzini var. M.İbrahimov muğam ifaçısı üçün xas olan bütün keyfiyyətləri oxu manerasında, səhnə mədəniyyətində əks etdirən sənətkarlarımızdandır. Onun muğam ifaçılığı sahəsində verdiyi töhfələr dəyərlidir. Bu gün muğam sənəti sahəsində dərin biliyə, nüfuza malik olan sənətkar uzun illərdir muğamın tədrisi və ifaçılığı sahəsində əzmlə çalışır. M.İbrahimov Azərbaycanın milli sərvəti olan muğam ifaçılığında ənənə və novatorluğu birləşdirərək yaşadan, inkişaf etdirən və onun öyrənilməsi yolunda əzmlə çalışan sənətkarlarımızdan biridir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Hüseynov A. Leyli Məcnun qocadır, Leyli və Məcnun cavan // “Xalq” qəzeti. B.: 1993, 3 iyul.
2. Çəmənli M.Ş. Məcnunun Məcnunu. B.: Təhsil, 2010, 198 s.
3. Məmmədova A.P. Bülbül. B: Azərənşr, 1967, 139 s.
4. Bülbül. Seçilmiş məqalə və məruzələri. B.: Azərənşr, 1968, 237 s.

Фарида МИРИШОВА
 Научный сотрудник Института Фольклора НАНА

КАРАБАХСКИЕ ХАНЕНДЕ - МАНСУМ ИБРАГИМОВ

Резюме: *Карабахская школа вырастила много певцов - ханенде. Она сыграла важную роль в развитии музыкального искусства в Азербайджане. Народный артист республики Мансум Ибрагимов является одним из таких ханенде, который в своей деятельности продолжает традиции этой школы.*

В статье подчеркиваются все специфические черты ханенде. Также описываются его роль в работе с подрастающим поколением, в подготовке профессиональных кадров-ханенде. В статье также рассмотрены создаваемые Мансумом Ибрагимовым сценические образы на сцене Азербайджанского Театра Оперы и Балета, а также подчёркивается его роль в развитии музыкальной культуры Азербайджана.

Ключевые слова: *Мансум Ибрагимов, ханенде, мугам, культура, исполнительство, искусство*

Farida MIRISHOVA
 Research scientist of
 Institute of Folklore, ANAS

KARABAKH'S KHANANDEHS – MANSUM IBRAHIMOV

Summary: *Karabakh school of mugham which has exceptional role in the development of the Azerbaijani profession of singing has formed dozens of khanandehs (mugham singers) who have great role in Azerbaijani musical culture. Mansum Ibrahimov is one of the khanandehs who keeps alive the specific way of singing and traditions of this school. The search of Mansum Ibrahimov, as a khanandeh, specific shades at his work, his role in forming young khanandehs, his roles on the stage of Azerbaijan opera and ballet Theater, and all his gifts to Azerbaijani musical culture has been published in this article.*

Key words: *singers, mugham, culture, style, performance, art*

Rəyçilər: *sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru Rəhimbəyli N.R
 sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Əsədullayeva K.H*

Одилжон НАЗАРОВ

Профессор государственной Консерватории
Узбекистана, Заслуженный артист РУз
Email: Farhod Fozil ffozilov996@gmail.com

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ КОМПОЗИТОРОВ АЗЕРБАЙДЖАНА НА УЗБЕКСКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

***Резюме:** В данной статье представлен анализ общих и специфических особенностей азербайджанской и узбекской музыки, включая исполнение азербайджанской музыки на узбекских народных инструментах*

***Ключевые слова:** Маком, мугам, композиторские школы, исполнительские направления, музыкальная форма*

Всем известно, что входящие в группу тюркских народностей азербайджанский и узбекский народы испокон веков близки друг другу как укладом жизни, культурой, языком, обычаями и традициями. Возможно поэтому между этими двумя народами и в музыкальном искусстве есть много общего. Лишь только на примере традиционного узбекского музыкального наследия - “макомов” мы можем наблюдать схожесть как в названии азербайджанских “мугамов”, так и в названии основных частей этого цикла, к примеру “Чоргоҳ-Чаргях”, “Сегоҳ-Сегях”, “Рост-Раст” и др. Возможно именно поэтому музыкальная культура азербайджанского народа имеет определённую силу воздействия на узбекских слушателей. В песенном искусстве узбекского народа много примеров взаимообогащения интонациями, ритмами азербайджанской музыки. В результате этого созданы многочисленные образцы таких произведений.

Сценическое произведение великого азербайджанского композитора Узеира Гаджибекова “Аршин малалан” неоднократно ставилось на подмостках музыкального театра им. Мукими и драматического театра имени А. Хидоятова, снискав любовь и признательность публики. И таких примеров можно привести немало. В рамках данной статьи мы хотим раскрыть вопросы исполнительской интерпретации произведений композиторов Азербайджана на узбекских народных инструментах.

В результате усовершенствования узбекских народных инструментов к 30-40 годам XX века, помимо исполнения чисто национальных песен и мелодий на этих инструментах, появилась возможность исполнять произведения мировых композиторов [2, с. 5]. Если поначалу творчески осваивались произведения малых форм и жанров, то в дальнейшем следует отметить обращение к крупным формам, расширение жанровой тематики, изучение произведений различной исполнительской сложности. И сегодня, наряду с

выдающимися классиками мировой музыки как И.С.Бах, Г.Ф.Гендель, В.А.Моцарт, Л.В.Бетховен, П.И.Чайковский, Ф.Лист, К.Сен-Санс, Ж.Бизе, П.Сарасате, Ф.Шопен, Н.Паганини на узбекских инструментах с успехом исполняются произведения и азербайджанских авторов.

Если сегодня азербайджанским исполнителям знакомы произведения узбекских композиторов, такие как “Поэма”, “Ёшлик таронаси” для кашгарского рубаба М.Бафоева, “Наврўз уфори” Н.Норходжаева, “Танец” Т.Содикова и Р.Глиэра, “Концертная пьеса” Х.Хасанова, “Праздничная тарона” О.Абдуллаевой, концерты для фортепиано композиторов Р.Абдуллаева, А.Хасанова, М.Бафоева, то произведения азербайджанских композиторов – У.Гаджибекова, Ф.Амирова, А.Герая, С.Алескерова, Х.Ханмамедова, А.Бабилова, Т.Кулиева также прочно вошли в учебный репертуар на узбекских народных инструментах.

В последнее время всё большую популярность приобретает исполнение музыкантами произведений двух побратимых стран. Совсем недавно на прошедшем в Ташкенте II Международном конкурсе “Она юрт оханглари” (“Напевы родного края”) выступление студента 1-го курса Национальной Консерватории Азербайджана Ибрагима Бабаева (тар, I место, концертмейстер - Светлана Ахмедова) в исполнении которого прозвучало произведение узбекского композитора Надима Норходжаева “Наврўз уфориси”, а также ученика музыкальной школы г. Баку Азимова Самира (3-е место), Гаджиева Махира (2-е место, кеманча, концертмейстер – Светлана Ахмедова), исполнивший пьесу “Ёшлик таронаси” Мустафо Бафоева, снискали овации узбекской публики и высокую оценку профессионалов.

Известно, что узбекские народные инструменты разнообразны и подразделяются на следующие группы:

- 1) Смычковые инструменты (гиджак, гиджак альт, кобуз бас, кобуз контрабас);
- 2) Ударные и ударно-смычковые инструменты (чанг, дойра, нагора);
- 3) Плекторные инструменты (кашгарский рубаб, афганский рубаб, рубаб прима, дутар бас, танбур);
- 4) Ударно-щипковые инструменты (дутор альт, дутор прима);
- 5) Духовые инструменты (най, кошнай, най пиколло, сурнай, карнай).

Звуки, настройка, исполнительский диапазон и возможности этих инструментов различны. Особенно близки в этом отношении узбекский гиджак и азербайджанская кеманча. А исполнительский стиль на таре и его звукоизвлечение близко к нашему кашгарскому рубабу. Возможно поэтому в репертуаре преобладают произведения, написанные для тара и кеманчи. Если сегодня в практике обучения на народных инструментах, в частности игре на кеманче, исполняются такие произведения как “Концерт”ы С.Рустамова и Х.Ханмамедова, то в исполнительской практике обучения на гиджаке – произведения Ф. Амирова “Мугам поэма”, “Жемчужина Азербайджана”. В курсе обучения на кашгарском и афганском рубабе, рубаб прима и чанге

особенно часто исполняются первая и вторая фантазии У. Гаджибекова, “Танец” и “Увертюра” из оперы “Кёроглы”, “Концерт” №2 для тара и симфонического оркестра С.Алескерова, концерты №2 и №3 Х.Ханмамедова, “Бахчакюрд” А.Герая, “Гайтагы”, “Концерт” Т.Кулиева, “Концертная пьеса” А.Бабилова. В учебной программе и в репертуаре детских школ музыки и искусств изучают также произведения Ф.Амирова “Моя весна”, “Песня Аслана” из кинофильма “Утро”, народная мелодия “Тураджи”.

В репертуаре узбекских народных оркестров также прочно закрепились произведения азербайджанских композиторов. Среди них “Увертюра”, “Плач Гюльчохры”, “Песня Аскера” из оперетты “Аршин мал алан” У.Гаджибекова, “Жемчужины Азербайджана” Ф.Амирова. Говоря об узбекском оркестре народных инструментов, следует отдельно остановиться на деятельности узбекского камерного народного оркестра “Согдиана” [1, с. 46]. Этот оркестр в своём репертуаре исполняет произведения мировых композиторов – от классики до современности во всех уголках мира, пропагандируя узбекское музыкальное исполнительское искусство (e-mail: Sogdiana Orkestr sogdi_orch@mail.ru).

Оркестр в 2015 году выступил с концертной версией музыкальной комедии “Аршин мал-алан” У.Гаджибекова. Главный режиссёр Большого Академического театра оперы и балета имени А.Навои Фируддин Сафаров после концерта с воодушевлением отметил: “... у меня создалось впечатление, что на этой сцене я услышал настоящих азербайджанских исполнителей” [4]. В год 100-летия юбилейного празднования оперы “Лейли и Меджнун” в мае 2009 года в Большом зале театра им. А.Навои, в декабре этого года в связи с празднованием Дня Независимости Азербайджанской Республики в Посольстве, в 2015 году в декабре месяце в культурном центре имени Г.Алиева оркестр “Согдиана” предоставил слушателям возможность насладиться на протяжении всего концертного вечера с музыкой азербайджанских композиторов. Коллектив получил горячие и восторженные отклики слушателей. В марте 2016 года на основе уже творческой лаборатории оркестра узбекских народных инструментов “Согдиана” и при поддержке посольства Азербайджана в Узбекистане был сформирован и открыт культурный центр имени У.Гаджибекова.

Теперь немного остановимся на вопросах исполнительской трактовки произведений азербайджанских композиторов на узбекских народных инструментах. Как известно, азербайджанское музыкальное исполнительское искусство отличается особым стилем исполнительства, вбирающего в себя особые украшения в виде легких трелей, своеобразные пассажи, развитой техникой правой руки, богатством штрихового исполнительства. Посредством освоения этих мелизмов и украшений в определенной степени достигается и раскрытие смыслового, и художественного содержания национальной музыки. Поэтому в этой связи инациональному исполнителю требуется неоднократное прослушивание оригинальной версии изучаемого произ-

ведения, умение углубленно и точно передать все исполнительские грани национальной музыки. Особенно показательно в данном контексте разучивание нотного текста и точного ритмического рисунка материала в относительно медленном размере 6/8. Очень часто студенты не совсем точно и ясно исполняют мелизмы, трели, вибрато и штрихи. Желательно рекомендовать им частое прослушивание оригинальной исполнительской трактовки, точного воспроизведения нотного материала, большой и кропотливой работы над исполнительской техникой, в совершенствовании правой руки. К примеру, если сравнить корпус азербайджанского тара и узбекского кашгарского рубаба, то он намного длиннее, а третья струна, изготовленная из жилки, представляет определённую трудность при исполнении. Так в произведениях Т.Кулиева “Лезгинка” (“Гайтагы”), С.Алескерова “Тарантелла” мы встречаем непрерывные легкие движения триольной техники и штрихов, или в “Непрерывном движении” ударов “вниз” правой рукой, требующих от исполнителя высокого технического мастерства.

Особо следует отметить и значимость каденций в Концертах азербайджанских композиторов, написанных специально для народных инструментов. Высокая техническая оснащённость, сложные пассажи, национальная почвенность, опирающаяся на штриховые и исполнительские приёмы, а также показ возможностей национального инструмента, создают совершенство и в какой-то степени сложность исполнения этих концертных каденций.

Возможно инациональный музыкант ещё не в полной мере может освоить и воплотить в своей игре произведения азербайджанских композиторов, как сами азербайджанские исполнители, однако, следует признать, что с освоением нового материала вырабатываются и осваиваются новые грани технического мастерства исполнителей, опирающиеся на особую штриховую технику, развитие кисти правой руки, а также расширяется кругозор, происходит знакомство с особенностями исполнительского стиля и манеры игры азербайджанской народной музыки. Изучение музыки композиторского творчества, в свою очередь, послужит взаимообогащению отношений в сфере исполнительского искусства Азербайджана и Узбекистана, и будет способствовать дальнейшему укреплению и развитию двух исполнительских школ и традиций.

Литература:

- 1) ”Сўғдиёна”-ижод тилсими “Муסיқа” нашриёти, Т., 2015.
- 2) А.Одилов. “Ўзбек халқ чолғулариди ижрочилик тарихи” “Ўқитувчи” нашриёти, Т., 1995.
- 3) Ш.Матёқубов. “Анъанавий ижрочилик”. “Муסיқа” 2015
- 4) Беседа автора с Фируддин Сафаровым. Ташкент. 2009 год. 05 октября.

Odilcan NAZAROV

Özbəkistan Konservatoriyasının professoru

ÖZBƏK XALQ ALƏTLƏRİNDƏ AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ ƏSƏRLƏRİNİN TƏFSİRİ

Xülasə: *Bu məqalədə Azərbaycan və özbək musiqisinin, həmçinin Azərbaycan əsərlərinin özbək xalq musiqi alətlərində ifa olunması, onların ümumi və fərqli tərəfləri, əsərlərin ifa olunma xüsusiyyətləri nəzərdən keçirilir.*

Açar sözlər: *Məqam, muğam, bəstəkarlıq məktəbləri, ifa tərzləri, musiqi formaları*

Odiljon NAZAROV

Professor of State Conservatory of Uzbekistan

INTERPRETATION OF WORKS OF AZERBAIJANI COMPOSERS IN THE UZBEK NATIONAL INSTRUMENTS

Summary: *This article deals with the performing of the Azerbaijani and Uzbek music and the performance of Azerbaijani works in Uzbek folk instruments, their common and distinctive sides, as well as, questions of performance analysis of compositions.*

Key words: *Makam, mugham, songwriting schools, performance trends, musical form*

Rəyçilər: Özbəkstan Konservatoriyasının professoru F.Əbdürəhimova;
Özbəkstan Konservatoriyasının dosenti S.Azizbayev

Əhsən RƏHMANLI

AMK-nın dissertantı

ADMİU-nun müəllimi

Ünvan: Baki, İnşaatçılar prospekti 39

Email: ahsanrahmanli@mail.ru

ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN QARMON SƏNƏTİNƏ MÜNASİBƏTİ

***Xülasə:** Məqalədə dünya üzrə qarmon sənətinin inkişafı və populyarlığında əvəzsiz xidmətləri olan dahi bəstəkar, Azərbaycan professional musiqisinin banisi Ü.Hacıbəylinin qarmon ifaçılığı sənətinə münasibəti və qayğısı barədə məlumat verilir. O, qarmon sənətini, onun tembrini, səsini və ifa xüsusiyyətlərini sevirdi, bu sahənin gözəl ifaçılarını yaxşı tanıyır, onların fəaliyyəti üçün əhəmiyyətli şərait yaradır, bu sənətin formalaşmasına çalışırdı.*

***Açar sözlər:** Üzeyir Hacıbəyli, qarmon sənəti, ifaçılar*

Dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəyli (1885-1948) xalq musiqimizi, muğamları və aşığı sənətini zəngin sərvət hesab edirdi. O, ifaçılıq sənətinə, bu sənətə xidmət edənlərə xüsusi diqqət və böyük qayğı ilə yanaşırdı. Üzeyir bəy ifaçılıq sənətimizin ayrılmaz hissəsi olan qarmon sənətini də sevirdi, dəyər verir və ifaçılara diqqət yetirirdi. O, qarmonçalardan Kərbalayı Lətif Hüseynoğlu (1876-1944), Kərbalayı Abutalıb Yusifov (1884-1937), Ələkbər Nəzərli (1882-1951), Əhəd Əliyev (1893-1942) və Teyyub Dəmirov (1908-1970) kimi sənətkarları yaxşı tanımış, onlarla əlaqə qurmuş və himayə etmişdi. Qarmonun səs çalarlarına, ecazkar, şirin tembrinə və bu alətin spesifik xüsusiyyətlərinə uyğun səslənən muğamlar və el havaları incə zövqlü, yüksək bədii təfəkkürlü bu böyük insanın maraqlı dairəsindən kənar deyildi. Əbəs deyil ki, o özünün “O, olmasın, bu olsun” musiqili komediyasında və “Arşın mal alan” operettasının toy səhnəsində qarmon sənətindən istifadə edirdi. Üzeyir bəy Əhəd Əliyevi Opera Teatrına dəvət etmişdi. Əhəd “Arşın mal alan” operettasının toy səhnəsində “Tərəkəmə” rəqs havasını şirin, incə xallar, xüsusi bəzəklər və ustalılıqla çalırdı. Bu oyun havası Əhədin ifasında zəngin çalarlarla, əsər səviyyəsində səslənirdi.

Ü.Hacıbəyli ümumiyyətlə, teatr tamaşalarının fasilələri zamanı mahir qarmonçalan Əhəd Əliyevin ifası üçün şərait yaradırdı. Əhədin virtuoz çalğısını, xalq musiqisini dərin bilməsini nəzərə alan dahi bəstəkar onu opera teatrında işləməyə dəvət etmişdi. Əhədin qızı Leyla xanım danışırdı: “Üzeyir əmi dəfələrlə bizə gələrkən atamın ifasını dinləmiş, razılığını bildirib təşəkkür etmiş və xoş, tərifli sözlər söyləmişdi”.

1926-cı illərdə yaranmış Azərbaycan radiosunda Ü.Hacıbəylinin göstərişi ilə 1927-1933-cü illərdə Əhədin canlı ifasına, qarmonda muğamlar və oyun havaları səsləndirməsinə şərait yaradılırdı. Onun çox istedadlı musiqiçi olduğunu nəzərə alan Ü.Hacıbəyli 1931-ci ildə Müslüm Maqomayevlə (1885-1937) birlikdə Azərbaycanda yaratdığı ilk notlu Şərq orkestrinə Əhədi də dəvət etmişdi. Orkestrdə ifa olunan

muğamlardan Şurun “Bayatı-Qacar” (“Bayatı-türk” – Ə.R), Çahargahın “Bəstə-Nigar”, Rastın “Şikəsteyi-fars” (“Xocəstə” – Ə.R.) şöbəsi çalınarkən solo ifa etmək Əhədə həvalə olunurdu. O, hər solonu özünəməxsus zəngin çalarlarla, bəzəklərlə, ürəklə və çox təsirli çalardı.

Ə.Əliyev 1932-ci ildə ilk dəfə Şərq qarmonçalanlar ansamblı yaratmışdı. Onun 1933-1935-ci illərdə İ.Əbilov adına mədəniyyət evində (indiki Mədəniyyət Mərkəzi) qarmonçalanlardan ibarət ansamblı olmuşdur. Ü.Hacıbəyli qarmonçalanlar ansamblını yaranarkən dinləmiş və müsbət fikir söyləmişdi. Görkəmli bəstəkar həmin ansamblın çıxışlarını tədbirlərdə, filarmoniya səhnəsində də görüb eşitmiş və hər dəfə Əhədə təşəkkürünü bildirmişdi.

Tanınmış Nəzərlilər nəslinin nümayəndəsi Əliəkbər Cavad oğlu Nəzərli istedadlı qarmon ifaçısı idi. O, Bakı musiqi ictimaiyyətində öz nüfuzu ilə tanınır və çal-çağır məclislərinin əsas qarmon ifaçılarından biri sayılırdı. Ə.Nəzərli yalnız musiqinin deyil, yaşıllığın, bağ-bağatın, təbiət gözəlliyinin də vurğunu idi. O, Azərbaycanın əksər yerlərində gördüyü gözəllikləri Bakıya köçürmək istəmişdi. Bu zəhmətkeş, işgüzar, bacarıqlı insan Bakının özündə, böyük bir səhədə, təxminən 2000 kv.m.-lik ərazidə təkbaşına, öz əllərinin əməyi ilə gözəl bir bağ salmışdı. Bu gözəlliklər qoynuna gələn hər bir kəs heyran olurdu. Sənətkar əkdiyi qırmızı qərənfəllərin, qızılgüllərin və növbənöv çiçəklərin satışından əldə etdiyi vəsaiti bağın daha da abadlaşmasına sərf edirdi. Bağ-bağçanın hündür hasarı, 1500 barlı ağacı, balıqlar saxladığı hovuzu var idi. Həmin zamanlar Bakıda su problemi olsa da, Ə.Nəzərli böyük çətinliklərə sinə gərüb öz bağına su çəkdirərək gözəlliklər yarada bilmişdi.

Qohumlar, dostlar, onlar arasında ziyalılar, ictimai xadimlər, musiqiçilər, xanəndələr Ələkbərin bağına gəlib söhbətləşər, dincələr, çal-çağır anlarında isə mütləq gözəlliklər sahibinin qarmonunun səsinin seyrinə dalardılar. Bu bağda sənət yığıncaqları olar, musiqi müsəmirələri keçirilər, çalib-oxuma zamanı açıq fikirlər söylənər, fikir mübadiləsinə vaxt ayrılırdı. Buradakı toplantılarda yalnız Azərbaycanın, Bakının görkəmli sənətkarları deyil, Qafqaz xalqlarının nümayəndələri olan musiqiçilər də iştirak edirdilər.

Ü.Hacıbəyli bir neçə dəfə Ə.Nəzərlinin “Cənnət bağı” adlanan, “İsa bulağı” kimi məşhurlaşan bağına gəlmiş, bu maraqlı, zəhmətsevər, mehriban insan, istedadlı musiqiçi ilə şirin, məzmunlu, əhatəli söhbət etmiş, yaşıllıqlar qoynunda dincəlmiş və sənətkarın qarmonda çaldıqlarını dinləmişdi. Musiqimizin keşiyində dayanan bəstəkar Ə.Nəzərli kimi sənət adamlarının ifasını diqqətlə dinləyir, qarmonun səslənməsini izləyir, səs çalarları ilə maraqlanır, el havaları və muğamların ifası ilə bağlı fikir bildirir və tövsiyələr verirdi. Üzeyir bəy doğrudan da xalq musiqimizdə qarmonu görür və bu ifaçılıq sənətinin geniş təşəkkül tapacağına inanırdı. Qeyd etməliyik ki, Ə.Nəzərlinin bağının sorağını alan dövlət başçısı Mircəfər Bağırov da bura bir neçə dəfə gəlmişdi.

Dövrünün tanınan və mahir ifaçılarından biri də Abutalıb Yusifov idi. Abutalıbı yaxından tanıyan, birlikdə konsertlərdə, toy şənliklərində çıxış edən ustad xanəndə Seyid Şuşinski (1895-1965) belə xatırlayır: “Üzeyir bəy konservatoriyanın

rektoru vəzifəsində çalışarkən bir gün mənə dedi: “Ağa, bu qarmonçalanlar tez-tez mənə müraciət edirlər. Biri deyir: “Məndən olmaz, mənim kimi qarmonçalan yoxdur”, bu biri deyir “Mən hamıdan gözəl çalırım”. Ona görə də bu hay-küyə son qoymaq üçün müsabiqə keçirmək lazımdır.

Mən Üzeyir bəyin məqsədini başa düşüb elan verdim və elanda göstərdim ki, respublikada qarmonda birinciliyi qazanmaq üçün sənətkarlar filan ayda, filan gündə öz qarmonları ilə konservatoriyanın zalına gəlsinlər. Nəhayət, müsabiqə elan olunan gün Azərbaycanın hər yerindən əlli nəfərə qədər qarmonçu toplanmışdı. Üzeyir bəy səhnəyə çıxıb hamını salamladı və oturacağı üstünə 14 dilli qarmon qoyub dedi: Müsabiqənin bir şərti var. Kim bu qarmonda “Orta Mahur” muğamı çala bilirsə, xahiş edirəm buyurub səhnəyə çıxsın.

Üzeyir bəyin bu elanından sonra zalda qarmonçalanlar arasında bir növ çaxnaşma düşdü. Bir çoxları da bir-birinin üzünə baxıb mat qaldılar. Nəhayət, Abutalıbdan başqa səhnəyə çıxan olmadı. Bunu görən Üzeyir bəy təzədən səhnəyə çıxıb, əlilə bığını tumarlayıb dilləndi:

– Hə, qoçaqlar, necəsiniz? Tısa-bısanız yatdımı?

Sonra üzünü mənə tutub dedi: – Ağa, məsələ aydındır, yığıncağı bağla!

Mən Üzeyir bəyi yaxşı başa düşməyib ondan soruşdum: – Ay bəy, bəs Abutalıb çalmayacaq?

O, başını bulayıb narazı halda dilləndi: – Ağa, Abutalıbın çalğısına ehtiyac yoxdur. Məni özlərindən razı qalıb “mənəm-mənəm” deyənlərin çalğısı maraqlandırır. Onların da hünəri bu gün aydın oldu” (Seyid Şuşinskiyin xatirələrindən – Ə.R.).

Ü.Hacıbəyli Abutalıb Yusifovu yaxşı tanıyırdı. Onun ifasını bir sıra tədbirlərdə dinləmişdi. Böyük bəstəkar xalq musiqisini yaxşı duyan, dərin biliyə malik olan, el havalarını sevə-sevə ifa edən belə sənətkarlara hörmət bəsləyirdi.

Mehdi Cavad oğlu Nəzərli (1892-1952) milli nəfəs alətləri və klarnet ifaçısı idi. Uşaqlıqdan qardaşı Ələkbər Nəzərliyə qarmon çalmağı da öyrənmişdi. Gənclikdə bu sənəti də işlədirdi. Əsasən nəfəs alətləri ifaçısı kimi fəaliyyət göstərirdi. Üzeyir bəy Ələkbər Nəzərli ilə əlaqə qurarkən Mehdi Nəzərliyə də yaxından tanınmış, ifasını dinlərkən istedadını və bacarığını hiss etmişdi. Onu Opera Teatrına dəvət etmiş və nəfəs alətləri ifaçısı kimi işə düzəltmişdi. Mehdi Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operasında zurna partiyasını ifa edirdi.

1941-ci ilin əvvəlində Mehdiyə boğazında əmələ gəlmiş xəstəlik ona əziyyət verdiyi üçün Üzeyir bəyin köməkliyi ilə o, Moskva şəhərinə göndərilir. Ciddi müayinə və cərrahi əməliyyatdan sonra Bakıya qayıdan Mehdi 1 ildən sonra yenidən Moskvaya, müalicə kursuna və ikinci cərrahi əməliyyata getməliymiş. 1941-ci ilin yayında Almaniya ilə Sovet dövləti arasında başlanan müharibə buna imkan vermir. Həkimlərin tövsiyəsi ilə M.Nəzərli nəfəs alətlərinin ifasından uzaqlaşır.

Üzeyir bəy əsl peşəkar sənətkar qarmonu alaraq ona bağışlayır. M.Nəzərli qarmon ifaçısı kimi fəaliyyətini davam etdirir. Üzeyir bəy öz xislətinə, xeyirxah, nəcib əməllər sahibi olmasına sadıq qalaraq elə bir şərait yaradır ki, M.Nəzərli Opera Teatrında keçirilən tədbirlərdə, tamaşalardan əvvəl və ya pərdəarası fasilələrdə

qarmon çalır və məvacib alır. Bundan əlavə opera artistlərinin tədris ocaqlarında, mədəniyyət, istehsalat müəssisələrində, istirahət parklarında, pansionatlarda, uşaq evlərində olan çıxışlarında Mehдинin qarmon ifasına da imkan yaradılır.

Ü.Hacıbəyli ustad qarmonçalan Teyyub Dəmirovun ifaçılıq və yaradıcılıq fəaliyyətinə diqqət yetirir və böyük dəyər verirdi. Onun ifasında səslənən muğamlar, oyun havaları, xalq musiqimizin nadir inciləri həssas qəlbli, nəhəng bəstəkarımızın diqqətini cəlb etmişdi. O, Teyyubun ifaçılıq fəaliyyətində Azərbaycan qarmon sənətinin inkişafını görürdü. Teyyubun istər xalq çalğı alətləri ansamblı tərkibində, istərsə də solist kimi fəaliyyətini görən Ü.Hacıbəyli onun sənətini təqdir etmiş, daha da həvəsləndirmiş və bəzi tövsiyələr vermişdi. O, T.Dəmirovun yaradıb rəhbərlik etdiyi, 1938-1941-ci illərdə fəaliyyət göstərən qarmonçalanlar ansamblına da böyük dəyər verir, tədbirlərdəki çıxışlardan sonra yaxınlaşıb üzvlərlə maraqlanır, hər birini təbrik edir və ansamblı nailiyyətlər arzulayıb onun rəhbərinə təşəkkürünü bildirirdi. Qeyd olunmalıdır ki, T.Dəmirovun Bakı və onun ətraf qəsəbələrindən peşəkar qarmonçalanları toplayaraq yaratdığı həmin ansamblı ilk rəy, xeyir-dua verən və müsbət fikir bildirənlərdən biri Ü.Hacıbəyli olmuşdu. Ansamblın ilk konserti musiqimizin hamisi tərəfindən bəyənilmiş və o, bu kollektivin geniş fəaliyyət göstərməsi üçün əlaqədar təşkilatların rəhbərləri ilə söhbətlər aparmışdı.

1938-ci ildə Sovet dövlətinin paytaxtı Moskvada keçirilən Azərbaycan ədəbiyyatı və incəsənəti ongunlüyündə görkəmli sənət adamlarımız arasında T.Dəmirov da olub. Müğənnilərin və musiqiçilərin seçilib həmin məsuliyyətli və möhtəşəm tədbirə göndərilməsində Üzeyir Hacıbəylinin seçimi, rəyi, tapşırığı mühüm əhəmiyyət kəsb edirdi. O, dekadada qarmonçalanlarımızın, bu sırada Əhəd Əliyev və Teyyub Dəmirovun olmasını lazım bilərək dövlət rəhbərləri və dekada iştirakçılarını Azərbaycan qarmonunun ecazkar səsi və bütünlükdə bu ifaçılıq sənəti ilə tanış etmişdi. Ü.Hacıbəyli Moskvada Ə.Əliyev və T.Dəmirovun maraqlı ifalarını bir daha yaxından dinləyib çox məmnun olmuşdu.

1939-cu ildə Moskvada həm özfəaliyyət, həm də peşəkar musiqiçilərin Ümumittifaq baxış-müsabiqəsində Azərbaycan milli xalq havalarını ifa edən Lətif Hüseynoğlu vətənə tərifnamə ilə qayıtmışdı. Azərbaycan qarmon sənətinin inkişafına və təbliğinə çalışan Ü.Hacıbəyli ilk peşəkar qarmonçalanlarımızdan sayılan Lətifin Moskvaya göndərilməsinə şərait yaratmışdı.

Fikrimizin məntiqi nəticəsindən məlum olur ki, incəsənətimizin və musiqimizin bütün sahələrinə diqqət və qayğı göstərən Ü.Hacıbəyli həmçinin instrumental ifaçılığımızın və onun bir qolu olan qarmon sənətinin inkişafını bir an belə diqqətindən kənar saxlamamışdır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Şuşinski F.M. Azərbaycan xalq musiqiçiləri. B.: Yazıçı, 1985, 478 s.
2. Əlihüseyn Dağlı. Ozan Qaravəlli. B.: MBM, 2006, 192 s.
3. Abdullayeva S. Azərbaycan xalq çalğı alətləri. B.: Adiloğlu, 2009, 454 s.

4. Mirzəyev Z. Azərbaycan qarmonu. B.: Adiloğlu, 2007, 162 s.
5. Rəhmanlı Ə.M. Qarmon ifaçılığı sənəti və onun Azərbaycanda tədrisi (dərs vəsaiti). B.: MBM, 2014, 704 s.
6. Sadıqov F. Qarmon ifaçılığında muğam. B.: Adiloğlu, 2013, 140 s.

Ахсан РАХМАНЛЫ
Диссертант АНК
Преподаватель АГУКИ

ОТНОШЕНИЕ УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ К ИСКУССТВУ ИГРЫ НА ГАРМОНИ

***Резюме:** В статье раскрывается забота основоположника азербайджанской современной композиторской школы – Узеира Гаджибейли к искусству игры на гармонии. Великому композитору нравился неповторимый тембр этого инструмента, он хорошо знал многих исполнителей на гармонии, поддерживал их в формировании национальной исполнительской школы.*

***Ключевые слова:** Узеир Гаджибейли, искусство игры на гармонии, исполнители*

Ahsan RAHMANLI
Candidate for a degree of ANC
Lecturer of ASCAU

UZEYIR HAJIBEYLI'S ATTITUDE TOWARD ART OF PLAYING THE ACCORDION

***Summary:** The article deals with the care of the founder of the modern Azerbaijani composer school - Uzeyir Hajibeyli to the art of playing the accordion. Great composer liked the unique timbre of the instrument, he knew many artists on the accordion, supported them in forming the national performing school.*

***Key words:** Uzeyir Hajibeyli, art of playing the accordion, artists*

Rəyçilər: pedaqoji elmlər doktoru, professor Fərahim Sadıqov
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Səadət Təhmirazqızı

Xəyalə ABDURAHMANOVA

Ü.Hacıbəyli ad. BMA-nın dissertantı

Ünvan: Bakı, Nəsimi rayonu, Şəmsi Bədəlbəyli 98

Email: xeyale.abdurahmanova@gmail.com

ŞƏKİDƏ MUSIQİ-ETNOQRAFİK EKSPEDİSİYALAR

***Xülasə:** Hazırkı məqalədə müəllif tədqiqat mövzusu kimi Şəki rayonunun zurna ifaçılığını sənətinə müraciət edərək indiyə qədər bölgədə keçirilmiş folklor ekspedisiyalarının nəticələrini öyrənməyə səy göstərmişdir. Tədqiqatçı xüsusi ədəbiyyatı və arxiv sənədlərini öyrənməklə yanaşı, özü də sahə araşdırmaları aparır, əldə etdiyi nümunələrin nəzəri təhlillərinə müəyyən diqqət ayırır.*

***Açar sözlər:** musiqi folkloru, ekspedisiya, zurna havaları, təsnifat, ifaçılar, repertuar*

Qədim və özünəməxsus mədəniyyət ocaqlarından biri olan Şəkinin folkloru mütəxəssislərin, o cümlədən musiqi folklorşünaslarının diqqətini zaman-zaman özüne cəlb etmişdir. Azərbaycanın xalq musiqi mədəniyyətinə dəyərli töhfələr vermiş bu diyar oyun havaları və cəngilərin mahir ifaçıları olan ustad zurnaçıları ilə tanınıb. Burada keçirilmiş bir sıra ekspedisiyalarda instrumental xalq rəqsləri, xüsusilə də qara zurna havaları daima tədqiqat obyektinə çevrilir. Əldə edilmiş materiallar müxtəlif tipli mənbələrdə (kitab, not məcmuəsi, məqalə, CD və DVD kimi yayınlarda, habelə arxivlərdə) saxlanıldığı üçün onların araşdırılması və şərhə mühüm əhəmiyyət kəsb edir.

Ötən əsrin ilk yarısından indiyə qədər müxtəlif qurumların və fərdi tədqiqatçıların Şəkidə keçirdikləri musiqi-etnoqrafik ekspedisiyaların sayı az olmayıb. Elmi-tədqiqat musiqi kabineti, EA-nın Memarlıq və İncəsənət İnstitutu, Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası və onun varisi olan Bakı Musiqi Akademiyası, “Musiqi dünyası” elmi-yaradıcılıq mərkəzi, Azərbaycan Milli Konservatoriyasının təşkil etdiyi sahə araşdırmaları yaxşı məlumdur. Ayrı-ayrı tədqiqatçıların şəxsi toplama söylərini də nəzərə alsaq (məsələn, S.Abdullayeva, F.Çələbiyev, S.Təhmirazqızı, F.Xalıqzadə), bu nəticələrin bütövlükdə məhsuldar olmasını düşünmək olar. Lakin toplanılmış materiallar qismən nəşr edilmiş və onların mühüm hissəsi hələ də ayrı-ayrı arxivlərdə qorunub saxlanılmaqdadır. Hətta aşkar edilməyən qaynaqlar da istisna edilmir. Belə bir şəraitdə ciddi arxiv və biblioqrafiya axtarırları, habelə çöl-sahə işləri tələb olunur. Məhz bu səbəbdən hazırkı məqalədə məlum olan mənbələrə müraciət edilmiş, rəqs havalarına aid müvafiq nümunələri axtarıb tapmaq məqsədi irəli sürülmüşdür. Şəkidə zurna ifaçılığını sənəti geniş yayıldığı üçün, əldə edilən materiallar içərisində həmin sənət sahiblərinin fəaliyyəti mühüm yer tutur.

Zaman etibarilə bölgədə keçirilmiş ilk irimiqyaslı musiqi-etnoqrafik ekspedisiya ölməz müğənni Bülbülün yaratdığı və başçılıq etdiyi elmi-tədqiqat musiqi kabineti

tərəfindən 1937-ci ildə təşkil olunmuşdur. Bu, 1932-ci il Qarabağ ekspedisiyasından sonra kabinetin ikinci səfəri idi. O zamanlar kabinetin rəhbəri məşğul olduğundan, ekspedisiyanın başçısı təyin olunmuş Q.Qarayev bu tədbiri bəstəkar və musiqişünas həmkarları C.Hacıyev və M.İsmayılovun köməyi ilə həyata keçirmişdi.

Təxminən bir aya qədər davam etmiş Nuxa (Şəki 1937) ekspedisiyasının nümunələri bütöv bir siyahıda, daha doğrusu, pasportlaşdırılmış sənəddə öz əksini tapsa da, onlar barədə nə səs yazılarında (fonovaliklər), nə də not köçürmələrində tam məlumatımız yoxdur. Moskvalı müxbir Şteyman tədbiri mətbuatda işıqlandırmış (8), ekspedisiyanın başçısı Q.Qarayev bəzi maraqlı açıqlamalar vermişdir. Bundan başqa, “Azərbaycan diskoqrafiyası” elektron dərgidə Nuxa-1937 ekspedisiyasında yazılmış fonovaliklərin bilgiləri də özündə mühüm informasiya daşıyır (1).

Kiçik Dəhnədən olan məşhur zurna ifaçısı Həbibullah Cəfərovun dəstəsini Q.Qarayev “ekspedisiyanın kəşfi” kimi təqdim edir. Ansamblın ifasında qeyd olunmuş 12 havanın adlarına rast gəlirik: “Molla durquzan”, “Səksəndirmə”, “Çobankolu”, “Bağdaduru”, “Mürəkkəbi”, “Biəcın” (bəlkə də “Biləcik”), “Novruzu”, “Tala”, “Koroğlunun Dəmirçioğluna”, “Dəli Koroğlu qaytarması”, “Koroğlu”, “Cıdır düzü”. Onların bir hissəsi müasir insanlara və mütəxəssislərə tanışdırsa, bəzi nümunələr ya adını dəyişmiş, ya da unudulmuşdur. Belə havaların tanınmaz dərəcədə variantlaşması da ehtimal edilə bilər. Bu havalardan birini Q.Qarayev özünün marşında istifadə etmiş və əsər növbəti ildə Moskvada keçirilmiş Azərbaycan mədəniyyəti ictimaiyyətində ifa edilmişdi.

Kabinetin fəaliyyəti 1940-cı illərin II Dünya müharibəsi ilə əlaqədar donduruldu. Daha sonralar eyni funksiyalar Az.SSR EA-nın Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun Xalq musiqi şöbəsi və Ü.Hacıbəyov adına ADK-da 1970-ci ildən etibarən fəaliyyət göstərmiş Xalq musiqi kabineti tərəfindən yenidən icra edilməyə başladı. Memarlıq və İncəsənət İnstitutu Azərbaycan musiqi folkloru atlası hazırlayarkən Şəkinin folklorunu, o cümlədən yerli zurnaçılar dəstəsinin sənət nümunələrini də əhatə etmişdi.

Maraqlıdır ki, ADK-nın Xalq musiqi kabineti özünün ilk ekspedisiyasını professor B.Hüseynlinin başçılığı ilə yenə də həmin rayonda keçirmiş (1970) və toplanılmış instrumental xalq musiqisi içərisində zurna havaları da müəyyən yer tutmuşdu. Həmin havalər rayonun Cəfərabad kəndindən olan Rəcəbalı Əliyevin ifasından lentə alınmış və o zamanlar gənc olmuş istedadlı bəstəkar, xalq artisti C.Quliyev tərəfindən nota alınmışdır. “Tünd Koroğlu”, “Gözəlləmə”, “Camış bağa girdi” və s. Qeyd olunan yazılar F.Xalıqzadənin yeni nəşr edilmiş “Üzeyir Hacıbəyli və folklor” kitabının not əlavələrində özünə yer almışdır (9, s.241-255).

Eyni ildə (1970) gənc və perspektivli alətşünas alim S.Adullayeva xalq çalğı alətlərinin ifa təcrübəsində oynadığı rolunu əyani şəkildə təqdim etmək məqsədilə respublikamızın Ağdam, Şəmkir, Şirvan, Dəvəçi, Quba kimi bir sıra rayonları ilə yanaşı Şəkiddə də olmuş, Nurəddin Bədəlovdan və Həbibullah Cəfərovdan rəqs havalərini toplayıb nota köçürmüşdür. Həmin ildən xeyli zaman keçmiş bu not yazıları Moskvanın “Muzika” nəşriyyatında işıq üzü görmüş “Azərbaycan instrumental musiqisi” (7) not məcmuəsində dərc edilmişdir (məcmuənin tərtibçisi və ön sözün

müəllifi S.Abdullayevadır - A.X). Belə ki, H.Cəfərovun ifasında təqdim edilmiş müəyyən havalar – “Köhnə ceyranı”, “Musaxanı”, “Vağzalı” və “Gümrü” adlı rəqs melodiyaları digər zonaların müvafiq nümunələri ilə müqayisəli təhlillərə imkan verir. Tarzən N.Bədəlovun ifa etdiyi digər oyun havaları da rayonun folklor mühitini öyrənmək baxımından böyük maraq doğurur.

Sözgedən el havaları əsasən təksəsli melodiya şəklində dərc olunmuş, yalnız bir melodiya zərb alətinin müşayiətilə birlikdə nota yazılmışdır. Azərbaycan etno-orqanoloqu kitaba yazdığı ön sözdə xalq mədəniyyətində elin adət-ənənələrində zurna alətinin tutduğu yer barədə belə yazır: “Toy ziyafəti günlərində zurnaçılar dəstəsinin ifa etdiyi ənənəvi havaların müşayiətilə kəndirbazlar öz məharətini nümayiş etdirirdilər. Zorxana kimi meydanda yenə də zurnaçılar dəstəsinin müşayiətində pəhləvanların yarışı keçirilir, toy karvanı qarşısında cıdır, at çapma təşkil edilirdi” (7, s.12).

Əslən Şəkidən olan görkəmli Azərbaycan etnomusiqişünas-alimi, sənətsünaslıq elmləri doktoru Faiq Çələbi(yev) özünün muğam tədqiqatları ilə bütün Müstəqil Dövlətlər Birliyi məkanında və hətta onun hüduqlarından kənarında tanınsa da, mənim-sədiyi elmi metodla musiqimizin bir sıra janrlarına da uğurla müdaxilə edə bilmişdir. Onun doğma diyarda keçirdiyi ekspedisiyaların dəqiq tarixini göstərmək mümkün deyil: F.Çələbi həmişə Şəkinin folklor musiqisi ilə, ilk növbədə mahir zurnaçıların misilsiz sənətinə diqqət ayırır, rayona hər gəlişində elin xəzinəsini səylə və tələmədən öyrənir. Toplamalar bir qayda olaraq tədqiqatçının öz şəxsi arxivində saxlanılır, zaman-zaman elmi məqalələrdə bu barədə dəyərli məlumat verilir. F.Çələbi musiqi nümunələrini Şəkinin ümumi mədəni-ictimai mühitlə sıx əlaqədə götürməklə, əsl etnomusiqişünas kimi çıxış edir. Biz bu cəhəti alimin Şəki folklor antologiyasına yazdığı “Şəki folkloruna bir nəzər”adlı ön sözündə (4, s.3-34), “Rəqs dəstgahı - instrumental rəqs melodiyalarının çoxhissəli silsilə kompozisiyasıdır” (10, s.141-152) elmi məqaləsində, eləcə də, 1981-ci ildə dərc etdirdiyi “Dil kəlmə-kəlmə deyər” kimi sadə xalq dilində qələmə alınmış dərin mənalı məqaləsində aydın görürük. Müəllif elə həmin məqalədə bölgə zurnaçalanlarının ağsaqqalı Həbibullah Cəfərovun repertuarındakı qəhrəmanlıq havalarının bir qismini etnomüzikoloji kontekstdə təqdim edir: “Koroğlu qaytarması”, “Misri Koroğlu”, “At çapışma Koroğlusu”(və ya “Koroğlunun cıdır havası”), “Koroğlu dəliləri”, “Dəli Koroğlu”, “Koroğlunun qonaq havası”. Məqalə müəllifi *dəstgah* anlayışına milli sənət kontekstində baxır, onu xalça, muğam və mətbəx mədəniyyəti ilə müqayisə edir.

Bundan başqa, məqalədə ustad zurnaçalan Həbibullah Cəfərovun sənət təcrübəsinin digər tərəfləri də açıqlanmışdır. Ustadın sənətə gəlişi, ifa texnikasının bəzi növləri, (*barmaq* və *dilin* köməyi ilə çalınan üsullar), zurnaçalanların müşayiət etdiyi cıdır yarışının qanunları və xalq həyatının etnoqrafik lövhələri canlı şəkildə əksini tapır.

F.Çələbi H.Cəfərovun ifasında “Rəqs dəstgahı”na daxil olan zurna havalarını da lakonik musiqi mövzuları ilə birlikdə təqdim edir (“Ağır Koroğlu”, “Şəki yallısı”, “Koroğlu yerışı”, “Koroğlunun Şəki səfəri”, “Cəngi Koroğlu”, “Üçbarmaq”, “Dəli Koroğlu”), bundan başqa “Koroğlu” dəstgahından *bağlama* kimi üç maraqlı ünsürü də

göstərir. Sözsüz ki, silsilə quruluşunda ayrıca yeri və əhəmiyyəti olan bu ünsürləri xüsusi araşdırmağa dəyər.

Şəkinin musiqi folkloru haqqında böyük tədqiqat işi aparmış S.Təhmirazqızı bir neçə il ərzində (1998-2003) bölgədə araşdırmalar aparmış, o cümlədən yerli zurna ifaçılarının repertuarını da öyrənmişdir. Tədqiqatçı topladığı zəngin materiallar əsasında Şəkinin musiqi folklorunu 3 əsas qismə ayırmış, üçüncü qrupu təmsil edən zurna havalalarının növ şəkillərini qeyd etmiş, həmçinin aşıq mənşəli bir sıra nümunələri də göstərmişdir.

Daha sonra “Musiqi dünyası” elmi-yaradıcılıq birliyi Azərbaycanın etnik musiqi atlası layihəsi üzərində işləyərkən vətənimizin bir çox bölgələri ilə yanaşı tədqiq etdiyimiz bölgəyə də səfər təşkil etmişdir. Toplanmış materiallar içərisində zurna havalaları da mühüm yer tutur. Bu barədə CD və DVD formatında, eləcə də “Azərbaycanın ənənəvi musiqi atlası” veb-saytında (2) böyük material yayımlanmışdır.

2005-ci ilin yayında Şəki rayonunda bir-birinin ardınca iki ekspedisiya keçirildi. Əvvəlcə (1-7 avqust) Azərbaycan Milli Konservatoriyasının bir qrupu (ekspedisiyanın rəhbəri F.Xalıqzadə idi) bir neçə zurnaçılar dəstəsinin ifasında təxminən 20-yə qədər nümunəni audio və video kassətlərə yazdılar. Qrup eyni zamanda Oxud, Qoxmuq, Baş Küngüt, Bideiz kimi kəndlərdən mahnı nümunələrini də topladı. Bu barədə “Folklor və Etnoqrafiya” jurnalının bir nömrəsində “Şəkiddən mahnılar” (“Песни из Шеки”) adlı məqalə dərc edildi (5).

Bir gün sonra, 8 avqust tarixində Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının bir heyəti professor G.Abdullazadənin rəhbərliyi ilə axtarıslara başladı və bir sıra zurnaçılar dəstəsi ilə intensiv iş apardı. A.Mərdiyev (Böyük Dəhnə), İ.İbrahim-xəlilov və M.İsmayılov (hər ikisi - Aşağı Şabalıd), A.Musayev (Oravan) kimi ustadlar öz sənət dostları ilə təxminən 40 zurna havası ifa etdilər və beləliklə də, Şəki zurna havalalarının böyük bir toplusu meydana gəldi. Bu nümunələrdən hər biri ayrıca şəkildə tədqiqata imkan verir, əlavə olaraq havalaların təsnifatını aparmaq vəzifəsini də irəli sürür. Biz, həmin nümunələri aşağıdakı şəkildə qruplaşdırmağı təklif edirik: 1. Şəkiyə xas olan rəqs havalaları (məsələn, “Zopu yallısı”, “Şəki rəqsi”, “Dəhnə”, “Daşbulağı”, “Dərvişbaba”); 2. Qonşu regionların havalaları (“Avarı”, “Sarıbaşı”, “Məhərrəmkənd”, “Tala”, “Dal Dağıstanı”, “Balakəni”, “Şirvan bulağı”); 3. Aşıq havalalarının zurna variantları (“Misri yallısı”, “Ruhani döndərməsi”, “Koroğlu Təhməzi”, “Qoca Kərəmi”) və 4. Ümummilli rəqs melodiyaları (“Ceyranı”, “Bənövşə”, “Müşkü”, “Kəsmə”).

Şəki zurna ifaçılığı sənətinin tədqiqi ilə əlaqədar bu sətirlərin müəllifi də sahə araşdırmaları aparır, əlavə məlumat və faktların işığında alətin ənənəvi repertuarını və sənətin bugünkü vəziyyətini öyrənməyə çalışır. Zənnimizcə, imkan daxilində daha çox nümunə və məlumatın toplanılması mövzunun geniş şəkildə öyrənilməsinə yardımçı olacaqdır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Azərbaycan diskoqrafiyası. URL: <http://diskografiya.musiqi-dunya.az>
2. Azərbaycanın ənənəvi musiqi atlası. URL: <http://atlas.musiqi-dunya.az>

3. Abdullazadə G.A.; Verdiyev R.B. Şəki bölgəsinə elmi ekspedisiya www.musigi-dunya.az s.1-2
4. Çələbi F.İ. Şəkinin folkloruna bir nəzər. Azərbaycan folkloru antologiyası. VI kitab, Şəki folkloru. II cild. Ön söz, B.: 2002, s.3-34.
5. Xalılızadə F.X. Üzeyir Hacıbəyli və folklor. B.: Qərb-Şərq, 2014, s. 274
6. Abdurahmanova X.T. Şəki zurna ifaçılığı sənətinin tədqiqinə dair. / Türkoşlu xalqların musiqi mədəniyyətinin öyrənilməsi problemləri. XV Beynəlxalq elmi-praktiki konfransın materialları. ADMİU. B.: 2016, s.62-65.

RUS DİLİNDƏ

7. Азербайджанская инструментальная музыка. М.: Музыка, 1990. с. 104 (составитель и автор вступления С.Абдуллаева)
8. Гусейнли Б.Х., Керимова Т.М., Али Керимов. М.: Советский композитор, 1985. 50 с.
9. Халыкзадэ Ф.Х. Песни из Шеки. //Фольклор и этнография, №3-4, 2006, с.44-53.
10. Челяби Ф.И. Рерс дестгяхы – многочастная циклическая композиция инструментальных танцевальных мелодий. // Azərbaycan muğamşünaslığı. Problemlər. Perspektivlər. B.: Təknur, 2015, s.141-152.

Хаяла АБДУРАХМАНОВА

Диссертант БМА

О МУЗЫКАЛЬНО-ЭТНОГРАФИЧЕСКИХ ЭКСПЕДИЦИЯХ В ШЕКИ

***Резюме:**Статья посвящена результатам музыкально-этнографических экспедиций, проведенных в Шеки на протяжении большого периода времени (с 1930-х гг. по настоящее время). Особое внимание уделено выявлению многочисленных образцов, записанных с исполнения мастеров-зурначей района. Если их одна часть была использована в научных трудах, статьях и нотных изданиях, то другая часть хранится в частных и государственных архивах и не вошла в научный обиход. В статье выдвигается также задача уточнения конкретных образцов и вариантов, затрагивается возможность их классификации.*

***Ключевые слова:** музыкальный фольклор, экспедиция, мелодии для зурны, мастера-исполнители, репертуар*

Khayala ABDURAHMANOVA

Candidate for a degree of BMA

MUSIC-ETHNOGRAPHICAL EXPEDITIONS IN SHEKI

***Summary:** This article is devoted to the series of music-ethnographical expeditions organized in Sheki district since 1930s up to present. A special emphasis had been made on the different tunes recorded from the masters of zurna performance. If part of them was explored in the scientific works, articles and notated publications, another part still remains unknown for scholars. Article is concerned also with the identification of some samples and variants, as well as with their classification.*

***Key words:** folk music, field-works, zurna tunes, masters-performers, classification, repertoire*

Rəyçilər: fəlsəfə üzrə elmlər doktoru, professor Gülnaz Abdullazadə;
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Fəttah Xalılızadə

Lalə İSMAYILOVA

AMK-nın magistrantı

Email: lale.ismayilova92@mail.ru

QƏBƏLƏNİN TOY MUSIQİSİ

***Xülasə:** Təqdim olunan məqalədə Azərbaycanın çoxəsrlik tarixə malik gözəl guşələrindən biri olan Qəbələ rayonunun toy musiqisindən danışılır. Burada mövcud olan adət-ənənələrin, toyda ifa olan musiqi nümunələrinin araşdırılıb elmi ictimaiyyətə tanıtılması qarşıya məqsəd qoyulmuşdur.*

***Açar sözləri:** Qəbələ, Azərbaycan, toy, musiqi, ifa*

Dünya xalqlarının etnik soy kökünün, adət-ənənələrinin, tarixinin və onların inkişaf mərhələlərinin öyrənilməsində folklor xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Doğum, toy, yas mərasimləri insan həyatını tənzim edən mərhələlər olub, xalqın həyat təcrübəsindən törəmişdir. Bu vaxt icra edilən ayinlər, istifadə olunan poetik mətn və nəğmələr həyatı, məişəti, xalqın cəmiyyətə olan münasibətini əks etdirir.

Folklorun mərasim janrına daxil olan toy mərasimlərimiz tarixin müxtəlif mərhələlərində Azərbaycan xalqının keçdiyi inkişaf yolunu, onun mənəvi, psixoloji dünyasını özündə qabarıq şəkildə göstərən ümumi cəhətləri ilə yanaşı digər Şərqi xalqlarının folklorundan öz spesifikasiyası ilə fərqlənir. Toy mərasimlərinin elmi tədqiqi zamanı onun növləri, müxtəlif quruluş formaları və başlıca olaraq burada ifa olunan musiqinin rolu və yerini araşdırmaq vacibdir. Toy elə bir mərasimdir ki, insan cəmiyyətinin təkamül prosesinin mərhələlərini özündə əks etdirib, daima yeniləşərək hər bir dövrə uyğun müasir tərzdə tərtib olunur. Toyun bu xüsusiyyəti ona keçmiş və müasir dövrlər arasında bir körpü kimi baxmağa imkan yaradır. Odur ki, Azərbaycanda mövcud olan müxtəlif toy mərasimlərinin Azərbaycan etnoqrafiyası və etnomusiqişünaslığı baxımından təhlili böyük elmi mahiyyətə malikdir.

Toy mərasiminin qədim tarixə malik olmasını və uzun təkamül prosesinin nəticəsi olması elə “toy” sözünün mənə çalarlarında görmək olar. Türkdilli xalqlarda “toy” sözü geniş anlamda “şənlik”, “yığıncaq” mənasında işlənir. Ona görə də təsadüfi deyil ki, “toy” sözünün əvvəlində və ya axırında mütləq yığıncağın əsl məqsədini göstərən hansısa təyinedici söz durmalıdır. Məsələn: toy-düyün, toy-büsat, toy-nağara və s.

Azərbaycan etnomusiqişünaslığında toyda istifadə olunan el mahnıları, xanəndə, aşıqların iştirakı və xalq tamaşalarından bəhs edən xeyli miqdarda elmi əsərlər var. Etnomusiqişünaslığın digər sahələrində olduğu kimi, mərasim musiqisi haqqında ilk söz yenə də Üzeyir Hacıbəyliyə məxsusdur. O, 1920-ci illərdə yazılmış bir sıra elmi məqalələrində, xüsusən “Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər” adlı tədqiqatında qədim mərasim (toy və yas) musiqisindən söz açır. Müəllif qeyd edir ki, “Azərbaycanın bir çox mahallarında toy və düyün zamanı, yaxud bayram və başqa

bir şadlıq günlərində camaat hamısı bir yerə yığılıb, iki tərəfli olaraq “deyişmələr” oxuyarlar, “zopu”ya gedərlər, öz-özlərinə çalıb-çağırırlar və yaxud bir şəxs öldükdə yas qurub (baxusus arvadlar) avaz ilə hamı birdən münasib məqam sözlər oxuyub (xor kimi), sonra ağlarlar. Bu yerdə musiqi istemalı xalq adətlərindən biri hesabında olub hamılıqla icra edilir” (5, s.216).

Azərbaycanda mərasim musiqisində bir neçə musiqişünas araşdırma aparılmışdır. Bunlardan S.Seyidovanın “Qədim Azərbaycan mərasim musiqisi” kitabını (12), S.Fərhadovanın mərasim musiqi sahəsində apardığı tədqiqat işi və “Обрядовая музыка Азербайджана” kitabını (15) göstərə bilərik. Azərbaycanın hər bir bölgəsinin özünəməxsus toy adət-ənənələri olduğu kimi Qəbələnin də özünəməxsus bir sıra fərqli toy adətləri var. Qəbələ şəhəri Azərbaycanın qədim şəhərlərindəndir. E.ə I əsrdə Böyük Plini yazırdı ki, Albaniyanın əsas şəhəri Kabalakadır. Paytaxtın VI əsrdə Parfaya (Bərdəyə) köçürülməsinə qədər Qafqaz Albaniyasının əsas şəhəri Qəbələ olmuşdur. 1959-cu ildən müntəzəm qazıntı aparən Qəbələ arxeoloji ekspedisiyası şəhərin daha qədim və böyük hissəsini aşkara çıxardı və buranın e.ə. IV-b.e. I əsrlərinə aid olduğunu müəyyənləşdirdi. Qəbələ 2013-cü ildə MDB dövlətlərinin humanitar sahə üzrə Əməkdaşlıq Şurasının və təşkilata üzv ölkələrin Humanitar Əməkdaşlıq üzrə Dövlətlərarası Fondunun Aşqabadda keçirilən birgə iclasında qəbul edilən qərara görə, MDB-nin mədəniyyət paytaxtı elan olunmuşdur.

Qəbələdə hal-hazırda 4 musiqi kollektivi fəaliyyət göstərir. Bunlar: “Zopu-zopu” etnoqrafik folklor rəqs qrupu, “Gülüstan” folklor qrupu, “Gülbuta” folklor qrupu, “Cəngi” folklor qrupudur. Qəbələ toylarının musiqisinin araşdırılması zamanı bu qrupların bizə böyük köməkliliyi olmuşdur. Bu qruplar içərisində ən “yaşlısı” “Zopu-zopu” etnoqrafik folklor rəqs qrupudur. Qədimdə “Zopu-zopu” el məclislərində və əsasən toylarda 40 nəfər ilə oynanırmış. Təxminən XX əsrin ortalarından bu qrup fəaliyyət göstərmişdir. Zaman keçdikcə üzvləri dəyişmişdir.

Ailə mərasimləri içərisində xüsusi yer tutan toy, xalqın məişət ənənələrinin ən kütləvisi olmaqla yanaşı, xüsusən kənd yerlərində adi mərasim çərçivəsindən çıxaraq ictimai-mədəni bir tədbirə çevrilir. Qəbələdə toyların gedişi ölkənin bütün bölgələrində olduğu kimidir. Ancaq öz spesifik xüsusiyyətləri də var. Qəbələ rayonunda çox qədim toy adətləri aşağıdakı qaydada keçirilir:

Toy adətlərinin mərhələsi	Musiqidən istifadə
1. Qız bəyənmə	
2. Qız gördü	
3. Xəbər göndərmə	
4. Kiçik elçilik	
5. Böyük elçilik	
6. Nişan	Musiqili
7. Oğlan evində tədarük	
8. Qız evinə paltar gətirilməsi	
9. Parça kəsdı	
10. Parça	
11. Qız toyu	Musiqili
12. Qız evində xına gecəsi	Musiqili

13. Əşyaların oğlan evinə daşınması	
14. Oğlan parçası	
15. Oğlan evinə gəlin gələn gün	Musiqili
16. Oğlan evində toy	Musiqili
17. Üz açma	Musiqili
18. Ayaqaçma	

Göründüyü kimi ənənəvi Qəbələ toyu mərasimi mərhələlərdən ibarətdir. Bu mərhələlər, “Qız bəyənəm”indən başlayaraq “Ayaqaçma” və ya “Qonaqçağıрма”da bitir. Yuxarıda qeyd olunan 18 mərhələdən 6-sı musiqi ilə həyata keçirilir: nişan, qız toyu, qız evində xına, oğlan evinə gəlin gələn gün, oğlan toyu, üz açma. Elçilikdən bir müddət sonra hər iki tərəfin təyin etdiyi vaxtda qız evinə nişan gəlir. Buna oğlan tərəf çoxdan hazırlanmış olur. Nişanda qız üçün lazım olan paltarlar, kosmetik vasitələr, ziynət əşyaları, meyvə xonçaları gətirirlər. Bu mərhələlərin musiqi tərtibatı müxtəlif şəkildə istifadə olunur.

Nişan mərasimi adətən evdə keçirilir, burada kişilər və qadınlar ya ayrı otaqlarda oturur, ya da böyük bir zaldırsa birlikdə otururlar. Kişilər stolun baş tərəfindən, qadınlarsa ayaq tərəfindən yerləşirlər. Hal-hazırda bir neçə ildir ki, artıq nişan mərasimi restoranlarda həyata keçirilir. Nişan mərasimi harada keçirilməsindən asılı olmayaraq musiqi ilə icra olunur. Nişanda ifa olunan bir musiqi nümunəsini təqdim edək:

“Ay dili-dili” xalq mahnısını bizə Qəbələdə fəaliyyət göstərən “Gülüstən” folklor qrupu ifa etmişdir. Əsasən evdə keçirilən nişan mərasimində özünəməxsus bir şəkildə “əl çalma” ilə ifa olunur. Bildiyimiz kimi “Ay dili-dili” xalq mahnısı Azərbaycanın bütün rayon və şəhərlərində oxunur. Qəbələdə bu mahnının sözləri fərqlidir.

“Ay Dili-dili” xalq mahnısı
“Gülüstən” folklor qrupunun ifasında

Nümunə 1

Ay dili dili

Moderato

Ev-lə-ri-nin bə-ği dim-dik- bə dim-dik Ay di-li-di-li di-li-di-li Di-lə-vər

7
Bi-ri-nə-şə-bə-ldi bi-ri-nə də fin-diq Ay di-li-di-li di-li-di-li Di-lə-vər

13
Ya-rım mə-nim ü-çün a-lb-di san-diq Ay di-li-di-li di-li-di-li Di-lə-vər

19
Ay di-li-di-li Ay di-li-di-li Di-li-di Ay di-li-di-li Ay di-li-di-li Di-lə-vər

“Ay dili-dili” xalq mahnısının not yazısı “Azərbaycan xalq mahnıları” məcmuəsində öz əksini tapmışdır (18, s . 94). Qəbələdə ifa olunan “Ay dili-dili” ilə “Azərbaycan xalq mahnıları” məcmuəsində olan “Ay dili-dili” mahnılarının oxşar və

fərqli cəhətləri var. İlk növbədə məqam tərəfdən araşdırdıqda görürük ki, “Azərbaycan xalq mahnıları” məcmuəsində olan “Ay dili-dili” xalq mahnısı şur məqamındadır. Bildiyimiz kimi şur məqamında olan mahnılar şən, şux ruhda olur. Məhz “Azərbaycan xalq mahnıları” məcmuəsindəki “Ay dili-dili” xalq mahnısının da bu əhval-ruhiyyəyə malik olduğunu görürük. Lakin Qəbələdə ifa olunan “Ay dili-dili” xalq mahnısı mi mayəli segah məqamında oxunur. Segah məqamında ifa olunan mahnılar əsasən məhəbbət hissi oyadaraq həzin səslənir, lakin bu “Ay dili-dili” xalq mahnısına aid deyil. Bu mahnının Qəbələdə segah məqamında səsləndiyinə baxmayaraq əhval-ruhiyyə cəhətdən məcmuədəki versiya kimi şən, şux ruhdadır.

Qəbələdə ifa olunan “Ay dili-dili” xalq mahnısı kuplet formasındadır. Birinci kuplet təkrar quruluşlu üç cümlədən ibarətdir və hər cümlə mayədə deyil, mayənin üst aparıcı tonunda tamamlanır. Lakin “Azərbaycan xalq mahnıları” məcmuəsindəki “Ay dili-dili” xalq mahnısında olan üç cümlə məhz mayə pilləsi ilə tamamlanır. Bu fərq habelə melodik hərəkətdə nəzərə çarpan bəzi gedişlər Qəbələdə oxunan “Ay dili-dili” mahnısını onun “Azərbaycan xalq mahnıları” məcmuəsində dərc olunmuş variantından fərqləndirir. Bu tərz fərqlər mahnının nəqarət hissəsində də diqqəti cəlb edir.

Nəqarət bölməsi 2 cümləli period formasındadır: $a+a_1$. Qəbələdə oxunan bu mahnının nəqarət hissəsində məcmuədə dərc olunan şur məqamı hiss olunur. Hətta bu əhval ruhiyyəyə də təsir edir və bu fərq hiss olunur. Nəqarətdə mayənin üst kvintası ilə başlayan melodiya mayə ilə tamamlanır. Burada mayənin üst aparıcı tonunun yarım ton zilləşməsinə də rast gəlinir.

Maraqlıdır ki, Qəbələdə ifa olunan mahnıda ikinci kuplet melodik baxımdan eynilik təşkil etsə də burada temp dəyişməsinin şahidi oluruq. *Moderato* tempi *allegro* tempi ilə əvəz olunur. Nəqarətdə da bu temp saxlanılır. Lakin “Azərbaycan xalq mahnıları” məcmuəsində bu mahnı əvvəldən sona kimi *allegretto* tempindədir.

Nişandan sonrakı musiqili mərhələ məhz “Qız toyu”dur. “Parça” və “Qız toyu” mərhələləri eyni gündə həyata keçirilir. Əksər hallarda parça mərasimi günorta saat birdə başlayır. Burada əvvəl şirniyyat masası açılır, sonra yeməklərdən yalnız “Qəbələ aşı” verilir. Təxminən saat 3 üçün “parça” mərasimi bitdikdən sonra toy keçirilən yer səliqəyə salınır.

“Qız toyu” əsasən saat 18:00-da başlayır və gecə yarısına kimi davam edir. Bu mərasimdə musiqiçi dəstəsi oğlan evi tərəfindən gətirilir, gəlini atası evindən götürüb toy mərasimi olan yerə aparırlar. “Qız toyu”nda ifa olunan bir nümunəni təqdim edək.

Nümunə 2

“Buleyli” xalq mahnısı.
“Gülüstən” folklor qrupunun ifasında

Buleyli

Allegro

Fay - ton - ge - dər toz - ey - lər Bu - ley - li

4
Qız - oğ - la - na naz - ey - lər Bu - ley - li

7
oğ - lan - da - gü nah - ol - maz Bu - ley - li

10
Hər - nə - et - sə qız - ey - lər Bu - ley - li

13
Ay - bu - ley - li bu - ley - li bu - ley - li

16
A - nam sən - dan gl - ley - li Bu - ley - li

Qəbələdə ifa olunan “Buleyli” xalq mahnısına biz, “Azərbaycan xalq mahnıları” məcmuəsində (18, s. 156) “Muleyli” adı altında rast gəlirik. Hər iki variantda bu mahnı segah məqamındadır. Qəbələdə halay üslubunda ifa olunan bu mahnı fa mayəli segahda oxunmuş, lakin məcmuədə dərc olunan versiyada isə mi mayəli segahdadır.

Qəbələdə ifa olunan versiyada mayə ilə başlayan melodiya ilk cümlədə mayənin tersiyası ilə tamamlanır (yarım kadans). II cümlə mayənin üst aparıcı tonu ilə başlayır və mayə ilə bitir. Sonrakı iki cümlələr isə ilk və ikinci cümlənin eynilə təkrarıdır. “Azərbaycan xalq mahnıları” məcmuəsində dərc olunan versiyada da mayə ilə başlayan melodiya ilk cümlədə mayə tersiyası ilə tamamlanır. Lakin II cümlə mayə tersiyası ilə başlayır və mayə ilə bitir. Son iki cümlələr Qəbələdə ifa olunan versiya kimi əvvəlki iki cümlənin eyni təkrarıdır. Nəqəratə gəldikdə hər iki versiyada melodiya mayənin kvartası ilə başlayır, mayə ilə tamamlanır.

Bu versiyaları nəzərdən keçirdikdə onlardan birinin mi mayəli, digərinin fa mayəli segahda səslənməsinin şahidi oluruq. Hər iki versiyada segah məqamında olan “Buleyli” xalq mahnısı kuplet formasında, *allegro* tempindədir. Bircümləli period üç təkrar quruluşlu motivdən ibarətdir, 6/8 ölçüsündədir. Mayə ilə başlayan melodiya x₄ yuxarı sıçrayış edərək sekvensiyalarla aşağıya doğru enir və mayədə tamamlanır. Nəqərat da bir cümləli preiod formasında olub iki təkrar quruluşlu ibarətdən ibarətdir. Enən melodik hərəkət mayənin üst kvartasında başlayıb mayədə tamamlanır (x₄ diapazonu (fis¹- h¹). Xarakter cəhətdən şən, rəqsvari əhvali-ruhiyyədədir.

Növbəti musiqili mərhələ “Qız evində xına gecəsi”dir. Bu mərhələ oğlan toyundan iki gün əvvəl həyata keçirilir. Xına gecəsində cavan, subay qızların əllərinə xına qoyulur. Musiqi müşayiəti ilə rəqs edirlər. “Xına gecəsi”ndə ifa olunan bir musiqi nömrəsini göstərək. “Əzizinəm dəstə gül” xalq mahnısına biz heç bir məcmuədə rast gəlməmişik.

Mi mayəli segah məqamında olan “Əzizinəm dəstə gül” mahnısı kuplet formasında yazılmışdır. 3 təkrar quruluşlu cümlədən ibarətdir. 2/4 ölçülü, *Allegro* tempindədir. Punktir ritm, triollarla hərəkət mahnı boyu üstünlük təşkil edir. Melodik baxımdan enən hərəkətlidir. Mayədə başlayan melodiya x₄-ya (xalis kvarta) sıçrayış

edərək sekvensiya motivləri ilə aşağıya enib mayədə tamamlanır. Nəqərat isə təkrar cümləli period formasındadır. Ritmik baxımdan eynilik qalsa da melodik xəttə fərq duyulur. Diapazonu B6 intervalı (C¹-A¹) həcmindədir.

Nümunə 3

“Əzizinəm dəstə gül” xalq mahnısı
“Gülüstan” folklor qrupunun ifasında
Əzizinəm dəstə gül

Allegro

5
ə - zi - zi - nəm də - tə gül nar at - dı gül at - dı

9
yar yar - a Yar ə - lin - də də - tə - gül nar at - dı

13
gül at - dı yar yar - a ya - rı - mə nar at - dı - m

17
nar at - dı gül at - dı yar yar - a Yar - ı m mə - nə

21
də - tə gül nar at - dı gül at - dı yar yar - a

25
yar nar at - dı nar at - dı yar gül at - dı gül at - dı

“Xına gecəsi” mərhələsindən sonrakı musiqi ilə həyata keçirilən mərasim “Oğlan evinə gəlin gələn gün”, yəni gəlinin gətirilməsidir. Bu mərhələdə “Vağzalı” rəqsinin müşayiəti ilə gəlin aparılır. Ata evini tərk etmək istəməyən gəlini yalnız bu musiqi ilə evdən çıxarırlar.

Növbəti musiqili mərhələ “Oğlan toyu”dur. Qızı səhər saatlarından ata evindən götürüb bəy evinə gətirərdilər. Sonra axşam saat 18:00-da oğlan toyu başlayardı.

Qəbələdə mövcud olan toy adət-ənənələrini, toy musiqisi haqda deyilənləri yekunlaşdıraraq belə nəticəyə gəlirik ki, Qəbələ rayonunun məhəlli musiqi folkloru, o cümlədən toy musiqi folkloru bir sıra özünəməxsus cəhətlərə malikdir və onun üzə çıxarılması, nümunələrin toplanması və tədqiq olunması etnomusiqişünaslığımız üçün önəmlidir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Abdulla B. Azərbaycan mərasim folkloru. B.: Qismət, 2005, 208 s.
2. Abdullayeva Z. Azərbaycan toy mərasim musiqisi. dissertasiyasının avtoreferatı. B.: 1995, 208 s.
3. “Azərbaycan xalq musiqisi antologiyası”. 7 cild. B.: Elm, 2003-2006
4. Babayev E. Ənənəvi musiqimiz. B.: Elm, 2001, 146 s.
5. Hacıbəyov Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları, IV nəşr, B.: Yazıçı, 1985, 154 s.

6. Hüseynov İ. H. Azərbaycan millı adət və ənənələrinin bədii-estetik mahıyyəti. B.: 2014, 269 s.
7. Xalıqzadə F. Azərbaycan məhəlli musiqi folkloru. / Folklor və etnoqrafiya. №3, 2013, s.96-101
8. Məhyəddinqızı Ş. Azərbaycanın İsveçrəsi. B.: Nasir, 2008, 302 s.
9. Quliyev H.A. Məişətimizdə adət və ənənələr. B.: Azərbaycan Dövlət Elm, 1976, 102 s.
10. Quliyev H.A., Məmmədov Ə.S. Azərbaycan adət və ənənələri. B.: Elm, 1966. 126 s.
11. Paşayeva M. Azərbaycanlıların ailə mərasimlərində etnik ənənələr. B.: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 2008, 150 s.
12. Seyidova S. Qədim Azərbaycan mərasim musiqisi. B.: 1994, 99 s
13. Zöhrabov R.F. Şifahi ənənəli Azərbaycan profesional musiqisi. B.: “Azərbaycan ensiklopediyası” nəşriyyat-poliqrafiya birliyi, 1996, 72 s.

Rus dilində

14. Исзаде А., Касимов К. Музыкальный фольклор. Расцвет Азербайджанского искусства. Б., Элм, 1986, 121 с.
15. Фархадова С. Обрядовая музыка Азербайджана. Б.: Элм, 1991, 130 с.

Saytoqrafiya

16. Həsənzadə M. Müasir toy və adət-ənənəli toy. / “Joy.az” veb saytı, 11.10.2009. URL: <http://joy.az/interesting/7879-muasir-ve-adet-eneneli-toy.html>
17. GSR.FM online radiosu. Mövzu: Toy adət-ənənələri: Keçmişdə və indi
URL: <http://gsr.fm/toy-ad%C9%99t-%C9%99n%C9%99n%C9%99l%C9%99ri-kecmisd%C9%99-v%C9%99-indi/>

Notoqrafiya

18. Kərimi S.Ə. Azərbaycan xalq mahnıları. Red.: Elnarə Dadaşova I cild. B.: Öndər, 2005, 168 s.
19. Kərimi S.Ə. Azərbaycan xalq mahnıları. Red. Elnarə Dadaşova. II cild, B.: Öndər, 2005. 128 s.

Лала ИСМАЙЛОВА
Магистрант АНК

СВАДЕБНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ ГАБАЛЫ

***Резюме:** В статье говорится о свадебных музыкальных традициях Габалинского района - одного из самых древних исторических регионов Азербайджана.*

***Ключевые слова:** Габала, Азербайджан, свадьба, музыка*

Lale ISMAYILOVA
Master of art of ANC

WEDDING MUSICAL TRADITIONS OF GABALA

***Summary:** The article talks about the wedding musical traditions of Gabala region - one of the most interesting (in historical terms) regions of Azerbaijan.*

***Key words:** Qabala, Azerbaijan, wedding, music*

***Rəyçilər:** sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Fəttah Xalıqzadə
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Jale Qulamova*

Arzu DƏRYAHİ

AMK-nın dissertantı

Ünvan: Baki, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

Email: arzu_daryahi@mail.ru

FİKRƏT ƏMİROVUN “İKİ PRELÜDİYA”SINDA MUĞAM PRİNSİPLƏRİNİN TƏZAHÜRÜNƏ DAİR

Xülasə: *Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılıq ənənəsini romantizm və impressionizm təmayülləri məcrasında gerçəkləşdirib zənginləşdirən və bunları fortepiano musiqisində tətbiq edən bəstəkarlardan biri Fikrət Əmirovdur. Onun fortepiano yaradıcılığında milli intonasiyanın yeni müstəvidə təcəssümü ən çox romantizmə xas olan əlamətlərlə uzlaşır. Eyni zamanda “İki prelüdiya”da müşahidə edilən bəzi ifadə üsulları burada romantizmə xas olan cəhətlərlə yanaşı impressionist yazı üslubu üçün səciyyəvi olan əlamətlərin də olduğunu üzə çıxarır.*

Açar sözlər: *muğam təfəkkürü, romantizm, impressionizm, bədii prinsip, təfsir*

Azərbaycan bəstəkarları XX əsrin birinci yarısında milli qaynaqlardan və ilk növbədə muğamdan irəli gələn bədii prinsiplərin tətbiqində Ü.Hacıbəyli ənənələrini müxtəlif üslub təmayülləri məcrasında davam etdirməklə, son dərəcə orijinallığı ilə seçilən fortepiano əsərləri yaratmışlar. Həmin dövrdə fortepiano musiqisində Ü.Hacıbəyli ənənələrinin davam etdirildiyi yeni üslub təmayülləri içərisində romantizm və ya neoromantizm, impressionizm, neoklassisizm təmayüllərini qeyd edə bilərik ki, bunlar bir sıra bəstəkarlarımızın yaradıcılığında rəngarəng təzahür formaları kəsb etmişdir.

Üzeyir bəy ənənəsini romantizm və impressionizm təmayülləri məcrasında gerçəkləşdirib zənginləşdirən bəstəkarlardan biri Fikrət Əmirovdur. Onun bu mövqeyi həm ümumilikdə yaradıcılığında, həm də fortepiano musiqisində parlaq əksini tapmışdı. Digər bəstəkarlar kimi, F.Əmirovun da fortepiano əsərlərində təzahür edən bu mühüm üslub xüsusiyyətləri bütün yaradıcılığı üçün səciyyəvidir.

F.Əmirovun simfonik yaradıcılığında, operasında, baletlərində, kamera-instrumental əsərlərində milli köklərə bağlılıq və milli qaynaqlardan bəhrələnmə, milli intonasiyanın yeni müstəvidə təcəssümü ən çox romantizmə xas olan əlamətlərlə uzlaşaraq, orijinal bədii nəticələr əldə edilməsini şərtləndirmişdir. Onu da qeyd etmək ki, F.Əmirovun yaradıcılığı, o cümlədən də fortepiano musiqisi dərin kökləri ilə təkcə muğam sənətinə deyil, həmçinin şifahi ənənəli musiqimizin digər qollarına bağlı olmuş, bəstəkarın fərdi dəst-xəttinin özəllikləri muğamla yanaşı həm xalq mahnı və rəqs sənəti, həm də aşıq sənətindən axıb gələn üslub xüsusiyyətləri ilə əlamətdar olmuşdur. Bu məqalədə biz bəstəkarın zəngin qaynaqlar içərisində məhz muğamın bədii prinsiplərindən necə bəhrələndiyi və onun iki prelüdü nümunəsində fortepiano əsərlərində hansı yollarla təcəssüm etdirdiyini araşdırmağa çalışmışıq.

F.Əmirovun fortepiano yaradıcılığında muğam prinsiplərinin təzahürünü bəstəkarın ümumilikdə yaradıcılığı kontekstində səciyyələndirməyi zəruri hesab edirik. Xüsusən, F.Əmirovun ötən əsrin 40-cı illərin sonunda yaratdığı fortepiano əsərlərinin həmin dövrdə yazdığı simfonik muğamlarla müqayisəli şəkildə araşdırılması maraqlı mülahizələr irəli sürməyə əsas verir. Belə ki, muğam təfəkkürünün xüsusiyyətləri bunlardan hər birində – simfonik sahədə və fortepiano janrları çərçivəsində spesifik vasitələrin köməyiylə təcəssüm etdirilir.

F.Əmirovun musiqiçi kimi formalaşmasında muğam fenomeninin müstəsna əhəmiyyətini nəzərə alsaq, onun fortepiano musiqisində muğam təfəkküründən gələn qanunauyğunluqların özünü büruzə verməsini ümumilikdə bəstəkarın musiqi təfəkkürünün təzahür nümunəsi kimi qiymətləndirmək olar.

Məlum olduğu kimi, görkəmli muğam sənətkarı Məşədi Cəmil Əmirovun ailəsində doğulub boya-başa çatmış F.Əmirovun musiqi ilə bağlı ilk təəssüratları, ilk bilikləri kiçik yaşlarından daima eşitdiyi muğamlardan idi. Onun musiqi zövqünün formalaşmasında da muğam sənəti və ustad nümayəndələrin müstəsna rolu olmuşdur. Təsadüfi deyil ki, F.Əmirov yaradıcılığının erkən mərhələsində muğam prinsipləri ilə ümumavropa bəstəkar yaradıcılığının prinsiplərini sintezləşdirmişdir. O, Ü.Hacıbəylinin böyük yaradıcılıq axtarışlarını davam etdirərək, muğamın dərinliklərinə söykənən təfəkkür qanunlarını Avropa simfonizmi ilə birləşdirməyə nail olmuş, “simfonik muğam” kimi yeni bir janrı yaradaraq tarixdə novator bəstəkar kimi iz qoymuşdur.

F.Əmirovun fortepiano əsərlərində muğamın təcəssümü baxımından simfonik muğamlarla müqayisəli şəkildə təhlili belə bir mülahizəni irəli sürməyə əsas verir ki, hər iki sahədə bəstəkarın milli qaynaqlara dayaqlanması və dəst-xəttinin başlıca xüsusiyyətləri iki mühüm amil – bir tərəfdən milli intonasiyanın təcəssümü, digər tərəfdən isə yaradıcılığının romantik yönümü ilə şərtləndirilmişdir. Bəstəkarın simfonik muğamlarında həmin amillərin müstəsna əhəmiyyətini açıqlayan Ş.Həsənova bu barədə yazır: “Romantik yönümlü olması F.Əmirov yaradıcılığını səciyyələndirən və bəstəkarın fərdi dəsti-xəttinin bir çox cəhətlərini müəyyən edən mühüm xüsusiyyətlərdən biridir. Dərin köklərilə xalq musiqisinə və muğamlara bağlı olan F.Əmirov üslubunun özünəməxsusluğunu şərtləndirən məhz şifahi ənənəli milli musiqidən gələn ənənələrlə romantizm xüsusiyyətlərinin qovuşuğu olmuşdur” [4, s. 152]. Tədqiqatın müəllifi simfonik muğamların yaranma tarixinə öz münasibətini bildirərək qeyd edir ki, F.Əmirova bu əsərləri yazmağı tövsiyə edən Bülbül onun muğama dərinləndirən bələd olması ilə yanaşı, həm də cavan bəstəkarın romantizmə meyilliliyindən də xəbərdar idi. Ş.Həsənova F.Əmirovun şəxsi mülahizələrini, mətbuat nümayəndələri və musiqi yazarlarına verdiyi müsahibələrini əsas götürərək, onun konservatoriyada təhsil aldığı illərdə rus musiqi romantizminin görkəmli nümayəndələri olan P.Çaykovski və N.Rimski-Korsakov yaradıcılığına vurğunluğunu xüsusi qeyd edir. Ş.Həsənova həmçinin bəstəkarın yaradıcılığının erkən dövründə yaranmış əsərlərin hamısında lirikanın sözsüz üstünlüyünü, fortepiano üçün “Variasiyalar”, M.Lermontovun sözlərinə “Ulduz” romansı, Nizaminin sözlərinə “Gülüm” romansı, M.İsrafilzadənin xatirəsinə ithaf edilmiş “Böyük Vətən

müharibəsi qəhrəmanlarının xatirəsinə” adlı simfonik poema, fortepiano və skripka ilə orkestr üçün ikili konsert, fortepiano ilə xalq çalğı alətləri orkestri üçün Konsert kimi əsərlərdə rəngarəng çalarlarla təzahür edən romantizm cizgilərini vurğulayır. Tədqiqatın müəllifi, yaradıcılığının müxtəlif mərhələlərində simfonik muğamlar yaradarkən bəstəkarın seçimini, yəni diqqətini məhz lirik ifadəliliyin xüsusilə güclü olduğu “Şur”, “Bayatı-Şiraz” muğam nümunələri üzərində cəmləşdirməsini də onun romantizmə meyli ilə əlaqələndirir və daha sonra simfonik muğamların özünü romantik cəhətlərin təzahürü baxımından təhlil edərək, F.Əmirov yaradıcılığı üçün romantizm cizgilərinin olduqca səciyyəvi olduğunu təsdiqləyir. F.Əmirovun həmin illərdə yaratdığı fortepiano əsərlərini araşdırmaqla üzə çıxardığımız məziyyətlər həmin mülahizələrlə razılaşmağa əsas verir.

F.Əmirovun romantizm təmayülü mövqeyindən çıxış etməsi artıq onun “Romantik sonata”sının adında açıqlanır. Bəstəkarın həmin dövrdə yazdığı başqa fortepiano əsərlərinin də məzmun və obrazlar aləminin təcəssümündə, tətbiq edilmiş ifadə vasitələrinin spesifik xüsusiyyətlərində romantizm cizgiləri olduqca parlaq şəkildə özünü büruzə verir və bu əsərlərdə milli musiqidən, o cümlədən muğamdan gələn prinsiplər məhz romantizmə xas olan bədii vasitələr çərçivəsində gerçəkləşir. Bu xüsusiyyətləri aşkar nümayiş etdirən əsərlər sırasında bəstəkarın iki prelüdünü qeyd edə bilərik. Özünəməxsus bir mikrosilsilə hesab edilən iki prelüd həm də ona görə maraqlıdır ki, burada romantizmə xas olan cəhətlərlə yanaşı, bəzi ifadə üsulları impressionist yazı üslubu üçün səciyyəvi olan əlamətlərin təzahürünü də üzə çıxarır.

Bu janrdə yaranmış erkən nümunələr sırasına aid olan bu miniatürlərdə kökü muğama gedib çıxan xüsusiyyətlər musiqi kompozisiyasında müxtəlif səviyyədə özünü göstərir. Bu prelüdlərin məqam əsasında, melosunda, harmonik dilində, formasında muğam mənşəli xüsusiyyətlər mühüm rol oynayır.

Birinci prelüdün ilk xanələrində basda verilən kvintalar və sonradan orta registrdə qoşulan sağ əldəki kvinta səslənmələri “lya” mayəli eyniadlı məqama əsaslanan “Şur” muğamının “Hicaz” şöbəsinin intonasiya boyalarını təcəssüm etdirir. Basda “lya” səsi üzərində verilmiş orqan punktu muğamın mayə pərdəsi üzərində “züy” (və ya “dəm”) prinsipini xatırladır. Əvvəlki xanələrdə mövzu məhz “doğma” şur intonasiyalarını büruzə verir, hətta şur üçün səciyyəvi olan V pillənin alterasiyası da burada öz əksini tapmışdır (8-ci xanədə “si bemol”). Lakin artıq 10-cu xanədə “lya bemol” tonunun yeridilməsi ilə məqam “oriyentasiyası” sanki dəyişilərək, melodik özəkləri mənaca dəyişdirib do mayəli “rast”a istiqamətlənir – basda bu mikroproses “do” tonunun verilməsi ilə müşayiət edilir.

13-cü xanədə prelüdün əsas *a-moll* tonallığı baxımından VI dorik pillənin (“fa diyez” tonu) səslənməsi vurğu ilə qeyd olunmuşdur. Bu, əslində şur məqamı üçün səciyyəvi olan alterasiya edilmiş (zilləşmiş) IX pillənin istifadəsi və F.Əmirovun şur boyaları ilə səciyyəvlənən bir çox başqa əsərlərində də istifadə etdiyi lad çalarındır.

Sonrakı intonasiya inkişafında fakturanın alterasiyalı tonlarla zəngin olan səslər hesabına melodikləşdirilməsi baş verir və burada artıq “təmiz” məqam bünövrəsindən uzaqlaşma müşahidə edilir. Bu uzaqlaşma bütün sonrakı inkişaf boyu

davam edir və yalnız prelüdün sonunda əvvəlki mövzunun qayıtması ilə şur intonasiyaları sanki bu məqamın “hüquqlarını” bərpa etmiş olur.

Birinci prelüddə muğam prinsipləri ilə “diqtə” edilmiş xüsusiyyətlərdən biri cüzi bir melodik özəkdən bütöv tematizmin törəməsidir. Bu intonasiya vahidi muğamdakı intonasiya inkişafı üçün səciyyəvi olan variantlı-sekvensiyavari inkişafın əsasını təşkil edir. Prelüdün orta bölməsinə doğru həmin melodik özlər kvarta və kvintaların əlavə olunması ilə təqdim edilir və yenə də fakturanın qatıldığına görürük.

Prelüdün tematizmi üçün səciyyəvi olan sekvensiya yolu ilə inkişaf, variantlıq, melodik özlərin təkrarı, aşağı registrdən başlayaraq tədricən yüksələn xətlə əsərin kulminasiya nöqtəsinə doğru davam edən inkişaf – bütün bu üsulların köklərini muğamdakı intonasiya inkişafında axtarıb tapa bilərik.

Birinci prelüdiyada bəstəkarın meylli olduğu improvizasiyalı, sərbəst inkişaf prinsipi də mənşəyini muğam tematizmindən götürmüşdür. Beləliklə, bu prelüddə muğam kompozisiyaları üçün səciyyəvi olan melodik-intonasiya məzmunu və onun inkişaf prinsiplərini, eləcə də melodik inkişafda sərbəstliyə meylliliyi görürük. Onu da qeyd edək ki, prelüdün əvvəlindəki iki müxtəlif muğam üçün səciyyəvi olan məqam-intonasiya boyalarının qarşılaşdırılması təsadüfi olmayıb, məhz bir-biri ilə qohumluq əlaqəsində olan məqamların (“Iya” mayeli şur və “do” mayeli rast) qarşılıqlı münasibətinə əsaslanır. Prelüdiyada milli çalğı alətlərində ifaçılıqdan gələn xüsusiyyətlər də öz əksini tapmışdır. Bu da əsas etibarilə bəstəkarın musiqisi üçün səciyyəvi olan sekunda səslənmələrinin verilməsi ilə əlamətdardır.

Bununla belə, muğamdan axıb gələn və bəstəkarın təfəkkürünü formalaşdıran həmin prinsiplərin koloristik effektlərlə müşayiət edilməsi F.Əmirovun impressionist yazı üslubu ilə əlaqələrinin olduğunu göstərir. Bundan başqa, F.Əmirov musiqisində tez-tez rast gəlinən və bu prelüd üçün də səciyyəvi olan “ilişmiş” və ya “asılmış” sekundaların səslənməsi də impressionist bəstəkarların əsərlərinə xas olan cəhətlərdəndir.

F.Əmirovun ikinci prelüdündə muğamla bağlı formayaradıcı və ifadə üsullarının romantik ifadəliliyi səciyyələndirən üsullarla qovuşuqda təzahür etdiyini görürük. İkinci prelüddə ilk növbədə diqqəti cəlb edən cəhət vals ritminə əsaslanmadır ki, bu da romantizmə meylliliyin əlamətlərindən hesab edilə bilər. Valsın janr xüsusiyyətlərini poetikləşmiş instrumental miniatür şəklində təcəssüm etdirən bu prelüdün əvvəlində bəstəkar tərəfindən verilmiş qeyd – *Tempo di valse con estro poetiko* - bunu təsdiq edir.

Bu prelüddə də tematik materialın kiçik bir intonasiya özəyindən törəyib inkişaf etməsini müşahidə edirik. Birinci prelüdiyada olduğu kimi, burada da sanki akkordlara “ilişib qalmış” sekunda intonasiyaları geniş yer almışdır. Bu da muğam melizmatikası üçün olduqca səciyyəvidir. Bəstəkar tərəfindən sekundaların tətbiqi üsulu və onların vasitəsi ilə hər hansı akkord və ya intervalın səslənməsi vurğulu səslənmə effekti yaratmış olur. Bu prelüddə muğam ifaçılığı üçün səciyyəvi olan üsullardan birinin fortepiano alətinin imkanları və pianoçuluq texnikası əsasında tətbiqini də qeyd etmək istərdik. Bu cəhət təzadlı faktura dəyişməsi ilə səciyyələnən

ikinci bölmədə özünü göstərir. Muğam ifaçılığında geniş yer almış, Avropa musiqisindəki “repetisiyalar”ı xatırladan bu üsulla təqdim edilən melodiyada “gizli” səssirası müşahidə edilir. Bu vals mövzusunun əsas melodik özəyini təşkil edən intonasiyanın variantlı sekvensiyavari inkişaf yolu ilə işlənməsindən ibarətdir. Həmin gəzişmələr prelüdiyanın başlıca mövzusunun əvvəlki faktura variantında səslənməsinə gətirib çıxarır.

Beləliklə, ikinci prelüdiyada da müəyyən mənada monointonasiya prinsipinin tətbiqindən danışmaq olar ki, bu da muğamlar üçün səciyyəvi prinsipdir. Eyni bir intonasiya materialının müxtəlif faktura və harmonik qiyafədə təqdim edilməsi müəllifin bu prinsipdən geniş istifadə etməsinin bariz nümunəsidir.

F.Əmirovun iki prelüdiyasının təhlili nəticəsində burada muğam prinsiplərinin necə təzahür etdiyini və Avropa bəstəkar yaradıcılığında intişar tapmış təmayülləri səciyyələndirən üslub xüsusiyyətləri ilə sintez halında təqdim edildiyinin şahidi olduq.

F.Əmirovun yuxarıda təhlil etdiyimiz iki prelüdündə Ü.Hacıbəyli ənənəsi ilk növbədə bu əsərlərdə məqam əsasının qurulmasında, bəstəkarın təfsir üsullarında öz əksini tapmışdır. F.Əmirovun məqam təfəkkürünün Azərbaycan musiqisinin milli muğam–məqam sistemi zəminində formalaşması şübhə doğurmur. İki prelüdün məqam əsasının təhlili göstərir ki, bəstəkarın əsərlərinin intonasiya melodik dilinin quruluşunu müəyyən edən başlıca amil məhz milli məqam sistemi olmuşdur. Eyni zamanda, bu prelüdlərin musiqi dilinin digər cəhətləri – harmoniya, faktura, ritm əsası, formayaradıcı prosesdə də muğam prinsiplərinin müstəsna əhəmiyyəti olduqca aydın şəkildə təzahür edir. Bu faktı xüsusi qeyd etməyi zəruri hesab edirik ki, F.Əmirovun musiqisindəki məqam fenomeni sadəcə bir boya, çalar, rəng kimi işlədilən vasitə deyil, onun əsərlərinin mühüm intonasiya əsası, intonasiya bünövrəsi kimi aşkara çıxır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Əmirov F.M. Musiqi aləmində. B.: Gənclik, 1983, 272 s.
2. Əmirov F. M. Musiqi düşüncələri. B.: Azərneşr, 1971, 148 s.
3. Hacıbəyov Ü. Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B.: Yazıçı, 1985, 152 s.
4. Həsənova Ş.H. Romantizm ənənələri işığında Fikrət Əmirovun simfonik muğamlarına bir baxış / Həsənova Ş. XX əsr Azərbaycan musiqisi: ənənə və müasirlik. B.: 2011.
5. Абасова Э.А. Мамедов Н.Г. Об использовании мугамов в творчестве азербайджанских композиторов // Музыковедение и музыкальная критика в республиках Закавказья. М.: Музгиз, 1956.
6. Сеидов Т.А. Развитие жанров азербайджанской фортепианной музыки. Б.: Шур, 1992.
7. Сеидов Т.А. Азербайджанская фортепианная культура XX века. Б.: Азернешр, 2006, 270 с.

8. Шарифова-Алиханова. В. Фикрет Амиров (жизнь и творчество). Б.: Сада, 2005, 240 с.

Арзу ДАРЯХИ
Диссертант АНК

ПРОЯВЛЕНИЕ МУГАМНОГО ПРИНЦИПА В «ДВУХ ПРЕЛЮДИЯХ» ФИКРЕТА АМИРОВА

Резюме: Ф.Амиров принадлежит к числу композиторов, которые не только унаследовали творческие методы У. Гаджибейли, но и обогатили их характерными чертами романтизма и импрессионизма. «Две прелюдии» для фортепиано отмечены применением народных интонаций в новом ракурсе, близком к палитре музыкально-выразительных средств, свойственных романтизму. В то же время, наряду с романтическими тенденциями, некоторые приемы музыкальной выразительности выявляют влияние импрессионизма.

Ключевые слова: романтизм, импрессионизм, художественные принципы

Arzu DARYAHI
Candidate for a degree of ANC

MANIFESTATION OF MUGHAM PRINCIPLES IN "TWO PRELUDE" OF FIKRET AMIROV

Summary: One of the composers who enriched by realizing Uzeyir Hajibeyov`s creative tradition in line with trends of impressionism and romanticism, then implemented them on the fortepiano music was Fikrat Amirov. The embodiment of the national intonation in a new plane in his fortepiano activity is mostly consistent with typical symptoms here as romanticism. In addition some observing expressions in “Two preludes” to the existing aspects of romanticism typical traits of impressionist style of writing, which are specific to the nature of the exposed leads realizes .

Key words: mugham mentality, romanticism, impressionism, artistic principle, plane

Rəyçilər: professor Gülsabah Rəhimova;
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Leyla Quliyeva

Fərid FƏTULLAYEV

AMK-nın elmi işçisi
Email: yusifmustafayev444@gmail.com

CƏLAL ABBASOVUN “HARADASAN, ULIS?” ƏSƏRİNDƏ KOLLAJIN ROLU VƏ ƏHƏMİYYƏTİ

Xülasə: Cəlal Abbasovun “Where are you, Ulysses?” kompozisiyasına həsr olunmuş məqalədə əsərin dramaturgiyasında kollajın əhəmiyyəti təhlil edilir. Həmçinin əsərin orijinal forma və bədii-emosional təsir gücü barədə məlumat məqalədə öz əksini tapır.

Açar sözləri: Cəlal Abbasov, bəstəkar, Uliss, simfonik musiqi, kollaj

Milli köklərə bağlılıq və daim yeni axtarışlar bəstəkar, Azərbaycan Respublikasının əməkdar incəsənət xadimi Cəlal Abbasovun yaradıcılıq xasiyyətnaməsidir. 35 illik yaradıcılıq fəaliyyəti olan bəstəkarın əsərləri Azərbaycanın müasir musiqi mədəniyyətində özünəməxsus rol oynayır və ölkəmizi dünya miqyasında – ABŞ, Almaniya, Avstriya, Fransa, İtaliya, Türkiyə, Cənubi Koreya, İndoneziyada, Özbəkistanda, Rusiyada, Ukraynada, Gürcüstanda uğurla təmsil edir. Cəlal Abbasovun əsərlərini məşhur kollektivlər - “Le Quator Gaudi” (Fransa), “Seattle Chamber Players” (ABŞ), “Ensemble Reconsil Wien” (Avstriya), “Студия Новой Музыки” və “Ансамбл Марка Пекарского” (Rusiya), Ukrayna Milli simfonik orkestri, eyni zamanda Azərbaycan Dövlət kollektivləri və solistləri ifa edir.

Qara Qarayev məktəbinin layiqli nümayəndəsi olan C.Abbasovun yaradıcılığı çoxşaxəlidir. Bəstəkar bir çox janrlarda işləmiş, orijinal əsərlər yaratmışdır. Onun yaradıcılığı istər ideya və məzmun, istərsə də dramaturji xətt, forma baxımından zəngindir. Sadalanan keyfiyyətləri özündə birləşdirən orijinal əsərlərdən biri də bəstəkarın simfonik orkestr üçün yazdığı “Where are you, Ulysses?” (“Haradasan, Uli?”) əsəridir. Bu əsər adından məlum olduğu kimi, proqramlı əsərdir. “Uli” yunan ədəbiyyatında bir qəhrəmanın adıdır, daha çox bu obraz “Odissey” kimi tanınır. Hər iki ad bir çox ədəbi əsərlərdə, mənbələrdə qeyd olunur. Ümumiyyətlə, bu obraza dünya üzrə bir çox yazıçılar, elm adamları müraciət etmiş və maraqlı əsərlər yazmışlar. “Odissey” obrazı əslində bütün insan talelərini özündə cəmləşdirir. Hər bir insan həyatda müəyyən müsbət və yaxud mənfi hadisələrlə rastlaşır. Gərək bəşər övladı olan insan bu çətinliklər qarşısında aciz qalmasın, daim mübarizə aparsın. Məhz bu həyat prinsipi, ümumiləşdirilmiş həyat təzi elə Odissey obrazını xarakterizə edir. Çünki qəhrəman daim sınaqlarla rastlaşır, baş verən hadisələrdən layiqincə çıxmağa çalışır. Elə bu səbəbdən də bir çox yaradıcı insanları Odissey obrazı özünə cəlb edir. Əlbəttə ki, qəhrəman Odissey haqda danışdıqda ilk növbədə Homerin əsəri yada düşür. Homerin “İliada” və “Odissey” əsərləri bir-birinin

davamı olaraq Odisseyin həyatını, onun qarşılaşdığı macəraları, həyat sınaqlarını əks etdirir. Məlumdur ki, Homerin bu əsəri tarixdə çox məşhur olan “Troya” müharibəsi haqqındadır və bunun fonunda Odisseyin həyatı göstərilir. Belə bir qlobal mövzunun bəstəkar C.Abbasovun da diqqətini cəlb etməsi təsadüfi deyil. Axı o, Q.Qarayev məktəbinin davamçısıdır, təbii ki, fəlsəfilik, qlobalıq bu məktəbin əsas konsepsiyalarından biridir.

Simfonik orkestr üçün yazılmış bu əsər bir çox cəhətlərinə görə orijinaldır. İlk növbədə qlobal mövzuya müraciət olunması, əsərin müasir yazı texnikasına malik olması, dramaturgiyadakı vahid süjet xəttinin mövcudluğu, həmçinin məzmunu uyğun olaraq məntiqli formanın vəhdəti, eyni zamanda fərqli orkestrləşdirmə üslubunun olmasını qeyd etməliyik.

Ümumiyyətlə, “Haradasan, Uli?” əsəri özündə bir sıra müasir cizgiləri cəmləşdirir. İstər forma və məzmun, istərsə də dramaturgiya baxımından bu əsər klassik çərçivədən kənaradır. Təbii ki, ənənəvi formadan imtina, musiqiyə fərqli baxış bucağı, eyni zamanda müasir yazı texnikası bu əsərə öz təsirini göstərmişdir. Səslənmə zamanı dinləyicidə elə təsəvvür yaranır ki, bu kompozisiya müəyyən çərçivədə olan improvizasiyadır. Əsərdə aleatorika və sonor texnikalarından istifadə belə təsəvvürlərin yaranmasına gətirib çıxarır. Lakin səslənmə zamanı sərbəstliyi yaradan bütün nüanslar bəstəkar tərəfindən dəqiq notasiya edilmişdir. Əsərdə diqqəti cəlb edən maraqlı məqamlardan ən başlıcası kollajın tətbiqidir. İstifadə olunan kollaj nümunəsi ingilis bəstəkarı Henri Pörselin fortepiano prelüdündən bir parçadır. Bu musiqi qəmgin hissləri ifadə edir, məzmun baxımından İrlandiya şahzadəsinin vidalaşma mərasimini əks etdirir. Həqiqətən də zərif təsir bağışlayan musiqi kədər hissləri ilə zəngindir.

Nümunə №1

The image displays a musical score for 'Nümunə №1'. It features three staves: 'pft' (piano), 'arp 1' (arpeggiated strings), and 'arp 2' (arpeggiated strings). The piano part begins with a series of chords and rests. The arpeggiated strings play a rhythmic pattern. A section of the score is marked with measure numbers 21 and 22, with a double bar line and a repeat sign. Below this, a cello/bass (cb) part is shown, labeled 'div. in 2', playing a melodic line. The score includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo).

Əsərin musiqi materialı atonalıdır, amma kollaj isə sırf tonal musiqi nümunəsidir. Bu musiqi materiallarının kəskin fərqi baxmayaraq C.Abbasov çox ustalılıqla iki müxtəlif musiqi materiallarını bir-birinə qovuşdurmağa nail olmuşdur. Bu nüansı o qədər incəliklə yerinə yetirmişdir ki, əsəri dinləyərkən elə hisslər yaranır ki, bu fərqli materiallar sanki bir-birinin davamıdır. Partiturada gördüyümüz iki fərqli materialın ilk qovuşma nöqtəsidir. Kollajdan əvvəl səslənən musiqi materialı sanki axtarışları əks etdirir. Bu mənada musiqi çox düşündürücü funksiya daşıyaraq fikir qarışıqlığı yaradır. Məntiqi baxımdan da belə bir musiqi materialı dramaturgiyada təzadlı materialı tələb edir, eyni zamanda bu axtarışların müəyyən bir sonluqla bitməsinə zəmin yaradır. Gördüyümüz kimi, ilkin axtarışların və düşüncələrin cavabı kimi, həmçinin musiqi materialı barədə təzad olaraq kollaj musiqisi daxil olur. Digər tərəfdən burada qrup ifasından solo alətə keçidin də baş verdiyinin şahidi oluruq. Dinamikanın düzgün qurulması və akustika qanunlarına xüsusilə diqqət yetirilməsi məsələsi də kollaj materialının ümumi kompozisiyaya daxil olmasını yüksək səviyyədə təmin edir. Daha da dəqiq desək, sanki kollajı hazırlayan musiqi materialı bir növ *dominanta* funksiyasında çıxış edərək *tonikaya*, yəni kollajın daxil olmasına gətirib çıxarır.

Ümumi olaraq əsərə kollaj 3 dəfə daxil olur. Qeyd etdiyimiz kimi, ilk dəfə olaraq kollaj orijinal variantda olduğu kimi fortepianonun ifasında təqdim olunur. Bu zərif musiqi çox maraqlı bir anda qırılır. Bədii emosional təsir baxımından da kollaj musiqisi effektiv bir nöqtədə kəsilir. Dinləyərkən elə təəssürat yaranır ki, kollajın gətirdiyi qəmgin əhvali-ruhiyyə bir anda qırılaq mübariz olmağa çağırır, gələcək xoş hadisələrə ümid yaradır. Ona görə də kollaj musiqisinin qırıldığı anda aşağı registrdən başlayaraq tədricən yuxarı istiqamətdə genişlənən və getdikcə orkestrin *tutti* ifasında böyük bir gücə çevrilən material daxil olur. Bu, ümidlərdən doğan, yeni istiqamətlərə yönəldilmiş axtarışların nəticəsi qismində çıxış edir.

Kollaj ikinci dəfə kulminasiyadan əvvəl səslənir. Eyni zamanda kulminasiyaya doğru hərəkətdə bilavasitə iştirak edərək güclü təsir bağışlayır. Əsərin dramaturgiyasında mənə kəsb edən və fortepiano ifasında səslənən kollaj bu mərhələdə əvvəlkindən fərqli olaraq mis nəfəs alətlərinin ifasında yeni bir xarakterdə səslənir. Bəstəkarın mis nəfəs alətləri üçün orkestrləşdirdiyi kollaj musiqisi daha çox marş əhvali-ruhiyyəsi yaradır və öz əhəmiyyətini artıraraq kulminasiya zonasında ümumi musiqi axınının güclənməsinə səbəb olur.

Nümunə №2

J. Abbasov - "Where are you, Ulyesses?"

19

46

47

J-44

Partiturdan gördüyümüz kimi, əsərin kulminasiya zonasında növbəti dəfə səslənən kollaj musiqisi bilavasitə dəyişikliyə məruz qalır. C.Abbasov əsərin kulminasiya nöqtəsində ümumi materialı inkişaf etdirməklə yanaşı kollaj materialını da bu prinsipə tabe edərək uğurlu nəticə əldə etmişdir.

Nümunə № 3

Bu zaman mis nəfəs alətlərinin ifasında səslənən kollaj get-gedə kəskinləşərək aşağı istiqamətdə hərəkət edir. Emosional təsir cəhətdən sanki nəhəng bir qaya parçası zirvədən uçuruma yuvarlanır. Kollaj nəhayət sonuncu dəfə elə əsərin axırında səslənərək kompozisiyanı tamamlayır. Çelestanın ifasında zərif və incə səslənən kollaj sanki əsərin son nöqtəsində musiqinin buxarlanaraq qeyb olması təəssüratını yaradır.

Ümumiyyətlə, kollaj bu əsərin çox önəmli nöqtələrində səslənir. Hər dəfə səslənərək onun ümumi süjet xəttində çox vacib mövqedə çıxış edir. İlk səslənmədə fortepianonun ifasında təqdim olunaraq həm dinamika, həm də təzadlıq baxımından fərqlilik yaradır. Növbəti dəfə isə nisbətən dəyişikliklərə məruz qalaraq kulminasiyada katalizator funksiyasında çıxış edir və ümumi musiqi axınının kulminasiyaya doğru hərəkətinə bilavasitə xidmət göstərir. Sonda çelestanın ifasında səslənən musiqi öz sakitliyi, zərifliyi ilə sanki böyük bir mübarizədən sonra qalib gələn qəhrəman Uლისin bütün gücünü bu mübarizələrə sərf etdiyini, enerjisinin bitib tükəndiyini xarakterizə edir. Çelestanın tembri ilə sanki davam edən ümumi musiqi axını sükuta qovuşur.

ƏDƏBİYYAT:

1. Abdullazadə G.A. Musiqi, insan, cəmiyyət. B.: Çinar-çap, 1991, 278 s.
2. Bayramova L.E. Dreams come true / “World of Azerbaijan” jurnalı, 2010, s. 70-77
3. Dadaşzadə Z.A. Simfoniyanın fəzası. 70-80-ci illər Azərbaycan simfoniyası: əsas təmayüllər /tədqiqat/. B.: Elm, 1999, 240 s.
4. Mahmudova G.R. Особенности ладо-интонационной остиности в творчестве Р.Гасановой и Д. Аббасова. // ADMİU, Elmi əsərlər, №11, B.: 2011, s. 24-30.

Фарид ФАТУЛЛАЕВ

Научный сотрудник АНК

РОЛЬ И ЗНАЧЕНИЕ КОЛЛАЖА В ПРОИЗВЕДЕНИИ ДЖАЛАЛА АББАСОВА "ГДЕ ЖЕ ТЫ, УЛИСС?"

***Резюме:** В представленной статье, посвященной симфоническому полотну Джалала Аббасова "Где же ты, Улисс?", тщательно анализируется значение коллажа в драматургии данной композиции. Также представлена информация об оригинальной и поэтично-эмоциональной форме композиции.*

***Ключевые слова:** Джалал Аббасов, композитор, Улисс, симфоническая музыка, коллаж*

Farid FATULLAYEV

Master of ANC

THE NECESSITY AND ROLE OF COLLAGE IN JALAL ABBASOV'S MUSICAL WORK "WHERE ARE YOU, ULYSSES?"

***Summary:** In this article analyses the musical work of Jalal Abbasov "Where are you ULYSSES?" and reveals the necessity of collage in the musical drama. Also the information about original form and emotional-fiction of the composition has been described in the current article.*

***Key words:** Jalal Abbasov, composer, Uliis, symphonic music, collage*

***Rəyçilər:** sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Jalə Qulamova;
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Əfsanə Babayeva*

İradə HÜSEYNOVA

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,

AMK-nın baş müəllimi

Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

AZƏR DADAŞOVUN DİNİ MÖVZULU İKİ VOKAL ƏSƏRİ

Xülasə: *Azərbaycan Respublikasının əməkdar incəsənət xadimi Azər Dadaşovun yaradıcılığında vokal musiqi xüsusi yer tutur. Bəstəkarın vokal əsərləri içərisində dini mövzuya yazılmış əsərlər diqqəti cəlb edir. Məqalədə A.Dadaşovun kanonik dini mətnli “Ave Maria” və “Alliluya” vokal əsərləri təhlil edilir.*

Açar sözlər: *Azər Dadaşov, a capella xoru, kanonik dini mətnlər, katolik kilsə, “Ave Maria”, “Alliluya”*

Azərbaycan Respublikasının əməkdar incəsənət xadimi Azər Dadaşov təməli Ü.Hacıbəyli tərəfindən qoyulmuş bəstəkarlıq məktəbinin ənənələrini şərəf və ləyaqətlə davam etdirən bəstəkarlardan biridir. Keçən əsrin 70-ci illərində fəaliyyətə başlayan istedadlı bəstəkar məhsuldar yaradıcılıq qabiliyyətinə malikdir, onun incə zövqlə bəstələdiyi musiqi müasirliyi ilə seçilir. A.Dadaşov öz musiqisində hər dəfə üslub saflığı və kamilliyi ilə seçilən əsərlər təqdim edərək musiqi sənətinin bir çox janrlarına müraciət edir. Belə ki, o, 11 simfoniyanın, simfonik süitaların, beş konsertin, üç kvartetin, nəfəs alətləri üçün yazılmış əsərlərin, “Balaca Mukun sərgüzəştləri” uşaq operasının, “Şərq freskası” adlı balet müniatürünün, kamera-instrumental və vokal əsərlərin, bədii, sənədli və cizgi filmlərə bəstələnmiş musiqinin müəllifidir.

A.Dadaşovun yaradıcılığında vokal musiqi xüsusi yer tutur. Bəstəkar vokal musiqiyə hələ Ü.Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında təhsil aldığı dövrdə müraciət edərək Fikrət Sadıxın şeirinə xor və fortepiano üçün yazılan “Vətən odası” (1972) bəstələmişdi. Elə həmin dövrdən başlayaraq A.Dadaşov musiqi sənətinin digər janrları ilə yanaşı, bu sahəyə də tez-tez müraciət edir, hər dəfə janr, təyinat baxımından maraqlı əsərlər təqdim edir. Bəstəkarın vokal-simfonik əsərləri yaradıcılığının böyük bir hissəni təşkil edir və burada adətən bəstəkarın diqqətini təntənəli, əzəmətli mövzular cəlb edir. Misal olaraq Sumqayıt şəhərinin 25-ci ildönümü ilə bağlı “Sumqayıt”, Azərbaycanın 60-illiyi ilə əlaqədar “Azərbaycan” kantatalarını, Böyük Vətən müharibəsi qələbəsinin 30-cu il dönümünə “Əbədi məşəl” odasını, M.Füzulinin 500 illik yubileyi münasibəti ilə bəstələnmiş “Heyrət” kantata-plakatını göstərmək olar. A.Dadaşov bəstələdiyi vokal simfonik əsərlərin digər qismi isə mövzu baxımından tam fərqlidir. O, L.Vaynşteynə həsr etdiyi “Dostumun xatirəsinə” adlı rekviyem-poemanın, fəlsəfi düşüncə tərzini əks etdirən üç kantatanın – “Ana yurd” kantata-apofeoza, “Bu vətən öl bilməz” kantata-and, “Ey

haqq, yaşa” kantata-epitafiyanın müəllifidir. Bəstəkarın yaradıcılığının digər sahəsini isə *a capella* xoru üçün yazılan əsərlər təşkil edir. Bunlar içərisində Azərbaycan şairlərinin sözlərinə yazılmış “Sevə-sevə” (F.Qoca), “Səhərə inan” (R.Rövşən) lirik poemaları, “Konsert-triptix” (M.Yaqub), “Ayrılarımı könül candan?” (S.Vurğun) xoru, “Şəhriyar” (M.Şəhriyar) odası xüsusi yer tutur.

Bəstəkar keçən əsrin 90-cı illərindən başlayaraq dini mövzuya müraciət edərək bir sıra əsərlər bəstələyir. Belə ki, o, M.Füzuli yaradıcılığına müraciət edərək “Kim Allahı sevər” xorunu, “Aruzilər məzhəri” vokal silsiləsini, öz mətninə “Şükürlər olsun” xorunu, Daniel Ata tərəfindən təqdim edilmiş mətnə «Прими наше прошение» kimi vokal əsərləri bəstələmişdir. Bununla yanaşı A.Dadaşov kanonik dini mətnlərə də müraciət edərək “Ave Maria” və “Alliluya” əsərlərini yazmışdır.

Kanonik mətnli ilk əsəri olan “Ave Maria”-nı bəstəkar 1994-cü ildə solist, xor və kamera orkestri üçün bəstələmişdir. Əsər ilk dəfə Xuraman Qasımova və “Atikva” xoru, Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının kamera orkestrinin ifasında Fərhad Bədəlbəylinin rəhbərliyi ilə səslənmişdir. Daha sonra bəstəkar bu əsəri solo vokal və fortepiano, həmçinin *a capella* xoru üçün işləmişdir. Əsərin *a capella* işləməsi 2002-ci ilin mayında Roma Papası II İohann Pavelin Bakıya gəlişi zamanı ifa edilən dörd əsərdən biri idi.

Bizim təhlil etdiyimiz “Ave Maria” (As-dur) solo və fortepiano üçün işlənmiş nümunədir. Əsərin əsasını kanonik latın mətni təşkil edir. “Ave Maria” latın dilində “Sevin Mariya” kimi tərcümə edilir. “Ave Maria” katolik kilsədə Məryam ana üçün edilən dualardan biridir. Kilsə musiqi praktikasına ilə yanaşı “Ave Maria” duası daim bəstəkarların diqqət mərkəzində olan bir janr olduğundan J.Depre, A.Villaert, Palestrina, F.Şubert, Ş.Quno, C.Verdi, F.List, K.Sen-Sans, A.Dvorjak, İ.Stravinski və digər bəstəkarlar bu mövzuya müraciət etmişlər.

Azərbaycan musiqisində bu janra müraciət edən ilk bəstəkar A.Dadaşovdur. Onun “Ave Maria”-sı fortepiano partiyasında səslənən dörd xanəli girişlə açılır və əsərin ilk xanələrindən nəcib, olduqca təmkinli xarakteri aydın olur. Giriş yuxarı registrdə, alterasiyalı subdominanta akkordlarına əsaslanan onaltılıqların müxtəlif istiqamətli aramsız hərəkətinə əsaslanaraq aydın, zərif, şəffaf səslənmə yaradır. Girişin musiqi materialı sonra vokal partiyasını müşayiət edən fona çevrilir və bütün əsər boyu saxlanılır. Əsərin müşayiəti vokal partiyasını təkrarlamır.

“Ave Maria” iki cümləli period formasında yazılmışdır. Birinci cümlənin əvvəlində sekunda intonasiyalarından ibarət olan motiv bir neçə dəfə təkrarlanır, daha sonra o, tədricən inkişaf edir.

Birinci cümlənin sonunda vokal partiyayı xarakterizə edən ilk motiv kvarta yuxarı minorda, ritmik cəhətdən dəyişilmiş şəkildə səslənir. Bu zaman müşayiətdə faktura dəyişir, onun yuxarı səsləri vokal partiyaya uyğunlaşır, həm vokal, həm də fortepiano partiyaları eyni mövzunu ifa edir. Dörd xanə belə davam edən mövzudan sonra periodun ikinci cümləsi daha sakit, aramlı səslənir. İkinci cümlə melodik baxımdan az inkişafli olsa da bəstəkar səs gücünün tədricən qalxıb enməsi, eyniadlı minor məqamı səslərinin (əskilmiş III, VI, VII pillələr) müdaxiləsi ilə bir qədər dəyişiklik, rəngarənglik, nisbətən gərginlik yarada bilmişdi. Əsərin sonunda fortepiano müşayiətindəki fərq diqqət çəkir. Belə ki, İ.S.Baxın “Yaxşı Temperasiyalı Klavir”-nin I cildindəki I prelüdün (C-dur) bir parçasının (As – dur) fonunda vokal partiyada “Amin” sözünün uzun ölçülü notlarla səsləndiyini müşahidə edirik.



Beləliklə, Azərbaycan bəstəkarı XVIII və XXI əsrlərin musiqisi arasında sanki əlaqə yaradır, həmin janrın hər iki dövrün musiqisi üçün aktual səslənməsini vurğulayır. Sonda bəstəkar əsəri açan girişi təkrarlayaraq onu çərçivələndirir və bununlada tamlığa, bütövlüyə nail olur.

A.Dadaşov “Ave Maria” vokal əsərində ənənəvi katolik kilsə musiqisinə uyğun olan janr cizgilərinə istinad edir. Bu da əsərdə bəstəkarın dini mövzuya diqqəti və ənənələrdən kənara çıxmadığından xəbər verir.

A.Dadaşovun kanonik mətnə yazdığı ikinci dini əsəri 2007-ci ildə *a cappella* xoru üçün bəstələnmiş “Alliluya”dır ki, ilk dəfə Bakı Musiqi Akademiyasında Y.Kuxmazovanın rəhbərliyi altında xorun ifasında səslənmişdir. Həmin əsərin bir neçə ifaçılıq versiyası – solo fortepiano, kamera orkestri və vokal işləməsi var. Forteplano üçün işlənmiş “Alliluya” ilk dəfə 2010-cu ildə Vaşinqtonda pianoçu Murad Hüseynovun ifasında səslənmişdir.

“Alliluya” katolik kilsədə istifadə olunan musiqi növüdür. Onu xarakterizə edən əsas cəhət mahnıvarilik və melizmlərlə zəngin olmasıdır. “Alliluya” hər zaman işıqlı xarakteri ilə seçilir və “Allahı vəsf edin” mənasını ifadə edir. A.Dadaşovun “Alliluya”-sında (As-dur) əvvəldən axıra kimi yalnız bir söz – “Alliluya” səslənir. Əsər üç hissəli formada yazılmışdır. Onun kənar hissələri period formasındadır. Orta hissə isə işləmə xarakteri daşıyaraq birinci hissənin musiqi materialına əsaslanır. “Alliluya” fortepiano partiyasında səslənən, əsərin ümumi xarakterini ifadə edən girişlə açılır. Giriş əvvəl təksəsli başlayır, tədricən bir neçə səsin müdaxiləsi ilə bir qədər dolğunlaşır, aramlı, təmkinlə səslənir. O, sonra vokal partiyanın müşayiətinə çevrilir və əsərin birinci hissəsi boyu saxlanılır.



Təhlil etdiyimiz əsərin vokal partiyasının melodiyası sadəliyi ilə seçilir və pilləvari hərəkətə malikdir. Fortepiano partiyası ilə unison səslənmə ilə bəstəkar sanki onu daha aydın, qabarıq şəkildə göstərməyə çalışır.



Birinci hissə period formasında yazılmış təkrar quruluşlu iki cümlədən ibarətdir. Birinci cümlə ikinci ilə müqayisədə daha inkişaflıdır. Əvvəldə sakit səslənən melodiya tədricən gərginləşir, həyəcanlı olur. Buna bəstəkar müşayiətdəki hərəkətlər, akkordların dolğunlaşması, alterasiyalı səslərin müdaxiləsi ilə nail olur.

Əsərin orta hissəsi b-moll tonallığında başlayır. Onu təşkil edən iki cümlə təkrar quruluşa malik olsa da, bir-birindən bəzi xüsusiyyətləri ilə, tonallıq və fərqli müşayiəti ilə seçilir. Hər iki cümlə müəyyən bəzəklərlə zənginləşir, bu da əsərə gözəllik, incəlik, səslənməyə isə dolğunluq gətirir.

Repriz birinci hissədə olduğu kimi girişlə başlayır. Lakin giriş bir qədər fərqli və ixtisarla verilmişdir. Repriz dəyişilmədən təkrarlanır, bu həm vokal, həm də fortepiano partiyalarında izlənilir. Əsərin hissələri arasında ziddiyyət yoxdur. Bir hissədən digərinə keçid təmkinlə, çox axıcı şəkildə verilmişdir.

A.Dadaşov “Ave Maria” və “Alliluya” əsərlərini müxtəlif illərdə, təxminən on üç illik fasilə ilə yazmışdır. Lakin buna baxmayaraq müşahidə etdiyimiz xüsusiyyətlər əsasən bizdə belə ehtimal yaradır ki, onlar sanki eyni dövrdə, ardıcıl bəstələnmişdir. Hər iki əsərdə – “Ave Maria” və “Alliluya”da bəstəkar katolik kilsə mərasimlərində oxunan dini janrlara müraciət edir və hər iki əsərin əsasında kanonik latın mətni durur. Əsərlər eyni As-dur tonallığında, “Moderato” tempində səslənərək insanın xoş, nəcib, xeyirxah hissələrini ifadə edir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Ливанова Т.Н.История западноевропейской музыки до 1789. Кн. 1: От античности к XVIII веку. М.: Музыка, 1986, 462с.
2. Дадашева Н.К. Симфонии Азера Дадашева. Б.: Техсил, 2012, 224 с.
3. Кərimova R. Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında “Ave Maria” dua mətnindən istifadə // “Konservatoriya” jurnalı, 3/ 2015 s. 50-55 URL: <http://konservatoriya.az/?p=1271>

Ирада ГУСЕЙНОВА

Доктор философии по искусствоведению
Старший преподаватель АНК

ДВА ВОКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯ НА РЕЛИГИОЗНЫЕ ТЕМЫ АЗЕРА ДАДАШЕВА

Резюме: Вокальная музыка занимает особое место в творчестве известного азербайджанского композитора, заслуженного деятеля искусств - Азера Дадашева. Среди них особо следует выделить произведения, написанные на религиозную тематику. В статье представлен анализ двух вокальных произведений А.Дадашева – «Аве Мария» и «Аллилуйя», написанных на канонические духовные тексты.

Ключевые слова: Азер Дадашев, хор а cappella, католическая церковь, канонические духовные тексты, «Аве Мария», «Аллилуйя»

Irada HUSEYNOVA

PhD on Art science
Lecture of ANK

TWO VOCAL WORKS ON A RELIGIOUS THEME OF AZER DADASHEV

Summary: Vocal music takes the lead place in creative Azerbaijani famous composer, merited worker - Azer Dadashev. Works, written on spiritual themes attract attention in composer's vocal works. A.Dadashev's two vocal works - "Ave Maria", "Alliluya" on the canonic religious texts are researched in the article.

Key words: Azer Dadashev, chorus a capella, catholic church, canonic and spirit texts, "Ave Maria", "Alliluya"

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Vəfa Xanbəyova;
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Leyla Quliyeva

Səadət QULIYEVA

AMK-nın dissertantı

Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

Email: saadatmusician@list.ru

XX ƏSRİN 90-CI İLLƏRİNDƏ AZƏRBAYCAN XOR MUSIQISINDƏ VƏTƏNPƏRVƏRLİK MÖVZUSU

***Xülasə:** Məqalədə XX əsrin 90-ci illərinə aid xor əsərləri, xüsusən də oratoriya, kantata janrında obraz-məzmun sahəsi, yeni təmayüllər və dramaturji prinsiplər nəzərdən keçirilir. Məhz bu dövrün əsərlərində Azərbaycan tarixində baş vermiş qanlı, faciəli olaylarla əlaqədar olaraq vətənpərvərlik, qəhrəmanlıq mövzusu xüsusi əhəmiyyət alaraq geniş təfsirini tapır.*

***Açar sözlər:** oratoriya, kantata, vətənpərvərlik mövzusu, Azərbaycan bəstəkarları, rekviyem, islam, matəm messası*

XX əsrin 90-ci illərində vətənpərvərlik mövzusu Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında, əsasən də xor musiqisində mühüm yerlərdən birini tutur. Xor mədəniyyəti bir çox tarixi mərhələlərdə gördüyümüz kimi, sosial meylli olduğundan ən aktual, gündəmdə olan məsələlər vokal-instrumental musiqisinin bir sahəsi olan oratoriya və kantata janrında öz əksini tapır. Bu da həmin janrların demokratikliyi ilə əlaqədardır. Azərbaycan tarixi XX əsrin 90-cı illərindən başlayaraq qanlı, faciəli hadisələr yaşayır. İyirmi beş ildir ki, Azərbaycanın gözəl diyarı olan Qarabağ düşmənin tapdağı altındadır. Siyasi, ictimai xadimlər, sənət adamları öz vətəndaşlıq mövqeyini bildirən çıxışlar edirlər, əsərlər yaradırlar. Azərbaycan bəstəkarları da bu faciə ilə bağlı öz qəti fikirlərini bildirir və bildirməkdədirlər. Bizim müasirlərimiz olan qəhrəmanlar, şəhidlər, Ana Vətən, Qanlı Yanvar və Xocalı soyqırımını kimi mövzular müxtəlif səpkidə və janrlarda öz ifadəsini tapır.

Azərbaycanın xor musiqi mədəniyyəti ümummilli incəsənətin bir qolunu təşkil edərək böyük inkişaf yolu keçmişdir. Ümümbəşəri mövzular monumental demokratik formalar tələb edirdi və buna cavab olaraq XX əsrdə Qərb və Azərbaycan bəstəkarların yaradıcılığında iri həcmli vokal-instrumental musiqi yeni təfsir formalarını aldı. Qəhrəmani-vətənpərvərlik mövzusu Azərbaycan musiqisində ilk dəfə olaraq II Cahan Müharibəsi zamanı və sonrakı mərhələdə meydana gəlib. Üzeyir Hacıbəylinin vətənpərvər mövzuda parlaq plakatlılığı ilə seçilən “Vətən və cəbhə” (1942), Cövdət Hacıyevin “Sülhün keşiyində” oratoriyası və s. əsərləri misal gətirə bilərik. Burada əsas qəhrəman kimi xalq çıxış etdiyindən kütləvi xorların rolu artır və bəzən xorlar əsas dramaturji funksiyanı daşımağa başlayır. Bununla belə musiqi dili əsl xəlqiliyi ilə seçilir. Ü.Hacıbəylinin qeyd etdiyimiz kantatalarında xor və orkestrin təfsirində aşıq musiqisinin intonasiya, faktura, ritmik xüsusiyyətlərindən

yararlanması nəzərə çarpır. Kantata janrında Ü.Hacıbəylinin bir üslub kimi aşiq musiqisinə istiqamətlənməsi sonralar Q.Qarayevin bu sahədə olan əsərlərində də sezilir. 40-cı illərdə artıq xor janrında muğama müraciət özünü büruzə verir və bunu biz C.Hacıyevin “Sülhün keşiyində” oratoriyasında və s. xor əsərlərində müşahidə edirik. Təşəkkül nəticəsində XX əsrin kantatalarında oratoriya, simfoniya və dramatik tamaşalara, kinofilmlərə olan musiqi ilə üzlaşmanı görürük. Oratoriyaların inkişafında isə onun opera və kantataya yaxınlaşmasını müşahidə edirik. Milli qaynaqlardan gələn intonasiyaların (ağı, mərsiyə, oxşama, meyxana və s.) pafos və deklamasiya ilə zənginləşməsi kimi məqamlar nəzərə çarpan cəhətlərdəndir.

80-90-cı illərdə oratoriya, kantata janrında C.Cahangirov, V.Adıgözəlov, R.Mustafayev, A.Əlizadə, S.İbrahimova və s. parlaq nümunələr ilə çıxış ediblər. Qeyd etmək lazımdır ki, vətənpərvərlik və qəhrəmanlıq mövzusu ümümbəşəri mövzulardan biri olsa da, Azərbaycan musiqisində, yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, son iyirmi ildə yaranan əsərlərdə, xüsusən də xor musiqisində, ayrıca bir qolu təşkil edir. Bu qəbildən olan V.Adıgözəlovun “Odlar yurdu”, “Qarabağ şikəstəsi”, “Çanaqqala”, “Qəm karvanı” oratoriyaları, sonralar yaranan “Natəvan” operası, hərbi-vətənpərvərlik mövzusunda olan R.Mustafayevin “Salatın” oratoriyası, “Haqq sənindir, Azərbaycan” kantatası, A.Əlizadənin “Ana torpaq” odası, A.Dadaşovun “Ana yurd” kantata-apofeozu, “Bu Vətən ölə bilməz” kantata-andı, O.Kazımının “Yaşa Respublikam” kantatası və sonradan 2000-ci illərə aid olan “Murovdağ nəğmələri” oratoriyası, M.Babayevin “Ağlama torpağım, ağlama” oratoriyası və “Məmləkətim” kantatası, R.Şəfqin “Ana torpaq Qarabağ” vokal xor silsiləsi, S.İbrahimovanın “Vətən şəhidləri” kantatası, C.Abbasovun “Mərdlik” kantatası, Ə.Əliyevin “Azadlığa gedən yollar” odası, M.Cəfərovun “Yuxulama, Oğuz oğlu” kantatası, T.Əkbərin “Azərbaycan” poema-dastanı, L.Quliyevanın xor və fortepiano üçün “Vətən” kantatası və s. sadalaya bilərik. Bu bəstəkarların hər birinin qəhrəmanlıq, vətənpərvərlik mövzusunda bir neçə əsəri var. Ötən illərdə bəstəkar Firəngiz Əlizadənin bəstələdiyi “Qarabağnamə” operası (libretto - N.Paşayeva) Opera və Balet Teatrında tamaşaya qoyulub. Gördüyümüz kimi, bəstəkarlar bu mövzuda yetərincə əsərlər yaradıb. Belə ki, XX əsrin 90-cı illərinə aid olan əksər kantatalar məhz bu mövzuya həsr olunub.

Xor musiqinin daha dinamik şəkil alması və ya dramaturgiyanın müxtəlif planlarının açıqlanması məqsədilə bəzi hallarda qiraətçinin əsərə daxil edilməsi, yəni teatrlaşma müşahidə olunur. V.Adıgözəlov, R.Mustafayev, O.Rəcəbov və b.-nin oratoriya və kantatalarının xüsusiyyətlərinə nəzər saldıqda burada plakatlıq (“Çanaqqala-1915”), oratoriya-memorium (“Qəm karvanı”) kimi səciyyəvi prinsiplərdən də danışmaq olar. Oratoriya-kantata janrının simfonikləşməsi ilə yanaşı bəstəkarlar musiqi dramaturgiyasında müxtəlif intonasiya sahələrinin toqquşmasına müraciət edirlər. C.Cahangirovun “Qələbənin 40-illiyi”, V.Adıgözəlovun “Çanaqqala-1915” və s. əsərlərin xüsusiyyətlərinə nəzər saldıqda xor musiqisində yeni janrların meydana gəlməsinin də nəzərə çarpdığını görmək mümkündür. Bu da bəstəkarların yeni yaradıcılıq yollarının axtarmasından xəbər verir. “Hibrid janrlar” özündə simfoniya, oratoriya, vokal silsiləni, dini musiqi janrların və s. əlamətlərini

bürüzə verir və janrların sintez prosesini fəallaşdırır (O.Rəcəbovun “Çingiz” simfoniya-reqviyemi; F.Nağıyevin azañı, xor və simfonik orkestr üçün “Azadlıq” Odası (H.Meracın söz.), A.Mirzəyevin “Yanvar passionları” və s).

Burada xüsusilə, V.Adıgözəlovun oratoriya yaradıcılığı üzərində dayanmaq istərdik. Bəstəkarın “Qarabağ şikəstəsi” (1989, sözləri T.Elçinindir), “Çanaqqala” (1996, mətnin müəllifi Mehmet Akif Ersoy), “Qəm karvanı” (1999, sözləri R.Rzanındır) oratoriyaları qəhrəmani-vətənpərvər səpkidə olan triptix təşkil edərək sənətkarın zamanla dialoqu kimi qəbul olunur. “Qarabağ şikəstəsi” oratoriyasında bəstəkar bütün kompozisiya boyu segah muğamının intonasiyalarına müraciət edib, finalda isə şikəstəni canlı bir şəkildə tətbiq etmişdirsə, “Qəm karvanı”nda muğamların “müəllif variantı” müasir təfsirdə öz ifadəsini tapmışdır. “Qarabağ şikəstəsi” oratoriyasının finali qələbəyə qətiyyət və inamı ifadə edir. Burada bəstəkar Azərbaycan ənənəli şifahi musiqisindən olan zərbi muğam vokal-instrumental janrından istifadə etmişdir. V.Adıgözəlov bu muğamın arxitektonikasını, hətta onun Qarabağdakı ifaçılıq xüsusiyyətlərini bütünlüklə saxlamışdır. Ümumiyyətlə, bəstəkarın “Odlar yurdu” (sözləri R.Z. Xandanın), “Qarabağ şikəstəsi”, “Qəm karvanı” kimi oratoriyalarında muğamın dərəməd, təsnif, rəng kimi hissələrinin janr və bədii üslub xüsusiyyətlərinin maraqlı təzahür formaları özünü bürüzə verir. Bəstəkarın oratoriyalarında üzvi şəkildə Şərq-Qərb təxəyyül prinsipləri öz əksini tapmışdır. Belə ki, yuxarıda qeyd olunanlarla yanaşı, “Qəm karvanı” oratoriyasının musiqi dramaturgiyasının əsasında sonata-simfonik silsilə ilə əlaqə özünü göstərir: “Gərgin-ekspessiv giriş, xorun mövzusu üzərində yönəlmişdir ki, bu da əsas partiya rolunu oynayır. İncə, sakit tərzdə inkişaf edən solist qoboyun ifası, sanki yaddaşda yüksək ruhlu köməkçi partiyanın yenidən oyanmasına səbəb olur. Bu da V.Adıgözəlovun sonata-simfonik əsərlərini ifadə edir” [6]. “Qarabağ şikəstəsi” oratoriyası faciəli Qarabağ hadisələrinin hələ başlanğıcına aid dövrə təsadüf edirsə, “Qəm karvanı” Yanvar hadisələrinin onillik tarixinə həsr olunaraq reqviyem və memorial xarakteri təcəssüm edir. Bəstəkarın epigraf kimi qeyd etdiyi “Müqəddəs şəhidlərimizin əziz xatirəsinə” sözləri əsərin bütün konsepsiyasını, müqəddəs mövzuya toxunacağını əvvəlcədən müəyyən edir.

Bu əsərlər təhlil olunsa da onların simvolik mahiyyəti açılmamışdır. Belə ki, həm “Qarabağ şikəstəsi”, eləcə də “Qəm karvanı” oratoriyasında (xüsusən də, bütün əsərin zirvəsini təşkil edən IV hissədəki xanəndənin improvizəsində) qarabağlılar üçün ana-muğam olan “Segah” əsas rolda çıxış edir və Vətənin, Qarabağın rəmzi kimi qəbul olunur. “Segah” muğamı bu əsərlərin leyto brazı kimi semantik mənə daşıyaraq Ana Vətənin simvoluna çevrilir, müstəqillik uğrunda şəhid olan insanların Vətən sevgisini ifadə edir. Amma “Qəm karvanı” oratoriyasının tezis kimi kədərli, faciəli “Hümayun” muğamının intonasiyaları ilə başlanması və onunla bitməsi Vətənin üstündən hələ “qara buludların” keçməməsinə işarə edir.

Digər parlaq bir nümunə A.Mirzəyevin “Yanvar passionları” (1992) adı altında olan islam matəm messasıdır. Bu Azərbaycan xor musiqisində yeni bir janrdır. Əsər 1990-cı ilin 20 Yanvar faciəsinə həsr olunub və ilk dəfə 1992-ci ildə Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında ifa edilib. Kompozisiya maraqlı tərkibi ilə seçilir. Bu messa

orkestr, orqan, xor və iki solist (xanəndə, kamança) üçün nəzərdə tutulub. Əsərin ilk ifasında xalq artisti, xanəndə Ağaxan Abdullayev və kamança ifaçısı, əməkdar artist Ədalət Vəzirov iştirak etmişlər.

A.Mirzəyev dini-memorial musiqisinin yaradıcısıdır. Onun konsepsiyası “Şərqi və Qərbi neorenessans musiqi sahəsində olan polistilistika” anlamının tətbiqinə əsaslanır, daha dəqiq desək Şərqi musiqi təfəkkürü olan muğamatın, Avropa barokkosu və alman klassik polifoniyasının sintezi ilə yanaşı müxtəlif dini – İslam, protestant və katolik musiqilərinin təbii birləşməsinə əsaslanır.

İslam matəm messası “Yanvar passionları”nın dramaturgiyası, konsepsiyası böyük maraq doğurur. Alman katolik dini musiqisi üçün xas olan passion janrı Azərbaycan bəstəkarının yaradıcılığında maraqlı bir təfsir almışdır. Əsər qiraətçinin çıxışı ilə başlayır, sonradan barokko dövrü üçün xas olan, baxsayağı üslubda inkişaf özünü büruzə verir. Passion böyük, ali faciəliliyi ilə seçilir. Burada qanlı 20 Yanvar günü əks olunur, şəhidlərin obrazları böyük dramatizmlə seçilən xor partiyasında vokaliz şəklində keçir. Əsər birhissəli olsa da, bir neçə bölmədən ibarətdir – xor epizodu, xanəndənin solosu, xor epizodu. Xanəndənin solo epizodunda Bəxtiyar Vahabzadənin “Şəhidlər” poeməsindən parçalar istifadə olunmuşdur.

Xorun partiyası messa üçün səciyyəvi olan tərzdə öz ifadəsini, təfsirini tapır, amma solo nömrə kimi burada bəstəkar xanəndənin ifasında İslam dini musiqisi üçün səciyyəvi olan mərsiyəni (Çahargah üstündə) istifadə edir. İslam və katolik musiqilərinin təbii birləşməsinə və öz yüksək bədii təxəyyülünə əsaslanan bəstəkar əsərin əsas ideyası – şəhidlik, Ana-Vətən, tiraniyaya və terrorizmə qarşı etirazı təsvir edərək əslində ümümbəşəri mövzuları açıqlayır, onların qlobal əhəmiyyət daşımasını qeyd edir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Левандо П.П. Хоровая фактура. Л.: Музыка, 1984, 123 с.
2. Мирзоева Н.А. «Пути становление ораториально-кантатного жанра в Азербайджане». Автореферат диссертации на соиск.учен.степени кандидата искусствоведения. Б.: 1994, 19 с.
3. Мамедова Л.М. Хоровая культура Азербайджана. Пути становления и перспективы развития хорового исполнительства. Учебн. пос., Б.: Адилоглу, 2010, 231с.
4. Раппопорт Л.Г. Взаимодействие жанров в западноевропейской оратории и кантате XX в., в сб.: Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М.: Музыка, 1971, 365с.
5. Тагизаде А.З. Азербайджанское музыкальное искусство в годы Великой Отечественной Войны. Б.: Маариф, 1992, 78 с.
6. Эфендиева И.М. Оратория «Гям Карваны» Васифа Адыгёзалова. К проблеме национальных истоков // Ekoloqiya. Fəlsəfə, Mədəniyyət. 37-ci buraxılış, B.: 2004, 240 с.
7. Хохловкина А.А. Советская оратория и кантата. М.: Музгиз, 1955, 148 с.

Саадат ГУЛИЕВА
Диссертант АНК

ПАТРИОТИЧЕСКАЯ ТЕМАТИКА В АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ ХОРОВОЙ МУЗЫКЕ 90-Х ГОДОВ XX СТОЛЕТИЯ

Резюме: В статье рассматриваются хоровые произведения, в частности оратории, кантаты 90-х годов XX столетия, в которых делается упор на образно-содержательную сферу, новые направления и драматургические принципы. Именно патриотическая, героическая тематика приобретает особую значимость в произведениях данного периода, в связи с кровавыми и трагическими событиями в истории Азербайджана.

Ключевые слова: оратория, кантата, патриотическая тема, композиторы, реквием, исламская траурная месса

Saadat GULIEVA
Dissertator of ANC

THE PATRIOTIC THEME IN AZERBAIJAN'S CHORAL MUSIC 90- IES OF XX CENTURY

Summary: The article talks about choral works, including the oratorio, cantatas 90-ies of the XX century, where the emphasis is also on the image-informative sphere, new movements and dramatic principles. In the works of this period, due to the bloody, tragic events in the history of Azerbaijan it is patriotic and heroic themes of particular importance and a broader interpretation.

Key words: oratorios, cantatas, patriotic theme, composers, requiem, Islamic funeral mass

Rəyçilər: sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Vəfa Xanbəyova;
əməkdar incəsənət xadimi, professor Məmmədəğa Umudov

Gülənə MANAFOVA

AMK-nın dissertantı,

“Milli musiqinin tədqiqi” elmi-tədqiqat laboratoriyasında elmi işçi

Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu Ələsgər Ələkbərov 7

Email: gulnarerefiq@gmail.com**AŞIQ MUSIQİSİ BƏSTƏKAR YARADICILIĞINDA**

Xülasə: *Məqalənin əsas məqsədi Cavanşir Quliyevin saz və violın üçün Sonatasını araşdırarkən aşiq və bəstəkar yaradıcılığının təmas nöqtələrini, xalq yaradıcılığının professional musiqidə istifadə formalarını aşkara çıxarmaqdır. Araşdırma aşiq musiqisinin tədqiqi materialları, not nümunələri və səsyazıları ilə paralel aparıldığından müqayisəli təhlilə xüsusi yer ayrılmışdır. Gəraylı, bayatı şeir formalarının musiqi quruluşuna təsir nümunələri əyani şəkildə göstərilib.*

Açar sözlər: *Cavanşir Quliyev, aşiq, saz, “Urfani”, “Sarıtel”, “Dilqəmi”, “Çoban bayatısı”, “Divani”, gəraylı, bayatı, möhürbənd*

Cavanşir Quliyevin saz və violın üçün Sonatası (1980) Azərbaycan musiqi tarixində saz üçün yazılmış ilk sonatadır (1). Şərq və Qərb dünyalarını, iki fərqli təfəkkür tərzini daima birləşdirməyə çalışan bəstəkarın cəsərtli eksperiment üçün sevimli alətini – sazı seçməsi də əlamətdardır. Çünki tar son dövrlərdə müxtəlif modifikasiyalara məruz qaldığından qədimliyini və ilkin səslənməsini artıq itirib. Ona görə də əsərdə saz milli mənlik və qədimlik simvolu kimi çıxış edir. Çoxəsrlik təkamül yolunu keçmiş violinin də bütün Qərb dünyasını təmsil edəcək qədər nüfuzu var. Sonata yazıldığı zaman eksperiment xarakteri daşıyırdı və saz üçün sonata kimi, eləcə də Avropa alətinin milli alətlə duet çalmasında ilk təşəbbüs idi. “Yeni folklor dalğası”nın nümayəndəsi kimi bəstəkar avanqard musiqi hoqqabazlığından, dinləyicini mat qoymaq istəyindən bilərəkdən qaçaraq xalq dilində sadə və qulağa yatımlı musiqi yaratdı.

Aşiq musiqisi və bəstəkar yaradıcılığının qarşılıqlı təmas nöqtələrini tapıb aşkara çıxarmaq tədqiqatçı üçün çətin, amma önəmli məsələlərdəndir. Problemin məhz bu formada qoyuluşu, yəni aşiq musiqisinin bəstəkara təsir formalarını aydınlaşdırmaq, XX-XXI əsrlərin qovşağında avanqard musiqi tərzilə “düşünən”, müasir üsullarla yaraqlanmış bəstəkarın məhz hansı yolla irəliləyəcəyini müşahidə edib seçdiyi vasitələri əsaslandırmaq xüsusilə çətin görünür. Amma bəstəkara xalq yaradıcılığına birləşdirən mənəvi, estetik, eləcə də intonasiya bağları çox aydın sezilir. Bəzən xalq yaradıcılığı və bəstəkar təxəyyülü arasında sərhəddin hardan keçdiyini dəqiq müəyyənləşdirmək olmur.

Saz və violın üçün sonatanı dəfələrlə bir növ yaradıcılıq manifesti kimi təqdim edən müəllif düşünür ki, “Nə qədər saz musiqi tədrisində layiq olduğu yeri tutmayıb, saz üçün əsərlər də uzun müddət yazılmayacaq” (2). Sonatanın təqdim olunduğu

festivallar, forumlar, yaradıcılıq gecələrində hamı bu istiqamətin gənc bəstəkarın, eləcə də bütün respublika bəstəkarlarının yaradıcılığında nə dərəcədə izlənməsi faktı ilə xüsusi maraqlanmışlar. Bu əsərin eksperiment kimi milli alət və Avropa alətinin duet çalmasına yeganə nümunə olub keçici xarakter daşdığını düşünənlər də az deyildi.

C.Quliyevin musiqisinə həтта ötəri nəzər saldıqda belə aşiq musiqisinə münasibətdə xüsusi mövqedə olduğu aşkar görünür. “Sazı bəyənməyən, ona ikrahla baxan adam demək türk deyil” şüarını daim səsləndirən bəstəkar üçün aşiq musiqisi xalqı muğamdan daha artıq simvolizə edir. El şənliklərinin indiyədək ayrılmaz hissəsi olan aşiq musiqisi Azərbaycanın rəngarəng səs palitrasında xalqa ən yaxın zümrənin rəmzidir. Yəni, bəstəkar və folklorist Bela Bartokun təbirincə desək, rəssam üçün baxıb çəkməyə peyzaj nə qədər lazımdırsa, urbanizasiyaya məruz qalmamış kənd musiqi də bəstəkara bir o qədər vacibdir.

Bəzi məsələlərdə bərişməz, bir-birinə zidd qütbləri tutmuş iki dünyanı - Qərb və Şərqi bərabər dilləndirən bəstəkar əlbəttə ki, hər iki dünyanın musiqisini kamilcəsinə bilməli və onlarla virtuozcasına davranmağı bacarmalı idi. Belə bir əsər nə violinin hakim olduğu Qərbdə, nə də şifahi ənənəli saz mühitində, Şərqdə yarana bilərdi. Coğrafi cəhətdən iki dünyanın arasında dayanmış Azərbaycan, eləcə də hər iki dünyaya köklənmiş mədəniyyətimiz bu sayaq əsərin yaranması üçün ideal mühit vəd verirdi.

Etiraf etməliyik ki, sonata Qərb və Şərq dinləyicisi üçün fərqli səslənir. Qərb dinləyicisi üçün bu, violinin ifasında olsa da belə, tamam başqa, tanış olmayan musiqi idi. Bu tərz səslənmə maraqlı və cəzbedici görünürdü. Amma, yalnız şərqililər violinin partiyasında kamança intonasiyalarını duyub özünə məhrəm məqamlar tapa bilərdi. Not yazısında müasir görünən, klaster adlanan (Amerika bəstəkarı Henri Kouelin (1897-1965) termini) səs salxımları Qərb dinləyicisi üçün səs-küy effektindən savayı bir şey deyil. Amma milli musiqiyə alışmış qulaqlar üçün bu parçada si segahın səssırası müxtəlif variantlarda səslənir.

Si segah

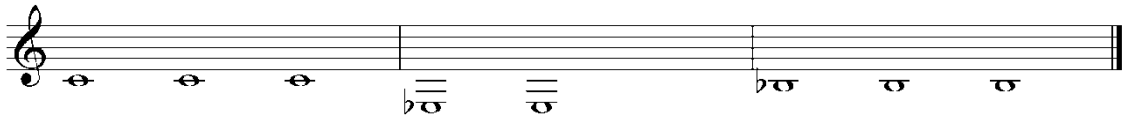
The image shows a musical score for 'Si segah'. It consists of four staves. The top staff is a single melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second and third staves are piano accompaniment, with the second staff in treble clef and the third in bass clef. Both piano parts feature dense clusters of notes, with the second staff marked 'sub. pp' and 'II'. The fourth staff is another piano accompaniment line, also in treble clef, with clusters and marked 'sub. pp'. The score is enclosed in a dashed box.

Sonatanın iki hissəli forması da aşıq ənənələrinə uyğundur. I hissə “Gəzişmə”, II hissə isə “Deyişmə” adlanır. Xalq məclislərində də aşıq “şouları” məhz bu ardıcılıqla düzənlənir. “Gəzişmə” adlanan hissədə aşıq öz vokal və çalğı imkanlarının təqdimatını keçirdiyi kimi, sonatada da alətlər öz ifaçılıq imkanlarını sərgiləyir və sanki bir-birinin sözünü davam edərək ikisəli polifonik fakturada arasıkəsilməz səs xalısı “toxuyur”. Bu hissə xanə təşkilindən azaddır və ifaçıya bir qədər çərçivələri genişləndirmək imkanı verir. İkinci hissənin “Deyişmə” adlandırılması bir neçə aşığın bəhsə girib bir-birinə meydan sulaması səhnəsini xatırladır. Buna müvafiq olaraq iki alətin deyışməsi fakturanı daha da yoğunlaşdıraraq akkord fakturasına çevirir və xanə mütəşəkkilliyinə ehtiyac yaranır. “Gəzişmə” vokal təbiətli olub improvizə xarakterlidir. “Deyişmə” isə instrumental ifaçılığın bütün keyfiyyətlərini nümayiş edir. Bununla da, sonatada sanki tam şəkildə aşığın həm vokal, həm də instrumental ifaçılıq imkanları əhatə olunub. Amma deyışmədə iki aşıq deyil, iki dünyagörüşü - violinin təqdimatında Qərb rəsonalizmi, sazın ifasında isə koloritli Şərq toqquşur. Xüsusi qeyd etməliyik ki, sonatada violin daha artıq emansipasiyaya uğrayaraq əksər hallarda kamança kimi səslənir. İfaçılıq praktikasında kamança və saz fərqli dünyaların mədəni abidəsi olduğuna görə heç vaxt duet ifa etmir. Əsərdə bəzən violin saza “dəm tutanda” hətta balaban intonasionaları da eşidilməyə başlayır.

Sonata adlanmasına baxmayaraq əsərdə sonata allegro forması izlənilmir. Amma sonata allegronun tələb etdiyi əsas və köməkçi mövzular arasında təzad prinsipi saz və violin arasında olan qarşıdurma ilə əvəz edilib.

Sonatada sazın kökü ənənəvidir. Məlumdur ki, alətin 6 növ kökləmə üsulu var (3, s. 32-33). Amma aşıq musiqisi tədqiqatçıların zil simlərin kökünün heç vaxt dəyişmədiyi barədə fikri (4, s. 8) yanlışdır. Saz dartımlı alət olub ifaçının səs diapazonuna uyğun köklənir. Uzun illər radio, televiziya və səsyazma studiyalarında, eləcə də folklor ekspedisiyalarında səs rejissoru kimi çalışmış və ifaçılarla bilavasitə təmasda olmuş bəstəkar da bu fikirlə qəti razılaşmır. O, sonatanın kökünü aşıq Hüseyn Saraclının (1919-1987) sazına uyğun seçdiyini iddia edir. Bu kök mənbələrin göztərdiyi kökdən yarım ton aşağıdır.

T.Məmmədovun təsnifanına görə Urfani (Ruhani) kökü: (3, s. 33)



Sonatada ifaçı üçün təlimatda göstərilmiş kök:

SAZ:

I string		cüt sim <i>double</i>
II string		tək sim <i>single</i>
III string		cüt sim <i>double</i>



Sonatanın kökü sekunda, tersiya və kvarta quruluşuna görə Urfani kökünə (Orta kökə) uyğundur. Amma I hissədə ifa zamanı sazın kökünü Dilqəmi kökünə (Baş kökə) dəyişmək lazım gəlir. Burdan sonra sanki violin və sazın “yolları ayrılır”.

Nümunə:

The image shows a musical score for the 'Dilqəmi kökü (Baş kök)'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and features a glissando (gliss.) at the beginning and end. Dynamics are marked as *fmp*, *pp*, *mp*, and *pp*. The bottom staff is in bass clef and shows fingerings (I, II, II, II, II) and a glissando at the end. Below the staves, the text reads: © Gəliyev DİVAN-II Sonata - I Gəliyev DİVAN-II Sonata.

Dilqəmi kökü (Baş kök):

The image shows a musical score for the 'Dilqəmi kökü (Baş kök)'. It is a single staff in treble clef, showing a specific melodic line with various notes and rests.

Kökün dəyişməsi orta hissədə rastdan segaha keçid zamanı mütləq lazımdır, yoxsa “Sarıtel”i ifa etmək mümkün olmaz. Belə keçid kifayət qədər mürəkkəb prosesdir, çünki arada xaric səslənmə ola bilər, yaxud kökdəyişmə gecikdirib əsərin dinamikasına xələl gətirər. Bu, avanqard bir hoqqaya bənzəyən zərurətdir. Müəlifin dediklərindən: “Bu tapıntıya o zaman çox sevindim, çünki bir çox avanqard bəstəkar üsulu üsul xatirinə işlədirdi, məndə isə zərurətdən doğan bir “tryuk” oldu. Avanqardçılar hamısı bəyənidirdi bu kökdəyişməni. Əlbəttə risk var, amma, faciəli deyil, sadəcə çox həyəcanlı olsan, kökləmə vaxtı uzana bilər, bu da əsərin dinamikasına zərərdir. Mən bu əsəri dəfələrlə fərqli yerlərdə (Bakı, Moskva, Leningrad, Tallin, Varşava, Yerevan, Kazan) çaldım, heç bir problem olmadı. Deyim ki, bu effekt dinləyicilərin də ürəyincə olurdu”.

Qarşımıza əsər boyu aşıq musiqisinin spesifik kadanslarını izləmək məqsədini qoysaq, bütün sonata boyu bu kadansları görə bilərik. Bəzən bu, kontekstindən qoparılarq yeni yaradıcı niyyətə bənd edilmiş intonasiya, yaxud xalqın səs yaddaşından xatırlatmalar, bəzən isə aşığın dinləyiciyə müraciəti kimi nəzərdə tutulan musiqi mesajı ola bilər. Burada bir dənə də kənar, xaric səs, xalq ruhuna zidd olacaq bir not belə eşidə bilməzsiniz. Bunun özü də paradoksal haldır, çünki müasir dillə yazılmış əsərdə aleatorika qanunlarına riayət edərək bəstəkar özü üçün daha böyük azadlıq çərçivələri quraşdırı bilərdi.

Sonatada izlədiyimiz spesifik aşıq musiqisi gedişləri, gəzişmələr və kadanslar:

The image shows four examples of specific cadences and transitions, numbered 1 through 4. Each example is a musical staff with various notes, rests, and dynamic markings. Example 1 shows a sequence of notes with a sharp sign. Example 2 shows a sequence of notes with a sharp sign and a '3' marking. Example 3 shows a sequence of notes with a sharp sign and a 'V' marking. Example 4 shows a sequence of notes with a sharp sign.

5.

6.

7.

8.

9.

Sonatanın I hissəsi aşıq musiqisini xatırladan 2 mövzunun təzadına əsaslanır. Bu mövzuları xalq arasında bəzən “Urfani” adlandırılan “Ruhani” və “Sarıtel” aşıq havalarına bənzətmək olar. Amma sonatanın musiqi toxumasını dərinlən izlədikdən və aşıq havaları ilə tutuşdurduqdan sonra biz yalnız “oxşayır”, “bənzəyir”, yaxud “aşıq havası ruhundadır” kimi ifadələri işlətməyə məcburuq. Sonatanın partiturasını və aşıq musiqisinin not yazılarını müqayisə etdikdə bu oxşaqılığı izləmək alınmır. Amma aşıq musiqisi və sonatanın səslənməsini müqayisə etdikdə müəyyən paralellər cizmaq mümkün olur.

Sonatanın başlanğıc mövzusu:

B.Z.T.

mf

mf

“Urfani” aşıq havası: (3, s. 122)

$\text{♩} = 132$

1

5

10

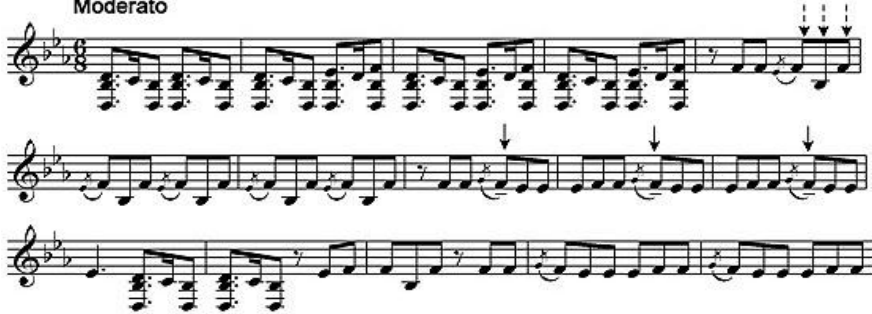
15

Orta hissədə “Saritel” aşiq havasını sekunda gedişlərindən ayırmaq mümkündür.



“Baş saritel” aşiq havası: (4, s. 177)

Moderato



Sadalanan mövzulardan (major ruhlu, rast üstündə “Ruhani” və segah intonasiyalı, lirik “Saritel”dən) savayı I hissənin musiqi toxumasında dramaturji yük daşıyan daha bir neçə mövzu da duyulur. “Ruhani” ruhlu mövzuya orta hissədə müdaxilə edən “Çoban bayatısı” təzad gətirərək üçhissəli forma yaradır.



Bu nümunədəki “Çoban bayatısı” (3, s. 266), həm də faktura baxımından sonataya yaxındır.



I hissənin lirik kulminasiyası “Dilqəmi” aşıq havasını çox xatırladır. Bir il əvvəl 1979-cu ildə yazılmış zurna və simfonik orkestr üçün “Uvertürə”sində bəstəkar eynilə bu melodik materialdan istifadə edib. “Uvertürə”da orkestr variantında səslənən və əsərin lirik mərkəzi olan bu musiqi parçası (köməkçi partiya) çox güman ki, müəllif üçün işıqlı, lirik və bir qədər kədərli obrazların təəcəssümüdür.

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (treble clef). The vocal line features a melodic line with glissando markings and accents. The piano accompaniment is marked *mp* and consists of a steady eighth-note accompaniment.

Amma mənbələrdə “Dilqəmi” (3, s. 288) tamam fərqli görünür:

The image shows a musical score for a different version of 'Dilqəmi'. It is marked with a tempo of $\text{♩} = 84$ and the notation is attributed to Tariyel Məmmədov. The score is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. It is divided into two systems, with the first system starting with a Roman numeral 'I'.

Qeyd etməliyik ki, bütün aşıq havaları kimi “Dilqəmi” (4, s. 160) müxtəlif mənbələrdə və eləcə də ifaçılıq praktikasındakı çoxlu variantlara malikdir.

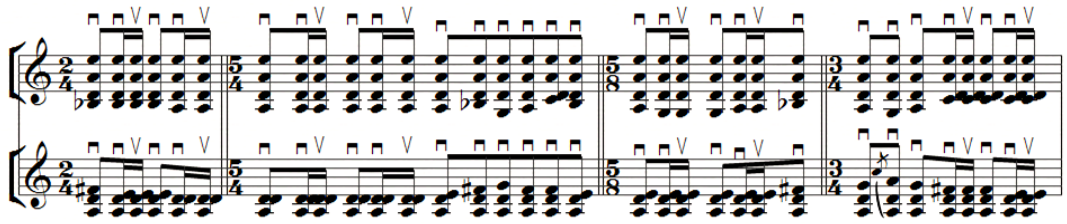
The image shows two systems of musical notation, each consisting of a single melodic line in treble clef. The notation is simple, featuring a sequence of eighth and sixteenth notes.

Sonatanın II hissəsi violinin *pizzicatosu* ilə başlaması aləti dartımlı alətə çevirir və artıq sazla duetdə violinin tembrini sazdan ayırmaq mümkün olmur.

"DEYİŞMƏ"

"DEYİSHME"

The image shows a musical score for the 'DEYİŞMƏ' section. It is marked with a tempo of $\text{♩} = 125$. The score is for Violin (V-no) and Saz. The Violin part is marked *pizz.* and the Saz part is marked *Sub. pp*. The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. It is divided into two systems, with the first system starting with a Roman numeral 'I'.



II hissənin başlanğıc mövzusu bir neçə aşiq havasına bənzəyir. Bir mövzunun “Osmanlı divanı”sinin akkord fakturası, “Baş divanı”nin estetikası və “Ayaq divanı”nin döyüşkən ruhu, hətta fərqli məqamda (minorda, bayatı-şiraz üstündə) olmasına baxmayaraq “Misri” aşiq havasına ritmik quruluşu ilə bənzəməzi fikri əslində çox paradoksal və ziddiyyətli iddiadır. Amma adı çəkilən mövzuda biz bütün sadalanan aşiq havaları ilə müəyyən qohumluq əlaqələrini duyuruq və bənzərliyin daha dərinədə, ola bilər hələ araşdırılmamış intonasiya qatlarında, təsnifata gəlməyən bir səviyyədə olduğu qənaətinə gəlməyə məcburuq.

“Baş divanı”: (3, s. 248)

BAŞ DİVANI



“Osmanlı divanı”: (4, s. 173)



Aşiq musiqisinin tədqiqatçısı Kamilə Dadaşzadə adında divanı kəlməsi olan aşiq havalarını bir qrupa aid edərək müxtəlif mühitlərdə fərqli adlanmasının və müxtəlif ifa üsullarının səbəbini aşiq məktəbləri ilə bağlayır (5). Divanı aşiq havaları növünü Şah İsmayıl Xətəinin dövrü, şeir və musiqi məclisləri ilə əlaqələndirirlər. “Divanı” havalarının hamısı XVI əsrdə – Şah İsmayıl Xətai dövründə yaradılmış və dövlət başçısının saz-söz sevərliyini gören aşıqlar bu havaları ona həsr etmişlər. Əslində “Divanı” təsəvvüf səciyyəli havadır. Haqqın – tanrının, ilahinin dərğahına, divanına üz tutub çalınan havadır. Aşıqlar məclisə başlayarkən özlərini haqqın

divanında, dərgahında saydıqları üçün ilk öncə istisnasız olaraq “Baş Divanı”yə məhz bu səbəbdən üz tuturlar” (6). Bəstəkarın “Deyişmə”ni divanı ilə (yaxud divaniyə bənzər musiqi ilə) başlaması aşığın deyışmədən əvvəl haqqın dərgahına müraciət edib xeyir-dua almasına bənzətmək də olar. Aşıq musiqisinin bu ali məqamı olmasaydı o, mənəvi simasını əsrlərdən bəri qoruyub saxlaya bilməzdi. C.Quliyev seçimi ilə, ənənələrin davamçısı kimi çıxış etməklə xalqının mənəvi sütununa bir daha söykənmiş olur.

C.Quliyev II hissənin başlanğıc mövzusunun xüsusi vurğularla təşkil edərək fərqli artikulyasiya yaradır. Xüsusi qeyd etməliyik ki, məhz belə ifaçılıq üsulu, yəni alt və üst mizrabların növbələşməsi Azərbaycan aşıqlarının fərqli ifaçılıq tərzini təmsil edir. Hətta qonşuluqda yaşayan və demək olar ümumi ozan mədəniyyətinin təmsilçiləri olsa da başqa regionlarda, məsələn Türkiyə aşıqlarında belə ifa tərzini yoxdur. Demək olar bütün xanə vəznləri (3/4, 2/4, 5/4, 8/5, 6/8, 3/8, 4/8, 7/4) bu hissədə istifadə edilib. Bu cür dəyişkən ölçüdə xanə xətti özü şərti sayıla bilər və yalnız ifaçıya “ipin ucunu” itirməmək üçün xidmət edir.



Vurğuların müəyyən qaydada növbələşməsində əruz vəzninin ritmik formulu axtarmaq olardı. Amma nümunədən görünür ki, vurğuların növbələşməsində sistemliklik müşahidə olunmur. Əruz vəzninin müşahidə olunmaması da əlamətdardır. Çünki əruz bizim mədəniyyətə İslam dinindən sonrakı dövrlərdə sirayət edib. Təpədən dırnağa qədər türkçü, türkçülük ideyalarının musiqidə təcəssümü istiqamətində nailiyyətləri olan C.Quliyev bir musiqiçi kimi əruzun ritmini bəyənib qiymətləndirsə də qədim alətimizi əruz ritmində dilləndirmək istəməzdi.

Yalnız bir cəhət diqqəti çəkir – hər xanə güclü vurğu ilə tamamlanır. Aşıq musiqisi isə dəqiq bəhrlidir və xanədə I təqtidə vurğunun yeri dəqiqdir. Bununla da bəstəkar sonatada aşıq musiqisinin nizamlı bəhrliliyini bilərəkdən pozur. Aşıq ruhunda olan musiqidə “axsaq” ritm yaratmaq artıq müəllif əlavəsidir. Amma nədənsə bu prinsiplial dəyişikliyə uğramış mövzu yenə də tam aşıq havası kimi səslənir.

Sonatanın II hissəsi “Deyişmə”nin başlanğıc mövzusunun quruluşu klassik period formasının qaydalarına zidd olaraq sezuralarla 5 hissəyə bölünüb. Musiqinin vurğularla fərqləndirilməsi, kvadrat quruluş və xanə təşkilindəki güclü və zəif vurğuların növbələşməsi qaydasını pozaraq yeni ritmik ornament yaradır ki, bu da insan nitqinin imitasiyasına bənzəyir. C.Quliyevin əsərlərinin müfəssəl təhlili bizə şeir formalarının musiqi forması kimi işlədilməsi barədə fikir yürütməyə əsas verir. Bəstəkarın az qala bütün periodları sual-cavab (məs: *aabb*, yaxud *ab a1b1*) xarakterli deyil, bayatıda olduğu kimi *aaba* quruluşudur. Burada həmişə üçüncü cümlə bayatıda üçüncü misra kimi fərqlidir və kulminasiya anı məhz bu nöqtədə yerləşdirilib.

Bəstəkar əsəri aşağı istiqamətli qlissando və şur kadansı ilə bitirməklə sanki müəllif avtoqrafı qoyur. Məlumdur ki, aşıq havaları başqa məqamda başlayıb ifa edilməsinə baxmayaraq əksər hallarda şurda ayaq verir. Bu da sazın simləri və

ümumi kökü ilə əlaqədardır. Sonatanın da məhz belə tamamlanmasını müəllifin bu ənənəyə sadiqliyi ilə izah etmək olar.

rit.

fff dim. molto mp

C.Quliyev: DİVAN-II Sonata - J.Quliyev: DİVAN-II Sonata

Amma sonatada sonuncu si notu nə şur kadansına, nə də əsərin məqam planına uyuşur. Bəstəkarın mövqeyi belədir: “Bu aşıqlara atmacadır, parodiyadır – bir neçə klassik aşiq havaları belə bitir. Si notası isə birinci açıq simin köküdür, mizrabla yox, sol əlin barmağı ilə “cıрмаqla” çalınır. Bu da bir zarafatdır: aşıqlar musiqini bitirərkən belə “ehtiyatsızlıq” edirlər. Onlara sataşırım”.

Gəraylı şeir formasında son bənddə müəllif adətən öz təxəllüsünü göstərir. Həmin bənd “möhürbənd” adlanır. Sonatanın sonluğu musiqidə möhürbənd kimi də qavranıla bilər. Ona görə də “Sonata müəllifin “möhürbəndi” ilə bitdi” desək cümlə arxasındakı mənanı yalnız Şərqi adamı anlamaq biləcək.

Araşdırdığımız sonata musiqinin sərhədsizliyi fikrini bir daha təsdiqləməyə qadir əsərlərdir. O musiqi ki, dünyanın hər nöqtəsində qavrana biləcək və bununla belə hər kəs onun orijinal, təkrarsız və tamamilə yeni olduğunu etiraf etməyə məcbur olacaq. Saz və violin üçün sonata, həmçinin xalqın bədii xəzinəsindən yararlanmağın sərhədlərinin çox geniş olmasına bir sübutdur. Hələ 1974-cü ildə, C.Quliyev tədris prosesində axtarışlar etdiyi zamanlarda, gələcəkdə Azərbaycan musiqisini beynəlxalq səviyyədə təmsil edəcək “Yeni folklor dalğası” nümayəndələrinin yaradıcılığını dəqiq xarakterizə edən Qara Qarayev belə yazırdı: “Nə folklor, nə də onun ayrı-ayrı elementləri tükənməz deyil. Amma ona yaradıcı münasibətdə, xalq yaradıcılığı prinsiplərinin fərdi qaydada yenidən dərk etmə və mənalandırma işində yanaşma formalarının hüdudları yoxdur” (7, s. 9). Bu mənada C.Quliyev öz “ustad”ının fikri ilə tam razıdır: “Xalq musiqisini təsvir yox, ifadə etmək gərəkdir. Bunun üçün milli musiqinin dərin qatlarına enmək, onun genetikasını anlamaq, strukturunu açmaq, təfəkkür tərzini dərk etmək və yalnız bundan sonra sitat gətirmədən öz milli musiqini yazmaq lazımdır” (8).

Milli musiqimizi həqiqətən də kamilcəsinə bilən C.Quliyev folkloru tükənməz mənəbə kimi istismar etməyin də əleyhinədir: “Mənim yaradıcılığımıza rəğmən məsələyə “Folklor və bəstəkar” rakursundan baxmaqla o qədər də razı deyiləm. Çünki heç vaxt xalq musiqisindən sitat gətirməmişəm. Həmişə də bunun, yəni xalqın musiqisinin altına öz imzanı atmağın əleyhinə olmuşam. Əlbəttə, mən də xalqın parçasıyam və bu mənada hər kəs kimi bu xəzinədən yararlanıla bilərəm. Mənim folklor və xalqın mənəvi abidələrinə münasibətimi “Folkloru yeni baxış” adlandırmaq daha düzgün olardı”.

Bir faktı da qeyd etmək yerinə düşərdi. Bəstəkar illər uzununu Qərb və Şərqi yaxınlaşdırmaq, estetik sahəsində çarpaz nöqtələr axtarmaq və ən vacibi, yalnız

mədəniyyətlərin qovşağında cücərə biləcək əsərlər yaratsa da, hazırda bu istiqamətin davamçıları müşahidə olunmur. Çünki təklif olunan yolla getmək üçün hər hansı milli musiqi alətində çalğı praktikası mütləq lazımdır. Muğamı çalmamış, aşiq havalarının spesifikasiyasını mənimsəməmiş, xırdalıqları, keçidləri, yalnız şifahi ənənə ilə ötürülən dəyərli bilgiləri səs yaddaşına köçürməmiş, üstəlik bütün Avropa bəstəkarlıq nailiyyətlərini öyrənməmiş C.Quliyevin yolu ilə getmək mümkün olmayacaq.

Sonata ifaçılıq baxımından da kifayət qədər mürəkkəbdir. Əgər violin çalan üçün müasir musiqinin ifa üsullarına yiyələnmək kifayət edərsə, aşiq not yazısını oxumaqdan əlavə müasir not işarələri ilə də tanış olmalı və üstəlik avanqard səsçixarma üsullarını da bacarıqla ifa etməlidir. Bundan əlavə, həmişə solo çalan və azad improvizəyə alışıb aşiq üçün duet çalmaq, tərəf müqabilinə uyğunlaşmaq da gərəkdir. Bəlkə də sadalanan səbəblərdən bəstəkar hələ də öz əsərinin yeganə ifaçısıdır: “İnanmıram ki, sazçalanlar nə zamansa yazdıqlarını çalsınlar, çünki bu əsər onların müasirlik anlayışına və intellektinə uymur. Bəlkə nə vaxtsa, nisbətən savadlı tarzənlərdən kimsə çala bilər” (Bəstəkarla fərdi yazışmadan – M.G.).

Xüsusi olaraq bir məqamı da qeyd etməyimiz lazımdır. Bu sonata məşhur amerikalı etnoqraf, Orta Asiya musiqisi üzrə mütəxəssis Teodor Levinin sevimli əsərlərindən biridir. Levin kolleksiyasında saxladığı sazda bu əsəri müəllifin iştirakı ilə ifa da edib. Bunun üçün etnoqrafa not yazısını oxumaq bacarığı kifayət edib.

İki dünya, iki düşüncə tərzinin toqquşduğu məqamlarda yaranan əsərlərin təhlilində yanlışlıqlara yol verməmək üçün xüsusilə diqqətli olmaq gərəkdir. Çünki aşiq musiqisi əsərin əsas mahiyyətini təşkil edərək bütün formalarda – sazın kökündən tutmuş, aşiq havaları, spesifik gedişlər, kadanslara, bədii-estetik görüşlər və şeir formalarına qədər hər yerdə təzahür edir. Əsəri tanımayan və aşiq musiqisini professional dərəcədə bilməyən dinləyici hətta onun sırf aşiq musiqisi olduğunu iddia edə bilər. Zaman-zaman, bəzən əsrlərlə xalq yaddaşından süzülüb incələnən mövzu və intonasiyaların seçimində bəstəkar bu işi qısa müddətdə görərək onları yaddaşda müəyyən obrazlar oyada bilən səs simvollarına çevirir. Bu intonasiyalar müxtəlif mənbələrdən qoparılaq tamam yeni qaydada, yəni bəstəkar ideyasına tabe olaraq yenidən modelləşdirilir. Çağdaş dövrün daha yaxşı qavradığı bu “transformer” modellər qədimliyi ifadə edə biləcəyi qədər də müasir və hətta dəbə uyğun ola bilər.

ƏDƏBİYYAT:

1. Quliyev C.R. Sonata [not]: violin və saz üçün partitura. B.: “E.L.” NPŞ MMC, 2008, 28 s.
2. Кулиев Д.Р. Примите саз в свой круг. // Газета «Вак» , 1978, 14 aprel
3. Мамедов Т.А. Традиционные напевы азербайджанских ашугов. Б.: Ишыг, 1988, 350 с.
4. Kərimi S., Quliyev A., Quliyev M. Sazməktəbi (Musiqi və incəsənət məktəblərinin saz ixtisası üzrə dərslik). B.: Qarabağ, 2007, 230 s.
5. Dadaşzadə K.H. “Şah Xətayi”: İstihdan konseptə doğru. / IV Beynəlxalq muğam simpoziumunun materialları [URL:http://www.mugam.az/files/pdf/6.pdf](http://www.mugam.az/files/pdf/6.pdf)

6. Qasımlı M.P. Şah İsmayıl Xətayinin poeziyası. B.: Elm, 2002, 176 s.
7. Караев К.А. Что волнует сегодня // Советская музыка, 1974, № 1, с. 6-9
8. Ахундова-Дадашзаде З.А. Проявление тюркской ментальности в творчестве азербайджанских композиторов / Материалы международной научно-практической конференции «Истоки и эволюция литературы и музыки тюркских народов» Казань, консерватория, 23-24 сентября 2014.
URL:http://kazanconservatoire.ru/index.php?option=com_competitions&view=competition&id=218&id_part=643

Гюльнара МАНАФОВА

Научный сотрудник лаборатории
«Исследование национальной музыки»
Диссертант АНК

АШЫГСКАЯ МУЗЫКА В КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Резюме: Основная задача данной статьи - обнаружение моментов соприкосновения ашыгского и композиторского творчества, выявление методов использования форм народного творчества в профессиональной музыке на примере Сонаты для скрипки и саза Джаванишира Кулиева. Так же приведены нотные записи ашыгской музыки и сравнительные примеры настройки саза. При тщательном анализе выявлены примеры влияния ашыгского стиха герайлы и баяты на музыкальную форму произведения.

Ключевые слова: Джаванишир Кулиев, ашыг, саз, Урфани, Сарытел, Дилгемли, Чобан баятысы, Дивани, герайлы, баяты, мохурбанд

Gulnara MANAFOVA

ANC's candidate for a degree
Scientist in “Laboratory of national music research”

ASHUG MUSIC IN A COMPOSER CREATIVITY

Resume: The main aim of article is to show contact points of composer and ashug activities when researching Sonata of J.Guliyev for saz and violin and open up usefulness of folk art in professional music. In researching they use in parallel research materials, note examples, sound recordings so it gives special attention to analysis. Influence forms of “Garayli”, “Bayati” poetry to music structure shown visually.

Key words: Javanshir Guliyev, ashug, saz, Urfani, Saritel, Dilqami, Choban bayatysi, Divani, garayli, bayati, mohurband

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Fəttah Xalıqzadə;
filologiya üzrə fəlsəfə doktoru Fəxrəddin Baxşəliyev

Ramiz ƏZİZOV

AMK-nın dosenti

Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

Email: ramizezizov@mail.ru

NAZIM KAZIMOVUN “ADİL GƏRAY MƏMMƏDBƏYİLİ” MONOQRAFIYASINA BİR NƏZƏR

***Xülasə:** Məqalədə professor Nazim Kazımovun “Adil Gəray Məmmədbəyli” adlı monoqrafiyası nəzərdən keçirilərək, monoqrafiyanın əhəmiyyəti barədə fikirlər bildirilir.*

***Açar sözlər:** Nazim Kazımov, Adil Gəray, tar, bəstəkar, ifaçılıq, pedaqogika*

Respublikanın əməkdar artisti, unudulmaz pedaqoq, tarzən, bəstəkar və tədqiqatçı Adil Gəray Məmmədbəyli (1919-1973) görkəmli musiqi şəxsiyyətlərindəndir. Dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəylinin istedadlı tələbələrindən biri olan Adil Gəray Azərbaycan musiqi mədəniyyətində silinməz izlərlə yadda qalmışdır. Heç də təsadüfi deyildir ki, dünya şöhrətli bəstəkar, SSRİ Xalq artisti, akademik Arif Məlikov adıçəkilən monoqrafiyanın ön sözündə Adil Gəray Məmmədbəylinin xidmətlərini yüksək dəyərləndirərək yazır: “Adil Gəray Məmmədbəyli respublikamızda ilk növbədə görkəmli musiqi pedaqoqu, tar müəllimi kimi ad-san və nüfuz qazanmışdır. İlk baxışdan sadə görünən, lakin həqiqətdə çətin və şərəfli olan tar müəllimi kimi dəyərli bir peşəni yüksək səviyyədə təmsil etmək hər müəllimə nəsib olmur. Adil Gəray özünün çətin, şərəfli və qiymətli müəllimlik fəaliyyəti ilə respublikamızda tarın tədris metodikasını və pedaqogikasını yeniləşdirmiş, inkişaf etdirmiş, bu sahəni nəzəri və təcrübi baxımdan xeyli zənginləşdirmişdir. Onun müəllimlik fəaliyyəti sayəsində respublikamızda onlarla peşəkar ifaçı və müəllim yetişmişdir. Xoşbəxtəm ki, Bakı Musiqi Texnikumunda oxuduğum illərdə Adil Gəray mənim də tar ixtisası üzrə müəllimim olmuşdur. Mən hörmətli və unudulmaz müəllimimdən təkcə əvəzsiz tar dərslərini deyil, həm də qiymətli həyat dərslərini öyrənmişəm” (1, s. 3). Onu qeyd edək ki, böyük bəstəkar Arif Məlikovun öz müəllimi haqqında söylədiyi bu fikirlər monoqrafiya məzmununun əsas qayəsini təşkil edir.

Əməkdar incəsənət xadimi, professor Nazim Kazımovun “Adil Gəray Məmmədbəyli” kitabını vərəqlədikcə, biz nəinki bir sənətkar ömrünü, eləcə də Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixinin müəyyən cizgilərini göz önümüzdə canlandırırıq. Çünki araşdırılan bu cizgilərin fəvqündə Adil Gəray Məmmədbəylinin ifaçılıq, pedaqoji, bədii yaradıcılıq, bəstəkarlıq, tədqiqatçılıq və s. fəaliyyəti dayanır. Monoqrafiyanın ilk səhifələrində professor N.Kazımov, Adil Gəray Məmmədbəylinin həyat və yaradıcılıq yolunu şərh edərkən bizə məlum olur ki, o, hələ erkən yaşlarından ifaçılıq fəaliyyətinə başlamışdır. Bu barədə N.Kazımov belə yazır: “Adil Gəray bioqrafiyasını araşdıranda məlum oldu ki, onun ilk əmək fəaliyyəti də tar ilə bağlıdır. Lakin onun musiqi texnikumunda və orkestrdə işləməsi qarşıdakı illərdə olmuşdur. Adil Gəray tarzən kimi ilk dəfə 1930-cu ildə Xalq Maarifi Komissarlığı nəzdindəki “Konsert birliyi”ndə, yəni o dövrün rəsmi təşkilatında

fəaliyyətə başlamışdır. Burada onun tarzən-ifaçı kimi ilk təcrübəsi nəzərə çarpmışdır. Əmək bioqrafiyasında növbəti iş yeri “Azərkinə”dur. O, 1935-1937-ci illərdə musiqi texnikumunda təhsil almaqla yanaşı, “Azərkinə”da tarzən kimi çalışmışdır. Yeri gəlmişkən, “Azərkinə” C.Cabbarlı adına Azərbaycan Dövlət Kinostudiyasının daşdığı adlardan idi. Ən vacibi isə musiqiçi kimi fəaliyyətə belə yeniyetmə yaşında başlaması, onun musiqi istedadından, ifa qabiliyyətindən, tara və sənətə bağlılığından irəli gəlirdi” (1, s. 13-14).

Onu xatırladaq ki, Adil Gəray Məmmədbəyli tələbəlik illərində görkəmli xanəndə, xalq artisti Hüseynqulu Sarabskinin sinfində müşayiətçi-tarzən kimi də fəaliyyət göstərmişdir. Bu yöndə ətraflı surətdə oxucularını məlumatlandıran müəllif yazır: “Xalq Çalğı alətləri” şöbəsində təhsil aldığı illərdə dahi bəstəkar və musiqi xadimi, SSRİ Xalq artisti, professor Üzeyir Hacıbəylinin və Azərbaycan Respublikasının xalq artisti, professor Səid Rüstəmovun tar ixtisası sinfində oxuyur. 1937-ci ildə, yəni tələbəlik illərində Adil Gəray oxuduğu musiqi texnikumunda muğam müşayiətçisi kimi işləməyə başlayır. Onun muğamları görkəmli pedaqoq, ustad muğam ifaçısı Əhməd Bakıxanovdan öyrənməsini, muğamlara yaxşı bələd olmasını, digər tərəfdən də ifaçılıq məharətini nəzərə alıb, xalq artisti Hüseynqulu Sarabskinin xanəndə sinfində tələbələrini tarzən kimi müşayiət etməsinə icazə verirlər” (1, s.17). N.Kazimov monoqrafiyasında onu da vurğulayır ki, “Əhməd Bakıxanovdan aldığı muğam dərsləri Adil Gərayın istər ifaçılıq, müəllimlik fəaliyyətində, istərsə də bəstəkar yaradıcılığında mühüm yer tutmuş, öz müsbət təsirini göstərmişdir” (1, s.19).

Sonra Nazim müəllim monoqrafiyasında Adil Gəray Məmmədbəylinin konsert ifaçılıq fəaliyyətini not ifaçılıq yönümündə araşdıraraq onun bu sahədə xidmətlərini, yerini və rolunu müfəssəl şəkildə təhlil edir. Məhz bu mənada monoqrafiyada oxuyuruq: “1938-ci ildə Səid Rüstəmovun təşəbbüsü ilə Azərbaycan SSR Dövlət Televiziya və Radio verilişləri Komitəsi nəzdindəki xalq çalğı alətləri orkestrinə (Hal-hazırda Azərbaycan Dövlət Televiziya və Radio verilişləri “Qapalı Səhmdar Cəmiyyəti”nin Səid Rüstəmov adına Xalq Çalğı alətləri orkestri - R.Ə.) konsertmeystr kimi işə qəbul olunan tarzən Adil Gəray Məmmədbəyli bu orkestrdə özünün ilk professional musiqiçi fəaliyyətinə başlayır. İstər Səid Rüstəmovun orkestrə rəhbərliyi və tövsiyələri, istərsə də təcrübəli və görkəmli musiqiçilərlə ünsiyyəti onun professional musiqi zövqünün və ciddi sənət mövqeyinin formalaşmasına güclü təsir göstərmişdir. O, orkestrdə işləməsi sayəsində not savadını, ifaçılıq imkanlarını daha da artırmış və təkmilləşdirmiş, yeni əsərlərlə tanış olmuş, eyni zamanda, tar alətinin və xalq çalğı alətləri orkestrinin səslənmə qaydalarına, orkestrləşdirmənin sirlərinə bələd olmuşdur. Orkestr vasitəsilə konsertlərdə, qastrollarda iştirak etməsi, görkəmli vokalçıları, xanəndə və müğənniləri eşitməsi onun musiqi zövqünə və professionallıq səviyyəsinin artmasına, yaradıcılıq təfəkkürünün inkişafına müsbət təsir göstərir. Konsertlərdə orkestrin solo muğam və not partiyalarını çalmağı, tarda müğənniləri müşayiət etməsi onu konsert ifaçısı kimi fəxrləndirir. Bir sözlə, orkestrdə bir peşəkar musiqiçi, tarzən kimi püxtələşir” (1, s.18-20).

Monoqrafiyada Adil Gərayın konsert ifaçılıq fəaliyyətinin elmi mahiyyətini açarkən müəllifin həm də əyani faktiki material kimi fotosəkillərdən, afişalardan istifadə etməsi fikrimizcə elmi-tədqiqatçılıq baxımından onu daha da zənginləşdirmişdir.

Sonra onu da qeyd edək ki, monoqrafiyada təşəkkül tapan mövzular, hərəsi ayrı-ayrılıqda bir tədqiqat əsərini xatırladır. Bu xüsusiyyətlər “Bəstəkarlıq və pedaqoji fəaliyyəti” adlanan hissədən başlanan mövzularda daha çox nəzərə çarpır. Müəllif Adil Gərayın bəstəkarlıq fəaliyyətini şərh edərkən ən əvvəl onun formalaşmasında Ü.Hacıbəylinin rolunu bir daha xüsusi vurğulayır. Həqiqətən də, Adil Gəray Məmmədbəylinin yazdığı əsərlərin xalq tərəfindən sevilməsinin bir səbəbi də onun Ü.Hacıbəylinin milli məqam nəzəriyyəsini mükəmməl mənimsəməsi olmuşdur. Onu da qeyd edək ki, Adil Gəray Məmmədbəyli bütün yaradıcılığı boyu Ü.Hacıbəyli ənənələrinə sadıq qalan bəstəkarlardan biri olmuşdur. Nazim müəllim ustad sənətkarın bəstəkarlıq fəaliyyətindən söz açarkən yazır: “Adil Gəray bəstəkarlıq fəaliyyətinə 1940-cı ildə başlamışdır. İlk əsərləri məhz o dövrə aiddir. Böyük Vətən müharibəsi illərində bəstəkar kimi yaradıcılığını davam etdirən bəstəkar əsasən dövrün məzmununa uyğun mahnılar və xalq çalğı alətləri orkestri üçün pyeslər yazmışdır. Adil Gərayın ilk əsərlərinə xalq çalğı alətləri orkestri üçün “Cəngi”, “Yallı pyesləri”, “Sovet Azərbaycanı” süitəsi, “Vətən nəğməsi”, “Sovet qızı”, “Gözəl yar”, “Boyun qurbanı”, “Alagöz”, “İnsaf eylə”, “Yar gəldi”, “Laylay” mahnıları, “Tar üçün etüdlər” məcmuəsi daxildir.

Adil Gəray Məmmədbəylinin ilk bəstəkarlıq uğurlarından biri də 1943-cü ildə tar üçün etüdlərinin Ü.Hacıbəylinin redaktəsi ilə nəşr olunmasıdır. Gənc bəstəkarın əsərlərinin 1944-cü ildə Tbilisi şəhərində keçirilən Zaqafqaziya respublikalarının musiqi ongunlüyündə ifa olunması da onun həyat yolunda əlamətdar hadisələrdəndir. Ongünlükdə S.Rüstəmovun rəhbərlik etdiyi xalq çalğı alətləri orkestrinin ifasında bəstəkarın “Cəngi” əsəri və mahnıları rəğbətlə qarşılandı. Mətbuat səhifələrində bu əsərlərin ifası haqqında məlumatlar verildi. Müsbət rəylər nəzərə çatdırıldı” (1, s.25). Monoqrafiyanın bu hissəsində (1, s.24) müəllif bəstəkarın musiqi mədəniyyətimizdə əhəmiyyətli rol oynamış təşkilatçılıq və maarifçilik kimi fəaliyyətlərini də ətraflı surətdə açıqlayır.

Monoqrafiyanın növbəti mövzu mərhələsi (1, s.26) bəstəkarın mahnı yaradıcılığı, xalq çalğı alətləri orkestri, eləcə də tar ilə fortepiano üçün yazdığı əsərlərə həsr olunur. N.Kazımov Adil Gərayın mahnı yaradıcılığından söz açarkən qeyd edir ki, “Onun mahnıları xalq üslubuna yaxın, musiqisinin kökündə xalq musiqisinin, təsniflərin, rənglərin və rəqslərin zəngin melodiyaları vardır. O, mahnı yaradıcılığında tanınmış şairlərə müraciət etmişdir, lakin əsas prinsip kimi şeirin bədiiliyini, məzmununu götürmüş, sözün mənasına daha çox dəyər vermişdir. Mahnıların poetik mətni belə deməyə əsas verir ki, Adil Gəray həm də yaxşı şeir həvəskarı, incə poetik zövqlü musiqiçi olmuşdur. Onun mahnı janrına tələbkar, məsuliyyətli, ciddi münasibəti seçdiyi şeirlərdə özünü göstərir. Adil Gərayın müraciət etdiyi nəğməkar şairlərin poeziyası mahnı janrının bədi cəhətdən inkişafında, sevilməsində böyük rol oynamışdır. Nəbi Xəzri, Əli Kərim, İslam

Səfərli, Mirvarid Dilbazi, Zeynal Xəlil poeziyasına müraciət edən Adil Gərayın mahnı yaradıcılığının mövzu dairəsi genişdir. Bu, dövrün, zamanın və dinləyicilərin ən çox tələb etdiyi mövzulardır: vətən, təbiət, zəhmət, sevgi, səadət, gözəllik” (1, s.26-28).

Monoqrafiyada diqqəti cəlb edən əsas cəhətlərdən biri də elmi-nəzəri təhlillərə geniş yer verilməsidir. Elmi-nəzəri təhlillər həm vokal, həm də instrumental musiqi janrlarında təcəssüm etdirilir. Təhlil nümunəsi kimi “Azərbaycanım” mahnısı (sözləri: Əli Kərimindir) və tar ilə fortepiano üçün “Qaytağı” pyesindən istifadə edilir. Yuxarıda qeyd etdiyimiz əsərlər monoqrafiyada faktura, məqam, melodik hərəkət xüsusiyyəti, musiqi quruluşu və s. baxımından geniş təhlil edilir.

Monoqrafiyada həmçinin Adil Gərayın məqalə və xatirələri də geniş yer almışdır. Bunların içərisində ilk dəfə nəşr olunan “İndiki kimi yadımdadır”, “Görüşlər və xatirələr”, Adil Gəraya həsr olunmuş “İstedadlı gənc bəstəkar”, “Tanınmış bəstəkar, qayğıkeş müəllim”, “Əhməd Bakıxanovun ansambli” adlı məqalələri qeyd etmək olar.

İnanırıq ki, N.Kazımovun “Adil Gəray Məmmədbəyli” monoqrafiyası yeni elmi mənbə kimi musiqişünasların, tədqiqatçıların, musiqisevərlərin böyük marağına səbəb olacaq.

ƏDƏBİYYAT:

1. Kazımov N. Adil Gəray Məmmədbəyli. B.: Nərgiz, 2015, 128 s.
2. Kazımov N. Musiqi Kolleci 110. B.: Nurlan, 2008, 80 s.
3. Xəlilov V. Sadiqlik nümunəsi. B.: Nərgiz, 2015, 112 s.

Рамиз АЗИЗОВ

Доцент АНК

ОБЗОР МОНОГРАФИИ НАЗИМА КЯЗЫМОВА «АДИЛЬ ГЕРАЙ МАММЭДБЕЙЛИ»

Резюме: В представленной статье рассматривается монография профессора Назима Кязымова «Адиль Герай Мамедбейли», в которой автор большое внимание уделяет творчеству композитора, а также его исполнительской и педагогической деятельности.

Ключевые слова: Назим Казимов, Адиль Герай, тар, композитор, исполнитель, педагогика

Ramiz AZIZOV

Associate professor
of ANC

REVIEW OF THE MONOGRAPH OF NAZIM KAZIMOV "ADIL GERAY MAMMADBEILY"

Summary: The article considers the monograph by professor Nazim Kazimov "Adil Geray Mammadbeily". The most attention is focused on creativity of the composer, as well as his performing and teaching activities.

Key words: Nazim Kazimov, Adil Geray, tar, composer, performer, pedagogy

Rəyçilər: professor Ağaverdi Paşayev

sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Afət Novruzov

MIRZƏ SADIQ ƏSƏDOĞLUNUN 170 İLLİYİNƏ HƏSR OLUNMUŞ ELMİ KONFRANS

Azərbaycan Milli Konservatoriyasında hər il musiqi mədəniyyəti xadimlərinin yubileylərini qeyd etmək artıq bir ənənəyə çevrilmişdir. Bu elmi-praktiki konfransların keçirilməsi həm sənət korifeylərimizi bir daha xatırladaraq onların yaradıcılıqlarına işıq salmaq, digər tərəfdən isə böyüməkdə olan gənc nəsə bu sənətkarlarımızı, onların gördükləri işləri tanımaq, gənc musiqiçilərə öz yaradıcılıq yollarını müəyyənləşdirməkdə yardımçı olmaq baxımından çox əhəmiyyətlidir. Ötən ilin son ayı növbəti belə konfranslardan biri XIX əsr Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixində böyük iz buraxmış, novator tarzən Mirzə Sadiq Əsədovun (qısa olaraq Sadiqcan kimi də müraciət olunur) anadan olmasının 170 illiyinə həsr olunmuşdu.



Mirzə Sadiq Əsədov (1846-1902) XIX əsr Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin ən parlaq simalarından biridir. Onun milli musiqi alətlərimizin tacı olan tarla bağlı mükəmməl islahatları yaradıcılıq fəaliyyətinin əsas istiqamətini təşkil edir. Məhz bu səbəbdəndir ki, onun adı çox vaxt tarla yanaşı çəkilmiş, dilimizdə “Sadiqcanın tarı”, “Sadiqcan – tarımızın böyük islahatçısı” kimi ifadələrin yaranmasına səbəb olmuşdur.

AMK-nın “Bakı” zalında konfransdan bir neçə gün əvvəl Sadiqcana həsr olunmuş eyniadlı kitabın təqdimatı keçirilmiş və təşkilat komitəsi tərəfindən bütün kitabxanalara, toplantı iştirakçılarna və musiqi təhsili müəssisələrinə paylanmışdır.

Azərbaycan Respublikasının Prezidenti yanında Qeyri-Hökumət Təşkilatlarına Dövlət Dəstəyi Şurası və “İşıq” Sosial-İqtisadi İnkişafa kömək İctimai Birliyi tərəfindən nəşr olunan kitabda Sadiqcana həsr edilən və müxtəlif vaxtlarda mətbuatda nəşr olunmuş elmi və elmi-publisistik məqalələr, tarixi faktlar və mütəxəssis fikirləri toplanmış, o dövrə aid fotolar daxil edilmişdir.

Kitabın digər bir üstün cəhəti onun iki – azərbaycan və ingilis dillərində çap olunmasıdır.

“Azərbaycan tarının yaradıcısı ustad Sadiqcanın 170 illiyi ilə əlaqədar tanıtım tədbirlərinin keçirilməsi” layihəsinin məntiqi davamı kimi AMK-da baş tutmuş elmi konfransda müəssisənin professor və tələbə heyəti, musiqisevər qonaqlar, yubilyarın qohumları iştirak edirdilər.

Konfransı giriş sözü ilə AMK-nın professoru, elmi işlər üzrə prorektoru, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Lalə Hüseynova açmış, “Mirzə Sadıq Əsədovlu Azərbaycan musiqisinin novator sənətkarıdır” mövzusunda məruzə edərək Sadıqcan haqda fikirləri ilə bölüşmüşdür. Sənətkarın yaradıcılığına aid fotoşəkillər və əldə olan arxiv materiallarından ibarət fotolar isə slayd-şou şəklində konfransın əvvəlindən axırınadək leytmotiv kimi nümayiş etdirilərək dinləyicilərin məlumatları tam mənası ilə mənimsəməsi üçün geniş şərait yaratmışdır.

Daha sonra “Azərbaycan tarının pərdə sistemi” mövzusu ilə AMK-nın müəllimi, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Fəxrəddin Baxşəliyev çıxış etmişdir. O, öz çıxışında tarın temperasiyalı səs düzümündən qabaqkı pərdə sisteminə, bu pərdələrdən istifadə ilə tarın səslənməsinə, Ü.Hacıbəylinin milli məqam sisteminə toxunaraq bunlara özünəməxsus münasibətini bildirmişdir.

Digər bir mövzu haqda bu sətirlərin müəllifi, AMK-nın “Milli musiqinin tədqiqi” elmi-tədqiqat laboratoriyasının baş elmi işçisi, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Ağahüseyn Anatolluoglu məruzə etmişdir. “Azərbaycan tarının ölçü meyarları” haqda danışan natiq bu ölçü meyarlarının təkə alətin hissələri arasında deyil, alət səthinin hər kvadrat santimetrində gözlənilməsinin zəruriliyini, bu zaman ağac növü və digər cəhətlərin də vacibliyini vurğulamışdır. Nitqinin sonunda o, AMK-nın “Musiqi alətlərinin bərpası və təkmilləşdirilməsi” elmi-tədqiqat laboratoriyasında hər bir professional ifaçının arzuladığı, nadir sənət nümunəsi olan tarların istehsal olunmasını da təklif etmişdir.

Hər üç mövzu dinləyicilər tərəfindən böyük maraqla qarşılanmış, mövzular ətrafı verilən çoxsaylı suallar natiqlər tərəfindən cavablanmışdır.

Son olaraq qeyd etməliyik ki, Mirzə Sadığın milli musiqi mədəniyyətimizə gətirdiyi yeniliklər çoxşaxəlidir. Bu yeniliklər ifaçılıq, alətşünaslıq, bəstəkarlıq və musiqişünaslıq kimi musiqinin həm müxtəlif, həm də bilavasitə bir-birilə əlaqəli olan sahələrini əhatə edir. Bunlardan başqa, aydın və səlis nitqi, gözəl təşkilatçılıq bacarığı və digər sahələrdəki istedadı da onun şəxsiyyətini səciyyələndirən əsas cəhətlərdəndir.

Son sözlə çıxış edən AMK-nın professoru Lalə Hüseynova konfransın yüksək səviyyədə keçdiyini bildirmiş, bu kimi tədbirlərin vacibliyini və gələcəkdə də keçiriləcəyini söyləyərək konfrans iştirakçılarına öz dərin minnətdarlığını bildirmişdir.

Ağahüseyn Anatolluoglu
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

“AZƏRBAYCANIN MİLLİ MUSİQİ ALƏTLƏRİ: KEÇMİŞİMİZ – BU GÜNÜMÜZ” ADLI ELMİ-PRAKTİKİ KONFRANS

4 aprel 2017-ci il tarixində Azərbaycan Respublikasının Standartlaşdırma, Metrologiya və Patent üzrə Dövlət Komitəsi və Mədəniyyət və Turizm Nazirliyinin birgə təşkilatçılığı ilə “Hilton” otelinin “Sevda” zalında “Azərbaycan Milli Musiqi Alətləri: Keçmişimiz – Bu Günümüz” adlı elmi-praktiki konfrans keçirilmişdir. Konfransda Azərbaycan Milli Konservatoriyası, Bakı Musiqi Akademiyası və digər musiqi təşkilatlarının iştirakı ilə milli musiqi alətləri əsasında yaradılan yeni nümunələrin qorunması sahəsində gələcək layihələr, musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi və milli-mənəvi dəyərlərin ötürülməsində musiqi alətlərinin rolu və digər aktual məsələlər müzakirə olundu. Konfransın açılışında Mədəniyyət və Turizm Nazirliyinin nazir müavini Ədalət Vəliyev, Azərbaycan Respublikasının Müəllif Hüquqları Agentliyinin sədri Kamran İmanov, Azərbaycan Milli Konservatoriyasının rektoru, xalq artisti, professor Siyavus Kərimi, Azərbaycan Aşıqlar Birliyinin sədri, əməkdar elm xadimi, professor Məhərrəm Qasımlı giriş sözlərlə çıxış edərək konfrans iştirakçılarını salamladılar.

İlk məruzəçi kimi AzPatentin direktoru, kimya üzrə fəlsəfə doktoru Mir Yaqub Seyidov “Mədəniyyətin ənənəvi ifadəsinin Patentlə qorunmasının xüsusiyyətləri” mövzusunda çıxış edərək mədəniyyətin qorunmasının 4 formasının mövcudluğunu vurğulamışdır. O, mədəni irsin qorunmasının “Şifahi” (folklor), “Musiqili ifadəli” (musiqili əsərlər), “Hərəkətli ifadə” (rəqs sənəti), “Maddi ifadə” formasına (əl işi və xalçaçılıq sənəti, musiqi alətləri və s.) ayıraraq müəyyən fikirlər yürütmüşdür. Mir Yaqub Seyidov həmçinin, orqanologiya sahəsində çalışan mütəxəssislərə yeni alətlərlə bağlı kəşf və bərpalarının beynəlxalq sənədlərə uyğun olduğu halda patentləşdirmə qaydalarını izah etmişdir.

Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyinin direktoru, sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, əməkdar mədəniyyət işçisi Alla Bayramova isə öz məruzəsində Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyində alətlərin toplanması, kataloqlaşdırılmasına dair KAMIC elektron sistemindən söz açmış, eləcə də, muzeydəki alətlərin öyrənilməsi məsələsinin 3 istiqamətdə– “Ənənəvi musiqi alətləri”, “Alətlərin modifikasiyası” (alətlərin tembr, təkmilləşdirilmə məsələləri), “Qədim musiqi alətlərinin bərpası məsələləri” istiqamətində aparıldığını qeyd etmişdir.

Azərbaycan Milli Konservatoriyasının elmi işlər üzrə prorektoru, sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Lalə Hüseynova “Milli musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi istiqamətləri və problemləri” mövzusunda çıxış edərək maraqlı məqamlardan birinə toxundu. O, AMK-nın “Milli musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi” elmi-tədqiqat laboratoriyasında alətlərin bərpa və təkmilləşdirilməsi istiqamətlərini müəyyənləşdirmiş, yeni alətlərin səslənməsi, ifaçılarının yetişdirilməsi, tədrisə daxil olmasının zəruriliyini qeyd edərək bütün bu aktual məsələlərin tez bir zamanda həll edilməsinin vacibliyini önə çəkmişdir. Məruzə

zamanı nümunə kimi bəstəkar Firudin Allahverdinin kamança ailəsinə daxil olan yeni alətlərin də yer aldığı kamera tərkibi üçün bəstələdiyi pyesdən bir parça da səsləndirildi və dinləyicilər bu alətlərin yeni tembr özəllikləri və ifadəliliyi ilə əyani tanış oldular.

AMK-nın “Milli musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi” elmi-tədqiqat laboratoriyasının rəhbəri Məmmədli Məmmədov da Lalə Hüseynovanın məruzəsinin ardı kimi alətlərin təkmilləşdirilməsi məsələlərinə toxunaraq yeni yaradılmış alətlər haqqında söz açdı.



Bu səpkidə həmçinin BMA-nın “Qədim musiqi alətlərinin bərpa və təkmilləşdirilməsi” elmi-tədqiqat laboratoriyasının rəhbəri, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Maya Qafarova elmi laboratoriyada yaradılan “Ay-ulduz” və “Çanaq kamança” haqqında danışmış və alətlərin əyani ifaları nümayiş olunmuşdur.

Çıxışçılar arasında musiqişünaslarla yanaşı, orqonologiya sahəsində çalışan ifaçı-musiqişünasların da məruzələri yer almışdır. Məsələn, məşhur qarmon ifaçısı, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent, əməkdar artist Zakir Mirzəyev qarmon alətinin təkcə sağ əllə deyil, həmçinin sol əllə də çalmaq təklifini irəli sürərək bunun sağ əlin və sağ beyin yarımkürəsi üçün əhəmiyyətli amil olduğunu söyləyib, qarmonda sol əllə ifanın mümkünlüyünü əyani şəkildə, praktiki olaraq sübut etdi. Eləcə də AMK-nın “Milli musiqinin tədqiqi” elmi-tədqiqat laboratoriyasının rəhbəri, sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru Abbasqulu Nəcəfzadə “Azərbaycanın etnoorqanologiya elminin perspektivliyi barədə” danışaraq milli alətlərimiz olan ney, tütək, zurna və digər milli nəfəs alətlərimizin təkmilləşmə prosesindən, diatonik strukturundan, bu alətlərin milli dəyərlərindən danışaraq bir neçə musiqi nümunələrini həmin alətlərdə ifa etdi. AMK-nın dosenti, filologiya üzrə fəlsəfə doktoru Fəxrəddin Baxşəliyev isə saz alətinin İlahi-Ürfani rolundan, Anadolu

bağlamasının milli sazımızdan fərqiindən, ifaçılıq texnikasından və özəlliklərindən danışıaraq “Semah” havası ilə səs yaddaşımıza müraciət etdi.

Konfransda təklif əhəmiyyəti daşıyan çıxışlar da yer almışdı. Bura bəstəkar, Üzeyir Hacıbəylinin Ev Muzeyinin direktoru, əməkdar incəsənət xadimi Sərdar Fərəcovun və “Azərbaycan Müəllifləri” ictimai birliyinin sədri İsmayıl Məmmədkərimovun məruzələrini aid etmək olar. Sərdar Fərəcov yeni təkmilləşdirilmiş və bərpa olunmuş alətlərin musiqi təcrübəsinə daxil olmasının praktiki əhəmiyyətindən və özəlliklərindən danışdı. Onun fikrincə bu alətlərin xalq tərəfindən qəbul edilməsi, tədrisi, bəstəkarların bu alətlər üçün əsər bəstələməsi və bu alətlərin ifaçılıqda geniş yer alması önəmlidir.

İsmayıl Məmmədkərimov öz məruzəsində yeni yaradılmış alətlərin müxtəlif sərgiləri, ifaçılıq müsabiqələri, festivallarının təşkilindən və təbliği yollarından söz açdı.

Konfransda həmçinin patent sahibləri olan Qorxmaz Əlilicanzadə, Adil Fərzəliyev düzəlttikləri alətlər barədə danışıdılar. Yekunda isə məruzəçilərə maraqlı suallar və təkliflər verildi, müxtəlif müzakirələr aparıldı.



Elmi-praktiki konfrans foyədə qurulmuş alətlərin geniş sərgisi və məruzələr arası səslənən musiqi nümunələri ilə müşayiət olundu. Əlamətdardır ki, sərginin əhəmiyyətli hissəsini Azərbaycan Milli Konservatoriyasının “Milli musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi” laboratoriyasında hazırlanmış çoxsaylı musiqi alətləri təşkil edirdi. Eyni zamanda yeni alətlərin də təmsil olunduğu Milli Konservatoriyanın xalq çalğı alətləri orkestrinin kiçik heyəti rəngarəng konsert proqramı ilə konfrans iştirakçılarının böyük marağına səbəb oldu. Konfrans boyunca həmçinin Azərbaycan Musiqi mədəniyyəti Dövlət Muzeyinin nəzdində fəaliyyət göstərən, sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor, xalq artisti Məcnun Kərimin (1945-2013) yaratdığı və

hazırda AMK-nın dosenti, xalq artisti Munis Şərifovun rəhbərlik etdiyi “Qədim musiqi alətləri” folklor ansamblı, AMK-nın dosenti, kafedra müdiri, əməkdar artist Malik Mansurovun “Naznazı” ansamblı, xalq artisti Zakir Mirzəyev və digər ifaçılar müxtəlif qədim və bərpa olunmuş, eləcə də yeni ixtira edilmiş alətlərdə çalmaqla konfrans məruzələrindəki müddəaları əyani surətdə diqqətə çatdırdılar.

Ümumilkdə, “Azərbaycan milli musiqi alətləri: Keçmişimiz – bu Günümüz” adlı elmi-praktik konfrans olduqca səmərəli keçdi. Buna səbəb konfransın yüksək səviyyədə təşkili, məruzəçilərin maraqlı çıxışları, yaxın illərdə xeyli alətin təkmilləşməsi, bərpası, ixtirası, orqanalogiya sahəsinin inkişafı, konfransa gələn dinləyici heyətinin və hörmətli qonaqların bu tədbirə səmimi maraq göstərməsi idi. Elmi-praktik konfransın nəticəsi olaraq konfransa təşrif buyuran hər bir kəs zəngin informasiyalar əldə etdi, yeni ixtiralarla, yeni və bərpa olunmuş alətlərin ifaçılıq texnikası ilə tanış olaraq onları əyani şəkildə dinlədilər. Sevindirici hal burasındadır ki, AMK-nın “Milli musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi” elmi-tədqiqat laboratoriyası və BMA-nın “Qədim musiqi alətlərinin bərpası və təkmilləşdirilməsi” elmi-tədqiqat laboratoriyası qısa bir zamanda bir çox alətləri bərpa etmiş və təkmilləşdirmişdir. Xüsusilə konfransda AMK-nın “Milli musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi” elmi-tədqiqat laboratoriyasının sayca çoxluq təşkil edən alətləri sərgidə böyük ajiotaj doğurdu. Eləcə də, AMK-nın bir çox tələbələri bu alətlərin ifaçılarına çevrilərək alətlərin gündəmə gəlməsi üçün müstəsna rol oynadılar. Konfransda AzPatentin direktoru Mir Yaqub Seyidov alətsünaslıq elmi üçün edilən böyük xidmətlərə, ciddi səylərə və təşəbbüsə görə AMK-nın rektoru Siyavuş Kərimiyə, “Milli musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi” elmi-tədqiqat laboratoriyasının rəhbəri Məmmədəli Məmmədova, elmi işlər üzrə prorektor, sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Lalə Hüseynovaya, “Milli musiqinin tədqiqi” elmi-tədqiqat laboratoriyasının rəhbəri Abbasqulu Nəcəfzadəyə xüsusi minnətdarlığını bildirərək görülən işlərin tərifi və təqdirəlayiq olduğunu vurğuladı.

Hümay Fərəcova

AMEA-DA “FÜZULİ DÜNYASI” MÖVZUSUNDA LEKTORİYA KEÇİRİLDİ

Yanvarın 24-də AMEA-nın Alimlər Evinin və Azərbaycan Milli Konservatoriyasının birgə layihəsi çərçivəsində “Füzuli dünyası” mövzusunda lektoriya keçirildi.

“Azərbaycan Milli Ensiklopediyası” Elmi Mərkəzində gerçəkləşən lektoriyada elm və mədəniyyət xadimləri, tanınmış ictimaiyyət nümayəndələri və KİV təmsilçiləri iştirak edirdilər.



Tədbiri giriş nitqi ilə açan AMEA-nın Alimlər Evinin direktoru, tarix üzrə fəlsəfə doktoru Nuridə Quliyeva bu dəfəki lektoriyanın dahi Azərbaycan şairi və mütəfəkkiri Məhəmməd Füzuliyə həsr olunduğunu söylədi, bu cür tədbirlərin ictimaiyyət üçün vacibliyini vurğuladı.

Sonra Azərbaycan Milli Konservatoriyasının elmi işlər üzrə prorektoru, dosent Lalə Hüseynova dahi şair və mütəfəkkir Füzulini daha yaxşı

tanımaq və tanıtdırmaq məqsədi daşı-yən lektoriyanın əhəmiyyətini qeyd etdi. O, şairin dünya mədəniyyəti xəzinəsinə verdiyi böyük töhfələrdən danışdı, ədibin yazdığı “Leyli ilə Məcnun”un bir mədəniyyət və əxlaq əsəri olduğunu vurğuladı.

Daha sonra AMEA-nın Humanitar Elmlər Bölməsinin akademik-katibi, akademik Teymur Kərimli Məhəmməd Füzulinin həyat və yaradıcılığı barədə məruzəsini təqdim etdi. M.Füzulinin zəngin ədəbi-fəlsəfi irsi barədə məlumat verən akademik bildirdi ki, onun yaradıcılığı Azərbaycan poeziyası ilə yanaşı, Şərq ədəbiyyatı, eləcə də dünya ədəbiyyatı üçün əhəmiyyətlidir.

“Füzuli əsərləri dövrünün obyektiv poetik səlnaməsidir” – deyən alim bildirdi ki, ana dilindən savayı fars və ərəbcə də mükəmməl bədii və elmi əsərlər yaradan Füzuli özündən sonrakı türkdilli ədəbiyyatın inkişafına güclü təsir göstərmişdir. Şairlikdə mahirliyi qədər elmdə də yüksək peşəkar olan Füzulinin əsas məziyyəti ondan ibarətdir ki, yaradıcılığında elm və sənəti üzvi şəkildə qovuşdurmağı bacarmışdır.



Şairin yaradıcılığında musiqi alətlərinin tərənnümünə rast gəldiyini söyləyən məruzəçi onun rübab, ud, təbil haqqında fikirlərini diqqətə çatdırdı. T.Kərimli söz

ustadının bəzən əsl musiqişünas kimi oxucunu heyran etdiyini, onun musiqi alətlərindən bəhs edən “Yeddi cam” irihəcmli poemasının bu baxımdan əhəmiyyətli olduğunu vurğuladı.

Tədbirdə çıxış edən füzulişünas alim, Əməkdar incəsənət xadimi Hacı Aqıl Məlikov, Xalq artisti, professor Mənsüm İbrahimov Füzulinin həyat və yaradıcılığının az məlum olan tərəflərindən, onun qəzəl və qəsidələrində yer almış mənəvi baxışlarından söz açdılar.

Lektoriyada Xalq artisti Şövkət Ələkbərovanın ifasında Füzuli kantatası səsləndirildi, Milli Konservatoriyanın tələbələri şairin qəzəlləri və sözlərinə yazılmış mahnılar ifa etdilər.

Tədbirin video görüntüsünü bu ünvanda izləmək mümkündür: http://science.gov.az/video/open/news_4921

AMEA

GƏNC İFAÇININ UGURU

28 - 29 mart 2017 - ci il tarixlərində Gürcüstanın Tbilisi şəhərində keçirilən “Qamarcoba Tbilisi” Bahar 2017 adlı III Beynəlxalq yaradıcılıq festival-müsabiqədə Azərbaycanı Milli Konservatoriyanın II kurs tələbəsi Orxan Zeynalov təmsil etmişdir.

Instrumental ifaçılıq nominasiyası üzrə müsabiqəyə 6 ölkədən 46 iştirakçı qatılmışdı. Orxan Zeynalov yuxarı yaş qrupunda (18 yaşdan yuxarı) iki əsərlə çıxış etdi. S.Ələsgərovun “Daimi hərəkət” əsərini tarda məharətlə ifa etdikdən sonra



münsiflərin və tamaşaçıların diqqətini özünə cəlb edə bildi. İkinci əsər - Z.Palیاşvilinin “Lerkeri”-sini oynaq tərzdə necə məharətlə ifa etdisə, salondakı tamaşaçılar onu alqışlarla yola saldılar. Münsiflərin yekdil qərarı ilə Orxan Zeynalov I dərəcəli diplomla təltif olunaraq müsabiqənin laureatı adını qazandı. O, Qala konsertdə S.Ələsgərovun “Daimi hərəkət”

əsərini ifa etdi.

Münsiflər “dəyirmi masa”da Orxanın artistlik qabiliyyətini və ifa üslubunu bəyəndiklərindən danışdılar, həmçinin onun konsertmeysteri gənc pianoçu Nərmin İsgəndərovanı xeyli təriflədilər. Hər iki ifaçını bu il Sank-Peterburqda keçiriləcək müsabiqəyə dəvət etdilər. Qeyd edək ki, Orxan dəfələrlə Respublika müsabiqəsinin laureatı olmuşdur. Onun müəllimi Azərbaycan Milli Konservatoriyasının dosenti, əməkdar müəllim Yusif Vəliyevdir.

“Konservatoriya” elmi jurnalının tələbləri

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

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

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

Məqalənin quruluşu

1. Müəllifin adı və soyadı
2. Müəllifin fotosu
3. Statusu (elmi adı, elmi dərəcəsi və ya fəxri adı, yaxud dissertant, ya da doktorant olduğu təşkilat) və vəzifəsi (işlədiyi yer, 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 ingilis dillərində Times New Roman şriftində, 14-lük ölçüdə, 1,5 intervalı ilə yazılmalıdır.
- Hər sözdən sonra, həmçinin nöqtə və vergüldən sonra cəmi bir boşluq (spaceback) işarəsi qoyulmalıdır. Mətnə tərtibat vermək olmaz.
- Məqalənin başlığı həddən artıq böyük olmamalıdır və 8 sözdən artıq olacaqsa ixtisar ediləcək.
- Məqalə ədəbiyyat siyahısı, not nümunələri və xülasələrlə birlikdə 7-15 A4 formatlı səhifə çərçivəsində olsa yaxşıdır.
- Elmi məqalə araşdırmadırsa not nümunələrinin olması vacibdir. Not nümunələri not yazan proqramların birində səliqəylə yığılmalıdır. Ksero kopyanın görüntüsü keyfiyyətsiz olarsa məqalənin üstündə verilə bilməz.
- Sadalanan tələblər olmayan məqalə geri qaytarıla bilər.

Elmi jurnalda çap olunmaq üçün ilk əvvəl məqalənin elmi dəyəri müəyyənləşdirilir. Elmi məqalədə heç olmasa bir problem qoyulmalı və məqalənin sonunda həlli yolları 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 aşkarlansa məqalə dərhal müəllifinə qaytarılır. Məqalənin elmi dəyərini müəyyənləşdirmək məsələsində problemlər olarsa redaksiya ekspert şurasının fikrini əsas götürərək qərar verir. Redaksiya ekspert şurasının tərkibini gizli saxlaya bilər. Təqdim edilən məqalələr başqa dərgidə artıq çap olunubsa “Konservatoriya” jurnalına verilə bilməz. Təkrar çap müəllifin olmasa da dərginin müəllif hüququnu pozur.

KONSERVATORİYA

ELMİ NƏŞR

№ 1 (35)

Bakı – 2017

EKSPERT ŞURASI

Sevil Fərhadova

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

Məmmədəğa 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 2017, №1 (35), 108 s.

Yığılmağa verilmişdir: 03.03.2017

Çapa imzalanmışdır: 24.03.2017

Tiraj 250 nüsxə, sifariş № 98

"Ecoprint" mətbəəsində çap olunub.