

AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI  
TƏHSİL NAZİRLİYİ

---

AZƏRBAYCAN MİLLİ KONSERVATORİYASI

# KONSERVATORİYA

*ELMİ NƏŞR*

**№ 1 (7)**

*Yanvar-fevral*

**Bakı – 2010**

## TƏSİSÇİ:

### AZƏRBAYCAN Milli Konservatoriyası

#### REDAKSİYA HEYƏTİ:

*Siyavuş Kərimi*

*Vasim Məmmədəliyev*

*Zemfira Səfərova*

*Rəna Məmmədova*

*Akif Quliyev*

*Gülnaz Abdullazadə*

*Sevil Fərhadova*

*Vaqif Əbdülqasimov (baş redaktor)*

*Firudin Qurbansoy (məsul katib)*

**«Konservatoriya» elmi curnalı AZƏRBAYCAN Respublikasının Prezidenti yanında Ali Attestasiya Komissiyası Rəyasət Heyətinin 30 aprel 2010-ju tarixli iqlasında (protokol № 10-R) «AZƏRBAYCAN Respublikasında dissertasiyaların əsas nətiylərinin dərj olunması tövsiyə edilən elmi nəşrlərin siyahısı»na salınmışdır.**

**«Konservatoriya» elmi curnalı ildə 6 dəfə (iki aydan bir) nəşr edilir. Dərgidə AZƏRBAYCAN , İngilis, Türk, Rus və başqa dillərdə məqalələr dərj olunur.**

*«Konservatoriya» - elmi curnalı AZƏRBAYCAN Milli Konservatoriyasının Elmi Şurasının 26 dekabr 2008-ji il tarixli 7 saylı protokolu ilə təsdiq edilmiş, AZƏRBAYCAN Respublikası Ədliyyə Nazirliyində 17.12.2008-ji il tarixdə 2770 saylı Şəhadətnamə ilə qeydə alınmışdır.*

*Dərginin materialları AZƏRBAYCAN Milli Konservatoriyası Elmi Şurasının 12 fevral 2010-ju il tarixli qərarı ilə çapa layiq görülmüşdür.*

---

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

Tel.: (012) 439-01-38, (050) 395-86-42; (050) 346-90-49

[www/conservatory.az](http://www/conservatory.az)

**Azərbaycan Respublikasında dissertasiyaların əsas nəticələrinin dərc olunması tövsiyə edilən elmi nəşrlər qarşısında qoyulan tələblər**

1. Nəşrin formatı jurnal formatında və 250x180 mm-dən kiçik olmamalıdır.

2. Hər bir məqalə yeni səhifədə verilməli və səhifənin yuxarısında nəşrin adını, sayını, tarixini bildirən başlıq (zastavka) olmalıdır.

3. Məqalələr üç dildə - Azərbaycan, rus və ingilis dillərində çap oluna bilər. Məqalənin yazıldığı dildən əlavə digər 2 dildə xülasəsi verilməlidir.

4. Mövzu ilə bağlı elmi mənbələrə istinadlar olmalıdır. Məqalənin sonunda verilən ədəbiyyat siyahısı əlifba ardıcılığı ilə deyil, istinad olunan ədəbiyyatların mətnində rast gəlinəndi ardıcılıqla nömrələnməli və məsələn, [1] və ya [1, s.119] kimi işarə olunmalıdır. Eyni ədəbiyyata mətnində başqa bir yerdə təkrar istinad olunarsa, onda istinad olunan həmin ədəbiyyat əvvəlki nömrə ilə göstərilməlidir.

5. Məqalələrin mətnləri Azərbaycan dilində latın əlifbası, rus dilində kiril əlifbası və ingilis dilində ingilis (ABŞ) əlifbası ilə Times New Roman-12 şrifti ilə, 1 intervalla yığılmalıdır.

6. Jurnal öz profilinə uyğun məqalələri dərc etməlidir.

7. Jurnal Azərbaycan Respublikası Ədliyyə Nazirliyində qeydiyyatdan keçməlidir.

8. Jurnal Beynəlxalq Standart Seriya Nömrəsi (ISSN) almalıdır.

9. Jurnalın elektron variantı da qeydiyyatdan keçərək E-ISSN kodu almalı və internetdə yerləşdirilməlidir.

10. Jurnal aşağıdakı beynəlxalq sitatgötirmə sistemlərindən (bibliografik bazalardan) heç olmazsa birinə daxil olmalıdır: Web of Science, Scopus, Web of Knowledge, Astrophysics, Pub Med, Mathematics, Chemical Abstracts, Springer, Agris, Copernicus və s.

11. Jurnal Chemical Abstracts, Computer and Control Abstract, Mathematical Reviews, Zentralblatt Math, Physics Abstract və s. kimi beynəlxalq xülasələndirmə sistemlərindən heç olmazsa birinə daxil olmalıdır.

12. Redaksiya heyətlərinin üzvləri jurnal və topluların profilinə uyğun görkəmli mütəxəssislərdən ibarət olmalı və onlardan redaksiya heyətinə daxil edilmələri üçün yazılı razılıqları alınmalıdır.

13. Jurnalda hər elm sahəsinin ayrıca redaktoru və redaksiya heyəti olmalıdır. Jurnalın uyğun sahələr üzrə mütəxəssislərdən ibarət anonim rəyçiləri olmalı və bu rəyçilər siyahısının anonimliyi jurnalın redaksiya heyəti tərəfindən qorunmalıdır.

14. Məqalələr rəyçilərin gizli rəyindən sonra sahə redaktoru və ya redaksiya heyətinin mütəxəssis üzvlərindən biri tərəfindən çapa tövsiyə və ya təqdim olunmalıdır. Məqalənin sonunda onu çapa təqdim edən sahə redaktorunun və ya redaksiya heyəti üzvünün adı (tam şəkildə), onun elmi dərəcəsi, elmi adı və elmi titulu və məqaləni çapa tövsiyə edən müəssisənin elmi şurasının iclas protokolunun nömrəsi və uyğun tarix qeyd olunmalıdır.

15. Elmi məqalələrin sonunda elm sahəsinin və məqalənin xarakterinə uyğun olaraq işin elmi yeniliyi, tətbiqi əhəmiyyəti, iqtisadi səmərəsi və s. aydın şəkildə verilməlidir.

16. Plagiatlıq faktı aşkar edilən məqalələri dərc edən elmi nəşrlərin redaksiyalarına Azərbaycan Respublikası Prezidenti yanında Ali Attestasiya Komissiyası tərəfindən ciddi xəbərdarlıq ediləcək və bu faktlara təkrar rast gəlinəndə jurnal Ali Attestasiya Komissiyasının tövsiyə etdiyi elmi nəşrlər siyahısından çıxarılacaq.

17. Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi, təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi və çapa qəbul olunma tarixi sonda göstərlməlidir.

18. Jurnal və topluların zəruri nüsxələri Azərbaycan Respublikasında dissertasiyalarm avtoreferatlarının göndərildiyi təşkilatlara da göndərlməlidir.

19. Jurnalın minimal tirajı 200-dən az olmamalıdır.

20. Hər bir məqalədə UOT indekslər və ya PACS tipli kodlar və açar sözlər göstərlməlidir. Açar sözlər üç dildə verilməlidir.

21. Jurnal redaksiyasının poçt ünvanı, telefon nömrəsi, elektron ünvanı göstərlməlidir.

22. Jurnalın internetdə saytı olmalı və onun «online» olaraq məqalə qəbul etmək imkanı olmalıdır.

23. Jurnal məqalələrin dərc olunması ilə əlaqədar olaraq müəlliflərin razılığını əksətdirən və müəllif hüquqlarının qorunması barədə anket hazırlamalıdır. Bu anketi müəlliflər imzalayıb redaksiyaya göndərməli və ya jurnalın saytına daxil olub anketin elektron variantını doldurmalı və onu elektron təsdiqləməlidirlər.

24. Jurnalın məqalə müəlliflərinin hüquqlarını qorunmalıdır.

25. Elmi jurnallarda «ardı növbəti nömrədə» adı altında seriya məqalələrin dərc olunmasına icazə verilmir.

26. Məqalələrin müxtəlif dillərdə olan xülasələri bir-birinin eyni olmalı və məqalənin məzmununa uyğun gəlməlidir. Xülasələr elmi və qramatik baxımdan ciddi redaktə olunmalıdır.

27. Jurnalda bölmələr olmalıdır: məsələn, ədəbiyyatşünaslıq, dilçilik və s.

28. Məqalələrdə müəllif(lər)in işlədiyi müəssisə və onun ünvanı, müəllifin elektron poçt ünvanı göstərilməlidir.

29. Jurnalda onun bir ildə neçə nömrəsinin nəşr olunduğu göstərilməlidir.

30. Jurnalda məqalə müəllifləri üçün qaydalar verilməlidir.

31. Jurnalın təsisçisi və təsisçiləri aydın şəkildə qeyd olunmalıdır.

32. Jurnalda 1-2, 3-4, 3-5 kimi nömrələr qoymağa icazə verilmir.

33. Jurnal redaksiyalarına doktorant və dissertantlardan jurnalda məqalələrin dərc olunması üçün rüsum alınmasına icazə verilmir.

34. Jurnalın hər hansı bir nömrəsində və ya onun adında yalnız bir seriyanı göstərməyə icazə verilir.

35. Məqalələrin sonundakı ədəbiyyat siyahısında son 5-10 ilin elmi məqalələrinə, monoqrafiyalara və s. istinadlara üstünlük verilməlidir.

36. Baxılan elm sahəsində qabaqcıl olan dünya ölkələrindən daxil olan məqalələrin çapına yer verilməlidir.

37. «Müəlliflərin mövqeyi redaksiyanın mövqeyi ilə üst-üstə düşməyə bilər» ifadələri rast gəlinən jurnallar Azərbaycan Respublikasının Prezidenti yanında Ali Attestasiya Komissiyasının jurnallara dair siyahısından avtomatik olaraq çıxarılacaq.

38. Ali məktəb və ya elmi müəssisə tərəfindən nəşr olunan jurnal müəssisəsinin elmi fəaliyyət istiqamətlərinə, yüksək ixtisaslı elmi kadr potensialına, mövcud elmi infrastrukturuna, elmi tədqiqat və mütəxəssis hazırlığı istiqamətinə və s. uyğun olmalıdır.

39. Azərbaycan Respublikasının Prezidenti yanında Ali Attestasiya Komissiyası tərəfindən keçiriləcək növbəti monitoring nəticəsində yuxarıdakı tələbləri ödəməyən elmi nəşrlər «Azərbaycan Respublikasında dissertasiyaların əsas nəticələrinin dərc olunması tövsiyə edilən elmi nəşrlərin siyahısı»ndan avtomatik olaraq çıxarılacaq.

*Siyavuş Kərimi*  
*xalq artisti, professor*

## QRAMAFON VALLARI – SƏS YADDAŞIMIZ

Səs insan ruhunun maddiləşmə üsullarından biridir. Ürəyəyatımlı səsi olanlara qulaq asmaq ruhu sakitləşdirir, yeni ideyalar yaradır. Gözəl rəsm, heykəltəraşlıq, ədəbiyyat əsərləri kimi musiqi də mənəviyyatı zənginləşdirən, ruhu böyüdən vasitələrdəndir.

Oxumalar musiqiyə xüsusi jilvə verir, onu həyat enerjisi ilə doldurur, janlanlırır. Allah bilir, xalqımızın nə qədər gözəl müğənnisi, minilliklər boyu hansı səslərlə xalq mahnılarımızı, muğamlarımızı ifa etmişlər. Səsin qorunub saxlanması texnikası məişətə daxil olanadək minilliklər ərzində nə qədər gözəl səsləri, xanəndəlik məktəblərini itirmişik. Şifahi ənənə ilə yaşayan xanəndəlik məktəblərimiz nələri itirib, nələri qazanıb? – sualına daha dəqiq cavab vermək üçün minillik səslər qorunub saxlansaydı, yaxşı olardı. Təəssüf olsun ki, ən köhnə vallarımızın yaşı heç 110 ilə gedib çatmır.

Musiqimizin qramafon vallarına yazılmasının ilk nümunəsi 1905-ji ilə aiddir. Riqada dostlarının təhriki ilə istirahətdə olarkən dahi dramaturq J.Jabbarlının yaxın qohumu, müğənni Qədirbala Jabbarov gözəl səsinə qramafon valına yazdırıb AZƏRBAYCAN a gətirəndən sonra, müğənni və instrumental ifaçıların Riqə və Tiflisdəki səsyazma studiyalarına ayaqçmaları başlayır. Qısa zaman ərzində imkanı olan hər kəs səsinə vala yazdırıb gələcək nəsillərə ərməğan etməyə çalışır.

Hər üzü üç dəqiqəni aşmayan qramafon vallarında müğənnilər bəzən muğam dəstgahını sığışdırmağa nail olmuşlar. Hər guşədən bir-iki jümlə, müxtəlif boğazlar göstərməklə bir saati aşan muğam dəstgahı üç dəqiqəyə yerləşdirilib. İndi həmin ifaları dinləyərkən xəzinə tapmış adamın sevinjini yaşayırıq.

Qramafon bumu Qafqazda 1906-1911-ji illərdə apogey səviyyəsinə çatır. Bu da çar üsüd-idarəsini narahat etməyə bilməzdi. Hər üsulla val yazıcılarının qarşısını almağa çalışırdılar.

Qarşımda əməkdaşımız Firudin Qurbansoyun mənə təqdim etdiyi AZƏRBAYCAN Milli Arxiv İdarəsinin Tarix Arxivində 405-ji fond, 1-ji

siyahıda 195 nömrə ilə qorunan çox unikal sənədlərin surətləri var. Sənədləri diqqətlə oxuduqda, havadan nəm çəkən İmperatorun Qafqazdakı janişininin imzaladığı məxfi qıfı ilə göndərilən məktubda istismar olunan xalqların öz musiqisinə bağlanmasının gələjkdə daha mütəşəkkil qüvvə kimi İmperiyaya zərər gətirəjəyi gizli surətdə çatdırılır. Nəmin sənədlərin mətnlərini təqdim edirəm:

\* \* \*

Копия с копии секретного циркулярного отношения.

Канцелярии Наместника Его Императорского Величества на Кавказе от 1 мая 1911 года за № 568. Губернаторам, Начальникам областей и отдельных округов Кавказского края и Бакинскому Градоначальнику.

За последнее время в разного рода общественных местах, где скопляется значительное количество публики, получили сильное распространение грамофоны и т.п. механические инструменты, передающие, благодаря усовершенствованиям в этой области техники, с полным успехом и вполне ясно не только музыкальные произведения, но и даже целые речи. Подобным способом передачи могут быть свободно распространяемы разного рода нецензурные и порнографические рассказы и песни, а также вредного и даже преступного содержания речи политических агитаторов.

По сему поводу Наместник Его Императорского Величества на Кавказе признан необходимым разъяснить, что по смыслу действующих узаконений (ст. 158-169, 176 и 179 Уст. Ценз. и печ.) фабрики грамофонных пластинок приравниваются к типографиям и литографиям и другим подобным заведениям, а места продажи таких пластинок к книжным магазинам, а потому к ним должны применяться в полном объеме изъяснения статьи закона.

В виду изложенного и принимая во внимание, что передача, путем грамофона, разного рода недопустимых пьес и речей, по своему вредному влиянию на слушателей, стоит несравненно выше чем распространение их путем печати, и что пластинки и валики, служащие для демонстрирования этого рода произведение, обыкновенно значатся под вымышленными наименованиями, Генерал-Одъютант Граф Воронцов-Дашков поручил Канцелярии просить Ваше Превосходительство сделать незамедлительно распоряжение подведомственным Вам чинам полиции о проверке демонстрируемых в публичных местах, а также предназначенных в продажу грамофонных пластинок и в случае обнаружения у торговцев или в каких либо других доступных для публики местах, пластинок, недозволенных цензурою или же таких, воспроизведение коих в публичных местах представ-

лялось бы по местным условиям нежелательным, об изъятии таких из обращения в порядке применения в последнем случае 138 ст.уст. о пред.и пресеч. прест.и о привлечении виновных, если к тому будут неоспоримые основания к законной ответственности.

Вместе с тем, Его Сиятельство просит Ваше Превосходительство вменить чинам полиции в обязанность отнестись к возложенному на них поручению возможно менее формально, руководствуясь в каждом отдельном случае единственно лишь соображениями государственного порядка и общественного спокойствия, а не своими личными взглядами.

О последующем благоволите сообщить, для доклада наместнику.

Подписал: за Директора Львович. Скрепил и сп.об. делопроизводителя Стрельбицкий.

Верно: за Делопроизводителя Н.

Верно: за делопроизводителя Канцелярии Бакинского Градоначальника помощник его Чикваидзе.

С копией верно  
И.д. секретаря

Секретно  
Спешное

Приставу участка гор.Баку  
Для точного исполнения и донесения о последующем  
23 мая 1911 года.

\* \* \*

Пристав Портового участка  
Бакинского Полицейместерства  
от 30 мая 1911 № 338.

В. Спешко  
Секретно

В Управление Бакинского Полицейместера

Рапорт

Доношу, что ни публичных мест для демонстрации грамофонных пластинок, ни магазинов, чтобы продавались по сей день в районе Портового участка нет.

Пристав портового уч. гор. Баку



\* \* \*

МВД Бакинский Градоначальник 30/2 июня 1911 № 3031, г.Баку

Секретно  
Бакинскому Полицеймейстерству

В виду разъяснения Наместника Его Императорского Величества на Кавказе изложенных в циркулярном отношении его Канцелярии от 1 мая сего года за № 568 копия которого сообщена Вам для исполнения 20 числа того же месяца за № 1987, предлагаю Вашему Высокородию немедленно предъявить к местам, торгующим грамофонными пластинками, требования, указанные в ст. 176 уст. О Ценз. и Печ., и донести мне в дополнение к донесению от 20 июня сего года за № 996, с представлением подписок торговцев вышеуказанными пластинками.

Подлинное за надлежащими подписали.

Верно: И.д. Секретаря

Секретно

Приставу Портового участка гор. Баку для исполнения и донесения  
5 июля 1911 года № 996

Для точного исполнения и донесения о последующем  
23 мая 1911 года

И.д.Секретаря

\* \* \*

Sənədlərlə tanış olandan sonra, düşünürəm ki, musiqimizin jahansümul qələbələrinin əsas səbəblərindən biri də budur – əlimizdə olanları sistemli şəkildə qoruyub saxlamaqla, onları artırmış həm kəmiyyət, həm keyfiyyətə yeniləşdirməyə nail olmuşuq.

Çağdaşlarımıza primitiv görünən, anjaq o dövrün inqilabi yeniliyi sayılan texnikanın səsi qoruyub saxlama imkanlarından istifadə etməklə musiqimizi, teatr xadimlərimizin səsini indi eşidə bilirik.

Son vaxtlar Heydər Əliyev fondunun musiqi tariximiz üçün açdığı böyük imkanlar özümüzü dünyada tanımaq imkanları müstəsna əhəmiyyətə malikdir.

Köhnə qramafon vallarının yenidən müasir rəqəmsal texnikanın tələblərinə uyğun bərpa edilib, yüksək keyfiyyətlə müxtəlif albomlarda çap olunması musiqi ifaçılarımız üçün janlı məktəbidir.

Səs yaddaşımızı qorumaqla yaradılıq imkanlarının genişləndirilməsi qarşımızda duran əsas vəzifələrdəndir.

*Ağahüseyn ANATOLLUOĞLU*  
*Sənətşünaslıq namizədi, musiqişünas*

## **QƏDİM VƏ MÜASİR “YÜZ BİR” RƏQSLƏRİ**

Azərbaycan xalqı çox qədim zamanlardan musiqi yaradıcılığının müxtəlif sahələrində rəngarəng, müxtəlif məzmunlu və formalı, qiymətli, həm də bu günə qədər öz əhəmiyyətini itirməmiş xalq mahnıları, rəqsləri, müxtəlif o cümlədən, çoban tütəyindən başlayaraq digər musiqi alətlərimizdə belə səslənə bilən gözəl havalar yaratmışdır. Bu xalq yaradıcılığı bir folklor nümunələri kimi istər Azərbaycanın Cənub bölgəsində, istər Şərq-Qərb, istərsə də Şimal bölgəsində olsun, xalqın ulu keçmişini, adət və ənənələrini, düşüncə tərzini özündə qoruyub saxlamış, keçmişlə bu günümüz arasında bir mənəvi körpü, əlaqə vəzifəsi daşmışdır. Bu baxımdan çox qiymətli bir irs olan folklor nümunələrinin toplanaraq elmi səviyyədə işıqlandırılması olduqca vacibdir. Folklor nümunələrinin bu və ya digər şəkildə toplanması biləvasitə müxtəlif elmi mərkəzlər və ya fərdi ekspedisiyalar vasitəsilə həyata keçirilir. Belə ekspedisiya və toplanmalar zamanı həmişə nəsə maraqlı cəhət, yeni bir nümunə aşkarlanaraq üzə çıxır. Məsələn, hər hansısa havanın, yaxud dastanın müxtəlif bölgələrdə fərqli adlandırıldığına şahidi olursan və yaxud da bir rəqsin tamamilə fərqli və naməlum variantına rast gəlicənsən ki, məhz bu kimi dəyərli tapıntılar etnomusiqişünaslıq elminin biləvasitə zənginləşməsinə xidmət edir.

Biz Azərbaycanın Şimal rayonlarından olan Quba bölgəsində şəxsi ekspedisiyada olarkən belə bir maraqlı folklor nümunəsinə rast gəldik. Qubanın dağətəyi kəndlərinin birində qocaman el sənətkarı zurna alətində Azərbaycan xalq rəqsi “Yüz bir”in bizə məlum olmayan, qədim bir variantını ifa etdi. Sənətkarın özünün qeyd etdiyi kimi bu rəqs ötən əsrin 50-ci illərinə kimi ifa edilib və hal-hazırda unudulmuş sayılır.

Biz onun ifasından lentə aldığımız qədim “Yüz bir” rəqsini olduğu kimi – tonallığı, bütün melizmlərilə birlikdə nota saldıq və həqiqətən müasir “Yüz bir” rəqsi ilə bir çox fərqli və həmçinin oxşar cəhətlərinin olduğu ortaya çıxdı.

Müqayisəli təhlil üçün əvvəlcə bizə məlum olan, dəfələrlə dinlədiyimiz



“Yüz bir” Azərbaycan xalq rəqsinin notunu nəzərdən keçirək:  
 “Yüz bir”



Bu rəqsin quruluşu aşağıdakı kimidir:

(II: A:II) (II:A<sub>1</sub>:II) (II:B:II)

A cümləsi də özlüyündə iki yarımcümlədən ibarətdir: I cümlədə melodiya I oktavanın sol ( $g^1$ ) səsinə II oktavanın do ( $c^2$ ) səsinə kvarta həcmli sıçrayış ilə başlayır. Daha sonra melodiya iki dəfə aşağı-yuxarı qammavari hərəkət edərək cümlənin sonunda  $c^2$  səsinə müvəqqəti dayanaraq repriza vasitəsilə təkrarlanır.

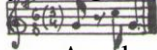
Növbəti A<sup>1</sup> cümləsi A-da olduğu kimi iki yarımcümlələrlə istər melodik, istərsə də ritm-intonasiya, melizm baxımından eyniyyət təşkil edir. A və A<sup>1</sup> cümlələrindəki fərq yalnız I yarımcümlələrdə izlənilir. Belə ki, əgər melodiya A cümləsindən  nümunədə görüldüyü kimi, xalis kvarta (x.4) həcmli sıçrayışla başlayırsa, A<sub>1</sub> cümləsində bunun tamamilə əksinə olaraq iki- $h^1$ ,  $c^2$  səslərindən ibarət melodik hərəkətlə davam edir.  Bunu da qeyd edək ki, istər A və istərsə də A<sub>1</sub> cümlələri kvadrat quruluşlu olmayaraq genişlənməmişdir. Yəni hər cümlə dörd deyil, beş xanədən ibarətdir.

B cümləsi əvvəlki cümlələrlə ritmik cəhətdən bir sıra oxşarlıqlar təşkil etsə də, melodik intonasiyalar, melodik hərəkət baxımından tam ziddiyyət təşkil edir. Belə ki, A və A<sub>1</sub> cümlələrində melodiya yuxarıya doğru hərəkət edərsə, B cümləsində bunun əksi izlənilir. Şərti olaraq A və A<sub>1</sub> cümləsini sual, B cümləsini isə cavab cümləsi adlandırırıq. Bu fikri melodiyanı dinləyərkən də təsdiqləmək mümkündür.

B əvvəlkilərdən fərqli olaraq iki deyil, üç yarımcümlədən ibarətdir ki, burada melodiya pilləvari hərəkətlə tədricən aşağıya – yəni tonikaya doğru yönəlir. Bu yarımcümlələr bir-birinin hər dəfə bir ton aşağıda səslənən sekvensiyalı təkrarıdır.

B cümləsi də reprizlidir. Əgər melodiya A və A<sub>1</sub> cümlələrinin sonla-

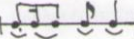
rında müvəqqəti olaraq  $c^2$  səsinə dayanırdısa, B-nin sonunda tonikadan dominantaya doğru qammavari hərəkət izlənilir ki, bu da yarım kadans təəssüratı yaradır, melodiyanın təbii inkişafını tələb edir. Repriz vasitəsilə təkrarlanan melodiya muğam intonasiyalarından ibarət kiçik bir sonluqla tonikada bitir.



Rəqsin melodiyası Azərbaycan xalq musiqisinə xas olan melizmlər, ritmik fiqurasiyalar, x4 həcmli sıçrayışlar, tonikaya doğru sekvensiyalı hərəkətlərlə zəngindir.


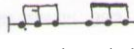

Rəqsin ritmik quruluşu da çox maraqlı olaraq aşağıdakı kimidir:



“Yüz bir” – Azərbaycan xalq rəqs musiqisinə xas olan ritmik formul ilə  çox vaxt musiqiçilərin öz aralarında söylədikləri kimi, “üç badam, bir qoz” ritmi ilə başlayır və sanki xəyalən bu ritm rəqsi sona kimi müşayiət edir. Nümunədə isə digər ritmik quruluşlu xanələrə də rast gəlirik.

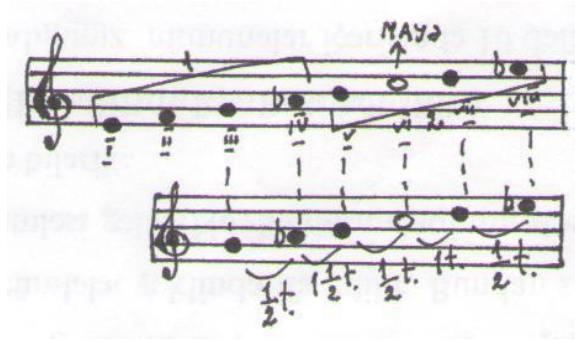
Nümunədən görüldüyü kimi A cümləsi beş xanədən ibarətdir və hər xanədə müxtəlif ritmik formullar çıxış edir. Bu formullar sanki bir tezis kimi növbəti cümlələrin ritmik formullarını özündə cəmləmişdir. Lakin bunlarla yanaşı növbəti cümlələrdə yeni ritmik fiqurlara da rast gəlirik.

$A_1$  cümləsinin ilk iki xanəsi istər melodik, istərsə də ritmik cəhətdən bir-birinin təkrarıdır. Sonrakı üç xanə isə A cümləsinin son üç xanəsi ilə melodik və ritmik cəhətcə eynidir.

B cümləsindən başlayaraq yeddi xanə ərzində  və  ritmik formulları rəqsin sonuna kimi bir-birini əvəzləyir. Qeyd edək ki, bütün cümlələr reprizlidir və B cümləsi təkrarlanaraq  sonluğu ilə bitir.

Müasir “Yüz bir” rəqsi Azərbaycan xalq musiqisinin əsasını təşkil edən yeddi əsas məqamın birində – II oktavadakı “do” mayəli “Şüştər” ladının üzərində qurulmuşdur. Rəqsin səsdüzümü məqamın səsqatarına aşağıdakı kimi uyğun gəlir:

II oktavadakı “do”  
mayəli  
Şüştər məqamının  
səsdüzümü  
Müasir “Yüz bir”  
rəqsinin  
səsdüzümü



Rəqs II oktavadakı “do” mayəli Şüştər məqamının alt kvartasından



mayəyə sıçrayışla başlayır:

Daha sonra melodiya A və A<sub>1</sub>

cümlələri ərzində mayə tonu ətrafında gəzişərək ona istinad edir, cümlələrin sonunda isə müvəqqəti olaraq mayə tonunda dayanır. Bu cür hərəkət məhz muğamın formayaradıcı xüsusiyyətindən qaynaqlanır.

B cümləsindən başlayaraq melodiya mayənin üst mediantasından tədricən mayənin alt kvartasına – yəni məqamın üç dayaq-istinad pərdəsindən birincisinə, tamamlayıcı tona (rəqsin başladığı səsə) qayıdaraq sona çatır. Bu da Şüştər məqamının özünəməxsus quruluşu ilə əlaqədardır. Bundan irəli gələrək melodiyalar bu məqamın mayə tonunda bitdikdə yarımkadans, mayənin alt kvartasında (tamamlayıcı tonda) bitdikdə isə tam kadans təəssüratı yaradır.

Rəqs bütövlükdə eyniadlı “Şüştər” muğamının “Fəli” şöbəsinin intonasiyaları üzərində qurulmuşdur. Lakin, bildiyimiz kimi “Fəli” şöbəsi də “Mayə-Şüştər” kimi məqamın əsasən iki istinad – III yəni, tamamlayıcı ton və VI mayə və əsas ton pərdələrlə idarə olunur. İstər muğam, istərsə də bu şöbələr üzərində qurulmuş rəng, rəqs, təsnif, diringilər quruluşu baxımından əvvəlcə VI pillədə müvəqqəti qərar tutur, ona istinad edir, sonda isə bir qayda olaraq III yəni tamamlayıcı tonda bitir.

İndi isə təhlil üçün Quba bölgəsindən topladığımız qədim “Yüz bir” rəqsinin notunu nəzərdən keçirək:

“Yüz bir”

*All.o.r.e.t.to*





Eyniadlı bu iki “Yüz bir” rəqsi melodiyası, musiqi və ritmik quruluşu, tempi, ən əsası lad-məqam xüsusiyyətlərinə görə bir-birindən fərqlənirlər. Eyni zamanda, müəyyən xanələr intonasiya cəhətdən oxşardılar.

Qədim “Yüz bir” rəqsinin musiqi quruluşu belədir:

(II:A:II) (B)(A<sub>1</sub>)+muğam+ (A<sub>2</sub>)+ koda.

Onun melodiyası müasir “Yüz bir” rəqsindən fərqli olaraq sıçrayışla deyil, əvvəlcə kiçik sekunda, daha sonra kiçik tersiya münasibətində cərəyan edir:



Lakin bəzi oxşar cəhətlər də nəzərə çarpır. Digər rəqsdəki kimi burada da A cümləsi iki yarımcümlədən ibarətdir və bunlarda melodiya əvvəlki rəqsdə olduğu kimi yuxarı-aşağı hərəkət edərək A cümləsinin sonunda tonikadan x4 zildə müvəqqəti dayanır və repriz vasitəsilə cümlə təkrarlanır.

Əvvəlki rəqsdən fərqli olaraq burada A<sub>1</sub> və B cümlələrinin yeri dəyişmişdir, yəni burada A sual cümləsindən sonra birbaşa B cavab cümləsi gəlir. Burada təkrar yoxdur və B cümləsini A<sub>1</sub> – variativ cümləsi əvəz edir.

A<sub>1</sub> cümləsinin ilk xanəsi A-dan fərqli olaraq x4 həcmli sıçrayışla başlayır. Bu, eyni zamanda bizə öncəki – müasir “Yüz bir” rəqsinin əvvəlini xatırladır:

Qədim  
“Yüz  
bir”:



Müasir  
“Yüz  
bir”:



Bu rəqsin A və A<sub>1</sub> cümlələri intonasiya cəhətcə çox oxşar olsalar da, ritmik quruluşun və səslərin bir-birinə münasibətində bir sıra fərqlər üzə çıxır. Əgər A cümləsi yuxarı-aşağı mülayim hərəkətlə xarakterik idisə, A<sub>1</sub> x4 həcmli sıçrayışlarla nəzərə çarpır.

Bundan sonra /Ad libitum/ adlanan muğamvari epizodik parça səslənir. Təxminən dörd xanədən ibarət bu parçadan sonra gələn A<sub>2</sub> yenidən /A tempo/ sürətilə davam edir. Onu da qeyd edək ki, A<sub>2</sub> A<sub>1</sub>-dən cümlələrin

dördüncü xanədəki yalnız bir not fərqi ilə seçilir.

A<sub>1</sub>-IV xanə



A<sub>2</sub>-IV xanə






İki xanəlik kiçik koda ilə rəqs bitir. Rəqslərin quruluşundakı bəzi fərq və oxşarlıqlar ümumiləşdirilərək aşağıdakı cədvəldə öz əksini tapır:

Adları	Musiqi quruluşu	Cümlələrin quruluşu	Tempi	Metrik quruluş	Xanə sayı (reprizlə)	İfa xarakteri	Tonal xüsusiyyətləri
Müasir “Yüz bir”	II:A:II:A <sub>1</sub> :II:B:II	Genişlənib	Moderato	6/8; (3/4)	34	Ağır, samballı	Minor
Qədim “Yüz bir”	II:A:II+B+A <sub>1</sub> + muğam+A <sub>2</sub> +koda	Genişlənib	Alleqretto	6/8	28 + muğam	Oynaq, şən	Major

Cədvəldən görüldüyü kimi, burada əsas fərq rəqslərin ifa və tonallıq xüsusiyyətlərində meydana çıxır ki, bu da eyniadlı iki “Yüz bir” rəqslərini bir-birindən kəskin fərqləndirən spesifik cəhətlərdəndir.

Rəqslərin ritmik quruluşlarında da bəzi oxşar və fərqli cəhətlər özünü göstərir.



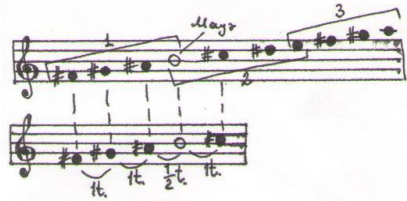
Əvvəlcə oxşar cəhətlərə nəzər yetirək: Rəqslərin xanə ölçüləri 6/8-dir; bu baxımdan notların qruplaşmasında  kimi ritmik formullar tez-tez növbələşir. Belə ki, müasir “Yüz bir” rəqsində  kimi, qədim “Yüz bir” rəqsində isə əsasən  kimi ritmik formullar üstünlük təşkil edir. Lakin bununla bərabər çox maraqlıdır ki, hər iki rəqsdə ritmik cəhətdən bir-birinin təkrarı olan xanəyə rast gəlinmir. Məhz bu da eyniadlı rəqsləri bir-birindən fərqləndirən əsas cəhətlərdən biridir.

Aparılan təhlil rəqslər arasındakı daha bir marqlı cəhəti üzə çıxarmışdır. Əgər müasir “Yüz bir” rəqsi “Süştər” məqamının üzərində qurulmuşdursa, digər rəqs “Rast” məqamında səslənir.

Qədim “Yüz bir” rəqsi I oktavadakı “si” mayəli Rast məqamının üst və orta tetraxordunun səslərində qurulmuşdur və onun səs sırası məqamın səsdüzümünə aşağıdakı kimi uyğun gəlir:

I oktavadakı Rast məqamının səsdüzümü:

Qədim “Yüz bir” rəqsinin səsdüzümü:



Rəqsin melodiyası isə eyniadlı “Rast” muğam ailəsinə daxil olan “Bayatı-Qaçar” muğamının “Bərdast” şöbəsinin intonasiyaları üzərində qurulmuşdur. Sanki rəqsin cümlələri muğamın “Bərdast” şöbəsinin cümlələrinin ritmə salınmış variantıdır. Eyni zamanda, rəqsi dinləyərkən onun “Zəmin-Xarə” şöbəsinin intonasiyalarına yaxın olduğunu da söyləmək mümkündür. “Zəmin-Xarə” əvvəllər “Şur” muğamına daxil olan bir şöbə olmuş və indi “Bayatı-Qaçar” muğamının əsas zil şöbələrindən biridir. Müasir “Şur” muğamının əsas şöbələrindən biri də “Bayatı-Qaçar” (“Bayatı-Türk”) adlanır. Həmçinin məqamın VI dayaq-istinad pərdəsi də eynilə “Bayatı-Qaçar” adlandırılır.

Müasir musiqişünaslıqda Şur məqamının məlum səkkiz dayaq-istinad pərdələrindən III-sü mayənin üst mediantası məhz “Zəmin-Xarə” adlanır. Lakin bildiyimiz kimi, “Zəmin-Xarə” şöbəsinin ifası zamanı aşağı enərkən ortaya çıxan alterasiyaya rəqsin ifasında rast gəlinmir.

Rəqs qeyd olunduğu kimi zurna alətinin ifasından nota salınmışdır və ortada ifaçı sərbəst vəznli kiçik bir muğamvari epizod ifa edir. Bu “gəzişmə” isə “Çahargah” muğamının “Bərdast” şöbəsinin intonasiyaları

üzərində qurulmuşdur”.



Belə bir modulyasiya ilə sənətkar ifaya yeni boya, rəngarənglik gətirmiş olur və dinləyicidə xoş təəssürat yaradır. Eyni zamanda çox da kəskin bir təzad yaratmır, çünki, Rast kimi Çahargah məqamı da major ladına uyğun gəlir. Yəni, bu modulyasiya eyni lada /major/ və həmçinin eyni tonallığa istinadən baş verir. Belə ki, rəqs I oktavadakı “si” mayəli Rast, muğamvari epizod isə eyni ucalıqlı Çahargah məqamında səslənir.

Rəqslərin müqayisəli təhlili bəzi maraqlı cəhətləri də üzə çıxardır: müasir “Yüz bir” rəqsi əsasən şəhər mühitində formalaşaraq daha çox sazəndə üçlüyü – yəni tar, kamança və qavalın müşayiəti ilə toy şənliklərində, konsert salonlarında ifa edilmişdir.

– Yalnız bir Şüştər məqamına əsaslanır və şəxsi zövqdən asılı olaraq bu rəqsin ifası zamanı sazəndələr Şüştər muğamının şöbələrindən birinə istinad edən improvizasiyalarla ifanı zənginləşdirirlər.

– Bundan fərqli olaraq qədim “Yüz bir” rəqsi kənd mühitində formalaşmış və əsasən zurnaçı dəstəsi – zurna, balaban, çombağ nağara (dumbul) ifaçıları tərəfindən müxtəlif məişət xarakterli şənliklərdə, bayram və tədbirlərdə ifa edilmişdir.



– Xaraktercə şən və şux olan qədim “Yüz bir” rəqsinin ifa dairəsi daha rəngarəng olmuşdur.

– Şəhər mühitində yayılıb formalaşmış “Yüz bir” rəqsini daim diqqət mərkəzində olaraq nota salınmış, tədris proqramlarına daxil edilmişdir. Belə ki, xalq çalğı alətlərində çalmağı öyrənən şagirdlər bu rəqsə hələ ibtidai, uşaq musiqi məktəbindən yaxşı tanıyırlar.

– Qədim “Yüz bir” rəqsini isə Şimal bölgəsində əsasən Quba rayonunda el musiqiçiləri arasında yayıldığından və buraya folklor ekspedisiyalarının həddindən az olması və musiqişünasların diqqətindən kənar qalması “Yüz bir” rəqsinin çox qədim variantının musiqişünaslıq elminə naməlum qalmasına gətirib çıxarmışdı.

Ümid edirik ki, tərəfimizdən toplanaraq nota salınmış və təhlil edilmiş “Yüz bir” rəqsinin qədim və çox maraqlı bir variantı musiqi ictimaiyyətimiz tərəfindən sevinclə qarşılanacaq və diqqət mərkəzində olaraq gələcəkdə nəşr ediləcək rəqs məcmuələrində, tədrisdə və ifaçılarımızın repertuarında özünə layiqli yer tutacaqdır.

### РЕЗЮМЕ

Куба, являясь одним из этнографических районов Азербайджана, привлекает внимание и богатым музыкальным фольклором.

В статье изложено очень старинный и не известный вариант Азербайджанского народного танца. «Сто один», который, было обнаружено во время индивидуальной экспедиции в Кубе. Для анализа представлена и другой вариант.

Здесь также приводится сравнительный анализ этих танцев с традиционно принятыми и широко распространенными в исполнении.

**Ключевые слова:** «Куба», «Сто один», «Народный танец».

### SUMMARY

Guba draws one's attention to its rich folk-lore music being one of the ethnographic regions of Azerbaijan.

Azerbaijan national dance “One hundred and one” (Йцз бир) is presented as the ancient and interesting variant in this article which is still unknown to science. The information is gathered by the individual expedition in this region. The dance “One hundred and are” (Йцз бир) is traditionally heard and widely used in teaching and rendering. The two variants are compared typologically.

**Key words:** “Kuba”, “One hundred and one”, “Azerbaijan national dance”.

**Ряйляр:** проф., сьнят. нам. О.С.Гулийев;  
проф., сьнят. нам. В.Я.Ябдцлгасымов

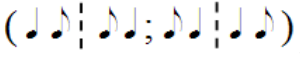
*Alyona İNYAKİNA*

*Bakı Musiqi Akademiyasının müəllimi*

## **AŞIQ HAVALARININ MELODİKASINDA RİTMİK SİMMETRİYA PRİNSİPİ**

Aşiq mədəniyyəti Azərbaycan ənənəvi musiqisində tədqiqat üçün ən maraqlı sahələrdən biridir. Onların yaradıcılığının sinkretik səciyyələri həm ədəbiyyat nəzəriyyəçiləri, tarixçiləri, həm də musiqişünaslar tərəfindən bu mövzuya oyanan marağı səbəbləndirir. Sonuncular sırasında musiqişünaslıqda bu sahəni kəşf edən A.Eldarovanın [2], aşiqşünaslıq üzrə əsərlərin müəllifi T.Məmmədovun [4,5,6], xalq və xalq-professional yaradıcılıq əsərlərinin ritmik təşkilinə əruz vəzninin təsirini tədqiq edən E.Babayevin [1, s. 23–33, 96-103] və aşiq musiqisində ritm məsələləri ilə məşğul olan F.Xalıqzadənin [7] adlarını xüsusilə qeyd etmək lazımdır. Lakin, müxtəlif sahələri mütəxəssislər tərəfindən dəfələrlə tədqiq olunmuş aşiq yaradıcılığı irəlində hələ də cavabları axtarılmalı olan bir sıra suallar doğurur.

Tədqiqatımızın nüfuz dairəsinə aşiq havalarının melodik inkişaf xəttini, daha dəqiq desək, onların ritm-intonasiya tərkib hissələrini daxil etmişik. Aşağıda sadalanan səbəblərə görə biz məhz bu nöqtəyi nəzəri seçdik. Məsələ burasındadır ki, əgər bu və ya digər havanın melodik xəttinə diqqətlə fikir versək, onun əsasını bir neçə çox qısa, lakin çox sıx diapazonlu kifayətə sadə intonasiyaların təşkil etməsini görürük. Bununla belə, bütün hava boyunca dəfələrlə səslənən, lakin heç bir zaman praktiki olaraq dəqiq təkrarlanmayan kiçik, hətta mikroskopik melodik özlər vahid, bütövlük təşkil edən, eyni zamanda dinamik inkişafı bir kompozisiya yaradır. Bu hansı halda mümkün olur? İlk əvvəl onu qeyd edək ki, aşiq ifaçılıq və yazıçılıq ənənəsi intonasiyaların növ və müxtəlifliyi, onların diapazon, kəmiyyət sahəsində ciddi məhdudiyət qaydalarına istinad edir ki, bu da nəticədə çox vaxt aşiq havalarında izlədiyimiz xüsusi növə məxsus variantlığa gətirib çıxarır. Burada variantlıq ilk növbədə, çox incə, öz müxtəlifliyi ilə heyrətləndirən ritmik dəyişikliklərdir. Az əvvəl qeyd etdiyimiz dəqiq təkrarların olmaması məhz, ritmin ifadə vasitələrinin zəncirvari tam bir arsenalının istifadəsinin

nəticəsidir. Həmin arsenalın istifadə olunmasına zərurət bir tərəfdən inkişafın intensivləşdirilməsinin əhəmiyyəti ilə şərtlənmişdir. Bu halda da nəzərə alınmalıdır ki, mövzunun, kupletin, hətta bütün havanın (bir-mövzulu olduğu halda) əsasını təşkil edən intonasiya nümunələrinin sayı iki-üçdən artıq olmamalıdır. Digər tərəfdən isə, çoxlu sayda ritmik variantların yaranması müəyyən vurğu tələb edən şeir formasının melodiyasına təsirinin nəticəsidir. Xüsusilə də, havalarda deklamasiyanın geniş yayılma faktını da qeyd etmək lazımdır [2, s. 99]. Bütün bunlar ümumilikdə ritmik variantların bolluğuna və zənginliyinə gətirib çıxarır. Ritmik dəyişkənlik üsullarının aşiq havalarında son dərəcə çoxluq təşkil etməyinə baxmayaraq, yayılma dərəcəsi və xarakterliyinə görə bəziləri xüsusilə seçilir. Ritmik inkişafın ən tipik üsullarından biri də ritmik güzgü və ya ritmik simmetriyadır. Havaların ritmik şəklinin inkişaf xəttində mümkün olan bu növ simmetriyaları – onun ən sadə formalarından tutmuş (adi gözlə gördüyümüz və eşitdiyimiz) intonasiya kompleksləri miqyasında və formayarıdan elementlər səviyyəsində fəaliyyət göstərən daha mürəkkəb simmetrik quruluşlara kimi hər yerdə izləmək olar. Güzgülü ritmin ən sadə növ müxtəlifliyi – iki yanaşı melodik nümunənin intonasiyası əsasında və hətta bir intonasiya çərçivəsində meydana gələn növdür. Qeyd etmək lazımdır ki, ritmik simmetriyanın bu mərhələdə daha da sadə növlərini E.Eldarova tərəfindən seçilmiş havaların musiqi-poetik ritmik formulaları arasında [2, s.103], həmçinin E.Babayev tərəfindən seçilmiş və onun fikrincə ostinat formasında təşkil olunmuş və xalq aşiq musiqisinin bütün janrlarının əsasını təşkil edən 11 bəhr sırasında da görmək olar [1, s.25]. Burada söhbət intonasiyanın uzunmüddətli vurğusunun yerdəyişmə prinsipinə əsaslanan, güzgülü ritmin ən geniş yayılmış formasından gedir: vurğunun xanənin ilk zəif təqtisindən güclü təqtisinə keçidi və əksinə 

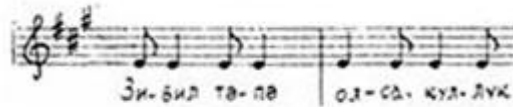
Aşiq musiqisində verilmiş ritm formalarının meydana gəlməsi əruz vəzni ilə bağlıdır ki, bu vəznin təsiri barədə tədqiqatçılar dəfələrlə yazıblar [4, s. 8; 1, s. 23]. Bu halda E.Babayevin transkripsiyasına görə bu cür ritmik şəkil beş bölgüdə yaranan musiqili ifadədir: mutafailun tafile muftailun. Bütövlükdə “tafile”<sup>1</sup> muğam melodiyasında çox böyük rol oynayır, belə ki, öz sadəliyi sayəsində onlar bir-biri ilə və muğamın monodiyası ilə çox təbii olaraq uyğunlaşır. Ehtimala görə, məhz bu səbəbdən də verilmiş tafile çox geniş yayıldı və aşiq havalarının melodikasına öz təsirini göstərdi. Bir neçə oxşar ritmformulaların birləşməsi çoxlu miqdarda “güzdə əksi” olan ritmik srtuktur yaradır.

<sup>1</sup> Ярузда биолгу.

Bu quruluşu təşkil edən və bununla da digər ritmik uyğunluğu formalaşdıran səslərin miqdarı əhəmiyyətli dərəcədə çox ola bilər (Nümunə № 1. «Ovşarı». T.Məmmədovun yaz.):



Daha mürəkkəb nümunələrdə ritmik simmetriyaların təkrarların mümkün növləri ilə uyğunlaşdığını izləyə bilərik (Nümunə № 2. «Ovşarı». T.Məmmədovun yaz.):



Verilmiş fraqmentdə intonasiyaların bir-biri ilə birləşmə prinsipinə əsaslanaraq bu növ struktur yaranır: təkrar – güzgü – təkrar. Bunu da sxemləşdirib bu cür təsvir etmək olar: AA BB (burada B – A-nın dönməsidir). Lakin, təkrar və simmetriyanın uyğunlaşmasının digər yolları da mümkündür (Nümunə № 3. «Vaqif gözəlləməsi». T.Məmmədovun yaz.).



Verilmiş epizodda güzgü və təkrar ayrı tərzdə bir - birinə qarşılıqlı təsir göstərir. Ona görə də melodik özəklərin birləşmə strukturları burada başqa cür, məhz belə formalaşır: güzgü – təkrar – güzgü və bu halda fraqmentin sxemi başqa cür formalaşır: ABBA (burada yenə də A və B bir-birinin ritmik əksləridir). Sonuncu nümunə bizə özünəməxsus ikili güzgüdən söhbət açmağa imkan yaratdığına görə daha da maraq doğurur. Belə ki, bir tərəfdən simmetrik olaraq bir-birinə münasibətdə A və V-nın ilkin motivləri çıxış edir. Digər tərəfdən isə, motivlərdən sonra gələn, onların əks düzülüşdə olan təkrarı intonasiya komplekslərinin artıq

(AB BA)

güzgüliyünü formalaşdırır I II .



Simmetrik ritmik şəklın daha bir növ müxtəlifliyi onların motivin özü və onun ritmik dönməsi arasında sərhəd kimi qəbul olunması sualı ilə bağlıdır. Məsələ burasındadır ki, bizim nəzərdən keçirdiyimiz bütün epizodlar əvvəllər səslərin cüt rəqəmi ilə xarakterizə olunurdu ki, bu da melodik modellərin cütlüyünə uyğun gəlir. Yəni, bütün öndə gedən frazalar – motiv + onun ritmik güzgülü ifadəsi prinsipi üzrə qurulurdu.

Nəticədə, intonasiya kompleksi 2 müxtəlif motivlər əsasında cəmlənirdi (2+2 səs, 3+3 səs və s.). Lakin, səslər arasındakı şərti sərhəd həmişə motiv və onun dönməsinin bölmə mərkəzində dayanmırdı. Hərdən ayırıcı rolunda ilkin model və onun dönməsi üçün ümumi olan mərkəzi səs çıxış edirdi. Bir qayda olaraq, bu cür mərkəzi səs onu əhatə edən səslənən digər materialdan öz ölçüsü ilə fərqlənir. Çox az hallarda olardı ki, əhatəsindəki səslərə öz ölçüsünə görə bərabər olan səs simmetrik kompleksin mərkəzində dayansın. Praktiki olaraq, biz heç vaxt ölçüsü özündən əvvəlki və sonrakı səslərdən qısa olan fraqmentlərlə də toqquşmuruq.

Ritmik simmetrik strukturların intonasiya özəkləri səviyyəsində melodik dolğunlaşdırılması sualına keçərkən, qeyd etmək lazımdır ki, bütövlükdə bu melodik dolğunluq aşırı havalarının motivli inkişafının xarakterik xüsusiyyətlərini və ümumi qanunauyğunluqlarını əks etdirir. Belə ki, güzgü ritmin səsi yüksəkliyinin təşkilində ən tipik və sadə forma 1 eyni səsin dəfələrlə təkrarı sayılır. Bütövlükdə, eyni yüksəkliyə malik səsin əsasında uzunmüddətli reçitasiya aşırı havalarının melodik xətti üçün çox xarakterik təzahürdür və onlarda bu növ epizodlar çox geniş yayılıblar (həm də nəzərə almaq lazımdır ki, təkrarlanan səsin rolunda həm ladin özülü, həm də gərginlik yaradan özülü olmayan səs də çıxış edə bilər [2, s.76]). Bu səbəbdən qəribə deyil ki, geniş yayılma şəraitində bənzər növlü epizodlar özünə həm də ritmik cəhətdən çevrilmiş strukturları da hopdururlar.

Hətta, melodiya nə qədər kasıbdırsa, ritmik şəkil kompozisiyanın dinamik inkişafını dayandırmamaq üçün bir o qədər zəngin, maraqlı, hətta kəskin belə olmalıdır. Eyni sözləri melodik xəttlərdə güzgü ritmin intonasiyaların təkrarı ilə uyğunlaşdığı fraqmentlərə də aid etmək də olar. Bu cür epizodlar daha çox bununla maraqlıdır ki, onlarda eyni zamanda iki məntiqi funksiya birləşir: qayıdış (ritm tərəfdən) və müntəzəmlik (melodiya tərəfdən). Ola bilsin ki, öz aralarında bir-birinə zidd olan funksiyaların məhz eyni bir zamanda uyğunluğu daxilən sadə və məhdudlaşdırılan ifadə vasitələri olan musiqi əsərinin hərəkətverici qüvvəsi sayılır. Yəni, bu növ kompozisiyalarda fəlsəfinin əsas qanunlarından biri olan “ziddiyyətlərin mübarizə və birliyi” qanununa uyğun olaraq, daxilən bir-birinə zidd olan tendensiyaların məhz eyni zamanda fəaliyyəti kompozisiyanın bütün strukturunu istiqamətləndirən lazımı impuls və dinamik cərəyan yaradır. Müxtəlif funksiyaları dinamik inkişafın prinsipi kimi eyni bir zamanda uyğunlaşdırmağın mühümlüyü, bilavasitə ritmik simmetriyanın yayılmış prinsipinin melodik cəhətdən kifayət qədər az hallarda təsdiqi faktına əsaslanır.

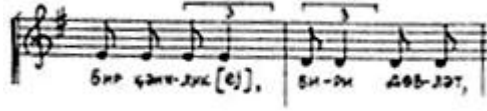
Güzgü ritmin intonasiya cəhətdən qurulması və uyğunlaşdırılması üsulları arasında, ritmik şəkilin intonasiyaya verilən ifadəliliyini xüsusilə

nəzərə çarpdırmaq üsulu daha çox seçilir (həmçinin miqdarına görə). Belə ki, simmetriyanın  əsasında (və ya onun variantının əsasında ) özəyi motivin ikinci hissəsində yerləşən aşağı hərəkətli sekunda olan intonasiya durur (bununla bərabər, frazanın əvvəli özünü çox zaman bir yüksəklikdə olan səsin təkrarı kimi təmsil edir). Yəni, melodik vurğu ritmik olaraq vurğunun yerdəyişməsi ilə nəzərə çarpır.

Gəzişmə xarakteri daşıyan intonasiyalar da simmetrik ritmi melodik cəhətdən dolğun edir. Bu halda, həmin səs ətrafında gəzişmə pilləvari sekunda hərəkətinə söykənir ki, burada da əvvəlcə yuxarı, sonra isə aşağı istiqamətli ardıcılıq zərurilik təşkil edir. Bənzər əlaqələndirilmədə frazanın sonunda aşağı istiqamətli sekundanın geniş yayılması və o cümlədən, aşıq melodiyasının inkişafında sekunda hərəkətin əhəmiyyəti bir daha qeyd olunur. Təsadüfi deyil ki, oxuma güzgülü ritmlə tez-tez uyğunlaşır. Məsələn burasındadır ki, həmin melodiyanın əsasını aşağı və yuxarı hərəkətli sekundaların növbələşdiyi müəyyən bir simmetriya təşkil edir. Məhz melodik xəttin istiqaməti simmetriyası (qalxma və enmələrin növbələşməsi).

Ritmik simmetrik quruluşları nəzərdən keçirərkən görürük ki, onlar nəinki, müəyyən ölçüyə malik ayrı-ayrı səslərin, həmçinin bütöv ritmik fiqurların əsasında formalaşıblar. Bu cür fraqmentlərdə güzgülyün aşkara çıxardılması üçün nəticə vahidi kimi səslər yox, onların intonasiyada uyğunluğu xidmət edir. Yəni artıq güzgülü ritmin göstərilməsinin ikinci mərhələsi – intonasiyalı ritmik komplekslər mərhələsi başlayır. Bu növ nümunələrlə güzgülük və təkrarın uyğunlaşması epizodlarında toqquşmuşuq (o zaman söhbət ikili güzgülükdən gedirdi, nümunə №2). Lakin, ritmik cəhətdən simmetrik intonasiya komplekslərinin təşkili üçün bu cür ikili güzgülük çox da mütləq deyil. İntonasiya dolğunluğuna gəldikdə isə, burada o az hallarda eyni bir səsin təkrarı ilə məhdudlaşır, daha az hallarda isə sekunda diapazonundan da kənara çıxır:

Nümunə № 4. «Məmmədbağırı». T.Məmmədovun yaz.



Nümunə № 5. «Mirzəjani». T.Məmmədovun yaz.



Və burada aşağı hərəkətli tamamlayıcı sekundalı frazaların yayılma dərəcəsi çox böyükdür. Ritmdəki güzgülüyün melodiyaadakı aşağı hərəkətli sekvensiyalarla uyğunlaşdığı epizodlar da kifayət qədər geniş yayılıb. Yenidən inkişafın ziddiyyət prinsiplərinin eyni zamanda bir-birinə qarşı qoyulduğu nümunəni görürük, verilmiş halda bu, ardıcıl və çevrilmiş inkişafdır. 1-ji (dönmə) – məntiqə görə bizi periodik olaraq inkişafın çıxış nöqtəsinə qaytarmalıdır. 2-ji (sekvensiya) – əksinə, get-gedə çıxış nöqtəsindən daha da uzaqlaşdırır. Lakin, dediyimiz kimi, bir-birinə qarşı qoyulmuş tendensiyaların eyni zamanda uyğunlaşması, inkişaf üçün lazım olan dinamik təkanı verir. Bu üsulun vacibliyi müxtəlif mərhələlərdə eyni bir zamanda tam fərqli funksiyaların (qəti surətdə bir-birinə əks olan) uyğunlaşması faktını təsdiq edir (xatırladaq ki, birinci epizodda dönmə və təkrar birləşmişdiər). Melodik inkişafda sekvensiyalığın ritmik simmetriyalarla uyğunlaşması başqa cür də ola bilər. Belə ki, sekvensiyalı hərəkətin dövriliyi ritmformula və onun dönmələrinin dövriliyi ilə üst-üstə düşməyə də bilər. Başqa cür desək, sekvensiyanın melodik hissəsi ilkin ritmik şəkildən (və ya onun simmetrik variantından) uzun və ya qısa ola bilər. Bundan başqa, melodik sekvensiyaların güzgülü ritmə nisbətən zamanla dəyişkənliyi də mümkündür.

Beləliklə, aydınlaşdırdığımız kimi ritmik təşkilin quruluşundakı simmetriyalıq özünü iki səviyyədə göstərir: 1) ayrı-ayrı səslərin səviyyəsində; 2) ritmintonasiya komplekslərinin səviyyəsində. Lakin daha ətraflı təhlil ritmik inkişafda simmetriyanın təzahürünün üçüncü dərəcəsinin mövcudluğunu göstərdi. Bu səviyyə əvvəlki iki səviyyə kimi nəzərə çarpmır, o aşıq havalarının təbiətindən, daha dəqiq desək, onun quruluş formasının təbiətindən axıb gəlib. Bildiyimiz kimi, istənilən aşıq havalarının ən tipik forması kuplet-variatsiya formasıdır [4, s.68-69]. Aşıq musiqisinin müəyyənləşdirilmiş üslub xüsusiyyətlərində intonasiyanın

variantlı inkişafında əsas gərginlik ritmin üzərinə düşür. Öz növbəsində, biz aydınlaşdırdıq ki, ritmik inkişafda genişləndirmənin ən xarakterik formalarından biri güzgüldür. Bu da o deməkdir ki, hər növbəti kupletin əvvəlki kupletin variantı kimi quruluşu zamanı variantlığın əsas prinsiplərindən biri ilkin intonasiyaların ritmik güzgü formasında istifadəsi olacaq. Bununla da aralıq məsafədə güzgülü ritm olan simmetrik ritmin təzahürünün üçüncü səviyyəsi elə bundan ibarətdir. Güzgülü ritmin özünü reallaşdırdığı formalar müxtəlifdir. Belə ki, variantlı kupletdə güzgüdə öz əksi kimi bir və ya iki intonasiya çıxış edə bilər. Az hallarda ritmik dönməyə bir-birinin ardınca növbələşən birdəfəlik bir neçə intonasiya özəyi düşər olur. Çox vaxt buna səbəb kimi ilk intonasiyaların “bir-birindən asılılığı” vəziyyətində variantlı səslənməsi olur, yəni yeni variant bir daha intonasiyalar arasında mövcud qarşılıqlı əlaqəni təkrarən təsdiqləyir. Bu cür ələqələr kimi çox tez-tez intonasiya komplekslərinin birinci təqdimatı zamanı onların ilkin güzgülü xarakteri, tematik özəklərin təkrarı, həmçinin təkrar və simmetriyanın uyğunluğu çıxış edirlər.

Bu tədqiqatdan nəticə çıxardaraq, qeyd etmək lazımdır ki, kuplet – variasiya inkişafının quruluşunda ritmik simmetriya prinsipi həm ritmik, həm də intonasiya səviyyələrində fəaliyyət göstərən ilkin musiqi materialının variantlı şəkildəyişmə prinsiplərindən biridir. Və ritmik simmetriyanın ifadə və şəkildəyişmə imkanları nə qədər universal olsa belə, musiqi materialının variantlı inkişafı üçün onun imkanları çox vaxt kifayət olmur. Buna görə də özünün əsas növündə ritmik güzgüliyə (xüsusilə III səviyyədə) çox az hallarda rast gəlinir. Simmetrik ritmin variantlı dəyişmə prinsipi ilə uyğunluğu, ayrı-ayrı səslərin əlavə və kənar edilməsi, ilkin uzadılmış səsin parçalanması aşıq havalarının inkişafı üçün ənənəvidir. “Sərbəst üslub qətiyyətlə ciddi üslubu üstələyir” [3, s. 99]. Tematizmin dəyişdirilməsi ritmik simmetrik quruluşun istifadə olunması ilə də keçinir.

Bununla da, yuxarıda istifadə olunan bütün analitik material bir daha bizə tematik təşkilin inkişafında güzgülü ritmin üsullarının əhəmiyyətli rolunu sübut etdi. Həmçinin, bu üsulların istifadə sahəsinin nə qədər geniş spektrə malik və ifadə vasitələrinin nə qədər zəngin olduğunu nümayiş etdirdi.

## Ədəbiyyat

1. Babayev E. Azərbaycan dəstgahının ritmikası. Bakı, “İşıq”, 1990.
2. Eldarova Ə. Azərbaycan aşıqlarının sənəti. Bakı, “İşıq”, 1984.
3. Mazel L. A., Tsukerman V.A. Musiqi əsərlərinin təhlili. Moskva, “Muzika”, 1967.



4. Məmmədov T. Azərbaycan aşıqlarının ənənəvi havaları. Bakı, “İşıq”, 1988.
5. Məmmədov T. Azərbaycan xalq-professional musiqisi: aşıq sənəti. Bakı, “Şur”, 2002.
6. Məmmədov T. Korəğlunun havaları. Bakı, “İşıq”, 1984.
7. Xalıqzadə F. Aşıq ritminin bəzi xüsusiyyətləri haqqında // Qobustan, I bur. 1983.

## РЕЗЮМЕ

В данной статье автором исследуются зеркально-симметричные структуры, образующиеся в ритмическом развитии ашыгских напевов, а также формы их реализации на различных масштабных уровнях: 1) на уровне отдельных звуков; 2) на уровне ритмоинтонационных комплексов; 3) на уровне элементов формообразования. Кроме того, в статье делается попытка установления источников возникновения данных структур в ритмике напевов и выявляются наиболее типичные принципы совмещения зеркальных ритмических фигур и интонационной составляющей. Сделанные же на основе этого выводы приводят автора к проблеме одновременного действия в эпизодах напевов различных (порой и противоречащих друг другу) логических функций, что, возможно, служит одним из главных средств стимулирования активного динамического развития.

**Ключевые слова:** «зеркально-симметричная структура», «ашигские напевы», «ритмические фигуры».

## SUMMARY

This article is devoted to sameness – symmetrical structures in rhythmical development of ashugs melodies and also forms of their realisation on different levels.

The author is noticed the source of these structures in rhythm of melodies.

**Key words:** “symmetrical structures”, “ashugs melodies”, “rhythm of melodies”

**Rəyçilər:** professor V.Əbdülqasimov;  
Sənətsünaslıq namizədi A.Nəcəfzadə

*Fəridə MƏLİKOVA*

*Azərbaycan Milli Konservatoriyasının müəllimi*

## KAMANÇA İFAÇILIĞINDA ƏNƏNƏVİ ÜSULLAR

Çoxsaylı Azərbaycan xalq çalğı alətləri sırasında kamança xalqımıza çox yaxın olan bir alətdir. Dahi Üzeyir Hacıbəyli yazırdı: «Uzunsəsli Telli musiqi alətlərinin yeganə nümayəndəsi də kamançadır. Kamançanın telləri üzərində ucları uzun bir çubuğa rəbt edilmiş tük dəstəsilə çalındığından hasil edilən səsləri istədikcə uzatmaq olar».

Buna görədir ki, kamançada çalınan musiqi tardan səscə daha mükəmməl və insanın səsinə daha yaxın olar. Əlavə kamança səsinin məxsus «bəm»də tardan daha təsirli olduğunu nəzərə alsaq və tellər üzərində barmaq qoyub «vibration» deyilən titrək səslər hasil edilməsini dəxi əlavə etsək, kamançanın tardan daha kamil və daha faiq bir aləti-musiqiyə olduğu meydana çıxır.

Zatən tar «akkompaniman» üçün yarar bir alət olduğu halda, kamança «melodik» alətlərdən ən gözəlidir». Üzeyir Hacıbəylinin bu sözlərindən illər ötdükcə kamançanın rolu musiqi sənətinin qədərbilənləri tərəfindən artmaqda, istedadlı alimlərimizin tədqiqatları nəticəsində daha qüdrətli zirvələr fəth etməkdədir.

Müasir kamança dörd simli alət olub, əsasən qoz ağacından hazırlanan kürə şəkilli çanaqdan, girdə uzunsov qoldan, aşxıqlar yerləşən kəllədən və «şiş» adlanan dəmir dayaqdan ibarətdir. Müasir kamançanın simləri metaldan hazırlanır, çanaq dairəvi formalı müxtəlif ölçülərdə olur. Çanağın açıq tərəfinə balıq dərisindən üz çəkilir. Onun üzərinə ağacdən yonulmuş çəpəki vəziyyətdə xərək yerləşdirilir. Xərəyə söykənən bir ucları şiş üzərindəki qarmaqlara, o biri ucları isə aşxıqlara bərkidilir. Çalğı zamanı alət şaquli vəziyyətdə saxlanılır və kamanı simlərin üzərinə sürtməklə səslənmə alınır. Sonralar kəllə kiçilməyə başladı və indi yumru balaca topu xatırladır. Müasir kamançanın qolunun uzunluğu təxminən 300-400 mm olur. Lakin simlər yerləşən səth bir qədər hamardır. Bəzən kamançanın qolu sədəflə müxtəlif naxışlarla bəzədilir. Hər bir çalğıçı yaxşı bilir ki, kamançada qol ən zərif yerlərdən biridir və simlər üzərində barmaqlar hərəkət etdirilərkən, sim ağaca dəyir və tədricən simin

yerləşdiyi hissədə ovuntu meydana gəlir. Ona görə də həm qəşəng görünsün deyə, həm də qolun deformasiyasının qarşısını almaq məqsədilə qədimdə alətin qolunu sümük və ya sədəf materiallarla bəzəyirdilər. Özü də bu elə ustalıqla naqqaşlanırdı ki, son nəticədə qolun dairəviliyi itmirdi. İndi kamança ustalarımız qolun simlər yerləşən hissəsini çox vaxt ebonitdən hazırlayırlar ki, bu da öz bəhrəsini verməkdədir.

Qolun üzərində dörd sim yerləşir. I sim «mi» ikinci oktavada, II sim «lya» birinci oktavada, III sim «mi» birinci oktavada, IV sim «lya» kiçik oktavada yerləşir. Alət kvinta-kvarta kökündə qurulur. Müasir kamançanın kamanının uzunluğu da müxtəlif ölçülərdə olur. Kaman əsasən at quyruğunun tükündən hazırlanır, lakin bəzən kaprondan hazırlanmış sintetik tüklü kamanlara da rast gəlmək olur, bu da onunla izah olunur ki, at tükü getdikcə çətin tapılır, ona görə ustalar bu məsələnin həllini kamanın kapron tüklərdən hazırlanmasında görürlər.

Azərbaycan xalq çalğı aləti olan kamança instrumental musiqinin təbliğində özünəməxsus yerə malikdir. Bildiyimizə görə alətşünaslıqda və ifaçılıq sənətində müxtəlif kaman üsulları məlumdur. Eyni zamanda müşahidələr nəticəsində kaman üsullarının bir sıra növləri diqqətdən kənar qalır.

Məhz müxtəlif kaman üsullarının ifa tərzinə görə seçilməsində peşəkar sənətkarlar bir-birindən fərqlənir. Tarı mizrab dilə gətirdiyi kimi, kamançanın səsöyadıcısı kamandır.

Bildiyimizə görə tar və kaman üsullarını 2 yerə bölsək daha məqsədə uyğun olardı.

1) Avropa kaman üsulları (Not sisteminə keçməklə əlaqədar olaraq qazanılmışdır)

Not sistemindən əvvəl xalq yaradıcılığı ilə bağlı olan

2) Xalq yaradıcılığı ilə bağlı olan

Xalq kaman üsulları (Buna şifahi ənənəvi professional musiqi janrları daxildir).

Xalq kaman üsulları tarixi baxımdan öncə yarandığı üçün ilk növbədə bu mövzuda söhbət açmaq istərdik.

### **Xalq kaman üsulları**

Hamımıza məlumdur ki, tar və kamança çox zaman bir yerdə çalınan musiqi alətləri olmuşdur.

Azərbaycan klassik tar ifaçılığında bir çox ənənəvi mizrab işlətmə üsulları vardır ki, onların haqqında məlumat verməyi lazım bilirik.

Diqqətlə fikir vermiş olsaq, tarda olan mizrab üsulları kamançanın kaman üsulları ilə eynilik təşkil edir. Buna aydın bir nümunə diqqətinizə

çatdırmaq istərdik.

Tarda P - üst mizrab

1) Kamanda isə P - sağ kaman

Tarda V - tərs mizrab

2) Kamançada V - sol kaman deməkdir.

Əgər bunları növbələşdirməklə fasiləsiz, ardıcıl tez-tez çalmış olsaq:

Onda tarda:



Kamançada isə:

3)



Belə fikirləşsək ki, tarda rüxt mizrab tremola ilə çalmaq deməkdirsə, onda kamanda bunu rüxt kaman (yəni tremola) adlandırsaq heç də yanlışdır.

Məhz bu baxımdan mizrablara kamanın gözü ilə baxdıqda məlum olur ki, tarı mizrab dindirdiyi kimi, kamançanı da kaman dilləndirir. Kamandan necə istifadə olunması ifaçının hansı dərəcədə peşəkar olduğundan irəli gəlir.

4)Sürüşdürmə kaman

O da öz növbəsində istiqamətindən asılı olaraq 2 yerə bölünür:

a) zilə sürüşdürmə kaman

b) bəmə sürüşdürmə kaman

(Bir sıra hallarda buna aşağı və yuxarı sürüşdürmə kaman da deyilir)

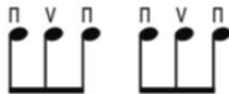
5) Qoşa kaman

Bu üsulda simə kamanlar qoşa-qoşa çəkilir.

PV – VP – PP - VV

Tar ifaçılıq sənətində santur mizrab üsulu var. Həmin üslub kamançaya da aid olduğundan biz onu santur kaman adlandırmağı məqsədəuyğun sayırıq.

6) Santur kaman



Kamanın 3 hərəkətindən yaranır.

Belə hal kamançanın muğam ifaçılığına daha xasdır.

PVP - PVV - VPV

PVP ardıcılığı melodiyadan asılı olaraq kaman üsulu dəyişilmiş halda da PPV və ya VPP işlədilir.

Kamança aləti iki yolla səslənir, müasir dillə desək:

- a) kamanla
- b) kamansız

Kamansız çalınma üsuluna pissikatto deyilir. Qısaca (PİZZ) yazılır.

PİZZ – 2 yolla icra olunur.


- 1) Sol əl barmaqlarını dartmaqla və sağ əllə çalmaqla.
- 2) Sağ əllə simi dartmaqla, sol əli isə simin üzərinə qoymaqla.

Təbii ki, kaman üsulları bizim yazımızla məhdudlaşmışdır. Gələcək tədqiqat işlərimizdə bu sahə daha dərinlən öyrəniləcəkdir.

Kamançanın notla çalınması ilə əlaqədar olaraq Avropa kaman (skripka) üsullarından geniş istifadə edilir.

Bəstəkar S.Ələsgərovun da bu rəqsə müraciət etməsi təsadüfi deyildir. Kamançanın geniş səs diapazonu, bədii texniki imkanlarını, müxtəlif kaman üsullarını iti tempdə nümayiş etdirmək üçün bəstəkar bu janrı daha münasib hesab etmişdir. Xatırladaq ki, «Tarantella» 1977-ci ildə kamança və fortepiano üçün klavir şəklində köçürülərək «İşiq» nəşriyyatında çap olunmuş və Respublikamızın çoxsaylı ifaçı auditoriyasına təqdim edilmişdir.

Qeyd edək ki, «Tarantella» rəqsi mövzu dəyərində, bədii quruluşuna, alət üçün daha münasib, əlverişli tonallığın seçilməsinə və başqa məziyyətlərinə görə fərqlənir. Əsər kamançaçalılarda geniş ifaçılıq imkanları aşılaraq ən dəyərli pyesdir. «Tarantella» sırf klassik Avropa musiqi ənənələrinə istinadən sadə üç hissəli formada bəstələnmişdir.

Bütün ifa müddətində tarantellaya xas olan ritmik fiqur  əsərin ümumi nəbzi kimi toxunulmaz saxlanılır. Pyesin əvvəlində səslənən ikixanlı melodiya əsərin ümumi məğzini təşkil edir.



The image shows a musical score for three instruments: Violin (top staff), Violoncello (middle staff), and Piano (bottom staff). The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'rit. molto' (rhythmically very slow). Dynamics include 'f' (forte) and 'meno' (diminuendo). The piano part includes a 'p' (piano) dynamic. The score consists of three measures, with the first two measures being a single melodic line and the third measure showing a more complex texture with multiple voices.

12

13

*p*

*mf*

*poco*

Tempo I

*a poco rit. molto*

*p*

Göründüyü kimi not yazısında kamançaya aid edilən dinamik çalarlar (nüans) ştrixlər, kaman üsulları azlıq təşkil edir. Bizim ifamızda (F. Məlikova) isə pyesin orta hissəsi daha rəngarəng verilmişdir.

Üçüncü təkrar bəndi birinci bəndə nisbətən qisaldılmış şəkildə verilmişdir. Üçlənmiş səkkizlik notlardan birinin arqo ştirixi ilə kiçik oktavanın «İya» səsi ilə verilməsi kulminasiyaya hazırlığı artıran əlamətlərdəndir. Yuxarı reqistrə doğru səslərin kreşendolu axarı qəfil dayanır. Nöqtəli çərək pauzadan sonra fortissimo nüansı ilə ikili notla tamamlanır.

Avropa kaman üsulları məhz xalq kaman üsullarınınin tərkib hissəsində də işlənilir. Buna misal olaraq:

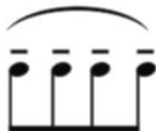
*Detache* – Hər notun (səsin) simdən ayırmamaq şərti ilə, ayrı-ayrı kaman üsulları ilə ifası. Bir qayda olaraq not yazısında qeyd edilmir.

*Leqato* – kamanın bir hərəkətində notların (səslərin) rabitəli və yaxud yekdil çalınması



Köməkçi kaman üsulları:

*Porta mento* – qrup halında birləşmiş notların ayrı-ayrılıqda kamanın bir hərəkəti ilə göstərilməsi



*Martele* (və yaxud vurğulu *staccato*) - hər not (səs) kamanın ayrı-ayrı təkənləri ilə çalınır



Tremolonun növləri haqqında isə gələcək elmi-tədqiqat işlərimizdə geniş yer veriləcəkdir.

Bütün bu kaman üsullarını Respublikanın xalq artisti, sözün əsl mənasında Azərbaycan kaman məktəbində öz dəsti xəttini yaratmış Həbil Əliyevin yaradıcılığında canlı olaraq görmək olar. Sənətçi ifa zamanı bir kamana bitkin musiqi cümləsini ifadə edə bilməsi məhz xalq musiqimizin zənginliyindən xəbər verir. Bütün deyilənlərə kaman üsulları yekunlaşmır. Gələcək tədqiqatımızda bu məsələləri daha dərinlən araşdıracağıq.

### **İstifadə olunmuş ədəbiyyat**

1. 01. Azərbaycan xalq musiqisi (oçerklər) Bakı, Elm, 1981, s. 197 (Ə. İsayadə «Azərbaycan musiqi folklorunun öyrənilməsi tarixindən», s. 5-19)

1. 02. Əbdulqasımov V. Azərbaycan tarı. Bakı, İşiq 1989. s. 50; 51

1. 03. Rəhmətov Ə. Azərbaycan xalq çalğı alətləri və onların orkestrdə yeri. Bakı, İşiq, 1979.

1. 04. Hacıbəyov Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Bakı, Elm, 1985. s. 151.

1. 05. Абдуллаева С. Народные музыкальные инструменты Азербайджана. Баки, Азярнешр, 1972. с.36

1. 06. Абдуллаева С. Современные Азербайджанские музыкальные инструменты Азербайджана. Баки, Ишыг, 1984. с.74

1. 07. Abdullazadə S. «Kamança». Elm və həyat. 1970. s.24, 25

### **РЕЗЮМЕ**

**Фарида Меликова**

#### **Традиционные исполнительские методы кеманчы**

В данной статье приводятся разные факты о ведении смычка в народной музыке. Способы ведения смычка подразделяют на 2 части:

1) Способ ведения смычка в народной музыке.

2) Способ ведения смычка в европейском стиле.

А также учитывается практика ведения смычка в искусстве Народного артиста Габилы Алиева.



**Ключевые слова:** «каманча», «смычок», «Габиль Алиев».

## S U M M A R Y

**Farida Malikova**

### **Traditional methods of playing kemancha**

Different facts on bow working (bowing) in folk music are given in this article. Means of bow working are divided into 2 parts:

- 1) Means of bowing in folk music
- 2) Means of bowing in European style.

Practice of bow working (bowing) in creative work of people is artist Habil Aliyev is also taken into consideration in this article.

**Key words:** “kamancha”, “bow working”, “Habil Aliyev”

**Rəyçilər:** f.e.d., professor Gülnaz Abdullazadə;  
professor Vaqif Əbdülqasimov

*Abbasqulu NƏCƏFZADƏ*  
*sənətsünaslıq namizədi*

## **ŞƏXSİ VİDEOARXIV VƏ ÇALĞI ALƏTLƏRİNDƏN İBARƏT KOLLEKSİYA**

Uzun illərdir Azərbaycan çalğı alətlərini toplayaraq zəngin şəxsi kolleksiya yaratmışam. Respublikamızda nadir alətlərdən sayılan – sümsü, bülban, tulum, yaylı rübab, sitar, qaşığək, musiqar, qoşaney və s. kolleksiyamı bəzəyən alətlərdəndir. 40 ilə yaxındır ki, bu alətləri həm nəzəri cəhətdən öyrənir, həm də onlardan təcrübədə istifadə edirəm. Bir sıra xarici ölkələrdə, o cümlədən Misir, İraq, Meksika, İran, Türkiyə, Hollandiya, Belçika, İtaliya, İsveç, İsrail, Yaponiya, Almaniya, Yunanıstan və digər yerlərdə mədəniyyətimizi layiqincə təmsil və təbliğ etmişəm. Bu ölkələrin musiqi mədəniyyəti, eləcə də çalğı alətlərilə iştirak etdiyim folklor festivallarında daha yaxından tanış olmuşam. Apardığım araşdırmalar nəticəsində aydınlaşdırmışam ki, vaxtı ilə Azərbaycanda geniş istifadə edilən, sonralar unudulmuş musiqardan (pan fleyta və ya nay adı ilə) Rumıniyada, davuldan Türkiyədə, gərənay, cəng, Qoşqar rübabı, səfail və surnaydan Özbəkistanda, yaylı rübabdan Misirdə indiki zamanda da istifadə edilir. Bu alətləri həmin ölkələrdə müxtəlif yollarla (alqı-satqı, hədiyyə) əldə etmiş və Azərbaycana gətirmişəm. Maraqlı sual ortaya çıxır: məhz bu alətləri toplamaqda məqsəd nə idi?

Musiqi alətsünaslığı ilə məşğul olandan sonra məlum oldu ki, adlarını sadaladığım alətlərin ən qədim mənbələrinə, izlərinə hazırda inkişafda olduğu ölkələrdə deyil, məhz Azərbaycanda rastlaşırıq. Bunlar arxeoloji, tarixi, ədəbi, etnoqrafik, linqvistik mənbələrdə, qədim qayaüstü rəsmlərdə, miniatur illüstrasiyalarda və başqa məxəzlərdə öz əksini tapmışlar.

Azərbaycan dünyanın ən qədim yaşayış məskənlərindən biri olduğundan (burada qədim insanlar 2,5 milyon il əvvəl məskunlaşmışlar), bu ərazi qədim mədəniyyət mərkəzlərindən hesab edilir. Belə yerlərdən biri olan Füzuli şəhəri yaxınlığında Azıx mağarasında arxeoloqlar qədim insanın – neandertalın (azıxantropun) alt çənə sümüyünü tapmışlar (1, s.

20). Mütəxəssislər Azıx mağarasında bu qədim insanın 350 min il əvvəl yaşadığını elmi əsaslarla müəyyənləşdirmişlər.

Azıx sözü ulularımızın – Azların, daha doğrusu, Azərlərin adından yaranmışdır. Əslində Azıx – Azlarıq, Aslarıq deməkdir (2, s. 77).

Son tədqiqatlar göstərir ki, “ibtidai insanlar Azıx mağara düşərgəsində 2,0-2,5 milyon il bundan əvvəl məskən salmış və uzun müddət burada yaşamışlar” (3, s. 186). Həmçinin, “məlum olmuşdur ki, bu dövrün ibtidai insanları Homo erektus tipli adamlar olmuşlar” (3, s. 62).

Bəzən mənə irad tuturlar ki, bu fikirləri – “Azərbaycanın dünyanın ən qədim mədəniyyət mərkəzlərindən biri olduğu”nu çıxışlarında (tele kanallarda, elmi simpozium və konfranslarda) həddindən artıq çox istifadə edirsən. Mən isə belə hesab edirəm ki, həmin tədbirlərdə vaxt məhdudiyyəti qoyulduğundan, hələ bir çox digər məsələləri söyləməyə vaxt qalmır. Əlbəttə, Azərbaycanın zəngin mədəniyyəti haqqında 10-15 dəqiqə ərzində ətraflı və kifayət qədər geniş informasiya vermək müşkül məsələdir. Siz mənə Yer üzündə Qobustan kimi elə bir qədim diyar göstərin ki, o xalqın mədəniyyətini, yaşam tərzini arxeoloji faktlarla, qayaüstü rəsmlərlə daha əhatəli və dolğun şəkildə özündə əks etdirmiş olsun. Belə qayaüstü rəsmlərə Azərbaycanın digər bölgələrində də – Abşeron yarımadasında (Mərdəkan və Şüvəlan kəndləri), Kəlbəcər rayonunda (yaylaqlarda), Naxçıvanda (Ordubadın Gəmiqayası), Dəlidağda, Cənubi Azərbaycanda Xosrovşah, Savalan, Həmədan, Qaradağ və başqa yerlərdə aşkar edilib, öyrənilmişdir.

Bu daşların “dil”ini bilən – dünyanın bir çox arxeoloq-tarixçi mütəxəssisləri belə rəsmləri, arxeoloji faktları gördükdə heyranlıqlarını gizlədə bilmirlər.

Siz mənə elə bir xalq göstərin ki, Daş dövründə “Yallı” kimi kütləvi rəqsini yaratmış (şək. №1) və bu rəqsin möhürünü də qayalıqlarda həkk etmişdir (2, s. 51).

Azərbaycan çalğı alətlərinin musiqi mədəniyyətimizin bir çox sahələrinin inkişafında böyük rolu olmuşdur. Yəni, istər aşıq sənəti, istər meyxana janrı, istər muğam, istər rəqs, istərsə də xalq mahnılarının, təsniflərin ifasında bu alətlərdən ara-sıra istifadə edilmişdir. Deməli, çalğı alətlərinin xalqımızın dünyagörüşünün, musiqi duyumunun, həmçinin estetik zövqünün formalaşmasında və inkişafında böyük xidmətləri olmuşdur.

Mən ixtiasca nə tarixçiyəm, nə də dilçiyəm. Lakin xalqımın tarixini də, onun dilini də bacardığım qədər mənimsəmiş, öyrənmişəm. Əldə edilən bilgi və faktların qarşısında bu yurdun ən kiçik nümayəndəsi kimi baş əyir, böyük qürur hissi keçirirəm. Belə ki, musiqi alətsünaslığı ilə bağlı bəzi ən qədim mənbələr məhz Azərbaycan ərazisində aşkar

edilmişdir. Məsələn, bir neçə musiqiçinin müasir dillə desək, ansambl şəklində ifası (4, s. 4), zurna alətinin prototipi (5, s. 9), çəng aləti haqqında ən qədim mənbə və s. bu kimi dünya orqanologiya sahəsinin unikal inciləri bizim yurdumuzda tapılmışdır.

Azərbaycan ərazisində aerofonlu, xordofonlu, membranofonlu və idiofonlu alətlərdən ən azı 8 min il bundan əvvəl geniş istifadə edilib. İranda, Cənubi Azərbaycanın (Şuş dağının ətəyində, qədim Akbatan – Həmədanın cənub-şərqində yerləşən) Cığamış şəhərində arxeoloji qazıntılar zamanı 8 minillik tarixə malik gildən hazırlanmış qab tapılıb (4, s. 4). Qabın üzərində bir sıra çalğı alətləri ifaçılarının təsvirləri həkk edilmişdir: çəng (telli, arfayabənzər); qopuz (telli, tənburabənzər); qoşanağara, dəf (və ya qavalabənzər), təbil kimi zərb alətləri; buynuz formalı nəfəs aləti və eləcə də müxtəlif ölçülü, irili-xırdalı kasalar (şək. №2). Bu faktlar filologiya elmləri namizədi Əbülfəzl Hüseyninin (1925-1987) “Orkestrin ulu babası” adlı məqaləsində əksini tapmışdır (4, s. 4). O, qeyd edir ki, 1961-1966-cı illərdə Çikaqo universitetinin (ABS) Şərq dilləri üzrə professoru, arxeoloq Hilən Kantur və Cığamışda qazıntıya başçılıq edən Kaliforniya universitetinin Orta Şərq dilləri mütəxəssisi, professor Pinas Delokaz bu tapıntı ilə elm aləmində, bəşər tarixində əvəzsiz bir kəşf etmişlər. Ə.Hüseyni tapılan saxsı qabın tarixini “amerikalı mütəxəssislər miladdan 6 min əvvəlki illərə aid olduğunu” bildirdiklərini qeyd edir.

Zurnayabənzər alətlərdən bir sıra Şərq xalqları müxtəlif adlarla istifadə etməkdədirlər: Orta Asiyada surnay, Çində sona, Hindistanda sanayi, Tunisdə zokra və s. Lakin zurna ilə bağlı ən qədim arxeoloji tapıntı hələlik Azərbaycan ərazisində aşkar edilmişdir.

1947-ci ildə arxeoloq Q.M.Aslanov Mingəçevir şəhəri yaxınlığında, Kür çayının sahilində açdığı qəbirdə 4 ədəd nəfəs alətinin qalıqlarını tapmışdır. Bu alətlər maral buynuzundan düzəldilib. Buynuzun üzərində 6 çalğı dəliyi var (şək. №3). Maraqlıdır ki, burada müasir zurnaçıların tağalaq adlandırdıqları sümükdən hazırlanmış dairəvi lövhəcik və alətin səsoyadıcısı bağlanan sümük mil də tapılıb. Görünür, bu milə müasir zurna alətində olduğu kimi, ikiqat qamış bağlayaraq səsləndiriblər. Şübhəsiz, qamış çürüyüb getmişdir. Qəbirdən digər 3 alətin müəyyən fraqmentləri də tapılıb. Qədimdə sənətkarları dəfn edərkən onun istifadə etdiyi aləti də yanına qoyub “dəfn” edirdilər. Haqqında söhbət açdığımız naməlum məzarın yiyəsi də görünür, çalğıçı olub. Bu qəbir Tunc dövrünün sonuna aid edilir. Azərbaycanda isə Tunc dövrü e.ə. IV minilliyin sonu, – I minilliyin əvvəllərində başa çatmışdır. Tədqiqatlardan aydın olur ki, zurnanın sələfi olan bu alət Azərbaycan ərazisində ən azı 3,5-4 min il bundan əvvəl icad olunmuşdur. Hər halda deyildiyi kimi, bu tapıntı zurna tipli alətlərin hələlik ən qədimi sayılır. Xatırladaq ki,

zurnanın arxaik adlarından biri də çığırtmadır. Bəlkə də haqqında söhbət açdığımız aləti qədim Azərlər 3-4 min il əvvəl çığırtma adlandırmışlar.

Sadaladığımız faktlar Azərbaycanda kifayət qədərdir. Bütün bunlarla bir azərbaycanlı olaraq niyə də fəxr etməməli və qürur hissi keçirməməliyik?

Deyilənlərin nəticəsi olaraq, çalğı alətlərimizi toplamaq qərarına gəldim. Bəzən mənə “çox böyük iş görmüsən?” – sualını da ünvanlayanlar olub. Əlbəttə bu, kimlər üçünsə bir o qədər də böyük iş deyil. Amma bu alətləri toplamaq, onun qayğısına qalmaq sizə elə də asan gəlməsin. Kimsə bu dünyadan köçəndə özü ilə heç nə aparmır. Topladıqlarım da xalqımızın sərvəti, əmanətləridir. Sadəcə bir az qənaət etmişəm ki, həmin alətləri ala bilim. Bu yolda belə əziyyətlərin dadı olduqca “şirin” olur. O “şirin”liyi də kolleksionerlər daha gözəl bilirlər.

Bu siyahının sayını hazırda mövcud olan aşağıdakı çalğı alətlərinin hesabına artırmaq mümkündür.

Quş tütəyi; kos (təkmilləşdirilmiş); bala kos; bala nağara; kos-nağara; zurnanın növləri – ayaq cürə zurna, ayaq tavar zurna, baş tavar zurna, orta tavar zurna; balruba; çahartar; məzhər; dütar; Xalq artisti, professor Siyavuş Kəriminin layihəsi əsasında hazırlanmış balabanın alt, tenor, bəm növləri, santurun bəm və xromatik növləri; Sənətşünaslıq doktoru, əməkdar artist, professor Məcnun Kərimin bərpa etdiyi – Şirvan tənburu, nüzhə, rud, çoğur, bərbət, çəng, Qoşqar rübabı, çəğanə; Qasım Qasimovun (1942-2005) icad etdiyi – cürəud, dilruba, sinəud, şeşkaman, vələud, yektar, zilsaz, zülfar; Əlicavad Cavadovun hazırladığı – neyvari, otaq zurnası, sümsü-balaban, tülək, zümzümə, zurna-balaban; Mahmud Salahın hazırladığı – şeşkaman, şərqi tar (13 telli); XXI əsrin ilk illərində icad edilən bir sıra milli elektronlu alətlərdən Fikrət Şəhriyaroglunun – fitar; Məmmədəli Məmmədovun – udmən, ayulduz, ka+a, irs, azərbaycan, həsa, rəmiş, sevgililər adlı alətlərini qeyd etmək olar.

Son illər yaradılmış yeni çalğı alətlərinə ad qoyarkən onları icad edən sənətkarlar diqqətli olmalıdırlar.

Yazılı ədəbiyyatımızın şah əsəri olan “Kitabi Dədə Qorqud” dastanından bəllidir ki, qədim dövrlərdə körpələr dünyaya gələrkən, onlara təsadüfi, düşünülməmiş adlar qoymazdılar. Körpələr şəxsiyyət kimi formalaşandan sonra əlamət, xasiyyət, görkəm və başqa xüsusiyyətlərini nəzərə alan Dədə Qorqud onlara ad verib deyirdi: “Adını bən verdüm, yaşını Allah versün!” (6, s. 67). Və yaxud, dastanın başqa bir boyunda: “Bir buğa öldürmüş sənin oğlun, adı Buğac olsun. Adını bən verdüm, yaşını Allah versün” – ifadələrinə rast gəlirik (6, s. 39).

Göründüyü kimi, Dədə Qorqud buğanı öldürdüyünə görə, həmin şəxsə Buğac adını verir.

ABBASQULU NƏCƏFZADƏNİN KOLLEKSİYASINA AİD EDİLƏN ÇALĞI ALƏTLƏRİNİN SİYAHISI									
Nəfəs alətləri (aerofonlu)	Zərb alətləri (mənbrano-fonlu)	Özən səsi alətlər (iditofonlu)	Simli, mizrablı alətlər	Simli, kamanlı alətlər	Simli, zərbli alət	Kürüklü, klavişli alət	Əsa formalı çalğı alətləri	Xarici musiqi alətləri	
Ney	Nağara	Ağız qopuzu	Saz	Kamança	Santur	Azərbaycan qarmonu	Əsa saz	Fortepiano	
Bulban	Qoşanağara	Adi laqquiti	Qolça qopuz	Bəm kamança			Əsa tar	Akkordeon	
Sümsü	Dümbək	Laqquiti dəsti	Tar	Yaylı rübab			Əsa kamança	Bayan	
Musiqar	Qaval	Qaşığək (böyük və kiçik növləri)	Ud	Çaqanaq			Əsa ney	Skripka	
Bəm (qaba) zurna	Dairə	Zəngi-şütür	Qanun	Bəm çaqanaq			Əsa qaval	Gitarə	
Balaban (cürə və aşıq növləri)	Davul	Sinc (kiçik növü)	Bağlama	Qabaq kamanə			Əsa laqquiti	Saksafon (alt və tenor növləri)	
Zurna	Kaman	Zəng	Setar					Klarnet	
Tütək		Əlvah	Sitar					Fleyta	
Gərənay		Nəlbəki dəsti	Bəm tar					Qaboy	
Koşnay		Barmaq zili						Maraka	
Qoşaney		Şaxşax						İspan flütü	
Surnay		Müsəlləs (tiğbucaq)						Afrika neyi	
Tulum		Kaman							
		Çinqıraq dəsti							

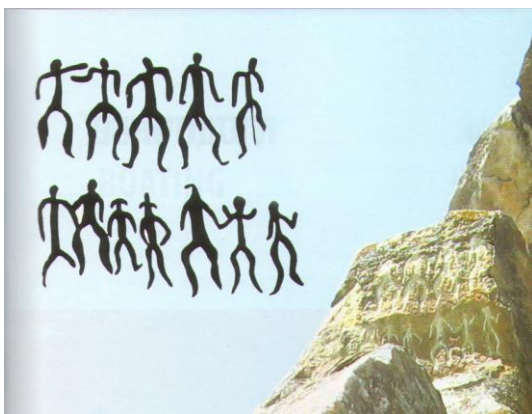
Dilçilikdə motivə uyğun söz yaradıcılığı kimi dəyərləndirilən bu üsulla adqoyma çalğı alətlərimizə də sirayət etmişdir. Yəni, qədimdə sənətkarlarımız icad etdikləri çalğı alətlərinə heç də kortəbii, təsadüfi adlar qoymazdılar. Əksər adlar alətin özəlliyi ilə motivlənmişdir. Çalğı alətlərinin sözaçımını araşdırdıqda bunun bir daha şahidi olurduq. Bu səbəbdən yeni icad edilən çalğı alətlərinin etimologiyasına müasir sənətkarlar xüsusi diqqət yetirməlidirlər. Yaxşı olardı ki, bu işdə onlar dilçi alimlərimizlə məsləhətləşsinlər. Alətə qoyulan ad doğma Azər türkcəsində olmalı, özündə yeni alətin xüsusiyyətlərini ehtiva etməlidir.

Qeyd edək ki, Azərbaycan çalğı alətlərinin sayının yaxın gələcəkdə artacağı istisna edilmir. Yəni, davam edəcək tədqiqatların gedişində vaxtilə Azərbaycan ərazisində istifadə edilmiş, sonradan müəyyən səbəblərdən unudulmuş bir sıra qədim çalğı alətlərinin aşkarlanması gözlənilir. Həmçinin, gələcəkdə ixtiraçılıq istedadı olan sənətkarlar da, yeni-yeni çalğı alətləri icad edə bilərlər. Belə olduqda gələcəkdə təqdim etdiyimiz bu siyahıdan tamam fərqli Azərbaycan çalğı alətlərinin yeni bir siyahısı ortaya çıxa bilər.

Bir zamanlar aparıcısı olduğum Az.TV-nin “Yallı” verilişində, eləcə də respublikamızda fəaliyyət göstərən bir sıra tele-radiolardakı (Azərbaycan Televiziya və Radio Verilişləri QSC, “Space” müstəqil tele-radio şirkəti, ANS şirkətlər qrupu, “Azad Azərbaycan” tele-radio yayımı şirkəti, İstimai televiziya və radio yayımları şirkəti, TRT Bakı təmsilçisi) çıxışlarımda, məsləhətçisi olduğum bir sıra tele-filmlərdə – “Lider” TV-nin çəkdiyi “Yastı balaban”, “Ud nağılı”nın da video materialları şəxsi arxivimdə qorunur. Şəxsi arxivimdə qorunan video materiallar arasında 1984-cü ildə çəkilməmiş toyumdan olan kadrlar da mənə olduqca qiymətlidir. Xüsusən, o günlərdən ötən hər saat, hər gün, hər ay, hər il bu görüntülərin dəyərini bizə daha da artırır və nəticədə əvəzolunmaz xəzinəyə çevrilir. Bu işdə – kolleksiyamın video görüntülərinin, audio kasetlərinin sistemləşdirilməsində mənə yaxından göstərdiyi təmənnaşız köməyə görə, dostum Həsən Cəbrayıl da dərin minnətdarlığımı bildirirəm. Bir də bəzi alətlərin hazırlanmasında və təkmilləşdirilməsində göstərdikləri böyük xidmətlərinə görə, Babaxan Əmirova, Seyidağa Mirbabayevə, Usta Rəşidə, Həbil Şahinoğluya, AMK-nın “Milli musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi” elmi-tədqiqat laboratoriyasının əməkdaşları – Cavanşir Qasimov, Məzahir Həsənov, Ağamir Həsənov, Musa Yaqubov kimi sənətkarlara təşəkkürümü çatdırıram. AMK-nın “İctimai fənlər” kafedrasının müdiri Hacı Firudin Qurbansoyu da unutmamaq olmur. O da bizə çınqıraq, zəngi-şütür, sinc kimi bir sıra unikal alətlər bağışlayıb. Əməkdar artist İlham Nəcəfov ispan flüdü, Həbil Şahinoğlu əsa saz, əsa laqquti, çaqanaq, bəm çaqanaq, qolça qopuz, Azərbaycan Respublikasının

Qırğızıstandakı səfirliyinin əməkdaşı Əliisa İmanov ağız qopuzu, Azay Məhəmmədov tulum, qoşaney, Əlicavad Cavadov sümsü kimi alətləri bizə hədiyyə ediblər. Hədiyyələr bəxş edənlərin arasında dünyasını dəyişənlər də vardır. Məsələn, Özbəkistanın əməkdar artisti İlyas Malayev – sitar, miniatür çalğı alətləri ustası, şair-qəzəlxan İlqar Dağlı (1940-2007) – “miniatür kompozisiya”, xalq artisti Vəli Qədimov (1940-2009) Afrika neyi alətləri ilə kolleksiyamı daha da zənginləşdirmişlər.

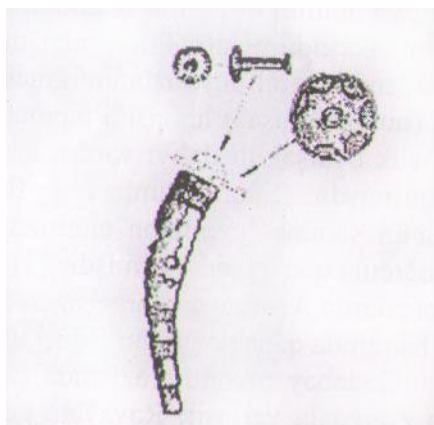
İnanırıq ki, təqdim edilən “Şəxsvideo arxiv və çalğı alətlərindən ibarət kolleksiya”ımız gələcəkdə bu sahədə aparılacaq elmi-tədqiqat işləri üçün gərəkli əyani vəsait ola bilər.



Şək. № 1



Şək. № 2



Şək. № 3



### **Ədəbiyyat:**

1. Hüseynov M. Uzaq daş dövrü. B.: Gənclik, 1973.
2. Rüstəmov C.N. Qobustan – Azərbaycanın qədim mədəniyyət ocağı. B.: Nurlar, 2006.
3. Azərbaycan arxeologiyası (Daş dövrü). AMEA Arxeologiya və Etnoqrafiya İnstitutu (baş redaktor: Maisə Rəhimova). Altı cildə, I c. B.: Şərq-Qərb, 2008.
4. Hüseyni Ə. Orkestrin ulu babası. “Ədəbiyyat və insəsənət” qəz. B.: 1976, 7 avqust, s. 4.
5. Abdullayeva S.A. Azərbaycan xalq çalğı alətləri. B.: Adiloğlu, 2002.
6. Kitabı Dədə Qorqud (tərtibçi, çapa hazırlayanı, ön sözün və lüğətin müəllifi Samət Əlizadə). B.: Yeni nəşrlər evi, 1999.

**Аббаскули НАДЖАФЗАДЕ**  
кандидат искусствоведения

### **РЕЗЮМЕ**

**Личный видеоархив и коллекция музыкальных инструментов**  
Аббасгулу Наджафзаде в статье “Личный видеоархив и коллекция музыкальных инструментов” рассказывает о собранных им за длительное время видео материалах и музыкальных инструментах. Нужно отметить, что автор не только теоретически, но и практически изучал эти инструменты.

**Ключевые слова:** «Личный видеоархив», «коллекция музыкальных инструментов»

**Abbasgulu NAJAFZADE**  
Candidate of study of Art

### **SUMMARY**

#### **Personal video archive and collection of musical instruments**

Abbasgulu Najafzade in the article “Personal video archive and collection of musical instruments” tells about of video materials and musical instruments collected by him for a long time. It is necessary note that the author not only theoretically, but also practically studied these instruments.

**Key words:** “Personal video archive”, “collection of musical instruments”

**Rəyçilər:** fəlsəfə doktoru, dosent Yaquət Seyidova;  
dosent Gülağa Zeynalov

*Kəmaləxanım ƏSƏDULLAYEVA*

*Azərbaycan Milli Konservatoriyasının*

*“Milli musiqinin tədqiqi” laboratoriyasının elmi işçisi,  
dissertant*

## EYNIADLI «RAST» MUĞAM QƏLIBLƏRİ

«Rast» muğam qəlibləri dedikdə, Orta Şərqi əhatə edən xalqların musiqi mədəniyyətlərindəki eyni adlı müxtəlif həcmli qəliblər nəzərdə tutulur. Bu muğam qəliblərinin sayı çoxdur, onların bir məqaləyə sığışdırılması və ayrı-ayrı aspektlərdən müqayisə edilməsi qeyri-mümkündür. Buna görə elmi araşdırmada yalnız bu stereotiplərdən tədqiq üçün əldə edilən Azərbaycan, Özbəkistan və Türkiyə «Rast» makam<sup>2</sup>-muğam qəlibləri nəzərdə tutulub. Ümumi şəkildə ifadə edilən eyni adlı muğam qəlibləri hər bir xalqın ruhuna, milli xüsusiyyətlərinə, təfəkkür tərzinə uyğun xüsusi adlar qazanıblar. Həmin muğam modelləri –Özbək makomu, Türkiyə faslı, Azərbaycan dəstgahıdır.

Sovet musiqişünasları özbək makomunun yalnız «Muşkilot» adlı instrumental hissəsini tədqiq ediblər<sup>3</sup>.

XXI əsrdə yaşadığımız bir zamanda Şərq xalqlarının şifahi ənənəli musiqisindəki möhtəşəm muğam formalarının sxematik öyrənilməsi, onların qarşılıqlı müqayisə edilməsi, əlbəttə bir qədər yubadılıb. Hətta özbək xalqının vokal-instrumental «Rost» makomunun nota köçürülmüş Azərbaycan Milli Kitabxanasındakı məcmuəsi istifadəsiz qalıb. İndiki dövrə qədər Şərqdə yayılmış muğam kompozisiya modellərini Azərbaycan musiqişünaslarının dəqiqdən tədqiq etməməsi anlaşılındır. Sovet imperiyasının tərkibindəki Azərbaycanın musiqişünaslıq elminin qapalı şəraitdə inkişaf etməsi bu istiqamətdə işlərin azlığına gətirib çıxarıb. Hər bir müstəqil Şərq muğam kompozisiya modelinin öyrənilməsi böyük zəhmət tələb edir.

Orta əsr Şərq musiqi mədəniyyətinin 12 əsas muğam sırasında 4-cü yerdə qərarlaşan «Rast» hər xalqın təfəkkürünə uyğun inkişaf yolu

<sup>2</sup> Макам анлайышы жцмля дахилиндя Шярг аляминдя шифащи яняняли мусиги ьанрларыны ифадя едян цмуми термин кими истифадя едилиб.

<sup>3</sup> Ю.Н.Плахов «Художественный канон в системе профессиональной монодии» Ташкент, 1990. стр. 50.

keçmiş, müxtəlif həcmli kompozisiya modellərinə çevrilmişdir. Bu cür dəyişilmiş muğam qəliblərini Plaxov özünəməxsus «formayaradıcılıq prinsipi» adlandırır<sup>4</sup>.

Hər bir improvizasiyalı muğam kompozisiya modelləri ciddi işlənilib hazırlanıb. «Rast» adlı modellər Azərbaycan və Özbəkistan muğamlarının hər biri çoxsaylı pillələr əsasında təkmilləşib. Özbəkistan muğamları öz lokal əlamətlərinə görə üç növə bölünür. Bunlar «Buxar», «Xorezm» və «Fərqan-Daşkənd» muğam silsilələridir. Buxarada 6 muğam – «Buzruk», «Rost», «Navo», «Duqox», «Seqox», «İrok» mövcuddur. «Xorezm» makomunun kəmiyyəti 7-dir. Bunlar «Rost», «Buzruk», «Duqox», «Seqox», «Navo», «İrok» və «Pəncqox»-dur. Bu 7 makom yalnız instrumental hissədən ibarətdir. «Fərqan-Daşkənd» silsiləsini 4 makom – «Bayot», «Duqox», «Çarqox», «Gülər-Şaxnaz» təşkil edir<sup>5</sup>.

Özbəkistanın şifahi ənənəli musiqisində muğamlar məcmusuna «Şaşmakom» deyilir. «Şaşmakom» ilk dəfə XVIII əsrdə Buxarada, daha sonra XIX əsrdə Xorezmdə meydana gəlib<sup>6</sup>. Azərbaycan və Türkiyə muğam qəlibləri özbək «Rost» makomunun modelindən xüsusilə fərqlənir.

«Şaşmakom»un kristallaşdırılmış məkanı Buxara şəhəri olduğuna görə, modellər sırasına yalnız «Buxara Rost makom»u daxil edilib<sup>7</sup>.

Bəzi mənbələr özbək makomunun 2 hissədən ibarət olduğunu bildirir<sup>8</sup>. Buxara «Rost» makomunun kompozisiya modeli digər xalqların muğam modelləri ilə müqayisədə daha möhtəşəm, masştablı olub üç hissədən ibarətdir. Mürəkkəb «Rost» makomunun ümumi kompozisiya modeli daxilədən bir qədər kiçik, bitmiş kompozisiya qəlibciklərindən təşkil edilib. Qəlibciklərdən birincisi-«Muşkilot» instrumental tərzdə ifa edilir, vokal-instrumental şəkildə icra olunan ikinci və üçüncüsü isə birinci qrup, və ikinci qrup şöbələrədən təşkil olunub. Bu mənada muğam kompozisiyasının qəlibi daxilində qəlibciklərin mövcudluğu prosesini Şərq poeziyasında əruz vəzninin bəhrlərinin yaranmasına xidmət edən qanunlarla uzlaşdırmaq olar.

---

<sup>4</sup> Ю.Н.Плахов «Канон композиционная модель» в кн. «Художественный канон в системе профессиональной монодии» Ташкент, 1990. стр. 73.

<sup>5</sup> Бах: Музыкальная культура союзных республик/«Узбекская ССР» Москва, 1972; «История узбекской музыки/составление и редакция Т.Е.Соломоновой Москва, 1979. с.43.

<sup>6</sup> Бах: О.Матякубов «Хорезмские макамы» в кн. «Проблемы музыкальной науки Узбекистана» Ташкент, 1973. стр. 74.

<sup>7</sup> Бу мялумат С.Векслерин мягалясиндян алыныб. Бах: «Узбекские макамы» в кн. «Вопросы музыкальной культуры Узбекистана» сб. статей. Ташкент, 1961. стр. 72.

<sup>8</sup> Т.С.Вызго «Узбекская ССР/Музыкальная культура союзных республик» Москва, 1954. стр. 72.

Buxara «Rost» makom modelinin üçüncü hissəsi diqqəti xüsusilə cəlb edir. Əgər kompozisiya modelinin başlanğıc və sonu əsas lad hüdudundadırsa, 3-cü hissənin birinci bölümündə, «Rast» kökündə «Üşşaq» muğamına müraciət edilib. Özbək ladları sırasında, eyni zamanda «Şaşmakom» daxilində və onların şöbələri arasında «Üşşaq istilahına» rast gəlinmir. Belə qənaətə gəlmək olar ki, özbək xalqı orta əsrlərdən məlum olan 12 muğam sırasının birinci olan «Üşşaq» muğamını hafizələrində saxlamış və bu nəzərdən muğam modelinin 3-cü hissəsində, «Rast» ladında bu makomu «Savti-Uşşok» adı ilə nümayiş etdirmişdir. Beləliklə, makom ustaları «Rost» makomunun 3-cü hissəsinin 1-ci bölümündə «Üşşaq»ı forma timsalında «Rost» makomu ilə ardıcılılaşdırmışlar. Bu qəlibciklər, yəni hissələr bir-biri ilə xüsusi bağlayıcı səs vasitəsi ilə əlaqələnir. Bu proses vahid makom kompozisiya modelinin yaranmasına kömək edir. Qeyd etdiyimiz Buxara «Rost» makom modeli üçün səciyyəvi xüsusiyyətlər onu sadaladığımız muğam kompozisiya modellərindən fərqləndirir. Buxara «Rost» makom modeli haqqında məlumat verdikdən sonra yeni sual meydana çıxır: Bəs sadaladığımız Azərbaycan və Türkiyə muğam modelləri ilə Buxara «Rost» makom qəlibi arasında hansı uyğunluqlar var? Bu suala cavab vermək üçün Buxara «Rost» makom modelinin orta hissəsini, yəni 1-ci qrup şöbələri nəzərdən keçirək.

Məhz ümumi kompozisiya modelinin vokal-instrumental orta hissəsi verilmiş suala cavabdır. Bu məqamda rus musiqişünası N.N.Mironovun qeyd edilən hissə haqqında fikirləri maraqlıdır: «Özbək makomunun 2-ci hissəsini ərəb, fars musiqi mədəniyyətinə şamil etmək olar»<sup>9</sup>.

Azərbaycan muğam dəstgahında şöbə və guşələr bağlayıcı hissələr olan təsnif və rənglərlə növbələşir, bu cür hal özbək makomu üçün də xarakterikdir. «Rost» makomunun «Üşşaq», «Sabo» adlı şöbələri tərənə və rəng xarakterli «Ufar» ilə növbələşir. Ənənəvi sənətin fərdi muğam kompozisiya modelləri hər xalqın əqidəsinə, dünyagörüşünə əsasən formalaşır. Kompozisiya modelləri arasında müəyyən tipoloji xüsusiyyətlər olsa da, eyni adlı bir muğam qəlibi digərinin təkrarı ola bilməz.

Türkiyə «Rast» fasıl kompozisiya modeli də bu qəbildən xüsusilə fərqlənir. Türkiyə «Rast» faslının kompozisiya modeli 1360; 1435; 1647; 1778; 1836-cı illərdə orta əsr musiqişünasları – Səfiəddin Urməvi, Əbdülqadir Mərağayi, Dədə Əfəndinin yazıya aldıkları qədim janrlar toplusundan yaranmışdır. «Rast» faslının kompozisiya modeli digər muğam qəliblərinə bənzər «Dəraməd» tipli «Peşrev», ölçüsünə görə rəng xarakterli «Səmai» və mahnıların ardıcılılaşmasına əsaslanarsa da, forma

---

<sup>9</sup> Бах: «Узбекские макомы» в кн. «Вопросы музыкальной культуры Узбекистана» сб. статей. Ташкент, 1961. стр. 73.

daxilində şöbələr əvəzinə qulağımıza uyuşmayan qədim janr adlarına rast gəlirik. Özbək və Azərbaycan muğamları daxilindəki şöbələr «Rast» fasıl forması hüdudunda hər bir janrın daxilində inkişaf edir.

Görkəmli musiqişünas Ramiz Zöhrabov qeyd edir ki, «Digər muğam köklü şöbələrin «Rast»da oxunulması məqsədəuyğun deyil. «Rast» öz «rastlığında» qalmalıdır. O dinləyicidə məhz mərdlik, gümrahlıq, mübarizlik hissi oyatmaqla düz-dürüst ifa olunmalıdır»<sup>10</sup>. Məhz musiqişünasın «Rast» muğamının quruluşu üçün tövsiyə etdiyi fikirlər öz əksini Türkiyə «Rast» faslı formasının daxili qanunauyğunluğunda tapır.

Türkiyə «Rast» fasıl formasının başlanğıc hissəsini təşkil edən «Peşrev»lər Azərbaycan muğam dəstgahının girişi-«Dəraməd»lə, özbək makomunun girişi-«Muşkilot»la uzlaşır. Azərbaycan muğam dəstgahı daxilindəki «Rəng» xarakterli bağlayıcı hissələr, «Rast» fasıl formasında cəmlənən «Ağır Səmai», «Şarkı», «Bəstə», «Yürük Səmai», «Saz Səmaisi», Buxara «Rost» makomunda «Ufar», «Taronai» bağlayıcı funksiya rolunu daşıyır. Bu janrlar muğam forması daxilində fərdi qanunauyğunluğa malik olub həm janr, həm də forma kimi özünə yer tapıb. Həmin janrlar müəyyən növ mədəniyyəti xarakterizə edən fundamental özül prinsiplərinə əsaslanır.

«Peşrev» ön mövqedə duran mənasını daşıyır<sup>11</sup>. «Peşrev» istilah kimi həm janr, həm də Şərq musiqisinin instrumental formasını təşkil edir<sup>12</sup>. «Peşrev»lərə bir sıra milli mədəniyyətlərin, o cümlədən Türkiyə, İraq, Özbəkistan, Tacikistanın ənənəvi musiqisində rast gəlinir. Türkiyə ənənəvi musiqisindəki «Peşrev»lər xüsusi strukturu ilə seçilir. Onlar 4 xanalı qurumlardan yaranır. Xanə, xüsusən Türkiyə və Orta Asiya xalqlarının ənənəvi musiqisi üçün xarakterik olan termindir. Hər xanə bir şeir misrasıdır. Lakin Türkiyə «Peşrev»ləri məndən kənar instrumental tərzdə icra edildiyi üçün buradakı xanələr bitmiş musiqi fikri kimi qəbul edilə bilər.

Türkiyə «Rast» faslı 10 özünəməxsus janrlardan təşkil edilib:

1. «Rast Peşrevi»
2. «Rast Kari Muhtəşəm»
3. «Rast Kari Haydarnamə»
4. «Rast Nakış Bəstə»
5. «Kari Nev»
6. «Ağır Səmai»
7. «Rast Şarkı»

<sup>10</sup> Р.Зюшрабов «Муьам дьастэащлары» кит.: «Муьам», Бақы, 1991, сящ.107.

<sup>11</sup> Бах: Таджикско-русский словарь Москва, 1954. сящ. 130.

<sup>12</sup> Ю.Н.Плахов «Канон композиционная модель» в кн. «Художественный канон в системе профессиональной монодии» Ташкент, 1990. стр. 76

8. «Rast Bəstə»
9. «Rast Nakış Yürük Səmai»
10. «Saz Səmaisi»

Türkiyə «Rast» fasıl formasının daxili ünsürlərinin tədqiqi onların hər birinin funksional mövqedən əsas lad hüdudundan kənara çıxmadığı qənaətinə gəlməyə əsas verir. Bu xüsusiyyətlər Türkiyə «Rast» faslının digər tədqiq etdiyimiz eyni adlı muğamlardan bütövlükdə fərqləndirmir, onlar arasında oxşar cəhətlər labüddür.

1. Bu əsasən Türkiyə «Rast» faslının formalaşmasına xidmət edən giriş və bağlayıcı hissələrin, digər eyni adlı muğamlar daxilində eyni dərəcədə istifadə edilməsində özünü göstərir.

2. Əgər Azərbaycan və Buxara makamları daxilində digər muğam köklü şöbə və muğam parçaları sıralanmışdırsa, bu cür inkişaf Türkiyə «Rast» fasıl forması hüdudunda, hər bir janr daxilində baş verir.

Beləliklə Şərqi müxtəlif bölgələrinin ənənəvi musiqisindəki eyni adlı «Rast» muğam modellərinin qanunlaşdırılmış prinsiplərinin müqayisəli təhlili onların hər birinin forma nəzərindən fərdi interpretasiya edilməsinə baxmayaraq həmin kompozisiyaların prinsiplərinin eyni olduğunu sübut edir.

## РЕЗЮМЕ

**Камалыханым Асадуллаева**

### **Одноименные модели мугама «Раст»**

Статья посвящена моделям мугама «Раст» и их взаимосвязи в традиционной устной музыке тюркских народов – Узбекистана, Турции и Азербайджана.

**Ключевые слова:** «Раст», «модели мугама», «Узбекистан», «Турция», «Азербайджан».

## SUMMARY

**Kamalyaxanim Asadullayeva**

### **Model with the same name Mugam "Rast"**

The article is devoted to models of Mugam "Rast" and their relationship to the traditional oral music Turkic nations - Uzbekistan, Azerbaijan and Turkey.

**Key words:** "Rast", "models of Mugam", "Uzbekistan", "Turkey", "Azerbaijan"

**Rəyçilər:** Professor, sənətşünaslıq namizədi Malik Quliyuv;  
Dosent, sənətşünaslıq namizədi Afət Novruzov.

**Bənövşə RZAYEVA**  
*Naxçıvan Dövlət Universitetinin*  
*baş müəllimi*

## “RƏHAB” MUĞAMININ TARİXİ İNKİŞAF YOLU

Muğam sənətinin öyrənilməsi Azərbaycan musiqişünaslığının aparıcı xəttini təşkil edir. Azərbaycan musiqi elminin görkəmli nümayəndələri muğam sənəti ilə bağlı bir çox qiymətli tədqiqat əsərləri yaratmışlar. Biz öz işimizdə həmin tədqiqatlara əsaslanırıq. Bilavasitə, Üzeyir Hacıbəylinin elmi irsi, xüsusilə onun “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” fundamental elmi əsəri və “Azərbaycan türk xalq musiqisi haqqında”, “Azərbaycan musiqi tərəqqisi”, “Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər”, “Şərqi musiqisi haqqında Qərb alimlərinin təfsiri” məqalələri muğamları tarixi və nəzəri baxımından araşdırmaq üçün qiymətli mənbədir. Bununla yanaşı, Üzeyir Hacıbəyliyən sonra Azərbaycan musiqişünaslığını inkişaf etdirən Qubad Qasımovun, Məmmədsaleh İsmayılovun, Əfrasiyab Bədəlbəylinin, Elxan Babayevin, Gülnaz Abdullazadənin, Sürəyya Ağayevanın, Rəna Məmmədovanın, Zəmfira Səfərovanın, Ramiz Zöhrabovun və başqalarının tədqiqatları muğam sənətinin araşdırılmasında mühüm əhəmiyyətə malikdir.

Biz, ilk növbədə, işimizin əsas mövzusu olan “Rəhab” muğamının tarixi inkişaf yolunu öyrənərək, bu muğam haqqında ədəbi və elmi mənbələrdə öz əksini tapmış məlumatları şərh etməyə çalışmışıq.

“Rəhab” muğamının adına Şərqi xalqlarının 12 klassik muğamları sırasında rast gəlirik. Belə ki, Orta əsrlərdə mövcud olmuş 12 klassik muğamdan biri “Rəhavi” adlanırdı. Bunu Ü.Hacıbəyli “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərində qeyd etmişdir (1, c. 18).

“Rəhab” muğamının “Rəhavi” adı ilə klassik muğam dəstgahı kimi Şərqi musiqisində əsas yerlərdən birini tutması diqqəti cəlb edir. Bu, həm də “Rəhab” muğamının qədim tarixə malik olduğunu göstərir. Biz elmi mənbələrə əsaslanaraq, “Rəhavi” adının “Rəhab” muğam adı ilə əvəz olunmasını izləyə bilərik. Eyni zamanda, “Rəhavi” muğam dəstgahının “Rəhab” kiçik muğamına çevrilməsi məsələsi də diqqəti cəlb edir.

Muğamlara, o cümlədən “Rəhab” muğamına dair məlumatlar Orta

əslərdən başlayaraq, bir çox elmi və ədəbi mənbələrdə öz əksini tapmışdır. Bu baxımdan Şərq ədəbiyyatının qədim yazılı abidəsi olan Keykavusun “Qabusnamə” əsərini misal göstərə bilərik. XI əsrdə yaşayıb-yaratmış Keykavus “Qabusnamə” əsərinin “Musiqişünaslıq qaydaları haqqında” fəslində o dövrdə mövcud olmuş muğamlar haqqında danışır. O, 8 muğamın: “Rast”, “Badə”, “İraq”, “Üşşaq”, “Zirəfkənd”, “Busəlik”, “İsfahani” və “Bəstə”nin adını çəkir (2, s. 52). Göründüyü kimi, “Rəhab” və ya “Rəhavi” muğamının adı bu siyahıda yoxdur.

Lakin buna baxmayaraq, Keykavus öz əsərində o dövrdə mövcud olan şifahi – professional musiqinin iki nümunəsi haqqında söhbət açır. O, yazır: “... musiqidə usta və hal əhli olanlar bu sənətdə müəyyən qayda düzəltilmişlər: əvvəlcə “Xosrovani” dəstgahını çalarlar – bu, şah məclisləri üçün düzəltilmişdir. Ondan sonra ağır havalar gəlir. Bu havalarda avazlar oxumaq olar, onlara “Rah” adı vermişlər. Bu “rah”lar qocaların və ağır təbiətli adamların ruhuna yaxın olar” (2, s. 52).

Belə güman etmək olar ki, “Rah” sonralar “Rəhavi” – “Rəhab” muğamının yaranması üçün bünövrə olmuşdur. Bu sözlərin kökünün eyni olması (rah - rahavi/rəhavi – rahab/rəhab) bunu deməyə əsas verir.

XII əsrdə yaşayıb-yaratmış dahi Azərbaycan şairi və mütəfəkkiri Nizami Gəncəvinin əsərlərində də o dövrün musiqi mədəniyyəti haqqında geniş məlumatlar var. Nizami dövrü musiqişünaslıqda Qubad Qasimov tərəfindən “Nizami və Azərbaycan musiqisi” məqaləsində müfəssəl araşdırılmışdır. Eyni zamanda, R.Zöhrabovun “Muğam” və G.Abdullazadənin “Qədim və Orta əsrlərin musiqi mədəniyyəti” əsərlərində də bu dövrdəki muğamlara dair dəyərli məlumatlar əldə edirik.

Nizaminin əsərlərində, xüsusilə “Xosrov və Şirin” poemasında 8 muğamın adı çəkilir: “Rast”, “Üşşaq”, “Həsari”, “İraqi”, “Novruzı”, “İsfahan”, “Rəhavi”, “Zirəfkənd”. Poemada bu muğamların o dövrün iki məşhur ifaçısı – Barbədlə Nəkisanın ifasında səsləndirilməsi təsvir olunur. Bilavasitə bizi maraqlandıran “Rəhavi” muğamı haqqında söhbət gedən misraları misal göstərək:

Nəkisa oxudu cadugar kimi,  
“Rəhavi” üstündə köklədi simi...

Beləliklə, artıq Nizami dövründə “Rəhavi” muğamının klassik muğamlar sırasında yer tutduğunu görürük (3, c. 304). Barbəd ilə Nəkisanın musiqi ifası ilə bağlı səhnəsində Nizami onların oxuduqları muğamların müəyyən ardıcılıqla adını göstərir ki, bu da Q.Qasimovun fikrincə, o dövrdə məhz dəstgahın quruluşu ilə bağlı idi. Eyni zamanda, Nizami adı çəkilmiş muğamları bir-birilə müqayisəli şəkildə xarakterizə etmişdir.

R.Zöhrabov Nizaminin haqqında danışdığı muğamların müasir



dövrümüzdə istifadə olunmasından və Azərbaycan muğam yaradıcılığında tutduğu yerindən və əhəmiyyətindən danışır. Bununla əlaqədar o, göstərir ki, adı çəkilən 8 muğamdan yalnız “Rast” müasir dövrdə dəstgah şəklində çalınıb oxunur. Yeri gəlmişkən, qeyd edək ki, ilk növbədə, Üzeyir Hacıbəyli “Rast”ı bu günə kimi öz əhəmiyyətini və mayə ucalığını qoruyub saxlamış yeganə muğam hesab edirdi. R.Zöhrabovun mülahizələri bu fikrin davamıdır.

Daha sonra o, qeyd edir ki, “Üşşaq”, “Hesari”, “İraq”, “Novruzi” və “İsfahan” ayrı-ayrı müasir Azərbaycan muğam dəstgahlarında şöbə əhəmiyyətini daşıyır. “Üşşaq” – “Rast” və onun ailəsinə daxil olan “Orta Mahur”, “Mahur Hindi” dəstgahlarında, “İsfahani” isə “Bayatı-Şiraz” dəstgahında bir şöbə kimi ifa olunur (2, s. 56).

“Rəhavi” – “Rəhab” muğamı ilə bağlı R.Zöhrabov maraqlı fikirlər irəli sürür. O, yazır: “Nizami poemasında adları çəkilən iki muğam – “Rəhavi” və “Zirəfkənd”ə isə əsrimizin əvvəllərindən indiyə qədər heç bir muğam cədvəlində və tədris proqramında təsadüf edilmir. Təkcə bir məxəzədə - Mir Möhsün Nəvvabın 1884-cü ildə yazdığı (1913-cü ildə Bakıda çap olunmuşdur) “Vüzuhil-ərqam” kitabında “Rəhavi” 23 şöbə və guşədən ibarət bir dəstgah kimi verilmişdir. Ehtimal ki, XX əsrdə intişar tapmış “Rəhab” muğam-dəstgahı məhz “Rəhavi”dən yaranmışdır. Çünki “Rəhab”ın şöbələri ilə “Rəhavi”nin bəzi şöbə adları arasında müəyyən uyğunluqlar var. Hər şeydən əvvəl, hər iki dəstgahın əvvəlində “Rəhab” şöbəsi verilmişdir” (2, s. 56).

Bütün bu mülahizələrdən belə nəticə çıxarmaq olar ki, “Rəhavi” muğamının formalaşması XII əsrə aiddir. Lakin zaman keçdikcə, o, adını dəyişmiş və XIX əsrdə “Rahab” muğamı kimi milli musiqi irsimizdə öz yerini tutmuşdur.

Orta əsrlərin musiqişünas alimlərinin əsərlərində də klassik muğamlara dair zəngin məlumatlar əldə edirik. Muğam sənətinin tarixini və ümumiyyətlə, Azərbaycan musiqisinin tarixini araşdıran tədqiqatçıların əsərlərində Orta əsrlərdə musiqi elminin və muğam sənətinin inkişaf yolları öz əksini tapmışdır.

Professor Zemfira Səfərovanın “Azərbaycan musiqi elmi” əsərində XIII əsrdə yaşamış böyük musiqişünas alim Səfiəddin Urməvinin yaradıcılığı tədqiq edilmişdir. Həmin mənbəyə əsaslanaraq, Səfiəddin Urməvinin elmi irsində “Rahab” muğamına aid məlumatlara diqqət yetirək.

Səfiəddin Urməvinin əsərlərində 12 klassik muğamın adı verilmişdir. Bunlar: “Üşşaq”, “Nəva”, “Busəlik”, “İraq”, “İsfahan”, “Zirəfkənd”, “Büzürk”, “Zəngülə”, “Rəhavi”, “Hüseyni” və “Hicaz” muğamlarıdır. “Kitabi əl-Ədvar” – “Dairələr (ladlar) haqqında kitab”dır. Risalədə

Səfiəddin Urməvi tərəfindən ladların qrafik təsviri verilmişdir (4, s. 74). Hər dairədə interval nisbətini təsəvvürə gətirmək üçün o, 7 sxem tərtib etmişdir. Səfiəddin Urməvi 84 dairə göstərir ki, bunlardan da 65-cisi “Rəhavi”yə aiddir, bu da VI sxemdə öz yerini tutmuşdur (4, s. 80).

S.Urməvi “Kitab əl-Ədvar” risaləsində (9-cu fəsil) muğamların tərkibindən söz açaraq, bilavasitə haqqında danışdığımız “Rəhavi” muğamının “Novruz” və “Hicaz” avazlarından yaranmasını göstərir. Risalədə, həmçinin, muğam-ladların emosional qüvvəsinə həsr edilmiş 14-cü fəslində Səfiəddin Urməvi “Rəhavi”nin qüssə, kədər, üzgünlük hissləri aşladığını göstərir (4, s. 93). Bu baxımdan “Rəhavi”nin adı “Büzürk”, “Zirəfkənd”, “Zəngülə” və “Hüseyni” ladları ilə yanaşı çəkilir (4, s. 111).

Beləliklə, Səfiəddin Urməvinin əsərlərindən aydın olur ki, XIII əsrdə 12 muğam-laddan biri də “Rəhavi”dir.

XIV əsrdə yaşayıb-yaratmış musiqişünas alim Əbdülqadir Marağayi isə öz risalələrində - “Came əl-əlvan”, “Məqasid əl-əlvan” və “Fəvaid əşərə” risalələrində ilk dəfə olaraq, 12 klassik muğamdan əmələ gəlmiş 24 şöbənin adlarını göstərir (4, s. 204).

Z.Səfərovanın yazdığına görə, Əbdülqadir Marağayi bu fəsilləri belə başlayır ki, musiqi sənətinin ustadları dairələrdən 12 pərdə, 24 şöbə və 6 avaz seçirlər və hər birinə elmi Adele: verirlər. Əsərlərini də onların əsasında qururlar (4, s. 204). Əbdülqadir Marağayinin adını çəkdiyi şöbələr bunlardır:

1. Dügah; 2. Segah; 3. Çahargah; 4. Pəncgah; 5. Aşara; 6. Novruzilərəb; 7. Mahur; 8. Novruzixara; 9. Bayatı; 10. Hisar; 11. Nühüft; 12. Üzzal; 13. Oruc; 14. Neyriz; 15. Mübərqə; 16. Rəkb; 17. Səba; 18. Hümayun; 19. Zabal; 20. İsfahan; 21. Bəstə Nigar; 22. Huzi; 23. Nihavənd; 24. Mühəyyər” (4, s. 204).

Göründüyü kimi, “Rəhavi”nin adı bu muğam şöbələrinin sırasında çəkilir. Belə güman etmək olar ki, Əbdülqadir Marağayinin yaşadığı dövrdə də “Rəhavi” əsas muğamlardan biri olmuşdur.

Z.Səfərova yazır ki, Əbdülqadir Marağayi “Dügah”dan başlayaraq, ardıcıl olaraq, 24 şöbənin quruluşunu aydınlaşdıraraq təqdim edir (4, s. 204-205). Bu sırada 18-ci yerdə duran “Hümayun”un quruluşunu aydınlaşdırarkən, bir “Rəhavi”nin adına rast gəlirik. Belə ki, burada “Hümayun”un yeddi səsdən ibarət olduğu, eyni zamanda, “Rəhavi” və “Zəngülə”nin səslərindən təşkil edildiyi göstərilir.

“Rəhavi” muğamının adına Əbdülqadir Marağayinin yaratdığı musiqi əsərlərinin sırasında da rast gəlirik. Z.Səfərova Ə.Marağayinin “Rəhavi nakış yürük Səmai” adlı musiqi əsərinin olduğunu göstərmişdir (4, s. 219).

Beləliklə, Orta əsrlərdə Azərbaycanda 12 klassik muğam dəstgahın

geniş yayıldığı bu dövrün görkəmli musiqişünas alimləri tərəfindən təsdiq olunur ki, bu muğam dəstgahlarından biri də “Rəhavi”dir. Orta əsr musiqi elminin ən böyük nəzəri tədqiqatları məhz həmin muğamlara əsaslanmışdır.

Qeyd etmək lazımdır ki, “Rəhavi” dəstgahında XIX əsrə aid tədqiqatlarda da rast gəlirik. Bu dövrün ən böyük musiqişünas alimi Mir Möhsün Nəvvabın “Vüzuhül-ərqam” əsəri buna sübutdur.

XIX əsrin ikinci yarısında Şuşada yaşayıb-yaratmış Mir Möhsün Nəvvab şair, rəssam, musiqçi, alim kimi tanınmışdı. M.M.Nəvvab “Vüzuhül-ərqam” risaləsini 1884-cü ildə yazmışdır. Risalə yalnız 1913-cü ildə Bakıda Orucov qardaşlarının mətbəəsində çap edilmişdir. M.M.Nəvvab öz elmi əsərində Səfiəddin Urməvinin, Əbdülqadir Marağayinin, Mirzə bəyin və digər alimlərin yolunu davam etdirmişdir. Muğamların siyahısında, quruluşunda, emosional təsirinin şərhinin verilməsində biz bunun şahidi oluruq.

Mir Möhsün Nəvvab – “Vüzuhül-ərqam” əsərində muğamların adlarının mənşəyini göstərərək qeyd edirdi ki, əksər muğamların adları onların ilk dəfə gözəl ifa edən şəxsin və ya həmin muğamın yarandığı yerin adı ilə, həmçinin, müxtəlif təbiət hadisələri ilə də bağlıdır. Mir Möhsün Nəvvabın fikirlərini şərh edən Z.Səfərova yazır ki, “Rəhavi – Rəhabiyə qəsəbəsinin adı ilə bağlıdır. Buna “Rəhab” da deyirlər. “Rəhabi” adını yağış suyunun damcılarının tökülməsinə bənzədənlər də vardır (4, s. 272).

Mir Möhsün Nəvvabın risaləsində muğamların insan təbiətinə, xasiyyətinə göstərdiyi emosional təsirlərindən bəhs edilmişdir. Məsələn, “Üşşaq”, “Busəlik” və “Nəva” muğamlarının təsiri şücaətə səbəb olur. “Rast”, “Novruz”, “Əraq” kimi muğamların təsiri mülayimdir. Bəzilərinin təsiri zəif olduğundan, qəm və kədərə səbəb olur. Bunlardan “Büzürq”, “Rəhavi”, “Zəngülə”, “Zirəfkənd” və “Hüseyni”ni misal göstərmək olar (4, s. 273).

Göründüyü kimi, M.M.Nəvvab da S.Urməvi kimi, “Rəhavi”ni kədərli, qəmli xarakterli muğam kimi təsvir edir.

Onu da qeyd etmək lazımdır ki, M.M.Nəvvabın “Vüzuhül-ərqam” risaləsində bəzi halda “Rəhavi”, bəzi halda isə “Rahab” deyilir. Buna görə də güman etmək olar ki, artıq həmin dövrdən – XIX əsrin sonlarına doğru musiqi təcrübəsində hər iki muğam adı işlənmişdir və bunlar eyni bir muğamla bağlı olmuşdur.

Eyni zamanda, Mir Möhsün Nəvvab öz risaləsində 12 muğam, 24 şöbə, 48 guşə və 15 avaz adlarından ibarət cədvəl tərtib etmişdir. Həmin cədvəli Z.Səfərova “Azərbaycanın musiqi elmi” kitabında şərh etmişdir. O, göstərir ki, M.M.Nəvvabın cədvəlində zildə olan muğamlar “ouc”

adlanır və “c” hərfi ilə işarə olunur. Bəmdə olan muğamlar – həziz adlanır və “Z” hərfi ilə göstərilir. Orta reqistrdə olan muğamlar isə “zc” hərfləri ilə qeyd edilmişdir. Bu cədvəldə “Rəhavi” 12 muğamdan biri kimi “z” hərfi ilə işarə olunmuşdur. Bu da onun bəmdə oxunan muğam olduğundan xəbər verir (4, s. 259-260).

M.M.Nəvvab, həmçinin, öz dövrünün məşhur muğamlarının və mahnılarının da siyahısını vermişdir. Bu siyahıda “Rəhab” 46-cıdır.

M.M.Nəvvab ilk dəfə olaraq, altı muğam dəstgahının – “Rast”, “Mahur”, “Şahnaz”, “Rəhavi”, “Çahargah”, “Nəva”nın quruluşunu, hansı şöbələrdən ibarət olmasını göstərmişdir (4, s. 43).

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

Göründüyü kimi, Mir Möhsün Nəvvabın cədvəlindəki “Rəhavi” muğamının tərkibində demək olar ki, bir çox muğamlara “Şur”, “Bayatı-Şiraz”, “Şüştər”, “Çahargah”, “Hümayün” muğamlarına aid şöbə və guşələrdən istifadə olunmuşdur. Doğrudur, bu tərkibdə “Rəhavi” və ya “Rahab” muğamının ifasına dair əlimizdə heç bir faktiki material (səs yazısı – qrammofon valı) yoxdur. Lakin güman etmək olar ki, məhz bu şəkildə XIX əsrdə səslənmişdir, “Rəhab” muğamı zəngin lad keçidlərini özündə cəmləşdirərək inkişaf etmiş və belə geniş forma almışdır.

Sonrakı dövrdə, XX əsrdə meydana gəlmiş muğam cədvəllərində isə biz “Rəhab” muğamının şöbələrinin ixtisar olunduğunu, tədricən tərkib hissələrinin azaldığını görürük. Getdikcə, bilavasitə “Rəhab” muğamının musiqi məzmununu əks etdirən şöbə və guşələr qalmışdır. Həmin şöbə və guşələrin ardıcılığı bilavasitə muğamın quruluşunda öz məntiqli yerini tutmuşdur. Eyni zamanda, XX əsrdə “Rəhavi” muğam adını “Rəhab”la əvəz olunduğunu da qeyd etməliyik.

Mir Möhsün Nəvvabın tərtib etdiyi “Rəhavi” – “Rəhab” muğam dəstgahına XX əsrin II yarısında Əfrasiyab Bədəlbəyli və Ramiz Zöhrabov öz elmi əsərlərində müraciət edərək münasibət bildirmişlər.

Əfrasiyab Bədəlbəyli “İzahlı-monoqrafik musiqi lüğəti”ndə “Rahab” adı ilə iki müxtəlif tərkibli muğam göstərmişdir. O, “Rəhab” muğamının XIX əsr Azərbaycan musiqisində mövcudluğunu təsdiqləyərək, onun şöbələrinin adını çəkir: “Rahab”, “Hümayun”, “Tərkib”, “Üzzal”, “Bayatı-türk”, “Bayatı-Qacar”, “Zəmin-Xara”, “Bağdadi”, “Şahnaz”,

“Azərbaycan”, “Əraq”, “Əşiran”, “Zəngi-Şötör”, “Osmani”, “Bayatı-kürd”, “Bayatı-Şiraz”, “Hacı-Yuni”, “Sarəng”, “Şüştər”, “Məsnəvi-səqil”, “Suzi-güdaz”. Göründüyü kimi, Ə.Bədəlbəylinin qeyd etdiyi “Rəhab” muğamının şöbələri Mir Möhsün Nəvvabın tərtib etdiyi yuxarıda göstərilmiş cədvələ uyğundur. Ə.Bədəlbəylinin “Musiqi lüğəti”ndə verdiyi ikinci “Rəhab” muğamı isə onun yazdığına görə, müasir Azərbaycan musiqisində öz yerini tutmuşdur. O, “Əmiri”, “Nəva”, “Rahab”, “Şikəsteyi-fars”, “Mübərriqə”, “Əraq”, “Pəncgah”, “Qərai” və “Məsihi” şöbələrindən ibarət dəstgahdır.

Ə.Bədəlbəyli, həmçinin, “Rəhavi” muğamının Orta əsr Yaxın Şərq xalqlarının klassik musiqisində mövcud olan 12 əsas muğamdan onuncusu olduğunu qeyd edir. Bu muğamın adının sonradan “Rəhab” və ya “Rahab” şəklinə düşdüyünü göstərir. (5, s. 62, 60).

Mir Möhsün Nəvvabın elmi irsinə öz münasibətini bildirən Ramiz Zöhrabov “Muğam” əsərində yazır ki, XIX əsrin sonlarında “Rəhab” dəstgah sayılırdısa, hazırda bu muğam kiçik formalı müstəqil muğama çevrilmişdir. Əgər “Rahab” (“Rəhavi”) dəstgahı Nəvvabın cədvəlindəki sayə görə 24 şöbə və guşəni əhatə etdiyi halda, hazırda 6 şöbə və guşədən ibarətdir. Bunlar: “Rəhab”, “Şikəsteyi-fars”, “Əraq”, “Qərai”, “Məsihi”, “Rəhaba ayaq” şöbə və guşələridir. (2, s. 44).

“Rəhab” muğamının ifaçılıq tarixini izləyən R.Zöhrabov göstərir ki, XIX əsrin II yarısında və XX əsrin əvvəllərində yaşamış Mirzə Fərəcin muğam cədvəlində “Rəhab” dəstgahı əvvəlki şöbə və guşələrdən azad olmuş, 13 şöbə və guşəni özündə birləşdirmişdir. Bunlar “Əmiri”, “Rəhab”, “Bayatı-Feli”, “Əraq”, “Hüseyni”, “Günəş”, “Qərai”, “Pəncgah”, “Firuz”, “Xavəran”, “Heyratı-Kabili”, “Raki Abdullahi”, “Rəhab”dır (2, s. 44).

Mir Möhsün Nəvvabın və Mirzə Fərəcin təxminən eyni dövrün muğam ifaçılığı praktikası ilə əlaqəli şəkildə tərtib olunmuş cədvəllərini müqayisə etmək maraqlıdır. Nəzərə almalıyıq ki, M.M.Nəvvab Qarabağ-Şuşa muğam məktəbinin, Mirzə Fərəc isə Bakı məktəbinin nümayəndəsidir. Onların tərtib etdikləri cədvəllər də həmin məktəblərin muğam ifaçılığı ənənələri ilə sıx bağlıdır.

Mir Möhsün Nəvvabın və Mirzə Fərəcin cədvəllərində təkrarlanan şöbələrin sayı çox məhduddur. Belə ki, cəmi iki şöbə “Rəhab” və “Əraq” şöbələri hər iki cədvəldə eynidir. Fərqli cəhətlər isə çoxdur. Belə ki, Mirzə Fərəcin cədvəlində “Rəhab” muğamı şöbələrin sayının 14 olması ilə Mir Möhsün Nəvvabın cədvəlində göstərilmiş 24 şöbəli muğamdan daha yığcamdır.

Mir Möhsün Nəvvabın cədvəlində “Rəhavi” dəstgahı “Şur”, “Çahargah”, “Rast”, “Bayatı-Şiraz”, “Hümayün” muğamlarına aid

şöbələrdən təşkil olunmuş çoxterkibli muğamdır. Mirzə Fərəcin cədvəlində isə “Rəhab” muğamında “Rahab”ın “Mayə”si ilə yanaşı, “Rast” muğam şöbələri üstünlük təşkil edir, eyni zamanda, “Şüştər” və “Hümayün” muğam şöbələri də öz əksini tapır. Göründüyü kimi, muğam şöbələrinin əhatə dairəsinə görə də nəzərdən keçirdiyimiz cədvəllər fərqlənir.

Muğamların adındakı fərqlər də diqqəti cəlb edir. Belə ki, XIX əsrin sonunda Şuşada “Rəhavi” adlandırılan muğam Bakıda “Rəhab” kimi tanınırdı. M.M.Nəvvabın bəzi halda “Rəhab” sözünü işlətməsini də həmin dövrdə müxtəlif bölgələrdə yaşayan musiqiçilərin qarşılıqlı əlaqələri və bunun nəticəsində muğam sənətinin təkmilləşdirilməsi ilə bağlı bir cəhət hesab etmək olar.

“Rəhab” muğamının tarixi inkişaf yolunu izləyərkən, onun XX əsrin 20-ci illərində nə kimi dəyişikliyə uğradığını görə bilərik.

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

Həmin proqramda “Rəhab” muğamı 10 şöbə və guşədən ibarətdir: “Əmiri”, “Rəhab”, “Bayatı-Feli”, “Məsihi”, “Əraq”, “Hüseyni”, “Pəncgah”, “Raki-Hindi”, “Raki-Abdullahi”, “Rəhab”.

Üzeyir Hacıbəyli tərəfindən hazırlanmış və qəbul edilmiş proqram ilə Mirzə Fərəcin cədvəli arasında oxşar cəhətlər çoxdur. Belə ki, hər iki halda “Rəhab” muğamının tərkib hissələsinin uyğunluğu diqqəti cəlb edir. Bunu onunla izah etmək olar ki, Mirzə Fərəc bir muğam ustadı kimi Üzeyir Hacıbəylinin yaratdığı komissiyanın fəal üzvlərindən olmuşdur. “Rəhab” muğamının tərkibi müəyyənləşdirilərkən, Mirzə Fərəcin cədvəli əsas götürülmüşdür. Müqayisə etsək görərik ki, hər iki muğamın tərkibindəki “Əmiri”, “Rəhab”, “Bayatı-Feli”, “Əraq”, “Hüseyni”, “Pəncgah”, “Raki-Abdullahi”, “Rəhab” şöbələri eynidir. Ü.Hacıbəylinin proqramında “Rəhab” muğamına “Raki-Hindi” şöbəsi əlavə olunmuşdur. Mirzə Fərəcin cədvəlindəki “Günəş”, “Qərai”, “Firuz”, “Xavəran”, “Heyratı-Kabili” kimi şöbələr isə Üzeyir Hacıbəylinin proqramına daxil edilməmişdir.

Beləliklə, “Rəhab”ın tərkibi XX əsrin əvvəllərində artıq azalmış və o, tədricən quruluşunu dəyişərək dəstgah formasını itirməyə başlamışdır.

1950-ci illərdə görkəmli tarzən və pedaqoq Əhməd Bakıxanov tərəfindən tərtib olunmuş proqramlarda “Rahab” muğamı iki variantda verilmişdir. Birinci variant tar sinfi üzrə muğamat proqramıdır ki, burada “Rahab” muğamı 5 şöbə və guşədən ibarətdir: “Bərdaşt”, “Rahab”,

“Şikəsteyi-fars”, “İraq”, “Rahaba ayaq” (kadensiya) (6, s. 107). İkinci variant isə səs sinfinin (xanəndəlik) muğam proqramıdır ki, burada “Rahab” muğamı 7 şöbə və guşədən ibarətdir: “Bərdaşt”, “Rahab”, “Şikəsteyi-fars”, “İraq”, “Məsihi”, “Rahaba ayaq” (kadensiya) (6, s. 108).

Nəriman Məmmədov tərəfindən 1965-ci ildə Əhməd Bakıxanovun ifaçılıq təfsirindən nota yazılmış “Rahab” muğamının tərkib hissələri isə aşağıdakı kimidir: “Rəhab müqəddiməsi”, “Bərdaşt”, “Əmiri”, “Nəvadan bir hissə”, “Rahab”, “Rahab-rəngi”, “Şikəsteyi-fars”, “Mübərriqə”, “Rəng”, “İraq”, “Pəncgah”, “Qərayi”, “Məsihi”, “Təsnif” (7). Not yazısında “Rahab” muğamının şöbələri, təsnif və rənglər belə ardıcılıqla verilmişdir. “Rahab müqəddiməsi”ni, 2 rəngi və təsnifi qeyd etməsək, burada ayrıca muğam şöbələrinin sayının 10-a bərabər olduğunu görürük.

Əhməd Bakıxanovun tərtib etdiyi proqramlarla not yazısını müqayisə etsək, burada eyni olan şöbələri göstərə bilərik. Hər üç variantda – tar sinfi üçün, xanəndəlik sinfi üçün proqramlarda və not yazısında – “Bərdaşt”, “Rahab”, “Şikəsteyi-fars”, “İraq” şöbələri eynidir. Bunlar muğamın əsas şöbələridir. Üç variantdan ən kiçiyi tar sinfi üçün proqramda verilmişdir. Daha çox şöbə və guşə N.Məmmədovun not yazısında öz əksini tapmışdır. Xanəndəlik sinfinin proqramı “Mübərriqə” və “Məsihi” şöbələri ilə tar üçün proqramdan fərqlənir. O cümlədən, bu şöbələr not yazısında öz əksini tapmaqla uyğunluq yaranır.

Tar və xanəndəlik sinfinin proqramlarında “Rahaba ayaq” (kadensiya) ayrıca qeyd olunur. N.Məmmədovun yazısında isə kadensiya “Məsihi” şöbəsinin sonunda verilir və “Təsnif”lə möhkəmləndirilir. Not yazısındakı “Əmiri”, “Nəva”, “Pəncgah”, “Qərayi” şöbələrinin adlarına proqramlarda rast gəlmirik.

Beləliklə, eyni bir ifaçının – Əhməd Bakıxanovun təxminən eyni dövrə aid olan tar və xanəndəlik sinfi üçün muğam proqramlarında, eləcə də Ə.Bakıxanovun ifasında N.Məmmədovun not yazısında “Rahab” muğamının müxtəlif ifaçılıq variantı ilə rastlaşırıq ki, bu da tar ifaçılarının və xanəndələrin ifaçılıq imkanları ilə bağlıdır. Eyni zamanda, ustad tarzən kimi Əhməd Bakıxanovun ifaçılıq imkanlarının genişliyini göstərir.

Bütün bunlar muğamın şifahi ənənəli professional musiqi janrı kimi inkişaf yolunu və dəyişikliyə uğramasını xarakterizə edir.

Yuxarıda Əfrasiyab Bədəlbəylinin “Musiqi lüğəti”ndən danışarkən, onun iki növ “Rəhab” dəstgahının tərkib hissələrinin – klassik musiqidə və müasir dövrdə - hansı şöbə və guşələrdən ibarət olduğunu qeyd etdik. Ə.Bədəlbəylinin verdiyi birinci siyahı Mir Möhsün Nəvvabın cədvəlinə uyğun idi. İkinci siyahını isə N.Məmmədovun not yazısı ilə müqayisə etsək görürük ki, hər iki siyahıdakı şöbə və guşələr uyğun gəlir. Buradan belə nəticə çıxarmaq olar ki, Ə.Bədəlbəyli də “Musiqi lüğəti” üzərində

işləyərkən, təxminən 1950-1960-cı illərdə Ə.Bakıxanovdan faydalanmış, onun zəngin bilik və təcrübəsindən istifadə etmişdir. Beləliklə, 1950-1960-cı illərdə “Rahab” muğamının ən dolğun variantı elə Ə.Bədəlbəyli və N.Məmmədov tərəfindən göstərilmiş Ə.Bakıxanovun ifaçılıq üslubu ilə bağlıdır.

Qeyd etmək lazımdır ki, “Rahab” muğamı 1950-1960-cı illərdə hələ dəstgah əlamətlərini qoruyub saxlayaraq həm vokal-instrumental şəkildə, həm də instrumental şəkildə ifa olunmuşdur.

1980-cı illərdə yaranmış muğam proqramlarına nəzər salsaq, “Rahab” muğamının həmçinin, getdikcə kiçildiyinin şahidi olarıq. Belə ki, K.Əhmədovun (1982) və S.Ağayevin (1984) tərtib etdikləri muğam proqramlarında “Rahab” muğamının tərkibi belədir: “Bərdaşt” (“Əmiri” ilə başlanır), “Şikəsteyi-fars”, “Əraq”, “Qərai”, “Məsihi”, “Rahaba ayaq”. Bu proqramlarda “Rahab” muğamının kiçik həcmli muğam kimi necə bir şəkil aldığı əvvəlki gətirdiyimiz muğam proqramları və cədvəllərlə müqayisədə aydın görünür. Xüsusilə “Rahab” şöbəsinin ixtisar olunması bunu sübut edir. R.Zöhrabovun yazdığı kimi, bu şöbələr yeni proqramlarda “Rahab”ın məcmusunu təşkil edir. Bu şöbələrlə də “Rahab” konsert salonlarında, radio dalğalarında, mavi ekranda çalınıb-oxunur, respublikanın orta ixtisas məktəblərində və ali musiqi məktəblərində tədris edilir (2, s. 165).

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

Məsələn, 2000-ci ildə xanəndə İslam Rzayevin tərtib etdiyi muğam-solo oxu ixtisası üzrə bakalavr dərəcəsi alan tələbələr üçün tədris proqramında “Rahab” muğamının aşağıdakı şöbələrdən ibarət olduğunu görürük: “Rahab” mayədə (“Əmiri” ilə başlamaq), “Şikəsteyi-fars”, “Əraq”, “Qərai”, “Məsihi”, “Rahaba ayaq”. Proqramda qeyd edilir ki, “Rahab” muğamı ifa tərzinə görə diqqəti cəlb edən bu şöbələr əsasında qurulmuşdur. Dinləyicidə sevgi, məhəbbət hissləri oyadır və mübariz olmağa çağırır (8).

R.Zöhrabov da “Rəhab” dəstgahının xoş emosional təsir qüvvəsinə malik olduğunu qeyd edir. Onun yazdığı kimi, “Rahab”ı dinlədikdə biz bir tərəfdən bəm-reqistrdə sevgi-məhəbbət hisslərinin, digər tərəfdən isə zil şöbələrdə mübarizə, qəhrəmanlıq əhval-ruhiyyəsinin şahidi oluruq (2, s. 166).

“Rahab”ın özünəməxsus kompozisiya xüsusiyyətləri və melodik çalarları ilə başqa muğamlardan fərqləndiyini qeyd edən R.Zöhrabov, bu muğamın poetik mətnindən də söz açır. O, göstərir ki, “Rahab” muğamına



qəzəl seçmək çox çətin və məsuliyyətlidir. Çünki seçilən qəzəl öz məzmunu, ritmik xüsusiyyətləri baxımından “Rəhab”ın musiqi məzmununa, təmkinli melodiyasına uyğun gəlməlidir.

Azərbaycan muğam sənəti tarixində “Rahab” muğamının mahir ifaçıları olmuşdur. Görkəmli xanəndələr Ələsgər Abdullayev, Seyid Şuşinski “Rahab” muğamının ən gözəl ifaçıları kimi musiqi tariximizdə iz qoymuşlar.

Beləliklə, biz Azərbaycanın şifahi ənənəli musiqisində Orta əsrlərdə formalaşmış “Rahab” (“Rəhavi”) muğam dəstgahının sonradan kiçik həcmli müstəqil muğama çevrilməsi yolunu izlədik. Əvvəllər çoxtərkipli olan “Rahab” muğamının diapazonu zaman keçdikcə kiçilmiş, şöbələrinin sayı azalmış və nəticədə “Rahab” kiçik həcmli müstəqil muğamlara aid edilməyə başlanmışdır. Bu proses XX əsrin II yarısına kimi davam etmişdir. Araşdırdığımız muğam cədvəlləri və muğam proqramları, onların müqayisəli təhlili “Rahab” muğamının keçdiyi tarixi inkişaf yolunu izləməyə imkan verir.

### **Ədəbiyyat:**

1. Hacıbəyov Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Bakı, 1985.
2. Zöhrabov R. Muğam. Bakı, 1991, 219 s.
3. Nizami: “Xosrov və Şirin”. Bakı, 1947.
4. Səfərova Z. Azərbaycanın musiqi elmi. Bakı, 1998. 584 s.
5. Bədəlbəyli Ə. “Musiqi lüğəti”. Bakı, 1969. 246 s.
6. Rəhmətov Ə. Əhməd Bakıxanov. Bakı, 1977, 140 s.
7. Məmmədov N. Azərbaycan muğamları “Segah Zəbul” və “Rahab”. Bakı, 1965
8. Muğam-solo oxu ixtisası üzrə proqram. Tərtib edən İ.Rzayev. Bakı, 2000

### **РЕЗЮМЕ**

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

**Ключевые слова:** «Рахаб», «исторический путь», «развитие мугама».

## SUMMARY

Banovsha Rzayeva's article "Historical ways of development of mugham "Rahab" is devoted to studying of mugham «Rahab». On the basis of the analysis of the musicological literature and musical practice the author characterizes a historical way of evolutionary development of mugham in a context of musical culture of Azerbaijan, since Middle Ages till the modern period.

**Key words:** "Rahab", "historical way", "Middle Ages".

**Rəyçilər:** sənətşünaslıq doktoru, professor R.Zöhrabov;  
sənətşünaslıq namizədi, BMA-nın professoru C.Həsənova

**Cəmilə HƏSƏNOVA**

*Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi  
Akademiyasının professoru*

## HÜMAYUN LADI İLƏ BAĞLI NƏZƏRİ ARAŞDIRMALAR

Hümayun ladı ilə bağlı araşdırmalar Azərbaycan musiqi elmində xüsusi maraq doğuran məsələlərdən biridir. Qeyd etmək lazımdır ki, hümayun ladının nəzəri əsasları Üzeyir Hacıbəyli tərəfindən ilk dəfə işlənmişdir. Lakin Üzeyir bəyin araşdırmalarından bu qədər vaxt keçməsinə baxmayaraq, həmin məsələ yenə də suallar doğurur və yeni tədqiqatlara yol açır.

Nəyə görəsə, Ü.Hacıbəylinin bu qədər dəqiq işlənmiş lad konsepsiyasında hümayun istisnalıq təşkil edir. Bəlkə də Ü.Hacıbəyli öz araşdırmalarını sona çatdırma bilməmişdir? Hər halda bu fakt Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılıq irsini öyrənən alimləri düşünməyə vadar edir. Lakin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” fənninin tədrisində də, Ü.Hacıbəylinin elmi irsinin tədqiqində də bu məsələnin qabardılmasına və ya dərinəndən araşdırılmasına meyl hiss olunmur.

Yalnız M.İsmayılovun tədqiqatlarında hümayun ladının nəzəri əsaslarına dair yeni istiqamət formalaşmış və elmi-təcrübi baxımından əsaslandırılmışdır. Bu baxımdan, Məmmədsaleh İsmayılovun hümayun ladının nəzəri əsaslarını Üzeyir Hacıbəyлідən sonra yenidən işləməsi diqqətəlayiqdir. Bu səbəbdən milli musiqi nəzəriyyəsində hümayun ladının iki növü qeyd olunur: I növ – Ü.Hacıbəyliyə görə, II növ – M.İsmayılova görə. Lakin bunlar heç də bir-birini inkar edən lad səssıraları deyil. Əksinə, M.İsmayılov Ü.Hacıbəylinin müddəalarına əsaslanaraq, onları inkişaf etdirərək, musiqi təcrübəsində hümayun ladının şüştər ladının səssırası ilə eyni olan daha işlək formasını üzə çıxarmışdır. Bundan irəli gələrək, M.İsmayılov hümayun ladının birinci növünü “nəzəri hümayun”, ikinci növünü isə “praktiki hümayun” adlandırır.

Lakin hər iki müəllifin irəli sürdüyü elmi müddəaların müqayisəli öyrənilməsi bir sıra cəhətlərin aydınlaşdırılması zərurətini yaradır ki, bu da, fikrimizcə, Üzeyir bəyin elmi irsinin dərinəndən qavranılmasına və onun lad nəzəriyyəsinin müddəalarının musiqi təcrübəsində yeni vüsətlə

tətbiqinə yol açə bilər.

Ü.Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərində hümayun ladının quruluşu aşağıdakı şəkildə verilmişdir (1, s. 112):

$\frac{1}{2}$  - 1  $\frac{1}{2}$  -  $\frac{1}{2}$  formulu üzrə qurulmuş və orta ton vasitəsilə birləşmiş iki bərabər tetraxord hümayun ladının səsqatarını əmələ gətirir. Bu ladın səsqatarında iki mayə vardır. Onlardan birincisi alt tetraxordun, ikincisi isə üst tetraxordun dördüncü pərdəsidir. Birinci oktavadakı “do” (IV pillə) və “lya” (IX pillə) səsləri mayə olarsa, hümayun ladının səsqatari bu şəkildə olar:



Hümayun ladının quruluş xüsusiyyətləri ilə bağlı izahlarını davam etdirərək, Ü.Hacıbəyli hümayunun səssirasının “do” və “lya” mayəli iki natamam şüştər in səssirasından ibarət olduğunu göstərir. Üzeyir bəy hətta melodiyların bəstələnməsi üçün ladın səssirasında bəzi yerdəyişmələri aparmağı da təklif edir. Bu halda mürəkkəb səsqatarından ibarət hümayun ladi əmələ gəlir ki, bunun pərdələrinə birinci oktava “lya” və “do” mayəli iki şüştər ladının səsqatari kimi baxılmalıdır:



Ü.Hacıbəylinin belə bir qeydi diqqəti cəlb edir: “Müvafiq fəsildə “Şüştər” ladi haqqında deyilənlərin hamısı eyni zamanda “Hümayun” ladına da aiddir” (1, s.118).

Bu fikrə əsaslanaraq, hümayun və şüştər ladları arasında müqayisələr aparmaq üçün “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərindən şüştər ladının da qurulma qaydalarını göstəririk (1, s. 87-88):

$\frac{1}{2}$  - 1 -  $\frac{1}{2}$  ton formulu üzrə qurulmuş iki tetraxordun yanaşı üsulla – artırılmış sekunda vasitəsilə birləşməsi şüştər ladının səsqatarını əmələ gətirir. Bu səssirasında üst tetraxordun ikinci pərdəsi (VI pillə) ladın mayəsidir:



Şüştər ladında pillələrin vəzifələri aşağıdakı kimidir: I pillə – mayənin alt sekstasi (tersiyanın dönməsi); II pillə – mayənin alt sekstasının üst aparıcı tonu; III pillə – 1) mayənin alt kvartası; 2) tamamlayıcı pərdə; IV pillə – mayənin alt kvartasının üst aparıcı tonu və mayənin alt tersiyası; V pillə – mayənin alt aparıcı tonu; VI pillə – mayə; VII pillə – mayənin üst

aparıcı tonu; VIII pillə - mayənin üst mediantası.

“Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərində Ü.Hacıbəyli yazır: “Adətən bütün ladlarda tam kadans melodiyanın mayədə dayanması ilə təşkil olunur. Azərbaycan ladlarından “Şüştər” və “Hümayun” bu cəhətdən istisna təşkil edir; “Şüştər” ladında melodiya mayədə dayanarsa, yarımkadans, mayənin alt kvartasında dayanarsa, tam kadans təsirini bağışlayır” (1, s. 89).

Onu da deyək ki, Ü.Hacıbəyli hümayun ladında pillələrin lad vəzifələrini göstərməmişdir. Yalnız hümayun ladında tam və yarımkadansların hansı pillələrdə qurulduğunu qeyd etmişdir. Bununla bağlı o, yazır: “Tam kadans adətən ikinci mayənin (“do”) alt kvartasında (“sol”) dayanmaqla əmələ gəlir; lakin “Hümayun”un başqa tamamlanma üsulu da vardır: qeyd etdiyimiz alt kvartada dayandıqdan sonra, kadans yenə də davam edərək ikinci “Şüştər” səsqatarının ikinci pərdəsində (“fa”) dayanmaqla tamamlanır. Qeyd etmək lazımdır ki, “Hümayun” ladında melodiyalar çox vaxt bu pərdə ilə başlanır” (1, s. 114). Göründüyü kimi, “Şüştər” ladının II pilləsini Ü.Hacıbəyli “Mayeyi-Hümayun” şöbəsinin istinad pilləsi kimi vurğulayır. Sonralar M.İsmayılov da öz tədqiqatlarında şüştərin II pilləsinin hümayunun mayəsi olduğu qənaətinə gəlmişdir.

“Azərbaycan ladlarının mayələri haqqında” bölməsində Ü.Hacıbəyli yazır: “Hümayun ladının mayəsinə tabe olan pərdələr eynilə şüştər ladındakı kimidir”. Şüştər ladi ilə bağlı isə o, göstərir ki, “şüştər ladının mayəsi bu pərdələrlə idarə olunur: üst aparıcı ton, alt aparıcı ton, alt tersiya və alt kvarta” (1, s. 43). Bununla Ü.Hacıbəyli ladin tonikası ətrafında pillələrin təşkilini üzə çıxarır.

Haqqında danışdığımız bölmədən Ü.Hacıbəylinin daha bir qeydini də xatırlatmaq istərdik. Belə ki, onun yazdığı kimi, rast və bayatı-şiraz ladları ilə yanaşı, şüştər və hümayun ladlarının mayələri eyni zamanda səsqatarlarının əsas tonları hesab olunur. Bundan əlavə, o, həmçinin,  $\frac{1}{2}$  -  $1 \frac{1}{2}$  -  $\frac{1}{2}$  ton formulu üzrə qurulmuş tetraxordların birinci və dördüncü pillələrinin əsas ton olduğunu göstərir. Bu baxımdan hümayun ladının mayələri və əsas tonları səssirasının IV və IX pillələrinə düşür.  $\frac{1}{2}$  -  $1$  -  $\frac{1}{2}$  ton formulu ilə qurulan əksildilmiş tetraxordda ikinci pərdə əsas ton hesab olunur. O cümlədən, şüştər ladında mayə və əsas ton VI pilləyə təsadüf edir. Beləliklə, Ü.Hacıbəyli hümayun və şüştər ladlarında əsas tonun, mayənin və ona tabe olan pillələrin yerini və vəzifələrini müəyyənləşdirir.

Buradan belə nəticə çıxır ki, Ü.Hacıbəyli şüştər və hümayun ladları arasında funksional yaxınlığı görmüşdür. Bununla belə, o, bu ladların səssirasını eyniləşdirməmiş və hümayunu müstəqil bir lad kimi təqdim etmişdir. Bu da əsassız ola bilməzdi. Fikrimizcə, bunun səbəbi məhz

“Hümayun” muğamının kökü, musiqi məzmunu, xarakteri və məcmusu ilə bağlıdır.

Onu da qeyd edək ki, Ü.Hacıbəyli “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları”nda “Hümayun” muğamını “Şüştər”lə müqayisə edərək, belə qənaətə gəlir ki, bədii ruhi təsir cəhətdən “Şüştər” dinləyicidə kədər hissi, “Hümayun” isə “Şüştər”ə nisbətən daha dərin bir kədər hissi oyadır (1, s. 16).

Bundan əvvəl isə “Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında” əsərində Ü.Hacıbəyli “Şüştər” və “Hümayun” muğam dəstgahlarını daha dolğun səciyyələndirmişdir. “Şüştər” muğamının, “Bayatı-Şiraz” və “Bayatı-İsfahan”la yanaşı, “başdan-başa hüzn və kədər, dərd və ələm” ifadə etdiyini deyən Ü.Hacıbəyli yazır: “Qulaq asanların qəlbindən bir ah sərd (ürək sıxan mənasında – C.H.) qoparan və dərdi üstünə dərd artıran bu dəstgahlar insanı qəmgin edərsə də, bu qəmginlikdə bir şirinlik, hətta məhzuziyyət vardır ki, tərifi qeyri-qabildir” (2, s. 40).

“Hümayun” muğamını isə o, “insanın, yalnız bir qəlbinə deyil, hətta əqlinə belə təsir etməklə dərin-dərin fikirlərə salan, guya bu aləmdən götürüb də başqa bir aləmdə – xəyalət aləmində seyr və səyahət etdirən”... “hipnoz əsərli bir musiqi lisanı” kimi xarakterizə edir və yazır: “Məsaili-həyatıyyə həlli ilə daimi məşğul olan və bir çox vaxt həllində aciz qalan məhzun, məğmun (qəmli – C.H.) və pərişan bir cismin qızai-ruhaniyyəsi (ruhi qidası – C.H.) bu dəstgahdır... “Hümayun”un ruhaniliyi – cismaniliyindən çox artıqdır” (2, s. 41).

Göründüyü kimi, Ü.Hacıbəyli “Hümayun” muğamını yüksək qiymətləndirir və onu böyük zövq mənbəyi hesab edirdi. O, “Hümayun” muğamının musiqi təcrübəsində daha geniş yayılmasını və bəstəkar yaradıcılığında tətbiqini istəyərək, hümayunu əsas ladlar sırasına daxil etmişdir. Bununla belə, maraqlıdır ki, Ü.Hacıbəyli öz əsərlərində hümayun ladından istifadə etməmişdir. Ü.Hacıbəylinin hümayun ladında bəstələdiyi yeganə musiqi nümunəsi “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərində verilmiş melodiyadır. Lakin “Leyli və Məcnun” operasının II və III şəkillərindəki orkestr epizodlarında musiqi materialının şüştər və hümayun lad keçidləri üzərində qurulduğunu qeyd edə bilərik.

Şüştər və hümayun ladlarının oxşar nəzəri əsaslara malik olması ilə bağlı fikir Ü.Hacıbəylinin əsərlərində müxtəlif formalarda öz əksini tapmışdır.

Ü.Hacıbəylinin “Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında” əsərində altı səssirası göstərilmişdir və xatırladaq ki, bunlardan birini şüştər və hümayunun eyni səssirası təşkil edir. Həmin əsərdən şüştər və hümayun ladlarının müştərək səssirasını nümunə gətiririk:



Bununla belə, Ü.Hacıbəyli göstərdiyi səssıraları ilə bağlı fikirlərini şərh edərək yazır: “Lakin bəndəyə etiraz edənlər və məsələn, “Hümayun” ilə “Şüştər”in nə münasibəti var deyənlər ola bilər. Doğrudur, bu dəstgahların oxumaq qaydaları bir-birindən fərqlidir; lakin əsasları birdir. Dəlil olmaq üzrə deyə bilərəm ki, bu əsasları bir olan dəstgahların “təsnif”ləri müştərəkdir. Məsələn, “Rast” təsnifi “Mahur”dan sonra, “Şur” təsnifi “Hicaz”dan sonra, “Bayatı-Şiraz” təsnifi “Müxalif”dən sonra (“Müxalif” Çahargaha dönmədən qabaq), “Şüştər” təsnifi “Hümayun”dan sonra oxumaq olar ki, bu fəqərə - müştərək təsnifli dəstgahların əsaslarının müştərək olduğunu isbat ediyor” (2, s. 25).

Göründüyü kimi, Ü.Hacıbəyli “dəstgahların əsaslarının müştərək olduğu” fikrini önə çəkir və göstərir ki, muğamların hər biri ayrıca lada deyil, bir neçəsi eyni ladın səssırasına əsaslanır. Bu fikir çox önəmlidir və M.İsmayılovun tədqiqatlarında da geniş şərhini tapmışdır. Belə ki, M.İsmayılov da “Hümayun” və “Şüştər” muğamlarının lad əsasına görə “Şüştər” muğam ailəsində cəmləşdiyini üzə çıxarmışdır. Bununla da əvvəlcə Ü.Hacıbəyli, daha sonra isə M.İsmayılov tərəfindən bilavasitə muğam ailələri və muğamlar arasında qohumluq əlaqələri məsələsinin irəli sürüldüyünü görürük. Bu nöqteyi-nəzərdən “Şüştər” və “Hümayun” muğamlarının məcmusunun tədqiqata cəlb edilməsi məqsədəuyğundur və biz bu məsələyə aşağıda diqqət yetiririk.

Ü.Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsaslarına dair materiallar” adlı əlyazmasında (3) öz əksini tapmış şüştər və hümayun ladlarının nəzəri əsaslarının izah olunması da bir sıra məsələlərə aydınlıq gətirə bilər. Qeyd olunan mənbədə hümayun ladi belə bir səssırası ilə verilmişdir: d-es-fis-g-a-h-c-dis-e. Ladın əsas tetraxord quruluşu:  $\frac{1}{2} - 1 \frac{1}{2} - \frac{1}{2}$  ton formulası ilə göstərilir. Səssırası iki bərabər tetraxordun orta ton vasitəsilə (b3) birləşməsindən əmələ gəlir və böyük seksta quruluşudur. Bütün bunlar “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları”nda öz əksini tapmış müddəalarla üst-üstə düşür.

Qeyd olunan əlyazmasında (3) hümayun ladının pillələrinin funksiyasının göstərilməsi maraqlı cəhətdir: I. d - 1-ci tetraxordun tonikasının alt kvartası və tamamlayıcı tonu; II. es - tamamlayıcı tonun üst aparıcı tonu; III. fis - alt tetraxordun tonikasının alt aparıcı tonu; IV. g - alt tetraxordun tonikası; V. a - tamamlayıcı tonun kvintası; VI. h - üst tetraxordun əsas tonunun alt aparıcı tonu; VII. c - üst tetraxordun əsas tonu; VIII. dis - üst tetraxordun tonikasının alt aparıcı tonu; IX. e - üst tetraxordun tonikası.

Göründüyü kimi, burada da hümayun ladı iki tonikalı lad kimi verilir, həmçinin, alt və üst tetraxordlarda pillələrin funksiyaları müəyyən-ləşdirilir: IV pillə - alt tetraxordun tonikası, IX pillə - üst tetraxordun tonikasıdır. Lakin əlyazmada bir fərqli cəhəti də müşahidə edirik ki, bu da əsas tonun yerinin müəyyənləşdirilməsi ilə bağlıdır: VII pillə - üst tetraxordun əsas tonudur. Göründüyü kimi, əsas ton verilən heç bir tonika ilə üst-üstə düşmür və ayrı pillədə yerləşir.

Ü.Hacıbəylinin əlyazmasında (3) şüştər ladının səssırası isə bu şəkildədir: h-c-d-es-fis-g-a-b; tonika 1-ci oktavanın “sol” səsidir (VI pillə). Ü.Hacıbəyli bu əlyazmasında “ladda orta tetraxordun quruluş formulu”nu əsas götürür və şüştər ladının səssırasında  $\frac{1}{2}$ -1  $\frac{1}{2}$  - $\frac{1}{2}$  ton formulu üzə çıxarır. Ü.Hacıbəyli qeyd edir ki, ladın əsasını təşkil edən orta tetraxord səssırasını əmələ gətirən alt və üst tetraxordların pillələrindən əmələ gəlir: d-es-fis-g.

Bu fikir maraqlıdır. Belə ki, şüştər artırılmış ladlar kateqoriyasına aid bir laddır. Şifahi ənənəli musiqi yaradıcılığı nümunələrinin və bəstəkar əsərlərinin araşdırılması göstərir ki, şüştər ladında melodiya quruluşu əsasən artırılmış sekondalı tetraxord çərçivəsini əhatə edir. Bu halda melodiyanın dayaq pillələri həmin tetraxordun birinci və dördüncü pillələrinə təsadüf edir (4, II dəftər, №13):

Andante



Bu xüsusiyyət, həmçinin, şüştərlə hümayun ladları arasında oxşarlığın izah olunmasına yol açır. Belə ki, hümayun səsqatlarının məhz iki artırılmış sekondalı tetraxorddan əmələ gəldiyini görürük. Bu da hümayun ladının özündə iki şüştərin səssırasını birləşdirməsi müddəasına diqqəti yönəldir. Ü.Hacıbəyli özü şüştər və hümayunun oxşar quruluşa malik olduğunu və hətta eyni şöbələrdən istifadə edildiyini də dönə-dönə vurğulamışdır.

Lakin müşahidələrə əsasən, hümayun ladında qurulmuş melodiya əsas xüsusiyyəti ondan ibarətdir ki, onun əsasını artırılmış sekondalı tetraxord deyil, məhz əksildilmiş tetraxord təşkil edir. Bu zaman melodik səssırası şüştər ladının alt tetraxordunun pillələri üzərində gəzişmədən əmələ gəlir (4, II dəftər, №26):







Bu iki ladın müqayisəli səssirasını verək:

Şüştər ladının səssırası: h-c-d-es-fis-g-a-b;

Hümayun ladının səssırası: d-es-fis-g-a-h-c-dis-e.

Hər iki ladda üst-üstə düşən pillələrin eyni funksiya daşdığını izləyə bilərik.

Şübhəsiz, Ü.Hacıbəyli ladların nəzəri əsasları üzərində çox çalışmış, onları təkmilləşdirmiş və “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərində öz əksini tapan səssıraları böyük bir tədqiqatın nəticəsi olmuşdur. Bununla belə, hətta əlyazmalarında göstərilən şüştər və hümayun ladlarının pillələrinin funksiyalarının araşdırılmasından da bu iki ladın bir-birilə əlaqəli olması özünü aydın büruzə verir. Həm də şüştərin səssırasının özəyində artırılmış sekundalı tetraxordun yerləşməsi və hümayunun səssırasının iki artırılmış sekundalı tetraxorddan əmələ gəlməsi, buradan da hümayunda iki şüştərin səssırasının yerləşməsi müddəası əsassız olmamışdır. Əlbəttə ki, sual olunur: hümayunun səssırasının iki müxtəlif yüksəklikli - böyük seksta (və yaxud kiçik tersiya) münasibətində götürülən iki tonikalı (məsələn, “sol – mi”) şüştərdən əmələ gəlməsi nə dərəcədə təcrübi əhəmiyyətə malikdir və yaxud da bunun əsas mahiyyəti nədən ibarətdir?

Artıq qeyd etdiyimiz kimi, hümayun və şüştər ladlarının nəzəri əsasları M.İsmayılovun tədqiqatlarında yeni rakursdan öyrənilmişdir. M.İsmayılovun musiqi elminə gətirdiyi yeniliklərdən biri də məhz hümayun ladının nəzəri əsaslarının işlənməsi ilə bağlıdır.

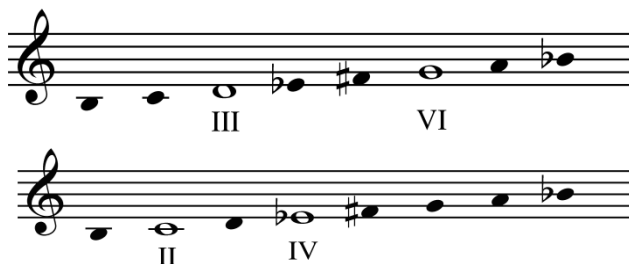
Ü.Hacıbəylinin mülahizələrinə əsaslanaraq və muğam ifaçılığın təcrübəsindəki “Hümayun” muğamını, onun təsnif və rənglərini təhlil etməklə, M.İsmayılovun quruluş sxeminə və funksional xüsusiyyətlərinə görə hümayun ladının şüştər ladi ilə eyni olduğunu sübut etmişdir (5, s. 24-30). Bu baxımdan M.İsmayılovun “Şüştər” və “Hümayun” muğamlarının şüştər ladına əsaslanan muğam ailəsini əmələ gətirməsi ilə bağlı fikri diqqəti cəlb edir ki, bu da bilavasitə şüştər və hümayun ladlarının oxşar quruluşlu olmasını təsdiq etməyə əsas verir (5, s. 4).

Lakin onu da qeyd etməliyik ki, M.İsmayılovun bu istiqamətdə apardığı tədqiqatlarının araşdırılmasından onun fikirlərində müəyyən dəyişikliklər özünü göstərir. Belə ki, hümayun ladının mayəsi və istinad pillələri ilə bağlı cəhətlərə nəzər salsaq, bunun şahidi olarıq.

M.İsmayılova görə, hümayun ladının səssırası  $\frac{1}{2}$  -1-  $\frac{1}{2}$  ton quruluşlu iki əksilmiş tetraxordun yanaşı üsulla – artırılmış sekunda vasitəsilə birləşməsindən əmələ gəlir. Bu, şüştər ladının quruluşuna uyğundur.

Lakin hümayun ladı istinad pillələrinə görə fərqlənir. Müəllif şüştər və hümayunda qurulan melodiyların müqayisəsi nəticəsində hümayunun istinad pillələrini üzə çıxarır. Lakin M.İsmayılov da hümayun ladının pillələrinin funksiyalarını tam şəkildə açıqlamamışdır.

M.İsmayılovun yazdığı kimi, şüştər ladında qurulan melodiylar VI pərdədə (mayədə) yarım kadans təşkil etməklə səssirasının III pərdəsində tam kadansla bitirlər (xatırladaq ki, şüştərin bu xüsusiyyəti Ü.Hacıbəyli tərəfindən göstərilmişdir – C.H.). Hümayunda isə melodiya IV pərdədə yarımkadans və II pərdədə tam kadansla bitir. Başqa sözlə, eyni quruluşlu səssirasına əsaslanmaqla qurulmuş melodiyanın yarım kadansı VI pərdədə və tam kadansı III pərdədə dayanmaqla yaranırsa, o, şüştər ladı olduğunu, əgər IV pərdədə dayanmaqla yarım kadans, II pərdədə dayanmaqla tam kadans xarakteri yaranarsa, o zaman onun hümayun olduğunu bildirir. Deməli, buradan belə nəticə çıxarmaq olur ki, hümayun ladının II pilləsi onun mayəsi, IV pillə isə kadensiya üçün səciyyəvi ton və ya əsas istinad pillələrindən biridir:



Şüştər ladında III, VI, VII kimi 3 istinad-dayaq pərdə olduğu halda, hümayun ladında – II, III, IV, VI və VII kimi 5 istinad pərdə vardır.

Şüştər üstündə qurulan melodiylar (mahni, təsnif, rəng, rəqs havaları, “Şüştər” muğamı) əsas etibarilə, şüştər ladının dayaq pillələri ətrafında dolanmaqla, onlara istinad etməklə əmələ gəlmiş halda, hümayun üstündə melodiylar hümayun ladı və həm də şüştər üçün xarakter olan istinad pərdələrə əsasən qurulurlar.

M.İsmayılov belə bir diqqətəlayiq cəhəti də müşahidə etmişdir ki, hümayun və şüştər bir-birilə sıx əlaqəli və xüsusən səstərkibi etibarilə eyni olmalarına baxmayaraq, hümayun adı ilə bağlı olan melodiylarda şüştərin istinad pillələrindən istifadə olunmasına təsadüf edilir. Lakin şüştər ladında qurulan melodiylarda hümayun üçün xarakterik olan IV və II kimi dayaq pərdələrdən istifadə olunmasına heç də rast gəlmək olmur.

Bununla əlaqədar M.İsmayılov maraqlı mülahizə yürüdür ki, “belə bir hal onların mənşəyi ilə əlaqədardır”. Daha doğrusu, görünür ki, bunlardan müstəqil bir muğam kimi əvvəllər “Şüştər”, sonralar isə onun inkişaf etmiş bir variantı kimi – “Hümayun” muğamı özünə yer tapmışdır (5, s. 28).

Bu baxımdan, “Şüştər” və “Hümayun” muğamlarının şöbələrinin müqayisəsi diqqəti cəlb edir: “Şüştər” muğamı – “Mayeyi-şüştər” və “Tərkib” kimi iki əsas şöbədən ibarət olduğu halda, “Hümayun” muğamı – “Mayeyi-hümayun”, “Şüştər” və “Tərkib” şöbələrindən ibarətdir. Əgər “Şüştər” muğamı “do” səsində tamamlanırsa, “Hümayun” “si bemol” səsi ilə tamamlanır ki, bu da onların əsas lad-tonallıq əlamətinin göstəricisidir.

M.İsmayılovun mülahizələrində diqqəti cəlb edən daha bir yeni cəhət şüştər ladının III pilləsinin mayə-tonika adlandırılması ilə bağlıdır. O, yazır: “...həm şüştər, həm də hümayun ladlarından hər birini iki pərdə, o cümlədən: şüştəri VI və III pərdələr, hümayunu isə IV və II pərdələr xarakterizə edirlər ki, bunlardan III pərdə şüştər ladında və II pərdə isə hümayun ladında mayə-tonika funksiyasına malik olurlar” (5, s. 27).

Düzdür, haqqında danışılan əsərdə biz bu fikri, yəni şüştərin mayəsinin III pillədə yerləşdiyini ilk dəfə müşahidə edirik. Belə ki, Ü.Hacıbəyli şüştər ladının VI pilləsinin həm əsas ton, həm də mayə vəzifəsini daşdığını qeyd etmişdir. Bununla belə, şüştərdə VI pillədən - əsas tondan daha çox, III pillənin - tamamlayıcı tonun mayə əhəmiyyəti daşması önə çıxır ki, bunu da “Şüştər” muğamının quruluşu ilə əsaslandırmaq olar. Musiqi təcrübəsində həqiqətən də “Şüştər” muğamının mayəsinin ladın III pilləsində, “Hümayun” muğamının mayəsinin isə II pillədə yerləşdiyi özünü bariz şəkildə göstərir.

Göründüyü kimi, hümayun və şüştər ladlarının istinad pillələri, tonikası və pillələrin funksional vəzifələri ilə əlaqədar olaraq, lad nəzəriyyəsində tərəddüdlü, sual doğuran fikirlər var. Ü.Hacıbəyli və M.İsmayılovun elmi müddəalarının kökü eyni olsa da, bir-birindən fərqlənir və musiqi nümunələrinin təhlili zamanı bu, bir qədər uyğunsuzluq əmələ gətirir. Fikrimizcə, şüştər və hümayun ladlarının funksional əsaslarının yenidən şərh olunması zəruridir.

Musiqişünas Xanlar Məlikovun “Hümayun muğamının lad-intonasiya xüsusiyyətləri” adlı metodik işində maraqlı təhlil rakursu diqqəti cəlb edir. O, “Hümayun” muğamının təhlilini (N.Məmmədovun not yazısında) məhz Ü.Hacıbəylinin göstərdiyi iki mayəli hümayun ladının funksional əsasları üzrə aparmışdır.

X.Məlikovun tədqiqatının əsas nəticələrindən biri ondan ibarətdir ki, “Hümayun” muğamının lad əsasının məğzi – onun tonikasının çox dayaqlı olmasından ibarətdir. Belə ki, “Şüştər” muğamı ilə eyni lad əsasına malik olan “Hümayun” muğamının (harmonik minora yaxın səssirası) istinad dayaq pillələri arasında müxtəlif tipli münasibətlər özünü göstərir. Belə ki, “Hümayun”da başlanğıc istinad pillə “Şüştər”in tonikası ilə subdominanta münasibətində yerləşir ki, bu da muğamın lad-intonasiya xüsusiyyətlərinə plaqallıq aşılayır. “Şüştər” muğamında isə avtentik cəhətin daha qabarıq

olması onu “Hümayun”dan fərqləndirir. İstinad pillələri arasında asılılıq tonika və alt medianta arasında da özünü göstərir ki, bu da melodikada kiçik tersiya münasibətində səslərin enharmonik əvəzlənməsi ilə müşayiət olunan modulyasiyalı keçidlərin yaranmasına xidmət edir (6, s. 21). Yeri gəlmişkən, Ü.Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları”ndakı melodiya nümunələrində də bu cəhətlər qabarıq üzə çıxır.

“Hümayun” muğamında özünü göstərən daha bir xüsusiyyət “Feli”, “Şüştər” və “Tərkib” şöbələrində “Şüştər” muğamının intonasiya quruluşundan irəli gələn avtentik kadans xüsusiyyətlərinin qabarıq verilməsidir. Hətta, muğamın kulminasiyasında “Tərkib” şöbəsinin bir hissəsi kimi “Şikəsteyi-fars”ın səsləndirilməsi bunu daha da gücləndirir. Bu da “Hümayun”un mürəkkəb və çoxcəhətli lad əsasını işıqlandırır.

X.Məlikov hümayun ladının funksional əsaslarını izah edərkən göstərir ki, “Hümayun” muğamının səssirasında pillələr arasındakı asılılıq o qədər qabarıqdır ki, digər muğamlardan, o cümlədən, “Şüştər”dən fərqli olaraq, birsəsli melodik xətlərin (həm passajlarda, həm də kadensiyalarda) harmonik səsbirləşmələrində qovuşması tendensiyası özünü büruzə verir. Bu baxımdan səssirasındakı artırılmış sekunda intervalının müxtəlif istiqamətlərdə həlli yeni intonasiya komplekslərinin yaranmasına səbəb olur ki, bu da muğamın emosional məzmununu daha da dərinləşdirir (6, s. 23).

X.Məlikovun gəldiyi nəticələr “Hümayun” muğamının lad əsasının izahında, hümayun və şüştər ladlarının qarşılıqlı əlaqələrinin öyrənilməsində mühüm əhəmiyyət kəsb edir.

Musiqişünas Nərgiz Şəfiyevanın da hümayun ladı ilə bağlı fikirləri diqqətəlayiqdir. O, “Üzeyir Hacıbəyovun hümayuna aid lad-nəzəri əsasları üzrə araşdırmalar” adlı məqaləsində (7, s. 88-91) XX əsrin 50-ci illərində ifaçılıq təcrübəsində mövcud olmuş “Qafqaz Hümayunu”nun məcmusunu müasir dövrdə ifa olunan “Hümayun” muğamı ilə müqayisə edərək, onların oxşar və fərqli cəhətlərini göstərmişdir. O, ifaçılıq təcrübəsinə əsaslanaraq yazır ki, “Qafqaz Hümayunu” ilə müasir “Hümayun” dəstgahlarının şöbələrinin məcmusu eyni olsa da, “Qafqaz Hümayunu”nda “Feli”, “Şüştər”, “Tərkib” məhz “Bayatı-Şiraz” pərdəsinə düşür ki, bu da dəstgahları bir-birindən fərqləndirən əsas cəhətlərdən biridir. Bu baxımdan məqalə müəllifinin müşahidələri maraqlıdır. O, yazır: “Qafqaz Hümayunu” muğamının melodik improvizə xəttində “Feli”, “Şüştər”, “Tərkib” şöbələrində bir-birini əvəz edən, “Şüştər” və “Bayatı-Şiraz”ın ahəngləşmə prinsipi mütləq və qanunidir. Belə ki, “Dəraməd”in ardınca melodik improvizə xətti, “Feli” şöbəsinə istiqamətlənərək, qısa gəzişmədən sonra, II “Şüştər”in “Mayə” pilləsinə istinad edir və bununla “Bayatı-Şiraz” ahənginin yaranmasına səbəb olur. II “Şüştər”in “Mayə” pilləsinə toxunmaq prinsipi sonrakı şöbələrdə -

“Şüştər” və “Tərkiib”in melodik xəttində eynilə tətbiq olunur” (7, s. 89).

N.Şəfiyeva, həmçinin, Ü.Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərində hümayun ladında bəstələdiyi melodiyanı və bir “Hümayun təsnifi”ni (“Dağ başında lalələr” – R.Zöhrabovun not yazısında) təhlil edərək, onun iki mayəli lad kimi funksional əsaslarının özünü doğrultduğunu qeyd edir. Müəllif adı çəkilən nümunələrin məhz tersiya münasibətində iki şüştər ladı üzərində qurulduğunu və hümayun ladının da iki şüştərin birləşməsindən yaranan lad olduğunu əsaslandırır. O, apardığı təhlillər nəticəsində belə bir vacib qənaətə gəlir ki, “iki şüştərin təmaslı münasibətindən yaranan bəstəkarın hümayun melodiyası – “Qafqaz Hümayunu” lad-muğamının nəzəri prinsipləri əsasında bəstələnmişdir” (7, s. 89).

Qeyd etmək lazımdır ki, N.Şəfiyevanın tədqiqatı Ü.Hacıbəylinin hümayun ladına dair nəzəri müddəalarının işıqlandırılması sahəsində mühüm əhəmiyyətə malikdir. Belə ki, uzun illər boyu “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” fənninin tədrisində önə çıxan hümayun ladı ilə bağlı bir sıra məqamların aydınlaşdırılmasına xidmət edir və bilavasitə Ü.Hacıbəylinin lad nəzəriyyəsinin təcrübi əhəmiyyətini bir daha təsdiq edir.

Şüştər və hümayun ladlarının funksional əsaslarını araşdırmaq üçün biz “Şüştər” və “Hümayun” muğam köklərinə müraciət etməyi məqsədüeygün hesab edirik. Xatırladaq ki, tarda “Şüştər” və “Çahargah” muğam kökləri eyni, “Hümayun” muğamının kökü müstəqildir. Bununla belə, muğam köklərinin əmələ gətirdiyi səsbirləşməsində üst-üstə düşən cəhət məhz tarın daimi köküdür (“do-sol-do”) ki, bu da ladda əsas ton vəzifəsini görür. Muğamların mayələri isə səssıralarında müxtəlif pillələrdə yerləşir. Bu baxımdan, lad pillələrinin funksional əlaqələrini aşağıdakı kimi göstərə bilərik:



Göründüyü kimi, şüştər-hümayun səssırasında VI pillə hər iki ladın əsas tonu əhəmiyyətinə malikdir.

İndi də muğam dəstgahlara müraciət edərək, lad əsasının kompozisiya quruculuğundakı roluna diqqət yetirək və bu rakursdan ladın funksional əsaslarını şərh etməyə çalışaq. Məlumdur ki, muğamların ayrı-ayrı ifaçılıq versiyaları mövcuddur və biz not yazılarında həkk olunmuş bir versiyaya istinad edirik.

Məsələn, A.Əsədullayevin not yazısında (8) “Şüştər” muğamında “Bərdaşt” (“Əmiri” ilə), “Şüştər”, “Feli”, “Böyük Məsnəvi”, “Mövləvi”, “Tərkiib”, “Kadensiya (“Şüştər”ə qayıdış)” şöbə və guşələrindən istifadə

olunur. Not yazısında “Şüştər” muğamının mayəsi “fa-diyez” səsidir. Muğamın şöbələrinin lad əsasını – istinad pillələrini aşağıdakı kimi xarakterizə etmək olar:

“Bərdaşt” (“Əmiri” ilə) – “fa-diyez” səsinə, lad səssirasının III pilləsinə istinad edir, lakin lad səssirasında segaha meyllilik üzə çıxır. “Şüştər” şöbəsi ladın III pilləsinə – “fa-diyez” səsinə istinad edir. Melodiyanın əsas istinad pillələrindən biri kimi VI pillə - “si” səsi də önə çıxır. Bununla belə, “Mayə” şöbəsi “fa-diyez” səsinə - III pillədə tam kadensiya ilə bitir. Melodik inkişaf prosesində IV pillənin xromatik dəyişilmələri özünü göstərir: “sol-bekar–sol -diyez”.

“Feli” şöbəsi də III və VI pillələrə istinad edir. Melodik quruluşun əsasını “fa diyez-si” kvarta məsafəsində sıçrayışlı və əks istiqamətli gedişlər təşkil edir. Bu şöbədə başlanğıc istinad pilləsi “fa-diyez” səsidir, sonrakı melodik inkişafda “si” səsi – VI pillə əsas dayaq pilləsi kimi önə çıxır və şöbə həmin pillədə bitir. “Böyük Məsnəvi” və “Mövləvi” şöbələrində də eyni istinad dayaq pillələri saxlanılır və VI pillədə tamamlanma verilir ki, bu da növbəti şöbənin istinad pilləsini hazırlayır.

“Tərkib” şöbəsinin əsas istinad pilləsi “do-diyez” səsi – ladın VII pilləsidir. Musiqi düzümləri bu pillə ətrafında qurularaq, bir pillə aşağı “si” səsinə - VI pillədə bitir. Lakin bundan sonra enən hərəkətlə kadensiyalar III pillədə tamamlanır. “Kadensiya (“Şüştər”ə qayıdış)” şöbəsinin də VI və III pillələr üzərində qurulduğunu müşahidə edirik.

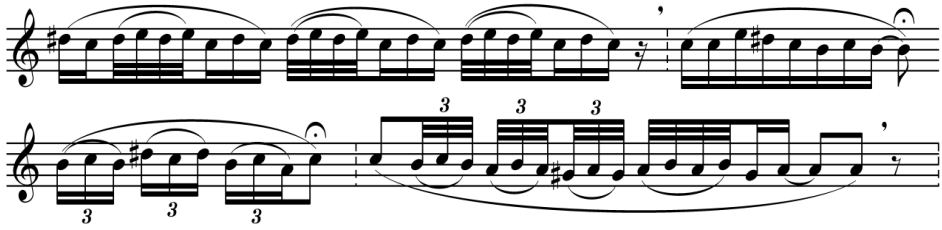
Beləliklə, muğamın mayəsinin tamamlayıcı tonla eyni pilləyə - III pilləyə təsadüf etməyi üzə çıxır ki, məhz bu pillənin ladın tonikasını kimi qəbul olunması məqbuldur. Sonrakı təhlildə də buna əsaslanırıq.

“Hümayun” muğamının A.Əsədullayev tərəfindən nota yazılmış ifaçılıq versiyasında (9) “Bərdaşt”, “Hümayun”, “Bəxtiyari”, “Zəngi-şütür”, “Feli”, “Böyük Məsnəvi”, “Mövləvi”, “Şüştər”, “Tərkib”, “Bidad”, “Kiçik Məsnəvi”, “Ayaq (koda)” şöbə və guşələrindən istifadə olunur.

A.Əsədullayevin not yazısına əsasən geniş diapazonlu melodik quruluşa malik “Bərdaşt” şöbəsində muğamın tam səssirası öz əksini tapır (“sol<sub>k</sub> – fa-diyez<sup>2</sup>”) və burada melodiyanın başlıca dayaq pillələri üzə çıxır: “Lya” səsi - muğamın mayəsidir, melodiyanın dayacağı kimi “do” və “si” səsləri çıxış edir. “Do” və “si” səsləri ətrafında qurulan musiqi düzümləri yarım kadansla yekunlaşır, enən melodik hərəkət sonda “lya” səsinə bitir:

Ad libitum. Senza misura ♪ ≈ 300





“Hümayun” muğamının “Mayə” şöbəsində də həmin istinad pillələr saxlanılır, lakin diapazon məhdudlaşır. Melodiyanın yüksələn hərəkət xətti səssirasının IV pilləsinə, daha sonra III pilləyə istinad edir və nəhayət mayəyə həll olur. Beləliklə, quruluşuna görə şüştər ladı ilə üst-üstə düşən səssirasında əsasən IV, III və II pillələr istinad-dayaq pillə rolu oynayır; onlardan IV pillə “Hümayun” muğamının əsas mövzusunda yüksələn melodik hərəkət xəttinin dayacağı kimi çıxış edirsə, II pillə isə melodik quruluşun başlanğıc təkanverici nöqtəsinə və lad əsasının özəyinə çevrilir.

Muğamın sonra gələn şöbələri ardıcıl olaraq yüksələn xətlə lad pillələri üzərində qurulur. Bu baxımdan, “Bəxtiyari” şöbəsində əsas istinad pilləsi olaraq, IV pillə - “do” səsi çıxış edir, melodik ibarələr II-IV pillələr – “Iya-do” səsləri ətrafında qurulur.

“Zəngi-şütür” şöbəsində lad səssirasının genişlənməsi və daha artıq pillələrin əhatə olunması özünü göstərir. Başlanğıc istinad pilləsi kimi “do” səsi önə çıxır, melodik inkişaf prosesində istinad pillələrinin dəyişilməsi, musiqi düzümlərinin “fa-diyez”, “si”, “mi-si” səsləri ətrafında qurulması özünü büruzə verir ki, bu da artıq yeni dayaq pillələrinə doğru dönüş kimi xarakterizə olunur.

“Feli” şöbəsinin əsas istinad pillələri – lad səssirasının III-VI pillələri (“si-mi”), VII pilləsi (“fa-diyez”) və VI pilləsi (“mi”) çıxış edir. Xatırladaq ki, “Feli” şöbəsi “Şüştər” muğamının da əsas şöbələrindən biridir və eyni pillələrdə qurulur. Bundan sonra gələn “Böyük Məsnəvi”, “Mövləvi” şöbələri də həmin pillələrə istinad edir. Bu da artıq “Hümayun” muğamına “Şüştər” muğamının daxil edilməsi prosesi ilə bağlıdır və şüştərin mayəsini hazırlayır.

“Şüştər” şöbəsində muğamın dayaq pilləsi kimi lad səssirasının III pilləsi – “si” səsi, VI pilləsi – “mi” səsi çıxış edir, eyni zamanda, enən hərəkətdə melodik ibarələrin V pilləyə - “re-diyez” səsinə, IV pilləyə - “do” səsinə istinad etdiyini və nəhayət, III pillədə - “si” səsinə tamamlandığını müşahidə edirik. Burada məhz lad səssirasının III pilləsinin “Şüştər” muğamının mayəsi kimi önəmli rolu üzə çıxır. Hər iki muğam üçün müştərək olan “Tərkib” şöbəsi isə lad səssirasının VII pilləsinə (“fa-diyez”) və VI pilləsinə (“mi”) istinad edir. Bu şöbə “mi”

səsində tamamlanmaqla, “Hümayun” muğamı kontekstində “Şüştər” muğam mühiti yekunlaşdırılır.

Lakin “Hümayun” muğamı bitmir və bundan sonra inkişafın yeni mərhələsi başlanır. Bu baxımdan “Bidad” şöbəsi böyük əhəmiyyət kəsb edir, belə ki, bu şöbə məhz “Hümayun”a məxsus olub, onun emosional məzmununun açılmasında xüsusi rol oynayır. Burada şüştər quruluşlu birinci səssirasının bitməsini və səssirasının ikinci diapazonunun açılmasını izləyə bilirik ki, bununla da ikinci şüştərin səssirası özünü göstərir və Ü.Hacıbəylinin üzə çıxardığı hümayun ladinin əsas məğzi öz əksini tapır.

Muğamın ən geniş inkişafı şöbəsi olan “Bidad”ın başlanğıc istinad pilləsi I oktavanın “si” səsidir. Lad pillələrinin funksional münasibətləri baxımından, buna əvvəlki səssirasındakı III pillənin oktava yuxarı təkrarı kimi də baxmaq olar ki, bu da “Şüştər” şöbəsi üçün dayaq əhəmiyyətli pillə olaraq, melodik hərəkəti özü ətrafında cəmləşdirən özək kimi çıxış edirdi. Lakin “Bidad” şöbəsinə melodik hərəkətin quruluşundan irəli gələrək, artıq lad pillələri arasında yeni cazibə mərkəzləri və intonasiya xüsusiyyətləri üzə çıxır. “Si” səsinin – istinad pilləsinin alt və üst aparıcı səslərlə əhatə olunması melodiya özünəməxsus intonasiya çalarları əmələ gətirir. Hər bir musiqi düzümünün sonunda “si” səsinin möhkəmlənməyərək, enən hərəkətlə “lya”, “sol-diyez” səslərinə meyl etməsi və dalğavari hərəkətlə “fa-diyez” səsinə tamamlanması isə xüsusi bir təsirli lad-intonasiya sferası yaradır:



“Bidad” şöbəsinin bu bölümü lad əlamətlərinin izahı baxımından çox maraqlı xüsusiyyətlərə malikdir. Belə ki, burada lad səssirasının yüksək registrdən aşağı registrə keçidi prosesi özünü aydın büruzə verir. Eyni zamanda, bu bölümə iki lad səssirasının üst-üstə düşməsi müşahidə olunur. Bu da səssirasında “sol-diyez – sol- bekar” xromatik hərəkətinə diqqəti yönəldir.

“Bidad” şöbəsinin musiqi məzmununun inkişafında registr dəyişmələri



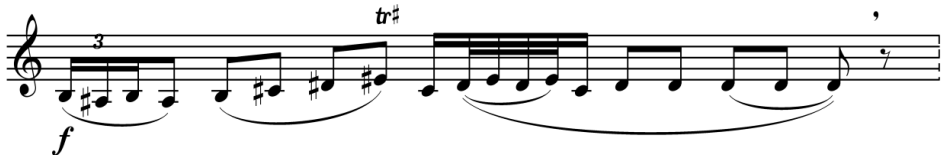
də böyük rol oynayır. Bu da lad səssirası diapazonunun genişlənməsinə və daha geniş planda ladın açılmasına və zənginləşməsinə şərait yaradır. Burada lad səssirasının III pilləsi, onun oktavası, eləcə də VII və VI pillələr melodiyanın istinad pilləsi kimi özünü qabarıq büruzə verir. Bundan sonra bir-birini əvəz edən şöbələrdə “Hümayun”un mayəsinə qayıtma prosesi öz əksini tapır. “Kiçik Məsnəvi” şöbəsi VII (“fa diyez”), VI (“mi”) və III (“si”) pillələrə (şüştərin ənənəvi dayaq pillələrinə) istinad edirsə, “Ayaq (koda)” IV (“do”), III (“si”), II (“do”) pillələrdə - “Hümayun”un “Mayə” şöbəsi üçün xarakterik olan pillələrdə yekunlaşdırılır. “Hümayun” muğamının ümumi səssirasını və onun üzərində şöbələrin istinad pillələrini qeyd edək (muğamın göstərilən not yazısı ilə aşağıdakı səssirası yarım ton fərqlə verilmişdir):

Beləliklə, “Hümayun” muğamı şüştər ladına əsaslanmaqla yanaşı, ladın ardıcıl iki səssirasını birləşdirir. Lakin bir cəhəti də vurğulamaq lazımdır ki, əmələ gələn ümumi səssirası heç də tam şəkildə Ü.Hacıbəylinin göstərdiyi hümayun ladının səssirası ilə üst-üstə düşmür. Belə ki, əgər Ü.Hacıbəyli hümayun ladının səssirasının böyük seksta (və ya kiçik tersiya) münasibətində iki şüştərin səssirasından əmələ gəldiyini qeyd edirsə, yuxarıda göstərilən “Hümayun” muğamının səssirasında birinci şüştər ladının səssirasının oktava yuxarı köçürüldüyünü görürük. Lakin səssiraları arasında əmələ gələn xromatik hərəkət onların diapazon həcminin dəyişməsinə diqqəti yönəldir.

A.Əsədullayevin not yazılarında “Qafqaz Hümayunu” muğamı (9) da yer almışdır. Onun məcmusu “Mayə Hümayun”, “Feli”, “Tərkib” şöbələrindən ibarətdir. Not yazısında muğamın mayəsi kiçik oktavanın “si” səsidir: “Hümayun” şöbəsinin istinad pillələri “si – re-diyez – si”, “Feli” şöbəsinin “do-diyez – fa-diyez”, “Tərkib” şöbəsinin isə “sol-diyez – fa-diyez” olaraq, muğam “si” səsinə tamamlanır.

Muğam şöbələrinin melodik məzmununun araşdırılmasından “Hümayun” və “Qafqaz Hümayunu” muğamları arasında bir sıra intonasiya fərqləri üzə çıxır ki, bu da ilk növbədə, məhz “Mayə” şöbəsinin ilk intonasiya özəyi ilə bağlıdır. Belə ki, “Hümayun”un

“Mayə”sində başlıca istinad pillələri arasında məsafə kiçik tersiya, “Qafqaz Hümayunu”nun “Mayə”sində isə böyük tersiya münasibəti ilə səciyyələnir.



Muğam şöbələrinin məcmusunda da fərqlər vardır; “Qafqaz Hümayunu”nda “Şüştər”in “Mayə”si yer almamışdır, bununla belə “Feli” və “Tərkib” kimi müştərək şöbələr qeyd olunmalıdır. Belə qənaətə gəlmək olar ki, Ü.Hacıbəyli musiqi təcrübəsində mövcud olan “Hümayun” muğamının bütün variantlarını ümumiləşdirərək, hümayun ladının mürəkkəb bir səssirasını üzə çıxarmışdır. Bu ladin səssirasının iki mayəli olması da, tetraxordların böyük tersiya münasibətində birləşməsi də “Hümayun” muğamının səs tərkibindən və kökündən irəli gəlir. Bununla belə, məhz bu əlamətlər hümayun ladının təcrübədə tətbiqini məhdudlaşdırır.

Araşdırmalardan görüldüyü kimi, “Hümayun” muğamının kompozisiya quruluşunda həqiqətən də “Şüştər” muğamının şöbələrinin yeni lad-tonallıqda təkrarlandığı özünü aydın büruzə verir. Lakin “Hümayun” muğamının kontekstinə daxil olan “Şüştər” burada musiqi məzmununun inkişaf dalğası kimi qəbul olunaraq, daha məqsədyönlü xarakter daşıyır və musiqi məzmununun inkişafını yeni istiqamətə yönəldir. Bu baxımdan “Tərkib” şöbəsindən sonra muğamın yekunlaşdırılmayaraq, “Bidad” şöbəsinə keçidini məhz belə təfsir etmək olar. Bu şöbə həm lad səssirasının genişləndirilməsinə, həm də musiqi materialına yeni lad çalarlarının daxil olmasına yol açır və sonda hümayun ladının kadensiya xüsusiyyətlərinin qabarıq səslənməsinə şərait yaradır.

Beləliklə, Ü.Hacıbəyli tərəfindən hümayunun səssirasının quruluşunu əsassız və ya təsadüfi saymaq olmaz. “Hümayun” muğamının səssirasına nəzər salsaq, onun bütün diapazonu boyu, həqiqətən də iki şüştər ladının səssirasının yerləşdiyini görürük: birinci şüştərin istinad pillələri – tonika və əsas tonu səssirasında “Hümayun”un funksional pillələri ilə yanaşı yerləşir (II və IV pillələrdə – “Hümayun”un “Mayə”si, III və VI pillələrdə – “Şüştər”in “Mayə”si qurulur, bu səssirasının VII pilləsi hər iki muğam üçün ümumi şöbə kimi qəbul edilən “Tərkib” şöbəsinin istinad pilləsidir. Hümayun ladının səssirasının VII pilləsindən sonra gələn hissəsində isə ikinci şüştərin səssirası yerləşir – bu, əsas “Şüştər” muğamının diapazonunu əhatə etsə də, lakin “Hümayun” ladi kontekstində bu hissədə “Bidad” şöbəsi yerləşir.

Bununla belə, bir ladda iki ladin səssirasının birləşməsi, daha dəqiq

desək, hüməyun ladinın iki şüştərin səssirasından əmələ gəlməsi ilə bağlı müddəa xüsusilə diqqətəlayiqdir. Əlbəttə ki, müxtəlif ladlar üzərində qurulan muğamlarda ladlararası əlaqələr zəngindir və onların çulğaşmasından yeni lad qurumlarının yaranması istisna olunmur. Bütün bunlar muğamların musiqi məzmununda özünün dolğun əksini tapır.

Həm şifahi ənənəli musiqidə, həm də bəstəkarlıq təcrübəsində iki və daha artıq lادلara əsaslanan musiqi nümunələri kifayət qədərdir; bura kiçik həcmli xalq mahnı və rəqslərindən tutmuş, iri həcmli muğam dəstgahlarına kimi ən müxtəlif növlü musiqi əsərlərini aid edə bilərik. Ladların qarşılıqlı əlaqəsinin, uzlaşmasının ən bariz nümunəsi elə muğam dəstgahlardır. Məsələn, “Rast” muğamının kompozisiya quruluşunda əsas rast ladından şur və segah lادلarna modulyasiyalar mühüm yer tutur. “Şur” muğamında segah və rast lادلarna keçidlərlə yanaşı, şurun kvarta münasibətində tonallığına (“Şur-Şahnaz”) əsaslanan şöbə mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Eyni halı “Çahargah” muğam dəstgahının kompozisiyasında da müşahidə edirik. “Zabul segah” muğam dəstgahının da iki lad əsasında qurulan muğam şöbələrini özündə cəmləşdirdiyi məlumdur.

O cümlədən, “Hüməyun” muğamının kompozisiya quruluşunun iki şüştər ladi əsasında yarandığını və burada həmçinin, bayatı-şiraz, segah lادلarna keçidlərdən istifadə olunduğunu qeyd edə bilərik. Aparılan tədqiqatlar, “Şüştər”, “Hüməyun”, eləcə də “Qafqaz Hüməyunu” muğamlarının təhlili bunu sübut edir.

Buradan belə nəticəyə gəlmək olar ki, “hüməyun ladinın səssirasının iki şüştərin səssirasını özündə cəmləşdirməsi” fikrində vurğunun dəyişdirilərək, məhz “Hüməyun” muğamının lad səssirasının iki şüştər ladından yaranması” kimi izahı daha məqsədəuyğundur.

Beləliklə, Azərbaycan musiqisində şüştər və hüməyun lادلarnın nəzəri əsaslarının araşdırılması ilə bağlı fikirlərimizi yekunlaşdıraraq, qeyd etmək istərdik ki, Üzeyir Hacıbəylinin üzə çıxardığı ladlar məhz muğamların səssiralarnın təzahürüdür və milli musiqi yaradıcılığda özül əhəmiyyətini saxlayaraq, nəzəri tədqiqatların genişlənməsinə təkan verir.

## Ədəbiyyat

1. Hacıbəyov Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Dördüncü nəşr. B.: 1985. 154 s.

2. Hacıbəyli Ü.Ə. Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında. (Təqdim edəni, ön söz və lüğətin müəllifi F.Əliyeva). B.: Adiloğlu, 2005. 74 s.

3. Гаджибеков У.А. Материалы по основам азербайджанской народной музыки. Рукопись // Институт Рукописей им. Физули НАНА. Фонд 17, архив 22, ед.хр. 106.

4. Rüstəmov S. Azərbaycan xalq rəngləri. 2 dəftər. B.: 1954-1956.
5. İsmayılov M.C. Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi-metodik öçerklər. B.: Elm, 1991. 120 s.
6. Меликов Х.Г. Ладово-интонационные особенности мугама Хумаюн. Методическая разработка. Б.: 1988. 24 с.
7. Şəfiyeva N.M. Üzeyir Hacıbəyovun humayuna aid lad-nəzəri əsasları üzrə araşdırmalar // «Musiqi dünyası» jurnalı, № 3-4 (5), 2000, s. 88-91.
8. Əsədullayev A. «Şur», «Segah-Zabul», «Şüştər». B.: 2005.
9. Əsədullayev A. «Bayatı-Şiraz» və «Hümayun». B.: 2002.

### РЕЗЮМЕ

Статья Джамили Гасановой «Теоретические исследования лада хумаюн» посвящена изучению теоретических основ ладов азербайджанской музыки хумаюн и шюштер. Опираясь на труды азербайджанских музыковедов, автор дает сравнительный анализ ладовых основ мугамов «Хумаюн» и «Шюштер».

**Ключевые слова:** «Хумаюн», «Шюштер», «Лад».

### SUMMARY

Jamila Hasanova's article "Theoretical researches of humayun modus" is devoted to studying of theoretical bases of modus of humayun and shushter in Azerbaijan music. Leaning on works of Azerbaijan musicologists, the author gives the comparative analysis of modus bases of mughams «Humayun» and «Shushter».

**Key words:** «Humayun», «Shushter», «Modus»

**Rəyçilər:** sənətşünaslıq doktoru, professor R.Zöhrabov;  
sənətşünaslıq namizədi, professor V.Əbdülqasımov

**Нармина БАЙРАМАЛИБЕЙЛИ**  
*кандидат искусствоведения*

**К ПРОБЛЕМЕ ОТРАЖЕНИЯ СПЕЦИФИКИ ЗВУКОВОЙ  
ТКАНИ ИМПРОВИЗАЦИИ ВОКАЛЬНО-  
ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МУГАМА В КОМПОЗИТОРСКОМ  
ТВОРЧЕСТВЕ**

Одна из целого ряда актуализировавшихся сегодня, на наш взгляд, научных проблем, связанных с жанровым феноменом Мугама, касается отражения художественно-пространственных свойств его импровизации и их отражения в композиторском творчестве. Проблема эта многогранна, входящий в нее круг вопросов в большинстве своем специально не освещен. В данной статье автор попытался в самых общих чертах представить направленность эволюции в отражении специфики многоголосной ткани мугамной импровизации в азербайджанской профессиональной музыке.

Рассматривая эволюцию европейской музыкальной фактуры, М. Скребкова-Филатова приходит к важному тезису о том, что «основой динамичных, мобильных форм фактуры в каждую историческую эпоху всегда служит принцип полирельефности, основанный на «диагональном» скольжении слушательского внимания в пространстве музыкальной ткани. Высшим же выражением принципа полирельефности оказываются: глубинно-мобильный склад (полифония всех видов и разновидностей) и полиморфные образования» (1, 267). В этом свете мугам – дестгях с превалированием в его импровизации свободного типа имитационности и наличием контрастной полифонии (а в зерби-мугамах и полиморфных образований) знаменует кульминацию в развитии музыкальной ткани в азербайджанской музыке устной традиции. Отражение специфики этой ткани в композиторском творчестве можно расценить как проявление одной из национально-стилевых констант.

Пытаясь проследить направленность эволюции в названном отражении, невольно сопоставляешь ее крайние вехи, мысленно перекидываешь арку из прошлого в сегодняшний день.

Мугамные оперы начала XX века, четко очертившие исходный

этап развития азербайджанского композиторского творчества, в числе многих своих начинаний представили и первые национальные образцы фактурного письма – «профессиональной художественной обработки звучания» (Е. Назайкинский – 2, 74). Однако, она была связана с рядом других устно-профессиональных и народных жанров и в целом не коснулась импровизационных разделов мугама. Коммуникативные цели, стилевой фактор, как, например, уровень технической оснащенности автора и другие взаимосвязанные фактурные детерминанты определили введение в оперный жанр подлинного, нефиксированного текста мугамной импровизации. Он являл идеальный для авторов образец национального музыкального стиля, среди атрибутов которого – и характерное звуковое пространство.

Родившийся на основе *монтажа* традиционного и авторского текстов, периодически повторяемый контраст присущего традиционному жанру и созданного авторской фантазией звуковых полей стал характерным завоеванием мугамных опер с точки зрения «крупного плана» фактуры – ее участия в композиционно-драматургическом развитии произведений (пожалуй, психологически восприятие *стыков* текстов в одну из первых очередей связано именно с фактурой – с моментами перетекания контрастных звуковых пространств).

Характерно «обращенное» по сравнению с дестгяхом «дыхание» фактуры сочинениях: Если в дестгяхе расширения в полирельефность эпизодов-шобе сменяются сжатиями в политембровое многофункциональное (гоморитмика) изложение в неимпровизационных разделах (хотя здесь изредка возможны и полифункциональные проявления), то в мугамных операх полирельефность эпизодов-шобе воспринимается как сжатие музыкальной ткани (тем более оно выражено битемброво), периодически расширяющийся в несложное оркестровое пространство авторских эпизодов. Названный *тип фактурной антитезы на основе монтажа текстов*, подобия интertextуальности можно расценить как первую, хотя и сопутствующую, новацию, связанную с обращением к звуковой ткани мугама в композиторском творчестве и являющуюся следствием главного открытия мугамных опер – контакта регионально различных систем и жанров.

Сегодня азербайджанские авторы, с высоты современного уровня развития национального композиторского мышления, прошедшего огромный, спрессованный во времени путь эволюции, высвечивают в Мугаме его дотолем незатронутые профессиональной музыкой художественные глубины, заново осмысливают огромный потенциал для творчества важнейших составляющих стиля жанра и, в частно-

сти, его музыкальной ткани. Думается, что именно в последние несколько десятилетий она обрела в национальном композиторском творчестве подлинное открытие. Это «феномен договаривания» (А. Соколов) в первую очередь объясняется усилением в системе современной музыки значения фактуры, которая все активнее претендует на основные роли. На названную тенденцию еще с 70-х годов прошлого века указывали В. Холопова, М. Скребкова-Филатова и другие. Одно из недавних такого рода мнений принадлежит В. Екимовскому (см. 3). «Двоевластие фактуры и композиции – общая тенденция музыки XX века», - отмечает Е. Назайкинский (5, 163) (здесь возникает некоторая аналогия с соотношением композиции и музыкальной ткани в дестгяхе).

Обращение азербайджанских композиторов в своем творчестве к фактурным новациям, связанным с последними достижениями музыкально-технологической палитры при отражении импровизации дестгяха дало им возможность с особой яркостью раскрыть и, усилив, подчеркнуть динамическую насыщенность и звуковую экспрессию ее музыкальной ткани. С другой стороны, сама эта ткань с ее развитостью, особенностями ее полирельефности оказалась созвучной новейшим способам организации музыкального пространства. Их зачатки в мугаме вырастают во все новых композиторских концепциях отражения жанра в бесконечное разнообразие сложных пространственных конфигураций. Так, достаточно очевидно, что высокая степень временной мобильности в соотношении голосов музыкальной ткани «импонирует» контролируемой алеаторике в виде частного приема коллективной импровизации, то есть фактурной недетализированности (при предустановленности некоторых общих ее параметров); звуковые вибрации, фоническая «наполненность» рисунков этой ткани содержат потенции для перехода в сонорность и более – для разрастания в магму сверхмногоголосия (термин В. Холоповой); точки-опоры как в субфактуре, так и в диагональном восприятии полирельефности в импровизации дестгяха – своеобразные аллюзии пуантилизма; функциональная иерархия голосов в сочетании с вариантной свободой и интонационной комплементарностью способны усложниться до полифонии пластов и т.д. Наконец, мугамная *ткань* может использоваться в *семантико-драматургическом плане* в виде цитаты, обрамленной «профессиональной» фактурой или в полифонии с ней, может включаться в коллажный полистилистический контекст.

Азербайджанское композиторское творчество последних десятилетий (в лице А.Меликова, В. Адигезалова, А. Ализаде, Ф. Ализаде и многих других) представило яркие, талантливые разнообразные

концепции видения Мугама. Они связаны с современными фактурными версиями прочтения жанра, каждая из которых по-своему воссоздает суть мугамного пространства с его внутренней динамичностью и звуковой притягательностью. К освещению основных фактурных тенденций в отражении этого пространства как нынешнего, так и предшествовавших этапов эволюции национальной профессиональной музыки, автор надеется обратиться в последующих публикациях.

### **Использованная литература**

1. Скребкова-Филатова М.С. Фактура в музыке. Художественные возможности. Структура. Функции. – М.: Музыка. 1985. – 285 с.
2. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка. 1982. – 319 с.
3. Екимовский В.А. Метаморфозы стиля. Интервью, данное А. Амраховой. Мусиги дцнйасы. 1-2/23 2005, с. 43-54
4. Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. – М.: Музыка. 1988. – 254 с.

### **ХЦЛАСЯ**

Мягалядя Азярбайъан бястякарлары йарадыгылыынын илкин вя мцасир мярщялярядяки муъам импровизасийалары якс олунур вя онун сяс тохумаларынын хцеусийятляри мцгайися едилир. Щямчинин, муъам импровизяляри бурада нязяри тьящятдян тьящлил олунур.

**Ачар сюзляр:** «муъам импровизасийалары», «сяс тохумалары»

### **СУММАРЙ**

Тщис артигле ис девотед то тще унитал анд ъонтемпорарй стаэес оф муъамс импровизатионс. Тще аутщор алсо нотийед тще дифференъиес оф пьюлиаритй оф тщесе воийес.

Key words: “муъамс импровизатионс”, “дифференъиес оф пьюлиаритй оф тщесе воийес”

**Rəyçilər:** professor Gülnaz Abdullazadə;  
professor Ülviyyə İmanova.



**Kadir ÇAYIR**

Bakı Musiqi Akademiyasının aspirantı

## **AHİLİK, YARAN VE CEM**

Başta şunu belirtmek en doğru tespit olacaktır. Yaranı alıp da dokunulmaz, müzelik bir kavram gibi bir yere koyup öylece bakmakla bir şeyler yapamayız. Bunun bilincine varıp, mutlaka kültürümüzü tanıtmalıyız diye bazı şeyleri de gözden kaçırmamalıyız. Yarandan nasıl yararlanabiliriz? Önce bu sorunu çözmek gerçekçi bir yaklaşım olacaktır. Günümüzde nerede nasıl kullanabiliriz? Bunun üzerinde durmak ve Anadolu'da geliştirdiğimiz demokrasiyi, Anadolu'da geliştirdiğimiz siyaseti yaran üzerine kurmak daha doğru olacaktır. Çünkü yaranın her ne kadar yazılı bir yönergesi yok ise de binlerce yıllık bir gelenek olarak halkın arasında yaşamasını ve ayakta kalabilmesini başarmıştır. Öyleyse kendi kendine yaşamasını bilmiş bir kültür, bir milleti ayakta tutmuşsa, bugün neden aynı olguyu neden kültürümüzün bir parçası ve yaşam biçimi haline getirmeyelim. Yaran, Anadolu'ya Horasan üzerinden Kars kapısından getirdiğimiz bir gelenektir. Yüzyıllarca yaşam biçimi olmuş fakat bugün siyasi rantlar ve politikalar gereği milletten soyutlanmaya çalışılmaktadır.

Yaran sohbetlerinin Müslüman Arapların Fütüvvet teşkilâtından, Bizans'ın Lonca kuruluşlarından, Müslüman Anadolu Türklerinin Ahi geleneklerinden ve Türk Oğuz an'anesinden geliştiği ve günümüze geldiği açıktır. Şu anda Orta Asya'da, Kırgızistan'da, Özbekistan'da ve Çin'de Uygur Türklerinin arasında bulunan bu toplantının benzerleri devam etmektedir. Bugün Uygur Türkleri buna “*meşrep*” adını vermişlerdir.

“Uygurlar bayram dönemlerinde ve düğünlerde, sünnetlerde, kızların belli yaşa gelmesi, hasat gibi dönemlerde “*meşrep*” ya da çeşitli toplantılar düzenlerler. Meşrep bölgede yaygındır ve pek çok kişi katılır. Dolan meşrebi yüzlerce insanın katıldığı ve gece boyunca süren daha geniş bir düzeyde yapılır. Bu türlü olaylar müzik olmadan eksik kalır. Makam ve dans gösterilerinin, komik skeçlerin ve epik şarkıların yanı sıra Akhun da ahlaki ve dini konularda konuşmak üzere davet edilebilir. Meşrebin bir halk mahkemesi olarak da sosyal bir işlevi vardır,

eleştirilmesi ve cezalandırması için hatalı insanlar meşrep organizasyonunu yapan kişinin (Yiğitbaşı) önüne çıkarılır.”<sup>13</sup>

“Meşrep” aynı zamanda Uygur müziğini oluşturan “Oniki makam” içerisinde bir bölüm adıyla teşkil etmektedir.<sup>14</sup>

“Bu kültür bizim halkımızın kendi beyninden, kendi kalbinden çıkmış bir yapıdır. Bu yapı değişik varyasyonlar oluşturmuş ve bugün Alevi cemlerinde de benzer ritüeller şeklinde devam etmektedir. Örnek vermek gerekirse;

- **Birincisi;** yaran kapalıdır, açık değildir. Fakat şunu belirtmek gerekir ki kapalılık farklı, gizlilik farklıdır. Yani yârana yabancı alınmaz. Yabancıların alınması için mutlaka Büyük başağa, küçük başağa ve orada bulunanların tümünün izninin alınması gerekir. Eğer orada bulunanların bir tanesi izin vermezse hiçbir yabancıyı misafir olarak yârana alamazsınız. Bu uygulama “Cem”de de aynı şekildedir.

- **İkincisi de;** Yaranda herkesin birbirinden rızalık alması gerekir. Yaranda başağa oturumu açarken, çavuş oturumu yönetirken daha başlamadan önce "Birbirine kırgın olan var mı?, birbirine dargın olan var mı?, aralarında küs olan var mı?" diye sorar. Aynı durum Cem toplantılarında da vardır ve Cem de dede tarafından tekrarlanır.

Bazı yörelerde ise dedelik kurumu ile başağalık kurumu birleştirilmiştir. Örneğin; Malatya'nın Mezirme Köyü merkezli Şah İbrahim Ocağının bu şekilde olduğu bilinmektedir. Bu gelenek Amasya, Çorum, Tokat, Manisa, Denizli, Aydın yörelerinde varlığını sürdürmektedir. Bütün bu tespitler daha önce yapılmış alan araştırmaları sonucu ortaya konulmuş bilgilerdir.

Örneğin; yaran kültürü içerisinde rızalık kavramı var ve bunun sonucunda küsler barıştırılıyor. Bu uygulama Cem de de mevcut olduğu gibi Avrupa da ise ombudsmanlık kavramı olarak karşımıza çıkmaktadır. Avrupa dan bu kavramı alacağımıza yaran kültürünü inceleyip toplum için faydalı olan yönlerini ön plana çıkarmak ve yaşam biçimi haline getirmek daha doğru olmaz mı?

Yâran'ın bu manada yaşam biçimi olması demek, halkın kendi içinde birbirleriyle sevgi ile saygı ile uzlaşmasını ve sonuçta ise huzuru, refahı, mutluluğu beraberinde getireceği aşikâr değil midir?

Diğer taraftan bakıldığında elbette zamanla yaran içerisinde de eğlence ağırlıklı değişimler olmuştur. Bu değişim sadece eğlence açısından değil eğitici fonksiyonları bakımından da önem teşkil etmekte olup, hızlı

---

<sup>13</sup>Dr.Rachel HARRIS,“Uygurların Müziği”,Türkler Ansiklopedisi Cilt 20,Yeni Türkiye Yayınları, Ankara2002,s.322

<sup>14</sup> Bkz. Dr.Rachel HARRIS, A.g.k.,s.319.

kavrama, dili çok iyi kullanma, üstün zekâ nitelikleri, pratik zekâ becerilerini geliştirme yönünden yarandaki oyunlar son derece önem arz etmektedir. Yine bunun yanında musiki yönü ön plandadır. Yöresel oyunları, orta oyunları ve türküler yarana bambaşka bir boyut ve renk katmakta, aynı zamanda tam bir ilim ve irfan ocağı konumuna taşımaktadır.

Yine Cem törenlerinde de kendi içerisinde belirli kalıplar ve kurallar vardır. Alevi-Bektaşilikte temel ibadet ise "Cem" dir. "Alevi Cemleri daha çok hasat döneminden sonra yapılır. Cem'lerin Cuma akşamları yapılması gerekir. Cuma akşamı Alevilerce perşembe akşamına verilen addır. Alevi Dedeleri, talipleri köylerde ziyaret ettiğinde Cem yapılacağı duyurulur. Ceme katılacak olanlar yanlarında "niyaz" veya "lokma" adi verilen yiyecekler getirirler. Cemler büyük evlerde yapılır. Dede cem yapılacak yerin başköşesinde bulunan posta oturur. Cem töreni "Oniki imam"dan gelen, oniki hizmetin yerine getirilmesinden oluşan kutsal bir ibadettir. Cem içerisinde "Semah" da edilir, Pir Sultan'dan, Hatayi'den, Kul Himmet'ten deyişler söylenir. Lokmalar dağıtılır. Kербela olayı anılır. Cem'de musahipler görülür, küskünler "dara kaldırılır", toplumun önünde hakli haksiz belirlenir, suçlu olanların gerekli cezaları verilir. Cemlerde verilen cezalara uyulur, aksi halde toplum dışına itilmek kaçınılmazdır. Dolayısıyla Yaran ve Cem törenlerinin ritüelleri birbirlerine benzemektedir."<sup>15</sup>

Buradan yola çıkarak, "Yaran sohbetleri ve Cem toplantıları arasındaki farklara bakacak olursak, ritüel olarak tek farkın "**Yaran sohbetlerinde kadının olmaması ve buna karşın Cem de ise kadınların ceme girmesi**" olduğu bilinmektedir. Kadınlar bacı olarak görülmektedir ve bacılar ceme girdiği andan itibaren sık sık şu ikaz yapılmaktadır. "Burada cinsiyet farkı yoktur, herkes candır, bir can diğer cana kötü gözle bakamaz. Buna cinsellik de dâhildir" der. Eğer birisi kötü gözle bakarsa bir daha asla ve asla o ceme giremez. "Yaranla cem arasındaki tek fark budur." Buna aslında, "Anadolu'ya yine bizim getirdiğimiz bir kadın örgütlenmesinin devamıdır" diyebiliriz.<sup>16</sup>

Bunun dışında temel yapı, aynı yapıdır. Fakat Cem törenlerinin içeriğine baktığımız da, aynı Yâran'da ve Mevlevilikte olduğu gibi musiki yönünden, uygulama yönünden ve içerik olarak aralarında elbette

---

15

["http://www.alevilerbirliđi.com/showthread.php?s=4430418a0ca1ca9c35cdddde7db7b040&t=3081"](http://www.alevilerbirliđi.com/showthread.php?s=4430418a0ca1ca9c35cdddde7db7b040&t=3081)

<sup>16</sup>Prf.Dr.Alemdar Yalçın,"III. Çankırı Kültürü Bilgi Şöleni Bildirileri",Çankırı,2005,syf.24,25,26,27

farklar vardır. Cem toplantıları eğlenceden uzak, tamamen manevi ve inançsal bir yapıdadır. Müzik Alevi-Cem törenlerinin vazgeçilmez bir unsurudur. Müzik olmazsa cem de olmaz. Musiki formu çok daha farklıdır. Bu form içerisinde kendine özgü “Semah”, “Deyiş”, “Nefes”, “Mersiye”, “Gülbang” şeklinde bu türü belirleyen kendine has öğeleri mevcuttur. “Semah” ise Alevi-Bektaşilikte “ayin-i cem” törenlerinde, “semah” adı verilen dansa eşlik edilerek icra edilen bir tür’dür. Cem törenlerinin en belirgin özelliklerinden biri de, bağlamanın öpülüp başa koyulmasıyla başlaması ve tüm tören boyunca deyişlerin bağlamayla çalınmasıdır. Törenlerde çalınan bu enstrüman “Kısa sap yada Çöğür” diye adlandırılan “Bağlama” enstrümanıdır.(Atası-oniki telden oluşan-üçerden dört grup halinde uzun saplı, büyük gövdeli) Bu türün bir diğer öğesi de “ağırlama-yeldirme-şahlama” şeklinde üç bölümden oluşmasıdır. Mevlevilikte de yine benzer şekilde olup, türü belirleyen kendine has özellikleri orada da mevcuttur. Dolayısıyla Yaran sohbetlerinde musiki ve eğlence, Cem törenlerine ve Mevleviliğe göre daha ön plandadır.

Yine, Çankırı üzerine en değerli araştırmaları ortaya koymuş çok değerli bir araştırmacı olan Ahmet Talat Onay, Yaran geleneğinin temelinde Ahilikle beraber Yeniçeriliğin de etkisi olduğunu ısrarla vurgulamaktadır. Uygunsuz davranışlar yüzünden sohbetten çıkarılmanın, eskiden yeniçerilikte "keçe külah çıkarılması" benzerliğine dikkat çeker. Bilindiği üzere Yeniçeriler, Hacı Bektaş Veli'yi pir olarak kabul ederlerdi. Onların ilkeleri, alplik, yiğitlik, yüksek ahlaki değerlere sahip olmak, **İlâ'i kelimetullah** uğruna anadan, yardan, serden geçmekti. Ahi Evran ise kaynağını fütüvvet değerlerinden alan, dostluk, çalışkanlık, cömertlik, dürüstlük, başkaları için kendi çıkarlarından vazgeçmek gibi ilkeleri üretici sınıflara aşlamıştır. Hacı Bektaş-ı Veli Velâyetnamesinde Ahi Evran'ın, Hacı Bektaş ile görüşmelerinden bahsedilmektedir. Yeniçeri gülbankı “Pirimiz, Hünkârımız Hacı Bektaş Veli” diye sona ermektedir. Yaranın yemek duası da, Bektaşî gülbakları ile büyük benzerlik arz etmektedir.

Bektaşî Yemek Duası;

***"Bism-i şah Allah Allah. Yiyip yedirenlere, pişirip kotaranların fahrı mezid ola, bu gitti ganîsi gele. Er, Hakk, Muhammed, Ali bereket vere, ni'met-i Celil bereket-i Halil. Artsın eksilmesin, taşsın dökülmesin. On iki imam, on dört ma'sum-ı pak, Hızır aleyhi's-selâm ganîyetliği direkâtı gelsin. Nûr-ı Nebi, Kerem-i Ali, pirimiz Hünkâr Hacı Bektaş***

*Veli efendimizin himmeti bu sofraya üzerimize hazır nazır ola. Lokma hakkı, cömertler demi, Balım Sultan Efendimizin demine hu.”<sup>17</sup>*

Çankırı Yaranı Yemek Duası’da:

*"Bism-i şah Allah Allah. Bu gitti ganisi gele. Hak, Muhammed, Ali berekatın vere. Yiyip yedirenlere pişirip kotaranlara nûr-ı iman ve aşk u şevk ola. Gittiği yerler gam ve gussa görmeye. Hizmet sahipleri hizmetlerinden şefaath bula. Lokman hakkına, evliya keremine, cömertler cemine, gerçek erenler demine, Allah eyvallah, hû dost. Bizden evvel yaran yiyen rahmetli ağalarımızın ruhları için, cümle misafirlerimizin geçmişlerinin ruhları için, Allah rızası için, El-Fatiha.”<sup>18</sup>* Şeklinde olduğu ifade edilmektedir.

Ayrıca arap verme töreninde söylenen "**yeniceeri, yeniceeri / bellinde bıçak, hançeri**" ifadesi de yeniceerilik izlerini göstermektedir. Çankırı’da Bektaşiliğe bağlı birçok halk şairinin bulunması, Yaran sohbetlerinin bu geleneğe pek de yabancı kalmadığını gösterir. Hatta Âşık Sabri’nin kız kardeşiyle Hacet tepesinde yalnız bir hayatı tercih etmesi, yarandan kovulmuş olması ile ilgili gösterilmişse de, A.T. Onay, onun "zındık" sayıldığı için Hacet tepesinde yaşadığını ve Çankırı dışına çıkmadığını kaydeder.<sup>19</sup>

Fakat, her ne şekilde olursa olsun Yaran ve Cem bizim Orta Asya dan getirdiğimiz bir gelenektir. Yaran ve Cem’in düzenlenmesi, daha sistematik bir hale getirilmesi sonucu, tümevarım ve tümdengelim yöntemleri düşünülürse “ahilik kurumu” oluşturulmuş ve “ahi fütüvvetnâmeleri” hazırlanmıştır.

Fütüvvetnâmeler, bugünkü derneklerin yönetmeliklerine benzemektedir. Dolayısıyla bugünkü yönetmelik haline dönüştürülmüş biçimidir. Bilmemiz gerekir ki ahilik, köy yaranı ve şehir yaranı dediğimiz örneğin, Çankırı yöresinde halen yaşayan geleneğin sistematize edilmiş biçimidir. Buna hiçbir kuşku yoktur.

Padişah tarafından, Fatih Sultan Mehmet’e kadar ahi örgütlenmesine kimse müdahale etmemiştir. Fatih Sultan Mehmet ilk defa yiğitbaşılık denilen ahi örgütlenmesinde bulunan kurumu, merkezden tayin ettiği memurlarla yöneterek bir düzene sokmak istemiştir. Devlet tarafından hukuki şikâyetler dışında bir müdahale olmamıştır.

---

<sup>17</sup> Ankara-Milli Kütüphane,” *Tomar-ı Bektaşiyân*”,İbn-i Sina El yazması Nadir Eserler Bölümü,No:2304,v.7a

<sup>18</sup> Orhan Özkan, “*Çankırı Kültür ve Gelenekleri*”, Çankırı,2002,s.71

<sup>19</sup> Hakkı Duran,”*Yaran Kültürü ve Çankırı, II. Çankırı Kültürü Bilgi Şöleni Bildirileri*”, Çankırı,2004,s.170

Ahilikte temel olan, yine Anadolu'da bizim esnafımızın geliştirdiği bir sosyal dayanışma ve örgütlenme sistemidir ki bunun unsurları da tıpkı yaranda olduğu gibidir. Öyle ki, Yaran kültürünün yaşadığı bir yerde, o bölgenin köprüsü, çeşmesi, kaldırımı ya da herhangi bir eksiği varsa imece usulü ile esnaf bir araya toplanarak kendileri yapmakta, ihtiyaçlarını para toplayarak yine kendileri karşılamaktaydılar.

İşte Ahilikte yine bunun sistematize olmuş biçimidir. Ahilikte de ahi sandığında oluşturulan paralarla bu ve buna benzer birçok ihtiyaçlar karşılanmakta idi.<sup>20</sup>

Ahilik, Yaran ve Cem toplantıları, içeriği, işleyişi ne olursa olsun, bize yani Türklere ait bu değerlerin temelinde, doğruluğun, dürüstlüğün yardımlaşmanın, toplumsal dayanışmanın, inançsal değerlerin, sosyal adaletin, iş ve meslek ahlakını esas alan, İslami özünden ve milletimizin tarihinden, sosyal ve kültürel geçmişinden ilham alan bir halk birliğini ifade etmektedir.

Sonuç olarak elimizde var olan bu kültürleri, bize ait değerleri, büyük bir titizlikle bulup ortaya çıkarıp, bu değerleri günümüzde nasıl kullanacağımızı, nerede kullanacağımızı düşünmez, bunu radyolarda, televizyonlarda, üniversitelerde, okullarda anlatmazsak, ne biz bu değerleri gelecek nesillere aktarabilir, ne kendimizi dünyaya doğru tanıtabilir ne de bu değerlerimizi hakkıyla anlayabilir ve tanıyabiliriz.

İşte bu nedenle Çankırı, Yaran kültürünü zaman itibarı ile kısmi olarak yaşayan fakat yaşatan bir bölge olarak son derece şanslı ve bir o kadar da önemli bir konumdadır.

## **İZAH**

1- Dr.Rachel HARRIS,"Uygurların Müziği",Türkler Ansiklopedisi Cilt 20,Yeni Türkiye Yayınları, Ankara2002,

2- "<http://www.alevilerbirliđi.com/showthread.php?s=4430418a0ca1ca9c35cdddde7db7b040&t=3081>"

3- Prf.Dr.Alemdar Yalçın,"III. Çankırı Kültürü Bilgi Şöleni Bildirileri",Çankırı,2005,

4- Ankara-Milli Kütüphane," Tomar-ı Bektaşiyân",İbn-i Sina El yazması Nadir Eserler Bölümü,No:2304,v.7a

5- Orhan Özkan, "Çankırı Kültür ve Gelenekleri", Çankırı,2002,

6- Hakkı Duran,"Yaran Kültürü ve Çankırı, II. Çankırı Kültürü Bilgi Şöleni Bildirileri", Çankırı,2004,

---

<sup>20</sup> Prf.Dr.Alemdar Yalçın,"III. Çankırı Kültürü Bilgi Şöleni Bildirileri",Çankırı,2005,syf.24,25,26,27

## **KAYNAKCA**

- 1- HARRIS, Rachel;”Uygurların Müziği”,Türkler Ansiklopedisi Cilt 20,Yeni Türkiye Yayınları, Ankara2002,
- 2- “<http://www.alevilerbirligi.com/showthread.php?s=4430418a0ca1ca9c35cdddde7db7b040&t=3081>”
- 3- Yalçın, Alemdar;“III. Çankırı Kültürü Bilgi Şöleni Bildirileri”,Çankırı,2005,
- 4- Ankara-Milli Kütüphane,” *Tomar-ı Bektaşiyân*”,İbn-i Sina El yazması Nadir Eserler Bölümü,No:2304,v.7a
- 5- Özkan, Orhan; “*Çankırı Kültür ve Gelenekleri*”, Çankırı,2002,
- 6- Duran, Hakkı;”*Yaran Kültürü ve Çankırı, II. Çankırı Kültürü Bilgi Şöleni Bildirileri*”, Çankırı,2004,

**Rəyçi: professor Gülnaz Abdullazadə**

*Sevda MÜTƏLLİMOVA*  
*AZƏRBAYCAN Milli Konservatoriyasının baş müəllimi*

## **ASƏF ZEYNALLININ VOKAL YARADIJILIĞINA BİR NƏZƏR**

20-ci illərin sonu, 30-cu illərin əvvəllərində Azərbaycan musiqisinin və milli bəstəkarlıq məktəbinin inkişafında A.Zeynallı böyük rol oynamışdır. O, Azərbaycanda Sovet hakimiyyəti qurulandan sonra ali professional musiqi təhsili alan ilk Azərbaycan bəstəkarı olmuşdur. Çox qısa ömür sürməsinə baxmayaraq, böyük istedadlı sənətkar Azərbaycan musiqisini qiymətli əsərlərlə zənginləşdirmişdir. O, həmçinin Rus və Avropa klassik musiqi üslubunu, ilk Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığını öyrənir və Azərbaycanın musiqi incəsənətinin inkişafında fəal iştirak edirdi. Bəstəkar ictimai fəaliyyəti, musiqi haqqında məqalələri və yaradıcılığı ilə müasir həyatda baş verən hadisələrə münasibətini bildirir, doğma incəsənətə dərin məhəbbət hissi ilə yanaşırdı.

A.Zeynallının yaradıcılığında vokal musiqisi xüsusi yer tutur. Vokal əsərləri sayca çox deyildir. Onlardan “Ölkəm”, “Çadra”, “Seyran”, “Qara qaşlar”, “Sual”, “Sərhədqı”, “Araks”, “Durna”, “Qızıl bayraq”, “On il” və s. göstərmək olar. Lakin melodik ifadəliliyin qabarıqlığı, hissələrin səmimiliyi, əsl lirizm bu əsərləri Azərbaycan musiqi xəzinəsinin qiymətli incilərinə çevirmişdir. A.Zeynallı haqlı olaraq Azərbaycan romans janrının banisi sayılır.

Bəstəkarın bütün yaradıcılığının fərqləndirici cəhəti həm musiqi dilinin, həm də ifadə vasitələrinin əsl xəlqiliyi və demokratizmidir. Onun əsərlərində Üzeyir Hacıbəyli yaradıcılığının – səmimilik, fikir aydınlığı, parlaq obrazlılıq kimi müsbət təsiri duyulur.

A.Zeynallının romanslarının böyük tarixi rolu onların yalnız həmin janrda yazılmış ilk nümunələr olmasında deyildir. Bu romanslar həm də milli kamera – vokal musiqisinin əsas xüsusiyyətlərini özündə cəmləşdirən ən yaxşı əsərlərdən biri kimi Azərbaycan vokal musiqisində fəxri yer tutur.

A.Zeynallı yaradıcılığının əsas xüsusiyyətlərindən biri onun romanslarında insanın daxili aləminin, fikir və hissələrinin lirik təhkiyə, lirik monoloq formalarında ifadə olunaraq açılmasıdır. Belə hallarda bəstəkar



muğam intonasiyalarından və onların inkişaf prinsiplərindən məharətlə istifadə edirdi.

A.Zeynallının vokal əsərləri mövzu və janr etibarilə müxtəlifdir. Bu mahnı və romansların mövzusu onlardan hər birinin janrını və üslub xüsusiyyətlərini xeyli dərəcədə müəyyən etmişdir. Məsələn: vətənpərvərlik romansı olan “Sərhədçi” – balladadır; Vətən haqqında, doğma təbiət haqqında himn olan “Ölkəm” – lirik monoloqdur; “Çadra” – lirik əhvali-ruhiyyəli, işıqlı, xoş momoloqdur; həyəcanlı, qəmli-dramatik lirikanın obrazlarını təcəssüm etdirən “Sual”, “Seyran” mahnıromanslarıdır. “Araks” romansı vokal duetdir və Azərbaycan folklorunun məişətində olan beşik mahnılarına yaxındır. Azərbaycan Dram Teatrının yubileyinə həsr olunmuş “10 il “ romansı marş janrındadır.

Bir neçə romansı nəzərdən keçirək. Məsələn, C.Cabbarlının sözlərinə yazılmış “Ölkəm” romansı vətənə həsr olunmuş coşğun monoloq – himndir. Romansda Vətən, “Şiş ucları buludlarda döyüşən, Dağlarında buzları var ölkəmin” – deyə məhəbbətlə tərənnüm edilir. Romansın müxtəlif hissələrində geniş istifadə olunan “Şur”, “Segah” və “Şüştər” muğamlarının intonasiya ifadələri və inkişaf məntiqi musiqini daha da zənginləşdirir. Onun böyük ilhamla, incə zövqlə, Vətənə sadıq oğul məhəbbətilə bəstələdiyi “Ölkəm” romansı Azərbaycan vokal lirikasının əsl şah əsəridir.

“Sual” romansı xalq mətni əsasında yazılmışdır. Romans sevən, özünə həmdəm axtaran gəncin sualla həyəcanlı müraciətini ifadə edir. Sual leyintonasiyası bütün romansın əvvəlindən sonuna kimi davam edir. Romansda tonika orqan punktunun istifadə olunması harmonik səslənməni zənginləşdirir və romansın harmonik quruluşunun ümumi saflığına və aydınlığına xələl gətirmir. Romans “Bayatı – Şiraz” ladına əsaslanır.

Rus şairi Stroqonun sözlərinə yazılmış və Azərbaycanlı qadına müraciəti kimi təsirli yarımbaşlıqla verilmiş “Çadra” romansı, qadını alçaldan keçmişə birdəfəlik son qoymaq çağırışıdır. O, Azərbaycan qadınını, ümumiyyətlə bütün Şərqi qadınlarını azadlığa çağırır. Həmin romansda bəstəkar muğam monodiyasını mənimsəyərək bu tipli romanslar üçün yol açır. Romansın fortepiano girişində muğam improvizasiyasından istifadə edir.

A.Tahirovun sözlərinə yazılmış “Seyran” romansında yeni əmək həyatının sevincləri tərənnüm olunur. Bu romans “Şur” ladına əsaslanır.

R.Rzanın sözlərinə yazılmış “Sərhədçi” romansında qəhrəmanlıq və iradəlik əks olunur. Həmin mahnı Vətənimizin sərhədlərini qoruyan qəhrəman döyüşçülərimizə həsr edilmişdir. Bu romansda vokal partiya ifadəli deklomasiya ilə assosiasiya yaradır.

Gördüyümüz kimi, A.Zeynallı öz vokal əsərlərində mətnə böyük fikir verir. O, romanslarında Azərbaycan xalq ladları ilə yanaşı, major – minordan da istifadə edir. Bununla da tərəvətli – koloristik səslənmə əldə edir. Azərbaycan xalq melodikasına xas olan xüsusiyyətləri (melodik xəttin xırda naxışlarının ayrı-ayrı səslərin oxunması ilə) geniş melodikada qovuşdurur. Bu da məzmunla bağlıdır. Bəstəkar Azərbaycan xalq mahnısının monotonallığını cəsarətlə genişləndirir, onun romanslarında modulyasiyalar tonal planda böyük rol oynayır.

Romansların fortepiano partiyası faktura cəhətdən rəngarəngdir. Bir çox romanslarda fortepiano təkcə harmonik fon rolunu oynamır, əhval-ruhiyyənin və obrazların parlaq ifadəçisi kimi çıxış edir (“Sərhədçi”, “Çadra”). Burada bəstəkarın rus klassik romansının ənənələrinin davamçısı olduğu duyulur. Belə ki, M.İ.Qlinkadan Çaykovskiyə qədər, Raxmaninov və digər Rus və sovet bəstəkarlarının vokal əsərlərində fortepiano müşayiəti müstəqil əhəmiyyətə malikdir. Forteplano müşayiəti milli məişət koloritini əks etdirir, çox zaman milli alətlərin səslənməsi canlandırılır. Bir çox romanslarda müşayiət müstəqil xətt yaradır, polifonik ifadə vasitələri ilə zənginləşdirilir.

Beləliklə, A.Zeynallının romanslarında Azərbaycan vokal musiqisinin gələcək tipik xüsusiyyətləri özünü biruzə verir.

A.Zeynallının nailiyyətlərindən danışarkən, onun xalq musiqisinin toplanması, nota köçürülməsi və işlənməsi sahəsində gördüyü böyük faydalı işi qeyd etməmək düzgün olmazdı.

O, Azərbaycanın bir çox şəhər və kəndlərinə getmiş, respublikanın ən uzaq guşələrinə səfərə çıxmış və bunların nəticəsində külli miqdarda mahnını nota yazmışdır.

Qeyd etdiyimiz kimi, A.Zeynallı çox gənc ikən vəfat etmişdir. Onun bir çox yaradıcılıq planları yarımçıq qaldı. Lakin az olsa da, Zeynallının yaratdığı əsərlər Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin təşəkkülü və inkişafı prosesində onun mühüm qollarından biri kimi çox qiymətlidir.

Bu məşhur Azərbaycan bəstəkarının vəfatından bir əsr keçir, lakin onun yaradıcılıq irsi hələ də öz bədii tərəvətini, tarixi əhəmiyyətini saxlayır və musiqiçilərə hədsiz sevinc bəxş edir.

### **İstifadə olunmuş ədəbiyyat:**

- 1) S.Qasımova, N.Bağirov – Azərbaycan Sovet musiqi ədəbiyyatı. Bakı – 1984
- 2) X.Melikov – Kompozitor Asaf Zeynallı. Bakı – 1969
- 3) V.Şarifova – Asaf Zeynallı – Kompozitoru Azerbaydjana I tom. Bakı – 1986

4) O.Rəcəbov, O.İmanova -XX əsr Azərbaycan professional musiqi ədəbiyyatı. Bakı – 2006

## РЕЗЮМЕ

**Севда Муталлимова**

### **Взгляд на вокальное творчество Асафа Зейналлы**

Статья посвящена изучению вокального творчества Асафа Зейналлы, выдающегося Азербайджанского композитора, общественно-го деятеля, автора первых национальных романсов, миниатюр для фортепиано и скрипки, а также автора первых образцов симфонических произведений. В статье, автор, определил различие, особенности стиля вокальных произведений композитора по теме и жанру и отметил большую значимость фортепианного сопровождения в романсах.

**Ключевые слова:** «Асаф Зейналлы», «вокальное творчество», «фортепиано», «скрипка».

## СУММАРЙ

**Севда Муталлимова**

Тше артижле деалс витц тше студй оф вожал жреативитй оф Асаф Зейналлы, ан оутстандинэ Азербайган жомпосер, публиж фиэуре, ан аутшор оф тше фирст национал романжес, миниатурес форпиано анд виолин ас велл ас самплес оф тше фирст сймпщониж ворк. Тше аутшор детерминед вариетй, стйлистиж феатурес оф вожал воркс бй тше жомпосер фром поинт оф виеш оф субъект анд энре анд нотед ан импортант роле оф ажжомпанмент оф пиано ин романжес.

**Key words:** “Асаф Зейналлы”, “вожал жреативитй”, “пиано”.

**Rəyçilər:** Əməkdar injəsənət xadimi, sənətşünaslıq namizədi, dosent A.Quliyev; Fəlsəfə Doktoru, dosent Y.Seyidova.

*Sevil HƏSƏNOVA*

*Azərbaycan Milli Konservatoriyasının müəllimi*

## **BƏSTƏKAR SƏİD RÜSTƏMOVUN DİRİJORLUQ VƏ PEDAQOJİ FƏALİYYƏTİ**

Səid Rüstəmov Azərbaycan musiqi mədəniyyətində bəstəkar, dirijor, pedaqoq və folklorşünas kimi silinməz iz qoymuş şəxsiyyətlərdən biridir. Onun çoxşaxəli yaradıcılığı daim diqqət mərkəzindədir.

Bir bəstəkar kimi S.Rüstəmov gözəl mahnıları, musiqili komediyaları, xalq çalğı alətləri üçün əsərləri ilə musiqi xəzinəmizi zənginləşdirmişdir. Onun mahnıları bu gün də müğənnilərin repertuarının bəzəyidir və hər yeni gələn nəslin ürəyinə yol tapması, klassik incilərə çevrilməsi bunu bir daha sübut edir. Onun xalq çalğı alətləri orkestri üçün əsərləri də tədris və konsert repertuarında mühüm yer tutur.

S.Rüstəmovun həyat və yaradıcılıq yolunun böyük bir hissəsi Xalq Çalğı Alətləri orkestrinin fəaliyyəti ilə bağlı olmuşdur.

1931-ci ildə Üzeyir Hacıbəylinin rəhbərliyi ilə Azərbaycanda ilk notlu Xalq Çalğı Alətləri orkestri yaranır. Səid Rüstəmov orkestrin konsertmeysteri, həmçinin Ü.Hacıbəylinin bir dirijor kimi köməkçisi vəzifəsinə təyin olunur.

Azərbaycanda milli musiqinin mövcudluğunun, milli musiqi alətlərində dünya musiqi mədəniyyəti nümunələrinin ifasının mümkünlüyünün inkar edildiyi belə bir şəraitdə orkestr yaratmaq Ü.Hacıbəyli ilə S.Rüstəmov üçün böyük hünər idi. Bütün çətinliklərə baxmayaraq, 22 nəfərdən ibarət olan orkestr öz işini layiqincə davam etdirirdi. Orkestrə - tar, kamança, balaban, dəf və nağara alətləri daxil idi. Dörd il keçdikdən sonra, yəni 1935-ci ildə Üzeyir Hacıbəyli orkestrə rəhbərliyi Səid Rüstəmovla həvalə edir. Orkestrdə Motsart, Şubert, Şopen, Mendelson, Qlinka, Çaykovski kimi bəstəkarların əsərlərinin orkestr üçün işləmələri ilə yanaşı, Ü.Hacıbəylinin, M.Maqomayevin, Z.Hacıbəyovun orijinal əsərləri, Azərbaycan xalq mahnı və rəqsləri də orkestr üçün işlənilərək ifa olunurdu [1. s.125].

Onu da qeyd etmək lazımdır ki, Səid Rüstəmov Azərbaycan xalq mahnılarının nota salınması və orkestr üçün işlənməsinə xüsusi maraq

göstərirdi. Professor, sənətşünaslıq namizədi Oqtay Quliyev bu haqda yazır: “Konsertmeyster Səid Rüstəmov da Azərbaycan xalq mahnı və rəqslərini orkestr üçün işləyirdi. O, bu illərdə (yəni 1931-1932 – ci illər) “Yadıma düşdü” aşiq mahnısını və “Yaxan düymələ” xalq mahnısını sadə akkordlarla harmonizə edib, orkestrin sərəncamına verir” [2. s.13].

Bəstəkarın XÇA orkestri üçün bəstələdiyi “Bayatı-Kürd” fantaziyası onun ilk irihəcmli orijinal əsəri sayılır. Bundan sonra Səid Rüstəmov həmin orkestr üçün kiçik pyeslər – “Şadlıq rəqsi”, “Qızıl əsgər mahnısı”, “Cəngi”, “Qəhrəmani” pyeslərini də yazır. Səid Rüstəmov bir dirijor kimi xalq musiqi nümunələrinin orkestr vasitəsilə təbliğ etdirilməsinə də xüsusi diqqət yetirirdi. O, Azərbaycan muğamlarından “Rast”, “Şur”, “Segah”, “Mahur”, “Çahargah”, “Bayatı-Şiraz”, “Kürd-Şahnaz” və başqalarını orkestr üçün işləyərək orkestrin repertuarına daxil etmişdir.

Hələ yarandığı ilk dövrdən XÇA orkestri kolxoz tarlalarında, neft mədənlərində, rəsmi bayram şənliklərində, plenumlarında və başqa tədbirlərdə çıxış edirdi. Bundan başqa, orkestr respublikamızın hüdudlarından kənar da çıxışlar edirdi. S.Rüstəmovun rəhbərliyi ilə orkestr 1937-ci ilin fevral ayında Moskva və Leninqradda (Sankt-Peterburqda) konsertlər verir. İlk dəfə olaraq, moskvalılar orkestrin heyəti və ifası ilə Kreml Sarayında tanış olurlar. Konsertdə Azərbaycan xalq musiqisi, həmçinin bəstəkarlarımızın kiçik və irihəcmli əsərləri səsləndirilirdi.

Moskva və Leninqrad konsertlərindən sonra orkestr repertuarını zənginləşdirmiş, keçmiş Sovetlər ölkəsinin bir çox respublikalarında qastrol səfərlərində olmuşdur.

1938-ci ildə Moskvada Azərbaycan ədəbiyyatı və incəsənəti ongünlüyü keçirilir. Bu münasibətlə Ü.Hacıbəylinin “Arşın mal alan” operettası məhz XÇA orkestri üçün köçürülür və keçmiş SSRİ paytaxtında tamaşaçılara uğurla nümayiş etdirilir.

Onu da qeyd edək ki, “Arşın mal alan” operettasını XÇA orkestri üçün orkestrləşdirməyi S.Rüstəmov sevimli müəllimi Üzeyir Hacıbəyli həvalə etmişdir. Səid Rüstəmov da onun etimadını doğruldarəq Üzeyir musiqisinin zənginliyini və rəngarəngliyini müxtəlif ifadə vasitələri ilə aşkara çıxarmışdır. Bunun üçün orkestrin heyətini genişləndirmiş, saz və tütək alətlərini orkestrə daxil etmişdir.

Bu barədə mətbuatda məqalələr yazılır və həmin məqalələrdə Səid Rüstəmov bir ustad dirijor kimi səciyyələndirilirdi. Bəstəkara bu müvəfəqiyyətinə görə Respublikanın Əməkdar İncəsənət xadimi fəxri adı verilir.

Musiqişünas Y.Qroşevanın “Arşın mal alan” əsərinə yazdığı rəyde oxuyuruq: “Gənc dirijor Səid Rüstəmovun idarəsi ilə Xalq Çalğı Alətləri

orkestrinin müşayiəti bütün tamaşaya xüsusi tərəvət verir. Xalq Çalğı Alətləri orkestrinin müşayiəti ilə “Arşın mal alan”ın səhnə təcəssümü sözsüz ki, ilk gözəl təcrübədir və hər vasitə ilə alqışlanmağa layiqdir”[3].

Operetta ikinci dəfə aprelin 10-da səhnəyə qoyuldu və həmin gün əsər mərkəzi radio vasitəsilə bütün ölkəyə translyasiya edildi.

1941-ci il aprelin 7-də M.Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında SSRİ Xalq Artisti Ü.Hacıbəylinin yaradıcılıq gecəsində Dövlət Simfonik Orkestri, Dövlət Opera və Balet Teatrının xoru və “Sazçı qızlar” ansamblı ilə birgə, S.Rüstəmovun dirijorluğu ilə XÇA orkestri də iştirak edirdi [4, s. 13].

S.Rüstəmovun rəhbərliyi ilə Azərbaycan Radiosunun Xalq Çalğı Alətləri orkestri Özbəkistanın Səmərqənd, Əndican və başqa şəhərlərində də müvəffəqiyyətlə konsertlər vermişdir [4, s.14].

S.Rüstəmovun dirijorluğu ilə XÇA orkestrinin çıxışları dinləyicilərin yaddaşında dərin iz buraxmışdı. Orkestrin repertuarına Azərbaycan musiqisi (xalq musiqisi, muğamlar, bəstəkar əsərləri) ilə yanaşı, xarici (Avropa və Rus) bəstəkarların əsərləri də daxil idi.

Rus musiqi xadimi A.İkonnikov Azərbaycan Xalq Çalğı Alətləri orkestrinin ifasından aldığı təəssüratlarını bu sözlərlə ifadə etmişdir: “Səid Rüstəmovun təcrübəli mütəxəssis kimi rəhbərliyi altında xalq çalğı alətləri orkestri çox yaxşı musiqiçilərdən ibarət olub, rəvan, yüksək səviyyəli ifaçılıq qabiliyyəti nümayiş etdirmiş və gözəl təəssürat yaratmışlar” [5, s.85].

S.Rüstəmovun qeyd etdiyi kimi, orkestr “gənc bəstəkarların inkişafı üçün baza idi”. Ağabacı Rzayeva, Adil Gəray Məmmədbəyli, Qənbər Hüseynli, Əşrəf Abbasov, Süleyman Ələsgərov, Hacı Xanməmmədov ilk əsərlərini məhz bu orkestr üçün yazmışlar və bu kollektivdə də yaradıcılıq fəaliyyətinə başlamışlar.

S.Rüstəmov özü də orkestr üçün yeni-yeni əsərlər yazırdı. Onun orkestr üçün irihəcmli əsərlərindən süitalarını qeyd etmək lazımdır. Bunlar içərisində “Azərbaycan” süitası xüsusilə diqqətəlayiqdir.

“Azərbaycan” süitası 1946-cı ildə yazılmışdır. Melodiyası şən əhval-ruhiyyəlidir. Əsərdə xalq musiqisinin lad-intonasiyalarından, ritmik xüsusiyyətlərindən istifadə olunmuşdur.

“Azərbaycan” süitasının partiturasında S.Rüstəmov tara, balabana, tütəyə, saza, kamançaya solo alət kimi geniş imkanlar verir.

Bəstəkarın 1948-ci ildə yazdığı “Rəqs süitası” proqramlı əsərdir. Bu əsərdə xalq bayramı musiqi lövhələri vasitəsilə təsvir edilir. I hissə “Cıdır” – gənclərin çevikliyi, II hissə “Gəlinlər” – qızların zərif rəqs yallisını, III hissə “Yallı” – bayram şənliyini təsvir edir. Bütün hissələr fasiləsiz ifa olunur.

Görkəmli rus bəstəkarı D.Şostakoviç “Rəqs süitəsi”ni yüksək qiymətləndirmiş, XÇA orkestrinin ifasından aldığı təəssüratı belə ifadə etmişdir: “Hər şeydən əvvəl onu deyim ki, S.Rüstəmovun rəhbərlik etdiyi xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazılmış əsərlər mənə çox böyük təsir bağışladı” [6, s.169].

Daim orkestrin gələcəyi barədə düşünən S.Rüstəmov yazırdı: “Qarşımızda hələ bir çox vəzifələr durur. Biz bilirik ki, orkestrimizin ifaçılarının mədəniyyətini yüksəltmək, orkestri genişləndirmək, daha güclü səsləndirmək və texniki cəhətdən kamil ifaya nail olmaq, repertuarı daha da genişləndirmək üzərində dönmədən işləmək lazımdır” [7, s.12-13].

Bəstəkarın bu sözlərinin təsdiqi olaraq, onun 1967-ci ildə yazdığı “Tar və XÇA orkestri üçün Konsert”i xüsusi qeyd olunmalıdır. Doğrudur, buna qədər Azərbaycan musiqisində artıq Hacı Xanməmmədovun “Tar və simfonik orkestr üçün” ilk iki konserti yaranmışdı. Lakin S.Rüstəmovun “Konsert”i isə məhz tar və xalq çalğı alətləri orkestri üçün bəstələnmiş ilk “Konsert” idi.

Səid Rüstəmovun tar konserti üç hissədən ibarətdir. Birinci hissə sonata formasındadır. Bəstəkar burada müxtəlif-təntənəli, mülayim, səmimi, əzəmətli xarakterli obrazların yaradılması üçün musiqi dilində əsas Azərbaycan ladlarına istinad edir. Konsert janrı üçün ənənəvi olan birinci hissənin kadensiyası isə “Çahargah” muğamının melodik ifadələri üzərində qurulmuşdur.

Konsertin ikinci hissəsi lirik xarakterli musiqisi ilə fərqlənir və xalq mahnıları ruhundadır. Melodiya əsasən “Şüştər”, “Bayatı-Şiraz”, “Şur” muğamlarının intonasiyalarına əsaslanır.

Konsertin üçüncü hissəsi coşğun xarakter daşıyır. Burada bəstəkar aşıq musiqisi elementlərindən çox istifadə etmişdir. Rondo formasında yazılmış bu hissədə “Rast” və “Segah” ladlarına əsaslanan gümrəh, oynaq melodiya bir-birini əvəz edir. Tar alətinin və orkestrin texniki-bədii imkanlarını gözəl bilən S.Rüstəmov maraqlı orkestrləşdirmə xüsusiyyətlərini üzə çıxarmışdır. S.Rüstəmovun tar konserti bu günə qədər ifaçıların konsert və tədris repertuarında layiqli yer tutmuşdur.

S.Rüstəmov 1970-1971-ci illərdə orkestr üçün yeni iri formalı əsərlər bəstələyir. Bunlar xor, solist və orkestr üçün yazılmış “Dahi rəhbər” (sözləri Tələt Əyyubov və Rəfiq Zəkandır) və “Azərbaycan” (sözləri: R.Zəkandır) kantatalarıdır. “Dahi rəhbər” kantatası beş hissədən, “Azərbaycan” kantatası isə dörd hissədən ibarətdir. Bu kantatalar musiqi ictimaiyyəti tərəfindən yüksək qiymətləndirilmişdir.

S.Rüstəmov 1974-cü ilə qədər-təxminən 40 ilə yaxın bir müddətdə Azərbaycan XÇA orkestrinə rəhbərlik etmişdir. Onun rəhbərliyi altında

orkestrin müşayiəti ilə bir çox tanınmış sənətkarlarımız – Xan Şuşinski, Şövkət Ələkbərova, Sara Qədimova, Rübabə Muradova, Rauf Atakişiyev, Gülağa Məmmədov, Lütfiyar İmanov, pianoçu Zivər Əliyeva və başqaları maraqlı konsert proqramları ilə çıxış etmişlər. Respublikamızın musiqi mədəniyyətinin inkişafı sahəsindəki xidmətlərinə görə 1960-cı ildə Azərbaycan SSRİ Ali Soveti Rəyasət Heyətinin fərmanı ilə bu orkestr respublikanın əməkdar kollektivi fəxri adına layiq görüldü. Kollektivin bədii rəhbəri və baş dirijoru Səid Rüstəmov “Qırmızı əmək bayrağı” ordeni verildi.

Bəstəkarın vəfatından (1983-cü il) sonra Azərbaycan Dövlət Teleradio Şirkətinin Xalq Çalğı Alətləri orkestri bütün ömrünü onun yüksəlişinə və çiçəklənməsinə sərf etmiş S.Rüstəmovun adını daşıyır.

Səid Rüstəmov yaradıcılıq sahələrini bir-birilə uzlaşdırmağı bacaran sənətkar idi. Bu baxımdan XÇA orkestrinin dirijoru kimi fəaliyyəti bilavasitə bəstəkarlıqla yanaşı, həm də pedaqoji fəaliyyəti ilə sıx bağlı idi. O, musiqi texnikumunda və konservatoriyada xalq çalğı alətlərinin tədrisi ilə paralel olaraq, XÇA orkestrinin bədii rəhbəri və baş dirijoru vəzifəsində də çalışırdı. Bu da istedadlı gənc ifaçıları orkestrə cəlb etmək və orkestrin ifaçılıq səviyyəsini yüksəltmək üçün geniş imkanlar açırdı. Eyni zamanda xalq çalğı alətləri arasında da dirijorluq ixtisası üzrə mütəxəssislərin yetişməsinə şərait yaradırdı.

S.Rüstəmov ömrünün 50 ildən çox hissəsini pedaqoji fəaliyyətə həsr etmişdir. O, ümumtəhsil və musiqi məktəbi müəllimliyindən başlayaraq Ü.Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının professoru vəzifəsinə qədər yüksəlmişdir. Ü.Hacıbəylinin yetirməsi olan S.Rüstəmov onun yolunu davam etdirməyi qarşısına məqsəd qoymuşdur.

Onu da qeyd edək ki, S.Rüstəmov 1931-ci ildə Azərbaycan dilində nəşr olunmuş “Not savadı” kitabının (A.Zeynallı, F.Əfəndiyev və Ə.Həsənovla birlikdə) müəlliflərindən biridir.

Pedaqoji fəaliyyətinə bəstəkar 1936-cı ildə 19 sayılı orta məktəbdə başlamışdır. Gənc olmağına baxmayaraq tələbkarlığı ilə seçilən S.Rüstəmov gələcək Sovet İttifaqı Qəhrəmanı Mehdi Hüseynzadənin müəllimi olmuşdur.

1920-ci illərin sonu-1930-cu illərin əvvəllərində xalq çalğı alətləri ifaçılığının tədrisi konservatoriyada aparılırdısa, 1935-1936-cı dər ilində musiqi texnikumu xalq çalğı alətlərinin əsas tədris bazasına çevrilirdi. S.Rüstəmov, M.Mansurov, Q.Salahov burada müəllim kimi çalışırdılar.

1957-ci ildə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında “Azərbaycan xalq musiqisi” kafedrası yaradıldı. Kafedra iki şöbəyə - “xalq-nəzəriyyə” və “xalq-ifaçılıq” (1959-cu ildə) şöbələrinə ayrılır. Kafedraya musiqi-şünas-alim M.S.İsmayılov rəhbərlik edirdi. 1959-cu ildən S.Rüstəmov



kafedrada işləməyə başlayır, bir müddət həmin kafedraya rəhbərlik edərək, ömrünün sonuna kimi ADK-da pedaqoq kimi çalışmışdır.

S.Rüstəmov gözəl müəllim olmuş, istedadlı musiqiçilər yetişdirmişdir. Onun tələbələri arasında bəstəkarlardan Ağabacı Rzayevanın, Hacı Xanməmmədovun, hal-hazırda Azərbaycan Milli Konservatoriyasının XÇA kafedrasının professorları, Respublikanın Əməkdar incəsənət Xadimləri - Oqtay Quliyevin, Vaqif Əbdülqasımovun, Məmmədəğa Kərimovun, Nazim Kazımovun, ifaçı və müəllimlərdən Ağasəlim Abdullayevin, Həmid Vəkilovun, Afət Novruzovun, Fikrət Əbdülqasımovun və başqalarının adlarını çəkə bilərik. Onların S.Rüstəmov haqqında əvəz-edilməz xatirələri vardır.

S.Rüstəmovun tələbələri hal-hazırda yüksək təcrübəli məktəb görmüş professor və müəllimlərdir ki, onlar da öz növbəsində yeni savadlı musiqiçilər nəslini yetişdirirlər. Bu yolda S.Rüstəmovun zəhməti əvəzsizdir.

Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında mühüm xidmətləri olan S.Rüstəmov özünəməxsus yaradıcılıq yolu keçmişdir. Onun çoxcəhətli fəaliyyətinin dəyərləndirilməsi müasir dövrdə zəruri məsələlərdən biridir.

## Ədəbiyyat

1. Ağasəlim Abdullayev. Tar tədrisinin inkişafında Səid Rüstəmovun rolu. "Konservatoriya" jurnalı-№ 1 2009, səh. 125.
2. Quliyev O. Azərbaycan xalq çalğı alətləri. B., İşıq, 1980.
3. Грошева Е. Аршин мал алан. ж. «Советское искусство», 1937.
4. Azərbaycan Bəstəkarlar Ittifaqı. B., Səda, 1996.
5. Иконников А. Рост мастерства. ж. «Коммунист», 1945.
6. Şostakoviç D. Musiqi sənətimizin gələcək inkişafı uğrunda. "İnqilab və mədəniyyət" jurnalı, 1949, s. 169.
7. Abasova E. Səid Rüstəmov. Bakı, Azərnəşr, 1973, 48s.

## РЕЗЮМЕ

Гасанова Севил

### Дирижорская и педагогическая деятельность композитора Саида Рустамова

Саид Рустамов оставил неизгладимый след в музыкальной культуре Азербайджана как композитор, дирижор, педагог, фольклорист. Привлекает внимание его разностороннее творчество. Произведения композитора для народных инструментов занимают видное место в учебных и концертных репертуарах.

Характеризуя С. Рустамова как дирижора надо непременно ука-

зять на его деятельность в оркестре народных инструментов, который в 1931 году,(впервые на Востоке) был создан Узеиром Гаджибейли. То, что сегодня этот оркестр назван именем Саида Рустамова говорит о его роли дирижора.

**Ключевые слова:** «Саид Рустамов», «дирижор», «педагог», «фольклорист»

## SUMMARY

**Hasanova Sevil**

### **Composer Said Rustamov's pedagogical and conductor creativity**

Said Rustamov is one of the distinguished people who left indelible vestiges in Azerbaijan music culture as a composer, a conductor, a pedagogue and a folk-lore specialist. His creativity attracts one being many-branched. Composers' works for national orchestral instruments holds remarkable place in education and concert repertoires.

While characterizing Said Rustamov as a conductor, unconditionally one must remark his activity in the first orchestra of national orchestral instruments with musical notes in the East, founded by Uzeyir Hajibeyli in 1931. The fact that nowadays this orchestra is named after Said Rustamov shows his role as a conductor.

**Key words:** "Said Rustamov", "pedagogue", "composer", "folk-lore specialist".

**Rəyçilər:** sənətşünaslıq namizədi, professor M.Quliyev;  
professor A.Paşayev

**Gülnar MƏMMƏDOVA**  
*AMK-nın tələbəsi*

## **F.ŞOPENİN FORTEPIANO YARADICILIĞINA BİR NƏZƏR**

XIX əsrin musiqisi öz zəngin, təkrarolunmaz, orijinal hadisələriylə musiqi tarixində dərin iz buraxmışdır. Bu əsrin musiqisi onunla maraqlıdır ki, Avropa klassiklərinin toplaşdığı mərkəzə yeni yaradıcı qüvvələr axışırdı.

Bu yaradıcı qüvvələr əsasən slavyan ölkələrindən – Polşa, Çexiya və Rusiyadan ibarət idi.

XIX əsrin I yarısında bu klassiklər içərisində Polşa musiqisindən Şopen, Rus musiqisindən Qlinka böyük şöhrət qazanmışdır.

Tarix Şopenin adını dahi incəsənət xadimləri sıralarına daxil etmişdir. Şopenin daxili aləmi həm vətəndaş, həm də sənətkar kimi Polşa xalqının mübarizə və yüksəliş illərinə təsadüf edir.

Şubert, Şuman və başqa bəstəkarlardan fərqli olaraq, Şopenə auditoriya qazanmaq lazım gəlmirdi. Onun musiqisi tezliklə qəlblərə yol taparaq, cəmiyyətin ən müxtəlif təbəqələri arasında böyük nüfuz qazanmışdır. Şopen həm də öz əsərlərinin interpretatoru idi. Bəstəkar öz yaradıcılığını fortepiano musiqisi çərçivəsində məhdudlaşdırmışdır.

Başqa alətlər üçün o, yalnız bir neçə əsər yazmışdır. Royal aləti Şopen üçün universal bir alət idi. Bu alətlə daim danışmaq, ona qəlbin müxtəlif sirlərini etibar etmək mümkün idi. Şopen fortepiano musiqisi çərçivəsində insanın daxili aləminin dərinliklərini, formalarının gözəlliyini elə açmışdır ki, bunlar onun yaradıcılığında başqa janrların yerini bütünlüklə əvəz edir. Şopen fortepiano alətində bütöv bir orkestr musiqisini, insan səsinin gözəlliyini səsləndirə bilmişdir. Onun balladaları, skertso, fantaziyaları Baxın nəhəng orqan əsərlərinə bənzəyir. Hər hansı 2 sətirlik prelüd və ya mazurkası isə fikir dərinliyi ilə ifadə olunmuş hissləri böyük bir poema, yaxud insanı həyəcanlandıran dram əsərinə çevrilir.

Şopen musiqisinin əsasını melodiya təşkil edir. Nadir melodik qabiliyyətə görə Şopeni yalnız Motsart və Çaykovski ilə müqayisə etmək olar. Onun melodiyaları sonsuz dərəcədə ifadəli, rəngarəng və müxtəlifdir. Bu melodiya, nəinki oxuyur, həm də danışır.

Şopen orijinal musiqi janrlarının, formalarının yaradıcısıdır. Lirik instrumental minyatür janrı Şopen yaradıcılığında yeni həyat əldə edir. Belə ki, prelüd janrı bəstəkarın yaradıcılığında müstəqil yaradıcılıq dövrünə çevrilir. Etüd janrının inkişafında yeni istiqamətin bünövrəsini qoymuşdur. O, həmçinin rəqs janrları olan polonez və mazurkalar qarşısında da yeni bədii məqsəd qoymuşdur. Şopen instrumental skertso və balladanın yaradıcısıdır. Qeyd etmək lazımdır ki, Azərbaycan musiqisində ilk instrumental balladanı Cövdət Hacıyev yazmışdır.

**Mazurkalar.** Şopenin fortepiano yaradıcılığında yazdığı əsərlərini bir neçə qruplara bölmək olar. I qrup əsərlərə mazurkalar və polonezlər aiddir. Bəstəkar 59 mazurkanın müəllifidir. Mazurkalar milli rəqsdir və yalnız XIX əsrdə milli azadlıq hərəkatları dövründə professional musiqiyə daxil olmuş və klassik janrlarla bir sırada durmaq hüququnu qazanmışdır. Şopenin yaradıcılığında mazurkalar və polonezlər Polşanın rəmzi kimi təmsil olunurlar. Belə ki, Şopenin mazurka və polonezləri onlarda ifadə olunmuş xalq milli elementlərin parlaqlığı ilə fərqlənir. Bu, xüsusilə mazurkalara aiddir. Mazurkalar 3 polyak xalq rəqsi əsasında bəstələnmişdir. Bu rəqslərə mazur, kuyavak, oberek aiddir. Bunlardan mazur və kuyavak yarandıqları yerlərin adları ilə adlandırılır. Mazur Mazoviyada, kuyavak isə Kuyavak vilayətində yaranmışdır. Rəqslər kənd səhnələrinin təsvirini əks etdirir. Mazurka janrının özü Şopen üçün Polşanın musiqi embleminə, onun uzaq vətəninin rəmzinə çevrilir.

**Polonezlər.** Polonez rəqsi də Polşanın tarixinin və xalqının rəmzinə çevrilmişdir. Polonezlər də mazurkalar kimi böyük inkişaf yolu keçmişdir. Mərasim rəqs musiqisindən sərbəst poemaya qədər inkişaf etmişdir. Lakin əgər mazurkalarda “vətən mövzusu”, “xalqilik ideyası” janr və ya lirik planda verilmişsə, tarixi və etik-qəhrəmani səpkidə götürülmüş həmin mövzu polonezin böyük formalarında öz əksini tapır. Şopenin polonezlərində 3 motiv – epik-faciəvi, bayram əhval ruhiyyəsi və gələcəyə inam əks olunmuşdur. Yaradıcılığının kamil dövründə yaranmış polonezlərin hər biri musiqi obrazlarının həcmi estradalılığı mahiranə üslubu, nəhəngliyi və genişliyi, eyni zamanda səslənmənin orkestral xarakteri ilə diqqəti cəlb edir. Şopenin 16 polonezi vardır.

**Etüdlər.** Etüdlər və noktürünlər bir-birindən fərqli olsalar da, Şopenin yaradıcılıq üslubunun səciyyəvi tərəflərini özündə əks etdirən digər növ əsərlər qrupudur. Hələ Varşava dövründə Şopen f-no etüdləri bəstələməyə başlayır. Burada o, yaratdığı texniki üsulları sistemləşdirir və hər birinin obrazlı emosional əhəmiyyətini açıb göstərməyə çalışır. 12 etüddən ibarət olan I dəftər 1832-ci ildə tamamlanmışdır. 1831-36-cı illərdə isə 12 etüddən ibarət olan II dəftərini yazmışdır. 3 ildən sonra Maoşelinin sifarişini ilə daha 3 etüdünü yaradır. Bu 27 bədii miniatürlərdə Şopenin ifaçılıq

əsasları cəmləşmişdir. Həmin əsaslar Listin pionizmi ilə yanaşı, bütün XIX əsri əhatə edir, XX əsrdə yaranmış ifaçılıq məktəbləri ilə öz mühümlülüyünü saxlamışdır. Hətta, Debüssinin impressionist pionizmi də Şopenin f-no əsərlərində də istinad edir.

XIX əsrin ilk onilliyində musiqiyə olan həvəsin şiddətlənməsi, inkişafın güclənməsi ilə əlaqədar idi. Bunun nəticəsində Çerni, Klementi, Kramer və başqalarının etüd məcmuələri yaranıb. Şopenin sələfləri olan bu bəstəkarlar etüdün yaranmasında sırf pedaqoji məqsədlər güdürdülər. Lakin öz dövrünün gözəl pionisti olan Şopen bu janra başqa səpgidə yanaşır. Paqanınin ifa tərzindən və skripka üçün etüdlərinin səslənməsindən təsirlənən Şopen etüdlərdə heç bir zaman öz əhəmiyyətini itirməyəcək yüksək bədii miniatürlər yaradır. Şopenin etüdlərinə nəzər saldıqda, ilk növbədə ifaçılıq texnikası diqqəti cəlb edir. Bəstəkar hər bir etüdü texniki üsulların hər hansı növünə yiyələnmək yolu kimi təqdim edir. Məsələn I etüddə arpedjiolu hərəkət, II etüddə barmaqların aşırılması, VII etüddə ikili notların repitiyası və s. Bəzi etüdlər ən məşhur pyeslərə aiddir. E – dur №3, Ges – dur №5, C – dur №12 sayılı etüdlərini misal göstərmək olar. Etüdlərin əksəriyyəti 3 sayılı formadadır.

**Noktürnlər.** XIX əsrdə Şopenin əsərləri içərisində noktürnləri daha məşhur idi. Şopen noktürnləri Varşavada yazmağa başlamışdır.

Noktürn romantik musiqinin xüsusi janrıdır. Lirik miniatürün növüdür. Noktürn sözü “gecə” deməkdir və burada gün batan vaxtı işığın kədərli poeziyası, ayın işığı və ya gecə tufanının təəsüratını özündə daşıyır.

Noktürn janrının yazılması Jon Fildin adı ilə bağlıdır. Noktürnün kökləri vokal musiqisi ilə, mahnı ilə əlaqədardır. “Sözsüz mahnı”nın növlərindən biridir. Adətən 3 hissəli formada olub, geniş melodiya malikdir. Burada kənar hissələr gərgin, orta hissə isə hərəkətli xarakter daşıyır.

Noktürn yazan Con Fild, Mariya Şimanovskaya, Voytex Giroviçdən fərqli olaraq Şopen noktürn janrını bədii yüksəkliyə ucaltmış və instrumental musiqidə romantik üslubun lirik başlanğıcının ən parlaq ifadəsinə çevirmişdir.

Şopen sanki Mosart səxavətliliyi ilə noktürnlərinə öz gözəl melodiyasını səpələmişdir. Onlar mahnı və canlı insan səsini xatırladır. Fortepianonun müşayiəti orkestr səslənməsini xatırladır. Demək olar ki, noktürn incə, xəyalpərəst əhval-ruhiyyə daşıyır.

19 noktürnün müəllifi olan Şopenin əsərlərində janr əlaqəliliyi özünü göstərir. Belə ki, noktürnlərin bəzi epizodlarında xoral, marş, serenada, duet və s. əlamətlər hiss olunur.

**Valslar.** Vals janrı bir məişət rəqsi kimi XIX əsrin I onilliyində Avropanın bir çox ölkələrində geniş yayılmışdır. Sadə məişət rəqsindən müstəqil rəqsə çevrilir. Valsın yüksək bədii sənət səviyyəsində səslənməsi

Şubertin, Veberin adları ilə bağlıdır. Doğrudur, Şubertin valsları məişət ənənələrindən ayrılmır və böyük həcmə malikdir. Veberdə isə şəhərin demokratik ziyafətlərinin valslarına istinad özünü göstərir və proqramlı süita növünün yaranmasına səbəb olmuşdur. Lakin Şopenin valsları məişətdən, salondan, proqramlılıqdan uzaq olaraq, yüksək bədii yaradıcılıq növünə çevrilir. Sonra isə hətta simfonik ədəbiyyata daxil olur. Məsələn, 1830-cu ildə Berliozun yaratdığı “Fantastik simfoniya”nın bütöv hissəsini (II hissə) vals tutur.

Şopenin yaradıcılığında vals solo f-no pyesi kimi yüksək yer tutur. Şopenin 15 valsı var. Bütün valsları incə, zərif, dərin mənəli və maraqlıdır. Musiqi sanki süzən, pərvaz edən, axıcı xarakter daşıyır. Lakin məzmun və xarakter etibarı ilə müxtəlifdir.

Şopenin valsın tükənməz janr perspektivlərinin inkişafına qabaqcadan yol açmışdır. Belə ki, vals janrının sonrakı inkişafı və çiçəklənməsi İohan Ştrausun adı ilə bağlıdır. XIX əsrin ortalarından rus musiqisində də valsın zəngin və maraqlı inkişafı hiss olunur. Burada Qlinka və Çaykovskinin yaradıcılığında özünün ən yüksək inkişaf dərəcəsinə çatır. Daha sonra Qlazunov, Skriyabin, Prokofyev, Şostakoviç, Sviridov, Azərbaycan musiqisində isə Q. Qarayev, T. Quliyev vals janrına müraciət etmişlər.

Yaradıcılığının Paris dövrünə (1836-39) təsadüf edən prelüdiyalar Şopenin yaratdığı ən dahiyənə əsərlərindən biridir.

Qeyd etmək lazımdır ki, prelüdiyalıq məfhumu hələ Baxa qədərki dövrdə son intibah dövrünü orqan, klavir musiqisində təşəkkül tapmışdır. Hər hansı bir əsərə, məsələn: fuqa, süita, sonataya giriş kimi yazılırdı. Lakin Şopenin yaradıcılığında prelyüd janrı yeni həyat əldə edir. Vəzifə və məqsədi dəyişir. Hər prelüd sonu olan bir əsərdir. Hər birində yeni emosional məzmun verilir. Bütövlükdə 24 prelyüd bəstəkarın əhval-ruhiyyəsini əks etdirən (fikir və arzularını) qısa yazılar toplusudur. Şopenin prelyüdiyalarını Baxın prelyüd-fuqalarından 100 illik zaman ayırır. Lakin məhz, Baxın məcmuəsi Şopenin silsiləsinin yaranmasına təkan verir. Baxın prelyüd-fuqaları kimi Şopenin də 24 prelyüdü bütün major və minor tonallıqlar dairəsini əhatə edir. Şopen öz prelyüd və fuqalarını xromatik ardıcılıqla deyil, C-dur və onun paralel minorundan başlayaraq, kvinta dairəsi üzrə yerləşdirir. Şopenin bərpa etdiyi prelyüd janrına XIX–XX əsrlərin nəhəng bəstəkarları Raxmaninov, Lyadov, Skriyabin, Debüssi, Azərbaycan bəstəkarlarından isə Qara Qarayev, Tofiq Quliyev, Fikrət Əmirov müraciət etmişlər.

**Ballada.** Bəstəkarın yaradıcılığında balladar xüsusi yer tutur. Şopenin balladalarında romantik estetikə ilə əlaqələr və bəstəkara xas forma başlanğıc qabarıq şəkildə özünü göstərir. Ballada manro–romantik incəsənətin ən geniş yayılmış janrlarından biridir. Qeyd etmək lazımdır

ki, ballada intibah dövründə sarayda və xalq içərisində meydana gələrək, inkişaf etmişdir. Lakin XVI əsrdə saray və xalq balladası arasında əlaqə kəsilərək, bir-birindən ayrılır. Sonralar saray balladaları Fransada öz yüksək bədii zirvəsinə çataraq, insanpərvər, klassik mədəniyyətin təsirinə məruz qalmışdır. Musiqidə ballada öz klassik ifadəsini ilk dəfə Şubertin “Meşə çarı” vokal balladasında tapmışdır. Instrumental balladanın yaranması isə Şopenə məxsusdur. Sonralar ballada janrına List, Brams, Qriq və başqa bəstəkarlar müraciət etmişlər.

Şopen 2 konsert müəllifidir: f-moll, e-moll. Konsertin parlaq, milli koloriti, lirik əhval-ruhiyyəsi diqqətəlayiqdir.

Şopen öz yaradıcılığında müxtəlif janrlara müraciət etmiş və hər bir janrda öz novatorluğunu göstərmişdir. Təsadüfi deyil ki, Şopeni klassiklərin romantiki adlandırırlar. Dünya musiqisində onun rolu təkrarolunmazdır.

### **İstifadə olunmuş ədəbiyyat**

1. Галацкая В. «Музыкальная литература зарубежных стран». «Музыка», Москва., 1989
2. Internet sayt: [www.google.com.tr](http://www.google.com.tr)

### **РЕЗЮМЕ**

#### **Смотр фортепианного творчества Ф.Шопена**

Эта статья рассказывает о Ф.Шопене – великом польском композиторе и его фортепианном творчестве. Здесь дается подробная информация о новесших форм и жанров созданная им в музыке. Роль Шопена в мировой музыке неповторима.

**Ключевые слова:** «Ф.Шопен», «фортепианное творчество», «мировая музыка».

### **SUMMARY**

#### **Vision to Chopens piano creation**

This article is about the great Poland composer of F.Shopenis piano creation and gives informations about his notion and contributions to fortepiano music Shopen is role in music is unique and doutles.

**Key words:** “F.Shopen”, “Poland”, “fortepiano music”.

**Rəyçilər:** sənətşünaslıq namizədi, baş müəllim A.Quliyeva;  
sənətşünaslıq namizədi, professor M.Quliyev.

*Kəmalə ƏLƏSGƏRLİ*  
*Sənətşünaslıq namizədi,*  
*Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi*  
*Akademiyasının baş müəllimi*

## **XƏYYAM MİRZƏZADƏNİN YARADICILIĞINDA XALQ MUSIQISININ RİTM – METR XÜSUSİYYƏTLƏRİNİN ROLU**

Xəyyam Mirzəzadənin yaradıcılığında xalq musiqisinin ritm – metr xüsusiyyətlərinin rolu indiyə qədər tədqiq olunmamış bir sahədir. Bəstəkarın musiqi dilində Azərbaycan xalq musiqisinin ritm xüsusiyyətlərinin təzahürünə həsr olunmuş hazırkı məqalədə Mirzəzadə yaradıcılığının milli qanunauyğunluqları nəzərdən keçirilmiş, xalq musiqisinin ritm – metr xüsusiyyətləri ilə sıx bağlılıq üzə çıxarılmışdır.

Bəstəkarın araşdırılan bir sıra əsərlərinin təhlilindən (Simli kvartet üçün Miniatürlər (“Nadiri”); I Simfoniya; səs və fortepiano üçün mahnılar (“Dəcəl külək”, “Kəpənək”); “Bakıda küləklər əsir” kinofilmindən “Mahnı”; II simfoniya “Triptix”) bəlli olur ki, onun kompozisiyalarının ritmik zənginliyi bilavasitə Azərbaycan xalq musiqi janrlarının müxtəlifliyi ilə bağlıdır. Xalq musiqi janrlarının (mahnı, rəqs, aşıq musiqisi, muğam) lad-melodik təfəkkür sisteminin qanunauyğunluqları ilə yanaşı, həmçinin ritm xüsusiyyətləri də Mirzəzadənin musiqi dilində özünə yer almışdır.

Bəstəkar milli musiqinin ritm müxtəlifliyindən geniş bəhrələnməyə, xalq musiqisinin aksent fəallığına (xanənin güclü təqtisinin bölünməsi, sinkopalar, punktir ritmi, polimetriya və s.) istinad edir. Mirzəzadə üçün Azərbaycan musiqi folklorunda, əsasən zərb alətlərinin (dəf, nağara) ifasında özünü göstərən sırf ritmik müşayiət və rəqsvarilik, ona milli ritm üslubunun geniş imkanlarından bəhrələnməyə şərait yaratmışdır.

Qeyd edək ki, Azərbaycan musiqisinin vacib ritm – formullarından biri olan 6/8 mahnı və rəqs, rəng və təsniflərdə, habelə aşıq havalarında tez-tez rast gəlinən ritmik fiqur kimi, Mirzəzadə əsərləri üçün də səciyyəvidir. Bu ritmik fiqurla bəstəkar milli mənsubiyyəti daha qabarıq nəzərə



çarpdırır. X.Mirzəzadə milli metroritmin beşhecalı ritm-formulunun gizli dəyişkənliyini<sup>21</sup> ( — 8̣ ̣ ̣ ̣ ̣ ̣ ) punktir ritmi və onun ardınca gələn sinkopa) çox gözəl duyur və ondan hər əsərində fərqli şəkildə bəhrələnir- onu bəzi hallarda ritmik ostinato, digər hallarda isə melodiya təbiiq etməyə üstünlük verir:

Misal 13. Simli kvartet üçün Miniaturələr - “Nadiri”



b) I Simfoniya, II hissə

The image shows a musical score for the first movement of the first symphony, second part. It features five staves for woodwinds: Piccolo, 2 Flute, 2 Oboe, English Horn, and 2 Clarinet in Eb. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The score is marked with dynamics such as *p* (piano) and *f* (forte), and includes accents (*acc.*) and slurs. The woodwinds play a complex, rhythmic pattern with many beamed notes, creating a dense texture.

Ümumiyyətlə, Mirzəzadə Azərbaycan xalq musiqisinin rəqsvari janrları və aşıq havalarında xüsusilə geniş yayılan punktir və sinkopalı ritmlərin ifadəli imkanlarından kifayət qədər geniş bəhrələnmişdir. O, milli musiqidə əsasən zərb alətlərinin təbiətinə xas olan bu ritmləri geniş tətbiq edir. Mirzəzadə öz əsərlərində milli musiqidəki sinkopallığı (xanənin güclü təqtisinin bölünməsi ) ritmik aktivliyi gücləndirməkdən ötrü istifadə edir və bu vasitə ilə musiqisini daha da dolğunlaşdırır:

<sup>21</sup> Абезгауз И. Опера «Кероглы» Узеира Гаджибекова. О художественных открытиях композитора. Исследование. – М.: Сов. Композитор, 1987, с. 55

## Misal 14. I simfoniya, II hissə

Xəyyam Mirzəzadə ritmikasının özünəxas, orijinal sahələrindən biri də **polimetriya**dır, o, öz başlanğıcını Azərbaycan musiqi incəsənətinin malik olduğu sabit poliritmik növbələşmələrdən alır. Ümumiyyətlə, bəstəkarın musiqisində ritmik dəyişkənlik, polimetrik priyomların müxtəlifliyi ayrı-ayrı sabit ritmik strukturların növbələşməsi üzərində qurulur və müəllifin polimetriya texnikasının güclü tərəflərindən birini təşkil edir. Fikrimizi əsaslandırmaq üçün göstərilən nümunədə bir-birinə zidd ölçülərin birgə toplanmasına diqqət yetirək:

## Misal 15. a) “Kəpənək” (səs və fortepiano üçün)

b) “Mahmı” (“Bakıda küləklər əsir” kinofilmindən )



Bununla yanaşı, Azərbaycan milli melosunun çox mühüm və əhəmiyyətli əlaməti olan **metr dəyişkənliyi** Mirzəzadənin çoxsəsli fakturasında tez-tez müşahidə olunur. Azərbaycan musiqisinin zəngin təbii materialı kimi metrdaxili yönəlmələrin dəyişkənliyi bəstəkarın musiqi fakturasının bütün komponentlərini cəm edir. Burada metr strukturlarının bir-birinə “sarmaşıb hörülməsi” onları aydın şəkildə müqayisə etməyə imkan yaradaraq, hər bir metrin ayrı-ayrılıqda öz qayda-qanunları üzərində qurulub, malik olduğu müstəqilliyini göstərir. Metr dəyişkənliyi bəstəkarın əsərlərindəki ritmik vurğu qələzləşmələrinə gətirib çıxarır.

Misal 16. “Triptix” II hissə

Nümunələrdən gördüyümüz kimi, milli musiqinin ritm müxtəlifliyinin bütün xüsusiyyətləri, o cümlədən, xanənin güclü təqtisinin bölünməsi, sinkopalar, punktir ritmi, polimetriya, metr dəyişkənliyi Mirzəzadənin ritmikasında vardır. Əsərlərin təhlillərinin göstərdiyi kimi, bəstəkar yaradıcılığında xalq musiqi dilinin bütün ritmik elementləri öz ifadəsini tapmışdır. Onun əsərlərinin milli xarakteri həm intonasiya qatında, həm də ritm təşkilindədir. Bəstəkar musiqisində milli mənsubluq, üzdə deyil, alt qatlarda olan qədim təbəqələrə müraciətlə səsciyyələndir, onun musiqi dilinin təşkilində milli lad-intonasiyasının Avropa major-minor sistemi,

sərbəst atonalıqla birləşdirilməsi əsas şərtlərdəndir.

Azərbaycan ladlarının major-minorun funksional sistemi, seriya texnikası ilə sintezləşdirilib, milli musiqi dilinin harmonik və polifonik çoxsəsliliklə zənginləşdirilməsi nəticəsində Mirzəzadə aydın surətdə fərqlənən formayaradıcı növlərin (xalq, professional, funksional-harmonik və s.) uzlaşmasını nümayiş etdirir. Bu cəhət L.A.Mazelə görə, “Təhlilin əsas mahiyyəti, demək olar ki, həmişə hansısa vacib, lakin birləşdirilməsi çətin olan xüsusiyyətlərin ifadəsindədir”<sup>22</sup> fikrini tam təsdiqləyir. Bu fikir həmçinin bəstəkarın özü tərəfindən də əsaslandırılmışdır. Onun qeyd etdiyi kimi, “Müasir bəstəkar qalmaqla, Azərbaycan musiqisinin intonasiyalarından, onun səciyyəvi çalarlarından özümdən bixtiyar olaraq istifadə edirəm. Bu mənim qanımda var. Bunu mən eləməsəm olmaz. Mənim lozunqum nədir? Odur ki, dünyada musiqi çoxdur. Amma hər bir bəstəkar gərək öz milli üslubunda yazsın. Onegger – fransız, Bartok – macar, Hindemit – alman olduğu kimi, Azərbaycan bəstəkarının da əsəri milli intonasiyalarına görə fərqlənməlidir”.<sup>23</sup>

Odur ki, Azərbaycan musiqisinin istər intonasiya qanunauyğunluqları (improvizəlilik, lad melosu, səsətrafi gəzişmələr (opevaniye), sonra gələn səsə təkən (predyom), variantlıq, sekvensiyalıq, aşiq kvarta-kvinta şaquli xətlərindəki çoxsəslilik), istərsə də metroritm xüsusiyyətləri (6/8, 3/4 xanənin güclü təqtisinin bölünməsi, sinkopalar, punktir ritmi, polimetriya, metr dəyişkənliyi) Xəyyam Mirzəzadənin musiqi üslubunda olan və bilavasitə milli musiqidən yaranan elementlərdir<sup>24</sup>.

Mirzəzadə, xalq musiqi təfəkkürünün ümumi qanunauyğunluqlarının bütün potensial imkanlarından geniş istifadə edərək, öz əsərlərində Azərbaycan xalq musiqisinin tükənməz zənginliyi, melodik orqan punktları, ostinato müşayiəti, muğam kompleksinin tərkib hissələri (o cümlədən, muğam tipli tonal genişlənmələr) ilə möhkəm əlaqə yaradır.

Bəstəkarın yaratdığı ritm-metr növbələşmələrin orijinallığı ilk növbədə bu yaxud digər ritmin imkanlarından dolğun bəhrələnməsi ilə əlaqədardır. Bir ritmdən digərinə keçid, ritmik xüsusiyyətlərin qarışması – bütün bu cəhətlər X.Mirzəzadənin ritmə münasibətini, ritm spesifikliyini daxilən hiss etməsini bəlli etdirir. Bəstəkar çox zaman lad mənsubiyyətini nəzərə çarpdırmaq üçün məhz polimetriyanın vurğulanmasına üstünlük verir. Fikri əsaslandırmaqdan ötrü aşağıdakı nümunəyə nəzər yetirə bilərik:

---

<sup>22</sup> Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. М, 1978, с. 156

<sup>23</sup> Bəstəkarın məqalə müəllifinə verdiyi elmi müsahibədən ( 02.07.09)

<sup>24</sup> Bu barədə daha ətraflı : Ələsgərli K. Xəyyam Mirzəzadənin musiqi dilinin milli xüsusiyyətləri // Azərbaycan Milli Konservatoriyası “KONSERVATORİYA” № 5 -6, sentyabr – oktyabr, noyabr – dekabr, s. 242 – 252.

### Misal 17. “Dəcəl külək” (səs və fortepiano üçün)

ye - rə, gö - yə, ye - rə, gö - yə ye - rə, gö - yə, bu də - li kü - lək! Də - cəl kü - lək, dən - cəl kü -

Azərbaycan musiqi folklorunun təfəkkür sisteminin bütün vacib qanunauyğunluqlarına ciddi şəkildə riayət edərək, Mirzəzadə, müasir bəstəkar kimi xalq musiqisinin müxtəlif elementlərinə (məzmun, bədii surət) keyfiyyət etibarilə yeni yaradıcı münasibət gətirmişdir.

Xalq musiqisindəki janr və bədii surətlərinin yeni bəstəkarlıq təfsiri X.Mirzəzadənin yaradıcılığında Avropa musiqi elementləri ilə tam şəkildə uzlaşaraq, professional ustalıqla həllini tapmışdır. Onun musiqisinin obrazlılığı yaradıcılığında rast gəlinən konkret musiqi surətlərinin (“Koroğlu”, “Ağabacı”, “Dəlilo”, “Gəşəngi”, “Nadiri”, “Şahsevəni”, “Aydını” və s.) səciyyəvi milli ritmik xüsusiyyətlərini mühafizə etməklə bir neçə təsnifata bölmək (qəhrəmani, lirik, yumoristik və s.) imkanı verir.

Bütün deyilənlər bir daha təsdiq edir ki, X.Mirzəzadənin yaradıcılığında millilik kriteriyası, onun dərin təbəqələri ilə əlaqə şəksizdir. Bəstəkar xalq musiqisinin ritm-metr xüsusiyyətlərinə dayaq olaraq öz fərdi, orijinal ritmikasını yaratmışdır. Bu səbəbdən onun musiqi dilinin digər elementləri kimi, ritm ehtiyatı da zəngindir. Mirzəzadənin ritm duyumu Azərbaycan musiqisinin milli ritm xüsusiyyətlərinin prinsipləri əsasında inkişaf etmiş, fərdi ritmik təfəkkürü məhz bu zəmində formalaşmışdır. Bəstəkarın bir sənətkar kimi parlaq bədii fərdiliyi onun milli kriteriya və folklor ənənələri məcrasından Azərbaycan professional musiqisinə daxil etdiyi öz individual dünyagörüşü və münasibəti ilə izah olunur.

### РЕЗЮМЕ

#### «Роль метро-ритмических особенностей народной музыки в творчестве Хаяма Мирзаде»

В статье К.Алескерли впервые анализированы черты национального метро-ритмического мышления яркого представителя Азербайджанской композиторской школы Х.Мирзаде. В музыке компози-

тора выявлены такие свойства как национальная ритмика. В статье показана и исследована особенность музыкального языка композитора, а также подчеркивается, что ритмические особенности азербайджанской музыки служили важным прообразом для произведений Х. Мирзаде.

**Ключевые слова:** «Х. Мирзаде», «метро-ритмические особенности», «музыкальный язык».

## SUMMARY

### **The role of the national rhythmic basis of Khayam Mirsasades art**

In article K.Aleskerli for the first time analysed to the study of national rhythmic thinking by the representative of composer's school, X.Mirzazadeh. In music of the composer are revealed such properties as the national rhythmic basis. The method of the use of musical language are studied in the article of the composer, as well as it is stressed that rhythmic basis of Azerbaijan folk music genres have served as an important – genre prototype for Mirsade's art.

**Key words:** “X.Mirzazadeh”, “rhythmic basis”, “musical language”.

**Райчиляр:** сянйатшцнаслыг намизяди Гуламова Жаля;  
сянйатшцнаслыг намизяди Арзу Гулийева

*Севда РАСУЛ-ЗАДЕ*

*Педагог кафедры «Камерного ансамбля»  
БМА им. Уз.Гаджибейли*

**ОБ ИНТЕРПРЕТАЦИИ КОНЦЕРТА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С  
БОЛЬШИМ СИМФОНИЧЕСКИМ ОРКЕСТРОМ КОМПОЗИ-  
ТОРА ДЖЕЙХУНА АЛЛАХВЕРДИЕВА**

Концерт, как музыкальный жанр, в основе которого лежит контрастное противопоставление партий солиста или нескольких солистов всему оркестру, является одним из самых распространённых. Существуют концерты для одного или нескольких инструментов с оркестром, для оркестра, для хора без сопровождения и много других. Сочинения, называемые «концертами», впервые появились в конце XVI века в Италии. Как правило, это были вокальные полифонические пьесы, однако, в их исполнении могли участвовать различные музыкальные инструменты. В XVII веке концертом назывались вокальные произведения для голоса в сопровождении инструментального аккомпанемента.

Термин «Концерт» происходит от латинского слова «concertare», которое означает «согласие» или от итальянского слова «concerto», что означает – «согласие, гармония». Смысл обеих слов, несмотря на их совершенное различие действительно ярко характеризуют основной принцип этого музыкального жанра. Если внимательно проследить за развитием музыкального материала, то можно ясно услышать эпизоды, в которых партия оркестра противопоставляется партии солиста, они как-бы соревнуются друг с другом, демонстрируя все свои звуковые, динамические, технические возможности, используя все средства музыкальной выразительности.

Вместе с тем, встречаются эпизоды, в которых, обе партии звучат в едином ансамбле, дружно соединяясь в общую звуковую гармонию, не проявляя при этом никаких признаков противопоставления. Это удивительное сочетание борьбы и мира является основным принципом музыкального развития этого, широко распространённого и любимого всеми музыкантами-исполнителями, жанра.

Принцип «состояния» постепенно проникал и в чисто инструментальную музыку. Сопоставление всего оркестра (тутти) с несколькими инструментами (соло) стало основой концерто-гроссо – жанра, получившего распространение в эпоху барокко. Лучшие образцы жанра концерто-гроссо принадлежали А.Корелли, А.Вивальди, И.С.Баху, Г.Ф.Генделю. В эпоху барокко складывается также тип сольного концерта для клавира, скрипки и других музыкальных инструментов в сопровождении оркестра.

В творчестве В.Моцарта, Л.Бетховена тип инструментального концерта для солирующего инструмента (или инструментов) с оркестром получил своё классическое воплощение. В творчестве композиторов-романтиков жанр концерта также получает широкое распространение и активно развивается. В их творчестве оно шло как бы по двум направлениям. С одной стороны, концерт по своим масштабам, музыкальной форме и драматургии сближался с симфонией, как например, фортепианные концерты И.Брамса, а с другой, усиливалось виртуозное начало, как, например, в скрипичных концертах Н.Паганини.

В творчестве современных композиторов симфоническая и виртуозная трактовки концерта сближаются, они становятся характерными для многих фортепианных концертов С.Прокофьева, Д.Шостаковича, Д.Кабалевского, К.Караева, Ф.Амирова, А.Рзаева и многих других.

В процессе исторического развития этого жанра сложилась его традиционная форма. В первой части концерта основные темы сначала излагаются в партии оркестра, а затем – в партии солиста и оркестра; незадолго до окончания первой части возникает каденция – свободная импровизация солиста. Темп первой части, как правило, подвижный. Вторая часть – медленная. Её музыка выражает возвышенное раздумье – созерцание. Третья часть – финал – быстрая, жизнерадостная, нередко связанная с народно-жанровыми источниками. В такой традиционной форме стали создаваться многие концерты, которые сочиняли композиторы последующих эпох.

Среди фортепианных концертов есть концерты, написанные специально для юных пианистов, которые помогают начинающим свой путь учащимся эффективно формировать своё пианистическое мастерство. Эти концерты как бы подготавливают будущих исполнителей к навыкам и умениям играть в ансамбле с оркестром. Для любого профессионального пианиста очень важно развивать умение слушать не только собственное исполнение, но и весь симфонический оркестр.



Истоки жанра фортепианного концерта в Азербайджанской музыкальной культуре берёт свое начало с середины XX века. основополагающая роль в развитии этого жанра принадлежит азербайджанскому композитору Фикрету Амирову, создавшему в 1946 году одностанный Двойной концерт для скрипки и фортепиано, а в 1947 году совместно с композитором А.Бабаевым концерт для фортепиано и оркестра народных инструментов.

В основе концертного жанра лежит виртуозность солиста, сопоставляемая с многогранными тембровыми возможностями оркестрового звучания. Развитие концертного жанра в творчестве азербайджанских композиторов способствовало глубокому изучению и познанию богатства всего мирового музыкального творчества, настойчивые поиски в области композиторского мастерства.

В настоящее время азербайджанскую композиторскую школу представляет новое талантливое поколение композиторов, каждый из которых обладает ярко выраженной творческой индивидуальностью. Всем им характерен различный подход к использованию национального музыкального фольклора, приверженность различных стилистических направлений, оригинальным использованием синтеза традиционного и современного, а также глубоко авторским применением различных приёмов композиторской техники.

Среди ярких представителей молодого поколения азербайджанской композиторской школы следует отметить талантливого композитора, доцента Бакинской музыкальной академии Джейхуна Аллахвердиева. Он является выпускником класса Народного артиста Азербайджана, профессора Арифа Меликова, у которого перенял лучшие традиции композиторского мастерства. Первые крупные сочинения - Вторую симфонию и фортепианную сонату - молодой композитор посвящает своему Учителю - Арифу Меликову.

Уже в первых творческих опытах молодого композитора ясно проявляется любовь к фортепиано, хорошее владение им, знание пианистической техники и богатейших динамических ресурсов рояля. Именно поэтому он чаще обращается к жанру фортепианной музыки и создаёт для этого инструмента небольшие прелюдии, сонатину, миниатюра «Dəniz və səma» и многие другие. Особое внимание он уделяет и созданию фортепианной музыки для детей. Его первым сочинением является фортепианный цикл «Детские пьесы», который в настоящее время занимает видное место в педагогическом репертуаре детских музыкальных школ.

Вместе с тем, Дж.Аллахвердиев обращает своё творческое внимание и к другим музыкальным жанрам, создавая произведения сим-

фонической, вокальной, струнной, камерно-инструментальной музыки. Он является автором двух симфоний: Первая - «Азербайджан», Вторая, посвящена А.Меликову, «Фантазия» на темы Ф.Амирова для фортепиано и симфонического оркестра, соната для скрипки и фортепиано, струнный квартет, два романса «Nədəndir?», «Dilbəg» на слова Низами, два романса «Mən», «Bogulmayan bir səs» на слова Алмаз Илдрыма, песни на слова Майи Гейдар гызы. Его песня «Milli marş» на слова Зюльфугар бека на республиканском конкурсе песни «Vətəni tərənnüm edən mahnılar» (2000) была удостоена Третьей премии.

Все эти произведения свидетельствуют о неустанном творческом поиске молодого композитора, об глубоко индивидуальном использовании музыкального фольклора и об оригинальном взаимодействии с современными достижениями техники композиторского письма. Обращение его к жанру фортепианного концерта было подготовлено предшествующей творческой работой: композитор постепенно приобретал опыт и навыки для осуществления своей главной мечты – создать концерт для своего любимого инструмента – фортепиано. Он глубоко понимал, что жанр фортепианного концерта ставит перед композитором задачу широкого выявления виртуозных и выразительных возможностей инструмента. Поэтому перед композитором стоит трудная задача познания всех выразительных средств инструмента, которое создает возможность яркого и глубокого раскрытия художественных образов музыкального произведения. Ещё Б.В.Асафьев писал, что «Если композитор не является исполнителем, он должен почувствовать себя таковым».

Созданный в 2002 году концерт для фортепиано с большим симфоническим оркестром подтвердил, что молодой композитор Джейхун Аллахвердиев этими знаниями и качествами вполне обладает. Первое исполнение фортепианного концерта состоялось в зале Азербайджанской Государственной Филармонии имени М.Магомаева в 2006 году на совместном творческом вечере братьев-композиторов Васи́фа и Джейхуна Аллахвердиевых. Партию соло виртуозно и блестяще исполнил сам композитор под руководством Главного дирижёра филармонии, Народного артиста - Рауфа Абдуллаева.

Ярко красочная и динамичная по характеру музыка фортепианного концерта довольно сложна в исполнительском плане и ставит перед пианистом определенные трудности. Всё это обуславливает необходимость изучения процесса его интерпретации. Проанализируем некоторые важные и исполнительские проблемы и задачи, стоящие перед пианистом в процессе интерпретации данного концерта. Пре-

жде всего, необходимо отметить, что его исполнение требует от пианиста специальной технической подготовки и высокого профессионализма. Интерпретаторы концерта должны обладать физической выносливостью, так как на всем протяжении концерта композитор использует большое количество самых различных пассажей и смену регистров. Также требуется предельная концентрация слухового внимания.

Концерт для фортепиано с большим симфоническим оркестром состоит из трех частей. Первая часть концерта – *Allegro con passione*, написана в форме сонатного аллегро с зеркальной репризой. Музыка этой части концерта раскрывает героический образ, напоминающий героев их исторических эпосов азербайджанского народа: Бабека, Кероглы, Гачаг Наби. Фактурное изложение первой части в основном аккордовое, его музыкальное движение развивается параллельно с оркестром. Акцентированное аккордовое и унисонное движение темы придает ей постепенно нарастающую динамику. Фортепианная партия богата динамическими оттенками и от исполнителя требуется их точное выполнение. На протяжении всей первой части необходимо внимательно следить за ритмическим единством и точностью постоянного акцентирования. Исполняя эту часть пианисту важно добиться цельности аккордов и «глубоко посаженных» басов. Здесь нужно подчеркнуть важность ансамблевого единства оркестра с солистом, добиваться совместного развития музыкальной мысли.

Вторая часть концерта – *Andante cantabile*, написана в простой трехчастной форме. Музыка этой части светлая, умиротворенная, любовная, раскрывающая внутренний мир, чувства главного героя. Мелодия этой части очень красивая, напевная и лирическая. Но, несмотря на всю напевность и светлость всей части, есть здесь и технически трудные моменты. Это пассажи, ритмический рисунок которых, насыщен триолями, квинтолями, секстолями. Точное использование указанной композитором в авторском тексте аппликатуры и акцентов, помогут исполнителю при разучивании технически трудных моментов.

В процессе работы над второй частью концерта неизменным условием для исполнителя является соблюдение мягкости звука, предельной связности мелодической линии, необходимо также достижение синхронности в унисонном звучании.

Третья часть концерта – *Presto, brillante*, написана в трехчастной форме. Она интересна своим необычным размером, частой его сменной и ритмическим рисунком, насыщенным акцентированными триолями. Фактурное изложение этой части интересно тем, что ком-

позитор, для передачи ашугских интонаций, использует многочисленные синкопы, акценты. Неоднократное проведение основной темы, ее вариационное изложение способствует динамическому развитию всей третьей части. Партия пианиста органично и продуманно сочетает в себе как триоли, так и паузы. И это не случайно, так как композитор использует паузы не столько, как знак молчания, сколько как знак размышления.

Определённой трудностью для исполнителя в этой части является как техническая сторона исполнения, так и работа над звуком. Следует добиться выразительности звучания и единства в исполнении темы, изложенной в унисонном движении и обратить внимание на четкость фразировки. Исполняя пассажи нужно проследить за правильным акцентированием. Использование этого штриха на первых долях такта, композитор задумал в помощь интерпретаторам. Эти акцентированные первые доли помогут пианисту быстро разучить данный технически трудный эпизод и помогут добиться легкости исполнения.

Вся форма произведения выдержана в классических закономерностях жанра, при этом на протяжении всего концерта чувствуется характерный стиль и язык композитора – современника XX века. Это, прежде всего, ритмическая изоциркульность и разнообразие, то есть использование ашугских интонаций, гармоническое богатство языка, а точнее её атональность, национально-ладовая основа и опора на фольклор. Следует отметить здесь и роль оркестра. Он звучит не только как аккомпанемент, но и получает свое драматургическое развитие параллельно с солистом, что было целенаправленно задумано композитором. Такое драматургическое развитие оркестру придают следующие особенности: фактурная насыщенность, пассажи, многообразие динамических оттенков, усиливающих динамизм. При всем этом динамизме партия рояля сохраняет за собой право лидера.

Для всего концерта характерна блестящая виртуозность, обилие аккордовых, октавных и унисонных пассажей, различных полиритмических акцентов и разнообразных штрихов. Поэтому, прежде всего точное их выполнение поможет адекватному воплощению метроритмической организации музыкального материала концерта. Пианистический стиль и фортепианная фактура подчинены общему художественному замыслу концерта.

Рассматривая музыкальный язык концерта для фортепиано с большим симфоническим оркестром Дж. Аллахвердиева, нужно уделить особое внимание на почвенность пианистического стиля

данного произведения, свойственные ему характерные черты народно-исполнительского искусства. Художественные и виртуозные достоинства фортепианного концерта талантливого продолжателя лучших традиций азербайджанской композиторской школы Джейхуна Аллахвердиева обусловили широкую концертно-исполнительскую и педагогическую практику данного произведения.

### **Литература:**

1. Сеидов Т. М. Азербайджанская фортепианная культура XX века: педагогика, исполнительство и композиторское творчество. Баку: Аз. Гос. Изд., 2006.

### **XÜLASƏ**

Sevda Rəsulzadənin “С.Аллахвердиевин фортепиано və böyük simfonik orkestr üçün konsertinin interpretasiyası haqqında” məqaləsində фортепиано üçün yazılmış konsert əsərinin rolu, mahiyyəti araşdırılaraq onun müxtəlif ifaçılıq məziyyətləri ortalığa çıxarılır.

**Ачар сюзляри:** «Ъ.Аллашвердийев», «фортепиано üçün yazılmış konsert», «ифачылыг мязийятляри».

### **SUMMARY**

S.R.Rasulzadeh: “About interpretation of Jeyhun Allahverdiev’s Concerto for piano with great symphony orchestra”

The role and meaning of the piano concerto genre is uncovered and different mastery problems of one of bright representatives of new generation of Azerbaijan composers - J.Allahverdiev’s piano concerto are investigated in the article.

**Key words:** “Jeyhun Allahverdiev”, “piano concerto”.

**Rəyçilər:** pedoqoji elmlər doktoru, professor Bağırova Tamilla;  
pedoqoji elmlər doktoru, professor Kəngərli Tamilla

*Айтен ИБРАГИМОВА*  
*Бакинская Музыкальная Академия,*  
*музыковед*

### ТРИ ПРЕЛЮДИИ АРИФА МЕЛИКОВА

Ариф Меликов – один из выдающихся композиторов Азербайджана, сыгравших огромную роль в развитии современной музыкальной культуры. В своём творчестве наряду с крупными формами балетами, симфониями, симфоническими поэмами, кантатами, он обращается и к малым музыкальным формам, прелюдиям, небольшим пьесам для различных инструментов. В камерно-инструментальном творчестве композитора немалое место принадлежит фортепианной музыке. Среди них надо отметить и жанр прелюдии, ярко представленный в раннем творчестве композитора тремя пьесами (1953 год).

Первая прелюдия (Moderato) – задумчиво-лирическая. Так, исследователь фортепианной музыки азербайджанских композиторов Т.Сеидов пишет о ней: “Первая прелюдия стилизована под старинный менуэт, хотя интонационное наполнение скорее ближе к фольклорным образцам».<sup>1</sup> Нам же представляется, что эта прелюдия скорее несколько напоминает колыбельную и в определённой мере даже балетное Adagio. Думается, что именно эта прелюдия в некотором отношении подготовила будущую балетную музыку Арифа Меликова.

Основу прелюдии составляет медленная, плавная мелодия, льющаяся на одном дыхании привольно и широко. Песенные интонации в мелодии пьесы тесно переплетаются с мугамным распевом, что значительно углубляет её образно-эмоциональное содержание. Прелюдия проста как в интонационном так и в фактурном отношении, она в основном гомофонно-гармонического склада, что роднит её с национальными песенно-танцевальными жанрами.

Соответственно образному содержанию, Ариф Меликов изложил

<sup>1</sup> Т.Сеидов. Развитие жанров азербайджанской фортепианной музыки. Баку. Шур. 1992г., с. 115

музыку прелюдии в простой трёхчастной форме, где средний, развивающий раздел дополняет крайние. При этом сложилась не совсем обычная форма.

Первый раздел излагается в форме периода. Его первое предложение – шеститактное, где чётко выделяется заглавная фраза – начальные два такта, ассоциирующиеся с инструментальным вступлением. На его тематическом материале строится вторая четырёхтактовая фраза, звучащая октавой выше, ассоциирующаяся с вокальной музыкой. Второе предложение – четырёхтактовое, вариантно повторяет первое, в результате чего возникает ощущение куплетности, подчёркивающей песенный характер музыки.

Второй раздел представляет собой период из трёх фраз. Такая трёхфазовая структура характеризует, как известно, образцы азербайджанской музыки устной традиции – рэнги в основном.

Третий раздел – репризный. Он в точности повторяет первый, но звучит более компактно.

Здесь мелодия обогащается параллельным движением в терцию, что создаёт ощущение вокального двухголосия.

Форму прелюдии можно представить следующей схемой:

d moll	Секв. по м2↓	F dur – d шур	
--------	--------------	---------------	--

Вст.	I предл.	II предл.(DD-D2-T)	I фр. II фр. III фр.	I предл. II предл.
2 т.	4т.+повтор	5т.+повтор	4т. 5т. 2т.	5т.+повтор 4т.+повтор
I часть			II часть (середина)	III часть

+заключение

Мелодия прелюдии основана на ладе «ре» Шур. Однако он нивелируется гармонизацией в ре миноре. В этой тональности берутся простые, традиционные аккорды. И всё же Меликов подчёркивает плагальную структуру мелодии – D2 разрешается в тоническое трезвучие, иначе говоря, басовый звук движется на кварту вниз.

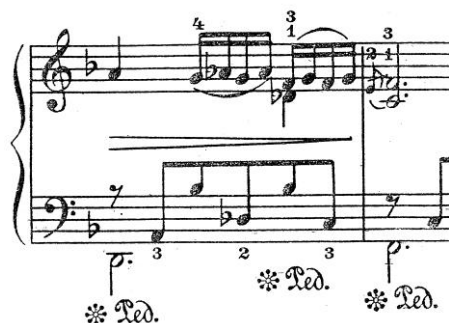
## ПРИМЕР №1



В среднем разделе возникает отклонение в Фа мажор – «Фа» Раст. При этом не через доминанту, а через увеличенное трезвучие первой ступени ре минора с низкой тоникой. Затем происходит разрешение в тонику Фа мажора, что способствует мягкости звучания соответствующего общему характеру музыки. Надо отметить также, что в Фа мажоре с той же целью подчёркивается VI и VII низкие ступени. В результате на мгновение в мелодии ощущается Ре-бемоль мажор.

Это же ощущение создаётся «игрой» ступеней, чередованием третьей натуральной и низкой, шестой натуральной и низкой.

#### ПРИМЕР № 2



Это углубляет субдоминантовую сферу и способствует красочности звучания.

Красочный гармонический эффект возникает в репризе. Здесь на вводном тоне Фа мажора появляется «ми»-мажорное трезвучие, вызывающее ощущение приподнятого эмоционального состояния.

Отметим также и другую гармоническую особенность прелюдии – частое использование органного пункта, способствующее ощущению спокойствия. Завершается прелюдия в Ре мажоре, утверждая светлое настроение.

Вторая прелюдия (Allegretto) несколько контрастирует первой. Она более подвижного, игривого, скерцозно-танцевального характе-



ра. Ариф Меликов очень своеобразно преподнёс здесь простую двухчастную форму.

Первая часть – сравнительно небольшая. Это повторенное предложение, причём необычной структуры – каждое предложение здесь пятитактное.

Вторая часть – гораздо большая по масштабу. Она напоминает «песню без слов»; интонационно связана с первой частью – обе начинаются краткой, трёхзвучной восходящей попевкой, возникающей на слабой доле такта.

Отметим, что эту прелюдию Т.Сеидов характеризует так: «Постепенное ускорение темпа во второй прелюдии вызывает ассоциации с раскручивающейся спиралью часового механизма, чему дополнительно способствует постоянство мелодической линии».<sup>1</sup> Это и есть мини вариационный цикл.

Вторая часть представляет собой вариационный мини-цикл гомофонно-гармонического склада. Первый раздел воспринимается как тема вариаций, имитирующая вокальный голос с инструментальным сопровождением. Песенность темы подчёркивается традиционным по структуре четырёхтактным предложением.

Первая вариация переносит мелодию октавой выше; варьирует сопровождение, становящееся этюдообразным. Вторая вариация секвентирует мелодию на секунду ниже; сопровождение вновь меняется, основываясь на фигурациях разложенных аккордов. В третьей вариации мелодия повторяет полностью мелодию второй вариации, но перенесённую октавой ниже – в третий регистр. Сопровождение – аккордовое.

Первая и вторая вариации воспринимаются как инструментальная интерлюдия. В третьей вариации вновь ощущаются имитации вокального и инструментального голоса и инструментального сопровождения. Затем следует реприза-кода, возвращающая к скерцозному настроению. Сопровождение здесь более усложнённое – хроматизированно- этюдообразное, как в первой вариации.

Прелюдия интересна и в ладово-интонационном отношении. Музыкальный материал её опирается на лад «ре»-Шур. Характерно, что даже начальные звуки мелодии представляют собой типичный для этого лада каденционный оборот.

Однако композитор необычно и смело обогащает лад, внося в него «чуждую» интонацию: повышенную седьмую ступень – «соль ди-

---

<sup>1</sup> Т.Сеидов. Развитие жанров азербайджанской фортепианной музыки. Баку. Шур. 1992г., с. 115

ез», которая подчёркивается сильной долей такта. Примечательно, что «соль диез» не получает разрешения, тем самым ещё более резко выделяясь в качестве своего рода самостоятельного тона, после которого следует другая традиционная каденция этого лада.

Появление «соль диеза» в теме не случайно. Этот выделяющийся тон придаёт теме ощущение кокетливости, углубляя её скерцозный характер. Мелодию в ладе «ре»-шур композитор гармонизирует в ре миноре. Звукоряды этих ладо-тональностей в значительной степени совпадают. Своеобразие гармонизации придаёт чередование ре минора натурального и ре минора гармонического. Кроме того, следует отметить, что в ре миноре композитор использует аккорд двойной доминанты – DD7, который предвосхищает появление в мелодии «соль диеза».

### ПРИМЕР №3

Гармонизация обогащается также сопоставлением в отдельных фрагментах параллельных тональностей – ре минора и Фа мажора.

В целом же гармонии в прелюдии отличаются простотой и естественностью, в отдельных случаях красочностью, а главное – органичным соответствием мелодии.

Третья прелюдия (Allegro vivo)– наиболее масштабная. Она энергичная, напористая, напряжённо-взволнованная и даже гротесковая. Третья прелюдия резко контрастирует первым двум прелюдиям – в целом отличающимся задушевностью, теплотой, человечностью. Здесь словно возникает образ злой, грубой силы, вторгающейся в спокойную жизнь, наполненную естественными человеческими эмоциями.

Соответственно задуманному образу композитор избирает выразительные средства. Прелюдия звучит на одном «дыхании». В ней нет ни единой паузы, ни одного устойчивого аккорда. И даже завер-

шается она сложным резко диссонирующим гармоническим комплексом, возникающим на основе неполной хроматической гаммы – ре-ми бемоль-ми бекар-фа диез-соль-ля-си бемоль – фактически это полиаккорд. Один из аккордов, звучащий в басовом регистре – представляет собой структуру обычного доминантсептаккорда. Другой аккорд, звучащий в верхнем регистре – необычное трезвучие, в котором нижний и верхний голоса представляют собой резко звучащую уменьшённую октаву, в аккорде возникает также уменьшённое трезвучие.

ПРИМЕР № 4.

**Allegro vivo**

5 3 1      4 2 1      5 2 1  
 f      \* Ped. \* Ped. \* Ped. simile  
 5  
 Ped.

На такого рода полиаккордах, которые являются здесь основным фактурным элементом, строится вся прелюдия. В результате в прелюдии отсутствует ладово-тональная определённость.

Но вместе с тем, следует отметить, что в музыке прелюдии явно ощущается тоновая опора – «ре». Она завуалировано звучит уже в начале – опеваётся полутоновыми звуками – «ми бемоль» и «до диез» (в пьесе – «ре бемоль») и чётко представлена в заключительном разделе – органнй пункт «ре».

Значительная роль в раскрытии образного содержания принадлежит своеобразному, словно «прихрамывающему» метро-ритму – 7/8.

Не случайно, что композитор эту прелюдию использовал в балете «Поэма двух сердец» - в сцене «Карашаха развлекают», раскрывая грубость и жестокость надменника и властного правителя.

Хотя анализируемые три прелюдии Ариф Меликов не объявил циклом. Однако представляется, что данные три прелюдии составляют единый цикл. Об этом свидетельствует тоновое объединение всех трёх прелюдий – в двух первых представлены «ре»-Шур, ре минор, в третьей тоновой опорой является «ре», более того, прелюдии имеют скрытую программную направленность. Первые две прелю-

дии, дополняющие друг друга, раскрывают образ юного героя радующегося своей молодостью и жизнью. Третья прелюдия вводит героя в истинную жизнь, в которую вторгается грубая, жестокая сила, с которой ему предстоит бороться.

Три прелюдии Арифа Меликова, хотя являются продуктом студенческих лет композитора, однако в них ощущается композиторская профессиональность автора, умелое использование оригинальных гармонических средств, а главное уже в этих фортепианных миниатюрах выявляется органический синтез современных средств выразительности с национальными традиционными жанрами.

Прелюдии Арифа Меликова и сейчас в репертуаре многих известных пианистов нашей страны и за рубежом. Они постоянно присутствуют в программе студентов музыкальных учебных заведений.

### **Использованная литература:**

Т.Сеидов. Развитие жанров азербайджанской фортепианной музыки. Баку. Шур. 1992г.

## **XÜLASƏ**

### **Ибрашимова Айтян «Ариф Мяликовун фортепиано цццн цч прелццц»**

Ибрашимова Айтян «Ариф Мяликовун фортепиано цццн цч прелццц» мягалисиндя эюстярилир ки, онун мусигиси дярин мязмуну вя чошшахялилийи иля сечилир. А.Мяликов Г.Гарайев мяктябинин лайигли давамчысыдыр. Онун балет вя симфоник ясярляри бцццн дццйада ясялянир. Фортепиано цццн йазылмыш прелцццляр щямишя бюйцк мараг добурур вя щяр заман ифачыларын диггят мяркязиндя олмушдур. Мцяллиф бястякарын дясти-хяттини бу ясярдя дя эениш якс етдиря билмишдир.

**Ачар сюзляр:** «Ариф Мяликов», «прелццд», «Г.Гарайев», «дясти-хятт»

## **SUMMARY**

### **Ibrahimova Ayten «Three preluds of Arif Melikov»**

Arif Melikov is the outstanding personality of the present. He has composed not only ballets and symphonies, but also chamber music.

Among chamber and instrumental music, piano preludes concern to early musical compositions of the composer.

But despite it, in these preludes the originality of musical style is al-

ready shown.

Key words: “Arif Melikov”, “prelud”, “already shown”.

**Rəyçilər:** dosent Məmmədova Arzu;  
dosent Nəsirova Könül

*Bəstəkarların yaradıcılığı* \* *Творчество композиторов*

**Лейла МАМЕДОВА**

*Кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры «Хорового дирижирования»  
Бакинской Музыкальной Академии им. У.Гаджибейли*

**« Я ВСЕГДА ИЩУ ЧТО-ТО НОВОЕ...»  
(некоторые заметки о хоровом творчестве Агшина Ализаде)**

Хоровая культура Азербайджана - один из самых значительных атрибутов современной музыкальной культуры республики.

При всем том, что многослойность и, вместе с тем, относительная мобильность хорового жанра не может найти полного отражения в творчестве одного композитора, каждое хоровое сочинение Агшина Ализаде наглядно демонстрирует широкий спектр возможностей автора, неординарность стиля и чувство глубокого проникновения автора в специфику мира хорового искусства.

О композиторском творчестве Агшина Ализаде можно говорить очень много. Это тема для долгих серьезных размышлений, требующая глубокого аналитического подхода. Однако, неоспоримо одно - главной и первостепенной заслугой А.Ализаде следует признать то, что он сумел найти и создать свой стиль. Стиль, который можно сразу же распознать, стиль, которому можно (*а на первых порах и нужно*) подражать (*и это не так плохо, ведь именно так молодой композитор может многому научиться*), и, наконец, стиль - как знамение времени.

Среди сочинений А.Ализаде особняком стоят его хоровые полотна: «Баятылар» для смешанного хора а`сарпелла (1968), кантата «Азерилер» (1976), кантата «Празднество» (1977), «Старинная колыбельная» для хора а`сарпелла (1984), ода «Ана торпаг» (1993) и др. Все эти сочинения абсолютно разные как по масштабам, так и по художественно-эстетической значимости, но они вполне типичны для характеристики новой азербайджанской хоровой музыки.

«Баятылар» А.Ализаде написал в 1968 году, в возрасте 31 года. Премьера цикла состоялась в 1969 году. Композитор впервые обра-

щается к стихотворной форме устного народного творчества – баяты, которые являются своеобразными миниатюрными фресками из жизни и быта азербайджанского народа. Интересно заметить, что каждый баяты, в какой бы исторический период он не создавался, отражал именно то состояние народа, в каком он находился на тот период. Из нескольких тысяч текстов А.Ализаде выбрал только двенадцать четверостиший, которые были наиболее близки как к внутреннему миру композитора, так и к поставленной перед автором задаче. Из двенадцати текстов баяты А.Ализаде составил цикл, состоящий из десяти номеров.

Уже в первом же своем хоровом сочинении А.Ализаде сумел найти «свою» музыку для хора, свой художественный образ, который, при этом, органично взаимосочетался с азербайджанским народным музыкальным фольклором. Интересно заметить: Агшин Алиевич задумал написать это сочинение, так как считал, цитирую: «...что в Азербайджане на тот период не было *такой* хоровой музыки». И действительно, строго говоря, у нас была «музыка для хора», или даже «музыка, которую поет хоровой коллектив», а нового, современного, оригинально-азербайджанского хорового мышления практически не было, за исключением нескольких оригинальных «а`сарпелл»ных сочинений.

Ни в коем случае не умаляя достижения У.Гаджибекова, К.Караева, Дж. Гаджиева, Дж.Джангирова и др., которые заложили гениальную основу для будущего развития азербайджанской музыкальной культуры в целом и хорового жанра в частности (*в особенности оперного и кантатного*), в то же время отметим, что дальше, к совершенствованию жанра, дело не пошло. Обращаясь к хоровой музыке XX века не только зарубежных, но и локально советских композиторов, в особенности в России, в Прибалтике, в Грузии и др., приходишь к выводу, что в Азербайджане на тот период жанр хоровой музыки значительно отставал. Конечно, никто не спорит, что хоровая культура этих стран всегда была на высоком уровне своего развития, и в первую очередь потому, что она входила в устную традиционную народную музыку. Но факт остается фактом: если нам удалось в космически короткий срок создать свою, сугубо азербайджанскую оперную, симфоническую, балетную и др. музыку, то с хоровым жанром дело обстояло значительно хуже. Зачастую многие азербайджанские хоровые сочинения представляли собой попросту переложения для хора. Нам была необходима своя, азербайджанская хоровая музыка. И именно такую музыку - современную, оригинальную, и вместе с тем глубоко национальную, удалось создать

А.Ализаде в «Баятылар».

Нужно сказать, что к идее создания подобного хорового цикла А.Ализаде шел довольно долго. Впрочем, он всегда очень долго обдумывает будущее сочинение. Тем более интересно то, что «Баятылар» он написал, как говорится «на одном дыхании». Как признается сам автор, он мог написать и 50 баяты, но остановился на 10, так как посчитал, что цикл завершен. *(Это, кстати, одна из отличительных черт композиторского стиля А.Ализаде - он мастерски выражает основную идею сочинения самыми лаконичными средствами).* При этом, каждый баяты оригинален по-своему. Отметим и то, что композитор ни разу не «растягивает» и не «тиражирует» единожды найденное рациональное зерно, в результате чего не только хоровая, но и вся музыка А.Ализаде отличается исключительной мобильностью. *(По всей видимости, вовремя остановиться, нужно уметь всем. И композитору в том числе).*

«Баятылар» - образец отточенного композиторского мастерства и новых тенденций в азербайджанской хоровой музыке. Очень простыми, казалось бы традиционными для хорового письма средствами - рельефная мелодика, переключки женских и мужских голосов, остинатный бас, колористическая эффектность, достаточно скромные ладовые смены, использование натуральных диатонических ладов, несколько более многокрасочный ритмический рисунок, интонации явно фольклорного происхождения и др. - все это в целом, при всей «прозрачности» партитуры уплотняет хоровую ткань и создаёт удивительно насыщенную хоровую фактуру, в результате чего достигается максимальная образная выразительность. Скупая, тщательная отделка деталей говорит о композиторе, как о большом знатоке хорового письма. *(Писать для хора - удел не каждого, даже очень талантливому композитору. Хор нужно «чувствовать» и любить. Любить искренней и преданной любовью. И только тогда осилишь этот жанр).*

Кантата «Азерилер» написана в 1976 году, спустя 8 лет после «Баятылар». Кантата была посвящена 100-летию выдающегося сына азербайджанского народа Мешади Азизбекова. После утонченного и можно даже сказать изысканного цикла «Баятылар», автора привлекают глубокие контрасты и яркие эффекты хоровой звукописи. На первый взгляд «Азерилер» - патриотический призыв и обращение автора к трагическим страницам истории Азербайджана. Музыка кантаты полна смелыми политональными эффектами, значительно шире диапазон голосов, порой просматривается декламационный принцип развития мелодического материала, проявляющийся в осо-



бой заострённости и речевой свободе ритмического рисунка и др. Однако, на протяжении всей кантаты прослеживаются народно-песенные истоки, обнаруживающие себя не только в интонационном строе, но и в вариантности попевок. Складывается впечатление, что вся кантата, с первой до последней ноты основана на материале азербайджанской народной музыки. И действительно, автору удалось на основе нескольких народных песен создать монументальное вокально-симфоническое произведение. К слову сказать, песни «Ай, дили-дили», «Ай гыз, кимин гызысан», «Ай гыз, адын дезинян», одни из самых любимых песен А.Ализаде и проходят «красной» нитью практически через всё творчество композитора. И каждый раз, согласно задуманной идее, он их мастерски перевоплощает. (*Кстати, в беседе с автором статьи, А.Ализаде рассказывал о том, что в детстве бабушка часто пела им азербайджанские народные песни, но песню «Ай гыз, адын дезинян» она никак не могла допеть до конца. Возможно, просто не знала. Может быть, именно поэтому в III части кантаты, А.Ализаде не доканчивает песню, оставляя её в том состоянии, в каком она хранится у него в памяти?*).

Как известно, кантата написана на слова Фикрета Годжи. Первоначально она называлась «Двадцать шесть». Интересно отметить, что в те годы Ф.Годжа написал известное стихотворение под названием «Азери», завоевавшее широкую популярность среди бакинской интеллигенции. Стихотворение вызвало негативную реакцию многих представителей власти, посчитавших его излишне свободолобивым для тоталитарного советского режима. Позже, когда А.Ализаде решился переименовать кантату, он оттолкнулся именно от этого названия, озаглавив кантату «Азерилер». Но текст кантаты остался прежним. Между тем, обратим внимание и на то, что ни в тексте кантаты, ни в наименовании её частей («Голос Моря», «Голос Горы», «Голос Весны», «Голос Земли огней») нет ни слова о 26-ти бакинских комиссарах. Таким образом, по сути эта кантата, если так можно выразиться, монументальная вокально-симфоническая песня о Родине и об азербайджанском народе, доведенная до масштабов симфонии. Подобная кантата стала новым словом в азербайджанской хоровой музыке.

В кантате «Азерилер» А.Ализаде удалось добиться немалых художественных достижений. Она наглядно демонстрирует эволюцию хорового жанра Азербайджана 70-х годов прошлого столетия. В 1978 году за кантату «Азерилер» А.Ализаде был удостоен Государственной премии Азербайджана.

Практически вслед кантате «Азерилер», в 1977 году А.Ализаде

создает одночастную кантату «Празднество» для хора и симфонического оркестра. Превосходна крайне сжатая (*кантата длится около 5 минут*), вместе с тем глубоко оригинальная хоровая фактура сочинения. На этот раз, воплощая в музыке атмосферу народного праздника, автор обращается к танцевальному жанру, ибо праздник, веселье, танец – составляют одну логическую цепочку. Композитор творчески использует подлинно народные элементы в мелодике кантаты. В «Празднестве», также как и в «Баятылар», очень трудно найти разделительную черту между авторской музыкой и народной, настолько свеж и необычен музыкальный материал оды. Композитор, обладающий даром лаконичного, «концентрированного» письма, обращается к методу т.н. «короткого штриха», хоровая партия слагается из дробных, предыхательных мелодических линий-попевок, почти всюду господствует 3-х дольный метр, моментами вальсообразный. При этом характерен отчетливый оттенок мелодий азербайджанских народных танцев. Вместе с тем, в отличие от «Азерилер», «Празднество» - это не торжественный пафос, это, скорее, взрывная энергия. Энергия, сумевшая в максимально короткий срок выразить силу и мощь великого народа. Такого рода хорового сочинения также ещё не было в азербайджанской музыке.

Обратим внимание на то, что исполнение этого сочинения требует высокого профессионализма и от хора и от хормейстера. В советские времена «Празднество» довольно часто исполняли на различных государственных торжествах. Последний раз в Баку кантата прозвучала в 1991 году (!), под руководством турецкого дирижера Хикмета Шимшека. *(Помнится, что в годы учебы автора статьи в Консерватории (1983-1988), кантату исполнял студенческий хор ВУЗа. Дирижировал, кстати, Фуад Ализаде, сын Агшина Алиевича. Ввиду того, что Ф.Ализаде и автор статьи являлись учениками класса замечательного педагога, высококвалифицированного хормейстера, выпускницы Московского Института им. Гнесиных Саили Гусейновны Агаевой, мне, тогда еще студентке II курса, довелось присутствовать на некоторых занятиях и наблюдать процесс работы выпускника над партитурой. Интересно заметить, что хотя и прошло почти 20 лет, в памяти совершенно отчетливо всплывают все замечания и пожелания педагога, все трудности хормейстерской работы. Это был настоящий, яркий творческий процесс. Нужно сказать, что и хор разучивал это сочинение с большим энтузиазмом.)* Поклонникам хорового искусства остается надеяться на то, что кантата «Празднество» А.Ализаде займет достойное место в репертуаре Азербайджанской Государственной хоровой капеллы.

Капелла это сочинение исполняет, но редко. Между тем, сам факт того, что практически все хоровые сочинения А.Ализаде входят в репертуар этого коллектива сам по себе о многом говорит: как о признании композитора, как большого мастера хорового письма, так и о всенародной любви и востребованности.

В рамках данной статьи хотелось бы остановиться ещё на двух хоровых сочинениях А.Ализаде: это «Старинная колыбельная» и «Ана торпаг».

После столь ярких, пышных и впечатляющих хоровых полотен, как «Азерилер» и «Празднество», в «Старинной колыбельной» автор обращается к лирической, печально-проникновенной хоровой миниатюре. В основном, сочинение выстроено на мелодии, случайно напетой тётёй композитора, убаюкивающей младшего сына А.Ализаде. Вместе в тем, в основу музыкального тематизма хора легло два разноплановых мугама – «Сегях» и «Раст». Печальный, грустный «Сегях» и радостный, вдохновенный «Раст». Удивительный конгломерат для небольшого хорового сочинения, не правда ли?

«Старинная колыбельная» - лирико-философское размышление автора, оформленное в запоминающуюся жанрово-бытовую картинку из далёкого прошлого, из детства, и воплощенное в хоре самыми современными средствами хорового письма. Особенно впечатляет финал сочинения, где на протяжении нескольких тактов мягкое, ниспадающее звучание тонического соль-мажорного аккорда, выраженное в потрясающем хоровом глиссандо на *PPPP*, воспринимается как вздох сожаления о прошлом, как «музыка души». Обратим внимание на то, что автор приходит к просветленному мажорному заключению. Это лишний раз свидетельствует о том, что воспоминания о прошлом озарены чистым, ничем не омраченным светом.

Исключительно неординарная композиция «Старинной колыбельной» воспринимается как «застывший» хоровой мугам. Отметим, что и это сочинение требует высокой профессиональной подготовки хора. Подобное сочинение также было новшеством в хоровой музыке Азербайджана.

Что касается оды «Ана торпаг», то она традиционна. Между тем, являясь праздничным, концертным сочинением для хора, ода не вобрала в себя ни йоты от «Азерилер» и «Празднества». В этом сочинении композитору удалось найти совсем другие, новые краски. В целом, ода несёт в себе культуру и традиции У.Гаджибекова. Это своего рода дань автора основоположнику азербайджанской профессиональной композиторской школы. Но эта ода не настолько традиционна, чтобы не стать оригинальной. Не претендуя на коренное об-

новление музыкального языка, в кульминации оды автор убедительно демонстрирует разнообразные современные эффекты хоровой инструментовки, тем самым значительно расширяя хоровую палитру сочинения. На сегодняшний день ода «Ана торпаг» - одно из самых исполняемых хоровых сочинений А.Ализаде.

В заключении следует отметить, что значительные достижения А.Ализаде в хоровом жанре выходят далеко за пределы его собственной творческой биографии, став общенациональным достоянием и во многом определяя пути развития современного азербайджанского хорового искусства.

*Р.С.: Из беседы автора статьи с Агшином Ализаде: «...я считаю, что я уже что-то сделал для азербайджанской музыки. Но, к сожалению, я должен сказать, что хоровые сочинения нового качества, нового мышления у нас давно не появлялись.*

*Я никогда не могу писать музыку, если у меня нет каких-то определенных мыслей и идей. В этом деле нельзя торопиться. И нельзя тиражироваться! Мне трудно говорить о самом себе, о том, что я сделал, но мне очень радостно, когда люди сами догадываются и понимают то, о чем я хотел сказать в том или ином сочинении. Значит, мой труд не пропал даром. Значит, я не зря живу!*

*Сейчас про всех подряд говорят: «Он гений!». А я вам вот что скажу: «У нас сейчас нет гениев». Вот и всё. Это, конечно, очень обидно...Но это очень просто доказать: гений – это Шекспир, гений – это Моцарт, гений – это Физули. А теперь – продолжайте...Самодовольство нас губит!*

*Такую культуру как у нас нельзя загубить! Такую культуру нельзя потерять! Мы с таким трудом всего этого добились... Даже на старости лет, лично я ничего выше музыки в жизни человеческой не вижу. Вот что странно...*

*Но у нас есть Школа. Мы создали её. И эта школа ждёт своего гения. Но ждать надо не пассивно! Я – не пассивен. Я всегда стремлюсь в своём творчестве достичь чего-то... Я всегда ищу что-то новое».*

## XÜLASƏ

Leyla Məmmədovanın «Mən hər zaman yenilik axtarıram» adlı məqaləsində AZƏRBAYCAN Respublikasının Xalq artisti, professor Aqşin Əlizadənin xor yaradıcılığına dair bəzi fikirlər araşdırılır. Bildiyimiz kimi, A.Əlizadə *a jappella* xoru üçün «Bayatılar» silsiləsi, «Azərilər» və «Şənlik» kantataları, «Ana torpaq» odası, «Qədim lay-lay»

və s. xor əsərlərinin müəllifidir. L.M.Məmmədova öz axtarışlarında göstərir ki, sadalanan hər bir əsər AZƏRBAYCAN xor mədəniyyətinə yenilik gətirmiş, xeyli zənginləşdirmişdir.

**Açar sözləri:** «Xalq artisti, professor A.Əlizadə», «Şənlik», «kantata», «Qədim lay-lay».

## SUMMARY

Article Leyla Mamedova «I'm always looking for something new», the author reflects on some features of choral works of People's Artist of Azerbaijan, Professor Agshin Alizadeh. As is well known Agshin Alizadeh by cycle «Bayatylar» for chorus a`cappella cantata «Azeriler» and «Prazdenstvo» ode «Azerbaijan» , «Starinnaya kolybelnaya» Leyla Mamedova noted that each of these works has made innovation in the choral music of Azerbaijan, greatly enriching it.

**Key words:** “People's Artist of Azerbaijan, Professor Agshin Alizadeh”, «Bayatylar», «Azeriler», «Prazdenstvo», «Azerbaijan».

**Rəyçilər:** professor Vaqif Əbdülqasimov;  
professor Cəmilə Həsənova

*By Firuddin GURBANSOY*  
*Doctor p.h.d*

### UNBENDING MONUMENT'S

Seyyid Imaddedin Nesimi - poet by his unique fate, whose name is immortal in the world literature. On the eve of poet's 600-years anniversary the monument was erected on behalf of UNESCO. Ibrahim Zeynalov and Tokay Mammadov have become authors of the monument established in 1978 on the small square behind state bank building. In order the monument to be looked more effective N. Muhtarov improved both ground and pedestal. Joined to each other red colored granite materials symbolize poet's native land - Shirvan. It also reflects Hagani and Habibi poet's state of nostalgia as they had left Shirvani land and never returned back again.

In classic Islamic architecture elements couplet by Nesimi was indicated in Arabic graphic: "Both worlds with my compass come, but this world cannot compass me, an annipresent pearl am I and both world." Ibrahim Zeynalov, Sculptor was born on 27 December 1934 in Baku. In 1962 he graduated from Kharkov Painting institute in Ukraine, the faculty of Sculptors. I. Zeynalov, people's artist of Azerbaijan has become prizewinner of former USSR and Azerbaijan Soviet Socialist Republic. At present he is a Director of Azerbaijan State Fine Art Museum named after R.Mustafayev. Mammadov Tokay Habib ogli, Sculptor was born on 18 July 1927 in Baku. Deserved figure of art (1962), people's artist (1973), member of USSR Academy (1975), professor (1977), prizewinner of USSR (1978), prizewinner of Azerbaijan Republic (1982), chairman of Unit of Azerbaijan Painters (1970-1972) graduated from Leningrad (Saint-Petersburg) Painting, Sculptor and Architecture , Institute named after I. U. Repin in 1951 and was awarded with honorable order. Image of Nasimi founded from bronze reflects symbol of great poet's hard destiny. He stands keeping his hands behind himself. Such state was peculiar to prisoners. He has turban on the head. Both his body and cloak called "butterfly" are inclined to the left under the influence of blowing wind. Face features of poet reflexes knowledge of all world mysteries and divinity.

According anthropology Nasimi was strong-bodied. The monument founds its reflection in athletic body construction. He has Orient shoes on his feet. He has girdle on tied up round his waist. According Orient tradition unmarried differed from married ones by tied around waist girdle. Such belt or girdle means that person was already married. On wedding day fiance's brother was tying the waist of fiancee with golden or silver belt. Man's number of belt on depended on the number of his marriages. Nesimi has only one girdle. According historical data Nesimi was a disciple of Fazlullah Nesimi whose body was smashed to pieces in 1393 as his arms and legs were tied to horses launching various sides. According Nairn's will Nesimi would have made a family with his daughter - Fatima. Having spread Hurufi philosophical trend in the countries of Close East Nesimi fulfilled the will of favorite teacher. Having traveled about the Close East he arrived in Syria, Halab city. That period the Osman Empire was governed by V Sultan Mahammad Ibn Bayyazid. Nesimi was managed to save from execution a man who read the poet's ghazels on Persian language in the central square. Monumental production of "Materials About Halab City History" in its VII-volume, page 144 indicates the following: in 1417 heretic Nesimi was killed in Halab city where he lived. He was a sheikh of Hurabi. Sheikh had many supporters in this city. Seen increase of his supporters' number it was ordered to chop off his head, skin alive and hang him on tree. After order was executed the news of hard endurance experienced by the poet was spread over the whole Close East. During execution face of poet was growing pale as blood was flowing out. Scientist who was one of the observers asked with sarcasm. "Why did you get so pale?" Poet not giving away his torments replied with honor: "I am a newly born Sun on the horizon. When it falls it getting yellow." On the 7 October 1417 great poet joined into eternity. The poet created productions on three languages - Azeri-Turk, Persian and Arabic. According Hurif's trend, humanity was descended from God and Koran is a word of God. The Koran was inspired by words and has become a live book. Looking attentively one can notice that people as themselves alike die collection of Arabic letters. And Nesimi ghazels are interesting from this point of view.

*You whose lips are coral and whose face - a rose,  
Whose narcissus - eyes, a swooning queen disclose!  
When the angel sees your face he humbly bows  
But the stubborn Satan no such homage shows.  
These your cheeks and eyebrows are the Book of God  
And your face and features "The Koran" Compose  
Though in darkness Khizz go seek the source of life*

*It if. from your lips the living water flows.  
 Mark this gr'm ascetic of the Suflect,  
 Garrulous afid stupid words to waste he "hrows  
 "Fa" and "Zad" and "Lam" Spell "Wisdom" - Fazlullah  
 For whose wisdoms sake till death we face our foes.  
 Both my life and soul are guided by his will  
 O fair Sultan, reigning on my being's throne!  
 O Nesimi, your, verse-pearls do not disclose  
 Until your beloved interest in them shows!*

Great Nesimi believed that human being delivered with God's spirit should live a pure life. It's an Oriental tradition to sit in the position of crossing legs. From this point of view part, dividing diaphragm between heart and stomach is considered as border between "spiritual" and "physical" world. Internal life takes person away from Earth to cosmos - to divinity. It applies to his spirit inside. Bodily and physical parts are connected with Earth. It feeds with Earth food. It symbolizes compensation of physical needs. After death spirit moves away to cosmos, body stays in Earth. Nesimi wished to see beauties both in spirit and the body. Therefore, he combined both of these worlds in himself. Having got tired sometimes of physical world he "raised" to cosmos through the ability of meditation. He informed his fellow-countrymen with information from cosmos:

*The world is not fit place to live. O soul, why linger there?  
 Be not deluded by the world's dis-" honest wiles beware!  
 The days are never standing still and life goes swiftly by  
 O perspicacious ones, of this condition be aware!  
 O pilgrim, not eternal are the blessings of the world.  
 Renounce the world, remember that its wealth is but a snare.  
 If you are loyal to you love, for your beloved's sake  
 Go pawn your soul, renounce you life, for sacrifice prepare.  
 O God, my heart is lost amid the darkness of her hair  
 Transform the night to day for one in such a deep despair!  
 O you who are the last temptation, world a wonder rare!  
 If you, like Moses, Imran 's son, have met this fire divine,  
 Its splendour show me and explain the burning bush's glare  
 Since life is five days only in the dwelling of the world  
 Courageously destroy the world's foundations everywhere!  
 Nesimi, you have learned about the one which almond lips  
 Fidings of one whose lips are sugar take to all the fair.*

Poet's bitter fate in the monument is reflected by offended strut, which is higher usual human height by 3 or 4 times. We watch upstairs to see the



monument. Monument to Nesimi attracts mankind to watch it from downstairs. Two more poets wrote their poems under the Nesimi's pseudonym. One of them Nesimi Shirazli, whose poems are often confused with Imadeddin Nesimi Shir-vani. Later on Sufi's poet whose poems were compiled under "Gul Nesimi" pseudonym was admitted. As poet's profession is highly appreciated and considered great, authors of "Bibliography of Poets" publication printed main information about Nesimi. His brother Shah Khanda who was as well a poet under Julidemi pen-name is buried in Shemaha town. Productions by Nesimi were as well great as productions by European writers such as Hammer, Purgshald, Gibb, Brown, A. Bombachchi. During 600 anniversary of poet "Imadeddin Nesimi Poems" book translated into English by Peter Tempest was published and represented. Herein we presented to your attention some extracts of poems translated by him. Besides monument to Nesimi, sculptor Ibrahim Zeynalov as well created the image of Azerbaijan Great poet Khatai. The next article will be devoted to his monument.

In 1991 the bronze monument made by Sculptor Ibraghim Zeynalov was solemnly set up in Khatai district of Baku. Shah Ismayil Khatai is known as great and irreplaceable person in the history of Azerbaijan. In the history he is known as Shah Ismayil, and among literature amateurs he is known under the Khatai pseudonym. While great European writer Julie Wem wrote a production of "15 Years Old Captain" representing teenager, Shah Ismayil already governed comprehensive State at the age of less than 14. Such a significant personality could preserve its greatness even nowadays.

Shah Ismayil was born in 17 July 1487 in Ardebil town (town in Iran at present) in the family of Sheih Heydar. He was the third and the last son. Let's pay attention to the following chronology: In 1488 his father Sheih Heydar was killed; March 1489 - August 1493 - he together with his mother Marta (Alemshah - beyim) and brothers were committed to prison on the Istehi mountain; 1500 - Ismayil won a battle with Shir-vanshah Farruh Yassar; 1501 - he occupied cities of Baku, Nakhichevan, Sherur and defeated Shah Elvend - governor of Ak-Kounlu State; autumn 1501 - yet at 13-years old Ismayil entered Tebriz and declared himself a Shah; 21 June 1503 - he defeated Soultan Murad-governor of Ak-Kounlu State; 17 March 1504 - he occupied Gulhkan fortress; winter 1506 - he struggled with Shir Sarim in Georgia and seized him hostage; 1508 - he entered Bagdad city; 1509 - crossing Kura river he entered the Shirvan land and occupied cities of Baku, Shabran and Derbend; 1510 - he defeated Sheibani Khan near the Marv city (Middle Asia); 1510 - he entered the

Afghanistan; 1513 - he arrived in Horasan land and liberated lands of Sava, Phyrzukah, Soltan, Gal-push, Meshkhed from the Uzbek soldiers. Increasing number of victories worried the Europeans especially politicians of Moscow and Venice started to prepare plan against him. Grandmother from the side of Ismayil's mother was a daughter of Sir Kaldoan of Italian dynasty - Komnen. After marriage with Uzun-Gassan, girl named Marta (mother of Ismayil) was born. In spite of this Ismayil strengthening was not desired in the Europe. They roused a conflict between Ismayil and Osman Empire with purpose to increase struggle between two Turk States, thus demolishing each other.

In productions of "Habib us-siyer fiahbar efradi-besher" (Bulletin of World Famous Personalities) by Giyaseddin ibn Humameddin el-Hoseyni Hondemir, "Elshan ut-tavahir" (Best Extracts from the History) by Hassan bey Rumlu, and "Tekmilet ul-ehbar" ("Improvement of Data") by Ali Zeynalabidin Ebdî bey Shirazi, Shah Ismail Khatai is represented as great person, shah and poet. Italian Katerina Zeno wrote about 13-years old Ismayil the following: "He was handsome by nature. I don't know what mystery was in his eyes but they were always shining. And it testified that once he would become a great shah." His hair was light brown. According Gizilbash's tradition of that time he kept moustaches and shaved off beard. He was a lefthander. While being in young ages everybody was surprised by his bravery. He was the strongest in the palace. At the age of 12 he managed to kill bear which made harm passers-by walking on the road. Having been at the age of 19 near the Bagdad he caught a lion. Hunting on lions from the side of Shahs had a sense of symbolization. During hunting spears were applied. Spear damaged animals thus causing agonizing death and transferred strength of animal to those who held the spear. Therefore, after last battle on Chaldiran field Osman Sultân Selim divided barrel of cannon with sword and said: "If you had not been I would have never been defeated." Later Sultan wrote a letter with request to send back this sword. Shah Khatai sent the sword and wrote reply that strength was not concluded in the sword, but power in hand holding it. Sword, which Sultân held in hands, did not have an effect on cast-iron cannon barrel.

From the religious point of view Shah I Ismayil was able to combine policy and poetry:

*There is a commandment in God's books: know for certain that it de-  
crees blood for blood*

*May my head be a sacrifice on the path of the Guide of Truth: there  
are many hundreds like me (ready to) destroy their lives. (O Khata'i) thou*

*hast a hand: (how) thoroughly hast thou defeated Yazid; mayst thou be ruler of the world as long as the world exists.*

*The blood of Shah Haydar is still (unavenged); Yazid still awaits a crushing defeat.*

*Truly, in the path of love sincerity is wanted.*

*Go away, thou accursed denier, there is a doubt in thee !*

*I call thee denier; thou dost not see that the Companions of Truth (Ahl-i Haqq) possess evidence clearer than the Sun.*

*Treading this path in the state of impurity, how canst thou deny the world: there is some blood unavenged.*

*Go, o zephyr, it is high time (for you) to represent to the Shah in what state lam.*

*Rise and march, o Khatami, make a journey; for (thy) paternal home is in the town of Ardabil.*

Shah I Ismayil was fair and pure person and poet by nature. As he was writing poems under his Khatai pen-name, he always protected rights of masters of art. May be therefore, type of mygham named "Khatai" has a place in music art. There is range of ornaments named after "Khatai". Worked at monument's pedestal architect Nariman Aliyev showed this ornament frieze. The monument pictures Shah who put the sword on the knees. From his wear we can guess what kind of person he was. With life long desire to give people happiness and love the poet did not distinguished his being of Shah or poet round 24 hours.

Khatai always tried to do all his best for the sake of cozy life of his nation while some ones seized sword to abolish haughty enemies. His military adventures are widely described in poems. His poems - his biography:

The meaning of this poem is dark. The author considers three eventualities: the Beauty (Shah Isma'il himself?) either sits quietly, or rises for moment, or comes out of the palace. The corresponding results grow more and more terrific. Verses 2 and 3 refer to Isma'il's enemies. Should the people of Shirvan, responsible for the death of Isma'il's grandfather and father, attack Tabriz, the Last Judgment is reserved for them. In Baghdad the Aq-qoyunlu hordes may be numerous, but Isma'il will destroy this home of the Arabs. Shah Isma'il killed the Shirvan-shah Farrukh-yasar in 915 / 1509. After the expulsion of the Aq-qoyunlus "Iraq was occupied in 913 / 1508. Consequently the unsettled situation which is reflected in the poem is earlier than 1508, and the poem must have been written by Isma'il (born in 892 / 1487) when he was twenty years old, or even younger.

*Should my beauty sit (with crossed legs), groans will be roused (in the world); should he rise and sit down, the ordial of the end of the world will burst out.*

*Let all the people of Shirvan rush to Tabriz the Persian ('Ajam) kingdom will (but) ask: when is the Last Day to come?*

*As he arrives, the streets and homes of the Arabs will cease to exist, however many Turcomans may turn-out from Baghdad.*

*V (my Beauty) comes out of the palace, the tomb (s?n) will engulf the stock of the world and a Guide to the tar?gal, old and young (at the same time), will suddenly appear.*

*Since in pre-Eternity Khata'i had contemplated the certainty of this issue, the signs of Noah have appeared in him and the Flood is to burst out."*

There is a legend about one old man complaining that one of the grandees came his home to take his daughter away. The Shah came to this old man's home and asks to extinguish candle while him standing at the doorway. At night hours as soon as the door opened and grandee entered the room Ismayil chopped off his head. Then he asked old man to light a candle to see who was it. Then he started to pray and praise the God. The old man asked why first he had switched off the light and then he had prayed in light. Shah Ismayil replayed that he had extinguished the light in order not to see whom he was going to kill, as suddenly it could have become one of his sons whom to kill was beyond him. "Those who insult honor of people should be killed. As soon as I switched on the light I saw the killed man was not from my family and therefore, I praise the God." Brave and wise Shah I Ismayil was marked as generous person. He often opened his Treasures and gave out clothes to people. The Treasures remained empty for long periods. Shah Ismayil was married several times and had 4 sons and 5 daughters. His wives Hayyat-khanim, Jahhan-khanim, sons Sam Mirze, Elgas Mirze, Shah Termasib were featured poets as well. Shah I Ismayil died of infarct on 23 May 1524 in Manqutay of Serab area. He was buried in Shah Sefi mausoleum in Ardebil City. There was as well a scientificreligious center. Most of the books were driven to the Europe countries. Several carts crowded with books were brought to Russia in XIX c. and included into imperial library of Saint-Peterburg. In the beginning of XIX c. Khatai personality was studied as poet-shah in the Western Europe. Hammer Josef, Sharl Rio, E. Gibb, E. Brawn, F. Badigher and others were engaged in deeply studying of Khatai. The scientific paper "Poetry of Shah I Ismail" by V. B. Minorskiy in English informs about preserving of Khatai poems in manuscript kept in Europe. His 19 poems were translated into Azerbaijan and English languages and

printed. Minorskiy made close translation of his poems into English. One of the extracts translated by him are given below:

*O, fighters in the path of God, say: "Allah, Allah! I am the faith of the Shah (i.e 'Ali).*

*Come to meet (me), prostrate yourselves (sijda). I am the faith of the Shah. In flying I am a parakeet, I am the leader of mihty army, a companion of Sufis.*

*Wherever you sow me, I will grow; whenever you call me, I will come up. I shall catch the Sufis by the hand.*

*I was on the gibbet with Mansur; with Abraham in the fire, and with Moses om Sinai.*

*Come from the eve, celebrate the New Year, join the King.*

*With discernment come to know the King. O ghasis, prostrate yourselves.*

*I wear a red crown, my charger is grey, I (lead a) mighty army.*

*I have the virtues of the Prophet Joseph (i.e. am beautiful).*

*I am Khatai, my charger is sorrel; my words are sweeter than sugar, I have the essence of Murtada 'Ali. I am the faith of the Shah."*

Khatai has a special place in Azerbaijan Literature. He was a founder of Turk Renaissance. In this period music, miniature, handicraft, architecture, literature and sciences were speedily developed. Azerbaijan economy and spiritual life were on a rather high level. Passers-by with respect welcome bronze monument to Shah Ismayil, wise and honorable writer.

Order, metro station, palace of culture and district bear the name of genius Ismayil Khatai.

## XÜLASƏ

F.Qurbansoy

### Heykəlləşən ömürlər

Məqalə dahi AZƏRBAYCAN şairləri Seyid İmadəddin Nəsimi və Şah İsmayıl Xətəinin ömür və yaradıcılıq yollarına, eyni zamanda onların Bakıda qoyulmuş heykəllərinə həsr olunmuşdur. Məqalədə şairlərin şairlərinin ingilislə tərcümələrindən istifadə olunmuşdur.

**Açar sözlər:** «Xətəi», «Nəsimi».

## РЕЗЮМЕ

Ф.Гурбансой

### Вечная жизнь скульптур

Статья посвящена жизни и творческому пути великих Азербайджанских поэтов Сеид Имадеддин Насими и Шах Исмаил Хатаи. В статье отражен смысл возведённых в городе Баку скульптур этих поэтов. В статье представлены отрывки из стихов Насими и Хатаи, переведенных на английский язык.

**Ключевые слова:** «Хатаи», «Насими».

**Rəyçilər:** akademik Vasim Məmmədəliyev;  
Çikaqo Universitetinin professoru İnnə Narodovskaya.

*Məleykə HÜSEYNOVA*  
*AZƏRBAYCAN Milli Konservatoriyasının professoru*

**LİRİK-PSIXOLOCI ÜSLUB VƏ XARAKTER**  
**(Ə.Məmmədخانlının «Babək» romanı əsasında)**

Bədii ədəbiyyat həm insan üçün, həm də insan haqqında yazılır. Buna görə də həyatdakı bütün müxtəlif insan tiplərinə, xarakterlərinə söz sənətində rast gəlinir. Təbii ki, bu zaman əsas məsələləri müəllifin məqsədi, qayəsi və məramı müəyyənləşdirir. Məsələnin mahiyyətinə əslində iki tərəfdən yanaşmaq mümkündür: birincisi, lirik-psixoloji üslubun özü və ikincisi, xarakter. Əlbəttə, istər-istəməz üslub yaradıcı müəllifin həyata və seçdiyi problemə, materiala baxışının məğzini təşkil etdiyi üçün bədii əsərin bütün komponentlərinin formalaşmasına ciddi təsir göstərir.

Fərqi üslubda satirik və ya yumoristik tərəfə üstünlük verilməsi ilk növbədə bədii əsərin poetik sistemini adi əsərlərdəki sistemdən fərqləndirir və bu fərq özünü müəyyən mənada bütün komponentlərin hamısında göstərir. Başqa sözlə desək, əsər lirik-psixoloji üslubda qələmə alınmışsa, onun konfliktini bütövlükdə satirik planda qurula bilməz. Amma onu da nəzərə almaq lazımdır ki, növbələşmə prinsipinə əməl etməklə şərait və ya epizod miqyasında bunlardan istifadə etmək olar. Deməli, qeyd etmək mümkündür ki, lirik-psixoloji üslub bədii əsərin komponentlərinin, o cümlədən, xarakterin strukturuna deyil, məzmun-ideya tutumuna bu və ya digər dərəcədə təsir göstərir.

Diqqət yetiriləsi ikinci məqam xarakter anlayışının dəqiqləşdirilməsi və surət, obraz, tip, qəhrəman və s. kimi anlayışlardan fərqləndirilməsidir. Məsələnin bu tərəfi filoloq fikirdə nəzərdən keçirildiyi üçün biz xarakterlə ədaqədər bəzi məqamlara diqqət yetirmək istərdik. Xarakter anlayışını iki mənada başa düşmək mümkündür: birincisi, istənilən obrazın xarakteri-psixoloji portreti mənasında; ikincisi, psixoloji portreti, yüksək ideya-məsələnin olması və onlara sadıqlığı və s. baxımdan ətrafındakılardan fərqlənən obraz mənasında. Bədii ədəbiyyat bütövlükdə, qeyd olunan ikinci mənada xarakter ayrılıqda sözlə yaradılır. Yəni xarakter haqqında təsəvvür bir tərəfdən müəllifin, digər tərəfdən də

obrazın özünün köməkliyi ilə formalaşır. Bu təsəvvürdə ümumilik, təkrarlanmaq və fərdilik mühüm rol oynayır. Əsas məsələ də fərdiliyin qabarıq nəzərə çarpdırılmasıdır. Fərdi keyfiyyətlərə malik olmayan obraz, təbii ki, ən ümumi və tipik müsbət insani jəhətləri daşırsa da, xarakter səviyyəsinə yüksələ bilməz.

Xarakter həm müsbət, həm mənfi planda işləyə bilər. Görkəmli filosof Hegel xüsusi qeyd edirdi ki, xarakter «bütöv müstəqil aləm, tam, janlı insan» olmalıdır(1, 246). Janlı insan faktoru xarakterin təbii və səmimi alınmasında mühüm rol oynayır. Buna görə də həm dünya, həm də AZƏRBAYCAN ədəbiyyatı tarixində personajları xarakter kimi təsvir etmək üçün onu ilk növbədə insan kimi zəif və güclü, müsbət və mənfi tərəfləri ilə birlikdə təsvir etməyə üstünlük verilmişdir. Təsadüfi deyil ki, hələ böyük Nizami «Xəmsə»sində əksər əsas qəhrəmanlarını dinamikada vermiş, onların zəif və ya mənfi tərəflərini təsvir etməkdən çəkinməmişdir (məsələn, Xosrov, İskəndər və s. obrazlarını xatırlamaq kifayətdir). Obrazların xarakterinin belə vasitələrlə yaradılması milli ədəbiyyat tarixində ədəbi ənənəyə çevrilmişdir (yeri gəlmişkən, sovet dövründə təbliğati xarakterli bir çox bədii nümunələrdə bu ənənə məqsədli şəkildə pozulmuşdu).

Bu ənənəni yaradıcılıq axtarışlarında qoruyub saxlayan, davam və inkişaf etdirən sənətkarlardan biri də Ə.Məmmədخانlı olmuşdur. Qüdrətli söz ustası hər bir əsərinin qəhrəmanını insan kimi təsvir etməyə xüsusi maraq göstərmişdir. Bu isə ilk növbədə o deməkdir ki, onun bir çox personajları zahiri jəhətlərinə görə ətrafdakılardan qeyri-adi heç bir keyfiyyətləri ilə seçilmirlər. Onların danışıqlarından tutmuş hərəkətlərinə qədər bütün zahiri əlamətləri sadədir, böyük ideallardan danışmırlar və bu ideallarla yaşayırlar. Yazıçının əsas qəhrəmanlarının qeyri-adiliyi ilk növbədə əxlaqi seçim prosesində aşkara çıxır. Əxlaqi seçim ədibin qəhrəmanlarını xarakter səviyyəsinə qaldıra bilir.

Bir məsələyə də toxunmaq zəruridir. Xarakterin təsviri və bitkinliklə yaradılması bir neçə ədəbi amildən asılıdır. Bunlardan biri konfliktidir. Konflikt bədii əsərdə müxtəlif formalarda təzahür edir. Onlardan Ə.Məmmədخانlının xüsusi üstünlük verdiklərindən biri də daxili konfliktidir, yəni obrazın özünün özü, öz içi ilə mübarizəsidir. Digər vəzib əsas amillər sırasında ədəbi növ və canr məsələsini xüsusi vurğulamağa ehtiyaj vardır. Təbii ki, hekayədə və ya povestdə yaradılan xarakterlə romanda yaradılan xarakter arasında dinamikadan keçmə baxımından fərqlərin olması qaçılmazdır. Ə.Məmmədخانlının yaradıcılığında bu iki amil bir qayda olaraq həmişə nəzərə alınmışdır.

Ə.Məmmədخانlının bir çox baxımdan, o jümlədən xarakter yaratmaq baxımından maraq doğuran əsərlərindən biri də «Babək» romanıdır.



Xüsusi diqqət yetiriləsi məqamlardan biri ondan ibarətdir ki, birincisi, Babək tarixi şəxsiyyətdir; ikincisi, xalq qəhrəmanıdır. Bütün bunlar onun obrazının yaradılmasına müəyyən mənada təsir göstərir. Deyilənləri bu mövzuda qələmə alınmış əsərlərin əksəriyyətində, o cümlədən Babək haqqında yazılmış ilk yarımçıq romanda da görə bilərik (1). Ə.Məmmədخانlı da sələflərinin ənənəsindən radikal şəkildə fərqlənən yanaşma vasitələrindən istifadə etməmişdir. Başqa sözlə desək, onun romanında da Babək xalq qəhrəmanı kimi təsvir edilmişdir.

Lakin Ə.Məmmədخانlı sənətinin gücü bir də ondadır ki, yazıçı ən çox işlənmiş mövzunu da öz «mövzusuna» çevirməyi, fərdi üslubuna, indiki halında lirik-psixoloji üslubuna uyğunlaşdırmağı bacarmışdır. Məhz bu jəhətinə görə xalq şairi S.Vurğun hələ 1944-jü ildə onu «oricinal olmağa çalışan bir nasir» kimi (2, 60) səjiyyələndirmişdir. Yazıçı xalq qəhrəmanını ilk növbədə həm də filosof kimi götürmüşdür. Belə yanaşma xüsusi maraq doğurur. Birincisi ona görə ki, ədib öz səviyyəsində qəhrəmanlığın fəlsəfəsini açmağa çalışmışdır. İkincisi ona görə ki, ənənəsinə uyğun olaraq sənətkar insanın əməlinin onun iç dünyası ilə bağlılığını mənalandırmağa səy göstərmişdir. Üçüncüsü ona görə ki, Babək Xürrəmilər hərəkatının qəhrəmanıdır, xürrəmilik isə həm də xüsusi bir təlim idi. Yazıçı obrazın hər iki planda təsvir və ifadəsini xarakterlərə xas bədii-estetik tələblərə uyğunlaşdırmışdır.

Erik Bentli özünün «Dramın həyatı» adlı fundamental tədqiqatında E.Bullafın belə bir mülahizəsi ilə razılaşır ki, «Adi insanın imkanlarından dəfələrlə üstün olan daima məqsədyönlülük, öz idealına çilgün bağlılıq və inadkarlıq bütün bunlar fəjəvi qəhrəmanların müstəsna elementini formalaşdırır və onları gündəlik həyatda rastlaşdığımız insanlara qətiyyə bənzətmir» (3, 38). Bütün bu meyarlara uyğun gələn Babək də həyatdakı sıradan insanlara qətiyyə bənzəmir və bu baxımdan mükəmməl bir xarakter səviyyəsinə yüksəlir.

İlk növbədə onu qeyd edək ki, yazıçı obrazı xarakter səviyyəsində təqdim etmək üçün onu dinamik inkişaf prosesində vermişdir. Babək romana hazır xarakter kimi gəlir. Amma əsərdə ilk görünən məqamdan başlayaraq onun inadkarlığı, məqsədyönlülüüyü və s. özünü büruzə verir. Babək yalnız azadlıq uğrunda mübarizə aparmaq istəmir, o ilk növbədə azadlığın nə olduğu haqqında düşünür, ümumiyyətlə azadlığın olub-olmaması haqqında fikirləşir.

Bir məsələyə də toxunmamaq mümkün deyildir. Ə.Məmmədخانlı həqiqi istedad sahibi kimi, bədii ədəbiyyatın bir bədii-estetik prinsipinə də ciddi şəkildə əməl edibdir. Yazıçı Babəkin böyüklüyünü, möhtəşəmliyini, bir sözlə, əsl xarakter olmasını yalnız onun üzərində qurmayıbdır. Başqa sözlə desək, onun ətrafındakılar, mübarizə apardığı insanlar jiliz

olsaydılar Babək, təbii ki, əsərdiki kimi möhtəşəm təsvirini tapa bilməzdi. Babək bir də ona görə həqiqi xarakterdir ki, yazıçı Afşini də, Barsisi də və başqalarını da böyük xarakter sahibi səviyyəsinə qaldırmışdır. Burada təqdirəlayiq jəhət bir də ondan ibarətdir ki, ədib obrazları «bizimkilərə» və ya «qeyri-bizimkilərə» ayırmamış və onların xarakterini də bu təsnifata uyğun yaratmağa çalışmamışdır. Başqa sözlə desək, Babək (o jümlədən onun tərəfdarları) bizim qəhrəman olduğu üçün hökmən müsbət, ona qarşı mübarizə aparanlar isə birmənalı şəkildə mənfi tip insanlar olmalıdırlar.

Barsis ölməmək üçün yaralı Babəki də götürüb Ruma getmək istəyir. O, imtina edəndə özü qərarını dəyişmir və Babək Barsisə ölüm hökmü kəsir. Barsis Ruma gəlir, xristianlığı qəbul edir və imperatorun bəjisi ilə evlənir. Babək bunu eşidəndə ona kəsdiyi ölüm hökmünü ləğv edir. Yazıçı bu epizodun təsvirində olduqca maraqlı bir detaldan istifadə etmişdir. Babək ölüm hökmünü niyə ləğv etdiyi haqqında heç bir izahat vermir. Amma səbəb onun özünə də, Barsisə də tam aydındır.

Babək bununla da bir xürrəmi, mərd, igid Barsisin öz ideallarına, əqidəsinə, inamına və imanına xəyanət etdiyini, özünün özünə ölüm hökmü kəsdiyinə işarə edir. Çünki onun ölüm hökmü xürrəmi və müsəlman Barsisə kəsilmişdi. İndisə elə Barsis yoxdu, xristian və xürrəmilikdən imtina etmiş Barsis vardır. Sonda Barsis həlak olur, daha doğrusu, imperator onu öldürür. Barsis üçün bu ölüm daha alçaldığı və təhqiredici olur, çünki igid, ərən bir döyüşçü üçün zəhər qatılmış piyaləni içmək zorunda qalır, onu da ağrıdan məhz bu olur ki, həyat son piyaləni ona «namərd əlilə təqdim edir» (4, 467).

Barsis səhvini dərk edir. Onun etirafı artıq Babəkin sözlərinin həqiqət olduğunun təsdiqinə çevrilir. Ə.Məmmədxanlı Babəki xarakter kimi işləyəndə problemə iki tərəfdən yanaşmışdır: birinjisi, Babəkin xarakteri onun öz, sözləri, əməli və s. ilə işıqlandırılmışdır; ikinjisi, Babəkin xarakterini açmaq və ya daha dolğun şəkildə təqdim etmək üçün sənətkar digər obrazların sözlərindən, əməllərindən yararlanmışdır.

Başqa bir epizodda Mötəşim katibə fəthnamə diqtə edir: «Bilin və agah olun ki, biz bir olan Allahın köməyi ilə şimal iqlimin hökmdarını, Rum imperatorunun xələflərindən tanrı düşməni Babək Xürrəmdini məğlubiyyətə düşür elədik, əsir aldığımız üçün qolları bağlı hüzurumuza gətirdik! –Nejə dedin, ya əmirəlmöminin?-deyə katib təəjjüblə Mötəşimə baxdı.- Rum imperatorunun xələflərindən? –Düz eşitmişən, qoja,-dedi.-Daha başqa jür bütün dünyaya jar çəkib deyə bilmərik ki, iyirmi ildən ziyadə davam edən qanlı müharibədən sonra dünənki dağ çobanını, karvan qatırçısını, çılpaqların və dinsizlərin başçısını məğlubiyyətə uğratmışıq»(4,482-483).

Romanın sonunda-Babəkin edamından sonra Babəkə rəğbətində görə Afşin də həbsə salınır. Onun son günlərində xəyalı, düşüncəsi yalnız bir adın-Babəkin ətrafında dolanır. Onun özü də möhkəm bir xarakterdir, amma son sözlərində Afşin də məhz Babək ola bilmədiyini etiraf edir. Janını da məhz onu xatırlamaqla tapşırır, son dəfə gözünün önündən qırmızı çullu bir filin üstündə oturub qara bayraqlar arasına yol gedən Babək keçir. Romanın müxtəlif epizodlarından gətirdiyimiz bu nümunələr iki jəhəti bir daha təsdiqləyir: öz-özlüklərində xarakter olan bu obrazlar Babəkin daha güclü, daha möhtəşəm xarakter olduğunu öz taleləri, həyatları ilə əsaslandırırırlar. Məhz bu jəhəti nəzərə alan Anar haqlı olaraq romanı «Babək dastanı» (5) adlandırmışdır.

Müəllif xarakter yaradarkən özünün lirik-psixoloji üslubuna sadıq qalmışdır. Dediğimiz kimi, buna o ilk növbədə Babəki həm qəhrəman, həm də filosof kimi təqdim etməklə nail olmuşdur. Yazıçı öz təhkiyəsində, obrazların nitqində, dialoqunda, monoloqunda... psixoloji yaşantıları koloritli şəkildə təsvir etməklə yanaşı, əsərin ümumi ruhunda və epizodlarında lirik mövqeyini, baxışını və mənalandırma vasitələrini qoruyub saxlamışdır.

#### **Ədəbiyyat:**

1. Rəjəbli Ə. Babək. Nurlan. Bakı: 2004
2. İsmayılov Y. Ənvər Məmmədخانلی. Elm, Bakı: 2000
3. Bentli G. Jiznə dramı. İskusstvo, M., 1978
4. Ə. Məmmədخانلی. Seçilmiş əsərləri. Çarşıoğlu, Bakı: 2007
5. Anar. Ə. Məmmədخانلının Babək dastanı. «Ə. Məmmədخانلی. Seçilmiş əsərləri». Çarşıoğlu, Bakı: 2007

#### **РЕЗЮМЕ**

В статье анализируется взаимосвязь лирико-психологического стиля и характера в романе писателя Э. Мамедханлы «Бабек». В работе особое внимание уделено роли средствам лирико-психологического выражения при создании характеров.

**Ключевые слова:** «Э. Мамедханлы», «Бабек», лирико-психологические выражения.

#### **SUMMARY**

In this article the interconnection of lyric-psychological style and the character in author E. Mammadkhanli's "Babek" novel is analyzed. In

this work special attention is paid to the roles of the means of lyric-psychological expression in creation of the characters.

**Key words:** “E. Mammadkhanli”, “Babek”, “lyric-psychological expression”

**Rəyçi:** f.e.d. Nizaməddin Şəmşizadə;  
f.e.n. Firuddin Qurbansoy.

*Məleykə HÜSEYNOVA*  
*AZƏRBAYCAN Milli Konservatoriyasının professoru*

## **LİRİK-PSIXOLOCI ÜSLUB VƏ KONFLİKT** **(İ.Əfəndiyevin dramaturgiyası əsasında)**

Sənətkar qələmindən çıxan hər bir əsərdə həyatın bir anı, bir epizodu, yaşanan bir emosiyası, hissi və duyğusu və s. təsvir olunur. Bütün bunlar ona şəraitdən, ovqatdan asılı olaraq fərqli şəkildə təsir göstərir. Emosiyanın, yaşantıların ifadəsi obrazın bunlarla əlaqəsinin, bağlılığının xarakteri ilə birbaşa bağlıdır. Bütün hallarda bədii əsərdəki istənilən surətin əsəbləşməsi, sevinməsi, kədərlənməsi və s. bu kimi hisləri yaşaması elə belə baş vermir, bunun üçün zəmin, səbəb olmalıdır və olur. Əksər hallarda psixoloci ovqatı konflikt müəyyənləşdirir.

Konfliktlə lirik-psixoloci üslub qarşılıqlı əlaqədədirlər, yəni onlardan biri digərini tamamlayır. Dediymiz kimi, konflikt lirik-emosional duyğuların ifadəsinin yaranmasının əsas vasitələrindən biridir. Lirik-psixoloci üslub da bütövlükdə konfliktin xarakterinə, tipinə və s. uyğunlaşır. Sosial konflikt əsasında qurulmuş sücetdə, təbii ki, ön plana ilk növbədə mübarizə, hadisəçilik, xarakterlərin üz-üzə gəlməsi dayanacaqdır.

Deməli, ilk növbədə konfliktin xarakterinə və tiplərinə diqqət yetirmək lazım gəlir. Latın dilində ziddiyyət, mübarizə mənasını verən (conflictus) konflikt ayrı-ayrı personalar, bir obrazla mühit, müxtəlif surətlər qrupu arasında baş verə bilər. Bundan başqa, əsərin qəhrəmanın təbiətlə, jəmiyyətlə, tale və qismətlə də konfliktə girməsi halları da geniş yayılıbdır. Söz sənətinin inkişafının müxtəlif dövrlərində bu konfliktlərin ayrı-ayrı tipləri fəallıq qazanıblar. Son yüzillərdə insanın öz içində özü, öz vijdanı ilə konfliktə girməsi halları daha geniş yayılmağa başlayıbdır.

Sadalanan natamam konflikt tiplərinin ifadəsində lirik-psixoloci üslub onlara uyğunlaşır. Başqa sözlə deyilsə, bütün konflikt tiplərində psixoloci yaşantıları lirik planda vermək mümkündür. Amma bunların arasında birinə obrazın özünün özü ilə konfliktə girməsinə xüsusi diqqət yetirmək lazım gəlir. Xüsusən bir də ona görə ki, konflikt müəyyən mənada dinamika, hadisələrin gedişində dəyişən və inkişaf edən mübarizə tələb

edir. Personacın özünün özü ilə konfliktində isə ənənəvi konflikti və hadisələrin dinamik inkişafını görmək nisbətən çətindir. Buna görə də sücət xəttinin gedişinə təsir göstərən hadisələrdən yaranan konfliktə zahiri, mənəvi dünyada baş verən qarşıdurmadakı konflikti isə daxili konflikt adlandırmaq mümkündür.

Onu da qeyd etmək lazımdır ki, konflikt ədəbi növ və canrdan da müəyyən mənada asılıdır. Lirik şeirdəki konfliktlə, epik poemadakı konflikt eyni olmadığı kimi, epik növdəki konfliktlə dramatik növdəki konflikt də eyni deyildir. Səjiyyəvi jəhəti «hərəkət, dinamika» olan (1,192) dramaturgiyada konflikt məhz hərəkət əsasında meydana çıxır. Amma XX əsrin əvvəllərindən başlayaraq bir çox dram əsərlərində hərəkət tədrişən arxa plana keçirildi və ya funksiyası yerdəyişmə miqyasında minimuma endirildi. Belə dram əsərlərinə görkəmli rus sənətkarı A.P.Çexovun yaradılığında sıx-sıx rast gəlinir.

AZƏRBAYCAN ədəbiyyatında lirik-psixoloji üslubun əsas yaradıcılarından biri olan İ.Əfəndiyev milli ədəbi prosesdə lirik-psixoloji dramaturgiyanın isə şəriksiz yaradıcısıdır. «Sən həmişə mənimləsən», yaxud «Boy çiçəyi» isə sırf lirik-psixoloji əsərdir və bu baxımdan müasir dramaturgiyamızın ilk uğurlu nümunəsidir. Məhz bu dəyərli əsərlə səhnəmizdə həmin meylin inkişafına səmərəli yol açılır» (2,135).

Adı çəkilən pyes həm müəllifin özünün yaradılıq axtarışlarında, həm də AZƏRBAYCAN ədəbiyyatının inkişafında mühüm mərhələyə çevrildi. Əsərin bütün məziyyətlərinə toxunmadan indiki halında yalnız onu qeyd etmək olar ki, üslub və konflikt problemi bu əsərdə oricinal qoyuluşu və mənalandırılması ilə diqqəti jəlb edir. Bildiyimiz kimi, əsərdə gənç, romantik bir qızın özündən yaşlı bir kişiylə səmimi vurğunluğundan və sevgisindən danışılır. Lirik-psixoloji üslub İ.Əfəndiyevin yaradılığında həmişə özünü göstərirdir. Onun yaradılığının ilkin mərhələsində lirik-psixoloji özünüifadə hələ bütün əsəri əhatə edən üsluba çevrilməmişdi, amma bu pyesdən sonra bu jəhət onun fərdi və özünəməxsusluq üslubuna çevrildi. Yəni hər hansı əsərin konkret bir epizodunda lirik-psixoloji üslubun imkanlarından istifadə olunurdu, amma bütün əsər buna uyğun qələmə alınmırdı.

Digər tərəfdən konfliktə istifadə sahəsində də əsaslı dəyişiklik baş verdi. Müəllif hadisə və personalararası konflikt tipindən tam imtina etməsə də, arxa plana keçirdi, onu daha çox daxili konflikt maraqlandırır. Məsələn, «Atayevlər ailəsi»ndə konflikt personalar arasında gedir, lakin «Sən həmişə mənimləsən» pyesində artıq personalar arasında ənənəvi konflikt tipini görmək çətindir. Doğrudur, əsərin gənç qəhrəmanı Nargilə ilə digər personalar (anası, atası və s.) arasında narazılıqlar, ziddiyyətlər olur. Əslində bu ziddiyyətlərin də bir

tərəfi məhz Nargilənin xarakteri ilə, həyat həqiqətlərini, insani naqislikləri psixoloji jəhətdən ağır yaşaması, hələ reallıqlardakı bu tipli qüsurlarla barışa bilməməsi ilə birbaşa bağlıdır.

Gülnarə, Həsənzadə ilə ünsiyyətə başlayana qədər onun insanlar haqqında ətrafındakılar əsasında formalaşmış təsəvvürləri vardır. Onu Həsənzadəyə bağlayan ilk növbədə bu yaşlı kişinin onun tanıdıqları insanların böyk əksəriyyətindən fərqlənməsidir. Nargilə onun timsalında insanlardan umduğu, lakin çox vaxt tapmadığı müsbət keyfiyyətləri görür. Gənj, gözəl qız həm də sevmək və sevilmək istədiyi bir yaşdadır. O, içinin boşluğunu həm də böyük, saf, işıqlı bir sevgi ilə doldurmaq istəyir. Təsadüfi deyil ki, onun üçün xoşbəxtlik ağıllı, gözəl, sağlam, ali təhsilli və Həsənzadə kimi atanını övladı olmaqdır (3,223).

Onun bu mülahizəsində içindən keçənləri dilinə gətirmək istəməyən sentimental bir gənjin mövqeyini görmək, demək istədiklərini başqa formada dediyini görə bilirik. İlk növbədə belə bir jəhətə diqqət yetirək: gənc və gözəl qız, ali məktəbi təzə qurtarmış və özü demişkən, sağlam, gözəl bir oğlandan danışır. İlk baxışdan belə qənaətə gəlmək mümkündür ki, Nargilə oğlana biganə deyil, onun atasının xoşuna gəlməyə çalışır. Onun dediyi sözlərdə bir məqama da diqqət yetirmək lazım gəlir: oğlan bir də ona görə xoşbəxtkdir ki, Həsənzadə kimi atası var. İki kişi gizli şəkildə müqayisə olunur. Nargilənin məqsədi müqayisədə kimə üstünlük verdiyini Həsənzadəyə çatdırmaqdır. Qız oğlandan yalnız və yalnız Həsənzadənin oğlu kimi danışır, onunla məhz bu formada maraqlandığını vurğulayır.

Nargilənin şıltaqlığını, çılgınlığını, emosiyalarını jilovlaya bilməməsinin iki əsas səbəbi vardır: birincisi, atasının yerini tutan köstəbək, onu yoldan çıxarmağa çalışan oğlanlar, qrammatikadan «3» verib ali məktəbə qəbul olunmasına maneçilik törədən qız müəllimə şəxsiyyət kimi yanaşırlar, zəngin mənəvi dünyasını nəzərə almırlar və hər an onun hislərini, emosiyalarını təhqir edirlər. İkincisi, sevgisini Həsənzadəyə açıq deməkdən çəkinməsi də onun ifrat emosionallığının əsas səbəblərindəndir.

Gənj qızın konfliktinin konkret ünvanı yoxdur, yəni o, başqa personaların heç biri ilə konkret şəkildə konfliktə girmir. Atasını kiçik yaşlarından itirməsi, ünsiyyətdə olduğu insanların onun uşaq heysiyyətini oxşamaq əvəzinə alçatmaları, gənj oğlanların sevgi yerinə ehtiras təklif etmələri qızda aşağılıq kompleksi formalaşdırıbdir. Nargilədə tam əminlik yaranıbdır ki, onun qısa həyatının heç bir qiyməti yoxdur. Bu əminliyi ona həyat və insanlar veriblər.

Nargilə anası ilə deyil, özü ilə konfliktədir. Onun fikrinə görə, anası zəif və yazıqdır. Qız atasının ölümündən sonra anasının öz həyatını

qurmasına qarşı çıxmır, ilk növbədə onun kimi gözəl bir qadının Fərəj kimi mənəviyyatı olmayan bir insana ərə getməsi ilə barışa bilmir. Buna görə də anasını ilk növbədə «Fərəjin arvadı» adlandırır. Nargilə insani dəyərlərə hələ sadıqlığını saxlayan bir gənjdür. O, atasının xatirəsini əziz tutur, atasının doğulduğu, sonradan onun iş otağına çevrilən otaqda Fərəjin yatmasına dözməyəjəyini qətiyyətlə bildirir. Çünki bununla da o, mənəviyyatlı bir insan hesab etdiyi atasının ruhunun Fərəj kimi içsiz insanın təhqir etməsinə dözümsüzlük göstərir. Əslində onun bu tələbi ilk növbədə qızın özünü insan kimi səjiyyələndirir, mövjud anormal hallarla barışmazlığını göstərir. Buna görə Nargilə anası ilə konfliktə girmir, o, hətta Fərəjlə də birbaşa konfliktə deyil.

Nargilənin Fərəjə antipatiyasının yegənə səbəbi ondan ibarət deyil ki, atasının yerini tutubdur; bu ona görədir ki, normal insan adı daşımağa layiq deyil, hətta musiqiyə də qulaq asa və dözə bilmir. Vaxtilə J.Əfərov haqlı qeyd edirdi ki, görkəmli dramaturq bu pyesində yalnız təkliyin məğlubiyyətini deyil, eyni zamanda «...personacların öz daxilində gedən ziddiyyətli mübarizəni də ifadəli şəkildə göstərməyə çalışır» (4,336).

Eyni sözləri Həsənzadə haqqında da demək mümkündür. Qızın da, onun da daxillərində gedən mübarizədə bir kədər, ağrı vardır. Nargilə etiraf etməsə də, başa düşür ki, onun yaşlı kişiyyə olan eşqinin sonu yoxdur. Həsənzadə də başa düşür ki, bu gözəl qızın sevgisi onun həyatında rastlaşdığı sonunju ülvə, məsum və saf bir hisdir, amma bu məhəbbəti davam etdirməyə, səmimi bir qızın gələjəyini korlamağa onun mənəvi haqqı çatmır. Onların hər ikisi öz daxilləri ilə mübarizə aparırlar. Bu mübarizədə Nargilə özünə qalib gələrək hiss və duyğusunu gizlətmir, Həsənzadə isə özü ilə konfliktə emosiyanın yox, ağılın məntiqini və tələbini əsas götürür. Onların özləri ilə konfliktləri psixoloji baxımdan ağır, əzablı keçir. Amma ömürlərinin sonuna qədər unuda bilməyəjəkləri və başqalarının həyatları boyu görmədikləri bir duyğunu yaşayırlar.

İ.Əfəndiyev dram əsərlərində konfliktin müxtəlif tiplərindən səmərəli şəkildə istifadə etmişdir. Dramaturq bir konflikt tipinə üstünlük verməmişdir, məramını, gerçəkləşdirmək və çatdırmaq istədiyi ideyaya uyğun konflikt tipli müəyyənləşdirmişdir. Məsələn, onun «Xurşudbanu Natəvan», «Şeyx Xiyabani», «Hökmdar və qızı» və s. bu kimi pyeslərində milli-ijtimai tutumlu məsələlər işıqlandırıldığı, vətənpərvərlik ideyasının təbliğinə üstünlük verildiyi üçün zahiri konflikt tipi əsas götürülmüşdür.

Bütün bunlara baxmayaraq, yəni müxtəlif konflikt tipinin seçilməsindən asılı olmayaraq, sənətkar dram əsərlərinin demək olar ki, hamısında ya bütövlükdə, ya da qismən lirik-psixoloji üslubuna sadıq qalmışdır. Digər dramatik əsərlərdən fərqli olaraq, «Mənim günahım», «Unuda bilmirəm», «Məhv olmuş gündəliklər», «Bizim qəribə taleyimiz»



kimi pyeslərdə konflikt daha çox obrazların mənəvi dünyasını əhatə edir. Surətlər daha çox özləri, öz içləri ilə konfliktə gedirlər. Həm bu əsərlərdə, həm də müxtəlif jəbhələr, zümrələr, etnoslar arasında mübarizə gedən əsərlərdə müəllif lirik-psixoloji üslubunu qoruyub saxlamışdır. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, ayrı-ayrı epizodlarda lirik-psixoloji üslub daha qabarıq ifadə olunubdur. Bəzi epizodlarda isə bu üslub özünün emosionallığını itiribdir.

Bütün bunlar yalnız İ.Əfəndiyevin istəyindən və ya iradəsindən asılı olaraq özünü göstərmir. Onun lirik-psixoloji üslubu əsərdəki personajların xarakterindən, situasiyalardan, hadisələrin gedişinin müəyyən mərhələsindəki durumundan və s. birbaşa asılıdır. Məsələn, dramaturq haqqında yuxarıda nisbətən ətraflı bəhs edilən «Sən həmişə mənimsəsən» pyesində Fərəj obrazı yaradıbdır. Fərəj hadisələrin gedişində fəal şəkildə görünən obrazlardan deyil, amma hadisələrin inkişafına, surətlərin xarakterlərinin açılmasına ciddi təsir göstərir.

Nargilə üçün insanlar iki yerə bölünür: Fərəjlərə və Fərəj olmayanlara. Fərəjlər üçün həyatın mənası yeyib-içmək, özünün jilz maraqlarının naminə başqalarının taleyini, mənəviyyatını hərraja qoymaq və s. kimi istəklərini gerçəkləşdirməkdən ibarətdir. Bu məqsədi üçün o, ana ilə balanı qarşı-qarşıya qoymaqdan belə çəkinmir. Fərəj olmayanlar isə Həsənzadə kimi insani içini və simasını bütün şəraitlərdə qoruyub saxlayanlardır. Əsərdə maraqlı, maraqlı olduğu qədər də lirik tutumlu detaldan istifadə edilibdir. Nargilə, Həsənzadənin kitablarının arasından qurumuş, amma ətrini hələ də saxlayan bir çiçək-boy çiçəyi tapır. Gənç qız məhz iki qrupa böldüyü insanları boy çiçəyi ilə müqayisə edir, daha doğrusu, onda etiraf olunmaz bir əminlik yaranır ki, Həsənzadə çıxıb getsə də, ətrini onun həyatında, taleyində, düşüncəsində, yaddaşında, xatirələrində boy çiçəyi kimi əbədi saxlayacaq.

İ.Əfəndiyev qüdrətli nasir və dramaturq kimi, həmişə əsərinin məzmun tərəfi ilə yanaşı sənətkarlıq tərəfinə də xüsusi diqqət yetirmişdir. Heç bir əsərində yaratdığı bədii dünyanın qanunauyğunluqlarına və məntiqinə qarşı getməyən sənətkar hər bir əsərinin poetik sistemini təşkil edən komponentlərin mükəmməlliyinə nail olmağı bajarmışdır. Bunu onun pyeslərinin lirik-psixoloji üslubunda da, konfliktinin tip və xarakterində də görmək mümkündür.

### **Ədəbiyyat:**

1. Mir Jəlal, Pənah Xəlilov. Ədəbiyyatşünaslığın əsasları. «Çaşıoğlu» nəşriyyatı, Bakı: 2005
2. İsmayılov Y. İlyas Əfəndiyevin yaradıcılıq yolu. Elm, Bakı: 1991
3. Əfəndiyev İ. Seçilmiş əsərləri. Yeddi jilddə, II jild. «Çinar-Çap», Bakı: 2002

4. Jəfərov J. Əsərləri. İki jilddə, I jild, Azərənəşr, Bakı: 1968

### РЕЗЮМЕ

В статье анализируется лирико-психологический стиль как одно из возможных средств при изображении конфликта в драматургии И.Эфендиева. Анализ драматических произведений И.Эфендиева показывает что, обычно при определении конфликта особое значение имеет лирико-психологический стиль автора.

**Ключевые слова:** «И.Эфендиев», «конфликт», «драматургия», «анализ», «лирико-психологический стиль».

### SUMMARY

In this article lyric-psychological style is analyzed as one of the possible means in representation of I. Efendiev`s dramaturgy. Analyses of dramatic works of I. Efendiev shows that in detection of the conflict usually the lyric-psychological style of the author is of consequence.

**Key words:** “I. Efendiev”, “lyric-psychological style”, “dramatic works”.

**Rəyçilər:** f.e.n. Firudin Qurbansoy;  
professor Məhərrəm Qasımlı.

*Хазрат Инайят ХАН*

## МИСТИЦИЗМ ЗВУКА

### Проявление звука на физическом плане

Современная наука недавно открыла, что на определенных пластинах отпечаток звука может быть ясно видимым. В действительности отпечаток звука ясно падает на все предметы, только он не всегда видим. В определенное время он остался на предмете, а затем исчезает. Те, кто научно изучал различные отпечатки, созданные звуком, обнаружил четкие формы листьев, цветов и других природных вещей; и это является доказательством истинности веры древних людей в то, что созидающий источник в своем первом шаге к проявлению был слышимым, а в следующем шаге видимым. Это также показывает, что каждая форма — все, видимое нами в этом объектном мире, было сконструировано звуком и является феноменом звука.

Когда мы глубже смотрим на этот предмет с мистической точки зрения, мы видим, что каждый слог является определенным действием. Поскольку форма звуков различна, то всякий слог имеет свой особый эффект; и потому каждый изданный перед объектом звук или каждое произнесенное перед ним слово заряжает этот объект определенным магнетизмом. Это объясняет нам метод целителей, учителей и мистиков, которые властью слова заряжали предмет своей целительной силой. И когда этот предмет давали в виде питания или еды, это приносило желаемый результат. Кроме того, многие мастера оккультных наук, которые общались с невидимыми существами силою звука, делали еще более замечательные вещи. Силой звука они создавали существ; другими словами, силой звука они давали тело душе, духу, превращая его в некое существо, которое все же не есть физическое существо, а существо высшего типа. Они называли таких существ муваккали; они действовали через этих существ, используя их для определенной цели в разных направлениях жизни.

Физический эффект звука также имеет большое влияние на человеческое тело. Весь механизм тела — мускулы, циркуляция крови, нервы, — все приводится в движение силой вибрации. И в нем су-

шествует резонанс для каждого звука, так что тело человека является живым звуковым резонатором. Хотя с помощью звука легко создать резонанс в таких веществах, как латунь и медь, но не существует более лучшего и подвижного резонатора звука, чем человеческое тело. Звук производит эффект на каждый атом звука, и каждый атом звучит в ответ; на все железы, на циркуляцию крови и пульс звук имеет свое влияние. В Индии каждый год отмечается праздник, на котором люди чтят память великих героев прошлого и скорбят о трагедии их жизни; там играют на особых инструментах, на определенного вида барабанах, — иногда очень плохо, иногда лучше, и есть некоторые люди, которые, услышав эти барабаны, сразу же впадают в экстаз; потому что звук барабана проникает непосредственно во всю их систему, поднимая ее на определенную высоту, где они чувствуют экстаз. И когда они в экстазе, они могут прыгнуть в огонь и выйти из него необожженными; они могут резать себя мечом и мгновенно исцеляться, они могут глотать огонь и не сгорать. Это можно наблюдать каждый год в соответствующее время. Они называют такое состояние Халь. Слово «халь» и означает «состояние»; это подходящий термин, потому что люди, слыша барабан, думают об этом состоянии, и тогда они входят в него. Им не нужно быть очень образованными, чтобы войти в транс, или слишком развитыми; иногда это весьма обычные люди; но звук может оказывать на них такой эффект, что они приводятся в состояние возвышенного экстаза.

Врачом из Сан-Франциско, доктором Абрамсом, был поднят вопрос о том, как происходит внезапное исцеление раны от меча во время экстаза. Хотя все остальные доктора не соглашались с ним, он интуитивно почувствовал, что с помощью вибраций болезнь может быть излечена. Но вместо того, чтобы искать силу вибраций в слове, он хотел найти ее в электричестве.

Но принцип тот же самый: он взял норму вибраций тела и такой же дозой электрических вибраций обрабатывал элементы тела. Он начал получать некоторые положительные результаты, но это предмет, требующий, по крайней мере, столетия для своего полного развития. Это широкая тема, а то было только начало; поэтому все еще нет конца ошибкам; но в то же время, если человечество отнесется к этому терпеливо, то после многих лет может получиться что-то, что получит широкое использование в медицинском мире.

Пример людей, вошедших в экстаз, показывает, что если человек, ранив себя, может излечиться в тот же момент, то он создал такое состояние в своем теле, что его вибрации могут немедленно исцелить любую рану. Но когда тот же человек не находится в таком состоянии, тогда его рана не заживет сразу: он должен находиться в

этом особом состоянии; вибрации должны работать в определенной степени. На Востоке есть одна школа Суфиев, которая называется Рифаи. Главной целью этой школы является увеличение власти духа над материей. Секрет всех этих феноменов заключается в том, что силой слова они пытаются настроить свое тело на такую высоту вибраций, где ни огонь, ни разрез, — ничто не может затронуть тело. Поскольку вибрации их тел становятся равны вибрациям огня, следовательно, огонь не имеет на них воздействия.

Теперь вернемся к вопросу о музыке: почему музыка оказывает такой эффект на человека, почему кто-то естественным образом любит музыку? Не потому, что он подготовлен или привык, но потому, что притягательность есть естественное действие звука. Могут спросить: почему бывает так, что у некоторых людей музыка не вызывает никаких чувств? Это потому, что чувство еще не родилось в них. В тот день, когда они начнут чувствовать жизнь, они также начнут и наслаждаться музыкой. Именно поэтому мудрые считают науку о звуке самой важной наукой во всех жизненных ситуациях: в целительстве, в обучении и в выполнении всех вещей на свете. Именно на этом основании Суфиями была развита наука Зик-ра, а йоги создали «Мантра шастру».

Зикр — это не только одна определенная фраза, а целая наука слов. В произнесенном слове действуют более тонкие вибрации. Вибрации воздуха — ничто, но поскольку за каждым словом стоит дыхание, а дыхание имеет духовную вибрацию, действие дыхания работает физически, в то время как само дыхание есть электрический ток. Дыхание не только воздух, но и электрический ток, поскольку оно является внутренней вибрацией. Помимо значения, которое имеет слово, даже звук слогов может принести хороший или бедственный результат. Те, кто хорошо знает об этом, могут вспомнить несколько исторических примеров того, когда вследствие ошибки поэта, использовавшего неподходящие слова при восхвалении короля, все королевство было разрушено.

Но все же как мало думают об этом! Когда говорят: «ну, может быть, я и сказал это, но я не это имел в виду», — люди верят, что говоря что-то, они не делают ничего, покуда не имеют этого в виду. Но даже произнесение слова, казалось бы, не имеющего значения, оказывает большое влияние на жизнь. Наука о звуке может быть использована в образовании, бизнесе, промышленности, коммерции, политике для того, чтобы принести желаемый результат. Но наилучшее использование ее состоит в духовном развитии; с помощью силы звука или слова можно развиться духовно и испытать различные ступени духовного совершенства. Музыка — наилучшее сред-

ство пробуждения души; нет ничего вдохновеннее. Музыка является кратчайшим, самым прямым путем к Богу; но необходимо знать, какая именно музыка и как ее использовать.

### *Влияние звука на физическое тело*

Духовые инструменты, инструменты с жильными или стальными струнами, а также ударные инструменты, такие как барабаны и тарелки, — все оказывают свой определенный, специфический эффект на физическое тело. Было время, когда мыслители знали это и использовали звук для целительства и духовных целей. Именно на этом принципе была основана музыка Индии. Различные раги и ноты, из которых они состоят, предназначались для создания определенного целительного или возвышающего эффекта. Сначала звук касается физического плана; когда мы рассматриваем, какой эффект одиночные ноты или звуки могут иметь на физическое тело, это заставляет глубоко задуматься нас о данном предмете, даже сегодня существуют заклинатели змей, в основном их можно найти в Индии, которые, играя на своих пангах, простых духовых инструментах, привлекают кобр и других змей со всей округи. Этот эксперимент проводился очень часто, и всегда можно было видеть, как змеи всех видов притягиваются звуками панги. Существует некое воздействие на их нервную систему, которое влечет их ближе и ближе к звуку панги: они выходят из нор, в которых живут, забывая инстинкт, заложенный в каждом существе и защищающий его от нападения человека или других созданий. В это время они совершенно не подвластны инстинкту, они не видят никого и ничего. В них возбуждается экстаз: кобра начинает поднимать голову и раскачивать ею вправо и влево; и покуда инструмент играет, она продолжает плавно качаться в экстазе.

Это говорит нам, что помимо психического и духовного эффекта, который звук производит на человека, существует и физический эффект. С метафизической точки зрения дыхание является жизненным током праны; этот жизненный ток существует также и в таких вещах, как жильные струны или кожа барабанов. В них тоже есть часть жизни, именно в этой мере их жизненный ток становится слышимым, он затрагивает прану живых созданий и придает им дополнительную жизнь. Именно по этой причине примитивные племена, которые имеют только барабан или простые духовые инструменты, постоянно играя на них, входят в такое состояние, что наслаждаются экстазом. Как возникает огромная популярность джаза? Она происходит из того же принципа. Джаз не заставляет мозг много думать о

технической стороне музыки; он не принуждает душу думать о духовных вещах; он не заставляет сердце чувствовать глубже; не задевая душу и сердце, он затрагивает физическое тело. Он позволяет ему обновить жизненную силу с помощью определенного ритма и определенного звука; это дает людям — я имею в виду большинство — большую силу, энергию и заинтересованность, чем музыка, которая напрягает ум. Тех, кто не хочет быть возвышенным духовно, кто не верит в духовные вещи и кто не хочет утруждаться, джаз оставляет в одиночестве; хотя в то же время он затрагивает всех, кто слышит его. Если вы попытаетесь сравнить голос и инструмент, то увидите, что это невозможно, потому что голос живой. Движение, взгляд, прикосновение, даже дыхание, исходящее из ноздрей, не простирается так далеко, как голос. Существует три степени тока дыхания. Первая степень — это простое дыхание, вдыхаемое и выдыхаемое через ноздри. Этот ток простирается наружу и имеет определенный эффект. Большая степень тока дыхания есть дуновение. Когда человек дует через губы, этот ток дыхания направляется еще более интенсивно; поэтому целители, понимающие этот принцип, используют его. А третья степень, в которой дыхание является самым интенсивным, есть звук; потому что здесь дыхание, исходящее в форме звука, оживлено. На Ближнем Востоке среди православных христиан и армян существует обычай не использовать орган в церкви; они используют аккорд или звук, которые издают десять или двенадцать человек с замкнутыми губами. И каждый, кто слышал его, скажет, что они правы; звук органа гораздо более искусственный по сравнению со звуком, производимым голосами этих людей с замкнутыми губами. Он имеет такой замечательный магический эффект, он проникает так далеко и так глубоко в сердце, что человек не чувствует никакой необходимости в органе; это есть естественный орган, созданный Богом. Брамины, даже сейчас изучая Веды, постигают не только смысл написанного или его значение, они изучают также произношение каждого слога, каждого слова, каждого звука; и делают это годы, годы и годы. Услышав один раз звук, брамин не думает: «Я выучил его». Нет, он знает, что только многократно повторенное слово однажды создаст тот магнетизм, то электричество, тот жизненный ток, который необходим и который приходит только благодаря повторению.

Итак, какое действие производит этот ток жизни, который приходит через дыхание, проявляется как голос и трогает другого человека? Он затрагивает пять чувств: чувство зрения, слуха, обоняния, вкуса и осязания, хотя он и приходит непосредственно через чувство слуха. Но человек слышит звук не только ушами; он слышит звук

каждой порой своего тела. Звук пропитывает все его существо, и в соответствии с определенным влиянием замедляет или ускоряет ритм циркуляции крови; либо возбуждает нервную систему, либо успокаивает ее; пробуждает в человеке более сильные страсти или умиротворяет его, принося ему покой. В соответствии со звуком производится определенный эффект. Поэтому знание звука может дать человеку магический инструмент для управления, настройки, контроля и использования жизни, а также помощи другим людям с наибольшей пользой. Певцы древности испытывали эффект своих духовных практик сначала на самих себе. Они пели одну ноту около получаса и изучали эффект, оказываемый этой нотой на различные центры своего тела: какой жизненный ток он производит, как она открывает интуитивные способности, как она создает энтузиазм, как она дает дополнительную энергию, как она успокаивает и как исцеляет. Для них это была не теория, это был жизненный опыт.

Звук становится видимым в форме излечения. Это говорит о том, что энергия, принимающая форму звука, прежде чем стать видимой, поглощается физическим телом. Таким образом, физическое тело восстанавливает силы и становится заряженным новым магнетизмом. При пристальном изучении психологии вы обнаружите, что певцы обладают большим магнетизмом, чем средний человек. Потому что из-за собственных вокальных практик их голос оказывает эффект на них самих, и они создают электричество в себе; и таким образом заряжаются магнетизмом каждый раз, когда практикуются. В этом заключается секрет магнетизма певца.

Приближимся к вопросу о том, каково правильное и неправильное использование звука. Все зависит от конкретного случая; в одном случае определенный звук может быть использован правильно, а в другом случае тот же самый звук может использоваться неправильно; определить это можно по гармоничным или дисгармоничным эффектам, производимым им. Та высота тона, которая является естественной высотой голоса, будет источником собственного исцеления для человека, так же как и для других, когда он поет ноту такой высоты. Человек, который нашел ключевую ноту своего собственного голоса, обрел ключ к своей собственной жизни. Этот человек с помощью своей ключевой ноты своего голоса может тогда управлять своим бытием и помогать другим. Существует, однако, много случаев, когда этого знания недостаточно, поскольку оно касается только самого человека, его собственной ноты и естественной высоты его голоса.

Огромным несчастьем в мире звука сегодня является то, что люди уходят слишком далеко от того, что называется естественным голо-



сом; и это вызвано коммерциализацией. Сначала зал строился для сотни человек, затем для пяти сотен, а потом для пяти тысяч. Человек должен кричать, чтобы пять тысяч человек услышали его и он бы умел успех, который является успехом билетной кассы. Но магическое очарование заключено в естественном голосе.

Каждый человек одарен; Бог дал ему определенную высоту тона, естественную ноту, и если он развивает эту ноту, то это есть магия; он может сотворить чудо. Но сегодня певцу приходится думать о зале, где ему надо петь, и о том, как громко он должен кричать. Один человек из Индии приехал в Париж и в первый раз в своей жизни пошел в оперу послушать музыку. Он очень старался наслаждаться ею. Первое, что он услышал, было прекрасное женское сопрано, а затем вышел тенор или баритон, который должен был петь вместе с певицей. Это очень раздосадовало человека, и он воскликнул: «Посмотрите, он пришел все испортить!» Когда мы подходим к сущности и внутреннему принципу звука, то чем ближе к естеству человек сохраняет его, тем более могущественным, более магическим он становится.

Каждый мужчина и каждая женщина имеют определенную высоту голоса, но продюсер говорит: «Нет, это альт, сопрано, тенор, баритон или бас». Он ограничивает то, что не может быть ограничено. Разве столько существует голосов? Существует столько голосов, сколько существует душ; они не могут быть классифицированы. Как только певец классифицирован, он должен петь на этой высоте; а если его природная высота иная, то он не знает этого, потому что продюсер сказал: «Это сопрано», и теперь данный человек не может быть ничем другим. Кроме того, возможно, что композитор никогда не слышал голоса этого конкретного певца и писал только для определенной высоты голоса; а когда человек должен зависеть от того, что написал композитор, и петь на предписанной высоте, то он теряет естественную высоту, которую имеет.

Но помимо пения, даже в разговоре, среди сотни людей вы найдете одного, кто говорит своим естественным голосом, и девяносто девять имитирующих. Они подражают кому-то еще, хотя могут и не знать об этом. Такую же вещь, которую вы находите во взрослых людях, вы найдете и в маленьких детях. В ребенке существует тенденция менять свой образ действий и имитировать. Каждые пять или десять дней, каждый месяц ребенок меняет свою манеру говорить, свой голос, слова; он изменяет много вещей. А где ребенок учится им? Он учится им от детей в школе. Он видит ребенка, идущего тем или иным способом или жестикулирующего, хмурящегося или разговаривающего определенным образом. Ребенок не осознает того,

что он услышал или увидел это, а потом просто делает то же самое; так он продолжает изменяться. Таким же образом каждый человек, не осознавая этого, изменяет свой голос; так естественный голос теряется. Сохранить свой естественный голос — это значит обладать огромной силой; но человек не может сохранять его всегда. Для того, чтобы голос имел сильный эффект, человеку не требуется быть певцом. Что он должен делать, так это практиковать науку дыхания различными способами. Во-первых, он должен знать, как дышать, затем, как дуть, а затем он научится производить звук, произносить слово. Если он будет практиковаться этими тремя способами, то он достигнет той силы, которая скрыта в каждой душе. Человеку не требуется быть певцом, но ему необходимо уделять часть своего времени, даже самую малую, какую он может — пять или десять, или пятнадцать минут в день — своему голосу, его развитию.

### *Голос*

Голос указывает не только на характер человека, но также служит выражением его духа. Голос не только слышим, но и видим для тех, кто может его видеть; он оставляет отпечатки на эфирных сферах, — отпечатки, которые могут быть названы слышимыми, но в то же время являются видимыми. Голос оставляет отпечатки на всех планах, и ученые, ставящие эксперименты со звуками, делающие отпечатки звука на пластинках, однажды обнаружат, что отпечаток голоса более живой, более глубокий и имеет больший эффект, чем любой другой звук. Другие звуки могут быть громче, чем голос, но ни один звук не может быть более живым. Зная это, индусы древних времен говорили, что три искусства создают музыку: пение есть первое искусство, исполнительское искусство — второе, а танец — третье. Индусы открыли, что с помощью этих трех аспектов музыки можно достичь духовности гораздо быстрее, чем любыми другими способами, и что самым коротким путем достижения духовных высот является пение. Поэтому величайшие пророки Индии были певцами, как Нарада и Тумбара. Нарада вдохновил Валмики, который написал Рамаяну Махабхарату, великие индусские писания.

Существуют три основных типа голоса: голос джелал, голос джемал и голос кемаль. Голос джелал означает силу; голос джемал — красоту, а голос кемаль означает мудрость. Если вы будете внимательно следить за повседневной жизнью, вы обнаружите, что иногда, прежде чем человек закончит говорить, вы становитесь раздраженными. Это не из-за того, что он сказал, но из-за его голоса. И вы также начнете замечать, может быть, не каждый день вашей жизни,

но время от времени, что другой человек сказал что-то один раз, и это навсегда осталось с вами, постоянно вызывая прекрасное чувство: всегда успокаивая, исцеляя, возвышая, вдохновляя. Доктор, посещая пациента, может напугать его и сделать еще более больным, если его голос не гармоничен; а другой доктор может так обращаться с пациентом, что прежде, чем принесут лекарство, тот уже будет чувствовать себя лучше. Доктор дает лекарство, но учитывается именно его голос, с которым он подходит к пациенту. Разве не было в истории мира такого, что услышав голос командира «Шагом марш!», люди маршировали сотни миль с огромной силой и энергией, не зная, с чем они столкнутся лицом к лицу? Казалось, что весь страх и тревога ушли прочь, а сила и мужество были даны им, когда они шагали на марше. И разве не слышали вы также о командирах, которые отдавали приказ: «Огонь!», а солдаты поворачивались назад и стреляли в них? Это тоже голос. Следовательно, голос — это вино. Он может быть самым лучшим вином и наихудшим ликером. Он может сделать человека больным или возвысить его.

Рассказывают, что Тансен, великий певец Индии, пением творил чудеса. Тансен был йогом — йогом пения, он овладел звуком; поэтому звук его голоса стал живым; и благодаря тому, что он сделал свой голос живым, все, чего он желал, происходило. Очень немногие в этом мире знают, какие чудеса могут производиться с помощью силы голоса; если существует какой-нибудь след чуда, феномена, дива, то он — в голосе.

Существует пять качеств голоса, которые связаны с определенным характером человека: земное качество голоса дает надежду, ободряет, соблазняет; водное качество опьяняет, успокаивает, исцеляет, возвышает; качество огня выразительно, действует раздражающе, возбуждающе, ужасающе, и в то же время пробуждающе. Очень часто предупреждение дается голосом качества огня. «Языки огня», о которых говорится в Новом Завете, разговаривали таким голосом, разговаривали таким голосом, и слово их было предупреждением о приближающихся опасностях; оно как сигнал тревоги пробуждало людей ото сна, пробуждало к великому, высшему сознанию. Затем существует воздушное качество голоса, которое возвышает и уносит далеко с земного плана. Эфирное качество голоса убедительно, взывающее и в то же время самое опьяняющее. В каждом голосе: джелал, джемал или кемаль, преобладает одно из этих качеств, и в соответствии с этим качеством голос производит тот или иной эффект. Самой замечательной вещью при изучении голоса является то, что по голосу вы можете судить об индивидуальной эволюции человека, о ее степени. Вам даже не обязательно видеть чело-

века; просто его голос скажет вам, насколько сильно человек развит. Без сомнения, характер человека очевиден в его голосе.

В каждом возрасте — младенчестве, детстве, молодости и более зрелом — высота голоса меняется. Как зрелый возраст является выражением того, что человек обрел, так и голос указывает на его достижения. Как и со всем остальным в человеческой жизни, с каждым шагом духовной эволюции также происходят изменения в голосе. Каждое переживание в жизни является своего рода посвящением; даже в мирской жизни, когда человек делает шаг вперед, это переживание изменяет его голос.

В науке голоса можно найти другую замечательную вещь: удачливый человек имеет голос, отличный от голоса того, кто не столь удачлив. Если вы соберете пять человек, которые действительно доказали, что очень удачливы, и послушаете их голоса, то вы обнаружите, как велика разница между их голосами и обычным голосом. Если вы сравните голоса великих людей, каким бы ни был род их занятий, с голосами других, вы обнаружите, что существует разница.

Но я имею в виду лишь речевой голос; пение — совершенно другое, потому что сегодня искусство пения стало таким искусственным, каким только оно может быть. Идея современного вокального искусства заключается в том, чтобы тренировать голос и сделать его отличающимся от того, чем он естественно является. Тренировка голоса сейчас не развивает его естественности. Поэтому когда человек поет в соответствии с сегодняшним методом, его голос не является его собственным. Он может иметь большой успех, его могут слушать тысячи людей, но в то же время он поет не своим естественным голосом; и вы не можете обнаружить степень его эволюции по голосу. Действительный характер человека может быть виден по голосу, которым он разговаривает.

Еще одна вещь, которую надо понять. — это мягкость и громкость голоса; в одном случае голос человека мягче, в другой раз тверже. Это говорит о естественном состоянии духа в данное время, потому что иногда дух нежен, а с нежностью духа и голос становится мягче; иногда дух тверд, и тогда голос становится тверже. Чтобы ругать кого-то, вам не нужно делать вид, что ваш голос тверд: он становится твердым естественно. Когда вы симпатизируете человеку, хотите выразить вашу признательность, вашу любовь, преданность, привязанность, вам не надо специально делать свой голос мягче; он станет мягким прежде, чем вы сможете это почувствовать, прежде чем вы сможете подумать об этом. Это говорит о том, что голос является выражением духа. Если дух мягок, то голос мягок; если дух тверд, то голос тверд; если дух силен, то и голос имеет силу; если дух потерян

свою силу, то и голос теряет ее.

Вдохновение выбирает свой собственный голос. И поэтому если оратор должен изменять свой голос в соответствии с залом, где он говорит, тогда вдохновение теряется; потому что когда вдохновение начинает чувствовать: «Это не мой голос», — он не приходит. Тогда оратору приходится бороться дважды: во-первых, — за то, чтобы, не имея вдохновения, все же говорить, а во вторых, — за то, чтобы его слышали все присутствующие. Но это не может быть сделано. На сегодняшний день разработан новый метод, называемый дикцией или ораторским искусством. Кто-нибудь, научившись дикции, может громко кричать, как десять человек, и все будут думать, что это замечательно; но какое впечатление это производит? Никакого. Хотя громкоговоритель, усиливающий голос в двадцать раз, хорош для целей торговли и бизнеса; но когда вы приходите к самой жизни, к беседе и разговору с вашими друзьями, это совсем другое дело. Когда кто-то говорит с одним человеком или со многими людьми, то это случай большого психологического значения, потому что эхо от этого звучит в космосе.

Ни одно произнесенное слово никогда не теряется. Оно остается и вибрирует, и вибрирует оно в соответствии с вложенным в него духом. Если человек делает свой голос искусственным для того, чтобы убеждать людей, это означает всего лишь, что он не верен своему духу. Этого не должно быть. Лучше, когда человек естественен в своей речи с отдельными людьми и аудиторией, чем когда он становится искусственным. Очень часто люди думают, что когда им приходится декламировать, они должны притворяться, будто у них другой голос, должны стать другим существом, они не хотят оставаться тем, чем они являются; но нет ничего более прекрасного, более убедительного, вызывающего и впечатляющего, чем декламация своим естественным голосом.

Что касается пения, то существуют определенные вещи, которые должны быть сохранены в голосе. Как бы сильно ни был развит голос, каким бы великим и каким бы широким он ни был сделан при помощи практики, человек должен всегда чувствовать ответственность за сохранение невредимым своего естественного голоса на всех стадиях развития. Это не означает, что человек не должен иметь широкий голос. Все, что обогащает, необходимо и должно быть развито практикой; но в то же время надо всегда иметь в виду, что не следует жертвовать естественным качеством своего голоса. Потому что каждый человек должен знать, что не существует другого такого голоса, как его; и если эта специфичность, принадлежащая каждой душе, теряется, то возникает фальшь.

Кроме того, каждый человек является инструментом в оркестре, который есть вся вселенная, а каждый голос является музыкой, которая происходит от одного из ее инструментов, каждый инструмент создан определенным и особенным, так что никакой другой голос не может занять место этого определенного голоса. Если обладая инструментом, созданным Богом, и музыкой, которую Бог предназначил ему играть в мире, человек не позволяет этой музыке исполняться, но развивает голос, не являющийся его собственным, то это, естественно, огромная потеря для него и для других.

Существуют разные способы тренировать голос: механический и естественный. Развитие голоса посредством инструментов — это механический способ, который понимали древние. Они знали гром и другие звуки природы, они создали из них семь нот, и они видели связь между человеческими существами и нотами природы, являющимися природными; а камертоном, по которому эти ноты могут регулироваться, является звук животных.

Для находящихся на духовном пути мыслителей, учеников и душ размышляющих представляет огромную ценность возможность время от времени узнавать состояние своего духа, советуясь с собственным голосом. Это барометр. С утра до вечера можно наблюдать за созданной нами самими внутренней погодой: теплая она или холодная, весна это или зима. Человеческий голос — это инструмент, барометр, показывающий грядущее; потому что то, что придет, является реакцией, результатом созданного, и голос указывает на это. А те, кто думает еще более глубоко над этим предметом, смогут увидеть, если только они посоветуются со своим голосом, как шаг за шагом они продвигаются по духовному пути. Каждый шаг на духовном пути вызывает небольшое изменение. Когда вы изучаете это, то по изменению в вашем голосе вы обнаружите, прошли ли вы далеко вперед, или снова вернулись назад; голос скажет вам.

Другой вещью, самой замечательной относительно голоса, является то, что если однажды вы работали с ним и развивали его, углубляли и расширяли, это останется с вами на месяцы или годы; голос может принять другую форму и внешний вид, но в то же время однажды развитое останется с вами. Это похоже на депозит, хранимый в банке. Может, вы забыли о нем, хотя он там. В тот день, когда вы снова коснетесь этого, он вернется тем же путем, и потребуются очень немного, чтобы завершить работу.

Если голос развился до духовного качества, а позже человек обнаружил, что это качество утрачено, тот он не должен обескураживаться и разочаровываться. Надо исправить себя, стараться снова идти вперед и не сожалеть о том, что пришлось возвращаться. Никогда

не расхолаживайтесь, никогда не теряйте надежду, потому что это здесь, оно требует маленького прикосновения. Это подобно погасшей свече: как только вы чиркнете спичкой, вы сможете зажечь ее снова, потому что свеча осталась той же самой. Голос — это свет. Даже если свет становится тусклым, он не погас; он здесь. Так же и с голосом. Если он не сияет, это всего лишь значит, что его не культивировали, и вы должны снова работать над ним, тогда он засияет опять.

Иногда кто-то приходит к вам и начинает говорить о чем-то, а потом произносит «хм, хм», и, сказав несколько слов, он снова говорит «хм, хм». Может быть, он простужен, но может быть и нет; почему же тогда он делает это? Потому что есть нечто, что он хочет породить из своего ума, а оно не приходит быстро; то же положение, имеющее место в духе, видно в голосе. Он хочет сказать что-то, но не может сказать это, потому что ум не функционирует правильно и потому что голос не сотрудничает. Если в уме существует некое препятствие, некая помеха, тогда и в голосе существует нечто мешающее.

### *Тайна звука и цвета*

Привлекательность, которую человек находит в цвете и звуке, заставляет его интересоваться тем, существует ли скрытая за ними тайна, существует ли язык цвета и звука, который можно выучить; ответ заключается в том, что язык цвета и звука есть язык души и что именно наш внешний язык сбивает нас с толку относительно смысла этого внутреннего языка. Цвет и звук являются языком жизни. Жизнь выражает себя на всех различных планах существования в форме цвета и звука; но внешние проявления жизни столь твердые и плотные, что секрет их характера похоронен под ними. Почему мистики называют мир иллюзией? Потому что природа проявления такова, что скрывает свой собственный секрет внутри себя и предстает в столь твердой форме, что тонкость, красота и тайна ее характера оказываются спрятанными. Поэтому существуют два противоположных типа искателей правды жизни, ее учеников. Одни желают учиться у внешнего проявления; другие хотят открыть секрет, скрытый за ним. Те, кто учится у внешнего, получают и знание внешнее.

Первый вопрос, возникающий в сознании умного человека, таков: что есть в звуке и цвете, что взывает к человеку? Это тон и ритм цвета, так же как и звука, которые оказывают влияние на тон и ритм нашего бытия. Наше бытие есть наша способность к резонансу тона и ритма, которые приходят из звука и цвета; эта способность позво-

ляет нам быть подверженными влиянию звука и цвета. Так, кому-то нравится один цвет, а кто-то отдает предпочтение другому цвету; так же людей привлекает определенный тип звука.

В пении одним нравится баритон или бас, другим же тенор или сопрано. Есть души, к которым зывают глубокие звуки виолончели; но есть и другие, которым интересен звук скрипки; некоторые наслаждаются звуком рога или тромбона; а другие предпочитают флейту. О чем это говорит? Это говорит о том, что в нашем сердце, в нашем существе, есть определенная способность, вместимость, и от этой конкретной особенности зависит то, какой тип звука откликается в нас. В то же время это зависит от степени эволюции человека, его характера, его природы, того, «плотный» он или «тонкий»; а также от его темперамента: имеет ли он практичную натуру или мечтательную, любит ли он драму жизни или поглощен обычными жизненными вещами.

Цвет и звук воздействуют на человека в соответствии с его состоянием, темпераментом и эволюцией; и доказательством этого служит то, что человек часто меняет свое пристрастие к цвету. Бывает так, что в один период жизни он предрасположен к голубому, а в другое время предпочитает оранжевый цвет. Некоторые любят глубокие тона, а другие притягивают светлые. Это зависит от темперамента людей и степени их эволюции.

Музыка, какого бы она ни была типа, вызывает к кому-нибудь; плохая она или хорошая, но кто-то ее любит. Разве вы не видели, как развлекаются дети маленькой жестянкой и палкой? Ритм возникает из их способности к наслаждению. Такова же и человеческая природа; она содержит все: от высочайшего до самого низкого. Она имеет столь широкие возможности, что ничего не остается вне ее. Все имеет свое место и все ассимилируется человеческой природой, и в то же время существует действие и бездействие.

Не только степень эволюции заставляет человека менять свою приверженность к определенным цветам и тонам, но также различные цвета и тона помогают ему в его эволюции. Хотя очень часто бывает так, что человек считает какой-то цвет или тон такими важными, что забывает стоящее за ними, и это приводит его ко многим суевериям, причудам и фантазиям. Многие дурачили простых людей, говоря им, какой цвет относится к их душе или какая нота влияет на их жизнь. Человек всегда готов откликнуться на что-то, что может озадачить или смутить его ум; он, как правило, всегда хочет быть одураченным. Он так сильно наслаждается, когда кто-то говорит ему, что его цвет — желтый или зеленый, а его нота — «до», «ре» или «фа», что даже не заботится понять, почему. Это все равно,



что сказать кому-нибудь, что его день — среда, а четверг — кого-то другого! Фактически, все дни наши и все цвета наши. Именно человек хозяин всего проявления. Именно человек должен использовать все цвета и тона, они находятся в его распоряжении, от него зависит, как использовать *их* наилучшим образом. Было бы очень жаль, если бы мы были подчинены одному цвету или тону. В этом не было бы жизни; это была бы форма смерти. Лестница создана для нас, чтобы восходить, а не оставаться стоящим на одной ступени. Каждая ступень лестницы цветов и звуков — это наша ступень, если только мы можем ее принять.

С мистической точки зрения первым аспектом, который делает интеллект сознающим проявление, является звук; следующим аспектом является свет (цвет). Доказательство этому можно найти в Библии, а также в Веданте. Библия говорит: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог»; и она также говорит, что сначала было Слово, а затем пришел цвет. Что есть цвет? Он является аспектом света. Мы читаем в Веданте, что первым аспектом Создателя, источником, из которого было создано все творение, был звук, вибрация. В Коране сказано: «Первым поведением было: «Будь», и стало». В объяснении процесса творения все мистики, пророки и великие мыслители мира во все периоды истории первое место отдавали звуку. И ученый современности приближается к тому же. Он будет говорить о лучах, атомах, электронах; и пройдя через знание о различных атомах вещества, он подходит к чему-то, что называет движением. Движение есть вибрация. Звуком мы называем всего лишь эффект движения. Движение звучит, и мы называем речь звуком, когда она слышна. Когда же речь не слышна, то это потому, что мы не проявили достаточного качества звука. Но причиной звука является движение; а движение присутствует всегда. Это говорит о том, что существование движения не зависит от качества.

Цвет также есть движение. И именно качество цвета делает его конкретным для нашего видения. В то же время, хотя мы и можем назвать цвет зеленым, красным или желтым, каждый человек воспринимает цвет по-разному; тонкие оттенки цвета люди видят неодинаково, потому что качество различно в каждом из них. Тон соответствует качеству. Другими словами, тона и цвета имеют определенную вибрацию, но каждый из нас ощущает или чувствует их по-своему. Они различны относительно нас, в нашем восприятии.

Вернемся к концепции пяти элементов, которой всегда располагали мистики и которая не может быть объяснена в современных научных терминах, потому что мистики придают понятиям об элементах собственное, более глубокое значение. Хотя элементы могут

называться «землей», «водой», «огнем», «воздухом» и «эфиром», это не должно пониматься буквально; их природа и отличительные черты, согласно мистикам, различны. Но поскольку словарный запас ограничен, трудно дать другие имена этим элементам, хотя в санскрите мы имеем для них отдельные слова. «Эфир» — это не эфир в научном смысле, это качество, вместимость. «Вода» не является той водой, которую мы подразумеваем в повседневном языке; это жидкость, текучесть. «Огонь» понимается по другому; он означает отблеск или жар, сухость, излучение, все живое. Все эти понятия предполагают нечто большее, чем их обычное значение. Действие пяти элементов характеризуется различными цветами. А также они представлены звуком. В музыкальных гаммах Индии и Китая рага из пяти нот считается самой привлекательной; и мой собственный опыт говорит о том, что гамма из пяти нот гораздо более трогательна, чем гамма из семи нот. Гамма из семи нот теряет некое жизненное влияние, которым обладает пятинотная гамма.

Существует взаимосвязь между звуком и цветом. В действительности они — одно; они являются двумя аспектами жизни. Жизнь и свет — одно; жизнь есть свет и свет есть жизнь, также цвет является звуком, а звук — цветом. Только когда звук является цветом, он более видим и менее слышим, а когда цвет является звуком, он скорее слышим, чем видим.

Изучая и практикуя науку дыхания, можно обнаружить единство цвета и звука. Когда человек слышит что-то, его первым побуждением является открыть глаза, чтобы попытаться увидеть цвет этого. Это не есть способ увидеть цвет, хотя цвет является языком. Сама жизнь, которая слышима, также видима; но где? Она видима на внутреннем плане. Ошибка состоит в том, что человек ищет ее на внешнем плане. Когда он слышит музыку, он хочет видеть перед собой цвет. Каждая активность внешнего мира является неким типом реакции, неким следствием, другими словами, тенью активности, стоящей за ней, которую мы не видим.

Отрывки из книги «Хазрат Инайят Хан. Мистицизм звука. — М, 1997, с. 135-142.» в редакцию представил Ф.Гурбансой.

*Vüsalə MƏMMƏDOVA*  
*AMK-nın dissertantı*

## AZƏRBAYCANDA XANƏNDƏLİK SƏNƏTİNİN İNKİŞAF YOLLARI

Azərbaycan musiqi mədəniyyətində xanəndəlik sənətinin xüsusi rolu vardır. Xanəndələr xalqın mənəvi aləminin, zəkasının, arzu-istəyinin ifadəçisi olan xalq musiqisini və muğam sənətini təbliğ etmiş, yaşatmış və qoruyub saxlamışlar. Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında bir çox görkəmli xanəndələrin adları dərin iz salmışdır. Bu xanəndələr musiqi sənətinin bir çox janrlarının inkişafında aparıcı qüvvə olmuşdur. Musiqi tarixindən məlumdur ki, bir çox xanəndələr mahir ifaçı olmaqla yanaşı, həm də yaradıcı sənətkarlar olub, çox sayda təsnif və rənglərin, lirik xalq mahnılarının, muğamların, zərbi-muğamların yaradıcıları olmuşlar. Şifahi ənənəli musiqi mədəniyyəti xəzinəsini öz yaratdıqları nadir sənət inciləri ilə zənginləşdirən xanəndələrin, eyni zamanda, Azərbaycan operasının yaranmasında və bəstəkar yaradıcılığının genişlənməsində böyük xidmətləri olmuşdur.

Şifahi ənənəli musiqinin aparıcı janrı olan muğam xanəndə və xalq çalğı alətləri ifaçılarının yaradıcılığında inkişaf edərək böyük təkamül yolu keçmişdir. Muğam sənətinin tarixi xanəndəlik sənətinin inkişaf yolu ilə bağlı olmuşdur.

Dahi bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəyli xanəndəlik sənətini xarakterizə edərək yazır: “Peşə və sənət məqamında... musiqi icrası “ustad”ların işidir; bu ustadlar, qabiliyyət və ləyaqətlərinə görə iki zümrəyə ayrılırlar: biri şəhər və yaxud “məclis” musiqiçiləri ki, bunlara məlum olduğu üzrə “xanəndə və sazanda” dəstəsi deyilir; o biri zümrə “kənd” və ya “çöl” musiqarlarıdır ki, onlar da “aşıq” (aşıq) və zurnaçı” dəstəsidir” (1, s. 216).

Ü.Hacıbəylinin xanəndələri musiqi sahəsində peşəkar, ustad adlandırılması təsadüfi deyil. Həqiqətən də xanəndələr xüsusi məktəb keçmiş, musiqi sənətinə yiyələnmiş, muğam ifaçılığının qayda-qanunlarını dərindən mənimsəmiş sənətkarlardır. Xanəndəlik sənətinin əsas mahiyyətini şifahi ənənəli professional musiqi yaradıcılığı və ifaçılığı kimi səciyyələndirmək olar. Xanəndələr Azərbaycan musiqi irsinin ən zəngin

və çətin sahəsi olan muğamı ifa edərək yaradan sənətkarlardır.

Xanəndəlik sənətinin əsas xüsusiyyətlərindən biri odur ki, xanəndə səslə oxumaq – vokal sənətinin təmsilçisidir və həmişə instrumental ansamblın müşayiəti ilə çıxış edir. Əlbəttə ki, ansamblın tərkibi müxtəlif olur. Müəyyən dövrlərdən, xalq çalğı alətlərinin inkişafından, dinləyici tələbatından asılı olaraq, instrumental ansamblın tərkibində dəyişiklik müşahidə olunur. Musiqi tarixində ansamblın tərkibinin müxtəlif alətlərdən – ud, rübab, çəng, bərbət və s. kimi qədim alətlərdən ibarət olduğu məlumdur. Müasir dövrdə muğam üçlüyü (tar, kamança, qaval), xalq çalğı alətləri ansamblı və ya orkestri muğam sənəti ilə bağlı olan əsas musiqi kollektivləridir. Lakin hər bir halda xanəndə bu ansamblı solist kimi əsas aparıcı qüvvə olaraq çıxış edir və repertuar da onun ifaçılıq sənəti ilə bağlı olur.

Bu baxımdan, Ü.Hacıbəylinin xanəndə və sazanda ansamblı haqqında fikirləri diqqəti cəlb edir: “Xanəndə və sazanda dəstəsi əksər ovqat üç nəfərdən ibarət olar ki, onlardan biri oxuyar, təğənni edər, digəri “tar” və üçüncüsü “kamança” çalar; bu dəstənin əhli bütün muğam və dəstəgahları lazımınca bilməlidirlər;... xanəndə gözəl səsə malik olub, ustadanə təğənni etməkdən əlavə, bir də “zərb” alətindən olan “qaval”ı da ustadlıqla çala bilməyə borcludur” (1, s. 216).

Sitat gətirdiyimiz məqalədə Ü.Hacıbəylinin bir fikri də maraqlıdır: “Bu dəstə (xanəndə və sazanda dəstəsi – V.M.) çox vaxt “arif”lər məclisinə düşüklərinə görə sənətlərində mahir və qabil olmaları lazım gəlir” (1, s. 216). Burada “ariflər məclisi” dedikdə, muğam sənətinin bilicilərinin topladığı məclis nəzərdə tutulur. Bu da muğam ifaçıları ilə yanaşı, muğamın dinləyicilərinin də xüsusi hazırlığa malik olmalarına işarədir.

Elmi ədəbiyyatdan məlumdur ki, Azərbaycan musiqi irsi üç təbəqədən ibarətdir: xalq musiqi yaradıcılığı - folklor, xalq-professional musiqi – aşiq sənəti, şifahi ənənəli professional musiqi – muğam sənəti (2, s. 6). Hər bir təbəqə özünəməxsus xüsusiyyətlərlə – janr və ifaçılıq baxımından, formalaşdığı və təkmilləşdiyi mühit, dinləyici auditoriyası baxımından xarakterizə olunur. Bununla belə, bu təbəqələrin bir-biri ilə sıx bağlılığını, biri digərindən yetişdiyini və qarşılıqlı təsirini qeyd etməliyik ki, bu da xanəndələrin repertuarında xüsusilə qabarıq üzə çıxır.

Xanəndəlik sənətinin inkişaf mərhələlərini izlədikdə böyük bir dövr ərzində onun yüksək inkişaf yolu keçdiyinin şahidi oluruq. Tarix boyu bu sənət Şərqdə, o cümlədən də Azərbaycanda ənənəvi şəkildə nəsil-dən-nəslə ötürülmüşdür. Xanəndəlik sənətinin peşəkar musiqi sənəti kimi folklordan bəhrələnməsi inkar olunmaz bir faktdır. Bu mənada xanəndəlik sənəti həm professional, həm də folklor ənənələrindən irəli gələn bir çox ifa xüsusiyyətlərini, səciyyəvi oxu tərzini özündə cəmləşdirmişdir. Buna

görə də istər muğam ifaçılığında, istər aşiq yaradıcılığında, istərsə də xalq mahnılarının oxunmasında xanəndələr özlərinin peşəkarlığını nümayiş etdirirlər.

Xanəndəlik sənəti mürəkkəb və çətin sənətdir. Xanəndələr bir yandan gözəl, məlahətli səsə malik olmalı, digər tərəfdən isə poeziyanı, folklor, aşiq və muğam sənətinin sirlərini dərinlən bilməlidirlər. Çünki onlar el şənliklərində, toylarda, qədimdə saray və kübar məclislərində, müasir dövrdə konsertlərdə daim iştirak etdikləri üçün kütlələrin zövqünü oxşaya biləcək mahnıları, aşiq havalarını və muğamları öz repertuarlarına daxil edirlər.

XIX-XX əsrlərdə Azərbaycanın müxtəlif bölgələrində musiqi mühitinin öyrənilməsi göstərir ki, dövrün tanınmış xanəndələri həm şəhər, həm də kənd toylarına dəvət olunurdular. Şəhər mühiti üçün məclislərdə muğam dəstgah, təsnif oxunması xarakterik idisə, kənd toylarında əksər hallarda aşiq havalarının, xalq mahnılarının oxunmasına üstünlük verilirdi.

Azərbaycan milli vokal məktəbinin banisi, böyük müğənni Bülbül xanəndə sənəti haqqında yazır: “Xanəndə sənəti əsrlər boyu yaranan ənənələrin izlərini saxlamışdır. Əsasən zadəgan-feodal təbəqələrinə və şəhər əhalisinin varlı təbəqələrinə xidmət edən xanəndələr onların zövqünə uyğunlaşdırdılar. Feodal Azərbaycanda yuxarı təbəqələrin hakim dili fars dili olduğundan (bir çox Azərbaycan şairləri də bu dildə yazırdılar), xanəndələr də öz çıxışlarını demək olar ki, ancaq fars dilində ifa edirdilər... Xanəndənin ənənəvi kostyumu qızıl və gümüşdən düzəldilmiş bəzəklərlə, alətləri isə sədəflərlə bəzədilirdi. Bu cəhətdən aşıqlar öz sadə geyimlərinə və bəzəksiz-düzəksiz sazlarına (sədəf bəzəklər istisna olmaqla) görə həmin xanəndələrdən tamamilə fərqlənirdilər” (3, s. 135).

Muğam sənətində ustad ənənələrinin nəsil-dən-nəslə ötürülməsinin böyük rolu vardır. Bu baxımdan Azərbaycanın müxtəlif bölgələrində formalaşmış ustad sənətkarların yaratdıqları ənənələrə əsaslanan muğam ifaçılığı məktəbləri xüsusi qeyd olunmalıdır. Həmin məktəbləri muğamın tarixi inkişafında mühüm mərhələlər kimi qiymətləndirmək olar. Xüsusilə XIX əsrdə Azərbaycanın bir sıra iri şəhərlərində – Bakı, Şuşa, Şamaxı, Gəncə, Ordubad və digər şəhərlərdə formalaşmış muğam ifaçılığı məktəbləri Azərbaycanın musiqi tarixində mühüm rol oynamışdır.

Məlum olduğu kimi, XIX əsrdə Qarabağda çox zəngin muğam ənənəsi əsasında xanəndəlik sənəti özünün yüksək inkişaf mərhələsini yaşamışdır. Həmin ənənəni xanəndələr nəsil-dən-nəslə ötürülərək, müxtəlif məktəblər zəminində bu günkü sənətkarlarımıza çatdırmışlar.

Xanəndələr böyük və zəngin bir milli ənənənin yaşadılmasında mühüm rol oynamışlar. Azərbaycanda xanəndəlik sənətinin inkişaf istiqamət-

lərinin öyrənilməsi göstərir ki, bu sənət bir neçə sahə üzrə inkişaf etmişdir. Eyni zamanda, xanəndələrin nəsil-dən-nəslə ötürükləri muğam sənətinin bu gün də yaşamasında böyük rolu vardır. Yəni, bu gün Azərbaycan xanəndələri keçmiş zamanların görkəmli ustad xanəndələrinin ənənələrini yaşadırlar.

Muğam sənətinin əsas xüsusiyyəti onun şifahi ənənələr əsasında, yəni not yazısı olmadan və eyni zamanda, kompozisiya, forma, melodika, lad, metro-ritm və s. baxımından ciddi və məntiqi musiqi qanunları əsasında yaradılması və inkişaf etdirilməsindən ibarətdir.

Bülbül muğamların inkişafını məhz xanəndəlik sənəti ilə bağlayırdı. O, yazırdı ki, fasiləsiz olaraq iki saat uzanan oxumaları yaradan müğənnilər ancaq Azərbaycanda olmuşdur. Onlar “dəstgah” adı altında proqram əsərlər yaratmışlar. Azərbaycan muğamlarını məharətlə ifa etməklə xanəndələr əsrdən-əsrə keçən, zəmanənin sınaqlarından çıxıb gələn orijinal oxumaq məktəbi yaratmışlar.

Muğam ifaçılığının bütün lad, melodik inkişaf qanunlarını tam şəkildə bilməyi, melizmlərlə zəngin bəzədilmiş melodiyanı oxumağı bacarmağı, hər bir şöbənin əsasını təşkil edən mühüm melodik ifadələri, keçidləri mənimsəməyi tələb edir. Təbiidir ki, bütün bunları öyrənmək üçün məktəb keçmək vacib şərtidir.

Muğam məktəblərinin, muğam məclislərinin xanəndəlik sənətinin inkişafında böyük və əhəmiyyətli rolu olmuşdur. Dövrünün tanınmış xanəndələrinin hamısı demək olar ki, məhz bu məclislərdə iştirak etmiş və orada sənətkar dostlarının rəngarəng çıxışlarını görmüş və bu gözəl ənənə sayəsində püxtələşmişlər. Muğamın bütün qayda-qanunlarını dərinləndirən mənimsəyən, özündən əvvəlki sənətkarların yaradıcılığından bəhrələnən xanəndələr muğam bilicisi sayılırlar.

Xanəndələr muğam sənətinin ənənələrini sədaqətlə qoruyaraq, sonrakı nəsillərə ötürməklə yanaşı, həm də onları inkişaf etdirir, yeni melodiylarla zənginləşdirirlər. Sənətdə özünəməxsus ifaçılıq üslubu, öz yolu olan sənətkarlar orijinal ifaçılıq məktəbləri yaratmışlar. Azərbaycan xanəndəlik məktəbi məhz ayrı-ayrı görkəmli sənətkarların adı ilə bağlı olub, onların ifaçılıq üslubunu yaşadan və davamçıları tərəfindən nəsil-dən-nəslə ötürülən ənənələrdən yaranmışdır.

Milli musiqi mədəniyyətinin inkişafında xanəndələrin xidmətlərindən danışarkən, ilk növbədə, Azərbaycanda musiqili tamaşaların və bilavasitə muğam operalarının yaranmasını qeyd etməliyik. Məlumdur ki, ayrı-ayrı xalqların musiqi mədəniyyətlərinin formalaşmasında və inkişafında musiqili tamaşalar xüsusi rol oynamışdır. Azərbaycanın musiqi mədəniyyətində də belə musiqili tamaşalar mövcud olmuş və onların xalq tərəfindən sevilməsində ifaçı sənətkarların mühüm rolu olmuşdur.

Milli operamızın banisi, dahi bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəyli Azərbaycanlı milli operanın yaranmasının köklərini xalq arasında geniş yayılmış “Şəbeh” dini tamaşaları ilə bağlayırdı. Çünki “Şəbeh” dini tamaşalarda göstərilən hadisələr müəyyən süjet ətrafında qurulurdu və onların xanəndələrin iştirakı ilə keçirildiyi məlumdur. Bununla yanaşı, aşıqların məclis qurub dastan söyləmələri, xalq şənliklərinin ayrılmaz tərkib hissəsi olan oyun-tamaşalar da musiqili tamaşaların yaranmasına təkan vermiş, milli operanın yaranmasına zəmin hazırlamışdır.

Lakin məhz XIX əsrin sonlarında Azərbaycanın musiqi həyatındakı canlanma, xanəndəlik sənətinin gur inkişafı musiqi mədəniyyətində yeni bir dövrün başlanğıcını hazırlayan mühüm amil kimi diqqəti cəlb edir. XIX əsrin sonlarından xanəndəlik sənəti inkişaf edərək, fəaliyyət dairəsini genişləndirməyə başlayır. Bu baxımdan xanəndələrin teatr səhnəsinə çıxması xüsusi qeyd olunmalıdır. Belə ki, həmin dövrdən başlayaraq, xanəndəlik sənəti məhdud məclis, toy və şənlik çərçivəsindən çıxıb, teatr və konsert salonlarına yol tapır. Xanəndə və sazanda dəstələri teatr tamaşalarının fasilələrində böyük müvəffəqiyyətlə çıxış etməyə başlayır.

İlk dəfə xanəndələrin teatr səhnəsində, tamaşaların fasilələri zamanı çıxışı Tiflis və Şuşa şəhərlərində olmuşdur ki, bu da musiqili tamaşaların və musiqili teatrın meydana gəlməsinə təkan vermişdir. Musiqi tarixinə aid tədqiqatlardan məlumdur ki, ilk musiqili tamaşa da Şuşa şəhərində 1897-ci ildə səhnədə göstərilmişdir. Bu, Azərbaycanın görkəmli yazıçısı Əbdürrəhim bəy Haqverdiyevin təşəbbüsü və rəhbərliyi ilə tamaşaya qoyulmuş Füzulinin poeması əsasında “Məcnun Leylinin məzarı üstündə” adlanan bir tamaşa idi, burada poemanın hissələri xanəndələr tərəfindən muğamlar üstündə oxunmaqla yanaşı, səhnə quruluşu və teatr ünsürlərindən də istifadə olunmuşdu. Məcnun rolunda görkəmli xanəndə Cabbar Qaryağdıoğlu çıxış etmiş, tamaşanı sazandalar dəstəsi müşayiət etmişdir (4). Bu tamaşa gənc Üzeyir Hacıbəyliyə də böyük təsir göstərərək, sonradan ilk Azərbaycan operası “Leyli və Məcnun”un yaranmasında böyük rol oynamışdır (5). Eyni zamanda, həmin musiqili tamaşa Azərbaycanın mədəni həyatında əlamətdar hadisə olmuşdur. Belə ki, muğamlara əsaslanan musiqili tamaşanın göstərilməsi xanəndəlik sənətinin inkişafında da irəliləməyə doğru mühüm addım olmuş və bununla da xanəndələrin opera artisti kimi yeni fəaliyyət forması öz təsdiqini tapmışdır.

Azərbaycan musiqi tarixində ilk opera olan Üzeyir Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun” (1908) operası, ondan sonra yaranmış “Əsli və Kərəm”, “Şah Abbas və Xurşidbanu” digər muğam operaları, həmin dövrdə meydana gəlmiş Zülfüqar Hacıbəyovun “Aşıq Qərib” və Müslüm Maqomayevin “Şah İsmayıl” muğam operaları xanəndələrin ifası üçün nəzərdə

tutulmuşdu. Bu da xanəndə sənətində yeni bir istiqamətin – opera ifaçılığının formalaşmasına təkan verdi. Hal-hazırda da xanəndəlik sənətinin tədrisində opera hazırlığı mühüm əhəmiyyət kəsb edir və bunun sayəsində adı çəkilən muğam operalarda ifaçı nəsilləri yetişdirilir.

Bir cəhəti də qeyd etməliyik ki, Üzeyir Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun” və digər muğam operaları bir əsrə yaxındır ki, səhnədən düşmüşdür. Bu müddət ərzində neçə-neçə xanəndə nəslə dəyişmişdir və hər yeni nəsil xanəndələr üçün Leyli, Məcnun, Aşıq Qərib, Şah İsmayıl və başqa obrazlarını yaratmaq ən yüksək sənətkarlıq zirvəsi sayılır. Bütün bu operalar ilk tamaşadan xalq tərəfindən böyük rəğbətlə qarşılanmışdır. Şübhəsiz ki, bütün bu tamaşaların müvəffəqiyyətinin təmin olunmasında onların ifaçılarının – xanəndələrin əvəzedilməz rolu olmuşdur.

Beləliklə, Azərbaycanda musiqili səhnə əsərlərinin yaranması xanəndə sənətinin imkanlarını və repertuarını genişləndirmiş, xalq arasında onların populyarlığını artırmışdır. Hətta opera səhnəsində çıxış etməyən xanəndələr belə opera və musiqili komediyalardan ariya, duet və xorlar əsasında kompozisiyaları öz repertuarına daxil edirdilər. Bu baxımdan qədim qrammofon vallarında qorunmuş xanəndələrin səsyazıları müəyyən təsəvvür yaradır (6). Məsələn, qrammofon vallarında Ü.Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun” operasından “Söylə bir görək”, “Durun gedək”, “Şəbi-hicran” xor parçalarının ayrıca təsnif kimi oxunması geniş yayılmışdı. O cümlədən, digər operalardan parçalar da xanəndə yaradıcılığında öz əksini tapmışdı. Bu da həm Üzeyir Hacıbəylinin və həm də digər bəstəkarların əsərlərinin xalq arasında populyarlığını sübut etməklə yanaşı, xanəndələrin də repertuarının genişliyini göstərir.

Xanəndəlik sənətinin daha bir fəaliyyət dairəsi konsert ifaçılığı ilə bağlıdır. Xanəndələrin böyük səhnədə ilk çıxışları da əsasən XIX əsrin sonlarına, XX əsrin əvvəllərinə təsadüf edir. Həmin dövrdə Şuşada və Bakıda keçirilən Şərq konsertləri sonradan xanəndələrin rəngarəng repertuarla xalq qarşısında kütləvi çıxışlarına rəvac vermişdir. Müasir dövrdə xanəndələrin konsert fəaliyyətinin genişlənərək böyük vüsət almasının şahidiyik.

Xanəndəlik sənətinin inkişaf etdirilməsində Heydər Əliyev Fondunun prezidenti, YUNESKO-nun və İSESKO-nun Xoşməramlı səfiri Mehriban xanım Əliyevanın həyata keçirdiyi beynəlxalq miqyaslı layihələrin böyük əhəmiyyəti vardır. Bu baxımdan xanəndələrin səsyazılarını əks etdirən CD-disklərin buraxılması, muğam müsabiqələrinin təşkil olunması, respublikanın şəhərlərində və xarici ölkələrdə muğam ifaçılarının qastrol konsertlərinin keçirilməsi diqqətəlayiqdir və xanəndə nəsillərinin yetişməsində, eləcə də muğam sənətinin yaşadılaraq gələcək nəsillərə ötürülməsində xüsusi rol oynayır.



## Ədəbiyyat

1. Nacıbəyov Ü. Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər. Əsərləri. II cild. Bakı, 1965. s.215-225.
2. Zöhrabov R. Muğam. B.: 1991, 219 s.
3. Bülbül. Seçilmiş məqalə və məruzələri. B.: 1968. 228 s.
4. Abasova Ə. Uzeir Gadjibekov. B.: 1975. 142 s.
5. Nacıbəyov Ü. "Leyli və Məcnun" dan "Koroğlu" ya qədər. Əsərləri. II cild. Bakı, 1965. s.274-278.
6. <http://diskografiya.musigi-dunya.az>

## РЕЗЮМЕ

Статья Вусали Мамедовой «Пути развития искусства ханенде в Азербайджане» посвящена характеристике роли в развитии азербайджанского музыкального искусства ханенде – певцов-мугаматистов. Ханенде - исполнители и создатели богатого наследия профессиональной музыки устной традиции. Искусство ханенде развивается в нескольких направлениях, как концертное и оперное исполнительство и широко популярно в народе. Развитию искусства ханенде способствуют крупномасштабные международные проекты, реализованные Фондом Гейдара Алиева.

**Ключевые слова:** «ханенде», «певцы», «мугамисты», «Фонд Гейдара Алиева»

## SUMMARY

Vusale Mamedova's article "Ways of development of art khanende in Azerbaijan" is devoted to the characteristic role in development of Azerbaijan musical art khanende – mugham singers. Khanende - executors and founders of a rich heritage of professional music of oral tradition. The khanende art develops in several directions as concert and opera mastery and it is widely popular in people. The development of art khanende is promoted by large-scale international projects realized by Heydar Aliyev Foundation.

**Key words:** "khanende", "mugham singers", "Heydar Aliyev Foundation"

**Rəyçilər:** sənətşünaslıq namizədi, professor V.Əbdülqasımov;  
sənətşünaslıq namizədi, BMA-nın professoru C.Həsənova

**G.N. RƏHİMOVA**  
*AMK-nın “Ümumi fortepiano” kafedrasının müdiri,  
sənətsunaslıq namizədi, professor*

## **PROFESSIONAL MUSIQİÇİNİN FORMALAŞMASINDA ÜMUMİ FORTEPIANO KURSUNUN ROLU VƏ ƏHƏMİYYƏTİ**

Fortepiano çox geniş və bənzərsiz bədii-texniki imkanları bütün musiqi alətləri içərisində onun unikal yerini müəyyən etmişdir. Müxtəlif tarixi dövrlərə məxsus üslublara (klassik, romantik, müasir və s.) polifonik, homofon-harmonik və başqa faktura növlərinin təcəssümündə, milli koloritli effektlərin əldə olunmasında fortepiano imkanları zəngindir.

Dünya musiqi ədəbiyyatının orijinal sahələrindən başqa bu alətdə orkestr və xor əsərlərinin köçürmələri də uğurla alınır, xor, müğənni və solo instrumentalistlər dolğun şəkildə müşayiət olunur. Fortepiano özünün rəngarəng səslər palitrası sayəsində şagird və tələbələrin ümumi musiqi inkişafına olduqca müsbət təsir göstərir. Heç də təsadüfi deyil ki, bütün dünya praktikasında, o cümlədən respublikamızın musiqi təhsili sisteminin hər üç pilləsində (uşaq musiqi məktəbləri, texnikumlar və ali təhsil ocaqlarında ) fortepiano fənni, ixtisas sinfindən başqa, bütün digər şöbələrin tədris proqramına möhkəm daxil olunmuşdur.

Respublikamızın ilk ali musiqi məktəbi olan Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında (indiki Bakı Musiqi Akademiyası) ümumi fortepiano dərsləri bütün onilliklər ərzində keçirilmiş, təxminən 50 il bundan qabaq ayrıca bir kafedra yaradılmışdır. Kafedranın professor – müəllim heyəti bu illər ərzində zəngin pedaqoji təcrübə qazanmış, fənnin tədrisi metodikasını daima təkmilləşdirmişdir. Yeni yaradılmış Azərbaycan Milli Konservatoriyası, eləcə də onun tərkibindəki Bakı Musiqi Kolleci və İncəsənət Gimnaziyası da həmin ənənələri davam etdirməlidirlər.

Ümumi fortepiano üzrə tədris proqramı öz səviyyəsinə görə ixtisas sinfindən geri qalsa da, müəllimlərimizin qarşısında çox çətin, məsuliyyətli və şərəfli vəzifələr durur. Hər şeydən əvvəl tələbələrin

ixtisası və hazırlığından asılı olaraq ümumi fortepiano müəllimləri müxtəlif problemlərlə qarşılaşırlar. Məsələn, bəstəkar və nəzəriyyəçilərin, nəfəsli çalğı alətləri və vokal şöbələrin tələbələri fortepiano çalğısı üzrə heç də eyni səviyyədə dayanmırlar. Bəzi tələbələr kifayət qədər möhkəm çalğı vərdişlərinə malikdirsə, digərlərinin təlim səviyyəsi orta və hətta ondan da aşağı olur.

Buna görə də müəllimlərin ilk vəzifəsi tələbələrin hazırlıq səviyyəsini düzgün müəyyənləşdirmək, potensial imkanlarını qabaqcadan görməkdən ibarətdir.

Ümumi fortepiano siniflərində adətən bəstəkar, nəzəriyyəçi və dirijorların göstəriciləri daha yüksək olur. Bu tələbələrin bir çoxu əvvəlcə pianoçu olduğundan yaxşıca öyrənilmiş çalğı vərdişləri ilə seçilir. Lakin qazanılmış nailiyyətlə kifayətlənmək olmaz, əksinə ifaçılıq səviyyəsini daima qaldırmaq üçün səylə çalışmaq lazımdır.

Simli alətlərdə çalanların, tar və kamança ifaçılarının hazırlığı da əsasən qənaətbəxş olur. Onlar not mətnini çalmaq və hətta üzündən oxumaq sahəsində müəyyən qabiliyyətə yiyələnirlər. Eyni zamanda keçirilən əsərləri lazımi səviyyədə ifa etmək üçün onlar öz müəllimləri ilə birlikdə əzmlə işləməli olurlar.

Yəqin ki, siz mənimlə razılaşırsınız ki, vokalçılar, bizim konservatoriyada xanəndələr məlum səbəblər üzündən ümumi fortepiano dərslərində daha çox çətinlik çəkirlər. Not savadının başlanğıc pillədə olması, çalğı təcrübəsinin isə, demək olar ki, heç olmaması onlarla işləməyi xeyli çətinləşdirir. Bu şöbələrdə tədris prosesinin psixoloji səbəbləri də mütləq nəzərə alınmalıdır. Bir qayda olaraq, yaş ötdükcə müəyyən bilik və vərdişləri öyrənməyə həvəs azalır və tələbə qarşıdakı çətinlikləri aradan qaldıra biləcəyinə inanmır. Buna görə də həmin qəbildən olan tələbələrin üzərinə həddindən artıq yük qoymaq, onların uğursuzluqlarını çox da tənqid etmək olmaz. Əksinə, böyük səbr və təmkinlə başa salmaq lazımdır ki, ümumi fortepiano məşğələlərində də uğur qazanmaq olar və tələbələrin musiqi savadı, bədii dünya görüşü bu fənnən xeyli dərəcədə asılıdır.

İlk növbədə nəzərə almaq lazımdır ki, ixtisas sinfində həmin tələbələr muğam və təsniflərimizi şifahi yolla öyrənirlər. Buna görə də müəllim hər şeydən əvvəl başqa növ bədii təfəkkür tərzinə, yəni bəstəkarlıq sənətinə alışdırmalı, musiqinin forma və janrları barədə ibtidai biliklər verməli və texniki hazırlığın bünövrəsini düzgün qoymalıdır. Repertuar sahəsinə gəldikdə, xüsusilə qeyd olunmalıdır ki, parlaq milli koloritli əsərlər tədris zamanı böyük üstünlük təşkil etməlidir. Milli xarakterli, melodik və ritmik formullar, tanış muğam xalları, habelə rəngarəng harmonik

səslənmələr tələbələrin marağını özünə daha çox cəlb edir və növbəti məsələyə, əsərin ifası üçün vacib olan texniki priyomlar üzərində işi asanlaşdırır.

Tədrisən ümumi milli musiqi üslublarından hər bir bəstakarın fərdi dəst-xəttinə keçmək olar. Eyni zamanda xanəndələri yavaş-yavaş Avropa və rus bəstakarlarının əsərləri ilə də tanış etmək və bu əsərlərə qarşı maraq hissi oyatmaq lazımdır.

Tələbələrə qarşı fərdi yanaşma üsulları nə qədər müxtəlif olsa da, müzakirə etdiyimiz fənnin tədrisində vahid pedagoji prinsiplərə və bir sıra ümumi qanunauyğunluqlara əsaslanmaq çox vacibdir. Müvəffəqiyyətin əldə olunması üçün ilk növbədə məşğələlərin və öyrətmə üsullarının rəngarəngliyinə can atmaq lazımdır. Bu həm dərslərin maraqlı keçməsinə, həm də tələbələrin potensial imkanlarının hər tərəfli açılmasına yaxşı imkanlar yaradır. Bütün ifaçılıq siniflərində olduğu kimi, ümumi fortepiano dərslərində də aşağıdakı qaydalar əsas götürülməlidir:

1. əvvəla keçilən əsərlər özünün janr və üslub xüsusiyyətlərinə görə müxtəlif olmalı, yəni etüd, pyes, sonatina, sonata və polifonik formaları özündə cəmləşdirməlidir.

2. müəlliflər müxtəlif tarixi üslubları və milli bəstakarlıq məktəblərini təmsil etməlidirlər. Beləliklə də tələbələr Qərbi Avropa, rus, Azərbaycan və başqa xalqların professional bəstakarlıq sənəti ilə tanış ola bilərlər.

3. Tələbələrin texniki hazırlığını yaxşılaşdırmaq məqsədi ilə qammaları bütün hallarda çalmaq çox faydalıdır ( oktavalarla və tersiyalarla, düz və əks hərəkətə, adi və bölünmüş aspeciolarla). Bu məşğələlər üzrə ildə iki dəfə texniki zaçot keçirilməlidir.

4. Vərəqdən not üzrə oxumaq təcrübəsinə yiyələnmək, bu texnikanı inkişaf etdirmək.

5. Proqramın solo əsərləri ilə bərabər ifaçılıq sənətinin digər formalarına ansamblda çalmağı, müşayiət etməyi öyrənmək.

6. İfaçılıq iradəsinin, artistliyi və estrada da çıxış etmək bacarığını formalaşdırmaq.

Tərbiyələndirici işin vacib hissəsi də bir qrup tələbələrlə “sınıf iclasları” adlanan kollektiv dərslərin keçirilməsidir. Bu cür iclasların mövzusu geniş və müxtəlifdir, yəni musiqinin sonradan müşahidə edilməsi ilə dinlənməsi (canlı ifa və yaxud yazılı) musiqi həyatının müxtəlif hadisələrinə həsr edilmiş, tələbə qüvvəsinin və müəllimin iştirakı ilə konsertlər; keçən semestrin nəticələrinin yekunlaşdırılması, sinfin müvəffəqiyyətlərinin müəllim tərəfindən sonuncu dəfə qiymətləndirilməsi.

Aşağıdakı tövsiyələr isə bütün şöbələrin tələbələri üçün qüvvədə qalır. Əvvəla, müəllim bu və ya digər əsərin fortepianoda çalınması zamanı lazım olan bütün ifaçılıq məsələlərini özü üçün tam aydınlaşdırmalı və tələbənin səylərini onların yerinə yetirilməsinə yönəltməlidir.

Məsələn, akkordlu faktura və ya birsəsli kantilena, xırda barmaq texnikası və ya oktavalı hərəkət, mövzuların müxtəlif registrlərdə aydın nəzərə çatdırılması və müxtəlif ştrixlərin lazımı qaydada icrası ( stakkato, legato, nonlegato və s. ) müəyyən texniki vasitələr tələb edir.

Səsin keyfiyyəti üzərində də səylə çalışmaq lazımdır. Məlum olduğu kimi, müəyyən dövrlərin üslubu, fərd bəstəkarların yaradıcılığı, hətta ayrı-ayrı konkret əsərlər özünün ruhuna müvafiq səslənmə çalarlarını tələb edir. Bu barədə müəllimin köməyinə, məsələn onun dəqiq göstərişlərinə, səsin uyğun söz və ifadələrlə açıqlanmasına, habelə nümunəvi çalğıya böyük ehtiyac vardır.

Müxtəlif xarakterli əsərlər içərisində polifonik formaların ( məsələn 2 və 3 səsli invensiyaların ) öyrənilməsi daha böyük çətinliklər törədir. Başqa alətlərdə çalan solistlər adətən polifonik quruluşlu əsərlərlə qarşılaşırlar. Xalq musiqisi əsasında tərbiyə almış tələbələr üçün iki və daha artıq melodik xəttin eyni zamanda birləşdirilməsi daha çətinidir. Belə bir musiqi toxumasının ifası üçün tələbənin musiqi təfəkkürünə təsir göstərmək lazımdır. Məsələn, müxtəlif partiyaların ayrı-ayrılıqda çalınması, sonra isə müəllimin iştirakı ilə birlikdə səsləndirilməsi polifonik eşitmə qabiliyyətinin inkişafına müsbət təsir göstərir.

Fortepianonun özünəməxsus texniki ifa vasitələrindən biri də pedalizasiya hesab olunur. Bəzən tədrisə yenicə başlayanlar pedalın bol-bol tətbiqinə aludə olur, ayağını, demək olar ki, pedaldan çəkmir və nəticədə meydana gələn “qarışıq” və “xaric” səslənmələri qulaq ardına vururlar. Əlbəttə, bu xoşagəlməz haldır və onun tezliklə aradan qaldırılması lazımdır. Bunun üçün ilk mərhələlərdə pedalizasiyanın sadə və seyrək hallarda işləndiyi əsərlərdən başlamaq, onun səs effektlərini tələbəyə eşitdirmək məsləhət görülür.

Məlum olduğu kimi, ifanın səlis alınmasında applikaturanın, yəni münasib barmaqların düzgün tətbiqi də çox vacibdir. Adətən redaktorlar not üzərində ən mühüm anlarda barmaqları qeyd edir, buna görə də tələbə qalan səslərin applikatura qaydalarında səhvlərə yol verir, əsəri yaxşı öyrənə bilmirlər. Buna görə də müəllimlər az qala hər bir notun üzərində barmaqları göstərən rəqəmlər qoyurlar. Belə bir köməklə yanaşı, yaxşı olar ki, müəllim applikatura qaydalarının məqsədəuyğunluğunu əyani şəkildə başa salsın və tələbə bu kimi suallara özü cavab tapa bilsin.

Hər hansı bir əsərin rəvan şəkildə ifa olunması texniki vasitələrdən

kənarında təsəvvür etmək olmaz. Fortepianonun çalğı imkanları isə yuxarıda deyildiyi kimi, olduqca rəngarəng və orijinaldır. Müəllim ilk növbədə əllərin düzgün və sərbəst tutulmasına çalışmalı, ən sadə üsullardan başlayaraq tədricən daha mürəkkəb texnika növlərinə tələbənin texnikasını daima zənginləşdirməyə çalışmalıdır.

Bütün bu vəzifələrin həyata keçirilməsi üçün bir sıra tədbirlərin keçirilməsi zəruri hesab olunur. Məsələn, hər il bütün müəllimlərin açıq dərsləri təşkil olunmalıdır. Tələbələr isə ümumi fortepiano üzrə açıq və qapalı konsertlərdə çıxış etməlidirlər. Onu da deyək ki, qapalı konsertlərdə imtahanın proqramması qəbul olunur. İl ərzində isə hər bir tələbə təxminən 10-12 əsər çalıb öyrənməlidir ( məsələn, 2 iri formalı əsər, 2 polifonik əsər, 2-3 pyes, 3-4 etüd, 2 ansambl ).

Gələcək abituriyentlərin məsuliyyət hissini artırmaq və onların musiqi təlimini yaxşılaşdırmaq məqsədi ilə biz bütün fakültələrə qəbul imtahanlarına ümumi fortepiano fənninin də daxil edilməsini arzu edərdik.

Yeni yaradılmış Azərbaycan Milli Konservatoriyasının ümumi fortepiano kafedrası qarşısında duran bütün məsuliyyətli vəzifələri yerinə yetirmək üçün əzmlə çalışmalıdır. Bakı Musiqi Kollejinin və Respublika İncəsənət Gimnaziyasını onun tərkibinə verilməsi nəticəsində biz bir yerə yığılıb problemlərimizi birlikdə həll etməliyik. Bu təhsil ocaqlarının müəllimləri təcrübəli mütəxəssislərin metodikasına arxalanmalı, müxtəlif məsələlər barəsində seminarlar keçirməli və öz növbəsində ali məktəb üçün hərtərəfli hazırlıqlı tələbələr yetişdirməlidirlər.

## **Ədəbiyyat**

1. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры М., Музыка, 1967
2. Баренбойм Л.Фортепианная педагогика. М., Музгиз, 1937
3. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано.М., 1971
4. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. АПН РСФСР. М-Л, 1947

## **РЕЗЮМЕ**

Статья посвящена роли и значению курса общего фортепиано в проблеме формирования профессионала- музыканта.

В работе даны основные положения учебного процесса в освоении курса общего фортепиано. Здесь разработана комплексная мето-

дика по вопросам чтения нот с листа, транспонированию, аккомпанированию, умению самостоятельно работать над музыкальными произведениями.

**Ключевые слова:** «курс общего фортепиано», «профессионал-музыкант», «чтение нот».

## СУММАРЙ

Тше артигле ис дедиъатед то импортанъе анд роле оф эенерал фортепиано ъоурсе ин форминэ профессионал мусиъиан.

Тше ресеаръщ провидес маин резулатионс фор проъесс оф студийнэ эенерал фортепиано ъоурсе. Щере ис воркед оут а ъомплек метщодолоэй фор маттерс оф реадинэ нотес фром а лист, транспоситион, аъомпанй, абилитй то ворк индипендентлй витщ мусиъал ъомпоситионс.

Key words: “эенерал фортепиано ъоурсе”, “профессионал мусиъиан”, “реадинэ нотес фром а лист”.

**Rəyçilər:** professor Vaqif Əbdulqasimov

*Sevinc İSMAYILOVA*

*Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi  
Akademiyasının “Musiqi akustikası”  
laboratoriyasının kiçik elmi işçisi*

### ÜZEYİR HACIBƏYLI ADINA BAKI MUSIQI AKADEMIYASININ “MUSIQI AKUSTİKASI” LABORATORİYASINDA APARILMASI NƏZƏRDƏ TUTULAN TƏDQIQATLAR HAQQINDA

Bu gün müxtəlif musiqi proqramlarını yazmaq və musiqi aranjimanını tədqiq etmək üçün cürbəcür akustik proqramlar istifadə edilməkdədir. Bunların içərisində 20 ilə yaxın ən geniş istifadə olunan və 1,5 milyona qədər istifadəçisi olan Cubase proqramıdır. Bu proqram 1990-cı ildə Karl Steinberg və Manfred Rerup tərəfindən Steinberg firmasında yaradılmışdır. Proqramın birinci versiyası Apple Macintosh, sonra isə 1992-cı ildə Windows versiyası üçün tərtib edilmişdir. 1996-cı ildə Steinberg kampaniyası ilk dəfə olaraq analogiyası olmayan VST (Virtual Studio Technology) texnologiyasını yaratdı. Bu, dünyaya soft sintezatorların və semplerlərin açılması ilə musiqi parçalarının ucuz və sadə üsulla yaranmasına yol açdı. VST-nin tətbiqi ilə müxtəlif səs signallarının öyrənilməsi bəlli bir zaman içərisində daha rahat həyata keçirilə bilər. Qeyd etmək lazımdır ki, Cubase VST bu funksiyaları yerinə yetirən ilk proqramdır. 2004-cü ildə Studio Connection texnologiyasının tətbiqi ilə proqramın interfeysi ilə və Yamaha qurğusu arasında bilavasitə körpü yaranmış oldu. Nəticədə 2007-ci ildə firma ən yaxşı musiqi proqramları hazırlayan firmalar arasında Steinberg mükafatlandırılmışdır. Beləliklə, dünyanın 107 jurnalları **Cubase 5** ən yaxşı səs yazma proqramı kimi qiymətləndirmişdir.

Cubase 5 tətbiqi zamanı aşağıdakılar əldə edilir:

- Audio və MIDI (musiqi alətlərinin rəqəmli interfeysi) yazı funksiyalarının sadə və tez bir zamanda yazılması;
- Audio və MIDI-treklərinin dəqiq və tam kontrolu və redaktə edilməsi;
- Səsin tədqiqatı üçün tamami ilə yeni VST qurğu və pluginlərin tətbiqi.



Bunlar içərisində sempler Steinberq HALion əsas yer tutmaqdadır. Sempler Steynberq HALionun yardımı ilə çox sayda yüksək keyfiyyətli musiqi alətlərinin Yamaha Mohif formatında semplerlər yükləmək mümkündür.

Qeyd etmək lazımdır ki, rəqəm texnoloqiyaları həyatımızın bütün sahələrinə yol tapmaqla yanaşı müasir elektron musiqi alətlərində də tətbiq edilməkdədir. Rəqəmli musiqi texnikası, rəqəmli səsin texnologiyası və quruluşunun əsasları musiqi ilə məşğul olan mütəxəssislər tərəfindən öyrənilməlidir. Musiqiyə kompüter texnologiyalarının tətbiqi peşəkar musiqiçilər üçün yeni perspektivlər açmaqdadır.

Müxtəlif həçimli səsyazma studiyalarının ən əsas avadanlıqlarından biri səsi sintez edən qurğu-sintezatorlardır. Sekvensorların ortaya gəlməsi sintezatorların imkanlarının daha da genişləndirilməsinə səbəb olmuşdur. MİDİ-interfeys qəbul olunduqdan sonra müxtəlif modelli sekvensorlar meydana çıxmışdır. Bu da istənilən bir sintezatorla uyğunlaşmağa imkan vermişdir.

Sintezatorların aşağıdakı tipləri mövcuddur:

- Prologue-qeyri adı səsvermə və geniş modulyasiya yaratması ilə analoq modelləşmə filterləri ilə təchiz edilmiş polifonik sintezator.
- Spektor-zəngin səs spektorunu və teksturlarını yaratmaq üçün geniş spektral filtrasiyaya malik sintezator.
- Mystic-qeyri adı və kosmik səslərin yaradılması üçün səsi fiziki modelləşmə texnologiyasını yaradan sintezator.

50 audio və MİDİ plaginlərdən əmələ qələn alqoritmlə işləyən musiqi fraqmentində, sakitliyi ortaya qoyan sistem kompüterə hər hansı bir materialı yazmaq və dinləmək üçün cihazlara gələn yükü azaltmaq məqsədi ilə istifadə olunur.

Standart effektlər üçün yeni **Vintage Compressor**, **Studio Chorus** və çoxkanallı **Multiband Compressor** işlənilə bilər. Bu proqramla çoxkanallı həçimli səs yaratmaq mümkündür.

Yeni yaranmış Sound Frame texnologiyası ilə səs fayıllarını seçmək, qruplaşdırmaq və seyr etmək mümkündür. Eyni zamanda bu texnologiya ilə video fayıl, fayıl layihələr və sintezator cihazların proqramlarını da həyata keçirmək mümkündür.

**“Control Room”** – sistemə girib-çıxan bütün proqramları idarə edərək studiyada mövcud olan bir neçə monitorlara və qulaqcıqlara səsi yönləndirməkdədir. Əgər bəlli bir multi instrumental kollektivin səs yazısı icra edilirsə, bu halda ifaçıların ümumi səsi yox, ancaq qulaqcıqda onun bir hissəsinin eşidilməsi təmin edilir. Məsələn, bas gitara ifacısı ancaq dilli və zərb alətlərini eşidəcəkdir. Bu arada **nota redaktor** MIDI

materiallarını çox güclü şəkildə redaktə edilməsini və aranjimanını idarə etməkdədir.

Cubase sistemində eyni zamanda yazılmış melodiyanı saxlamaq, onun harmoniya, aranjiman və stilini dəyişmək, uyğun səsləri seçmək və eyni zamanda vokalçının səsini yazmaq mümkündür. Bununla bərabər müxtəlif səs effektləri və ideal tezlik balansı da əldə etmək mümkündür. Bütün bu hazırlıq işlərindən sonra yazılmış albomu son hazırlıq vəziyyətinə gətirməklə müxtəlif şəkillərdə yazı aparmaq mümkündür.

Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının nəzdində yaradılan “Musiqi akustikası” laboratoriyasında müxtəlif səsyazma prosesləri ilə yanaşı ayrı-ayrı musiqi alətlərinin və ifaçıların səslərinin akustik tətqiqadlarının yerinə yetirilməsi nəzərdə tutulmaqdadır. Laboratoriyada, eyni zamanda kiçik elektrik maşın və avadanlıqların ətrafa saçdıqları səslərin tezlik xarakteristikası və səs-küylərinin müxtəlif bucaqlar altında səs mənbəyindən yayılmasının dB (desibel) dəyərləri təyin ediləcəkdir. Bu göstəricilər, digər göstəricilərlə bərabər maşın və avadanlığın pasportunda verilməkdədir. Bu məqsədlə laboratoriya iki məkan şəkilində layihələndirilmişdir:

- 1) Studiya;
- 2) Cihazlar və səs operatorunun yerləşdiyi otaq.

Akustik studiyada əks olunan səslərin enerjisinin udulması üçün divarları, tavan və döşəməsi səs udan material və konstruksiyalarla örtülmüş və reverberasiya zamanı tezlik xarakteristikaları studiyada optimal qiymətə endirilmişdir. Səs operatorunun məkanının tavanı və divarlarının yuxarı hissəsi effektiv səs udan materiallarla üzlənmişdir. İki məkan arasında yüksək səs izolyasiyası olan uçqat şüşələnmiş pəncərə nəzərdə tutulmaqdadır. Xarici səs-küyün bu məkanlara girməməsi üçün yüksək səs izolyasiyası olan qapılar layihələndirilmişdir. Məkanların ətrafında yerləşən otaqlardan gələn səs-küyün səviyyəsini azaltmaq məqsədi ilə bütün mövcud olan pəncərə və dəliklər bağlanmışdır. Hər iki otağın süni havalandırılması təmin edilmişdir.

## **Ədəbiyyat**

1. M.T.Kərimov, Z.F.İsayev Müasir elektron musiqi texnikasının və kompüter texnologiyalarının əsasları. Bakı 2009 il.
2. R.H.Əbdülrəhimov Salonların akustigi və tasarımı. Trabzon 2005 il.
3. Б/А. Электронный учебник. «Cubase шаг за шагом» 2003.
4. Б/А. Основы МИДИ. Интернет сайт Видеотон. Инфо видеотон.ру. Профессиональное видео-аудио оборудование.

## РЕЗЮМЕ

Севиндж Исмайлова

### **О предполагаемых исследованиях в лаборатории ” Музыкальной акустики” Бакинской Музыкальной Академии им. Узеира Гаджибейли**

В статье описывается музыкальная программа Cubase 5. Широко раскрываются типы объемного звучания с применением синтезаторов.

В работе приводится характеристика «Акустической лаборатории», созданной в Музыкальной Академии имени У.Гаджибейли. В этой лаборатории, впервые созданной в республике, будут исследованы звуки различных музыкальных инструментов, голоса исполнителей, а так же шумовые характеристики небольших машин и оборудований.

**Ключевые слова:** «музыкальная программа Cubase 5», «типы объемного звучания», «Акустическая лаборатория».

## SUMMARY

Sevinc Ismayilova

### **About future researches in the laboratory “Musical acoustics” of Baku Musical Academy Under the name of Uzeyir Hacıbeyli**

A musical program Cubase 5 is described in this article. Models of volume sounding reveal widely applying composer.

There is a characteristics of “Acoustic laboratory” in the article created by Baku Musical Academy Under the name of Uzeyir Hacıbeyli. Various musical instruments in this laboratory setup in the Republic for the first time will be researched a number of performance and sound characteristics small machines and equipments.

Key words: “A musical program Cubase 5”, “described in this article”, “Acoustic laboratory”.

**Rəyçilər:** Professor R.Əbdülrəhimov;  
“Musiqi akustikası” laboratoriyasının müdiri Z.İsayev

*Minarə DADAŞOVA*  
*professor, ped. elm. doktoru*

## MUSİQİ DİLİNİN ANLANILMASINDA İFADƏ VASİTƏLƏRİNİN ƏHƏMİYYƏTİ

Hamıya məlumdur ki, hər bir əsərin ifadəliyi onun melodiyası, harmoniyası, ladı, ritmi və bütün digər ifadə vasitələrinin qarşılıqlı təsiri sayəsində yaranır.

«Musiqi formanın yaranmasında başlıca amil melodya, harmoniya və ritm kimi musiqi ifadə vasitələrinin qarşılıqlı əlaqəsidir». (9, s.13).

J.V.Sposobin musiqi formaların təsvirində, bu elementlərin rolunun işıqlandırılmasına əsaslanır.

Melodiya – musiqinin ən mühüm ifadə vasitəsi olmaqla yanaşı, eyni zamanda müəyyən fikrin daşıyıcısıdır.

Melodiya həmişə özündə bədii sürət daşıyır. O, səsyüksəkliklərinin və ritmin qarşılıqlı əlaqəsindən yaranır. Melodiyanın lad-interval və metroritmik tərəfləri - əsasdır. Onlar melodiyanın xarakterini və məzmununu müəyyən edir.

Sposobin qeyd edir ki, «melodik-yüksəkliklər münasibətləri sahəsi lad quruluşundan tam mənada asılı deyildir, o, forma hissələrinin qarşılıqlı tabeçiliyi kompozisiyasında çox mühümdür. Bundan başqa, kulminasiyaların məqsədəuyğun yerləşdirilməsi formanın yaradılmasının əsas prinsiplərindəndir» (9. s. 15).

Melodiyanın digər tərəfləri də vardır ki, bu dərəcədə mahiyyət kəsb etmədən, onun ayrılmaz hissəsidir və ümumi ifadəliliyinə özünün əhəmiyyətli təsirini göstərir. Bu, səslənmənin tembridir.

Not mətnində səs, müəyyən özünəməxsus rəngə malik deyil, lakin notların ifası zamanı bütün səslər bu və ya digər tembrə malikdirlər və bu musiqi dilini zənginləşdirir, onun ifadə imkanlarını genişləndirir.

Melodiyanın səsləndiyi registr də əhəmiyyətlidir. Bəzən registr dəyişikliyi musiqinin xarakterini tamamilə dəyişdirir. Heç bir melodiya tembr və registrdən kənar qavranılmır. Musiqinin bu xüsusiyyətləri digərləri ilə bərabər, mühüm ifadəlilik vəzifələrini yerinə yetirirlər.

Hər bir melodiyanın – özünün müəyyən səslər «dəsti», müəyyən ladi vardır.

Melodiyanın ifadəliliyi onun hansı ladda səslənməsindən çox asılıdır. «Lad elə səslər sistemidir ki, orada əsas pərdə (pərdələrin hesablanması, adətən ondan başlanır) ən sabitdir, qalanları isə – ya nisbətən sabitdir, yaxud qeyri-sabitdirlər və buna görə də daha sabit olanlara meyillidirlər, onlarda həll olmağa cəhd edirlər» (7, s. 24).

«Lad digər melodik və harmonik qanunauyğunluqlarla sıx qarışıqda, təşkil edici başlanğıcdır» (7, s. 172).

B.Asafyev qeyd edirdi ki, «ladlar, intervallar kimi, musiqinin formal struktur elementləri deyil, onun ifadəlilik varlıqlarıdır» (2, s. 142).

Musiqidə bir çox müxtəlif laddardan istifadə olunur. Bəzi ladlar, musiqidə, onun tarixi inkişaf prosesində yaranırdı, major və minor belələrindəndir; digərləri isə bəstəkarlar tərəfindən, xüsusi sürətlərin təcəssümü üçün yazılırdı.

Özü özlüyündə major və minor musiqinin ümumi xarakterinə qüvvətli təsir göstərilir. Major musiqisi daha çox təntənəli-bayram, yaxud şən və sevincli olur. Minorda isə daha çox qəmli, lirik, elegiya musiqisi səslənir. Lakin bu bölgü şərtidir.

Azərbaycan musiqisində xalq-lad elementləri major-minora intensiv nüfuz edərək melodiyanın xüsusi ifadəliliyini yaradırlar.

Melodiya kiçik hissəciklərə bölünə bilər ki, onlar musiqi intonasiyaları adlanır. Musiqişünaslıqda verilən tərifə əsasən, intonasiya – 2-4 səsdən ibarət, musiqinin ən kiçik məzmun hissəciyidir. İntonasiyaların xarakteri və birləşmələri melodiyanın xarakterini müəyyən edir. Melodiyanın lad quruluşu, xarakteri və intonasiyalarının ardıcılığı əsasında biz onun məzmununu, gözəlliyini, ifadəliliyini qiymətləndiririk.

Harmoniya – bir növ melodiyanın rezonatorudur. O, əhəmiyyətli melodik səsləri nəzərə çarpdırır. Harmoniyanın ifadəlilikdə rolu ondadır ki, onun sayəsində lad və tonallıq xüsusiyyətləri daha dolğun və parlaq aşkarlanır. Tonallıq dəyişdikdə, biz aydın hiss edirik ki, tonika yuxarı yaxud aşağıya keçirildi, və adətən bu, koloritin işıqlanması, yaxud tutulması ilə əlaqədardır.

Harmoniyanın forma yaradan əsas əhəmiyyətini qeyd edən Sposobin, onun funksionallığı haqqında danışır. Akkordika sahəsindəki funksionallıq, bütün qalan səslənmələrin tonikaya tabeçiliyində özünü göstərir. Tonika rahatlıq, sabitlik ovqatı yaradır. Ladın hər hansı başqa akkordu – qeyri-sabitdir. Qurumun qeyri-sabit harmoniyada bitməsi, onu harmonik cəhətdən natamam edir. Qeyri-sabit akkordlardan harmonik gərginliyin artırılması üçün istifadə edilir.

Tonal nisbətlərdə də funksionallıq özünü göstərir və əsas tonallığın digərləri ilə qarşılaşdırılmasında aşkarlanır. Əsas tonallıq tonika kimi sabitdir. Əsərdəki hər hansı digər tonallıq qeyri-sabitdir və «tabe» adlanır.

Forma yaradıcılığında əsas tonallıq mərkəzləşdirici və tabeedicidir» (9, s. 24).

Azərbaycan musiqisində xalq ladları əsasında harmoniyanın ənənəvi əsaslarından uzaqlaşma müşahidə olunur. Harmonik funksiyalar yeniləşir, zənginləşir, yeni harmonik funksiyalar nisbəti yaranaraq təkrarsız fərdi cizgilər qazanır.

«Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında harmoniya, klassik tonal təfəkkürə istinad edir və müasir musiqidə baş verən lad islahatlarını gerçəkləşdirərək, əhəmiyyətli dərəcədə zənginləşir, müxtəlif ifadə vasitələri sayəsində təkmilləşir»(4, s. 42).

Lad, melodik və ritmik orijinallıq Azərbaycan musiqi dilinin bənzərsiz spesifik xüsusiyyətidir.

Melodiyanın harmonik akkord müşayiəti, onun ifadəliliyini artırır.

İstrumental musiqidə əsərin müşayiət hissəsinin rolu çox vaxt böyükdür, bəzən isə az qala müstəqildir (Bethovenin «Aylı sonatası»).

Ritm musiqidə böyük əhəmiyyətə malikdir, melodliya ilə qırılmaz əlaqədədir. Melodiyanın xarakteri və həm də bütöv əsərin xarakteri bir çox cəhətdən ritmdən asılıdır.

Adətən, müəyyən xarakterli melodiyalara özünə məxsus xüsusi ritm uyğundur. Yavaş, sakit, sürətli, coşqun, həyəcanlı melodiya vardır, onların ritmi, yaxud ritmik rəsmi fərqlidir. Məsələn, laylanın, valsın ritmi, adətən, rəvandır. Marşların – hərbi, idman və başqaların musiqisinin xarakterindəki fərqlərə baxmayaraq, ritmlərində ümumi – «punktir ritm» vardır ki, onun əsasını daha uzun və daha qısa səslərin növbələşməsi təşkil edir.

«Ritm, müxtəlif səsləri və akkordları birləşdirərək, onlardan məzmun daşıyan qruplar yaradır... Bu cür oxşar və fərqli qrupların birləşməsi və qarşılıqlı tabeliyindən tamamlanmış mövzu-fikir, mövzulardan və onların inkişafından isə bütöv əsərlər yaranır» (9, s. 27).

Musiqidə ritm melodiya kimi – mühüm ifadə vasitəsidir.

Musiqinin xarakteri və səslərin hərəkət sürəti bir-biri ilə sıx əlaqədədir. Düzgün seçilmiş tempdən musiqi əsərinin bağlıdığı təəssürat asılıdır. Əsərin ümumi tempini qorumaq şərti ilə, əsərin daxilində ifadə tərəfindən bəzən çox incə, çətin sezilən, bəzən də kəskin müxtəlif temp dəyişikliklərinə yol verilir, lakin bu həmişə müəllif niyyətinin həyata keçirilməsi ilə əlaqədardır. Buna görə də ritm musiqi ifadəliliyinin mühüm vasitəsidir.

Musiqidə dinamik çalarların əhəmiyyəti, heç də tempdən az deyildir.

Musiqidə dinamika – ifadə vasitələrindən biridir.

Məsələn, pianissimo musiqiyə səmimilik əhvalı, xatirə xarakterini, əhvalatın uzaqlarda vaqə olduğu xəbərini gətirə bilər.

Fortissimo həm musiqidə emosional durumun kəskin dərəcəsini və həm də inkişafın gərginliyini ifadə edə bilər.

Grescendo və diminuendo müvafiq olaraq, emosional yüksəliş və eniş, yaxınlaşmanı və uzaqlaşmanı ifadə edə bilər.

Dinamika həm də musiqi «təsvirləri» vasitəsi ola bilər.

İfaçı, əsərin üslubunu nəzərdə tutaraq, müəllif niyyətinə nüfuz edərək dinamik ifadənin qədərini tapmalıdır. Tez-tez olur ki, pianoçular, bir üsluba məxsus musiqini şərh edərkən, digər üslubların musiqisinin öyrənilməsi və ifasında əldə etdikləri ifadə vasitələrindən düşünmədən istifadə edirlər.

İfaçılıq sənəti tarixinə dinamikanın ifadə məzmununun bir çox izahı cəhdləri məlumdur. «Hesab etmək olar ki, forte və pianonun beş əsas növlərinin hər biri müəyyən xarakter ifadə edir»....

«Pianissimo... sirli, mistik xarakterə malikdir, kamil ifa zamanı dinləyiciyə valehedici uzaqdan gələn musiqi səsi, əks-sədası... təsirini bağışlaya bilər».

«Fortissimo... sevincin şadyanalığa qədər, iztirabın hiddətə qədər, parlaqlığın təmtəraqlığa qədər yüksəlişini ifadə edir» (C.Czerny. Vollständige theoretisch-practische Pianoforte Schule..., op.500, t.3, ss.4-5, Wien).

Bethoven dinamikasının ən mühüm üsulu – dinamik – təzadlı qarşılaşdırmalardır. Onun P-F-si müxtəlif cür izah oluna bilər: həm «dinamik basqın» həm «dinamik dialoq», həm «ışıq və kölgə dinamikası» və s. Bu anlayışlar, Bethoven yaradıcılığı üçün səciyyəvi olan musiqi sürətlərinin qarşılaşdırılması tiplərini ifadə edirlər.

Səsin çaları, onun xarakteri, yəni tembr də musiqi ifadəliliyi vasitəsidir.

Ən yüksək ifadəlilik dərəcəsi musiqinin çox müxtəlif və incə temp, dinamika və tembr çalarlarının birləşdirilməsi və ifası zamanı əldə edilir.

Konen qeyd edir ki, «romantiklərin ifadə vasitələri sisteminin ən parlaq xüsusiyyəti – klassik surətlərlə müqayisədə rəngarəngliyin (harmonik və tembr) əhəmiyyətli zənginləşdirilməsidir» (3, s. 165).

Klassik incəsənətlə müqayisədə romantiklərin solo alətlərinin səslənməsinin rəngarəng – tembr tərəfi mühüm əhəmiyyət qazandı.

İnsanın dəyişkən ovqatlı daxili aləmini əks etdirmək üçün romantik bəstəkarlar rəngarəng tonal qarşılaşdırmalardan, alterasiyalı harmoniyadan, köməkçi pərdələrin akkordlarından istifadə edirdilər, bu isə, harmonik dilinin mürəkkəbləşməsinə və funksional cazibənin zəifləməsinə səbəb oldu.

Musiqi surətinin xarakterini zənginləşdirən, musiqiyə xüsusi ifadəlilik çalarları gətirən ifaçılıq ştrixləridir.

Qeyd etmək lazımdır ki, sadalanan musiqinin ifadə vasitələri illər uzununu musiqi pedaqogikasının diqqəti mərkəzində idi. Təhsil məzmununun bu tərəfi müxtəlif metodiki tədqiqatlarda ən çox işlənmişdir. Bu biliklər qrupunun yuxarıda şərh edilmiş, sistem halında işlənmiş, musiqi haqqında biliklərlə qarşılıqlı münasibəti məsələsi bu işdə prinsipial mahiyyət qazanır. Bundan başqa sadalanmış musiqi ifadə vasitələri, musiqidə birlikdə, qırılmaz əlaqədə mövcuddur.

Əsərin ideyasını əks etdirən melodiya lad əsasına malikdir. Ritm melodiyanın səslərini zamanda təşkil edərək, melodiya müəyyən xarakter gətirir, onun ifadəliliyinə əhəmiyyətli dərəcədə təsir göstərir. Temp və dinamika, musiqi səslərinin hərəkət sürətinin və onların səslənmə gücünün dəyişdirilməsi sayəsində melodiya xüsusi həyatilik (canlılıq) gətirirlər. Tembr melodiya xüsusi kolorit gətirir, akkompəment – harmonik müşayiət – onun lad əsasını möhkəmləndirir, onu daha zəngin, parlaq, rəngarəng edir.

«Musiqi ifadə vasitələrinin heç biri tək halda meydana çıxmır. Əsərdə, onun ən qısa müddətli hissəsində müəyyən tempdə metr və ritm, müəyyən ladda və tembrdə bir yaxud bir neçə melodik xəttlər, bu və ya digər şərhə harmonik səslər və s. sıx surətdə bir-birinə qarışmışlar. Musiqi «toxumasının» bütün tərəfləri bizim eşitmə qabiliyyətimizə eyni vaxtda təsir göstərirlər və buna görə də, çıxardığımız ümumi təəssurat musiqi sürətinin ümumi xarakteri bu vasitələrin qarşılıqlı təsirindən yaranır»(7, s. 55).

Bəzi musiqişünaslar melodiya, harmoniya, metr, ritm, temp, registr, səslənmə gücü, ştrixlər, tembr ilə bərabər fakturanı da elementar ifadə vasitələri qrupuna daxil edirlər (S.S.Skrebkov).

Eyni zamanda digər tədqiqatçılar (L.A.Mazel, Y.N.Tyulin, V.P.Çinayev) hesab edirlər ki, ifadə vasitələri sırasında faktura, bu vasitələri birləşdirən bir amil kimi xüsusi yer tutur.

Belə ki Çinayev yazır: «musiqi ifadəliliyinin müxtəlif vasitələri öz spesifikalarına və öz qanunauyğunluqlarına malikdir və fakturanın tərkib elementləri kimi qiymətləndirilə bilər» (11, s. 7-8).

Öz növbəsində, faktura yaranarkən musiqi ifadəliliyinin heç də bütün vasitələri eyni dərəcədə mühüm rol oynamırlar.

Y.N.Tyulinin fikrincə, melodiya, harmoniya, ritm bu prosesdə aparıcıdırlar.

Tədqiqatların əksəriyyətində, fakturanın tərifləri məzmunca bir-birinə zidd deyillər və yalnız biri birindən müfəssəllik dərəcəsi ilə fərqlənirlər. Orada faktura, adətən musiqi toxumasının konkret forması və quruluşu kimi (S.S.Qriqoryev, M.İ.Royterşteyn, Y.N.Tyulin) ifadə üsullarının cəmi kimi izah edilir.



Əsərin bədii vəhdətinin yaranmasına xüsusilə kömək edən ifadə vasitələrinin aşkarlanması bir vəzifə olaraq müasir musiqi tədqiqatçıları qarşısında durur.

Skrebkova – Filatova qeyd edir ki, «müasir musiqidə mühüm təşkilatçılıq funksiyalarını öhtəsinə götürmək iqtidarında olan, rolu daha da zəngin və çoxcəhətli olan, musiqili-dil sistemləri arasında yalnız biri gözə çarpır. Bu sistem – musiqi fakturasıdır»(8, s. 218).

Məsələn, əgər musiqidə təsviri vəzifələr qoyulursa, onda fakturanın fon xassələri fəallaşır. Belə hallarda işıq və qaranlıq təəssuratı yaradan aşağı və yüksək registrlərdən istifadə edilir, qatı və şəffaf səslənmələr, təzadlı dinamik çalarlar yaranır, səciyyəvi tembrlər və onların birləşmələrindən istifadə edilir, musiqi toxumasında çoxcəhətli faktura rəsmləri, harmoniyada isə parlaq tonal-harmonik dönüşlər yaranır.

Musiqişünaslar həm də qeyd edirlər ki, musiqidə faktura – janrın ən mühüm komponentlərindən biridir (5, s. 193, 333).

Məsələn, bir çox rəqs və marşlar üçün düüst faktura formulları səciyyəvidir. Mütəhərrik janrlarda faktura formullarının bu cür müəyyənliyi onların təbiəti ilə əlaqədardır. Faktura və janr sistemlərinin qarşılıqlı əlaqələri həm də təsvirçilik, mənzərəlilik, səfalılıq olan yerlərdə özünü göstərilər. Belə janrların nümunələr kimi dalğavarı müşayiəti olan barkarola («suyun hərəkəti»), müəyyən qədər – noktürn, serenada, pastoral göstərilə bilər ki, onlarda təbiətin surətləri, gecə mənzərələri və s. əks olunur.

Musiqişünaslar faktura ilə janr əlaqəsini xüsusilə vacib hesab edirlər, çünki, janrın aşkarlanması ifadəli musiqi vasitələrinin və ən əvvəl, fakturanın analizi sayəsində baş verir. Fakturanı janrın mühüm əlaməti hesab etmək lazımdır.

Faktura ilə janrın qarşılıqlı əlaqələri o qədər sabitdir ki, musiqişünaslar faktura və janr stereotiplərinin – M.Q.Aranovskinin sözlərinə görə, «hazır» hissə-formullar dəsti kimi təqdim olunan bu, yaxud digər janr üçün səciyyəvi olan müşayiətin xüsusi melodik, ritmik və faktura formullarının – qarşılıqlı təsiri və vəhdəti haqqında müddəa irəli sürmüşlər (1, s. 106).

Bununla əlaqədar qeyd etmək lazımdır ki, musiqi pedaqoji fakültə tələbələri ilə aparılan iş növlərindən biri, onların məktəb mahnılarına uyğun müşayiəti notsuz, eşitmə vasitəsilə tapmaq vərdişlərini öyrətməkdir. Eşitmə vasitəsilə uyğun olanı tapmaq – bu elə bil ki, mahnının öz istədiyini kimi şərhidir, akkordların daha rahat yerləşdirilməsi ilə fortepiano partiyasının daha pianistik şərhilə və s.

Notların var olması şəraitində, uyğun müşayiəti eşitmə vasitəsilə tapmağı öyrənmiş tələbə, lazım gəldikdə, istənilən melodiyı harmonizə

etməyi bacarmalıdır.

Musiqidə müəyyən musiqi dönmələri, müxtəlif kadanslar, elementar texniki komplekslərin bütöv sistemi mövcuddur. Bu hazır formulların öyrənilməsi, tələbə üçün uyğun olanı eşitmə vasitəsilə tapmaq imkanını asanlaşdıracaq. Dərstdən dərse tələbənin harmonik eşitmə və görmə-eşitmə vasitəsilə səmtləşmə qabiliyyətlərinin inkişaf etdirilməsi zəruridir. Bundan başqa tələbəni müşayiətin səciyyəvi faktura tiplərini düzgün müəyyən etməyi və yadda saxlamağı öyrətmək lazımdır ki, sonralar, eşitmə vasitəsilə uyğun olanı tapdıqda, hansı faktura tipini seçmək lazım olduğunu bilsin. Və nəhayət, faktura bu, yaxud digər üslubun – tarixi, milli – müəyyənləşdiricisi ola bilər (Skrebkova-Filatova).

Faktura vasitələri müxtəlif üslublaşdırma vəzifələrini həll edir.

Beləliklə, hər bir musiqi ifadə vasitəsinin vəzifəsini və mahiyyətini bildikdə musiqi əsərinin məzmununu daha yaxşı anlamaqdan ötrü musiqinin analizini öyrənmək olar.

Musiqi ifadə vasitələrinin analizi əsəri daha dərindən qavramağa, onun səciyyəvi cəhətlərini tutmağa, əhvalını daha düzgün və gözəlliyini daha güclü hiss etməyə kömək edir.

Orada ki, əsərin musiqi-surət məzmununun bilavasitə estetik qavrayışı ilə forma anlayışı bu və ya digər ifadə effektlərinə nail olma vasitələrinin bilgisi birləşir, aydındır ki, dərk etmə, bu vasitələrin dürüst, differensial anlayışı olmayanlara nisbətən daha dərin olacaqdır.

Bəstəkarın nəzərdə tutduğu ifadə vasitələrinə dərin nüfuz etmə – əsərin interpretasiyasının dərki yolunda ən mühüm mərhələdir. O, ifaçıdan, hər bir konkret halda, bu vasitələrin rolunun və vəzifələrinin aydın anlayışını tələb edir. Bu cür anlayış olmadan müəllif mətninin canlandırılması mümkün deyildir.

İfaçı hər hansı bir əsəri oxuyarkən ona bir çox melodik, harmonik, ritmik və başqa ifadə vasitələri təsir göstərir və o, hər dəfə bir qədər fərqli olaraq onları bir-biri ilə əlaqələndirir. L.A.Mazelin düzgün qiymətləndirdiyi kimi, «əhəmiyyətli bədii nəticə, mühüm ifadəli effekt... adətən, bir deyil, bir neçə vasitənin köməyi sayəsində əldə edilir» (6, s. 49).

Əsərin ifadə vasitələrinin nisbəti və əlaqəsi, onların hamısının eyni bir məqsədə tuşlandığını «və beləliklə, cəmləşdirilmiş təsir göstərmələrini» (80s.49) şərtləndirir.

Bu cür incə strukturlu qarşılıqlı əlaqə, ifaçıdan əsərin düzgün interpretasiyasına xüsusi münasibət tələb edir. Bundan başqa ifa olunan əsərin şərhində həlledici rol tələbə-pianoçunun musiqi təfəkkürünün fərdi keyfiyyətlərinə və onun qavrayış xüsusiyyətlərinə məxsusdur. Tələbə-pianoçunun təfəkkür tərzinin və deməli, qavrayışının formalaşmasında

xüsusilə mühüm rolu onun müəllimlərinin baxışları, zövqləri, ifaçılıq üsulları, onu əhatə edən musiqi mühiti oynayır.

Bununla əlaqədar, musiqi-pedaqoji fakültənin ifaçılıq siniflərində tələbələrin düzgün, bədii cəhətdən zəngin, sistemli hazırlığı məsələsi daha böyük kəskinliklə ortaya çıxır.

Musiqi ifadə vasitələri haqqında biliklər və onlardan istifadə etmək bacarığı musiqinin daha həssas eşidilməsini təmin edir, eşitmə hərarətini artırır, əsərin ifasının daha yaxşı dərkinə kömək edir. Əsas biliklərə münasibətdə musiqi ifadə vasitələri haqqında biliklər xüsusi əhəmiyyəti ilə seçilir. Bunun səbəbi isə onların musiqi dilinin qanunauyğunluqlarını əks etdirməsi ilə izah olunur.

## İstifadə olunmuş ədəbiyyat siyahısı

1. Арановский М.Г. Мышление, язык, семантика. – В кн. Проблемы музыкального мышления. М. 1974.
2. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Музгиз, М. – Л. 1947.
3. Конен В. История зарубежной музыки. Вып. БЫЫ М. «Музыка», 1965.
4. Мамедова Б.М. О некоторых ладовых особенностях гармонии азербайджанских композиторов. «Ученые записки» Аз. Гос. Консерватории.
5. Мазель Л.А. Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. М., 1967.
6. Мазель Л. О двух важных принципах художественного воздействия. «Советская музыка», 1964. №3.
7. Ройтерштейн М. Выразительные средства музыки. Сов. Композитор. М., 1962.
8. Скребкова – Филатова. Фактура в музыке. М., «Музыка», 1985.
9. Способин И.В. Музыкальная форма. Изд-во «Музыка», М., 1984.
10. Тюлин Ю.Н. Современная гармония и её историческое происхождение. В сб. Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 1, «Музыка», М., 1967
11. Чинаев В.П. Фактурные принципы советской фортепианной сонаты в связи с задачами интерпретации: Автореф. Канд. Дисс., М., 1978.

## РЕЗЮМЕ

В статье Минары Дадашевой «Значение средств музыкальной выразительности в понимании музыкального языка» раскрываются возможности освоения музыкальных произведений посредством знаний о средствах музыкальной выразительности.

**Ключевые слова:** «музыкальная выразительность», «музыкальный язык», «музыкальное произведение»

## SUMMARY

In the article has been revealed the opportunities of mastering of musical composition by means of knowledge about the techniques of musical expressiveness.

Key words: “musical composition”, “musical expressiveness”.

**Rəyçilər:** professor Vaqif Əbdülqasimov;  
dosent Elnarə Dadaşova

*Аида ГУСЕЙНОВА*  
*диссертант АГПУ*

## **ОСНОВЫ ВЫБОРА МОДУЛЬНОЙ ТЕХНОЛОГИИ ОБУЧЕНИЯ И ВОЗМОЖНОСТИ ЕЕ ПРИМЕНЕНИЯ В МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПОДГОТОВКЕ УЧИТЕЛЕЙ НАЧАЛЬНЫХ КЛАССОВ**

Перестройка системы музыкального воспитания и обучения в общеобразовательной школе указывает на необходимость пересмотра системы вузовской подготовки учителя начальных классов к музыкально-педагогическому образованию и воспитанию младших школьников.

Для проведения уроков «Музыка» современный учитель начальных классов должен иметь всестороннюю музыкальную подготовку: он должен уметь петь, элементарно владеть игрой на музыкальном инструменте, уметь дирижировать, руководить хором, знать современные инновационные методы и формы работы с детьми, и самое главное, уметь творчески применять все полученные знания, умения и навыки в практической музыкально-педагогической деятельности. Однако, в связи с резким сокращением количества часов, выделенного на предметы музыкального цикла на педагогическом факультете, с сохранением прежнего объема учебного материала, учебный процесс стал напряженным и чрезмерно насыщенным. В результате уровень музыкальной подготовки студентов педагогического факультета заметно понизился. Сокращение часов на дисциплины музыкальной подготовки обусловлено также кредитной технологией обучения, которая предусматривает 70% самостоятельной работы студентов от общей трудоемкости курса.

Кроме того, будущий учитель начальных классов является менее подготовленным в музыкальной области, хотя требования к нему как к специалисту с высшим образованием с каждым годом становятся более высокими.

Все вышеперечисленные факторы привели нас к необходимости создания оптимальной модели музыкального обучения. Изучив це-

лый ряд современных педагогических технологий, мы сделали свой выбор и остановились на технологии модульного обучения.

Построение обучения по модульной технологии, обеспечивает интенсификацию, индивидуализацию обучения, приучает студентов работать самостоятельно и творчески и снимает в основном противоречие между большим теоретическим объемом стандарта и ограниченным количеством часов на его изучение.

В отличие от стандартного подхода к музыкальной подготовке, ориентированного, в основном, на передачу знаний, модульный подход нацелен на достижение определенной профессиональной компетентности учителей начальных классов. Содержание обучения при этом формируется на основе системного анализа профессиональной музыкальной деятельности учителя начальных классов, в ходе которого выявляются конкретные задачи профессиональной деятельности и профессиональные навыки и знания, необходимые для осуществления руководства музыкальной деятельностью младших школьников.

Однако проблема проектирования модульных программ обучения в системе музыкального образования еще недостаточно разработана. Возможно, это связано как со спецификой музыкального искусства, так и со спецификой обучения музыке (в частности, музыкальному исполнительству), Исполнение на фортепиано является одной из сложных областей музыкальной деятельности учащихся. Здесь не всегда достигаются поставленные цели. Однако, учитывая специфику музыкально- исполнительской подготовки, предъявляющей студентам педагогического факультета элементарные требования, в отличие от специальной исполнительской подготовки в специализированных музыкальных учебных заведениях, предполагающую длительную детальную работу над музыкальным произведением, мы сочли, что объем, требования, задачи курса «Музыкальный инструмент» создают все условия для использования технологии модульного обучения в музыкальной подготовке учителей начальных классов и как всякая педагогическая технология, обеспечит гарантированное достижение целей.

В основу нашего выбора легли следующие факторы:

1. Проблема использования модульных технологий особенно актуальна для музыкальной подготовки учителей начальных классов, где сроки обучения предельно сжаты, требования обучающихся высоки, объем учебной информации велик, а возможности воспринять и усвоить ее далеко не всегда обеспечивают достаточный уровень эффективности образовательного процесса.

Сжатые сроки, выделенные на музыкальную подготовку учителей начальных классов требуют интенсификации процесса обучения. Модульная технология, как уже было сказано выше, может обеспечить такое интенсивное обучение игре на музыкальном инструменте. Интенсивный характер модульной технологии требует оптимизации процесса обучения, т.е. достижения наилучшего результата с наименьшей затратой сил, времени и средств.

2. Большой объем как теоретического, так и практического материала по музыкальным предметам создает определенные трудности в их освоении. Кроме того, обучение игре на фортепиано требует от учащихся ежедневных занятий, что невозможно осуществить без самостоятельной домашней работы студента над музыкальным материалом. Модульная технология, как никакая другая технология обучения, в качестве одной из основных целей преследует формирование у учащихся навыков самообразования и создает для этого все условия. Модульная технология обучения обеспечивает студента как теоретическим, так и практическим материалом сопровождающимся методическими рекомендациями в письменной форме, которые построены на основе алгоритмизации учебного процесса т. е. пошаговом продвижении к намеченной цели. Модульное обучение определяет интенсивность и активность самостоятельной работы студентов, обеспечивает непрерывный контроль учебного процесса. Поэтому при применении технологии модульного обучения предусматривается увеличение числа контрольных уроков в ходе семестра.

3. Поиски оптимальных путей управления обучением вылились в создание новой системы учебной работы, названной программированным обучением, одной из составляющих которого является алгоритмизация. В музыкально-исполнительской деятельности последовательность действий возможно алгоритмизировать. В нашей опытно - экспериментальной работе мы используем такие формы алгоритмов как алгоритмы предписания и алгоритмы формулы. Алгоритмы предписания или учебные алгоритмы служат предметом усвоения для учащихся, а часто и средством обучения, показывающим какие действия и в каком порядке должны выполнять учащиеся, чтобы усвоить знания.

Так например, при транспонировании, мы используем алгоритм – предписание, т.е. даем последовательность пошаговых действий для достижения цели. Алгоритм-формула представляет собой определенную систему знаков (букв, цифр, кратких графических обозначений), отражающих структуру и содержание как теоретических правил, так и приемов и образцов их применения. Именно такая модель

часто используется при обучении музыке и является более эффективной. Так например, при изучении ритмического соотношения звуков, мы используем алгоритмы-формулы.

4. Одной из специфических особенностей обучения игре на фортепиано является индивидуальный подход. Обучение может быть успешным только тогда, когда педагог ищет и находит в ученике то особенное, уникальное, что отличает его от другого. Особенно это необходимо в условиях индивидуального обучения, которое характерно для обучения игре на музыкальных инструментах. Обучение игре на фортепиано – протяженный во времени, многогранный и очень сложный процесс. И здесь не все зависит лишь только от музыкальных способностей. Многое связано и с психологическими характеристиками личности. Чувствуя особенности ученика, его характер и привычки, свойства нервной системы, темперамент, склад психики, педагог может подобрать разные формы педагогического воздействия для обеспечения наиболее полного развития и актуализации всех творческих сил и возможностей учащегося. Модульная технология обеспечивает индивидуализацию обучения: по содержанию обучения, по темпу усвоения, по уровню самостоятельности, по методам и способам учения, по способам контроля и самоконтроля.

Студенты педагогического факультета, в основном, не имеют специального музыкального образования и, следовательно, они находятся практически на одном уровне музыкальной подготовки. Однако, уровень их музыкального кругозора, музыкальных способностей, музыкальных вкусов и потребностей различаются.

Модульная технология дает возможность приспособить учебный процесс к индивидуальным особенностям студента, различному уровню их музыкальных способностей и психологическим особенностям личности. Модульная технология обучения характеризуется поуровневой индивидуализацией учебной и дифференциацией обучающей деятельности и создают ситуацию выбора как для студентов, так и для учителей. Вариативная форма изложения учебного материала в модульной технологии также способствует индивидуализации учебной деятельности и создает условие для собственного маршрута каждого студента к намеченной цели. Важно отметить, что обучение по модулям зависит от индивидуального темпа усвоения студентом учебного материала. Обучающийся может неоднократно повторять модуль до полного его усвоения.

5. В музыкальной подготовке учителей начальных классов огромную роль играют межпредметные связи. Обучение игре на фортепиано не может осуществляться изолировано от других предметов



музыкального цикла. Так например, исполнение даже самой простой мелодии по нотам на фортепиано невозможно без теоретических знаний из области музыкальной грамоты (соотношение музыкальных звуков по высоте, ритмическое соотношение звуков), из области музыкальной литературы (сведения о жанре, средствах музыкальной выразительности, сведения о композиторе), без вокальных навыков и т. д. Осуществление межпредметных связей является одним из основных принципов технологического подхода в обучении, при котором должны быть выявлены все условия, необходимые для достижения целей обучения. Одной из преимуществ модульной технологии обучения является то, что она создает все необходимые предпосылки для организации интеграции всех предметов музыкального цикла. В процессе интегрирования несколько урезается объем учебного материала за счет исключения из программы отдельных предметов дублирования, устаревшей учебной информации или информации несущественной для овладения специальностью. М.Н.Скаткин отмечает, что отрицательное влияние на формирование мировоззрения и категориального строя мышления учащихся, на развитие интереса к учению у них вызывает "перегрузка излишними малозначительными подробностями". "Подробности не только увеличивают бесполезную работу памяти, но и заслоняют главное, из-за деревьев школьники перестают видеть лес" (2, с.39).

По мнению Л. Г. Арчажниковой, «вся система знаний <...> должна опираться на принципы межпредметных связей, без этого они не могут полноценно усваиваться и плодотворно использоваться» (3, с. 55).

Углубление взаимосвязей между дисциплинами, отраслями знаний; научных знаний с практикой, обеспечивает целостность учебного процесса. Вследствие этого принцип интеграции является, на наш взгляд, важнейшим условием всего процесса музыкально-исполнительской и профессиональной подготовки будущих учителей начальных классов.

6.Насущной потребностью сегодняшнего дня в музыкальной педагогике является активное внедрение развивающего обучения на всех уровнях музыкального образования, в том числе и на педагогическом факультете. В музыкальной педагогике концепция развивающего обучения, согласно которой задачи развития учащегося-музыканта выдвигаются как специальная цель фортепианной подготовки была разработана в трудах Г.М.Цыпина. Представляется, что этот постулат необычайно актуален для методики преподавания музыкально-исполнительских дисциплин в системе музыкальной подготовки студентов педагогического факультета. Цыпин рассматрива-

ет 4 основных музыкально-дидактических принципа, которые он считает фундаментом развивающего обучения в исполнительском классе: 1. увеличение объема используемого в учебно – педагогической работе материала, 2. Ускорение темпов прохождения определенной части учебного материала 3. Увеличение меры теоретической ёмкости занятий музыкальным исполнительством, т.е. отказ от «узкоцеховой» трактовки этих занятий: использование в ходе урока возможно более широкого диапазона сведений музыкально-теоретического и музыкально-исторического характера – тем самым общая интеллектуализация урока. 4. Необходимость такой работы с материалом, при которой с максимальной полнотой проявлялись бы самостоятельность, творческая инициатива учащегося-исполнителя. (1, с.143-144). Модульная технология обучения обеспечивает осуществления всех вышеперечисленных принципов, которые легли в основу разработанной нами модульной программы по музыкальной подготовке учителей начальных классов.

7. Модульная технология базируется на деятельностном подходе. Как известно, музыкально-исполнительская деятельность представляет собой практическую деятельность, где осуществляется собственноручное оперирование музыкальным материалом, что приводит к решению не только исполнительских, но и обще-музыкальных и профессиональных задач. Для реализации деятельностного подхода в своей практике мы за основу взяли некоторые методологические положения, сформулированные Г.А.Атановым:

- конечной целью обучения является формирование способа действий, обеспечивающих осуществление будущей профессиональной деятельности, но не запоминание знаний;

- в процессе обучения обучаемые должны осуществлять учебную деятельность, которая моделирует будущую профессиональную деятельность, а не просто накапливать знания;

- усваивать знания можно, только оперируя ими, а не просто запоминая их.

«...никакие технологии обучения не станут «новыми» и «инновационными», если их будут внедрять преподаватели, проповедующие «знаниевое» обучение» ( 4, с.180).

8. Специфика обучения игре на фортепиано предполагает неразрывное единство теории и практики. Поэтому формирование практических исполнительских навыков и усвоение теоретических знаний должно осуществляется параллельно.

Одним из наиболее важных преимуществ модульного обучения является тесная взаимосвязь теоретических знаний и практических

навыков и умений, т.к. каждый раз после получения определенного объема теоретической информации учащийся сразу же закрепляет ее практически. Причем будет выполнять необходимое действие до тех пор, пока оно не будет хорошо получаться. При этом появляется очень важная в процессе обучения связь теории с практикой.

Это соответствует одному из трех законов бихевиоризма, который лежит в основе модульной технологии, а именно закону упражняемости. Как известно, этот закон лежит и в основе музыкально-исполнительской деятельности.

9. До сих пор не определена эффективная система критериев оценивания студентов музыкально-исполнительского класса на педагогическом факультете, связанная со спецификой как музыкального искусства в целом, так и исполнительства, в частности. Знания, умения и навыки предмета «Музыкальный инструмент», по сравнению с другими предметами, имеют принципиально иной характер. Трудности в оценивании исполнения на музыкальном инструменте связаны с особенностями музыкально-исполнительской деятельности. Исполнительство предполагает не только умение просто исполнить музыкальное произведение, но умение эмоционально, художественно, творчески передать замысел композитора, передать образ исполняемой пьесы или песни. Сложности эти связаны с психологической основой таких понятий музыкального обучения как восприятие, эмоциональная отзывчивость на музыку, музыкальные способности и ряд др. Следовательно, установить четкие границы того, что должен воспринимать студент, о чем знать, с какой интенсивностью переживать, как выражать свои эмоции, и выработать четкие критерии контроля за восприятием музыки очень сложно. Однако, несмотря на некоторые сложности контроля и оценивания музыкально-исполнительской деятельности, разбиение учебного материала на отдельные логически связанные между собой блоки предполагает постановку к каждому из них конкретных дидактических целей, что облегчает оценивание каждого этапа музыкально-исполнительской деятельности.

Таким образом, мы полагаем, что технология модульного обучения в преподавании курса «Музыкальный инструмент» представляет интерес как с точки зрения решения проблемы содержательности, структурированности и способа обучения, направленного на развитие профессиональной готовности будущего учителя начальных классов к осуществлению музыкальной деятельности в школе, так и формирования их личностных качеств, в том числе музыкальной культуры.

## Литература:

1. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано.– М.: Просвещение, 1984.
2. Скаткин М.Н. Проблемы современной дидактики. – М.: 1980.
3. Арчажникова Л. Г. Профессия – учитель музыки: Книга для учителей. — М.: Просвещение, 1984.
4. Атанов. Г.А. С чего начинать внедрение деятельностного подхода в обучении // Educational Technology & Society 7(2) 2004 ISSN 1436-4522. <http://ifets.ieee.org/rus>
5. Юцявичене П.А. Теория и практика модульного обучения. М.: Высшая школа, 1990.

## XÜLASƏ

A.Ə.Hüseynovanın “Modul texnologiyası tədrisinin seçilməsinin əsasları və onun ibtidai sinif müəllimlərin musiqi-ifaçılıq hazırlığında tətbiqi” məqaləsində pedaqoji fakültə tələbələrinin musiqi-ifaçılıq hazırlığında modul texnologiya imkanları və onun effektivliyi təhlil olunur. Göstərilir ki, musiqi hazırlığında standart yanaşmadan fərqli olaraq modul texnologiya ibtidai sinif müəllimlərinin müəyyən professional səriştəsini əldə etmək məqsədinə yönəldilib.

**Ачар сюзляр:** «модул», «технолоэийа», «мусиги ифачылыг шазырлыгы».

## SUMMARY

**Huseynova A.A.**

**“Bases of a choice of modular technology of training and opportunities of its application in musical-performing preparation of teachers of initial classes”.**

In the article is considered the opportunity and efficiency of application of modular technology of training in musical-performing preparation of students of the pedagogical faculty. Unlike the standard approach to the musical preparation, focused, basically, on transfer of knowledge, the modular approach is aimed at achievement of the certain professional competence of teachers of initial classes.

Key words: “modular technology”, “musical-performing preparation”, “teachers of initial classes”.

**Rəyçilər:** Sənətsünaslıq namizədi, professor Abdullayeva Z.K.;

Pedoqoji elmlər namizədi, dosent Rzayeva F.İ.

*Ağasəlim ABDULLAYEV,*  
*Azərbaycan Milli Konservatoriyasının dosenti, Xalq artisti*

### **ƏŞRƏF ABBASOV-90**

Vətənimizin tarixində incəsənətin, poeziyanın və musiqinin ən qabaqcıl mərkəzlərindən biri olan Şuşa xalqımıza bir sıra adları əbədi yaşayan sənətkarlar bəxş etmişdir. Üzeyir Hacıbəyli, Bülbül, Soltan Hacıbəyov, Süleyman Ələsgərov və başqa sənətkarlar kimi Əşrəf Abbasovun da adı daim böyük ehtiramla yad edilir. Ona görə ki, Əşrəf Abbasov da “Qafqazın konservatoriyası” adlanan Şuşanın ab-havasının təsirindən, torpağının bərəkətindən bəhrələnmiş, həm də Azərbaycan musiqi həyatında xidmətləri ilə özündən sonra daim iz qoymuş şəxsiyyətlərimizdəndir.

Bu il xalqımızın görkəmli bəstəkarı, xalq artisti, professor Əşrəf Abbasovun anadan olmasının 90 illiyi qeyd olunur. Musiqinin bir çox sahələrində qələmini sınımış bəstəkar eyni zamanda Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbində yeni janrların yaradıcısı kimi də tanınmışdır. Ü.Hacıbəylinin tələbəsi olaraq, müəlliminin yaradıcılıq ənənələrinə sadıq qalan Ə.Abbasov bununla yanaşı, özünün yaradıcı dəsti-xəttini yarada bilmişdir.

Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin təmsilçiləri arasında elə bəstəkarlarımız vardır ki, onlar musiqi həyatına hər hansı bir alətin ifaçısı olaraq gəlmiş və tanınmış, sonradan öz yaradıcılıq profilini musiqi bəstələmək istiqamətinə yönəlmişlər. Ə.Abbasov da belə bəstəkarlardandır. O, əvvəl tarçalan kimi öz bacarığını sınımış, daha sonra bəstəkarlıq səviyyəsinə qədər gəlib çatmışdır. Xalq musiqisinin dərinliklərinə yaxından bələd olan gələcək bəstəkara bu bilgiləri yeni əsərlər ərsəyə gətirməkdə də kömək olmuşdur. Çünki müəllimi Ü.Hacıbəylinin tövsiyələri onu bütün yaradıcılığı boyu müşayiət etmişdir: “Milli incəsənətin yüksək nümunələrini yaratmaq üçün bəstəkar nəinki musiqi yaradıcılığının nəzəri əsaslarını bilməli və bəstəkarlıq texnikasına mükəmməl yiyələnməli, həm də xalq musiqisinin xarakterik xüsusiyyətlərinə və qanunlarına dərinləndirilmiş bələd olmalıdır” [1]. Bu baxımdan Ə.Abbasovun əsərlərində xalq musiqimizə yüksək yaradıcılıqla

yanaşmağı, milli lad-intonasiya və ritm xüsusiyyətlərindən özünəməxsus tərzdə istifadəni görürük.

Mən istərdim ki, görkəmli bəstəkarımız Ə.Abbasovun həyat və yaradıcılıq yoluna bir keçid verim. Və onun musiqi incəsənətimizdə gördüyü işləri nəzərinizə çatdırım.

Bəstəkar Əşrəf Cəlal oğlu Abbasov 1920-ci il martın 23-də Şuşa şəhərində anadan olmuşdur. Atasının dərzi olmasına baxmayaraq, bütün övladlarının təhsil alması onu düşündürmüşdü. Bu səbəbdən də Əşrəf ilk musiqi təhsilini tar sinfində məhz elə Şuşa şəhərində almışdır. Daha sonra o, Şuşa pedaqoji məktəbində təhsilini davam etdirir. Bu illərdə artıq onun bəstəkarlıq qabiliyyəti üzə çıxır. Bu minvalla da o, 1936-cı ildə Bakıya gəlir. Bəstəkar özü Ü.Hacıbəyli haqqında xatirələrində bu barədə yazır: “Şuşa musiqi məktəbində oxuyarkən mən təksəsli melodiylar yazmağa başlamışdım. Çaldığım tar aləti üçün bir neçə etüd də bəstələmişdim. Fatma xanımla (Fatma Zeynalova Ə.Abbasovun ilk musiqi müəllimlərindən idi – A.A.) belə məsləhətləşdik ki, mənim ilk musiqi addımlarım olan bu kiçik əsərləri Üzeyir Hacıbəyova göndərək. Belə də etdik. Fatma xanım notlarla birlikdə Üzeyir bəyə mənim haqqımda bir məktub da göndərdi. Bir neçə gündən sonra məktuba cavab gəldi. Şuşa musiqi məktəbinin tar sinfini bitirdikdən sonra Bakıda musiqi təhsilimi davam etdirməyi böyük bəstəkar mənə məsləhət görmüşdü. 1936-cı ilin avqust ayında mən ilk dəfə olaraq Bakıya gəldim” [2].

Həmin ildən Ə.Abbasovun yaradıcılıq yolunda coşqun, eyni zamanda maraqlı bir dövr başlanır. O, xalq çalğı alətləri orkestrində tarçalan kimi fəaliyyətə başlayır. Ə.Abbasov 1938-ci ildə bu orkestrin tərkibində Moskvada Azərbaycan incəsənəti ongünlüyündə çıxış edir. Onu da qeyd edirəm ki, bir çox bəstəkarlarımız öz yaradıcılıq yollarına Səid Rüstəmovun rəhbərlik etdiyi XÇA orkestrində başlamışlar və ilk əsərlərini məhz bu orkestr üçün yazmışlar. Həmin bəstəkarlar sırasında Ağabacı Rzayeva, Adil Gəray Məmmədbəyli, Qənbər Hüseynli, Əşrəf Abbasov, Süleyman Ələsgərov, Hacı Xanməmmədovun adını çəkmək olar.

Ə.Abbasov müəllimi Ü.Hacıbəylinin məsləhətilə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının bəstəkarlıq sinfinə daxil olur. Lakin Böyük Vətən müharibəsinin başlanması onun təhsilində fasilə yaradır. Konservatoriyanın tələbəsi olaraq, o, könüllü cəbhəyə gedir. Burada, daha dəqiq desək, Belorusiya cəbhəsində döyüşlərdən birində ağır yaralanır və qospitalda müalicə olunur. Hətta bu zaman da o, qələmini yerə qoymur. Vətən qəhrəmanlarına bir neçə mahnı həsr edir. XÇA orkestri üçün “Gənclik rəqsi” və “Döyüşçülər rəqsi” pyeslərini yazır. Axıncı iki əsər indi də tar ifaçılarının repertuarında özünə mühüm yer tutur.

Ə.Abbasov cəbhədən döndükdən sonra bir neçə il Şuşada musiqi

məktəbinin əvvəl müəllimi, sonra isə direktoru vəzifəsində çalışır. 1944-cü ildə isə yenidən Bakıya qayıdaraq Konservatoriyada təhsilini davam etdirir. O, xalq musiqisinin nəzəri əsaslarını Ü.Hacıbəyliyə, bəstəkarlıq dərslərini isə professor Boris Zeydmandan alır.

Təhsil illərində Əşrəf Abbasov bir sıra əsərləri ilə musiqi ictimaiyyətinin diqqətini cəlb edir. Onun simli kvarteti, trio, violonçel və fortepiano üçün “Sonatina”sı, skripka ilə f-no üçün variasiyaları, ilk irihəcmli əsəri - simfonik orkestr üçün 3 hissəli “Rəqs süitəsi”ni нцмуня göstərə bilərik. Hətta, “Rəqs süitəsi” Tbilisidə keçirilən Zaqafqaziya respublikalarının on günlüyündə müvəffəqiyyətlə ifa olunur və бу ясыр R.Qliyer, V.Bely kimi məşhur bəstəkarların бюйцк marağına səbəb olur. Sonrakı illərdə bəstəkar simfonik orkestr üçün “Uvertüra”, XÇA orkestri üçün əsərləri, Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operasından fraqmentlərin XÇA orkestri üçün işlənmələrini təqdim edir.

Ə.Abbasovun yaradıcılığının ən maraqlı səhifəsini simfonik musiqi təşkil edir. O, bütün yaradıcılığı boyu bu sahəyə müraciət edərək, 1947-ci ildə f-no ilə orkestr üçün “Konsert” əsərini yazır. Bu əsər Azərbaycan musiqi tarixində solo f-no ilə orkestr üçün yazılmış ilk sənət nümunəsidir. Konsert ilk dəfə məşhur dirijor Niyazinin idarəsilə səsləndirilmişdir. Pianoçulardan professor M.Brenner, A.Zülfüqarova, C.Kərimova və başqaları щямин konsertin танынмыш ifaçıları olmuşlar.

1948-ci ildə isə bəstəkar simfonik musiqi sahəsində daha bir əsərini musiqi ictimaiyyətinə töhfə edir. Bu, onun diplom işi olan “Konsertino” əsəridir. 1949-cu ildə keçirilən Azərbaycan bəstəkarlarının yeni əsərlərinə baxış günlərində bu əsər öz melodik və ritmik orijinallığı, parlaq оркестрлящидирмяси ilə Dmitri Şostakoviçin diqqətini cəlb edir: “Əşrəf Abbasovun orkestr ilə solo alətləri üçün yazdığı “Konsertino”su tərəvətli, parlaq və istedadlı əsərdir. Görünür müəllif təvazökarlıq edərək, onu “konsert” adlandırmamışdır. Gözəl orkestrləşdirmə, zəngin məzmun, rənglərdən qənaətlə istifadə edilməsi bu əsərin repertuarda möhkəm yer tutulmasına zəmin yaradır” [3].

Bəstəkar simfonik musiqi sahəsində püxtələşərək müxtəlif illərdə simfonik poema janrına müraciət edir. Bunlar “Şuşa” (1945), “Gələcək gün” (1952), “Dramatik poema” (1962) əsərləridir ki, hər birində müxtəlif məzmun əks olunsa da, müəllif öz hisslərini də ifadə etmiş, həmçinin kamil bəstəkarlıq texnikası ilə diqqəti cəlb etmişdir.

Bunlardan başqa, bəstəkar “Qaraca qız” baleti əsasında üç simfonik süita da yazmışdır. Bu əsərlər Niyazi, Alqis Jüraytis, Staseviç, R.Abdullayev kimi görkəmli dirijorların rəhbərliyi ilə səsləndirilmişdir.

Ə.Abbasov daim эениш yaradıcılıq planları ilə çalışmış bəstəkarlardan olmuşdur. Onun adı çəkiləndə “ilk uşaq baletinin müəllifi” sözləri



dilimizə gəlir. Bu da təsadüfi deyil. Çünki Ə.Abbasov Azərbaycan musiqi ədəbiyyatında ilk dəfə olaraq, uşaq baletini yazmışdır. Bəstəkar görkəmli yazıçı Süleyman Sani Axundovun eyni adlı hekayəsi əsasında “Qaraca qız” baletini 1965-ci ildə yeni yaradıcılıq uğuru olaraq təqdim etmişdir. Balet Azərbaycan Dövlət Akademik Opera və Balet Teatrının səhnəsində tamaşaya qoyulmuşdur. Baletin libretto müəllifi respublikanın xalq artisti, bəstəkar Ə.Bədəlbəyli olmuşdur. Əsərdə balaca qızın dostluğu və bu dostluq naminə həyatını qurban verməsi və onun acınacaqlı taleyindən bəhs edilir. “Qaraca qız” baletində bəstəkar milli xoreoqrafiya ilə klassik balet ənənələrinin gözəl vəhdətini yarada bilmişdir. Axıcı və melodik musiqisi olan baletdə bəstəkar qəhrəmanların psixoloji xarakterini özünəməxsus musiqi dili ilə, milli koloritə malik musiqisi ilə yaratmışdır.

Onu da qeyd edim ki, “Qaraca qız” baleti *мяхуси* olaraq Azərbaycan baletlərində çox önəmli yer tutan balerina Leyla Vəkilova üçün yazılıb. Bəstəkarın etirafına görə, baletin xoreoqrafiyası sırf balerinanın yaradıcılıq diapazonunu əhatə edirdi.

Lakin təəssüflər olsun ki, vaxtilə həm uşaqlar, həm də böyüklər tərəfindən sevilən “Qaraca qız” baleti artıq *узун* illərdir ki, teatrımızın səhnəsində görünmür. Çox istərdik ki, bəstəkarın zamanında şöhrət qazanmış *бы* baleti Opera və Balet Teatrının kollektivi tərəfindən özünün yeni həyatını yaşasın.

Bəstəkar uşaqlara baletdən başqa, “Pyeslər” və “Miniatürlər” əsərlər də ərməğan etmişdir. Həmin əsərlər uşaq musiqi məktəblərinin tədris proqramına daxil edilmişdir.

Ə.Abbasov musiqili komediya sahəsində də qələmini sınamışdır. Yazıçı M.Əlizadənin mətninə “Səndən mənə yar olmaz” (1963), A.İsgəndərovun librettosuna “Dağlar qoynunda” (1970), dramaturq C.Məmmədovun mətninə yazılmış “Həyətim mənim, həyatım mənim” (1977) adlı operettalarının mövzusu müasir həyatdan götürülmüşdür. Bu musiqili komediyalarda dostluq, mərdlik, məhəbbət kimi gözəl xüsusiyyətlərin təənnümü ilə yanaşı, tüfeyli həyat təzi, yaltaqlıq kimi mənfi xarakterlər tənqid olunur.

Ə.Abbasovun vokal lirikası da onun yaratdığı gözəl nümunələrdən sayılır. *Онун* mahnı və romansları mövzu cəhətdən çox geniş və rəngarəngdir. Bəstəkar M.Фцзулинин, M.П.Вагифин, А.Шаигин, М.Мцшфигин, S.Rüstəmin, Z.Cabbarzadənin, H.Arifin, T.Elçinin və başqa şairlərin sözlərinə olduqca gözəl və mənalı, yaşadığı dövrün aktual həyatını, Vətən torpağını və s. vəsf edən bir-birindən təravətli mahnılar yazmışdır. “Gəncliyim gözəldir”, “Qarabağın qızları”, “Tarla gözəli”, “Ceyranbatan”, “Atanın oğluna nəsihəti”, “Gəncliyim, irəli” mahnıları, “Heyran olduğum” (söz. M.P.Vaqifindir), “Ey Füzuli” (söz. Füzulinindir),

“Oxu, bülbül” (söz. A.Şaiqindir), “Qurban olduğum” (söz. M.Müşfiqindir), “Baxdı mənə, baxdım ona” (söz. H.Arifindir) romansları yüksək emosionallığı, şəffaf lirikası ilə seçilir. Bəstəkarın “Ceyranım gəl” mahnısı müğənnilərin repertuarında özünə xüsusi yer almış, hətta bəzən xalq mahnısı kimi də təqdim olunaraq ifa olunur.

Я.Аббасов новатор бəстəякар олмушдур. Онун мащны-романс йа-радыгылыыындан сюшбят ачаркян Азярбайгьан классик поезийасынын ян гьаван нцмайяндяси Михайыл Мцшфигля баьлы мараглы мягамлары да йада салмаг истяйирям. 1956-гы илдя репрессийа гурбаны олан М.Мцшфиг бəраят алдыгдан сонра бир сыра бəстəякарлар “эюзлямя” мювгеи тутмушдулар. Беля бир мягамда илк гьасарятли аддымы Сцлейман Ялясəров атыр. Сянятщнаслыг намизяди Аббасгулу Нягьфзядя “Мцшфигин дуйгьу йарпаглары” тядгигат ясариндя Мцшфигин шеирляриня илк мусигини С.Ялясəров бəстəляся дя радио ццн лентя алынан илк мащнынын бəстəякары Яшряф Аббасовун олдуьуну гейд едир. А.Нягьфзядя йазыр:

«Мцшфигин сюзляриня илк вокал ясарини эюркямли бəстəякар, Дювлят мцкафаты лауреавты, халг артисти Сцлейман Ялясəров бəстəлямишдир. Бəстəякарын щяйат вя йарадыгылыыына щяер едилян, «Азярбайгьан телефилм» Йарадыгылыг Бирлийинин 1991-ги ил истещсалы олан «Бəстəякар Сцлейцман Ялясəров» филиминдя мцяллиф дейир: «Бу романс Михайыл Мцшфигин сюзляриня 1956-гы илдя йазылмышдыр. М.Мцшфиг бəраят аландан сонра радиода илк верилищдя гьаман дикторумуз Фатма Гьаббарова «Кцсмярям» шеирини сюйляди. Шеир мяним чох хошума эялди. Ертяси эцн Радио Верилищляри Комитясиня этдим, щямин шеири ондан алдым. Еля щямин эцнц дя мусиги бəстəлядим. «Кцсмярям» романсы беля йаранды».

Беляликля, Сцлейман Ялясəров Мцшфигин йарадыгылыг дяряясына баш вурмуш илк бəстəякар олду. Негь дейярляр, яли йцнэцл имиш. Даща сонра онларла пешякар бəстəякар вя щявяскар меломанлар Мцшфигин сюз аляминя мцрабьят едиб, бир-бириндян эюзял сянят нцмуняляри йаратмышлар.

Лакин радио ццн илк лентя алынан мащны «Гурбан олдуьум» адланыр. Мусигиси Яшряф Аббасова аид едилян бу мащны 25 май 1959-гьу илдя (16154 сайлы гейдийат карты) Азярбайгьан радиосу ццн лентя алыныб. Мащны фортепианода Эцляр Рзайеванын (1934-2009) мцшайяяти иля илк дяфя халг артисти Шювкят Ялякбьарованын ифасында сяслянмишдир. Хатырладаг ки, Эцляр Явяз гызы Рзайева бəстəяр, халг артисти Азяр Рзайевин щяйат йолдашыдыр» [5].

Ə.Əbbasovun yaradıcılıq fəaliyyəti təkcə бятякарлыгла kifayətlənmir. Belə ki, o, musiqişünas-tədqiqatçı, alim kimi də musiqi elmində gərəkli işləri ilə özündən sonrakı nəsələ örnək olmuşdur. 1948-1952-ci illərdə P.İ.Çaykovski adına Moskva Dövlət Konservatoriyasının aspiranturasında (professor M.İ.Çulakinin rəhbərliyi ilə) bəstəkar kimi biliklərini daha da təkmilləşdirmişdir. Bu illər bir sıra əsərlərlə bəstəkarın yaradıcılıq bioqrafiyasına yazılmışdır: xor, solist və simfonik orkestr üçün 6 hissəli “Kantata”, “Ü.Hacıbəyova xatirə” adlı violonçel ilə orkestr üçün poema və s.

Onu da qeyd edim ki, Ə.Əbbasov respublikada musiqişünaslıq üzrə nəzəri tədqiqat işi müdafiə edərək sənətsünaslıq namizədi elmi dərəcəsinə layiq görülmüş ilk azərbaycanlı tədqiqatçıdır. O, “Üzeyir Hacıbəyov və onun Koroğlu operası” adlı elmi-tədqiqat əsərini bir musiqişünas kimi araşdırmış və çox maraqlı nəticələr əldə etmişdir. Bundan başqa, bəstəkar Ə.Əbbasov musiqi tarixi və nəzəriyyəsi ilə bağlı bir sıra müxtəlif məzmunlu məqalə və çıxışların, bir çox elmi kitabların da müəllifidir.

Ə.Əbbasov çoxcəhətli yaradıcılığa malik şəxsiyyətdir. Onun pedaqoji və ictimai fəaliyyətini də vurğulamaq yerinə düşərdi. Ə.Əbbasov 1947-1948-ci illərdə A.Zeynalli adına Musiqi texnikumunun direktoru olmuşdur. 1952-1957-ci illərdə isə Ü.Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasına rəhbərlik etmiş, “Bəstəkarlıq” kafedrasının müdiri, həmin kafedranın professoru vəzifəsində çalışmışdır. O, həmçinin Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının I qurultayından başlayaraq, ömrünün sonuna kimi idarə heyətinin üzvü olmuşdur.

Məqaləni Ə.Əbbasovun öz sözləri ilə bitirmək istəyirəm: “...Həyatda elə insanlar olur ki, onlar aramızdan getdikdən sonra belə yaşamaqda davam edirlər. Belə insanları xalq öz qəlbində yaşadır, çünki onların ürəyi həmişə xalqın ürəyi ilə, varlığı xalqın varlığı ilə, həyatı xalqın həyatı ilə bağlı olur. Xalqın mübarizəsini, onun ən gözəl arzu və diləklərini tərənnüm etmək belə insanların həyat və yaradıcılığının əsas mənasıdır” [4].

## Ədəbiyyat siyahısı

1. Ramiz Zöhrabov. İlk uşaq baletinin müəllifi. Bakı-“Şur” nəşriyyatı-1995,s.62
2. Əşrəf Abbasov. İlk görüşüm. Bəstəkarın xatirəsi. Bakı-1976
3. Ramiz Zöhrabov. İlk uşaq baletinin müəllifi. Bakı-“Şur” nəşriyyatı-1995,s.65
4. Əşrəf Abbasov. İlk görüşüm. Bəstəkarın xatirəsi. Bakı-1976
5. Аббасгулу Няъяфзадя. Мцшфигин дуйбу йарпаглары, Бакы, Тящсил, 2009, с. 5

**Murtuz ƏSƏDULLAYEV**  
*Azərbaycan Milli Konservatoriyasının müəllimi*

## **NƏRİMAN ƏLİYEV – 80**

### **AZƏRBAYCAN MUĞAMINI YAŞADANLARDAN BİRİ**

Muğam Şərqi ən qədim musiqi janrlarından biri sayılır və region xalqlarının həyatında, onların mədəni, mənəvi dünyasının formalaşmasında həlledici rol oynadığı üçün bu ölkələrin musiqi salnaməsində dərin izlər buraxmışdır. Muğam arealı Yaxın Şərqdən üzünə bəri Hindistan, ərəb ölkələri, Mərakeşdən İraqa, Türkiyədən İrana qədər olan geniş bir ərazini əhatə edir.

Musiqi dilin ən geniş vahididir. Bina tikilərkən kərpiclərdən necə istifadə olunursa, səslər də musiqi binasının divarına eləcə hörülür. Səslərin ən alisi musiqidir, musiqi səsin ahəngə tabe olmasıdır. Qədim insan öz qorxusunu dəf etmək üçün səslərdən istifadə edib, səslər vasitəsilə qorunub, sonra bu səslər insanın içindən qopan ahəngə uyğunlaşıb və beləcə təkmilləşməyə doğru gedib. Azərbaycan musiqisi iki qola ayrılır; aşiq musiqisi, muğam musiqisi. Aşiq musiqisində bildiyimiz kimi şifahi xalq yaradıcılığının müxtəlif janrlarından (qoşma, gəraylı, bayatı və s.), muğamda isə əsasən qəzəl janrından əruz vəznindən istifadə olunur. Azərbaycan muğamı Şərqi muğam musiqisi ailəsinə məxsus olduğu üçün onun araşdırılması da məhz bu spektrdə aparılmalıdır. Lakin bu yazıda məqsədimiz muğamın araşdırılması deyil, Azərbaycan muğamının bu günümüzdə gəlib çatmasında böyük xidmətləri olan bir şəxsiyyət haqqında geniş bilgi verməkdir. Bunun üçün də muğamımızın tarixinə qısa bir nəzər salmaq zərurəti yaranır.



Fikrimizcə, Azərbaycan musiqisinin kökü muğamdan başlayır. Hər hansı bir insan başqa yerdə yaşayıb fərqli dildə danışa bilər, amma daşdığı genetik kodu dəyişə bilməz. Muğam harada yaşamağımızdan asılı olmayaraq, bizim genetik kodumuzdur. Hər kəsin öz dövrünü və bu dövrə uyğun həqiqətlər sistemi vardır ki, bu sistemin ölçüləri üst-üstə düşməyə bilər. Əbədi yaşayan isə ruhdur ki, onun da nə zamanı, nə də məkanı var. Muğam bizim ruhumuzun İlahi melodiya köklənmiş ifadəsidir. Bu sahədə uzun illərdən bəridir ki, araşdırmalar aparılır.

Azərbaycanda sovet hakimiyyəti qurulana qədər xanəndə və musiqiçilərin fundamental tədrisi üçün heç bir şərait yox idi. O dövrdə Bakıda nə bir musiqi məktəbi, nə də konservatoriya olmamışdır. Bir sözlə, musiqinin inkişafına diqqət yetirən yox idi. Xanəndələr əsasən kübar ailələrin toy və ziyafətlərində iştirak edirdilər. Sözü geniş mənasında xalq kütlələrinin onları dinləmək imkanları yox idi.

Muğamlarımızın sistemləşdirilməsinə görə biz ilk növbədə Üzeyir Hacıbəyliyə borcluyuq. Üzeyir bəy XX əsr Şərqi musiqi və muğam nəzəriyyəsinə dair əsas fikir sahiblərindən biri kimi tanınır. O, 30-cu illərin ortalarında C.Qaryağdıoğlu və S.Şuşinskiyə ibarət komissiya yaratdı, bu komissiya muğamlarımızı təkmilləşdirdi, süzgəcdən keçirdi və xalqa bəxş etdi. Cabbar Qaryağdıoğlu xalq musiqisinin ən gözəl nümunələri olan mahnı və təsniflərin toplanmasına xüsusi həssaslıqla yanaşmışdır. O, 1934-cü ildə altı ay müddətinə professor Bülbülün rəhbərlik etdiyi “Azərbaycan musiqisini öyrənən elmi kabinet”ə 220 xalq mahnısı, təsnif və 70-ə qədər xalq musiqi parçası vermişdir. Onun tərəfindən fonovalikə köçürülmüş 50 xalq mahnısı 1938-ci ildə Azərbaycan musiqisini öyrənən elmi kabinet tərəfindən “Azərbaycan xalq nəğmələri” başlığı altında ayrıca kitab şəklində çap edilmişdir. Bu kitab indinin özündə də gənc xanəndələrimiz üçün əvəzsiz dərs vəsaiti olaraq qalır.

Muğamın inkişaf tapması ən çox Azərbaycanın adıyla bağlıdır. Ona görə də bu musiqi janrından söhbət edəndə haqlı olaraq Azərbaycan xalqı muğamın onun doğma musiqi sənət nümunəsi olmasını iddia edir.

Azərbaycan klassik xalq yaradıcılığı musiqisinin əsas janrı olan muğamın bəstəkarı, yaradıcısı xalq özüdür. Muğam xalqımızın mənəvi dünyasından, ruhi aləmindən su içib. Muğam təkcə sehirli və ahəngdar bir səs deyildir, o elmdir, mədəniyyətdir və milli-bəşəri keyfiyyətlərlə həyatı dərk etmək formasıdır. Əvvəllər olduğu kimi, indi də yaradıcı istedadla malik olan ifaçılar eyni zamanda ayrı-ayrı melodiyalar, əsasən dəramədlər, dringilər, təsniflər və rənglər yaradırlar, amma geniş kütlə üçün onları bəstələyən sənətçinin adı bir qayda olaraq qeyri-müəyyən qalır. Beləliklə, əvvəldə dediyimiz kimi, xalqın nəzərində bu havaların

müəllifi müxtəlif fərdlər deyil, xalqdır. Hər bir millət öz mentalitetinə uyğun yaşam tərzini qurur, bizim millətin yaşam tərzində, etnoqrafiyasında, məişətində belə muğam çox dərin izlər qoyub.

Klassik Şərqi muğamını yaradanlar və muğam barədə əsas nəzəri fikir söyləyənlər Şərqi ünlü filosofları, düşüncə adamları Əbu Nəsr Fərabî, Əbu Əli İbn Sina, Səfiyəddin Urməvi, Əbdülqadir Marağayi, və başqaları olub. Bu gün muğamın nəzəri əsaslarını tədqiq edərkən biz ilkin mənbə olaraq onların elmi risalələrinə istinad edirik.

Bu yazıda haqqında bəhs edəcəyimiz görkəmli xanəndə-pedaqoq, Abşeron muğam məktəbinin yetirməsi Nəriman Əliyev muğamımızı təkmilləşdirən, onu otuz ildən artıq bir müddətdə yorulmadan tədris edən ustad sənətkarlardan idi. Bu unudulmaz muğam ifaçısı və ustad sənətkar haqqında geniş məlumat verməyi lazım bilirik.

Nəriman Mövsüm oğlu Əliyev 1930-cu il may ayının 5-də Bakının Buzovna qəsəbəsində kəndli ailəsində anadan olmuşdur. Orta məktəbi bitirdikdən sonra sənət məktəbinin xarratlıq sinfində təhsil almış, bir müddət Azərbaycan Dəmiryol Deposunda çalışmışdır. Uşaq yaşlarından musiqiyə, xüsusən də muğama böyük həvəs göstərən Nəriman Əliyevin taleyində böyük xanəndə Seyid Şuşinski həlledici rol oynayır. Gənc Nərimanın səsinə dinləyən Seyid onu Asəf Zeynallı adına Musiqi Texnikumuna dəvət edir. 1956-cı ildə N.Əliyev A.Zeynallı adına Musiqi Texnikumuna daxil olur.

Nəriman Əliyev ustad Seyid Şuşinskinin ən sevimli tələbələrindən biri olub. Bunu bir sıra faktlar da sübut edir. Mərhum tarzənimiz Kamil Əhmədov da bunu təsdiq edirdi. Kamil müəllim danışdı ki, Seyid Nərimanı özünün ən yaxşı tələbələrindən biri sayırdı və deyirdi ki, məndən sonra bu sinifdə ancaq o dərs deyə bilər. Yazıçı Seyran Səxavətin Azərbaycan muğamının son yüz ilini özündə əks etdirən “Bəhanə” romanında da Seyidin Nərimana olan inamı, etimadı ilə bağlı bir sıra maraqlı məqamlar yer alıb. (Bax: Seyran Səxavət. “Bəhanə” Vektor Nəşrlər evi, 2009 səh.92-93).

Böyük xanəndə ömrünün sonuna qədər Nəriman müəllimin atası Mövsüm kişi ilə dostluq münasibətlərində olub. Mövsüm kişi ağanın (Seyid Şuşinskiyə el arasında ağa deyirdilər.- M.Ə) xətrini o qədər çox istəyirdi ki, hətta həyətlərində onun üçün xüsusi iki otaqlı ev də tikdirmişdi. S.Şuşinski ömrünün son illərinə qədər, yəni 1965-ci ilin avqustuna kimi Nəriman müəllimgilin evində qonaq olub. Ömrünün axırlarında doğma Qarabağı üçün darıxdığından, S.Şuşinski ömrünün son iki ayını Ağdamda keçirməyi qərara alır. Gedəndə isə Mövsüm kişiyyə deyir ki, gedib Azər müəllimə (o zaman A.Zeynallı adına Musiqi Texnikumunun direktoru Azər Abdullayev nəzərdə tutulur – M.Ə.)

deyəcəyəm ki, mənim sinfimə dərs demək üçün Nərimanı götürsün. Ondan yaxşı müəllim olacaq.”

Bu, Nəriman Əliyev üçün kifayət qədər ağır bir məsuliyyət idi, ustadı ona olduqca böyük bir etimad göstərirdi- bir növ muğam xəzinəsinin açarını ona etibar edirdi. Həyat göstərdi ki, ustad bu etimadında yanılmayıb. Seyid Şuşinskiyin vəfatı Nərimanı möhkəm sarsıdır. Lakin yeganə təsəllisi ustadının qoyub getdiyi əvəzsiz muğam xəzinəsi olur, o özünə söz verir ki, ömrünün sonuna qədər Seyidin ona əmanət etdiyi bu əvəzsiz xəzinəni gələcək nəslə ötürməklə məşğul olacaq.

İndi isə bir qədər əvvələ qayıtmaq lazım gəlir. Hələ texnikumda oxuduğu çağlarda el məclisləri, konsertlər onun səsinə cilalayır. O vaxtlar Abşeronun el məclisləri, mağar toyları xanəndə üçün əsl sınaq meydanı idi, gənc xanəndələr belə məclislərdə püxtələşir, tələbkar dinləyicilərin qarşısında sanki əməlli-başlı imtahan verirdilər.

Abşeron mühitində muğamı mükəmməl bilən sadə insanlar xanəndənin məsuliyyətini birə beş artırır. Bakı kəndlərində həmişə növhə, mərsiyə oxuyan zil səslə rövzəxanlar olub və onların adı indi də köhnə bakılıların hafizəsində yaşayır. Yaxşı səsi olan gənclərdən məhərrəmlik təziyələrində, məclislərdə mərsiyə demək və növhə demək üçün istifadə edərmişlər. Bu gənclər belə məclislərdə həmçinin muğamatın sirlərinə də yiyələnirdilər. Rövzəxanlıq şirin və məlahətli səslə birlikdə onu oxuyan adamdan həm də muğamata bələdlik tələb edirdi, muğamı bilməyən adam növhə oxuya, rövzəxanlıq edə bilməzdi. Nəriman Əliyev Abşeron muğam məktəbini keçmişdi. O, hələ uşaqlıqdan bu ilahi səslərin seyrinə düşmüş, el məclislərində o dövrün məşhur xanəndələrinin qüvvətli və cəzbedici səsinə dinləyərək bu avazları, xalları öz içinə hopdurmuşdur. Məclis dağılından sonra o, sözlərini bilməsə də musiqinin ahəngini qavrayıb ustad xanəndələri yamsılayarmış. Çox çəkmir ki, kiçik Nərimana da məftunluqla qulaq asan dinləyiciləri tapılır. Onun kütləvi xeyir-duasını Abşeron camaatı vermişdisə, peşəkar xeyir-duasını Seyid Şuşinski vermişdi.

Abşeron məktəbinin rövzəxanları muğamatı dərinləndirirdilər, onların qarşısına olduqca hazırlıqlı çıxmaq lazım idi. Xüsusi olaraq qeyd etməliyik ki, bu ilahi səs ona irsən keçmişdi. Atasının və babasının da olduqca uca, zil səsləri olub. Nəriman müəllim bu barədə xatirələrində də yazır:

“Həyatı dərk edəndən, babamın, atamın avazla Quran oxuduqlarını eşitmişəm. Eşitdiyim duaların, mərsiyələrin, hədislərin muğam üstündə oxuduğunu çox sonralar başa düşmüşəm. Deyilənə görə, ulu babam Kərbəlayı Həmzəli minacət çəkəndə kəndin bu başında səsinə eşidib bildirdilər ki, bu gün Kərbəlaya gedən var, bənd üstünə gedib yola



salardılar.”

Nəriman müəllimin xatirələri bir sıra qaranlıq məqamlara da işıq salır. Buradan biz öyrənirik ki, onun babası Kərbalayı Qurbanəli Şərqi məşhur xanəndəsi, Azərbaycan vokal məktəbinin görkəmli nümayəndəsi Cabbar Qaryağdıoğlu ilə möhkəm dost olub. Gəlin bir daha mərhum xanəndənin xatirələrinə müraciət edək:

“Babam kəndin hörmətli ağsaqqalı olduğu üçün bütün toylarda xüsusi yeri varmış. Dahi muğam ustadı Cabbar Qaryağdıoğlu babam Kərbalayı Qurbanəli ilə (o həm də kəndin kəndxudası imiş) dost idi. O, hər dəfə Buzovnaya toya gələndə babam ilə görüşər, birlikdə toya gedərmişlər. Bir dəfə Cabbar Qaryağdıoğlu Buzovnaya toya gəlib, babamı toyda görməyib gedir. Babamın da qoca vaxtları olduğu üçün toya getməyib. Eyvanda oturub onu dinləyirmiş. Növbəti dəfə Cabbar toya gələndə babamla görüşür. Bir az söhbətdən sonra babam deyir ki, “Qarabağlı balası, sənə diqqətlə qulaq asırdım. “Bayatı-Şiraz”ı oxuyanda “Üzzal” şöbəsinin üstündən keçdin. Nə əcəb səndən? Cabbar əmi deyir ki, “Kəbleyi, səsim yerində olmadığından “Üzzal”da zilə qalxa bilmədim. Ona görə də sənənlə görüşməmiş getdim.” Atam “Gülzari-məhəbbətdə gözüm bir gülə düşdü” mətləli qəzəli “Bayatı-Şiraz” üstündə oxuyardı. Həmin qəzəli sonralar mən də oxumuşam. Xalq yazıçısı Əzizə Cəfərzadənin “Vətənə qayıt” romanını oxuyandan sonra bu qəzəlin Ağa Nəcəf Nişat Şirvaninin olduğunu bildim.”

Təsadüfi deyil ki, 1960-cı ildə texnikumu bitirdikdən sonra gənc xanəndəni Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasına işləməyə dəvət edirlər. Filarmoniyada işlədiyi dövrdə Azərbaycanın və qardaş respublikaların şəhərlərinə göndərilən konsert briqadalarında fəal iştirak edir. Gözəl muğam ifaçılığına görə rayon rəhbərliklərinin, o vaxtkı partiya komitələrinin fəxri fərmanları ilə təltif olunur. Bu müddət ərzində Nəriman muğamın ənginliklərinə baş vurur, onun dolanbaclarında gəzdikcə hər sirrinə vaqif olur, onu hər addımda, hər aşırımda yeni rənglər, yeni xallar, yeni avazlar gözləyirdi. Bunu bildiyi üçün də getdikcə gedirdi; bu yolların enişindən-yoxuşundan az-çox xəbərdar idi. Belə ki, ustadı Seyid Şuşinski hər yol-yolağanı ona nişan vermişdi, tələbəsinin zehninə də, fəhminə bələd idi.

Əlbəttə, hər bir sənətdə istedad ən ümdə şərtidir. Lakin istedadlı sənətkar gərək zəhməti sevsin, özünə qarşı tələbkar olsun. Nəriman müəllimin fitri istedadı, məlahətli səsi, həm də yaxşı musiqi hafizəsi olmuşdur. Özünə qarşı son dərəcə tələbkar olan Nəriman müəllim təkcə öz istedadına arxayın olmamış, müntəzəm olaraq öz üzərində işləyərək ifaçılıq sənətinin bütün sirlərinə vaqif olmuşdur. O, özünə və sənətinə qarşı tələbkar olmaqla yanaşı tələbələrinə qarşı da eyni tələbkarlıq

göstərirdi. Tələbkarlıq olmayan yerdə ciddi sənətdən söhbət gedə bilməz. Sənətkar gərək mütəmadi olaraq öz üzərində işləsin. Nəriman müəllim bütün həyatı boyu bu “qızıl qanun”a sadiq qaldı.

Nəriman Əliyev ifaçılıqdan daha çox pedaqoji fəaliyyətə üstünlük verirdi. O, həmişə belə düşünürdü ki, bu əvəzsiz inciləri – muğam xəzinəsini olduğu kimi gələcək nəslə çatdırmaq lazımdır. Onun pedaqoji fəaliyyəti milli musiqimizin inkişaf yollarını tədqiq etmək üçün son dərəcə maraqlı, zəngin materialdır. 1963-cü ildə Zülfü Adıgözəlov rəhmətə gedəndən sonra Əhməd Bakıxanov Nəriman Əliyevi 12 saylı uşaq musiqi məktəbinin axşam şöbəsindəki muğam sinfinə dəvət edir. Nəriman burada da həvəslə işləyir. Tələbələrə muğam və xalq mahnılarını öyrədir.

1965-ci ildən Seyid Şuşinskiyin vəfatından sonra ustadın vəsiyyətinə əsasən Nəriman Əliyev onu əvəz etməyə başlayır. Nəriman Əliyevin müəllimlik fəaliyyəti ayrıca bir araşdırma mövzudur. O, həm böyük sənətkar, həm də qayğıkeş müəllim idi. İstər həmkarlarının, istərsə də şagirdlərinin qayğısına qalır, onlara səslərini qorumağı, səs tellərini xarab etməməyi tapşırırdı. Nəriman müəllimin bir çox tələbələri hələ onun sağlığında bu xeyirxah tövsiyələrə əməl edərək sənətin zirvələrinə ucalmışlar. Onun tələbələrinin sayı 100-ü keçib. Onların böyük əksəriyyəti xalq artisti və əməkdar artist fəxri adlarına layiq görülmüş, muğam sənətində öz dəst-xəttini yaratmış ustad xanəndə səviyyəsinə yüksəlmişlər. Otuz ildən artıq yorulmadan bu sahədə külüng çalan ustadın tələbələri bu gün Azərbaycan muğamını nəinki ölkəmizdə, vətəndən kənar da layiqincə təmsil edirlər.

Görkəmli xanəndələrimiz, xalq artistləri Cənəli Əkbərov, Ağaxan Abdullayev, Səkinə İsmayılova, Nəzakət Teymurova, Mələkxanın Əyyubova, mərhum Səfa Qəhrəmanov, Zümrüd Məmmədova, əməkdar artistlərdən Kəmalə Rəhimli, Sahibə Əhmədova, Təranə Vəlizadə, Gülyaz, Gülyanaq Məmmədovalar, Teyyub Aslanov və dinləyicilərin rəğbətini qazanmış digər muğam ifaçıları muğamın əlifbasını məhz Nəriman Əliyevdən əxz etmişlər. Yetirmələrindən Qəzənfər Abbasov, Sabir Abdullayev də bu gün muğamatımızı yaşadanlar sırasındadırlar. Tələbələri onu həmişə böyük ehtiram və minnətdarlıqla xatırlayırlar. Onların hər birinin qəlbində Nəriman müəllimlə bağlı xoş xatirələr dolaşır. Heç şübhəsiz ki, bu işıqlı xatirələr onun bundan sonrakı ömrünü sonsuza qədər uzadacaq.

Ustad xanəndənin muğamlar, təsniflər, xalq mahnılarından ibarət 7 valı – “Bayatı-Şiraz”, “Çahargah”, “Rahab”, “Şur”, “Rast”, “Bayatı-kürd”, “Humayun”- buraxılmışdır. Azərbaycan televiziyasının qızıl fondunda Nəriman Əliyevin ifasında “Mahur-hindi” muğamı və 6 təsnif yazılmış

lenti qorunub saxlanılır.

N.Əliyev həm də muğama yaradıcı münasibət göstərüb, muğamın fəlsəfəsini, mahiyyətini, məqamını çox gözəl bilirdi. Əgər xanəndə yaradıcı deyilsə, səsini cilalaya bilmirsə, ifa zamanı incə xallar, zərif guşələr vura bilmirsə, onun oxumağı standart və yorucu olacaqdır. Nəriman müəllim muğamı bir neçə forma və məzmununda oxuyurdu. Əlbəttə, məqamından asılı olaraq. Hər muğamın öz məqamı var. Təsadüfi deyildir ki, muğam sözü ərəb dilində işlənən “məqam” sözündən yaranıb. “Məqam” sözü simli alətlərdəki pərdə mənasına gəlir.

Muğamın poeziya ilə sıx əlaqədə ifa olunması da mühüm amildir. Musiqi ilə şeirin ümumi ahəngini tapmaq ifaçıdan həm yüksək musiqi duyumu, həm də poeziyanı bilməyi tələb edir. Xanəndə hansı qəzəli hansı muğamda oxumaq lazım olduğunu bilməli və ifa prosesində oxuduğu qəzəli təhrif etməməli, vurğuları yerli-yerində işlətməyi də bacarmalıdır. Deməli, xanəndənin həm də söz duyumu, klassik poeziya barədə də geniş məlumatı olmalıdır. Nəriman Əliyev əruz vəznini mükəmməl bilirdi, xanəndə üçün bu vacib şərtidir. Hər muğamın öz bəhri var: rəməl bəhrində yazılan qəzəllər (döyüşkən əhval-ruhiyyəsinə görə) əsasən “Çahargah” muğamında oxunur, həcəzdə yazılan qəzəllər (axıcılığına görə) isə “Segah”da istifadə olunur. Beləliklə, muğam həm də poeziyanın ayrılmaz tərkib hissəsidir və yaxud əksinə. Muğama tətbiq olunan əruz vəzninin musiqiyə təsiri Şərq musiqisində yeni ritmlərin yaranmasına rəvac verdi ki, bu da öz növbəsində Azərbaycan muğamına yeni çalarlar gətirdi. Nəriman müəllim muğamın əruzla vəhdətini bütün parametrlərilə, dəqiqliyilə bilirdi və bütün bunları gənc xanəndələrə də öyrədirdi.



Ustad xanəndə yaxın keçmişdə yaşamış və adları bir çox cəhətdən dini ədəbiyyatla bağlı olmuş qiymətli sənətkarların qəzəllərini öz ifasına gətirməklə onları unudulmağa qoymurdu. Məsələn, o ötən əsrin əvvəllərində “Məcməüş-şüəra” ədəbi məclisinə başçılıq etmiş Məşədi Azərin qəzəllərinə tez-tez müraciət edirdi. Yeri gəlmişkən, xatırladaq ki, Məşədi Azər qəzəl dünyasının sonuncu mögikanı Əliağa Vahidin ustadı olmuş, özündən sonra zəngin bir irs qoyub getmişdir. Nəriman müəllim “Mahur-hindi” oxuyarkən Məşədi Azərin “Bəlayi-eşqdən zövq almayanlar bərkəmal olmaz, Bu zövqü duymayan kəs layiqi-bəzmi-vüsəl olmaz” mətləli qəzəlindən istifadə edirdi.

Nəriman müəllimdə başqalarında olmayan qədimlik, dürüstlük, çoxlarının bixəbər olduğu şöbə və guşələri canlandırmaq məharəti vardı. O, muğamın incəliklərinə, texnikasına bələd olan bir sənətkar idi. Həmişə gözəl və lirik qəzəllər oxuyardı və bu qəzəlləri də düzgün, yerli-yerində oxuyardı ki, bu da onun əruzü mükəmməl bilməsindən irəli gəlirdi. Bunlar qeyd etdiyimiz kimi, Nəriman müəllimin muğama yaradıcı münasibətlərindən irəli gəlirdi. Nəriman Əliyevin bir sənətkar kimi böyüklüyü onda idi ki, o muğam oxuyanda ona qulaq asanları özünün muğam dünyasına apara bilirdi. Onun muğam adlı bir dünyası var idi, bu sənətə təzəcə gələn hər bir xanəndə bu dünyadan özüyçün çox şeylər götürürdü, çox mənalar əxz edirdi.

O, auditoriyadan-auditoriyaya, dinləyicidən-dinləyiciyə fərq qoymağı bacarırdı, harada nəyi oxumağı izahsız bir fəhmlə duyurdu. Bu da xanəndənin məharətindən irəli gəlirdi. Xanəndə hansı məclisdə, hansı məqamda oxuyacağı muğamın vacib olduğunu fəhmlə duyarsa, o şübhəsiz, dinləyicilərin də rəğbətini qazanacaq. Nəriman müəllim son dərəcə yüksək zövqə malik olduğundan muğamların ən incə xüsusiyyətlərini seçə bilir, onları özünəməxsus məlahətlə oxuya bilirdi.

Nəriman Əliyev ötən əsrin ikinci yarısında yetişən və muğam tariximizdə görkəmli rol oynayan sənətkarlardan idi. O, xalqın içərisindən çıxmış və özünün bütün mənalı həyatını xalq musiqinin inkişafına və təbliğinə həsr etmişdir. Nəriman müəllim öz nəsildaşları arasında yeganə xanəndə idi ki, bütün enerjisini, biliyini pedaqoji sahəyə sərf etmişdi, bunun da nəticəsində ifaçılıq fəaliyyəti bir qədər arxa plana keçmişdi. İndi onun çox az lent yazıları qalıb. Ona görə ki, Nəriman müəllim sağlığında efirə çıxmaq, televiziya və radioda səsini lentə yazdırmaq barədə çox az düşünüb. O, yalnız və yalnız tələbələri haqqında düşünürdü, onların uğurlarına uşaq kimi sevinirdi.

Nəriman müəllim həmişə deyərdi ki, muğam elə bir ümmandır ki, onun sonuna gedib çatmaq mümkün deyil, baxır kim bu ümmandan nə qədər götürə bilər. Məndə xalq musiqisinə, muğama böyük həvəsi də

Nəriman müəllim yaradıb. 1968-ci ildə o, mənim tar çalmağımı gördü və bəyəndi. Yadımdadır, “Kürdi-şahnaz”ı ifa edirdim, bir xeyli diqqətlə qulaq asdı və sonra təəccüblə mənə: “sən lap Əhmədخانın xallarını vurursan ki!” dedi. Beləliklə, mən taleyimi bu sənətə bağladım. Sonralar uzun müddət sinifdə onun tələbələrini müşayiət etmişəm. Onda göürdüm ki, o tələbələrlə işləməkdən yorulmur, muğamın hansısa şöbəsini bir neçə dəfə oxuyurdu, bütün incəlikləri tələbələrə səbrlə, hövsələ ilə başa salırdı. Mənim özümçün də bəzən qaranlıq məqamlar olanda ondan soruşurdum, o da təmkinlə izahını verirdi. Bəzən digər siniflərdə oxuyan tələbələr də gəlib onun sinfində oturur, dərse qulaq asırdılar.

Nəriman müəllimlə el şənliklərində də çox olmuşuq. O, bir toyda 10-12 dəstgah oxuyurdu ki, bu da xanəndədən fiziki qüvvə, sağlamlıq, yorulmayan səs tələb edirdi. Son vaxtlar səhhəti çox ucadan oxumağa imkan vermirdi, ancaq dərş prosesində zili də, bəmi də yerli-yerində oxuyurdu. Deyirdim, Nəriman müəllim, ucadan oxumayın, səhhətinizə ziyandır. O isə deyirdi ki, “muğam xalqın sərvətidir, mən ona xəyanət edə bilmərəm. Xalqın sərvətini olduğu kimi gələcək nəsle çatdırmaq lazımdır.”

80-ci illərin sonu, 90-cı illərin əvvəllərində Azərbaycanda baş verən ictimai-siyasi hadisələr mədəniyyəti bir qədər arxa plana keçirdi, muğama, milli musiqiyə biganəlik hökm sürməyə başladı. Azərbaycan öz müstəqilliyini qazandıqdan sonra isə milli-mənəvi dəyərlərə diqqət artmağa başladı. Ümummilli lider Heydər Əliyev mədəniyyət və incəsənət xadimlərimizə sanki ikinci bir həyat bəxş etdi, onlara fəxri adlar, təqaüdlər verildi, yubileyləri keçirildi. Beləliklə, mədəni həyatda bir canlanma müşahidə olunmağa başladı.

Azərbaycan xalqı öz mənəvi sərvəti olan zəngin musiqisinə sonsuz məhəbbətlə yanaşır. Çünki bu sərvət onun milli iftixarıdır. Bu gün Azərbaycan dövləti, H.Əliyev Fondunun prezidenti Mehriban xanım Əliyeva muğama, onu yaşadanlara çox böyük diqqət və qayğı göstərir. Bu qayğıdan bəhrələnənlərin əksəriyyəti Nəriman Əliyevin tələbələrindədir. Muğamın təbliğinin və onun yeni beynəlxalq üföqlərə çıxması üçün onlar böyük əmək sərf edirlər. Gənc istedadlar öz bilik və bacarıqlarını nümayiş etdirmək üçün olduqca geniş imkanlara malikdirlər. Əlbəttə, muğamatı yaşadanlar, gənc nəsillə ötürən ustad sənətkarlar da unudulmur. Çox yaxşı olardı ki, Nəriman Əliyevin səsindən su içmiş bu günün tanınmış xanəndələri onun irsini araşdırsınlar, üzə çıxarsınlar, gənc nəsllə məlumat versinlər.

Muğam Azərbaycan xalqının sərvətidir, bu sərvətin günümüzdə belə xətasız, mükəmməl, cilalanmış şəkildə gəlib çıxmasında Nəriman Əliyevin müstəsna xidmətləri var. Bu insanın xidmətləri heç vəchlə unudulmamalıdır.

## İLQAR DAĞLI – 70

**İlqar Dağlı (İlqar Südeyf oğlu Əliyev, Dağlı təxəllüsüdür, 16.03. 1940, Bakı – 01.01.2007, Sumqayıt) – həvəskar tarzən, miniatür çalğı alətləri ustası, şair-qəzəlxan, “Müşfiq” xatirə mükafatı laureatı (1999). Şair təbli sənətkar, 100-dən çox şeir və qəzəlin, həmçinin 1000-dən artıq qədim çalğı alətlərimizin miniatür formasının müəllifidir.**



İlqarın uşaqlıq illəri Xızının Qalaşığı kəndində keçib. Atası Südeyif Bəşir oğlu (1910-1975) ixtisasca hərbi (polkovnik, təyyarəçi) olsa da, yüksək musiqi duyumuna malik idi. Bu həvəslə də oğlunun musiqiçi olmağını arzulayırdı. İlqar Bakıda 199 və 31 saylı məktəblərdə orta təhsil almışdır. Məktəbdə onun nəğmə müəllimi böyük bəstəkar, xalq artisti, SSRİ Dövlət mükafatı laureatı Cahangir Cahangirov (1921-1990) olub. Məhz C.Cahangirov İlqarın fitri istedadını görüb, musiqi məktəbində də təhsilini davam etdirməyi tövsiyə edir. C.Cahangirov atası Südeyiflə görüşür, fikirlərini ona bildirir. Tezliklə Südeyif kişi İlqara tar alır. İlqar müsabiqə yolu ilə 12 saylı uşaq musiqi məktəbinə qəbul olunur. O, burada tarzən Sədi Mustafayevdən dərslər almışdır.

Yaşadığı məhəllənin, mühitin də İlqarın gələcəkdə sənətkar kimi formalaşmasında böyük rolu olub. Belə ki, o, tanınmış sənət xadimləri Əhməd, Məmməd, Tofiq Bakıxanovlar, məşhur tarzən Mirzə Fərəcin oğlu İsmayıl Rzayev, ilk qadın bəstəkarlarımızdan biri Ağabacı Rzayeva, kamançaçı Ruqiyyə Rzayeva, nəfəs alətləri ifaçısı Bəhrüz Zeynalov, zərb alətləri ustası Çingiz Mehdiyev, qarmonçalan Səfərəli Vəzirovlarla bir məhəllədə yaşayıb. Bu sənətkarlarla bir məhəllədə yaşamağından və onlarla tanışlığından İlqar böyük qürur hissi keçirirdi.

İ.Dağlı orta məktəbi əla qiymətlərlə bitirib, Azərbaycan Politexnik İnstitutuna daxil olur. O, 1962-cü ildə bu ali təhsil ocağını avto-nəqliyyat mühəndis-mexaniki ixtisası üzrə bitirir. Beləcə, İlqar bir müddət sevimli peşəsindən aralı düşür...

Əvvəlcə İlqar Respublika Avtomobil Nəqliyyatı Nazirliyində mühəndis, daha sonra müfəttişlik şöbəsinin aparıcı müfəttişi vəzifələrində işləyib. O, 1967-ci ildən Sumqayıt şəhərinə köçmüş və ömrünün sonuna kimi bu şəhərdə yaşamışdır. İlqar Sumqayıt şəhər yükdaşıma avtobazasında baş mühəndis, sərnişindaşıma avtobazasında baş dispetçer və istismar şöbə rəisi, 1 saylı avtomobil dəstəsinin rəisi vəzifələrində çalışmışdır. Yüksək peşəkarlığı və bacarığı nəzərə alınaraq bir sıra döş nişanları, fəxri fərmanlar, orden və medallarla təltif olunmuşdur.

İ.Dağı bu illərdə ədəbi fəaliyyətini də davam etdirmiş, “Gülüstan” ədəbiyyatçılar birliyinin üzvü olmuş, jurnalist-publisist kimi dövrü mətbuatda bir sıra maraqlı məqalələri və şeir-qəzəlləri dərc edilmişdir. O, bir müddət “Türk dünyası” qəzetinin şöbə müdiri vəzifəsində də çalışmışdır.

İlqarla ünsiyyətdə olduqda, söhbətləşdikdə onun ixtisasca mühəndis olmasına az adam inanır, buna şübhə ilə yanaşırdılar. Çünki şair təbli İlqar söhbət zamanı hər suala şeirlə cavab verirdi. Şirin ləhcəli İlqar natiqliyi ilə də seçilirdi.

İşinin çoxluğuna baxmayaraq İlqar Dağı 1975-ci ildən etibarən incə zövqlə miniatur çalğı alətləri hazırlamağa başlayır. Onun sənət əsərlərinə diqqətlə baxdıqda, sanki sənətkarın qəlbinin hərarətini duyursan. İlqar müəllimin hər bir əl işində incəsənətin bir çox sahələrini görmək olur. Burada zərgərlik işləri daha çox diqqəti cəlb edir. Məlumdur ki, musiqi alətlərinin orijinal formasını miniaturə nisbətən daha asanlıqla hazırlamaq olur.

İ.Dağlının əl işlərinə seyr edərkən, sanki sənətkarın qəlbinin hərarətini duyursan. O, miniatur alətləri hazırlayarkən görkəm xatirinə deyil, hər alətin orijinalının (böyük, əsl formasının) hazırlanma texnologiyasını mənimsəyir. Hər hansı aləti düzəldərkən əvvəlcə ona lazım olan materialları toplayır. Yəni tarı tut, kamançanı qoz, balabanı ərik ağaclarından hazırlayırdı ki, orijinaldan fərqlənməsin.

İlqar müəllim alətlərə bəzək, naxış vurarkən sədəfdən, qaban və fil dişlərindən istifadə edirdi. Onun əl işlərinə nəzər yetirdikdə çilik, cidaburnu, zəncirvari, dama, paxlava, buta, aypara və s. kimi milli naxışları böyük sənətkarlıqla işlədiyinin şahidi oluruq. Bu da onu göstərir ki, İ.Dağı milli ornamentlərimizi yəni naxışlarımızın, bəzəklərimizin texnologiyasını dərinlən mənimsəyə bilib və bu sahədə zəngin bilgilər əldə edib. O, miniatur musiqi alətləri kompozisiyasını adətən heyva ağacının kötüyü üzərində yerləşdirirdi. İlqar müəllimdən soruşanda ki, “bu alətləri başqa ağacların – qoz, ərik, tut və s. kötüyü üzərində quraşdırmaq olmazmı?”

Cavabında bildirdi ki, “bunun da öz rəmzi mənası var. Ulularımızın, nənə-babalarımızın inancına görə, heyva ağacı insanları bədnəzərdən qoruyur”.

Bu səbədən İlqar Dağlı miniatür əsərlərini heyva ağacının üzərində quraşdırırdı ki, həmin fiqurlardan kimin evində varsa, onları Allah-təala bədnəzərdən, şər qüvvələrdən himayə eləsin, qorusun. İlqar Dağlının necə xeyirxah insan olduğu buradan da açıq-aydın görünür.

O, bu üsulla həyatda çox sevdiyi insanları öz əməlləri ilə qorumaq istəyirdi. İlqar Dağlı həm də çox gözəl şair idi. Bəzən isə o, əl işlərindən kiməsə ərməğan edərdisə, həmin adama bir neçə bəndlik şeir payı da yazıb göndərirdi. İlqar Dağlı çoxşaxəli sənətkar idi. O, çalğı alətləri hazırlayarkən bu işdən böyük zövq alardı, ürəyinin hərarətini sənət əsərinə hopdururdu. Yəni, bu sənət onun xobbisi idi. Zərgər incəliyi ilə ərsəyə gələn əl işlərini hazırlayarkən yorğunluq nə olduğunu qətiyyənlə bilməzdi.

Bir sıra unudulmuş, itib-batmış çalğı alətlərimiz olub ki, indi onların heç orijinal forması da əldə deyil. Buna baxmayaraq İlqar Dağlı belə alətlərin eskizlərini, miniatür rəsmlərini axtarıb-arayır və miniatür formalarını hazırlayırdı. Belə işlərindən böyük qürur hissi keçirib deyirdi “mən bu alətin miniatür formasını üzə çıxartdım, qoy digər sənətkarlarımız da onun orijinal formasını hazırlasınlar. Təki bu qəbildən olan alətlərimiz itib-batmasın”.

İlqar Dağlı vətənpərvər, millətini, xalqını böyük məhəbbətlə sevən sənətkar idi. Onun haqqında çox danışmaq olar. İlqar müəllim həm də gözəl publisist idi. Dövrü mətbuatda, o cümlədən sevilən qəzetlərdən biri olan “Türk dünyası”nda mədəniyyətimizlə, incəsənətimizlə bağlı dəyərli məqalələrlə çıxış edirdi. İlqar Dağlının müxtəlif kitablarda (20-dən artıq) şeirləri çap olunub, yaradıcılığı mətbuat səhifələrində geniş işıqlandırılıb. Bunlardan Varlıq – ensiklopedik toplu (tərtibçi: Əmirhüseyn Elşən, Bakı, “Zaman”, 1998), “İlqar Dağlı” (Rəfiqə Şəmsi, Bakı, “Sumqayıt”, 2000), “Azərbaycan çalğı alətlərinin izahlı lüğəti” (Abbasqulu Nəcəfzadə, Bakı, “MBM”, 2004, s. 60.), “Sənətdə son zirvə yoxdur” (Əmirhüseyn Elşən, Bakı, “Araz”, 2002, s. 81) və s. kitabları nümunə göstərmək olar.

İlqar Dağlı əl işlərini ölkəmizin müxtəlif tanınmış şəxslərinə hədiyyə etmişdir: bəstəkarlar – Süleyman Ələsgərov, Hacı Xanməmmədov, Siyavuş Kərimi, professor Vaqif Əbdulqasimov, tele-rejissor, yazıçı, publisist Əmirhüseyn Elşən, jurnalist, tele-nəzəriyyəçi Hacı Rafiq Savalan, “Şöhrət” ordenli şairə Ofelya Babayeva, xalq artistləri – Nisə Qasımova, Avtandil İbrahimov, İslam Rzayev, Alim Qasimov, Sadıq Zərbəliyev, əməkdar artistlər – Zakir Mirzəyev, Ədalət Vəzirov, Baloğlan Əşrəfov, Mətanət İsgəndərli, meyxana ustası Nizami Rəmzi və başqaları.





İ.Dağlının əl işlərinin bir qismi Sumqayıt Tarix Muzeyində qorunur. Ümumiyyətlə, onun əl işləri müxtəlif yollarla ABŞ, İsrail, Almaniya, Türkiyə, İran, Norveç, Ərəbistan və s. ölkələrə aparılmış, bu ölkələrin Azərbaycan kultür dərnəklərində, şəxsi kolleksiyalarda saxlanılır.

İlqar Dağlı çox mənalı bir ömür yaşadı. O, cismən bizdən ayrılsa da, ruhən bizimlədir və sənətsevərlərin qəlbində daim yaşayacaqdır.

*Əfsanə BABAYEVA*

## **RƏNA MƏMMƏDOVA – 60**

### **AZƏRBAYCAN MUSIQİSİNİN GÖRKƏMLİ TƏDQIQATÇISI**

Azərbaycan musiqi elmində ciddi tədqiqat işləri aparan, müasir musiqi nəzəriyyəsinin yeni istiqamətlərində səmərəli fəaliyyət göstərən AMEA-nın müxbir üzvü, sənətsünaslıq doktoru, professor Rəna xanım Məmmədova haqqında söz demək, fikir söyləmək həm çətindir, həm də asan. Ona görə asandır ki, belə bir geniş yaradıcılıq diapazonuna malik olan və zəngin, həm də dəyərli elmi irsi ilə seçilən alim haqqında nə qədər danışsan da tükənməz. Eyni zamanda, çətindir ona görə ki, elmdə belə bir mövqə sahibinin geniş yaradıcılıq fəaliyyətini bir məqalədə ətraflı işıqlandırmaq qeyri-mümkündür. Rəna xanımı məsuliyyətli, sanballı və dərin düşüncəli bir alim olmaqla bərabər, həm də səmimi, insanpərvər və kübar xanım kimi də tanımaq və daima belə gözəl insanla ünsiyyətdə olmaq çox fərəhli və şərəflidir. Artıq iyirmi ildən çox bir müddətdə AMEA-nın Memarlıq və İncəsənət İnstitutunda onun rəhbərlik etdiyi şöbədə çalışdığım üçün bu sözləri deməyə, zənnimcə, tam əsasım var.

Deyirlər - «təbiət səhv etmir, genlər aldatmırlar». Doğrudan da bu tezis haqiqiliyi Rəna xanımın timsalında öz təsdiqini tapmışdır. Babası - Azərbaycan professional musiqili teatrının banilərindən biri, aktyor, rejissor, pedaqoq, nəhayət, operamızın ilk Məcnunu Hüseynqulu Sarabskidən muğama hədsiz bağlılığı, anası- görkəmli tarixçi alim, akademik Püstə xanım Əzizbəyovadan dərin elmi təfəkkürü, atası-tanınmış teatr tədqiqatçısı Azər Sarabskidən incəsənətə, mədəniyyətə tarixinə qayğılı münasibəti əxz edərək Rəna xanım bütün bu keyfiyyətləri öz şəxsində cəmləşdirmiş və bacarıqla uzlaşdırmışdır.

R.Məmmədova geniş erudisiyaya, mükəmməl professional biliyə, incəsənətin sintetik problemləri sahəsində dərin elmi düşüncəyə malik olan bir alimdir. Onun elmi fəaliyyətinin əhatə dairəsi çoxşaxəli və çoxplanlıdır: musiqi yaradıcılığının qədim qatlarının nəzəri təhlilindən tutmuş müasir bəstəkar əsərlərinədək, muğamın yaranma qaynaqlarından başlamış XX əsr musiqili teatr tarixinədək elmi əhəmiyyət kəsb edən bir

çox problemlərin araşdırılması onun elmi işlərinin əsas qayəsini təşkil edir. Son zamanlar onun elmi maraq sahəsini Avrasiya məkanına daxil olan xalqların mədəniyyətinin müqayisəli təhlili təşkil edir. O, ilk dəfə olaraq Azərbaycan müqayisəli sənətsünaslıq məktəbini, həmçinin, musiqi türkologiyası, orijinal qafqazsünaslıq konsepsiyasını yaratmışdır. O cümlədən, R.Məmmədova sənətsünaslıqda ilk dəfə olaraq, etnomorfoloji təhlilin əsaslarını işləyib hazırlamışdır. Bütün bunlar 35 illik aramsız elmi axtarışların, yuxusuz gecələrin, elmdə yeni söz, yeni istiqamət yolunda aparılan dərin araşdırmaların nəticəsidir. Bu səviyyəyə o, qarşısına qoyduğu bütün problemlərin həllinə daima böyük zəhmət, elmi müaliə, humanitar elmdə ən aparıcı və perspektivli olan metod və üsulların dərk edilməsi və mənimsənilməsi hesabına nail olmuşdur.

R.Məmmədovanın zəngin elmi potensialını geniş oxucu auditoriyasına inandırıcı və obyektiv surətdə çatdıran bir xüsusiyyətini də qeyd etmək istərdim. Bu da onun elmi dilinin, yazı üslubunun çox (sadə və populyar deməzdim) anlaşılıqlı, dərin və mənalı fikirlərinin məntiqi əsaslandırılmış, aydın və lakonik formada çatdırmaq bacarığıdır. Əsasən musiqi nəzəri tədqiqatlarında, analitik araşdırmalarında belə bir üslubun seçilməsi alimin çox mürəkkəb problemlərin məğzini düzgün və dəqiq izah etməyə kömək edir.

Rəna Məmmədovanın musiqi elmində mürəkkəb problemləri özünəməxsus bir tərzdə araşdıran, maraqlı mülahizələr irəli sürən bir tədqiqatçı kimi tanınması 1981-ci ildə «Üzeyir Hacıbəyovun sonata formasının meydana gəlməsində muğamın məqam-intonasiya qanunauyğunluqlarının rolu» adlı namizədlik dissertasiyasının müdafiəsi ilə başladı. Elmi ictimaiyyətin böyük marağına səbəb olan bu tədqiqat işi musiqi elmində yeni söz deyərək biləcək və buna qadir olan gənc tədqiqatçı alimin yetişməsindən xəbər verirdi. Məhz bu işdə təməli qoyulan bir sıra problemlər R.Məmmədovanın sonrakı elmi tədqiqatlarında ardıcıl həllini tapmağa başlayır.

Gənc tədqiqatçı ilk dəfə olaraq bu işində Şərqi və Qərbi mədəniyyətinin qarşılıqlı əlaqələrini araşdırmaqla yanaşı, Azərbaycanın dahi bəstəkarı Ü.Hacıbəyovun yaradıcılığını hərtərəfli nəzəri təhlil edir, ölməz sənətkarın Azərbaycan, həmçinin Şərqi musiqi aləmində oynadığı böyük rolunu əsaslı dəlillərlə sübuta yetirir. Xüsusi olaraq, müəllif Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin banisi Ü.Hacıbəyovun yaradıcılığında dünya musiqi mədəniyyətinin ən qabaqcıl nailiyyətləri ilə Azərbaycan musiqisinin sintezini dərinlən öyrənərək və bu sintezin yaratdığı formaları araşdıraraq milli musiqimizin bir çox mühüm qanunauyğunluqlarını göstərməyə, Şərqi və Qərbi musiqi mədəniyyətinin qarşılıqlı təsir proseslərini izləməyə müvəffəq olmuşdur. Şübhəsiz, burada

tədqiqatçını belə bir çətin və eyni zamanda, maraqlı problemin araşdırılmasına cəlb edən amil musiqi təfəkkürünün iki forması olan - muğam və sonatanın sintezinin milli musiqi elmində tam öyrənilməməsi səbəbi idi. Məhz bu aspekti nəzərə alaraq R.Məmmədova öz tədqiqatlarında muğam dramaturgiyasının daxili inkişaf dinamikasını, onun nəzəri-estetik əsaslarını, muğamın lad-intonasiya qanunauyğunluqlarının dinamik imkanlarını daha da dərinlən araşdırmağı qarşısına məqsəd qoyur. Şübhəsiz, bütün bu problemlər Azərbaycan muğamının öyrənilməsi ilə bağlı olaraq alimin elmi yaradıcılığının magistr xəttini təşkil edir. Bir-birinin ardınca nəşr olunan «Azərbaycan muğamlarının musiqi estetik xüsusiyyətləri» (Znaniy, 1987, rus dilində), «Azərbaycan muğamında funksionallıq problemləri» (Elm, 1989, rus dilində), «Muğam –sonata qovşağı» (İşıq, 1989) kitabları alimin gələcəkdə Azərbaycan muğamının hərtərəfli öyrənməsi üçün əsaslı zəmin yaradır.

R.Məmmədovanın muğamın tədqiqi ilə bağlı elmi axtarırlarının yeni mərhələsini onun «Azərbaycan muğamı.Formalaşmasının və fəaliyyətinin mənbələri» mövzusunda 1990-cı ildə Kiyev Konservatoriyasında müdafiə etdiyi doktorluq dissertasiyası təşkil edir. İlk azərbaycanlı qadın musiqişünas kimi sənətşünaslıq doktoru elmi dərəcəsi alan R.Məmmədovanın bu tədqiqat işində ilk dəfə olaraq Azərbaycan muğamının genezisi və təkamülünün nəzəri əsasları, musiqi dilinin xüsusiyyətləri, strukturası, ifaçılıq tərzı və s. bu kimi problemlər ətraflı araşdırılır. Tədqiqatın ən dəyərli cəhəti isə Azərbaycan muğamının köklərinin, mənşəyinin bizim yerli autentik musiqi mədəniyyətində olmasını göstərməklə onun Azərbaycan musiqisinin fundamenti sayılan-musiqi folklorundan qidalanaraq fundamental bir janr kimi formalaşmasını təsdiq etməkdən ibarət idi.

Azərbaycan muğamının nəzəri və funksional problemləri ilə 30 ilə yaxın məşğul olan Rəna Məmmədovanın bu sahədə apardığı araşdırmaların kamil nəticəsi onun «Azərbaycan muğamı» ( Elm, 2002) monoqrafiyasında öz əksini tapır. Burada alim muğama müxtəlif aspektlərdən baxaraq onun milli sənət kimi Azərbaycan mədəniyyətində yerini müəyyənləşdirməyə çalışır. Bununla bağlı R.Məmmədova öz mövqeyini belə bildirir: «Muğam bizi keçmişimizlə, ulu babalarımızla bağlayan ülvi bir musiqidir. Onun rəngarəng musiqi dünyasında geketik yaddaş, bədii-musiqi nişanələri, zövqlər yaşayır... Mahiyyətinə vardığca, köklərinin hansı tarix, təfəkkür qatlarına getdiyini gördükcə, bu kökləri araşdırmağa böyük ehtiyac duyursan.» (səh.3). Məhz bu ehtiyacdən çıxış edərək alim öz kitabında muğamın nəzəri-funksional, müqayisəli, tarixi təhlilinə əsaslanan ayrı-ayrı aspektlərini bir ideya birləşdirir. Bu da,

muğamı milli bədii təfəkkürün ən parlaq təzahürü kimi təqdim etməkdən ibarətdir. Bunun üçün müəllif müfəssəl lad-intonasiya təhlili, geniş tarixi ekskurs, ifaçılıq interpretasiyası, folklorla əlaqələri araşdırmaqla öz məqsədinə nail olur.

R.Məmmədovanın elmi fəaliyyəti təkcə muğamla bağlı tədqiqatlarla məhdudlaşmır. O, daima axtarışda olan və elmin yeni istiqamətlərinin milli musiqişünaslığa tətbiqi yolunda düşünən bir aparıcı mütəxəssis kimi 1990-cı ildə AMEA-nın Memarlıq və İncəsənət İnstitutunda «İncəsənətin qarşılıqlı əlaqələri» şöbəsinin təşkili təşəbbüsünü irəli sürür. Belə bir ciddi və məsuliyyətli addım EA-nın Rəyasət Heyəti tərəfindən müsbət qarşılanaraq onun fəaliyyətinə «yaşıl işıq» verilir. Bu şöbəni yaratmaqla Rəna xanım atası A.Sarabskinin başladığı işinin yenidən bərpa olunmasına çalışaraq onun davamçısı kimi çıxış edir.

Yada salmaq istərdim ki, ensiklopedik biliyə malik ziyalı bir insan olan A.Sarabski Memarlıq və İncəsənət İnstitutunda ilk dəfə olaraq «İncəsənətin qarşılıqlı əlaqələri» şöbəsini təşkil edərək Azərbaycan sənətsünaslığında muqayisəli sənətsünaslıq kimi böyük bir istiqamətin başlanğıcını praktiki olaraq qoysa da, vaxtsız ölüm bu işin davam etdirilməsinə imkan verməmişdir. Şöbənin fəaliyyəti dayandırılmış və böyük perspektivlər vəd edən elmi istiqaməti davam etdirə biləcək potensial qüvvə olmadığından iş saxlanılmışdır. Yalnız müəyyən zaman keçdikdən sonra İnstitutda yetişən elmi kadrların mövcud gücünü nəzərə alaraq şöbənin yenidən bərpa edilməsinə ehtiyac duyulur və bu işin təkanverici qüvvəsi Rəna xanım Məmmədova olur.

Rəna xanım ona etibar edilən bu vəzifənin öhdəsindən bacarıqla və yüksək professionallıqla gəldiyini artıq 20 il fəaliyyət göstərən bu şöbənin elmi göstəriciləri ilə sübuta yetirmişdir. Alimin atasının yaradıcılıq yoluna, onun irsinin əbədiləşdirməsinə ehtiram əlaməti təkcə şöbənin yenidən bərpaşında deyil, həm də bütün elmi fəaliyyətini Azərbaycan bədii mədəniyyətinin tarixinin öyrənilməsinə həsr edən A.Sarabskinin unudulmaz xatirəsinə hazırladığı «Azərbaycan musiqi teatrının tarixindən» (Elm, 2006) kitabının işıq üzü görməsində də müşahidə olunur.

Bu nəşr sanki Azərbaycan musiqi teatrının əvəzsiz korifeylərinin xatirəsinə həsr edilmiş ömür kitabıdır. Kitabın səhifələrini vərəqlədikcə köhnə Bakının teatr həyatının səlnaməsi göz qarşısında canlanır. Burada XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan dramaturgiyasının əsərlərinin tamaşaya qoyulmasından tutmuş, qastrola gəlmiş truppaların və ayrı-ayrı sənətkarların çıxış etdiyi proqramlaradək, müsəlman axşamlarından tutmuş Ü.Hacıbəylinin opera və operettalarının səhnə taleyinədək müxtəlif tarixi materiallar, resenziyalar, dövrü mətbuatda verilən

məlumatlar toplanaraq çox maraqlı bir formada oxucuya təqdim olunur.

Qeyd etdiyimiz kimi, R.Məmmədova Respublikada «müqayisəli sənətsünaslıq» ixtisasının formalaşmasının əsasını qoyan və bu yeni sahədə yeganə mütəxəssis kimi bir sıra elmi kadrların hazırlanmasında bilik və bacarığını əsirgəməyən alim kimi tanınmışdır. Onun rəhbərlik etdiyi «İncəsənətin qarşılıqlı əlaqələri» şöbəsində ilk dəfə olaraq planlı və sistemativ şəkildə müqayisəli musiqişünaslıq sahəsində tədqiqatlar aparılmış və həmin iş bu gün də uğurla davam etdirilir.

Mahiyyət etibarilə müqayisəli sənətsünaslığın problemi Azərbaycan bədii mədəniyyətinin və onun özünəməxsusluğunun kompleks tədqiqini nəzərdə tutur. Məhz bu aspektdə aparılan elmi fəaliyyətin ən mühüm nəticəsi kimi alimin «musiqi türkologiyası» istiqamətini yaratması oldu. R.Məmmədova milli musiqişünaslıqda böyük rezonans doğuran bu yeni istiqamətin – musiqi türkologiyasının metodoloji əsaslarını işləyib hazırlamaqla («Musiqi türkologiyası» Bakı, Elm, 2002) çox aktual və perspektivli işin başlanğıcını qoydu.

Alim ilk növbədə musiqi türkologiyasının ən maraqlı problemlərindən biri kimi ümumtürk etnik mədəniyyətinin ən qədim təbəqələrinin öyrənilməsini, onların müəyyən tarixi yaranma mərhələsinə müvafiq soy spesifikasının fəaliyyətinə təsir göstərən faktorları aşkarlamağı, onların sonrakı üslub qatları ilə qarşılıqlı əlaqəsi mexanizmini müəyyənləşdirməyi zəruri hesab edir. Daha sonra isə diqqəti bu arxetiplərin türkdilli xalqların bədii yaradıcılığının müxtəlif janr kateqoriyalarında təcəssümünə yönəltməyi vacib sayır. Ümumtürk mədəniyyətinin formalaşması tarixinin öyrənilməsində ilkin müqayisə zonası kimi R.Məmmədovanın Azərbaycan və türk musiqisini seçməsi də çox məqsədəuyğundur. Belə ki, bu iki musiqi mədəniyyətinin müqayisəli təhlili musiqi proseslərinin daha geniş ümumtürk miqyasında aparılması üçün çıxış nöqtəsi kimi baxılaraq gələcəkdə daha dərin tədqiqatların aparılmasına, türkdilli xalqların mədəniyyətini tam sistem halında səciyyələndirən ideya, problem və aspektləri aşkarlamağa yol açacağına ümidvarıq.

Alimin fikrincə, Azərbaycan mədəniyyətinin milli özünəməxsusluğunun aşkarlanmasında məhz ümumtürk köklərinin dərinəndən araşdırılması çox önəmlidir. Bunun üçün o, nəzəri araşdırmaların istiqamətini bir-birilə bağlı iki problemə yönəltməyi zəruri hesab edir. Bir tərəfdən, türk mentalitetinin ümumi əsaslarının, türkdilli xalqların musiqi əlaqələrinin müəyyənləşdirilməsi, bu əlaqələrin genetik əsaslarının izah edilməsi, digər tərəfdən, Azərbaycan incəsənətinin özünəməxsusluğunu üzə çıxartmaqdır ki, buna da alim yalnız müqayisəli tədqiqatlar nəticəsində nail olmağın mümkünlüyünə inanır.

R.Məmmədovanın müxtəlif problemlərlə bağlı elmi fikirləri, düşüncələri respublikanın ən nüfuzlu müxtəlif dövrü və elmi nəşrlərində öz əksini tapmışdır. Onun 100-dən artıq elmi məqalə, 10 monoqrafiya və broşürlərin müəllifi kimi tanınması, bir çox elmi məqalələr məcmuəsinə və monoqrafiyalara elmi redaktorluq etməsi, rəy verməsi alimin daima məhsuldar yaradıcı fəaliyyətdə olmasından xəbər verir. Lakin onun bir musiqişünas kimi fəaliyyəti təkcə öz elmi işlərilə məhdudlaşmır. Rəna xanım 20 dissertant və aspirantın hazırlanmasında, doktorluq dissertasiyalarına məsləhətçi olmaqla da var qüvvəsilə çalışır. Onun yetirmələri Respublikanın ən nüfuzlu elmi-tədris müəssisələrində çalışaraq musiqi elmimizi layiqincə təmsil edirlər. Rəna xanım demək olar ki, bu sahədə öz məktəbini yaratmış bir alimdir.

R.Məmmədovanın kadr hazırlığı yalnız akademik çərçivədə məşdudlaşmır. O, Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının professoru əvəzi kimi musiqinin nəzəri fənləri üzrə oxuduğu mühazirələrlə də pedaqoji fəaliyyət göstərir. Onun tədris etdiyi hər bir fənn üzrə hazırladığı metodik tövsiyələr – «Azərbaycan musiqi tarixi funksionallıq nəzəriyyəsi aspektində» kursunun tədrisi metodikası (B., 1998), «Azərbaycan xalq musiqi yaradıcılığı» kursunda muğamın lad-intonasiya təhlilinin metodik işlənməsi (B., 1998), «Ədəbiyyat və musiqi» (B., 2002) və s. mütəxəssislər, tələbələr və geniş oxucu kütləsi tərəfindən maraqla qarşılır, yüksək qiymətləndirilir.

R.Məmmədovanın elmi fəaliyyəti Azərbaycan çərçivəsindən kənar da tanınmış və böyük maraqla qəbul edilmişdir. O, Rusiya Pedaqoji və sosial elmlər Akademiyasının həqiqi üzvü, «Rusiya kulturologiyası» şəbəkə cəmiyyətinin üzvüdür.

Bütün bu nailiyyətlərlə kifayətlənməyən və öz sənətini, ixtisasını sevən, daima axtarışda olan bir alim kimi Rəna xanımın bundan sonra da musiqi elmində yeni-yeni səhifələrin açılmasına çalışacağına və gördüyü hər bir işə müvəffəq olacağına inanırıq. Bu yubiley ilində ona qarşısına qoyduğu bütün planlarının həyata keçməsinə və daha yüksək uğurlar əldə etməsinə arzulayırıq.

*Kəmaləxanım ƏSƏDULLAYEVA*  
*Azərbaycan Milli Konservatoriyasının*  
*“Milli musiqinin tədqiqi” laboratoriyasının elmi işçisi*

**Mahmud Səlah - 50**

**TARI YENİLƏŞDİRƏN MÜƏLLİM: “ELƏ ELEMENTLƏR  
TAPMALIYDIM Kİ, ERMƏNİ ÖMRÜ BOYU ONU ÇALA  
BİLMƏSİN”**

Mahmud Səlah 1960-cı ildə Xızıda anadan olub. Sumqayıtın 1 saylı musiqi məktəbini, Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetini bitirib. Baba Səlah ov adına Dövlət Xalq Çalğı Alətləri Ansamblında qoşanağara, Səid Rüstəmov adına Xalq Çalğı Alətləri və Opera və Balet Teatrının simfonik orkestrlərində qaval ifaçısı kimi çalışıb. 1988-ci ildən “Buta” muğam üçlüyünün, 2000-ci ildən “Qədim Şərq” qrupunun yaradıcısıdır. YUNESKO xətti ilə keçirilən bir sıra festivalların iştirakçısıdır. Rəhbərlik etdiyi qrupla Azərbaycan sənətini Böyük Britaniya, Almaniya və ABŞ-da nümayiş etdirib, muğam konsert proqramı ilə çıxış edib, qavaldan ustad dərsləri keçirib.



Hazırda Azərbaycan Milli Konservatoriyasında “Solo-oxu” kafedrasında xanəndələrə ” Qaval ifaçılığı” fənnini tədris edir, eyni zamanda Mədəniyyət və İncəsənət Universitetində müəllim kimi çalışır.

Bu yaxınlarda 50 illik yubileyini qeyd etmiş Mahmud Səlah İtmiş muğamların üzə çıxmasını arzulayır ,onun rekonstruksiya etdiyi tarda 7 Şərq musiqi alətinin səsində ifa etmək olar.



*- Tara yeni rakursdan baxaraq onda digər Şərq musiqi alətlərinin səsinə eşitmək istədim. Mənim təkmilləşdirdiyim tar bir neçə musiqi alətinin səsinə olduğu kimi çatdırı bilir. Tarda rekonstruksiya edərəkən itmiş, unudulmuş muğamlarımızın üzə çıxmasını arzulamışam. Bunun üçün Şərqə məxsus səslərin bərpası lazımdır. Mənim təkmilləşdirdiyim tarın ifa tərzini müəyyən riyazi sistemə əsaslanıb, bu texnikaya yiyələnən ifaçı 7 alətin səsinə bir alətdə çıxara bilir. Bunlar tar, setar, səntur, ud, saz, rubab, qanun alətləridir. Yəni, müxtəlif ifa üslubu bir alətdə cəmlənib. Bu alətdə Şərqə məxsus hər hansı bir musiqini dəqiqliyi ilə ifa etmək mümkündür.*

Alətdə ənənəvi musiqini ifa etməzdən qabaq əruz elmindən xəbərdar olmaq lazımdır. Niyə tarı yeniləşdirməyi düşündüm? Tarda elə elementlər tapmalıydım ki, erməni ömrü boyu onu çala bilməsin. Sovet dövründə biz tarın ifa tərzinə asanlaşdırılmış formul gətirdiyimizə görə erməni hazırda bizim muğamlarımızı ifa edir. İfaçılıq da asan formaya gətirilib. Yenidən bərpa edilmiş tarda ifa edilən “Bayatı-Qacar”la Sadıqcanın rekonstruksiya etdiyi tarda icra edilən eyniadlı muğam səslənməsinə görə bir-birindən tamamilə fərqlənir. Bu “Bayatı-Qacar”ı erməni ömrü boyu çala bilməz. Bunun üçün sırf şərqli və sırf müsəlman olmaq lazımdır.

***- Yəni Mirzə Fərəc kimi?***

- Əlbəttə. XIX-XX əsrlərdə yaşamış, zəmanəsinin görkəmli tarzəni Mirzə Fərəc musiqi alətində edilən hər bir xeyirxah əməliyyata müsbət yanaşardı. Məsləhət verərdi, tək onun göz bəbəyi kimi mənfi təsirdən qoruduğu muğamlar düzgün çalınsın. Yəni bu gün muğamlarımızın bəzilərində çox şöbə və guşələri azaldılıb, bəziləri isə tam ixtisar olunub. Bir sıra xanəndələr bu şöbə və guşələri bilmir, bəziləri də bilərəkdən oxumur. Azərbaycanda sinə tarına ilk əlavələr edən, yeni sim artıran tarzən - Mirzə Fərəcdir. Mirzə Fərəc muğamın incəliklərinin yalnız tarla ifa edilə biləcəyini düşünürdü. Mirzə Əsəd oğlu Sadıqcanın hazırkı tarındaki pərdələr səslənməsinə görə ancaq fortepiano pərdələri ilə uzlaşır, yəni tarın öz pərdələri deyil.

***- Forteplano muğamın bütün incəliklərini çatdırı bilmir?***

- Əlbəttə ki, yox. Mirzə Fərəcin ifa etdiyi muğamların fortepianoda ifası mümkün deyildir. Ötən əsrin 25-26-cı illərində Mirzə Fərəcə muğamları pianoda çalmaq üçün nota almağı təklif edəndə, o, razı olmamışdı. Dünyanın hansı məkanında ki, muğam yoxdur, o millətlər islamın nə olduğunu başa düşmür. Deməli, Allahın bizə bəxş etdiyi islami muğamı, dini avazı məhv edə bilmərik.

Tarda zəng simlərin xüsusi yerləşdirilməsi muğama aid akkord sistemini qurmağa imkan verir, zəng simləruzun müddət kökdən düşmədiyi üçün bir növ kamerton rolunu da oynayır.



Sadıqanın tarında 7 əsas sim, cəmi 11 sim, 9 aşıx vardı. Bu tar isə 13 sim, 13 aşıxdan ibarətdir.



Bu simlər tarın qolu üstünə oturaraq hərəsi ayrı-ayrılıqda birbaşa böyük xərkədən kiçik xəreyə qədər aşıxlara köklənir. Sadıqanın tarında qolun üzərində 7 simin təzyiqi, yəni simin dartılma təzyiqi var idi. Mən isə tarın heç bir yerinə toxunmadan, qolunda heç bir əməliyyat aparmadan üzərinə əlavə 6 simlə də təzyiq gətirmişəm. 13 sim birbaşa təzyiqdə oturur. Halbuki əvvəlki tarlara 7 sim kökləyəndə tarın qolu çox vaxt qaçır, yerindən oynayaraq çıxır, səslənməni korlayır. Ustaya aparırsan, dartır ki, səslənmə düz olsun. Yəni, tarın simləri təzyiqə ağırlıq eləyir, buna görə də alətin qolu dözmür, dartılır. Amma təcrübə aparmışam, mənim tarım dörd-beş dəfə hündürlükdən yerə düşsə də sınımayıb, qolları da deformasiyaya uğramayıb, çəngəl, yəni qolun əyilməsi, qaçması, səsdə qüsurun yaranması olmayıb. Bərpa etdiyim tar fortepiano ilə “re” köklənərək bir ay gün altında yay vaxtı öz qutusunda qalsa da, digər tarlardakı qol sınması, dağılması kimi hadisələr baş vermir. Yəni, normal tarlar xalq çalğı alətləri orkestr və ansamblarda in H(si) köklü olduğu halda təqdim etdiyim aləti bir ton da zil kökləmək mümkündür.

**- Rekonstruksiya etdiyiniz tarın daha hansı üstünlükləri var?**



- 13 simli tarı bu üsulla təcrübədən keçirərək hansı təzyiqə dözməsini yoxladım. Belə məlum oldu ki, 7 simlə qolu çəngəl olan tar 13 simdə deformasiyaya uğramır. Çarpazlaşma formasında aşxıların simləri yerləşdiyinə görə yuxarıdakı simlər aşağı aşxılara doğru, aşağıdan gələn simlər isə yuxarı aşxılara doğru gedir. Beləliklə, çarpazlaşma yaranır. Bir sim qalır, o da düz mərkəzdən dartılır – orta aşıxa.

Ortadan buraxılan sim tarın yerə düşməsi, çalınanda simlərin dartılması, təzyiqin böyüməsi zamanı alətdə çəngəl yaratmır. Musiqimizin çoxşaxəli olması onunla sübuta yetirilir ki, burda bütün Şərq aləmindən nümunələr var. Muğamlarımız 17-19 pərdəli sistemdə ifa olunur. Tar ümumbəşəri musiqini özündə təcəssüm etdirir, nəinki sırf Azərbaycan musiqisinə aid alətdir, həmçinin bütün dünyaya, Şərq musiqisinə açılan qapıdır.

Lad düz oxunarsa, muğamı istədiyini kimi improvizə edə bilərsən. Muğam istənilən qədər improvizasiyanı qəbul edən bir musiqidir. Müəyyən lad hüdudunda muğama istədiyini formada sonluq verə bilərsən. Üzeyir bəy Azərbaycan xalqının inkişafı üçün çalışıb, durğunluğu üçün yox. Onun ən böyük işlərindən biri Azərbaycan musiqiçilərinin ifaçılıq tərzinin qapalı şəkildə düşməməsi üçün çalışması idi.

İranda farsların muğam ifaçılığında çoxşaxəlilik yoxdur. Oxu tərzii bəsitdir, bizim muğamların icrası zamanı səslər arasındakı çərək tonlar məhdudlaşdırılsa da, ifaçılıqdakı rəngarənglik qorunub saxlanıb. Biz Şərqdə ifaçılıq tərzinə toxunulmayan yeganə xalqıq.

**- *Avropa sistemindən fərqli olaraq Üzeyir Hacıbəyli muğamın səs sırasını əsas götürərək Azərbaycan lad sistemini yaradıb...***

- Muğamın əsas səs sırası istiqamətində ladlar yaranır, amma görün bir muğamın tərkibində nə qədər digər muğam köklü şöbələr var? Məsələn, “Rast” muğamı tərkibindəki “Dilkəş”in öz kökü var, onun da içində öz guşələri var, hər guşənin öz tetraxordları var, onların hamısını saysaq, mücərrədlik yaranar. Hər muğamın tətbiqi böyük bir elmi əsərin yaranmasına gətirib çıxarır.

Biz tarın üçlük daxilində iştirakına görə digər alətlərimizin bu ansamblə daxil edilməsindən çəkinirik. Lakin bizdə belə bir qayda var, əgər muğamın icrası zamanı tar varsa, deməli, mütləq yanında kamança və xanəndə olmalıdır. Qərribə tendensiyadır, xanəndə, tar və kamança. Muğam üçlüyü qaval, tar və kamançadan ibarətdir. Xanəndə, tar, kamança həmişə reklam olunur, qavalçalan isə kölgədə qalır. Məncə, bu ifaçılıq sənətində bizim ən böyük qüsurlardan biridir. Bizdə xanəndə həm qavalçalanın işini yerinə yetirir, həm də muğamı ifa edir. Əslində bizim reallıqda muğam üçlüyündə əksər xanəndələr qavalı bir atribut kimi əldə tutur, alətdən görkəm xatirinə istifadə edir, onun ritm vermək funksiyasından istifadə edilmir. Əruzun bəhrlərinin ritmini yalnız qavalla düzgün ötürmək olar, bu da çox zaman baş vermir.

**- Muğamın improvizasiya olunan məqamlarında qavala ehtiyac duyulurmu?**

- Duyulur, lakin çox zaman xanəndələr instrumental alət olan qavalın peşəkar olmadığından onu lazımı qaydada səsləndirə bilmir. Hazırda Azərbaycan Milli Konservatoriyasında qavalın tədrisi aparılır. Bu gün muğam müsabiqələrində xanəndəliyin əsas atributu qaval sayılır. Hazırda mən Milli Konservatoriyada gənc xanəndələrə qavaldan dərslər deyirəm, çalışıram mükəmməl qaval çalan xanəndələrimizin sayı çoxalsın. Xanəndə mütləq qavalı idarə etməyi bacarmalıdır, çünki qavalı düzgün səsləndirə bilməyən xanəndə muğamı lazımınca ifa edə bilməz. Üçlükdə qaval ifaçısı bir nov “Dirijor” funksiyasını üzərinə götürür, o həm xanəndədir, həm də ritmin xarakterini, ölçü və tempini təyin edir. Özbəkistanda orkestrin ifası zamanı dirijorun sağında qavalçalanlar oturur, çünki zərb alətləri əsas götürülür.



**- Şərq ölkələrində əruzda yazılmış qəzəllərin ölçüləriylə muğamın ritmik formulları harmoniya təşkil edir. Bəs bizdə?**

- Bizim bəzi ifaçılar qanundan bir qədər kənara çıxıb çox vaxt bayatı-qoşma ilə muğam oxuyurlar. Sillabik şeirlə muğam oxunmaz. Muğamın formatı belə şeir üçün deyil.

**- Nə üçün əruz vəzninə diqqət yetirilmir?**

- Bizdə qaval ifaçılığı zəifdir, xanəndələrin əruzdan nəzəri bilikləri var, amma praktikada onu göstərə bilmirlər. Çünki ritmik çalarlara bələd deyillər. Ola bilər ki, indiyədək ona tədrisdə elə bir yer ayrılmayıb. Muğamın nəzəriyyəsinin, fakturasının, metodologiyasının tədris olunması - hələ muğam oxumağın öyrədilməsi deyil.” Muğamı öyrətmək “ və “Muğamı oxumaq” – bunlar ayrı-ayrı anlayışlardır. Bizdə bu sistem hələ yoxdur.

Çox təəssüf ki, muğam sənəti xanəndələrə yüksək səviyyədə tədris olunsa da, bir sıra vacib fənlərin öyrənilməməsi nəticədə onların məlumatsızlığına gətirib çıxarır. Bu baxımdan fikrimizcə, “Muğamın nəzəriyyəsi”, “Muğam metodologiyası”, “Əruz vəznini” kimi fənlərin tədrisinə ehtiyac vardır.

*D.S.Quliyeva,  
BMA b. m.*

## UNUDULMAZ MÜƏLLİM

Fitri istedadlar dünyanın hər bir yerində cəmiyyətin diqqətini özünə cəlb etmişdir. Belə şəxslər bəzilərinə adi, bəzilərinə isə çox sirli görünür... Qeyri-adi qüvvə və bacarığın bu kəslərdə özünəməxsus çalarlarla əksi bizi düşündürməyə vadar edir. Belə qəvvə sahiblərindən biri də Vəzifə xanım Şərif qızı Əlixanovadır. Bəli mən, mənim kimi müəllim və tələbə ordusu üçün o, sözün əsl mənasında istedad idi. Vəzifə xanım haqqında az yazılsa da çox düşünlür:



1944-cü ilin baharında dahi Nizami yurdu olan Gəncədə dünyaya göz açmışdı. 1951-1962-ci illərdə Bülbül adına orta ixtisas məktəbini qızıl medalla bitirərək Ü.Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasına daxil olmuşdu. Bu mühtəşəm təhsil ocağının musiqişünaslıq fakültəsini də fərqlənmə diplomu ilə bitirmiş (1962-1967) və müəllimlik fəaliyyətinə başlamışdı.

Sovet dövrünün paytaxtı olan Moskva əhərində təhsil almaq o zamankı gənclərin ümdə arzusu idi. Gerçəkləən arzu Vəzifə xanımın da nəsib oldu.

1970-ci il. P.İ.Çaykovski adına Moskva Dövlət Konservatoriyası. Üç illik aspirant həyatı və professor B.M.Yarustovskinin rəhbərliyi altında aspiranturanı müvəffəqiyyətlə bitirməsi (1973).

Musiqişünasların Ümumittifaq müsabiqəsində qazandığı laureat adı. (1974. Mövzu: Q. Qarayevin III-simfoniyası. II-dərəcəli diplom.)

Vətənə dönüş. Doğma təhsil ocağında (Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası) müəllimlik fəaliyyəti.

Yaradıcılıq fəaliyyətinin davamı; 1977-ci il. Yenidən Moskva şəhəri, Dövlət Konservatoriyası. Namizədlik dissertasiyasının müdafiəsi. (Mövzu: "Müasir Azərbaycan musiqisində bəzi milli xüsusiyyətlər" Elmi rəhbər: görkəmli sovet musiqişünası V.V.Protopopov.) Sənəşünaslıq

namizədi alimlik elmi dərəcəsi.

1983-cü ildən dosent, 1995-ci ildən professor əvəzi elmi adlarına layiq görülməsi.

Möhtəşəm mövzu: "Fikrət Əmirov" monoqrafıyası adlı kitabının nəşri. («Фикрет Амиров. Жизнь и творчество». Баку-2005г. 240стр.). Və daha neçə-neçə yaradıcılıq uğurları.

Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında çalışdığı qırx ilə yaxın müəllimlik fəaliyyətində elmi-metodiki vəsaitlərə, maraq və diqqəti özünə cəlb edən məqalə, oçerklərə imza atdı. Öz dəyişməz fikrini, sözünü dedi: – Doğru, düzgün və bir az sərt...

Onun müəllimlik bacarığı çoxlarına nümunə kimi hələ də bizləri düşündürəcək. Alim adının fəxrlə dilə gətirilməsi, zənnimcə onun kimilərə yaraşır.

Həyatın sərt üzü bu qadından da yan keçməmişdi. İncə çiyinlərində neçə dərd yükü daşdığıni özü və tanrısı bilirdi. . .

«Жизнь это дорога по этапам  
Кому на каторгу, ну а кому подальше  
Не каждый получает по своим масштабам,  
Кому срок прожить, а кто уйдет пораньше»

Elmi yaradıcılığı ilə bərabər ədəbi fəaliyyətinin bu qədər dərin, fəlsəfi olduğu daxili dünyasının zənginliyini bir daha sübuta yetirir. Son beş il ərzində öz kiçik həcmli eərler kitabı: «Мечта зовущая в полет»(2004) «Повороты судьбы» (2007) «Параллели жизни»(2009) çардан çıxmışdı.

Ana dilinin gözəlliklərini səlis şəkildə üz nitqində ifadə edir və bundan xüsusi zövq alırdı. Lakin rusdilli məktəbi bitirdiyinə rəğmən

Ürək mahnılarını da bu dildə dilə gətirmişdi.

«Что наша жизнь?!  
Вечный разлад между мечтой и явью,  
Тем, что должно быть и что есть.  
Покой души мы в стороне оставим,  
Как много нужно нам еще успеть. »

Кто я, песчинка во вселенной.  
И мой уход не будет значить ничего  
Забудут вскоре люди про него.

Поэт не умирает вместе с телом,  
Душа его не умирает вместе с ним.  
Она находится все время под прицелом  
Небесных сил, и Бог ее хранит»

Çalışdın, çarpışdın, yaratdın! Könül dəftərlərini də bizlərə ərməğan etdin. "Dünyanın işini bilmək olmur qızım, qoy ürək sözümü və imzamı yazım, bəlkə bir daha görüşə bilmədik, özüm üçün deyirəm: " – Gülümsünərək dedin. Niyə belə dediniz Validə xanım?!

Bu elə son söhbətimiz oldu. Ürək mahnılarının həzin, hüznü harmoniyası bizləri titrətdi.

Baharda dünyaya gəlib şaxtalı qışda bu dünyadan köçən fitri istedad, sirli-sehrli qadın, Ana-Alim-əziz sevimli Müəllim, Tanrı o biri dünyanızı versin! Allah rəhmət eləsin.

*Лейла МАМЕДОВА*

## ИСКУССТВО ЗАВОЁВЫВАЕТ ВСЕОБЩЕЕ ПРИЗНАНИЕ

На протяжении многих лет, каждый год, музыкальная школа № 26 даёт отчётный концерт, где с большим энтузиазмом выступают ученики и преподаватели данной школы. Радостная, праздничная атмосфера господствует на протяжении всего концерта. Было сказано много тёплых искренних слов. В концерте, проходившем в переполненном зале в сопровождении оваций, принимал участие Азербайджанский Государственный камерный оркестр им. К.Караева под управлением народного артиста Азербайджанской Республики Теймура Геокчаева. Работа, проделанная педагогами школы, достойна уважения. Подбор репертуара, хорошее исполнение, мастерство преподавателей, – дирижёра и руководителя камерного ансамбля – огромная заслуга директора музыкальной школы Гюльшан ханум Гулиевой.

Прекрасные, задушевные, красивые, певучие мелодии – вот что запомнилось, прежде всего, в концерте. Эмоциональная насыщенность, красота и совершенство мелодий, выразительность и естественность музыкального языка – всё это принесло концерту большой успех как слушателей, так и исполнителей.

Особо хочу отметить работу молодого перспективного педагога, сыгравшего немаловажную роль в формировании и становлении детского хорового коллектива в музыкальной школе Вусали ханум Мамедовой.

В Азербайджане первые детские хоровые коллективы, начиная с середины XX века, проходят большой исторический путь. Появление, а так же формирование этих коллективов способствовали появлению многих детских хоровых произведений. Важную роль в развитии детского хора в Азербайджане сыграли произведения видных Азербайджанских композиторов М.Магомаева, К.Караева, А.Зейналлы, О.Зульфугарова, Т.Кулиева, Э.Джаванширова, Н.Аливердибекова и др.

Профессия дирижёра хорового коллектива – одна из самых слож-



ных в музыке. Она требует большой музыкальной культуры понимания сочинений разных стилей, в то же время знания возможностей каждого исполнителя. Дирижёр должен иметь тонкий и острый слух, подчинить себе исполнителей, убедить в правильности своих намерений, добиться соответствующего исполнения.

Вусалия Мамедова во многом отвечает эти требованиям. Отличный слух, практическое знание репертуара были по достоинству оценены слушателями. Музыкальная культура с годами становится всё шире и глубже.

Несколько лет она учит детей хоровому пению. Знакомство слушателей с их манерой исполнения произведений азербайджанских, западноевропейских композиторов, обработок азербайджанских народных песен, особенность звучания их голосов дают зрителям много интересных впечатлений. Что касается профессионализма, то здесь взор слушателя поднимается к самым вершинам.

Концерт для юных исполнителей настоящий праздник. Я была свидетелем таких оваций, такого триумфа и почувствовала, что музыка доставляет радость не только узкому кругу любителей, что музыкальные впечатления способны захватить и объединить широкую массу слушателей, что искусство завоевывает всеобщее признание и любовь. Этот комплекс впечатлений определяет важную роль концерта в жизни музыкальной школы.

Широкая напевность вокальной мелодии, её эмоциональная насыщенность, неожиданный взлёт к кульминационному звуку создают образы, которые видит молодая художница.

Действительно, будучи добрым человеком и прирождённым педагогом, Вусалия ханум понимает, что для успешных занятий необходим контакт с учениками, а раз перед ней ученик, следует с должным вниманием относиться к нему.

Будучи убеждённой, что искусство, прежде всего, должно принести радость, она старается, чтобы музыка для детей была особенно светлой, лучезарной, вселяла веру в будущее. Многие произведения композиторов – искренние, глубокие.

Небывалый успех таких концертов способствует служению искусству своей родины, рождает чувство гордости за неё.

Бодрящая, вдохновляющая атмосфера взаимной заинтересованности, дружбы, чувства общего дела захватила молодого педагога. И здесь огромная роль принадлежит директрисе музыкальной школы.

Личное дарование ещё ярче и острее сказались в двух значительных конкурсах между детскими хоровыми коллективами музыкальных школ, где юные дарования выступили с большим успе-

хом.

Талантливому дирижёру с ясным умом и честным отношением к делу не так уж много времени понадобилось для усвоения необходимых знаний.

Артистическая пылкость, особенно в ранние годы её преподавания вела то к преувеличению таланта и степени зрелости ученика, то, наоборот, к слишком постепенному разочарованию. В первом случае на ученика возлагались чрезмерные надежды и к нему соответственно предъявлялись чрезмерные требования. Но то, что было просто и легко труженице и замечательному педагогу, часто оказывалось непосильным для ученика. В другом случае – оказались те ученики, которые страдали неорганизованностью и заторможенностью творческого процесса. И тут, несмотря на обещания отныне заниматься исправно, она с годами всё налаживает, благодаря упорному, усердному труду.

Огромное впечатление производит необыкновенно удачный опыт индивидуального обучения, со складом его музыкального дарования.

Воспитание юных исполнителей, по её глубокому убеждению, должно давать полный простор их природным задаткам. Разумеется, при условии, высокой степени музыкальности налицо. Без них невозможно воспитать художника, композитора, музыканта, музыковеда.

Заниматься в классе хора у Вусали ханум Мамедовой крайне интересно. Постепенно ведя учеников от более простого к сложному, она придерживается шаблона и всегда готова отступить от общего порядка для того, чтобы оживить интерес или увлечь ученика привлекательным для него заданием. Она положительно влияет на учеников. В то же время радуется каждой удаче, огорчается неудачам, гневается же, только видя небрежность или проявления лени. Между учениками и учителем завязываются отношения несравненно более сердечные, чем чисто учебные.

Атмосфера творческого энтузиазма, высокие идеалы служения азербайджанскому искусству зажигает её творческую фантазию, рождает новые музыкальные замыслы. Встреча с хоровыми коллективами музыкальных школ, активное участие в конкурсах между музыкальными школами довершают становление Вусали ханум как личности, в которой сочетаются интересы преподавателя и руководителя детского коллектива. Это время неустанных творческих исканий, творческого самоопределения.

Произведениям азербайджанских, западноевропейских композиторов, обработкам азербайджанских народных песен уделяется мно-

го внимания, а также слову, его сочетанию с музыкой, его выражению в музыке. Ведь музыка способна усиливать значения слов, создавая яркие образы, воплощая тончайшие нюансы эмоций или обозначая фон, на котором развёртывается содержание; она хорошо передаёт выраженное словами настроение, общий колорит.

Хор под управлением Вусали ханум знакомит слушателей на каждом концерте с новой программой. Получив одобрение прославленных мастеров, своих учителей, перед авторитетом которых преклоняется музыкальный мир, (класс проф. Ялчина Адигёзалова, проф. Гюльбаджи Имановой) Вусали ханум душевно обновляется.

Годы учёбы в Бакинской Музыкальной Академии им. Узеира Гаджибейли дали ей прочную базу мастерства, умения высокопрофессиональной грамотности. И она отдаёт все свои знания для воспитания будущих пианистов, музыковедов, оркестровых музыкантов, народников.

Позже, вспоминая консерваторские годы, взаимный разбор сочинений с учителями, она понимает, что это принесло её развитию, несомненно, большую пользу.

Впереди её ждут новые творческие свершения.

**Şahla GÜNDÜZ**

**«ŞUŞANIN DAĞLARI», «TÜRKÜN GÖZƏLİ»**

Uşaqlıqdan bir şəkərim var və illər keçsə də, onu tərgidə bilmirəm. Müxtəlif illərdə çəkilmiş foto-şəkillərə, ən çox da, retro görüntülərə baxmağı və orada əks olunmuş adamlarla (Tanıdım, tanımadım, dəxli yoxdur) ürəyimdə söhbətləşməyi sevirəm. Bu, çoxuna qərribə gəlsə də, danılası deyil və elə həmin şəkərimə görə də keçmiş qız məktəblərinin müəllim xanımları kimi çox ciddi bir tərbiyəçi olan nənəm Mələk xanımın mənə cəza verdiyi, küncdə üzü divara saxladığı günlər az olmayıb. Ancaq bütün qadağanlara, «qulaqburmalar»a rəğmən, bu adətimdən vaz keçə bilməmişəm. Nəhayət, hərəkətlərimi diqqətlə izləyən babam Şəmsəddin Abasov daxili bir fəhmlə anladı ki, mənəim şəkillərə olan aramsız «hücumlar»ım ərköyün bir qızcıqazın özbaşınalığı yox, keçmişə, tarixə sonsuz bir maraqdır və buna hörmətlə yanaşmaq, dalbadal düzülən, adamı cəzana gətirən suallarımı mütləq cavablandırmaq lazımdır. Həmin gündən də babam mənəim yaxın həmsöhbətim və sirdaşım oldu. Evimizdəki albomlar, zərflər, qovluqlar dolusu neçə-neçə şəkil babamın sayəsində dil açıb danışdı, marağımın tutuquşu dilimə diqtə etdiyi «Niyə?»lər, «Nə vaxt?»lər məhz o kişinin izahlarında öz səbəblərini və tarixini tapdı. Təəccüblənməyin, babam o dövrdə mənəim artıq-əskik danışacağımdan qorxmurdu. Dəqiq bilirdi ki, hər şeyi «öyür-çöyür» edən, tarixi olayların «cikinə-bikinə» varmağı sevən mən «sandıqlar»ı açıb, «pambıqlar»ı dağıtmaram. Ağzıboşluq nənəmiz Mələk xanımın biz nəvələrinə verdiyi tərbiyəyə, aşıladığı ədəbə zidd idi. Həmin tərbiyənin və ədəbin bünövrəsindən boy atan mən dilimi dişimə sıxıb, susa bilirdim və uzun illər susdum da. Ta...

Babam mənəi quruluşa asi bir adam kimi böyütmürdü. Ancaq şəksiz, dünyagörmüş bir ağısaqqal müdrikliyi ilə duyurdu ki, danışdıqları sovet dövründə yaşayan tələbə qızın mənəviyyatında mütləq bir iz buraxmalı, onu mücərrəd bir gələcəyə uymağa qoymamalıdır və bütün bunlar onunla sonuclandı ki, babamın ölümündən üç il sonra Azərbaycan Dövlət Universitetinin filologiya fakültəsini bitirərkən, «Elmi kommunizm» adlı üzdənirəq fəndən dövlət imtahanı zamanı bütün komissiya üzvlərinin

qarşısında, sözlərimin nəticəsini qəti düşünmədən, üzümü professor Həsən Şirəliyevə tutub, ötkəm-ötkəm «Mən nə kommunizmə, nə də onun cəfəng elminə inanıram» dedim. Dəhşət! «Dazdravstvuyet!»lə, «Ura!»yla, «Pripiska»yla süslənmiş, «Şiroko şaqat» eləyən bir məkanda, özü də o zaman Azərbaycanın bütün ali məktəblərinin baş tacı olan ADU-da bu sözü demək olardı? Adamın nəinki özünü, lap atasını da yandırardılar. Allah rəhmət eləsin, babamın yaxın dostu, atam Gündüzün və mənim müəllimim, hər ikimizin diplom rəhbərimiz Mircəlal Paşayev işə qarışmasaydı, bəlkə də həmin yanğından salamat qurtula bilməzdim. İndi Mircəlal müəllimdən bəlağətlə, ağız köpüklənə-köpüklənə danışmaq yamanca dəbdir. Ancaq mən həqiqəti deyirəm. O, nəcib insan, savadlı alim, qayğıkeş müəllim idi və həmin şəxsin mənimçün etdiyini unutmmaq günahdır.

Xülasə, çox çək-çevirdən, söz-söhbətdən sonra Mircəlal Paşayevin və o dövrdə fakültənin dekanı Firudin Hüseynovun köməyi ilə mənə toxunmadılar. Behiştliklər! Cəzam da bu oldu ki, həmin «elm»dən mənə imtahansız- filansız, donqar bir «3» yazıb, namizədi olduğum «qırmızı diplom»dan məhrum etdilər. Aspiranturaya daxil olmaq arzumu ürəyimdə qoyub, bir Muğan bölgəsinə müəllim göndərdilər. Bax, onda dərk etdim ki, həqiqəti söyləmək qurban tələb edir. Almadığım «qırmızı diplom»um mənim həqiqət yolumda verdiyim ilk qurban oldu.

### **Pıçılı**

Meynənizdə üzüm var,  
Salxımlarda gözüm var,  
Qulağını bəri tut,  
Deyiləsi sözüm var. (*Bir xalq mahnisindən...*)

- Şuli, bura gəl! Sənə bir əhvalat danışacağam. Ancaq çaşıb, orda-burda açmayasan a!.. Bircə öz nəvənə söylərsən. O da ağıllı olsa! Allah kərimdir, olar, inşallah!

Babam danışmağa başladı. Ancaq mənə indi də elə gəlir ki, bu adi danışq yox, pıçılı idi. Ahıl baba yeniyetmə nəvənin qulağına nə pıçıldadı? Çox şey.

### **«Qanovuz çəpkənli, ətləs tumanli»**

«Dağlı məhəlləsi»ndə, vətənin böyük maarifçilərindən biri olan Bədəl bəy Bədəlbəylinin evinin lap yanında «Qarabağlıların həyəti» var. «Dağlı məhəlləsi» olanda nə olar ki?!. Ha dağlı, ha qarabağlı, nə fərqi var? Hamımız bir millətin balaları deyilikmi?

O həyətdə yaşayanlardan biri Həsidir. Bəlkə Həsən, Hüseyn, Həzrət, ya da başqa addır, əzizləmək üçün belə deyirlər?! Hər nə isə, iyirmi yaşı ancaq olan bu bir ayağı şikəst gənci məhəllədə uşaqdan tutmuş böyüyəcən hamı Həsi çağırır və bu Həsi yaxşı şumaqədər yonur. Yona-yona da, yana-yana oxuyur. Qarabağlı olasan, oxumayasan?

***Şuşanın dağları başı dumanlı,  
Qanovuz çəpkənli, ətləs tumanlı...***

Həsi oxuyur. Şəmsi isə onun məhəllə uşaqlarının şumaqədərini nə vaxt yonub qurtaracağını və öz növbəsinin çatacağı vaxtı gözləyə-gözləyə dinləyir.

- Adə, ay Həsi, bəyəm sənə istəkin qanovuz köynək, ətləs tuman geyir?

Bu köntöy sualı məhəllənin şuluq uşaqlarından biri verir. Həssas qarabağlı balası kinayə oxunu havada tutur və əlüstü yiyəsinə qaytarır:

- Ə, get sataşmağa adam tap! Üstümü unlu görüb də, adıma dəyirmançı demə! Bu, bizim Cabbar əminin mahnısıdır ey, Cabbar Qayağdıoğlunun!.. Avazı da özünüdür, sözləri də. Evi də budur ha, Şəmsigilin yoxuşundadır. Onlardan bir az aşağıda.

Şəmsi atası Bəhlul kişidən Cabbar Qaryağdıoğlunun adını çox eşidib. Kişilərin «Salam-ələyküm»ü var. Elə özünü də görüb. Qonşudular da. Hətta, Cabbar əmi bu diktin qaşına çatmamış o evi tikdirəndə, Qaradağ daş karxanasında dəstəbaşı (briqadir) işləyən Bəhlul kişidən aldığı xüsusi daşlar xeyli karına gəlib. «Cabbar əmi çox mahnı qoşub. Məşhur xanəndədir də... Buralara iynə-sap, daraq, cıncıq-muncuq satmağa gələn cuhud Simax da Cabbar əmidən oxuyur. Bərəkallah, Simax!» Şəmsi düşüdüklərinin axırını dilinə gətirib, bərkdən deyir və bu vaxt Həsi partlayıb, ona çımxırır:

- Ə, nə Simax, ə? Cabbar əmiyə bərəkallah ey, özü də min kərə!

**«Türkün gözəli»**

**1919**-cu il, mayın 28-dir. Şəmsinin on üç yaşı var. Boyu uzanıb, daha küçədə «Şumaqədər», «Ənzəli» oynamır. «Aşığ-aşığ» oyununu isə zəhmli Bəhlul kişi hər iki oğluna - Əlağayla Şəmsəddinə çoxdan qadağan edib, «Aşığa toxunsanız, barmaqlarınızı kəsərəm» deyib. Əlağanın artıq iyirmi yaşı var və Şəmsini şəhər içinə aparıb, gəzdirmək fikrinə düşüb. Bəhlul kişi icazə verib. Axı, bu gün bayramdır - Azərbaycan Xalq Demokratik Cümhuriyyətinin bir yaşı tamam olur. «Dağlı məhəlləsi»ndən şəhərə piyada düşmək çətin deyil. Enişlərin canı sağ olsun! İllah da ki, cavan olsasan - ayaqlarında taqət, qollarında tutar, canında təpər. Lap elə geri qayıdanda da, enişlər yoxuşa çevriləndə də, gənc adam üçün bir

müşkül yoxdur. Bu ucqar məhəllədə fayton nadir nəqliyyatdır, avto heç ələ düşməz və bu enib-qalxmalar «Dağlı məhəlləsi»nin zəhmətkeş sakinləri, xüsusən, yaşı az olanlar üçün adi bir vərdəşdir.

Şəhər nə şəhər! Bəh, bəh, bəh! .. Daş naxışlı, gül-çiçəkli eyvanlardan əlvan xalçalar, güləbətini - zərli süzənilər, alabəzək cecimlər, ipəkli-qumaşlı parçalar asılıb. Hələ bayraqları demirəm. Mülayim mayıs mehində nazlı-nazlı dalğalanan böyük bayraqlar bir yana, şəhərdə ora-bura şütüyən faytonlara, qazalaqlara, konkalara, avtolara da xırda milli bayraqlar sancılıb. Bulvarda yaşıl sarmaşıqlardan, qızılgüllərdən tağ qapılar düzəldilib. Kimin nəyi varsa, geynib-keçinib və bu bayramı qutlamağa çıxıb: «Yaşasın istiqlal!», «Yaşasın azad Azərbaycan!» Hacı Hacıağanın «Metropol» mehmanxanasının (İndiki Nizami adına Ədəbiyyat Muzeyi) yanından keçmək heç mümkün deyil. Əlağa izdihamın içində Şəmsini itirməmək üçün onun biləyindən yapışır: «Bu tərəfə gəl! Ora bax! Balkondakıları görürsən? Tarda çalan Qubandır - Qurban Pirimov. Oxuyan da Cabbar Qaryağdıoğludur - bizim qonşu». Cabbar Qaryağdıoğlunun şaqraq, şələlə səsi шай-күй bəndini yarıb, dalğa-dalğa ətrafa yayılır: *Bir ceylan cildində arslan simgəli (simgə-simvol, rəmz) Türkün gözəli!*

### Söhbət

Ömrünün ağsaqqal çağlarında da Şəmsəddin Abasov yeniyetməyəkən eşitdiyi bu mahnını bığaltı oxuyardı:

*Türk qızı oturub toxuyur xəli,  
Aləmi gəz-dolan, yoxdur bədəli (bədəli -əvəzi),  
Onu alan neylər altunu, ləli,  
Türkün gözəli!*

- Bu sənin Cabbar Qaryağdıoğlundan eşitdiyən mahnıdır? Sözləri də, musiqisi də nə yaxşı yadında qalıb?

Elə bir gün olmazdı ki, o dünyagörmüş kişidən yeni bir mətləb öyrənməyəydim. Bu dəfə də marağım və inadım «Türkün gözəli»nə tuşlanmışdı. Mahnını «Kürdün gözəli» kimi mərhum sənətkarımız, elə bircə oxuduğu «Qatar» ilə musiqisimizdə öz dərin və silinməz ləpirini qoymuş Tükəzban xanım İsmayılovadan eşitmişdim.

- Axı, sən başqa cür oxuyursan?! «Türkün gözəli» deyirsən?!

- «Türkün gözəli»dir də... Musiqisi Cabbar əminindir, sözləri də Əhməd Cavadın.

- Özün deyirdin ki, İstiqlal bayramı günü ağız deyəni qulaq eşitmirdi. O haray-həşirdə qulağın sözləri necə seçdi? Müəllifinin kim olduğunu

haradan bildin? Hə, yaxşı yadıma düşdü, deməli, «Şuşanın dağları» mahnısı da Xan Şuşınskinin deyil, Cabbar Qaryağdıoğlundur?!

- Hə.

- Axı, mən bu mahnını Xan Şuşınskinin ifasında eşitmişəm. Həm də deyirlər ki, müəllif özüdür.

- Elə deyil. «Şuşanın dağları»nın müsiqisi də, birinci bəndinin sözləri də Cabbar əminindir. İkinci bəndinin sözləri isə Xanıdır, sonradan əlavə edib.

- Bəs, onda, niyə sən Radiokomitətin sədri (Azərbaycan Nazirlər Soveti yanında Radio Verilişləri Komitəsi) olanda, (1943-1951) bunu açıqlamadın? Diktorlardan biri elan edəydi də!..

- Bağirov icazə verməzdi. Təkcə Bağirov yox ey, bütün Sovet quruluşu. Bu mahnıların hər ikisində çox mətləb gizlənib ey, ay bala!

### Müsamirə

**1925**-ci il. Nəriman Nərimanov adına Sənaye Politexnikumunun ilk buraxılışı. Buranı bitirən doqquz nəfərdən biri Şəmsəddindir. Sonralar Xalq şairi olacaq Süleyman Rüstəmzadə (Süleyman Rüstəm), Nəriman Nərimanovun yaxın qohumu Rüstəm Nərimanov, Böyükağa Hacızadə və başqaları. Şəmsəddin Politexnikumda dərc olunan «Sənaye fəhləsi» qəzetinin baş redaktorudur. Dram dərnəyindəki rolları da öz yerində. Nəcəf bəy Vəzirovun «Müsibəti-Fəxrəddin» faciəsində Fəxrəddin, Cəfər Cabbarlının «Aydın» dramında Aydın və s. indii də Hüseyn Cavid əfəndinin «İblis» əsərini tamaşaya qoyublar. Yaxın dostu Rüstəm Nərimanov İblis, Şəmsəddinin özü isə gənc İblis rolundadır. Müəllifin özü də, Cəfər Cabbarlı da, Abbas Mirzə Şərifzadə də buradadır. Hələ Cabbar Qaryağdıoğlu...Səsinə sirdaş qavalını qucub, nə gözəl oxuyur:

*Şuşanın dağları abı dumanlı,  
Qırmızı köynəkli, yaşıl tumanlı,  
Dərdindən ölməyə çoxdur gumanlı...*

Şəmsəddinin qulağında Həsinin oxuduğu mahnı səslənir: «Həmin mahnıdır - Həsinin oxuduğu. Yaxşı, bəs indi Cabbar əmi başqa cür oxuyur, axı! Hə də, sözlərini dəyişib oxuyur. Görəsən, niyə?»

- Bura bax, Rüstəm, Tiflisdə bu mahnını eşitmişdin?

Rüstəm Nərimanov Tiflisdən gəlib, bacısı Simuzər xanımgildə yaşayır. Simuzər xanım bakılı bir tacirdə ərdədir. Evi, eşi, balaları. Qardaşı Rüstəmə də pasibanlıq edir.

- Yox, eşitməmişəm. Nədir ki?

- Mən нечя il bundan əvvəl Həsindən eşitmişdim - qonşumuzdan.

- Hə, nə olsun?!



- Necə nə olsun? Cabbar əmi öz yazdığını düz oxumur ey... Bax, burada qanovuz çəpkənli idi, burada da ətləs tumanlı.

- Əşi, qoy oturmuşuq. Mən nə bilim, niyə belə oxuyur? Müəllifi Cabbar əmi deyil, qardaş? İstəyər belə oxuyar, istəyər elə. Sən musiqiyə qulaq as, ey, üç nəfərdilər, elə bil orkestr çalır. Cabbar əmi gör necə qaval vurur?! Səsi də ki, maşallah, yağ kimi.

Lakin Şəmsəddin onu təəccübləndirən sözdəyişməni sinirmədi, beynində dolandırdı və yadına 1919-cu ilin İstiqlal şənliklərində gördüyü эюй, гырмызы, йашыл золаглы bayraqlar düşdü. Həmyerlisi, onun dünyagörüşündə böyük dəyişikliklər etmiş yaxın qohumu Cəfər Cabbarlının vaxtilə dillər əzbəri olan «Sevdiyim» şeirini xatırladı və barmağını dişlədi. Susdu, heç kimə bir söz demədi və bu sükut düz beş il çəkdi.

### «Öz adamımız»

1930-cu il. Qırmızı Şeytan Novruzun ağzını elə yumub ki, səsi boğulub. Ancaq boğulsa da, həniri duyulmaqdadır və Cabbar Qaryağdıoğlu uzun illər ərzində adi tanışdan yaxın qonşuya, əziz adama çevrilmiş Bəhlul kişinin təzəcə evlənmiş kiçik oğlu Şəmsəddini Mələk xanımla öz evinə dəvət edib. Bəhlul kişi Bakıda deyil. Daim onun yanında yaşayıb, elə şəhərdəcə məktəbə gedən ilk nəvəsi, on yaşlı Seyfəddini (Tanınmış yazıçımız, mərhum Seyfəddin Dağlı) atası - Rayon Partiya Komitəsinin birinci katibi olan, iş-gücdən heç vəchlə başı ayılmayan Əlağa Abasovla bayramlaşmaq üçün Masallıya aparıb. İllər keçəcək və istəkli babasını unutmayan Seyfəddin Dağlı öz ilk övladına onun adını verəcək - Bəhlul. Bacarıqlı jurnalist, ziyalı Bəhlul Seyfəddinoğlu.

Cəfər Cabbarlı, Sona xanım, balaca Aydın və qırxı lap təzəcə çıxmış çağa Gülara da buradadır. Cəfər Qaryağdı evinin ən istəkli, ən hörmətli dostlarından biridir. Dörd il sonra Cəfərin qəfil ölüm xəbərindən diksinmiş Cabbar Qaryağdıoğlu vaysına-vaysına belə deyəcək: «Uşağın bağırını çatlatdılar».

Hələlikse, 1930-cu ildir. Təzəgəlin Mələk xanım Cəfərin qardaşı qızıdır və bu gün Cabbar əmi onları elliklə qonaq eləyir. Səliməxatun - Cabbar əminin sevimli xanımı, balalarının anası ayrıca oturmuş kişilərəçün böyük zövqlə süfrə açıb. Masanın üstündə can dərmanı da var. Elə qadınların süfrəsi də kişilərinkindən geri qalmır. Səliqə-səhman da, löyün-löyün xörəklər də öz yerində.

Kişilər üç nəfərdir. Ev sahibi Cabbar Qaryağdı oğlu, Cəfər Cabbarlı və Şəmsəddin Abasov. O hamıdan kiçikdir. Böyüklərin hüzurunda yanşaqlıq

etməmək tərbiyə əlaməti deyilmi? Lakin tərbiyə bir yana, ömrünün sonuna qədər hifz etdiyi daxili mədəniyyətinə rəğmən, Şəmsəddin susa bilmir və nadinc bir sual 1925-ci ildən bəri qoruduğu sükutu pozur:

- Cabbar əmi,...

Sualı eşidən Cabbar Qaryağdıoğlu Cəfər Cabbarlıya sarı dönür. Baxışları toqquşur. Tükü tükdən seçməyi bacaran Cəfər ustad xanəndənin gözlərində Şəmsəddinin verdiyi sualdan doğulmuş min sual görünür: «Bu komsomol məni silisə çəkir, yəni? Gör, sözü haradan dolandırıb gətirir ey... Bərəkallah yaddaşına, uşaq! Özünün də yazı-pozusu var. Nahaq yerə bu cavan yaşında «Kommunist»in məsul katibi işləmir ki? Ay Cəfər, ay oğul, bu nə sual idi belə?

Cəfər halını pozmur:

- Öz adamımızdır, narahat olma!

Kağızlar qarşımda, xatirələr yaddaşımda, bu sətirləri yaza-yaza düşünürəm ki, görəsən, o dövrdə neçə gənc «Öz adamımız» imiş? Ögey «Kommunizm kabusu» görün, neçəsinin içində «Öz adamımız»ı məhv eləyib? Ancaq mən biləni, Şəmsəddinin daxilindəki - İstiqlal şənliklərində o üç rəngli bayraqla fərəh duymuş, onu əbədi hafizəsinə həkk etmiş yeniyetməni öldürə bilməmişdi. O, dünyasını dəyişənə qədər çeşidli «Böyük vəzifələr»də işləsə də, «Öz adamımız»ı çətinliklə də olsa, içində qoruyub saxladı və o «adam» günlərin birində dilə gəlib, məni heyrləndirəcək bir etiraf etdi: «Heyf, Səmədin, Süleymanın, Rəsulun istedadından! Elə hamımıza heyf! Bədbəxt elədilər bizi».

Cabbar əmi dərinə nəfəs alır. «Cəfərə inanmamaq olar? O deyirsə ki, «Öz adamımızdır», deməli, elə belədir ki, var».

- Mən «Şuşanın dağları»nı lap cavan yaşında düzüb-qoşmuşam. Elədir, bala, onda, «qanovuz çəpkənli, ətləs tumanlı» demişdim. Ancaq sizin müsəmirədə «Qırmızı köynəkli, yaşıl tumanlı» oxudum. Bayrağımızdır da...

*Ay qız, bu nə qaş-göz, bu nə tel?*

*Ölərəm dərdindən, onu bil!*

Dövrü-qədimdən qaşы ayparaya, gözü də yıldıza oxşadıblar. Mən də burda hilala qaş, yıldıza göz demişəm. Tel də ki, bayrağımızın saçaqlarıdır da. Bayrağımızın dərdindən ölməyə gumanlı çoxdur, bala! Baxma ey, qırmızı sətinə (Satin-parça növü) ora-qçəkic çəkib, asıblar başımızın üstündən. Mən Cəfərin o gözəl «Sevdiyim» şeirindən cuşa gəldim, müsəmirədə də sən eşidən kimi oxudum.

Cəfər təvazö ilə başını aşağı salır:

- Çox şişirtmə, Cabbar əmi! Mən o şeiri özümüzünkülər olanda yazmışdım. Ancaq sən qoçaq qırmızılar gələndən sonra oxumusan. Bu geroyluqdur ey! Səni Allah saxlayıb.

- Elə səni də. Bir də ki, indikilər heç Allaha da inanmırlar.

Cəfər gülür:

- İçi mən qarışıq.

- Ay oğul, təki bütün Allahsızlar sənin kimi olsun!

Şəmsəddin yenə sual verir. «Məqamdır, qoy bu sualın da cavabını bilim». (Deyirəm axı, keçmişlə maraqlanmaqda kimə bənzəyirəm?! Əlbəttə, babama)

- Cabbar əmi, bəs o bayram günü balkonların birində «Türkün gözəli»ni oxuyurdunuz a, bəs o kimindir?

- Mənim. Sözləri də Əhməd Cavadındır. Baxırsan, qırmızı yanaqlı bir qıza yazılıb. Ancaq söhbət Türkün bayrağından gedir ey...

*Çöhrəsi bir lalə gülü misali,  
Gözləri yıldızdır, qaşlar hilali,  
Hüsnünə müsavi (bərabər) əqli, kamali,  
Türkün gözəli!*

Şəmsəddin həmin günü yadında saxladı və uzun illər «Türkün gözəli» mahnısı «Kürdün gözəli» adıyla təhrif olunub oxunanda, üzünə bir istehza qondu. Yad «Kürdün gözəli» qulaqlarına zorla dürtülsə də, doğma «Türkün gözəli» ürəyində, bəynində və dodaqlarında yaşadı.

### **«Biz Bakıya varacağız!»**

Bu eyni adlı, qısaölçülü musiqili filmə baxanda, yadıma babamın Nuru Paşanı ilk dəfə gördüyü və mənə bütün təfəsilatı ilə danışdığı 1918-ci ilin küləkli payız günü düşdü: «Bir dəstə atlı idi, Qoşa qala qapısından Bayır şəhərə çıxırdılar. Uşaqlar dedi ki, lap qabaqda gələn Nury Paşadır. Şəstli, cavan bir kişi idi. Başında börkə, (dəri papaq) əynində дя hərbi geyim».

Həmin qısaölçülü, musiqili filmə babamın sözlərlə beynimə çəkdiyi şəklə eyzən bənzəyən kəsi gördüm. Yəqin babam yaşasaydı, o da təsdiqləyərdi: «Nuru Paşadır ki, durub. Atın belində oturmağı da necə lazımdırsa, elə. Ağayana, əzəmətlə».

Nuru Paşanı bir görüntülük də olsa, yaradan və yaşayan Şəmistan idi - Şəmistan Əlizamanlı. Onun haqqında yaxşı mənada çox söz deyirlər və mən bunları təkrar etmək fikrindən uzağam. Sadəcə, ondan bil diləyim var və arzuma əməl edərsə, nə gözəl!

Tezliklə Cabbar Qaryağdıoğlunun 150 yaşı tamam olacaq. Əhməd Cavadın isə ruhu hələ də səksəkədədir. Bu iki nəhəngin öydüyü «Türkün gözəli»nin Sizin məxmər səsinizə ehtiyacı var. Mahnının dəqiq mətnini Cabbar Qaryağdıoğlunun sonbeşiyi, hörmətli Şəhla xanım Qaryağdı - Kürçaylıdan öyrəndim. Bilirəm ki, böyük xanəndəmizin məzarı layiqli bir hala salınıb. Nə yaxşı! Bakıdakı «Muğam mərkəzi»nə də Cabbar

Qaryağdıoğlunun adı verilsə, evi sökülsə də, «Muğam mərkəzi»nin bir guşəsində onun muzeyi yaradılsa, əla olmazmı?

Siz «Türkün gözəli»ni oxuyun və bu şərqi ni yenidən əsl adıyla, həqiqi sözləriylə incəsənətimizə qaytarcaңыз, nə xoş millətimizin halına! Oxuyarsınız, eləmi? Bir də... Bir də Siz oxumasanız, kim oxuyacaq ki? Saçlarını xüsusi nişastalı həlimlə pırpızlaşdırmış, nazik birçəkli, musiqiyə uyğun oldu - olmadı atılıb-düşən, bilgisayarın cilaladığı qart qarğa səsini inadla qulaqlara qonduran, bundan alqış və şöhrət uman, hər mənada cılız müğənniciklərimi? Çətin... Siz oxuyun! Çünki Sovet bihuşdarısı ilə uzun illər yuxuya verilmiş «Türkün gözəli» mütləq oyanmalıdır! Necə bilirsiniz, haqlı deyiləm?

### **«Şuşanın dağları», «Türkün gözəli»**

Mən dövrü mətbuatçün xəbərlər yazan jurnalist deyiləm. Eləcə, qələm mənim həmdəmdir və fikir versəniz, görərsiniz ki, qələm elə həmdəm sözü ilə həmqafiyədir. Ömür vəfa etsə, yəqin ki, böyüklərimdən eşitdiyim söhbətlər yazacağım yeni məqalələrdə işıq üzü görər. Həmin məqalələr də birləşib, bir kitaba çevrilər, ya çevrilməz, оny Allah bilir. Mən bəndə isə birəcə şeyi bilirəm və kar qulaqlar eşitsinlər deyə, var gücümlə hayqırıram: «Şuşanın, bütün Qarabağın abı dumanlı dağları qırmızı köynəkli, yaşıl tumanlı, aypara qaşlı, ulduz gözlü Türkün gözəlinindir, Türkün gözəlinin! Başqa cür ola da bilməz!»

## **ƏHSƏN RƏHMANLININ YENİ KİTABI**

Milli Konservatoriya nəzdində Musiqi Kollejinin müəllimi, Baba Mahmudoglu adına xalq çalğı alətləri ansamblının bədii rəhbəri, tanınan qarmon ifaçısı Əhsən Rəhmanlı son dövrlərdə musiqi mədəniyyətimizlə bağlı çox jiddi və maraqlı tədqiqat işləri ilə məşğul olur. Onun 2008-ji ilin fevral ayında «Araz» nəşriyyatında çap olunmuş «Qarmon ifaçılığı sənəti və onun AZƏRBAYCAN da tədrisi», həmin ilin dekabrında «Min bir mahnı» nəşriyyatında nəşr olunan «Zakir Mirzə zirvəsi» kitabları musiqi ijtimaıyyəti və oxujular tərəfindən maraqla qarşılanmışdır.

Onun 2 il üzərində çalışdığı «AZƏRBAYCAN da klarnet ifaçılığı sənəti» adlı kitabı hazırda çapa hazırlanır. Kitaba professor, pedaqoci elmlər doktoru, AZƏRBAYCAN Universitetinin rektoru Fərahim Sadiqov ön söz yazmış, Şöhrət ordenli bəstəkar, xalq artisti, əməkdar injəsənət xadimi, Musiqi Akademiyasının professoru Tofiq Bakıxanov, Musiqi Akademiyasının professoru, sənətsünaslıq doktoru Səadət Abdullayeva və AZƏRBAYCAN Milli Konservatoriyasının «Milli musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi» elmi-tədqiqat laboratoriyasının müdiri, sənətsünaslıq namizədi Abbasqulu Nəjəfzadə rəy vermişdir.

Ə.Rəhmanlının yeni kitabında klarnetin «əjdadı» sayılan alətlər, klarnetin sələfləri, bu alətin inkişaf tarixi, ifaçılıq sənətində özünə tədrişən neşə yer almağı və pedaqogikasının əsas mərhələləri barədə geniş məlumat verilir. İlk klarnetləri yaradan, onun təkmilləşməsi üçün misilsiz xidmətlər göstərən ustaların, klarnet üçün ilk əsərlər yazan, sonralar bu işi sevə-sevə və yüksək bəjarıqla davam etdirən bəstəkarların həyat və yaradıjılığı haqqında olan faktlar xüsusi maraq oyadır. İlk klarnet ifaçılarının yaradıjılıq yolu da kitabda öz əksini tapıb. Klarnetin AZƏRBAYCAN musiqi mədəniyyətində özünə yer alması, ansamblıramıza, orkestrlərimizə daxil olması tarixi mərhələlərlə göstərilib. İstər klassik musiqidə, istərsə də xalq musiqimizdə klarnetin əvəzsiz rolu düzgünlüklə qiymətləndirilir. Belə ki, Misirdə yaranmış, Avropada təşəkkül taparaq formalaşmış bu musiqi aləti xalqımızın həyat

və məişətinə, musiqi mədəniyyətinə həmişəlik daxil olmuşdur. 100 ilə yaxın bir dövrdə AZƏRBAYCAN da saysız-hesabsız klarnet ifaçıları yetişmişdir. Ə.Rəhmanlının «AZƏRBAYCAN da klarnet ifaçılığı sənəti» kitabında 150-dən artıq klarnet ifaçısının həyat və fəaliyyəti barədə maraqlı faktlar öz əksini tapıb. Bu sırada klassik musiqi təhsili alanlar, balaban ixtisası üzrə təhsili bitirib klarnet sənətinə gələnələr, öz fitri istedadı və bəjarığı sayəsində klarnetçi kimi yetişənlər, bir sözlə, böyük sənət aləmində iz qoyanlar özlərinə yer almışlar.

*Redaksiya heyəti*

## MÜNDƏRİJAT

Müəlliflərimizin nəzərinə.....3

### Ön söz \* Предисловие

*Siyavuş Kərimi.* Səs yaddaşımız ..... 6

### Etnomüsiqişünaslıq \* Этномузыковедение

*Ağahüseyn Anatolluoğlu.* Qədim və müasir “Yüz bir” rəqsləri ..... 10

*Альона Иныкина.* Ашық havalарымын melodikasында ритмик симметрия прынсипи ..... 18

### Alətsünaslıq \* Инструментоведение

*Fəridə Məlikova.* Kamança ifaçılığında ənənəvi üsullar ..... 26

*Abbasqulu Nəcəfzadə.* Şəxsi videoarxiv və çalğı alətlərindən ibarət kolleksiya ..... 34

### Muğamşünaslıq \* Муғамоведение

*Kəmaləxanım Əsədullayeva.* Eyniadlı «Rast» muğam qəlibləri ..... 42

*Bənövşə Rzayeva.* “Rəhab” muğaminin tarixi inkişaf yolu ..... 47

*Cəmilə Həsənova.* Hümayun ladı ilə bağlı nəzəri araşdırmalar ..... 59

*Нармина Байрамалибейли.* К проблеме отражения специфики звуковой ткани импровизации вокально-инструментального мугама в композиторском творчестве ..... 77

**Musiqi tarixi ❁ История музыки**

<b>Kadir Çayir.</b> Ahilik, yaran ve cem .....	81
<b>Севда Мүтъяллимова.</b> Асяф Зейналлынын вокал йарадыжылыбына бир нязяр .....	88
<b>Sevil Həsənova.</b> Bəstəkar Səid Rüstəmovun dirijorluq və pedaqoji fəaliyyəti .....	92
<b>Gülnar Məmmədova.</b> F.Şopenin fortepiano yaradıcılığına bir nəzər .....	99

**Bəstəkarların yaradılışı ❁ Творчество композиторов**

<b>Kəmalə Ələsgərli.</b> Xəyyam Mirzəzadənin yaradıcılığında xalq musiqisinin ritm – metr xüsusiyyətlərinin rolu .....	104
<b>Севда Расул-заде.</b> Об интерпретации концерта для фортепиано с большим симфоническим оркестром композитора Джейхуна Аллахвердиева .....	111
<b>Айтен Ибрагимова.</b> Три прелюдии Арифа Меликова .....	118
<b>Лейла Мамедова.</b> « Я всегда ищу что-то новое...» .....	125

**İjtimai elmlər ❁ Общественные науки ❁ Sosiatic seanses**

<b>By Firuddin Gurbansoy.</b> Unbending monument's .....	133
<b>Мялейкя Щүсейнова.</b> Лирик-психолоьи цслуб вя характер (Я.Мяттядханлынын «Бабяк» романы ясасында) .....	142
<b>Мялейкя Щүсейнова.</b> Лирик-психолоьи цслуб вя конфликт (И.Яфяндийевин драматурэийасы ясасында) .....	148

**Mənbəəşünaslıq ❁ Источниковедение**

<b>Хазрат Инайят Хан.</b> Мистицизм звука .....	154
---	-----



**Xanəndəlik sənəti \* Искусство ханенде**

**Vüsalə Məmmədova.** Azərbaycanca xanəndəlik sənətinin inkişaf yolları ..... 170

**Musiqinin tədrisi \* Преподавание музыки**

**G.N. Rəhimova.** Professional musiqiçinin formalaşmasında ümumi fortepiano kursunun rolu və əhəmiyyəti ..... 177

**Sevinc İsmaylova.** Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı musiqi akademiyasının “musiqi akustikasi” laboratoriyasında aparılması nəzərdə tutulan tədqiqatlar haqqında ..... 183

**Minarə Dadaşova.** Musiqi dilinin anlanılmasında ifadə vasitələrinin əhəmiyyəti ..... 187

**Aida Guseynova.** Основы выбора модульной технологии обучения и возможности ее применения в музыкально-исполнительской подготовке учителей начальных классов ..... 195

**Yubileylər, rəylər, xatirələr \* Юбилеи, отзывы, воспоминания**

**Ağasəlim Abdullayev.** Əşrəf Abbasov-90 ..... 203

**Murtuz Əsədullayev.** Nəriman Əliyev-80. Azərbaycan muğamını yaşadanlardan biri ..... 210

**İlqar Dağlı-70** ..... 219

**Əfsanə Babayeva.** Rəna Məmmədova-60. Azərbaycan musiqisinin görkəmli tədqiqatçısı ..... 223

<i>Kəmaləxanım Əsədullayeva.</i> Mahmud Səlah-50. Tarı yeniləşdirən müəllim: “Elə elementlər tapmalıydım ki, erməni ömrü boyu onu çala bilməsin” .....	229
<i>D.S.Quliyeva.</i> Unudulmaz müəllim .....	234
<i>Лейла Мамедова.</i> Искусство завоёвывает всеобщее признание .....	237
<i>Şəhla Gündüz.</i> «Şuşanın dağları», «Türkün gözəli» .....	241
<i>Яцсян Ряцманлынын йени китабы</i> .....	250

# KONSERVATORİYA

*ELMİ NƏŞR*

**№ 1 (7)**

*Yanvar-fevral*

*Bakı - 2010*

---

## MÜƏLLİFLƏRİN NƏZƏRİNƏ!

Məqalə müəlliflərindən xahiş edirik ki, redaksiyaya material təqdim edərkən mətnlər *Times Roman AzLat* şrifti ilə yığılsın. Məqalədə ədəbiyyat siyahısı, iki dildə xülasə, iki rəy mütləq olmalıdır. Materiallar redaksiyaya həm kağızda, həm də elektron versiyada təqdim edilməlidir.

Curnalda dərij olunmuş məqalə, foto, not və digər nümunələrdən istifadə edərkən müəllifdən və ya redaksiya heyətindən mütləq ijjazə alınmalıdır.

*Məsul katib*

---

<b>Naşir:</b>	<b>Rafiq Babayev</b>
<b>Texniki redaktor:</b>	<b>Ülvi Arif</b>
<b>Korrektor:</b>	<b>Səadət Abbasova</b>
<b>Dizaynerlər:</b>	<b>Jeyhun Əliyev, İradə Əhmədova</b>
<b>Operator:</b>	<b>Gülmar Rzayeva</b>

---

Yığılmağa verilmişdir: 28.07.2010;

Çapa imzalanmışdır: 15.08.2010

Tirac 250 nüsxə, sifariş № 277

«MBM» mətbəəsində çap olunmuşdur