

**AZƏRBAYCAN
RESPUBLİKASI
TƏHSİL NAZİRLİYİ**



**AZƏRBAYCAN MİLLİ
KONSERVATORİYASI**

KONSERVATORİYA

ELMİ NƏŞR

№ 2 (36)

Bakı – 2017

TƏSİSÇİ:

Azərbaycan Milli Konservatoriyası

ISSN: 2518-7074

REDAKSIYA HEYƏTİ:

Siyavuş Kərimi

Rektor, xalq artisti, professor

Lalə Hüseynova

Elmi işlər üzrə prorektor,
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor

Malik Quliyev

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

Gülnaz Abdullazadə

Fəlsəfə üzrə elmlər doktoru,
professor, əməkdar incəsənət
xadimi

Arif Babayev

Xalq artisti, professor

Fərəh Əliyeva

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor, əməkdar incəsənət
xadimi

Zümrüd Dadaşzadə

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor, əməkdar incəsənət
xadimi

Ülkər Əliyeva

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Nazim Kazımov

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor, əməkdar incəsənət
xadimi

Akif Quliyev

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor, əməkdar incəsənət
xadimi

Rəna Məmmədova

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

Abbasqulu Nəcəfzadə

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Fəttah Xalıqzadə

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor

Mündəricat

2017 – 2 (36)

Muğamşünaslıq

Əhsən Əhmədov – Arif Babayevin təsnif
yaradıcılığı 4

Sabir Ələkbərov – “Əmiri” şöbəsinin
muğamlarda yeri və rolu12

Fərdin Məmmədli – XX əsrin əvvəllərində
“Rast” muğamının səs və not yazılarında
“Bərdaşt” şöbəsi17

Ruslan Tağıyev – “İsfahan” muğamı VI-XIV
əsrlərdə 25

Nəzakət Teymurova – XIX əsrin sonu, XX
əsrin əvvəllərində Bakı xanəndələrinin
yaradıcılığı barədə.....30

Musiqi folkloru

Abbasqulu Nəcəfzadə– Meyxana janrı –
Azərbaycanın qədim folklor nümunəsi36

Həcər Məmmədli – “Çoban yaylağı”
peşrovu47

İfaçılıq sənəti

Əhsən Rəhmanlı, Elçin Nağıyev – Qarmon
ifaçılığında Firuz Babaşovun xidməti52

Musiqinin proqramlaşdırılması

Zeynal İsayev – Azərbaycan xalq musiqisinin
akustik xüsusiyyətlərinin tədqiqi yolları.....59

İncəsənət

Rəna Məmmədova –Azərbaycanda bədii tikmə
sənətinin tarixi inkişaf yoluna dair64

Üzeyirbəyşünaslıq

Günəl Zeynallı - “Ər və arvad” operettası
100 il sonra69

Art menecment

Sonaxanım İbrahimova - Azərbaycanda
musiqi prodüserliyinin səciyyəvi
xüsusiyyətləri və problemləri74

Musiqi fəlsəfəsi

Каминa Мамедова - Некоторые онтологические аспекты музыкальной семиотики
.....79

Etnomusiqişünaslıq

Gülxanım Əsədzadə - Şirvanın autentik folklor
nümunələri84

Aysel Səfixanova - Cəbrayıl rayonunda dini
musiqi - mərsiyələr91

Olaylar, tədbirlər:

- “Konservatoriya” elmi jurnalını artıq
İnternetdə izləmək mümkündür99
- Aqşın Əlizadənin 80 illik yubileyinə
həsr olunmuş elmi-praktiki konfrans101
- Gənc ifaçının uğurları102
- Buşə şəhərindən gələn İran sədələri
.....106
- AMK-da növbəti elmi seminar
keçirilmişdir108

NÖMRƏNİ HAZIRLADI:

Baş redaktor

Lalə Hüseynova

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor

Məsul katib

Abbasqulu Nəcəfzadə

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Redaktorlar:

Ülkər Əliyeva

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Gülnarə Manafova

Korrektorlar:

Fəzilə Nəbiyeva

Aygül Səfixanova

Operator:

Gülnarə Rzayeva

Dizayn:

Gülnarə Rəfiq

Flora Əliyeva

Üz qabığında:

Rəssam Vasili Kandinski

Nəşir:

Ceyhun Əliyev

Texniki redaktor:

Ülvi Arif

Ünvan: Az 1073, Bakı ş.,

Ələsgər Ələkbərov 7

Tel.: (012) 539-71-26 (Elmi işlər

üzrə prorektor: Lalə Hüseynova)

(050) 329-18-81 (Məsul

katib: Abbasqulu Nəcəfzadə)

(050) 329-67-98 (Redaktor:

Gülnarə Manafova)

Email: azconservatory@gmail.com

Sayt: konservatoriya.az

©AMK – 2016

Əhsən ƏHMƏDOV
AMK-nın baş müəllimi

Email: ehse.ehmedov@gmail.com

ARİF BABAYEVİN TƏSNİF YARADICILIĞI

Xülasə: *Arif Babayevin yaratdığı mahnı və təsniflər 30-a yaxındır. Onların çoxu Segah təsnifləridir. Göstərilən təsniflərin məzmunu ehtiras, hicran və şikayət lirikası motivlərini özlərində əks etdirir.*

Açar sözlər: *Arif Babayev, təsnif, ifa, mahnı, muğam*

Görkəmli xanəndə Arif Babayev həm də 30-a yaxın mahnı və təsnifin müəllifi kimi tanınır. Bu nümunələr əməkdar müəllim, professor Malik Quliyev tərəfindən nota salınaraq 2012-ci ildə məcmuə şəklində nəşr olunmuşdur (1). Məcmuədəki təsniflərin təhlili onu göstərir ki, xanəndənin çox sevdiyi “Segah” muğamı onun yaradıcılığında Segah təsniflərinin üstünlük təşkil etməsini şərtləndirmişdir. Bunlardan “Ay mənim məhəbbətim”, “Gəl, gəl maralım gəl”, “Gəncədən fayton gəlir”, “Gəl məni aldatma gözəl, bəxtəvər”, “Qara telin incə belə” sözləri ilə tanınan təsniflər xanəndələrin repertuarına “Segah” təsnifləri kimi daxil olmuşdur. Lakin bununla yanaşı, digər muğamlara əsaslanan təsniflər də məcmuədə yer almışdır.

Məzmununa gəldikdə isə onu deməliyik ki, göstərilən təsniflər özlərinin melodik çalarlığı baxımından ehtiras, hicran və şikayət lirikası motivlərini əks etdirir. Təsniflərin sözlərindəki sadəlik, səmimilik, musiqinin lirikliyi dinləyicini düşünməyə, sevməyə səsləyir, insanın mənəvi dünyasını zənginləşdirir. Son dövrlərdə daha çox məşhurlaşan “Samovarin xəkəsi” təsnifinin sözlərinə diqqət yetirsək bunun şahidi olarıq:

Samovarin xəkəsi,
Yoxdur yarın vəfası.
Yara bir köynək aldım,
Güləbatın yaxası.

Gülən gülün eylərəm,
Gülü xəndan eylərəm.
Öz yarımı versinlər,
Özgəsini neylərəm.

Lirik xalq mahnıları ruhunda olan bu nümunə öz musiqi quruluşuna görə poetik mətnlə sıx bağlıdır. Mahnının hər melodik bəndi üç cümlədən ibarətdir. Birinci musiqi cümləsi üç ibarədən təşkil olunur. Əsas musiqi ibarəsinin (2 xanə) oxunmasından sonra nəqəratvari sözlərlə oxunan musiqi ibarəsi (1 xanə) ona cavab intonasiyası ilə səslənir. Üçüncü ibarə (2 xanə) musiqi cümləsini yekunlaşdıran kadensiya əhəmiyyətinə malikdir.

Sa-ma-va-rın xə-kə-si Ay a-man a-man

Yox-durya-rın və-fa-sı

Mahnının melodiyası do diyez mayəli şur məqamına əsaslanır. Burada hər bir ibarə məqamın pillələri üzərində gəzişməklə istinad pilləsinə dayaqlanır. Musiqi ibarələri müxtəlif diapazon həcmində olub, enən hərəkət xəttinə əsaslanır. Birinci ibarə məqamın kvarta tonundan (fa diyez) mayəyə enir. İkinci ibarə daha geniş diapazonludur və kvinta tonundan (sol diyez) enən hərəkətlə mayədən bir ton aşağı – məqamın əsas tonunda (si) dayanır. Üçüncü fraza isə yığcam şəkildə tersiya diapazonunda (mi səmindən başlayaraq) mayə ətrafında dolanan hərəkətlə tam kadensiya əmələ gətirir. Daha sonrabu musiqi cümləsinin ikinci dəfə yeni mətnlə təkrarlanması verilir. Üçüncü cümlə birincinin dəyişilmiş variantını təşkil edir. Lakin bu musiqi cümləsi quruluşuna görə fərqlənir. Musiqi quruluşunda başlanğıc fraza dəyişikliyə məruz qalır və musiqi mətninə yeni intonasiya daxil edilir. Sözsüz (asaitinin təkrarlanması əsasında) oxunan kiçik diapazonlu üç ibarə məqamın istinad pillələri ətrafında gəzişməklə qurulur.

A... A... A...

Bundan sonra əsas musiqi cümləsinin ikinci və üçüncü ibarələri təkrarlanaraq melodiyanı yekunlaşdırır. Melodik quruluşda iki eyni cümlədən sonra üçüncü cümlənin fərqli başlanğıcla oxunması nəqərat xarakterli səslənmə əmələ gətirir. Göründüyü kimi, mahnının melodiyası şur məqamına əsaslanmaqla, “Dilkeş” muğamının intonasiya xüsusiyyətlərini özündə əks etdirir.

“Gəl, gəl maralım” sözlü “Segah” təsnifində istifadə olan bayatılara diqqət yetirək, aşiqin tanrıya yalvarmasının, sevgilisini arzulamasını dilə gətirməsinin şahidi oluruq.

Tanrı məni quş eylə,
Yaradıb gümüş eylə,
Mən bu yoldan keçəndə
Yarı mənə tuş eylə.

Gəlirdim süzə-süzə,
Qızılgül üzə-üzə
Yar mənə qaş-göz atdı,
Tellərin düzə-düzə.

Bu təsnifin melodiyası re diyez mayəli segah məqamının istinad pillələrinə əsaslanaraq qurulur. Melodiya üç musiqi cümləsindən ibarətdir. Birinci cümlə zildən başlayaraq, enən hərəkətlə fa diyez səsinə – segah məqamının VI pilləsində dayanır ki, bu cür hərəkət xətti “Manəndi-müxalif” şöbəsi üçün səciyyəvidir.

İkinci cümlədə məqamın pillələri üzərində enən hərəkət xətti davam etdirilərək mayədə tamamlanır.

Lakin melodik fikrin yekunlaşması və tam kadensiya üçüncü cümlədə verilir. Bu cümlə ikincinin variantlı təkrarına əsaslanaraq, məqamın əsas istinad pillələri ətrafında gəzişməni əks etdirir.

Təsnifin quruluşunda kuplet formasına uyğun cəhətlər özünü göstərir. Belə ki, birinci cümlə zildə səslənməsinə və çağırış intonasionalı melodik quruluşuna görə bəndi təmsil edir, ikinci və onun variantı olan, eyni sözlərin təkrarlanmasına əsaslanan üçüncü cümlələr isə nəqərat xarakterlidir.

Rasim Kərimlinin sözlərinə bəslənmiş Segah təsnifi də dinləyicilərin sevimli mahnılarından birinə çevrilmişdir. Mahnının poetik mətni lirik məhəbbət etiraflarına əsaslanır:

Ürəyimin közüsən,
Söhbətişən, sözüşən.
Sən könlümün özüsən
Dözə bilmirəm sənsiz.

Ay, mənim məhəbbətim,
Ay, mənim ülvyyətim, gəl!
Təbim, tərəvətim gəl gülüm...
Eşqim, məhəbbətim gəl!

Mahnı üç hissəli formada qurulmuşdur, kənar hissələr təkrarlanır, orta bölmədə kulminasiya özünü göstərir. Mətnin hər bəndi bir bölmənin əsasını təşkil edir. Hər bölmə özlüyündə bir melodik perioddan ibarətdir.

Mahnının melodiyası do diyez mayəli segah məqamına əsaslanır. Birinci hissə təkrar quruluşlu iki cümlədən ibarətdir. Musiqi cümləsi iki xanəlik ibarələrdən əmələ gəlir. Başlanğıc ibarə segahın VI pilləsindən (mi səsi) başlayıb, dalğavari gəzişən hərəkətlə həmin pillədə bitir və yarım kadans yaranır. Növbəti ibarə bir pillə aşağı sekvensiya şəklində başlanır və həmin pillələyə istinad edərək, enən hərəkətlə mayədə tam kadansla bitir.

Ü- rə- yi- min

gö- zü- sən Söh- bə- ti sən söz- zü- sən

Mahnının orta bölməsi zil pərdədən – lya səşindən başlayır. Bu da melodiyanın quruluşunda yüksəliş – kulminasiya anı kimi qeyd olunur. Bu hissənin musiqi ibarələri enən sekvensiyalar şəklində qurulmuşdur. Başlanğıc ibarə zildən-bəmə enən hərəkətlə mi səsinə istinad edir. Lakin natamam kadensiya verilir, bu da ikinci ibarənin bir pillə aşağıdan başlanmasına imkan yaradır.

Ay mə- nim mə- hək- bə- tim Ay mə- nim

Cümlənin sonunda mi səsinin uzadılması ilə tam kadensiya özünü göstərir. Orta bölmədə bu səsin istinad pilləsi kimi qabarıq verilməsi “Şikəsteyi-fars” şöbəsinin intonasiya xüsusiyyətlərinə uyğundur.

Mahnının üçüncü bölməsi – birincinin təkrarı olub, yeni sözlərlə oxunur.

“Gəl məni aldatma gözəl, bəxtəvər” sözləri ilə başlayantəsnif “Segah” muğamının ən məşhur təsniflərindən biri sayılır. Poetik mətnin quruluşunda bənd-nəqərat bölgüsü verilir.

Gəl məni aldatma gözəl, bəxtəvər,
Qaş gözün oynatma gözəl bəxtəvər
Nəqərat:

Qurban olum səni doğan anaya
Səni doğub məni saldı bəlaya
Gəl görüm gəl görüm kimin yarısan
Hansı vəfadarın vəfadarısan

Qoy dolanım başına pərvanə tək,
Salma məni çöllərə divanə tək.
Nəqərat.

Mahnının musiqi quruluşunda da kuplet formasının xüsusiyyətləri özünü göstərir. Melodiya üç xanəlik musiqi cümlələrindən ibarətdir. Hər cümlə bir misraya oxunur.

Mahnının melodiyası re mayəlisegah məqamına əsaslanır və onun quruluşunda məqamın istinad pillələri böyük rol oynayır. Birinci bəndin melodiyası mayənin üst kvartasından, sol səсindən başlanıb, enən hərəkətlə mayədə bitir.

Bənd mətninin ikinci misrası da bu musiqi cümləsinə oxunur.

Nəqərat isə kulminasiyanı təşkil edir. Zil səsdən (si səsindən) başlanır və bu səsə istinad etməklə qurulur. Bu da melodiyanın kulminasiyasının bədii təsir gücünü artırmaqla, melodiyağa deklamasiya xarakteri aşılayır.

Nəqəratda istinad pilləsinin dəyişməsi rast məqamına keçid əmələ gətirir ki, bu da segaha əsaslanan melodiyağa üçün xarakterikdir.

Nəqəratın musiqi cümlələri variantlı şəkildə işlənir. İkinci cümlə birincinin davamı olub, enən hərəkətlə mayədə bitir. Melodiyağa məqamın pillələri ətrafında gəzişmələr onu zənginləşdirir və inkişaf etdirir.

Mahnının ikinci kupleti birincinin yeni variantı kimi səslənir və musiqi məzmununa rəngarənglik gətirir.

Nəzərdən keçirdiyimiz təsnifin melodik quruluşu zəngin inkişafı olması ilə seçilir.

Beləliklə, A.Babayevin yaratdığı mahnı və təsniflərin təhlilindən göründüyü kimi, onlar lirik xalq mahnı və təsniflərinin quruluş və musiqi dilinin xüsusiyyətlərini özündə cəmləşdirmişdir və xanəndənin yüksək istedadı sayəsində musiqi irsimizi zənginləşdirmişdir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Arif Babayevin mahnı və təsnifləri (tərtib edən M.Quliyev). B.: Təhsil, 2012, s. 72.
2. Həsənova C.İ. Qarabağ xanəndələri layihəsi. // "Musiqi dünyası" jurnalı, 2005, № 1-2 /23, 25s.
3. Həsənova C.İ. Azərbaycan musiqisinin məqamları. Dərs vəsaiti. B.: Elm və təhsil, 2012, 232 s.
4. Həsənova C.İ. Arif Babayev-70 // "Musiqi dünyası" jurnalı. 2008, № 1-2/35, s.131-132.

Ахсан АХМЕДОВ

Старший преподаватель АНК

ТЕСНИФ В ТВОРЧЕСТВЕ АРИФА БАБАЕВА

Резюме: Песни и теснифы созданные и впервые исполненные Арифом Бабаевым были зафиксированы в нотном изложении профессором М. Гулиевым. Самый любимый мугам Арифа Бабаева – «Сегях» и этот факт обусловил создание им более 30 теснифов «Сегях», в которых отражаются мотивы страсти, разлуки и жалобной лирики.

Ключевые слова: Ариф Бабаев, тесниф, исполнение, песня, мугам

Ahsan AHMADOV

Senior Lecturer of ANC

TASNIF IN CREATIVITY OF ARIF BABAYEV

Summary: The songs and tasnifs performed by Arif Babayev were noted. The most favorite mugham that A. Babayev likes is just "Segah". That's why most of his 30 tasnifs created by him are "Segah" tasnifs. As for the content we should say, that the mentioned tasnifs reflect passion, separation and complaint motives of lyrics along with lyrical theme from the point of their melodic undertone.

Key words: Arif Babayev, tasnif, performance, song, mugham

Rəyçilər: professor Əlibaba Məmmədov;
professor Mənsüm İbrahimov

Sabir ƏLƏKBƏROV

AMK-nın baş müəllimi

Ünvan: Baki, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

“ƏMİRİ” ŞÖBƏSİNİN MUĞAMLARDA YERİ VƏ ROLU

Xülasə: *Məqalədə muğam şöbəsi olan “Əmiri”nin əhəmiyyətindən, dəstgahlarda tutduğu mövqedən geniş söhbət açılır. “Əmiri” şöbəsinin muğamların dinamikasına göstərdiyi təsir, onun əsas muğam ilə məqam fərqiindən yaranması qeyd edilir. İfaçılara tövsiyə olunur ki, “Əmiri” şöbəsinin yaratdığı effektlərdən bacarıqla istifadə etsinlər.*

Açar sözlər: *muğam, “Əmiri”, variant, şöbə, ifaçılıq*

Azərbaycan muğam dəstgahları dinləyicidə qeyri-adi hisslər oyada bilən möcüzədir. Muğamlarda qəhrəmanlıq, eşq-məhəbbət, hüzn-kədər və ya sevinc əhval-ruhiyyəsi ifaçının istedadı və muğamların şöbə və guşələrindən məharətlə istifadə etmə bacarığından irəli gəlir.

Yaxın keçmişə qədər muğamlar saatlarla ifa edilə bilirdi. Bir saat və ya daha artıq vaxt ərzində dinləyicini heyətdə saxlamaq, ifaçıdan muğamları dərinləndirib, məqamdan-məqama keçib, təsnif, mahnı, rəng və rəqslərdən məharətlə istifadə edə bilmək qabiliyyəti, istifadə olunan şeir və qəzəllərin mənalarını çatdırmaq, səlist tələffüz, səslərin gözəlliyi, ifaçıların virtuozluğu tələb olunurdu. Cabbar Qaryağdıoğlu, Qurban Primov, Səsa Oqanezaşvili üçlüyü öz ifaları ilə dinləyicini nəinki yormur, əksinə heyətləndirməyi bacarırdılar. İstedad, zəhmət və bilik belə sənətkarları xalqın xatirində daim yaşadır.

Müasir dövrdə yüksək zövqlə, dərin biliklə muğamları öyrənib ifa etmək üçün hər cür şərait mövcuddur. Bunun üçün musiqi məktəbləri, musiqi kollecləri, Milli Konservatoriya və başqa muğam tədris edən müəssisələr fəaliyyət göstərərək sənətkarların bilik və təcrübəsindən bəhrələnmək, muğamın sirrlərini açıb, gələcək nəsillərə ötürmək məsuliyyətini daşıyır. Muğamlarımızın unikallığı onların çoxvariantlı məqam dəyişmələri və improvizə imkanlarından irəli gəlir. Əsrlər boyu ifaçılar muğamın bu xüsusiyyətindən istifadə edərək təkrarolunmaz təsirə malik musiqi nümunələri yaratmışlar. Muğamların quruluşuna fikir verdikdə, proqram və cədvəllərə nəzər saldıqda bəzi şöbə və guşələrin bir neçə muğam dəstgahında mövcudluğu diqqəti özünə çəkir. Məsələn üçün “Mahur”, “Rast” muğamlarında segah məqamında olan “Segah”, “Şikəstə”, “Xocəstə”, “Əmiri”, “Mübarriqə”, şur məqamına aid “Vilayəti”, “Dilkeş”, “Kürdü”, şüştər məqamına aid “Manəndi-muxalif”, çahargah məqamına aid “Hisar”, rast məqamına aid “Əraq”, “Qərai” muğam dəstgahında müəyyən dinamika, sujet xətti yaratmaq üçün işlədilir. “Əmiri”dən başqa bütün göstərilən şöbə və guşələr muğamın orta, ya da axıra yaxın hissələrində ifa olunur. “Əmiri” isə adının mənası kimi ancaq muğamın əvvəlində

"Bərdaşt" funksiyasını daşıyır və şahənə, hökmlü, əmrlərə layiq (Əmir Teymur, Əmir əl Möminin), yəni irəlidə gedən, irəli aparan olduğunu bildirir.

Ən birinci "Rəhab" muğamında "Əmiri"-nin yaratdığı effektdən danışaq. Segah üstündə olun "Şikəsteyi-fars" pərdələrində gəzişən xanəndə və sazəndələr hökmlü ifa nümayiş etdirib şur məqamında olan "Rəhab" şöbəsinə düşərkən kəskin təzad yaratmış olurlar. "Əmiri" və "Rəhab" cümlələrinin dəfələrlə ardıcıl səslənməsi təzad effektini bir neçə dəfə artırır, xanəndə və sazəndələrin ustad sənətkar olmalarına dəlalət edir. Keçən əsrin əvvəllərində səsinə qrammofon valına yazdırmış Keçəçioğlu Məhəmmədin 3 dəqiqə çəkən "Rəhab" muğamının ifası buna bariz nümunə ola bilər. "Rəhab"-ın mahir ifaçısı olmuş Şəkili Ələsgər "Əmiri" ilə "Rəhab"-ın tandemindən bacarıqla istifadə edərdi.

Virtuoz tarzən, Azərbaycanın xalq artisti Hacı Məmmədov "Rəhab" muğamını ifa edərkən iki dəfə "Əmiri" ifa edib və hər dəfə "Rəhab"-a düşürdü. Müasir ifaçılardan Azərbaycanın əməkdar artisti, tarzən Vamiq Məmmədəliyev öz ifalarında "Əmiri" və "Rəhab" tandemindən istifadə edir. Müasir ifaçılar "Əmiri"-ni üç cümlə, "Rəhab"-ı isə bir cümlə ifa edirlər. "Bərdaşt" "Mayə"dən üç dəfə çox səslənir. Bu, məntiqə uyğun olmasa da qəbahət sayılmamalıdır. Çünki Seyid Şuşinski öz tələbələrinə "Rəhab"-ı "Əmiri"-nin üstünlüyü ilə keçib. O cümlədən Azərbaycanın xalq artisti Əlibaba Məmmədovun 50-ci illərin əvvəllərində, xalq artisti Əhməd Bakıxanovun xalq çalğı alətləri ansamblının müşayiəti ilə oxuduğu "Rəhab" muğamı ilə qəlbləri sevindirmiş və özünəməxsus ifa ilə sevdirmişdir. "Rəhab" muğamını Azərbaycanın xalq artisti Hacıbaba Hüseynovda özünəməxsus üsullarla oxuyardı. "Əmiri"-ni o, "Nə xoş sədadır ki, olur musiqilə Nəva" sətri ilə başlayırdı.

Nümunə: 1



İfaçılar tez-tez "Rəhab" muğamını "Rəhab" təsnifləri ilə oxuyurlar. Bu təsniflərdə "Əmiri" və "Rəhab" bir-birini bir neçə dəfə tamamlayıb, balansını təmin edib muğama keçid alırlar.

Yeri gəlmişkən ustad xanəndə Əlibaba Məmmədov dərs vaxtı gənc xanəndələrə "Əmiri"-ni "dələ-dələ" ilə deyil, "hələ-dələ" ilə başlamağı tövsiyə edir.

Nümunə: 2



"Əmiri" və "Rəhab"-ın şanslarının bərabərləşdirilməsi gənc ifaçıların boynuna düşür.

"Əmiri" "Şüştər" muğamında da "Bərdaşt" funksiyasını daşıyır. "Əmiri"-dən "Şüştər"-ə düşmək xüsusi bacarıq tələb etdiyi üçün əksər ifaçılar "Şüştər"-i "Bərdaşt"sız, bəzən də "Mövləvi" ilə başlayırlar. Gözəl ifaya heç bir söz ola bilməz.

Amma "Əmiri" ilə başlanan "Şüştər" xüsusi effekt yarada bilər. "Əmiri" ilə "Şüştər" in ayrı-ayrı məqamlara aid olmağından ehtiyat etmək doğru deyil. Ustad xanəndə Hacıbaba Hüseynov "Şüştər" muğamının "Bərdaşt" ını "Əmiri" ilə oxuyardı. Bir və ya iki cümlə "Əmiri" oxuduqdan sonra "Rəhab"a qayıtmaq üsulundan istifadə edib, "mi" pərdəsində dayanıb "Şüştər"ə düşərdi. Alınan effekt təkrarolunmaz olurdu.

Nümunə: 3

"Əmiri"nin sonu



"Rəhab"a ayaq



"Şüştər"ə doğru



Müasir dövrdə "Şüştər" muğamına az müraciət olunur. Zil pərdələri sərbəst oxuya bilən xanəndələr "Əmiri"nin "Şüştər"lə məqam və registr fərqiindən məharətlə istifadə edib şedevr yarada bilərlər. "Əmiri" orta registrdə ifa olunaraq dinləyicidə arxayınçılıq yaratdığı halda birdən "mi" pərdəsində dayanıb, modulyasiya ilə "Şüştər"ə düşmək dinləyicini çox heyrtləndirir.

Müasir xanəndələr arasında "Şüştər" in mahir ifaçısı, əməkdar müəllim Qəzənfər Abbasov "Əmiri"nin yeri və rolunu xüsusi qeyd edir. O, deyir ki, "Əmiri" xanəndə üçün "Şüştər"ə hazırlıq və "Şüştər" in qeyri-adi effekt yaratması üçün xüsusi üsuldur. "Mövləvi" isə "Şüştər"lə eyni məqamda olduğu üçün o effekti vermir, xanəndəni isə yorur.

"Əmiri"dən "Şur" muğamında da istifadə olunur. "Şur"un "Bərdaşt" ı "Əmiri" ilə başlananda "Şuri-Nəva" adlı qeyri-adi ifa alınır. "Şur"da aparıcı pərdə "lya bemol" olduğu halda "Əmiri"də "lya bekar" məqam fərqiini nəzərə çarpdırır və ifaçının ustalığına dəlalət edir. Şairin dediyi kimi:

Sakit ol bir an əzizim, başlayır "Şuri-Nəva",

Çünkü "Şur"un hər sözü, hər bir "Nəvas" ı yaxşıdır.

(Hacıbaba Hüseynov)

Müəllimim, xalq artisti Hacı Məmmədov “Şur”un “Bərdaşt”ını “Şuri-Nəva” ilə ifa edərdi.

Nümunə: 4

Şuri-Nəva



Azərbaycanın əməkdar artisti, təkrarolunmaz tarzən Əhsən Dadaşov “Şur” muğamının “Bərdaşt”ını çox vaxt müxtəlif variantlarda “Şuri-Nəva” ilə ifa edərdi. Vaxtilə, “Bərdaşt”ı “Əmiri” olan “Nəva” muğamı Azərbaycan muğamları arasında mürəkkəb quruluşa malik olub, ustadların ifasında səslənərdi. Keçən əsrin 20-ci illərində muğam proqramı tərtib olunarkən “Nəva” tədrisdən kənarda qalır və az qalır ki, unudulsun. Muğam dünyasının yükünü çiyinlərində aparan tarzən, xalq artisti Əhməd Bakıxanov “Nəva” muğamını valayazdırır. Oğlu Tofiq Bakıxanov isə bu ifanı nota salır. Xalq artisti Bəhram Mansurov da “Nəva” muğamını özünəməxsus ifa ilə radioda yazdırır. Müasir ifaçılardan əməkdar artist Vamiq Məmmədəliyev, əməkdar artist Valeh Rəhimov, əməkdar artist Mirnazim Əsədullayev, əməkdar müəllim Rafiq Musazadə, əməkdar artist Toğrul Əsədullayev “Nəva” muğamını radio və televiziya da ifa etməklə unudulmağa qoymayıblar. Hal-hazırda “Nəva” muğamı Azərbaycan Milli Konservatoriyasının magistr mərhələsində tədris olunur. Deməli, gənc ifaçıların bu muğamı öyrənib inkişaf etdirmək üçün zəmin var. “Nəva”nın ifasında müxtəlif şöbə və guşələrin səslənməsi, müxtəlif variantların mövcudluğu təqdirəlayiq haldır. Azərbaycanın əməkdar artisti Fərqanə Qasımovanın 2015-ci ildə ifa etdiyi “Nəva” dəstgahı başqa-başqa şöbə və guşələrdən təşkil olunmasına baxmayaraq “Bərdaşt” yenə də “Əmiri” ilə oxunmuşdu.

“Əmiri” bəzən “Zabul-segah” muğamında da “Bərdaşt” kimi işlənir. Xalq artisti Hacıbaba Hüseynov “Əmiri”ni oxuyub “Rəhab”a qayıdan yerdə “mi” pərdəsindən bir trampil kimi istifadə edərək “Zabul”a düşərdi. O, bunu “Zil Zabul”u dəfələrlə təkrar etməmək üçün edirdi. Müasir ifaçılardan Azərbaycanın xalq artisti Zabit Nəbizadə də “Əmiri”nin bu xüsusiyyətindən məharətlə istifadə edib unikal ifa nümayiş etdirmişdir.

Muğamlarımız zəngin xəzinəyə bənzəyir. Onu öyrənib tədqiq etdikcə yeni-yeni incilər meydana çıxır. Muğam ifaçılarımız nə qədər çox biliklərə malik olsalar, ifaları da bir o qədər maraqlı və cazibədar olar. Muğamlar isə, daha da inkişaf edib, dünya musiqisi səviyyəsində yüksək mövqə nümayiş etdirər.

ƏDƏBİYYAT:

1. Bakıxanov Ə.M. Muğam, mahnı, rəng. B.: İşıq, 1975, 33 s.
2. Musazadə R. Qədim muğamlar. B.: MBM, 2013, 124 s.

Сабир АЛЕКБЕРОВ

Старший преподаватель АНК

РОЛЬ И ЗНАЧЕНИЕ РАЗДЕЛА «АМИРИ» В МУГАМЕ

Резюме: В статье раскрывается роль и значение раздела «Амири» в азербайджанских мугамах («Рахаб», «Шуштер», «Шур» и т.д). Раздел «Амири», несмотря на ладовое различие, выступает в роле вступления («Бардашт»), имеющий большое значение в образовании динамики, сюжетной и драматургической линий.

Ключевые слова: мугам, «Амири», вариант, талант, шобе, исполнение

Sabir ALAKBAROV

Senior Lecturer of ANC

PLACE AND ROLE OF THE “AMIRI” SECTION IN MUGAM

Summary: The article describes the role of the section of “Amiri” in Azerbaijani mugham (“Rahab”, “Shushter”, “Shur” and etc.). “Amiri”, in spite of modal differences, in the role of entries (“Bardasht”) has enormous values in the formation dynamics, plot and dramaturgic lines

Key words: Mugham, “Amiri”, variant, talent, work, section, performing

Rəyçilər: sənətsüinaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Abbasqulu Nəcəfzadə

filologiya üzrə fəlsəfə doktoru Fəxrəddin Baxşəliyev

Fərdin MƏMMƏDLİ

AMK-nın magistrantı

Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

Email: fardin.mammadli@gmail.com

XX ƏSRİN ƏVVƏLLƏRİNDƏ RAST MUĞAMININ SƏS VƏ NOT YAZILARINDA “BƏRDAŞT” ŞÖBƏSİ

***Xülasə:** Məqalədə “Rast” muğam ailəsində dəstgahların giriş hissəsi olan “Bərdaşt” bölmələrinə diqqət yetirilir. “Bərdaşt” şöbəsinin XX əsrin ilk yarısında tədris proqramlarında, səs və not yazılarında necə yer alması məsələsi aydınlaşdırılır.*

***Açar sözlər:** “Bərdaşt”, şöbə, not yazıları, tədris proqramları, səs yazıları*

Azərbaycan şifahi ənənəli professional musiqi sənəti olan muğam əsrlərdir bir janr kimi öz spesifikasiyasını qoruyub saxlamaqdadır. Bu günədək şifahlilik prinsipinə sadıq qalması muğamın əsas önəmli meyarıdır. Muğam Şərq təfəkküründə formalaşan, tətbiqi də, tədrisi də şifahi ənənəyə əsaslanaraq icra edilən janrdır. Digər tərəfdən şifahlilik ənənəsi muğamda gedən prosesləri dərinlən izləmək, araşdırmaq imkanlarını xeyli azaldır. Bu bərdə Üzeyir bəy yazırdı ki, “O zamanlarda not və başqa bir musiqi yazmaq üsulu olmadığından dəstgahlardan bir çoxunun adı qalıbdırsa da, ağızdan-ağıza gələn və gəlidiyi əsnada bir çox səbəblərdən dolayı müxtəlif təğəyyüurat və təbəddülata yaranan havaları, bu gün bambaşqa olmaqla, əvvəlki əsasında dəxi dönüb başqa bir əsasa giribdir” [1, s. 37-38].

Lakin bütün bunlara baxmayaraq, özündə şöbə və guşələrlə bağlı müxtəlif və çoxsaylı termin, eləcə də ifadələr ehtiva edən muğam anlayışı daim ifaçılıq, nəzəri-morfoloji, etimoloji və digər aspektlərdən araşdırılaraq tədqiq edilmişdir. Bir çox görkəmli mütəxəssislərin araşdırmaları mühüm əhəmiyyətli olub, yeni fikirlərin üzə çıxarılmasında əsaslı mənbə kimi özünü göstərir.

Məlumdur ki, muğam sənəti XIX əsrdə yeni inkişaf mərhələsinə qədəm qoyub. Bu dönmədək janrın inkişafında əsaslı dəyişikliklərin özünü göstərməsi şübhəsizdir. M.İsmayılov da yazır ki, əsrlərdən bəri davam edib gələn böyük musiqi irsimiz XIX əsrin ikinci yarısından başlayaraq daha da zənginləşməyə başlamışdır. Bu dövrdə Azərbaycanda bir sıra yeni muğamlar, müxtəlif muğam variantları, saysız-hesabsız orijinal musiqi nümunələri yaranmışdır [2, s. 25].

XX əsrdə muğama olan münasibət bir qədər də dəyişir. Bu da bəstəkar yaradıcılığının təsiri ilə istiqamətlənir. XX əsrdə bəstəkar yaradıcılığının formalaşması ilə müəyyən məqamlarla – xüsusilə muğamın sistemli tədris planına daxil edilməsi ilə bu janrın klassik modelinə yeni rəkursdan yanaşılır. Yəni dəstgahın ümumi quruluşu daha konkret, yığcam şəkil alır. Bunu da yuxarıda qeyd etdiyimiz alimlərin tədqiqatları, habelə XX əsrin ilk yarısından başlayaraq Üzeyir Hacıbəyli (1885-1948), Mirzə Fərəc (1847-1927), Əhməd Bakıxanov (1892-1973), Kamil

Əhmədov (1920-1996) və başqalarının tərtib etdiyi muğam proqramlarında, eyni zamanda not yazıları ilə müqayisədə görürük. Biz də sadaladığımız bu və digər tədqiqatlara, muğam ifaçılarının həyat və yaradıcılığından bəhs edən ədəbiyyata, arxiv materiallarına, habelə not və lent yazılarına istinad etməklə “Rast” muğam ailəsindən olan dəstgahlarda “Bərdaşt” hissəsi ilə bağlı bəzi mülahizələri əks etdirməyə çalışmışıq.

Qeyd edək ki, S.Urməvi və Ə.Marağayi risalələrini izlədiyimiz zaman “Bərdaşt” adlı terminlə qarşılaşmadıq. Bundan əlavə bu termin nəinki orta əsrlər, hətta XX əsrə qədər olan digər mənbələrdə də özünü göstərmir.

Ötən əsrin əvvəllərində sənət nümayəndələrinin, muğam ifaçılarının xatirələri, habelə onlar haqqında yazılan bir sıra kitablar həmin dönmənin ifaçılığı haqqında müəyyən təsəvvür formalaşdırır. Bu sırada “Bərdaşt”ın ifası ilə bağlı bir sıra xatirə xarakterli mənbələr də maraq doğurur. Belə ki, Xan Şuşinski haqqında yazılan kitabda [3] sənətçinin gənclik illərində iştirak etdiyi el şənlikləri ilə bağlı fikirləri diqqətimizi cəlb etdi. O, 1919-cu ildə dəvət aldığı toy məclisində Seyid Şuşinskinin də iştirak etdiyini xatırlayır: “Şuşada, bir toyda Seyiddən (Seyid Şuşinski – F.M.) “Çahargah” oxumağı xahiş etdilər. O, muğamı zildən başlayıb “Mayə”yə endi, şöbə-şöbə gəzib “Mənsuriyyə”yə keçdi” [3, s. 21].

Bundan əlavə 1929-cu ildə Bakıda keçiriləcək konsertdə iştirak etmək üçün dəvət olunan Xan Şuşinski haqqında oxuyuruq: “Gecəni müğənni (Xan Şuşinski – F.M.) “Bayatı-Şiraz” ilə açdı. O, muğamı zildən – “Üzzal” şöbəsiindən başlayıb “Mayə”yə endi, sonra muğamı şöbə-şöbə ustalıqla axıra çatdırdı” [3, s.36].

Başqa mənbədə qeyd olunub: “Müğənni (Seyid Şuşinski – F.M.) hər hansı bir muğamı təsniflə, ya “Bərdaşt”dan, ya da “Mayə”dən başlayıb ifa edirdi. [...] Onun “Çahargah”ı “Mənsuriyyə”dən başlayıb bütün pərdələri ustalıqla gəzə-gəzə “Mayə”yə enməsi adamı heyətdə qoyurdu” [4, s. 73].

Bu fikirlərdə “Rast” muğamı və ya ailəsindən söhbət getməsə də, mövzuya geniş mənada yanaşsaq, hələ ötən əsrin əvvəllərində Seyid Şuşinskinin də “Mayə”dən öncə “Bərdaşt” funksiyalı hissəni oxumasını görürük.

“Bərdaşt”la qarşılaşmaq məqsədi ilə muğam proqramlarına da üz tutduq. Öncəliklə XX əsrin ilk yarısında yazılan muğam proqramlarına nəzər yetirək. Üzeyir bəyin muğamın tədrisi üçün proqram yazmaq üçün yaratdığı şüaranın (buraya Cabbar Qaryağdıoğlu, Qurban Pirimov, Şirin Axundov, Mirzə Fərəc Rzayev, Mansur Mansurov daxil idi) 1925-ci ildə müəyyənləşdirdiyi ilk muğam proqramına baxsaq, buradakı “Rast” və “Rast” ailəsinə aid edilən dəstgahların heç birində “Bərdaşt” və ya “Novruzı-rəvəndə” ifadəsi ilə qarşılaşmırıq*.

Tarzən Mirzə Fərəcin nəvəsi Ruqiyyə Rzayeva da “Tarzən Mirzə Fərəc haqqında xatirələrim” kitabında [5] sənətçinin ifa etdiyi muğamların tərkibini qeyd etmişdir. Kitabda təqdim edilən dəstgahların şöbə və guşə ardıcılığını izlədiyimiz zaman bir sıra maraqlı məqamlarla qarşılaşdıq. Belə ki, “Rast”, “Orta Mahur”,

* Proqramda yer alan dəstgahların şöbə və guşə ardıcılığı Ramiz Zöhrabovun “Azərbaycan muğamları” (Bakı, 2013) kitabında verilmişdir.

“Bayatı-Qacar” və “Düğah” dəstgahlarında “Bərdaşt”, “Novruzi-rəvəndə”, yaxud “Novruzi-əcəm” adlı şöbə və ya guşə adına təsadüf etmədik. Yalnız “Mahur-Hindi” dəstgahında “Bərdaşt” termini qeyd olunmuşdur: “Bərdaşt”, “Mahur”, “Üşşaq”, “Hicri”, “İqbal”, “Vilayəti”, “Mübərriqə”, “Əşiran”, “Rak-hindi”, “Şikəsteyi-fars”, “Əraq”, “Heratı-Kabili”, “Mahur-hindi” [5, s. 50]. Burada diqqətimizi çəkən əsas məqam isə “Hümayun” dəstgahında ayrılıqda “Novruzi” və “Rəvəndi” adları ilə qarşılaşmağımız oldu. Belə ki, “Hümayun” dəstgahı Mirzə Fərəcin cədvəlində aşağıdakı tərkiblə verilmişdir: “Nəva-Nişapur”, “Hümayun”, “Bayatı-feli”, “Suzi-Güdaz”, “Tərkib”, “Bidad”, “Bəxtiyari”, “Üzzal”, “Novruzi”, “Günəş”, “Rəvəndi”, “Məsnəvi”, “Pəhləvi”, “Mənəvi”, “Moalifi”, “Üzzal”, “Hümayun” (5, s. 49). Qeyd edək ki, 1925-ci ildə qəbul edilən tədris proqramında da “Hümayun”-un tərkibində bu terminlə qarşılaşırıq: “Hümayun”, “Feili”, “Tərkib”, “Novruzi-Rəvəndə”, “Məsnəvi”, “Üzzal”, “Hümayun” [6, s. 231].

“Bərdaşt” anlayışının bugünkü ifaçılıqla əski çağlardakı ifaçılığın oxşar və fərqli cəhətlərini müəyyənləşdirmək üçün yuxarıda nəzərdən keçirdiyimiz mənbələrin sırasına səs və not yazılarını da əlavə etmək zəruridir.

Məlumdur ki, ötən əsrin əvvəllərində bir sıra ustad xanəndələrin ifası qrammofon vallarına yazılmışdı. Bu sırada “Sport-Record”, “Qrammofon”, “Pate” və başqa şirkətlər tərəfindən Cabbar Qaryağdıoğlu (1861-1944), Şəkili Ələsgər Abdullayev (1866-1929), Seyid Mirbabayev (1867-1953), İslam Abdullayev (1876-1964), Məcid Behbudov (1873-1945), Məşədi Məhəmməd Fərzəliyev (1872-1962), Keçəçioğlu Məhəmməd (1868-1940), Seyid Şuşinski (1889-1965) və başqalarının valları buraxılmışdır. Adlarını sadaladığımız xanəndələrin lent yazılarında “Çahargah”, “Rast”, “Mahur-hindi”, “Zabul-Segah”, “Rəhab”, “Şüştər”, “Hasar” və başqa muğamlar yer alır. Lakin “Rast” muğamı ilə bağlı mövcud yazılar azlıq təşkil edir. Əsrin əvvəllərində, yəni 1903-1912-ci illər arası yazılan vallarda “Rast” və ya “Rast” ailəsinə aid muğamlara yalnız Cabbar Qaryağdıoğlunun (“Orta Mahur”, “Bayatı-Qacar”), Məcid Behbudovun (“Mahur”) və Seyid Mirbabayevin (“Mahur”, “Düğah”) ifasında qarşılaşdıq [7]. Qeyd edək ki, əsrin ikinci yarısında “Rast” və “Rast” ailəsinə aid muğamların yazıları şübhəsiz ki, say etibarilə çox olub, həm də daha böyük zaman çərçivəsində ifa edilib (30 və daha artıq dəqiqə). Lakin nəzər yetirdiyimiz əsrin ilk yarısının ifalarında bütün muğamlar bir neçə dəqiqədə tamamlanırlar.

C.Qaryağdıoğlunun ifa etdiyi “Orta Mahur”-a nəzər yetirsək görürük ki, lent yazısında bu muğam kiçik zaman ərzində ifa olunmaqla (3:10) yalnız “Mahur” və “Vilayəti” şöbələrini əhatə edir. İki şöbə arasında da rəng çalınır. Burada “Bərdaşt” funksiyalı hissəyə təsadüf olunmur. Yaxud xanəndənin ifasında “Bayatı-Qacar” bütövlükdə 3:24 saniyəni əhatə edir. M.Behbudovun ifa etdiyi “Mahur” (3:14) isə “Mayə” ətrafında gəzişən improvizasiya və təsnifdən ibarətdir. Eyni zamanda S.Mirbabayevin ifasından vala yazılan “Mahur” (3:09) və “Düğah” da (2:41) digər qeyd olunan ifalar kimi kiçik çərçivədə, yalnız bir şöbə, ardınca təsnif və ya rəngin ifasından ibarətdir [7].

Lent yazılarından savayı “Bərdaşt”la bağlı daha çox məlumatı ötən əsrin ilk yarısında ərsəyə gələn not yazıları əks etdirir. Not yazılarının azsaylı olmasına baxmayaraq onların elmi əhəmiyyəti böyükdür. Məlumdur ki, muğamın ilk not yazısı kimi Müslüm Maqomayevin (1885-1937) 25 mart 1928-ci ildə Qurban Pirimovun (1880-1965) ifasından yazdığı Rast muğamı (nəşr olunmayıb) hesab olunur [8]. Aida Hüseynovanın təbirincə desək “...”Rast” muğamının Qurban Pirimovun çalğısından edilmiş nadir not yazısı var ki, onu Azərbaycan musiqisində muğam tematizmini notlamağın ilk təcrübəsi hesab etmək olar. Bununla da Maqomayev etnomusiqişünaslıqda ən mürəkkəb problemlərdən birini qaldırmış və həmin sahədə bir sıra Azərbaycan bəstəkarları – Niyazi, T.Quliyev, Z.Bağirov, N.Məmmədovun axtarışlarının sələfi olmuşdur” [14]. Bu not yazısında bir sıra maraqlı məqamlar özünü göstərir. Not yazısı mi mayəlidir. Bəstəkar həmin not yazısında muğamın şöbə və guşə ardıcılığını müvafiq hissənin üstündə qeyd etmişdir. Həmin ardıcılıq aşağıdakı kimi göstərilib: “Hüseyni”, “Vilayəti”, “Şikəsteyi-fars”, “Əraq”, “Qərayi” [9]. “Bərdaşt” və “Mayə”nin adı göstərilməsə də not yazısında sözügedən hissələr öz əksini tapıb. Bu da M.Maqomayevin yazısında “Bərdaşt”ın termin olaraq istifadə olunmadığına baxmayaraq, onun ötən əsrin 20-ci illərində mövcud olduğunu təsdiq edir.



Müslüm Maqomayev “Rast” əlyazma (1928-ci il)

Not yazıları sırasında Niyazinin (1912-1984) Cabbar Qaryağdıoğlunun ifasından 1935-ci ildə yazıya köçürdüyü “Rast”ı da qeyd etmək lazımdır [10]. Bu not yazılarının əhəmiyyəti mühüm olub dörd böyük musiqiçinin (M.Maqomayev, Q.Pirimov, Niyazi, C.Qaryağdıoğlu) musiqi mədəniyyətimizə bəxş etdiyi töhfədir. Belə ki, Niyazinin əlyazmalarını izlədiyimiz zaman “Rast”ın bizə məlum olan tam şəkildə şöbə və guşə ardıcılığı deyil, dəstgahın müxtəlif hissələrindən müəyyən cümlələri, qeydləri verilib [10]. Buradan belə anlaşılır ki, həmin not yazıları “Rast” simfonik muğamı üçün “qeyd vərəqləri” kimi olub və zənnimizcə, bu yazını bəstəkarın simfonik muğamı üçün hazırlıq və axtarışlarının qeydi kimi qəbul etmək olar.

Not yazıları sırasında bəstəkar Tofiq Quliyevin (1917-2000) Mənsur Mənsurovun (1887-1967) ifasından nota köçürdüyü “Rast” muğamı da xüsusi əhəmiyyətə malikdir. Bu yazı xronoloji baxımdan M.Maqomayev və Niyazinin yazılarından sonra ərsəyə gəlsə də ilk nəşr olunan nümunədir [11]. Həmin ildə T.Quliyevin “Rast”ı ilə yanaşı “Zəbul dəstgahı” və Z.Bağırovun nota yazdığı “Dügah dəstgahı” [12] də nəşr olunmuşdur. Hər üç muğam L.Rudolfun harmonizəsində verilmişdir [6, s. 110].

RAST DƏSTGAH

РАСТ ДАСТГАХЫ

Растодия

Novruz rəvəndə Новруз ревенде

Adagio maestoso

Tofiq Quliyev “Rast” (1936-ci il)

T.Quliyevin “Rast” muğamının not yazısı aşağıdakı şöbələri özündə ehtiva edir: “Novruz-rəvəndə”, “Rast”, “Üşşaq”, Təsnif, “Hüseyni”, “Vilayəti”, Rəng, “Xocəstə”, Təsnif, “Xavəran”, “Əraq”, “Pəncgah”, “Rağ”, “Xavəran”, “Əmiri”, “Məsihi” [11]. Burada “Bərdaşt”ın adı “Novruz-rəvəndə” kimi qeyd olunub. Bundan əlavə “Bərdaşt”ı səciyyələndirən hərəkət istiqaməti – mayənin oktavasından başlayaraq aşağı – mayəyə doğru hərəkət və mayədə tamamlanması da not yazısında öz əksini tapıb. Qeyd edək ki, burada xanə ölçüləri də maraqlı şəkildə öz həllini tapıb. Nəinki dəqiq metrə əsaslanan təsnif və rənglərdə, həmçinin improvizasiya bölümlərində də xanə önündə dəqiq metr göstərilir. Burada 4/4, 3/4, 2/4, 12/8, 9/8, 6/8 ölçüləri növbələşir. Fərqli ritmlərin növbələşməsi və xüsusilə də Rudolfun harmonizasiyası bu not yazısını daha çox muğamsayağı pyesə yaxınlaşdırır. Keçmişdə dəstgahların geniş tərkiblə bir neçə saata ifa olunması təcrübəsini nəzərə alsaq, T.Quliyevin not yazısında bu ənənəni sezmək mümkündür. Burada “Bərdaşt” da daha çox musiqi cümləsini özündə ehtiva etməklə tədricən mayəyə doğru hərəkət edir və mayədə tamamlanır.

Həmin ildə nəşr olunan Z.Bağırovun nota yazdığı “Düghah” dəstgahını da qeyd etmək lazımdır. Həmin dəstgahın şöbə və guşə ardıcılığı aşağıdakı kimi verilib: “Bərdaşt”, “Düghah”, “Guşeyi-boyati Qacar”, “Ruhül-Ərvah”, təsnif, “Mavəraünnəhr”, “Hüseyni”, “Şikəsteyi-fars”, təsnif, “Dilruba”, təsnif, “Əraq”, “Zəngi-şütür”, “Rak”, “Düghah” [12]. Gördüyümüz kimi burada “Bərdaşt” var. Lakin “Bərdaşt” üçün səciyyəvi olan mayə oktavasından başlayıb, pillə-pillə enərək mayədə tamamlanma prinsipinə riayət etmir. Burada “Bərdaşt” improvizasiyalı şəkildə deyil, 6/8 ritmində olub rəqs-rəng xarakterli musiqi kimi üzə çıxır.

ДУГАХ ДƏСТГАНЬ

ДЮГЯХ ДАСТГАХЫ

Рәпсодия

Bərdaşt Вступление

Zakir Bağirov “Düghah” (1936-cı il)

Ötən əsrin ilk yarısında muğamı nota salan müəlliflər sırasında Fikrət Əmirovun adını da xüsusi qeyd etməliyik. Bəstəkar 1939-cu ildə xanəndə Bilal Yəhyanın ifasından “Rast” muğamını nota köçürmüşdür [13]. Həmin yazıda muğam do mayəlidir. Burada “Bərdaşt” şöbəsi verilməyib. Xanəndə “Mayə” şöbəsi ilə başlayır. F.Əmirovun B.Yəhyanın ifasında nota yazdığı “Rast” aşağıdakı şöbə ardıcılığı ilə verilmişdir: “Mayə”, “Hüseyni”, “Vilayəti”, “Saginamə”, “Şikəsteyi-fars”, “Xocəstə”, “Əraq” [13]. Sözügedən not yazılarının bədii dəyəri muğamın ilk not nümunələri olması ilə yanaşı, həm də ötən əsrin ilk yarısının muğam baxışının, muğam təfəkkürünün, muğama yanaşma tərzinin təzahürü olmasıdır. Yaşadığımız dönmədən 80-90 il öncə yazılan bu nümunələr təmsalında həmin dövrün “Rast”ı, “Bərdaşt”ı ilə bugünkü “Rast” və “Bərdaşt” arasındakı oxşar və fərqli cəhətləri, zamanın təsirini açıq-aydın görmək mümkündür.

Beləliklə, qeyd etdiyimiz proqram, səs və not yazılarından belə qənaətə gəlirik ki, XX əsrin ilk rübündə bilavasitə *bərdaşt* termini ilə qarşılaşmasaq da, xatirə səciyyəli mənbələrdə və not yazılarında “Bərdaşt” funksiyalı hissə özünü göstərir. M.Maqomayevin notlaşdırdığı “Rast” da həmin funksiyaya əsaslanan hissə vardır.

XX əsrin 30-cu illərində nəşr olunmuş T.Quliyevin “Rast”ında bərdaşt funksiyalı “Novruzi-rəvəndə”, Z.Bağırovun “Dügah”ında isə “Bərdaşt” adı ilə rəng xarakterli hissə verilib.

Beləliklə, səs yazılarında olmasa da, not yazılarında “Bərdaşt” funksiyalı hissənin göstərilməsi ötən əsrin əvvəllərində bu hissənin ifa olunmasına dəlalət edir. Burada diqqət çəkən əsas məqam “Bərdaşt” funksiyalı hissənin yalnız instrumental variantlarda mövcudluğudur. Deməli, termin olaraq “Bərdaşt” muğam dəstgahının morfologiyasında XX əsrin 30-cu illərindən etibarən öz yerini tutur.

ƏDƏBİYYAT:

1. Hacıbəyli Ü.Ə. Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında. (Təqdim edəni, ön söz və lüğətin müəllifi F.Əliyeva). B.: Adiloğlu, 2005, 76 s.
2. İsmayılov M.C. Azərbaycan xalq musiqisi. // Musiqi və həyat. B.: 1961. s. 20-28.
3. Muxtarov V. Havalansın xanın səsi. B.: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1971, 104 s.
4. Məmmədov V.M. Muğam, söz, ifaçı. B.: İşıq, 1981, 144 s.
5. Rzayeva-Bağırova R.İ. Tarzən Mirzə Fərəc haqqında xatirələrim. B.: İşıq, 1986, 76 s.
6. Zöhrabov R.F. Azərbaycan muğamları. B.: Təhsil, 2013, 336 s.
7. İzahlı muğam lüğəti. Dörd CD disk ilə. Tərtibçilər T.Məmmədov, C.Quliyev. B.: OL NPKT, 2015, 214 s.
8. Исмайлова Г.А. Муслим Магомаев, Б.: Азернешр, 1975, 124 с.
9. Səfərova S.Q. Müslüm Maqomayev və Azərbaycan xalq musiqisi. Sən. nam. ... dis. Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının kitabxanası. B.: 1998, 176 s.

10. Rast. Not yazısı Niyazi. Əlyazma, 1935, Niyazinin ev muzeyinin arxivi. DK № 14751
11. Rast dəstgahı. Mansur Mansurovun tarda ifasından yazan Tofiq Quliyev. B.: Azərnəşr, 1938. 60 s.
12. Dügah dəstgahı. Mansur Mənsurovun tarda ifasından yazan Zakir Bağirov. B.: Azərnəşr, 1938, 35 s.
13. Rast. Not yazısı Fikrət Əmirov. Əlyazma, 1939, AMEA-nın Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun arxivi. İnv 94a.

Saytoqrafiya

14. Aida Hüseynova. Müslüm Maqomayev: əsrlərin ayrıcından bir nəzər. URL: <http://www.musigi-dunya.az/magazine1/articles/muslim/MuslimPrint.html>

Фардин Маммадли

Магистрант АНК

РАЗДЕЛ «БАРДАШТ» МУГАМА «РАСТ» В ЗВУКОВЫХ И НОТНЫХ ЗАПИСЯХ НАЧАЛА XX ВЕКА

Резюме: В представленной статье основное внимание уделяется разделу «Бардашт» мугама «Раст», который является вступительной частью дастгяха. Рассматриваются звуковые и нотные записи раздела «Бардашт» начала XX века.

Ключевые слова: «Бардашт», шобе, нотные записи, учебные программы, звукозаписи

Fardin Mammadli

Master of Arts of ANC

THE SOUND AND MUSICAL NOTATION OF BARDASHT'S SECTION OF MUGHAM RAST AT THE BEGINNING OF THE XX CENTURY

Summary: The article talks about Bardasht (in Rast mugham family) which is introductory part of dastgah..The sound and musical notation of Bardasht's section of mugham Rast at the beginning of the XX century is traced.

Key words: “Bardasht”, section, musical notation, programmes, sound notation

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

Ruslan TAĞIYEV

AMK-nın dissertantı

Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

E-mail: tagiye-ruslan1984@mail.ru

VI-XIV ƏSRLƏRDƏ "İSFAHAN" MUĞAMI

Xülasə: *Məqalə on iki klassik muğamlardan biri olan "İsfahan" muğamının yarandığı dövrdən və inkişaf yolundan bəhs edilir. "İsfahan" muğamının tarixi inkişaf mərhələləri VI-XIV əsrlərdə yaşamış bir sıra musiqişünas alimlərin elmi araşdırmalarında tədqiq olunmuşdur.*

Açar sözlər: *Ü. Hacıbəyli, traktat, muğam, fəsil, risalə*

"İsfahan" muğamının tarixi keçmişinin qədim kökləri bizim eramın VI-VII əsrlərinə kimi gedib çıxır. Bu haqda mənbələrə istinadən deyə bilərik ki, bəstəkar, musiqiçi, bərbət musiqi alətinin mahir ifaçısı olmuş Barbədin yaradıcılığında da rast gəlinir.

Barbədin tarixi dövrlərin ustad sənətkarlarından biri olmuş və onun sənətinin əzəməti haqqında Nizami Gəncəvi, Əmir Xosrov Dəhləvi və Rudəki kimi dahi şəxsiyyətlər çox maraqlı bilgiler yazmışlar. Barbədin Sasanilər imperiyasının 24-cü böyük şahı II Xosrov Pərvizin sarayında yüksək ifaçılıq məharəti göstərərək hər kəsin dərin məhəbbəti və hörmətini qazanmışdır. Yuxarıda adları çəkilən ədiblərin əsərlərinə əsasən onu deyə bilərik ki, Barbədin hərtərəfli istedadı malik ifaçı imiş. O, 8 muğam parçasından başqa, 30 melodiyanın, 7 xosrovanın və 300-dən yuxarı mahnının müəllifi və ifaçısı olmuşdur. Barbədin ifa etdiyi muğam parçalarının içərisində "İsfahan" muğamının da adı qeyd edilmişdir.

Barbədin setarı səsləndi birdən

"İsfahan" pərdəsi başladı nəvə,

Oxudu eşq ilə bir gözəl hava...

Nizami Gəncəvi (1, s.408)

"İsfahan" muğamı ilə bağlı növbəti tarixi məlumatı X-XI əsrlərdə yaşamış İran hökmdarı Keykavusun "Qabusnamə" əsərində də rast gəlinir. "Qabusnamə" 44 fəsildən ibarət dəyərli nəsihətnamə əsəridir. Müəllif traktatın ayrı-ayrı fəsillərini müxtəlif sahələrə həsr etmiş və bu sahələrdə yaranan problemlərin həlli yollarını açıqlamağa çalışmışdır.

Onu da qeyd edək ki, əsərin otuz altıncı fəsli muğamşünaslıq sahəsi üçün xüsusi önəm daşıyır. "Musiqişünaslıq qaydaları haqqında" adlı bu fəsildə müəllif o dövrdə ifa edilən on muğamın adını qeyd etməklə yanaşı, ifaçılıq üsullarına dair çox maraqlı fikirlər də söyləmişdir. Keykavusun yazmış olduğu muğam adları aşağıdakı kimi göstərilmişdir: "Rast", "Badə", "İraq", "Üşşaq", "Zirəfkənd", "Busəlik", "İsfahan", "Nəvə", "Bəstə" və "Rah" (2, s.173).

XIII əsr Azərbaycan muğam tarixinin görkəmli simalarından biri də Səfiəddin Əbdülmömin ibn Yusif ibn Fahir əl-Urməvi olmuşdur. Onun ən məşhur elmi əsəri

“Kitabül-Ədvar” və “Risaleyi-Şərəfiyə” traktatlarıdır. Alimin yazdığı “Kitabül-Ədvar” risaləsi 15, “Risaleyi-Şərəfiyə” isə 5 fəsildən ibarətdir. Urməvi yaradıcılığının parlaq sənət nümunəsi olan “Kitabül-Ədvar” risaləsinin sözücağı “dövrələr və ya dairələr haqqında kitab” deməkdir (3, s.36-37).

S.Urməvi bu risalənin hər bir fəslini musiqinin ayrı-ayrı sahələrinə həsr etmişdir. Belə ki, əsərin I fəslı səs və onun keyfiyyətinin müəyyənəlməsindən, II fəslı pərdələrin bölünmə qaydalarından, III fəslı intervallar və onların nisbətlərindən, IV fəslı dissonanslığın səbəblərindən, V fəslı tetraxordlar və pentaxordların nisbətlərindən, VI fəslı dairələr haqqında, VII fəslı iki simli alətlərin çalınma qaydalarından, VIII fəslı ud, onun səs düzüümü və muğamların ifa edilməsi barədə, IX fəslı məşhur çox geniş yayılmış muğamların adları haqqında, X fəslı muğamlarda səslərin paralelliyi haqqında, XI fəslı muğam dairələrinin transpozisiyası barədə, XII fəslı udun qeyri-adi sazlaşmasından, XIII fəslı ritm məsələsi və onların dairələrindən, XIV fəslı muğamların emosional təsiri haqqında və XV fəslı musiqi təcrübəsi barədə bəhs edir (3, s.45).

Burada bir məqamı xüsusi ilə vurğulamaq istərdik ki, əsərin IX fəslı, muğam sənətinin inkişafı üçün olduqca əhəmiyyətli dir. Çünki bu fəsildə S.Urməvi çox geniş yayılmış muğam və avazların adları, habelə onların dairələri haqqında da ətraflı söhbət açmışdır. “Üşşaq”, “Nəva”, “Busəlik”, “Rast”, “İraq”, “İsfahan”, “Zirəfkənd”, “Büzürk”, “Zəngülə”, “Rəhavi”, “Hüseyni” və “Hicaz” (3, s.88). Görkəmli alim yuxarıda adlarını çəkdiyimiz muğamların zərif yönəlmələr yolu ilə melodiyların ifa edilməsinin mümkün olduğunu qeyd etmişdir. O, hər bir daurun 17 mövqedə olduğunu şərh edərək onları təbəqə adlandırmış və onların yerdəyişməsi nəticəsində bir sıra muğamların yarandığını açıq şəkildə izah etmişdir. Zemfira Səfərovanın “Azərbaycan musiqi elmi (XIII-XX əsrlər)” araşdırmasında Urməvinin dilindən belə yazılıb: “Çoxları elə hesab edir ki, Hicaz I təbəqədə 64-cü daurdur. Lakin bizim “Hicaz” adlandırdığımız daura (muğam) Ces notunu əlavə etsək “İraq” dauru olacaqdır” (3, s.88-89). Daha sonra alim avazlar haqqında da çox maraqlı fikirlər söyləmişdir: “Sən tonallıqları dərk etdikdə görürsən ki, bizim adlarını çəkdiyimiz iki avazat “İsfahan” daurundan başqa bir şey deyil. Burada “Gərdaniyə” 17-ci pərdədə, “İsfahan” və “Gəvəşt” isə 10-cu pərdədə yerləşən elə “İsfahan”ın özüdür” (3, s. 89). Bu qayda ilə alim 12 muğamdan 6 avazın yarandığını bildirmişdir.

S. Urməvi

Altı avaz		
1.Gəvəşt	2.Gərdaniyə	3.Səlmək
4.Novruz	5.Şahnaz	6.Mayə

XIV əsrin ərəb dünyasının məşhur musiqiçisi və alimlərindən biri də Səlahəddin əs-Səfədidir (1296-1363). Onun yazıb-yaratdığı “Musiqi haqqında risalə” əsərində muğam dünyası üçün çox maraqlı məlumatlar öz əksini tapmışdır (4, s.32). Səfədi bu əsərində ilk dəfə olaraq “muğam” terminindən istifadə etmiş və on iki əsas muğam, yeddi avazat və dörd şöbənin adları barədə dəyərli məlumatlar vermişdir (4, s.32). Burada bir məqamı xüsusi ilə vurğulamaq lazımdır ki, “Musiqi haqqında risalə” əsərində alim muğamlar barədə söhbət açarkən on iki əsas muğamın on iki bürclərlə,

yeddi avazatın yeddi səma cisimləri ilə, dörd şöbənin isə dörd rənglərlə və dörd hava əlamətləri ilə bağlı olduğunu göstərmişdir.

Səlahəddin əs-Səfadinin

	12 əsas muğam	12 Bürc		7 Avazat	7 səma cisimləri		4 şöbə	4 rəng	4 hava əlamə
1	Rast	Qoç		Gəvəşt	Saturn		Yegah	Sarı qızılı	Isti quru
2	Əraq	Buğa		Novruz	Yupiter		Düghah	Təbii qırmı	Isti nəm
3	İsfahan	Əkizlər		Səlmək	Mars		Segah	Təbii səma	Soyuq nəm
4	Zirəfkənd	Xərçəng		Şahnaz	Günəş		Çahargah	Təbii qara	Soyuq quru
5	Büzürk	Şir		Mayə	Venera				
6	Zəngüləh	Qız		Gərdaniyə	Merkuri				
7	Rəhavi	Tərəzi		Hisar	Ay				
8	Hüseyni	Əqrəb							
9	Hicaz	Oxatan							
10	Busəlik	Oğlaq							
11	Nəva	Dolça							
12	Üşşaq	Balıq							

Onu da qeyd edək ki, Səfadinin təqdim etdiyi muğam cədvəlində on iki klassik muğamlardan yeddi avaz və dörd şöbənin əmələ gəlməsi açıq şəkildə göstərilmişdir (4, s.33).

XIV əsr Azərbaycan muğam mədəniyyətinin formalaşmasında müstəsna xidmətlər göstərmiş görkəmli şəxsiyyətlərdən biri də Əbdülqadir Marağayidir. S. Urməvi məktəbinin layiqli davamçısı olan Əbdülqadir Marağayı Azərbaycanın qədim şəhərlərindən biri olan Marağa şəhərində anadan olmuş və öz ləqəbini elə bu şəhərin adından götürmüşdür. Ə. Marağayı bir çox elmi risalələrin müəllifidir. Onun yaratdığı elmi əsərlərindən, “Şərhül-Kitabül ədvar”, “Züldətül-ədvər”, “Fəvəit-i əşərə”, “Came Əl-Əlhan” (“Melodiyaların toplusu”) və b. adlarını misal göstərmək olar. “Muğam” termininin ilk dəfə olaraq elmə gətirilməsi Ə. Marağayinin adı ilə bağlayırlar (4, s.35). Bundan başqa alim “Şərhül-Kitabül ədvar”, “Fəvəit-i əşərə” və “Came Əl-Əlhan” risalələrinin hər üçündə on iki klassik muğamdan altı avaz və iyirmi dörd şöbənin yaranması barədə geniş söhbət açmışdır (3, s.193-194). **On iki muğambunlardır:** “Üşşaq”, “Nəva”, “Busəlik”, “Rast”, “Hüseyni”, “Hicaz”, “Rəhavi”, “Zəngülə”, “İraq”, “İsfahan”, “Zirəfkənd” və “Büzürk” (3, s.198-199).

Marağayı on iki muğamdan altı avazın yaranması barədə də çox maraqlı fikirlər söyləmişdir: “Avazların yaranışı iki muğamın birləşməsi nəticəsində əmələ gəlir. Məsələn: “Novruz” avazı “Hüseyni” və “İsfahan” muğamlarının, “Gəvəşt” avazını “Hicaz” və “Büzürk” muğamlarının, “Səlmək” avazı “Üşşaq” və “Rast” muğamlarının,

“Gərdaniyə” avazı “Əraq” və “Zəngulə” muğamlarının, “Mayə” avazı “Nəva” və “Busəlik” muğamlarının, “Şahnaz” avazı isə “Rəhavi” və “Zirəfkənd” muğamlarının birləşməsindən yaranır” (3, s. 198-199). **Altı avaz** bunlardır: “Novruz”, “Gəvəşt”, “Səlmək”, “Gərdaniyə”, “Mayə” və “Şahnaz”.

Bundan başqa alim “Düğah” muğamından başlayaraq 24 şöbənin quruluşuna da aydınlıq gətirmişdir: “Düğah”ın iki pərdəsi bud tani (yəni böyük ton) intervalını əmələ gətirir (fa-sol). İkinci şöbə “Segah” üç tondan ibarətdir. “Tanini” intervalına bütöv ton əlavə etməklə əmələ gəlir (fa-lya). Üçüncü şöbə “Çahargah”dır. “Segah”a bir mücənnəb, kiçik bütöv tonun birləşməsindən əmələ gəlir. Dördüncü şöbə “Pəncgah”dır. Beş pərdədən ibarətdir və “Çahargah”a bir mücənnəb intervalı əlavə olunması ilə yaranır. Beşinci şöbə “Əşiran”dır və on tondan ibarətdir. Altıncı şöbə “Novruzi-ərəb”dir, dörd pərdədən ibarətdir. Yeddinci şöbə “Mahur” şöbəsidir. Bu şöbə “Gərdaniyə” və “Üşşaq”dan ibarətdir. Səkkizinci şöbə “Novruzu-Xara”dır, altı pərdədən ibarətdir. Doqquzuncu şöbə olan “Hisar” səkkiz pərdədən ibarətdir. Onuncu şöbə “Bayatı” beş pərdədən ibarətdir. On birinci şöbə “Nühüft”, səkkiz pərdədən ibarət 64-cü dairədir. Birinci təbəqənin dördüncü şəkli və ikinci təbəqənin altıncı şəklinin birləşməsindən yaranmışdır. On ikinci şöbə olan “Üzzal”ın beş pərdəsi var və “Hicaz”ın ikincisinə tanini intervalının əlavə edilməsi ilə əmələ gəlir. C-D koron E-koron-F-G (Koron - 1/2 bemol ton deməkdir) (3, s. 486). On üçüncü şöbə olan “Ouc” səkkiz tondan ibarətdir və 72-ci dairədə yerləşir. On dördüncü şöbə “Neyriz”dir. Bu şöbə iki cür olur. Birinci beş səsdən, ikincisi isə “Neyriz kəbr” adlanır və səkkiz səsdən ibarətdir. “Mübərriqə” on beşinci şöbədir və mücənnəb intervalından ibarətdir. On altıncı şöbə “Rəkb”dir və iki növdə olur. Birincisi üç tondan, ikincisi səkkiz pərdədən ibarətdir. On yeddinci şöbə “Səba” adlanır. “Səba” “Segah” tonikasından başlayan “Novruzi ərəb”dir. On səkkizinci şöbə olan “Hümayun” yeddi səsdən ibarətdir. On doqquzuncu “Nəhavənd” şöbəsidir. Bu şöbə səkkiz səsdən ibarətdir. İyirminci şöbə “Zabul”, “Segah”a bənzəyir, lakin yuxarı tərəfdən bir “irha” intervalı əlavə edilmişdir. İyirmi birinci şöbə olan “İsfahan” yeddi səslidir. İyirmi ikinci şöbə “Huzi”dir, altı səsdən ibarətdir. İyirmi üçüncü şöbə “Rui-İraq”dır. Bu şöbə altı səsdən ibarətdir. İyirmi dördüncü şöbə olan “Mühəyyər” səkkiz səsdən ibarət 52-ci dairədə yerləşir” (3, s.196-197). **İyirmi dörd şöbə** bunlardır: “Düğah”, “Segah”, “Çahargah”, “Pəncigah”, “Əşiran”, “Novruzu-ərəb”, “Mahur”, “Novruzu-Xara”, “Hisar”, “Bayatı”, “Nühüft”, “Üzzal”, “Ouc”, “Neyriz”, “Mübərriqə”, “Səba”, “Rəkb”, “Hümayun”, “Nəhavənd”, “Zabul”, “İsfahan”, “Huzi”, “Rui-İraq” və “Mühəyyər”.

Ə. Marağayı muğamlarla bağlı cədvəldə “İsfahan”ı həm əsas muğam, həm də şöbə kimi göstərmişdir (4, s.34-35).

On iki muğam		
1.Üşşaq	2. Nəva	3. Busəlik
4. Rast	5. Hüseyini	6. Hicaz
7. Rəhavi	8. Zəngulə	9. İraq
10.İsfahan	11. Zirəfkənd	12.Büzürk

İyirmi dörd şöbə		
1. Dügah	9. Hisar	17. Səba
2. Segah	10. Bayatı	18. Hüməyun
3. Çahargah	11. Nühüft	19. Nəhavənd
4. Pəncigah	12. Üzzal	20. Zabul
5. Əşiran	13. Ouc	21. İsfahan
6. Novruzu-ərəb	14. Neyriz	22. Huzi
7. Mahur	15. Mübərriqə	23. Rui-İraq
8. Novruzu-Xara	16. Rəkb	24. Mühəyyər
Altı avaz		
1. Novruz	2. Gəvəşt	3. Səlmək
4. Gərdaniyə	5. Mayə	6. Şahnaz

Bu fakt “İsfahan” muğamının inkişafının başlanğıc nöqtəsi olduğunu sübut edən əsaslı amillərdən biri kimi sayıla bilər.

Beləliklə, “İsfahan” muğamının tarixinə dair apardığımız tədqiqat işinin nəticəsi olaraq onu deyə bilərik ki, sözü gedən muğam kiçik şöbə şəklində VI əsrdə yaranmış və daha sonrakı tarixi mərhələlərdə, yəni VII-XIV əsrlərdə inkişaf etdirilərək həm şöbə, həm də ki, əsas muğam kimi təşəkkül tapmışdır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Klassik Azərbaycan ədəbiyyatı. // Nizami Gəncəvi. Xosrov və Şirin. B.: Lider, 2004, 509 s.
2. Qabusnamə. Heydər Əliyev fondu. B.: Azərbaycan, 2014, 240s.
3. Səfərova Z.Y. Azərbaycan musiqi elmi (XIII-XX əsrlər). B.: Azərnəşr. 2006, 541 s.
4. Musazadə R. Dügah dəstgahı. B.: Adiloğlu. 2009, 240 s.
5. Zöhrabov R.F. Muğam. B.: Azərnəşr, 1991, 219 s.
6. Fəseh R. Azərbaycan muğamlarında söz və musiqinin əlaqəsi. B.: Çıraq, 2004, 140 s.

Руслан ТАГИЕВ
Диссертант АНК

МУГАМ “ИСФАГАН” В VI-XIV ВЕКАХ

Резюме: В статье рассматривается исторический путь развития мугама “Исфган”, являющимся одним из 12 классических мугамов. В работе отмечается, что этапы развития мугама “Исфган” были исследованы в научных трудах учёных VI-XIV веков.

Ключевые слова: У.Гаджибейли, трактат, мугам, глава и рисала

Ruslan TAGIYEV
Candidate for a degree of ANC

“İSFAHAN” MUGHAM IN VI-XIV CENTURIES

Summary: The article talks about the foundation and the ways of development of “İsfahan” mugham which is one of the twelve classical mughams. Note that, a number of musicologists who lived in the VI-XIV centuries had investigated by examining the stages of historical development of “İsfahan” mugham in their scientific works.

Key word: U.Hacıbəyli, tractate, mugham, chapter, risale

Rəyçilər: professor Vəmiq Məmmədəliyev

sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Rafiq Musazadə

Nəzakət TEYMUROVA

AMK-nın dosenti

Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

XIX ƏSRİN SONU, XX ƏSRİN ƏVVƏLLƏRİNDƏ BAKI XANƏNDƏLƏRİNİN YARADICILIĞINA NƏZƏR

Xülasə: *Məqalə Azərbaycan muğam ifaçılığı sənətinin inkişafında özünəməxsus rol oynayan Bakı xanəndələrinin XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərindəki yaradıcılıq irsinin tədqiqinə həsr olunmuşdur. Müəllif Məşədi Süleyman Mansurovun xatirələrinə istinad edərək dövrün məşhur muğam ifaçılarının ifa üslubları, ifaçılıq xüsusiyyətləri haqqında məlumat vermişdir.*

Açar sözlər: *muğam, xanəndə, muğam ifaçısı, təsnif, xalq mahnıları, dəstgah*

Muğam ifaçılığı məktəbləri muğamın tarixi inkişafında mühüm mərhələlər kimi qiymətləndirilir. Xüsusilə, XIX əsrdə Azərbaycanın bir sıra iri şəhərlərində – Şuşa, Bakı, Şamaxıda formalaşmış muğam ifaçılığı məktəbləri Azərbaycanın musiqi tarixində mühüm rol oynamışdır. Bakı şəhərində təşəkkül tapmış və Abşeronda yaşayıb-yaradan xanəndələri, xalq çalğı alətləri ifaçılarını – sazəndələri özündə cəmləşdirən muğam ifaçılığı məktəblərinin ənənələrinin öyrənilməsi isə müasir dövrdə xüsusi bir aktuallıq kəsb etmişdir.

Məhz XIX əsrin ikinci yarısı və XX əsrin əvvəllərində xanəndəlik sənəti ən yüksək inkişaf mərhələsinə çatmış və bu dövrdə Azərbaycanın musiqi mədəniyyətinin irəliləyişinə təkan verən və musiqimizi dünyanın bir çox ölkələrində tanıdan sənətkarlar nəsli yetişmişdir. Onların yaradıcılıq ənənələrinə əsaslanan xanəndəlik məktəbinin nümayəndələri bu gün musiqimizin öncül sənətkarlarıdır. Biz, tədqiqat obyektini kimi Bakı (Abşeron) xanəndəlik məktəbini seçmişik və bu məktəbin muğam ifaçılıq ənənələrinin öyrənilməsi, qorunması və inkişafı məsələlərinin önə çəkilməsi mövzusunun aktuallığından irəli gəlir.

Abşeronda, Bakıda “Məcməüş-şüəra” (Ağa Kərim Salik, Ağa Dadaş Müniri, Ağa Seyid oğlu Ağabala və b.) və Mansurovların musiqi məclisi sənət ocağına çevrilmişdi. Xüsusən Mansurovların məclisləri təkcə Abşeronda, Bakıda deyil, bütün Azərbaycanda çox məşhur idi. Əvvəlcə onu qeyd edək ki, bu ailə artıq üç əsrə yaxındır ki, Azərbaycan milli musiqisinin keşiyində durub, ona xidmət edir. Bu musiqi məclisinin rəhbəri Məşədi Məlik Mansurov olub. Burada muğamatın nə zaman, kim tərəfindən, hansı şəraitdə yaradılması mövzusu məclis üzvlərini daha çox maraqlandırır. Eyni zamanda, hər bir muğam məclisdə ayrıca müzakirə olunurdu. Muğamların tamam düzgün oxunulmasına diqqət yetirilirdi, musiqiçilər arasında müəyyən bir muğamın şöbə, guşə və hissələri barəsində mübahisə düşdükdə tarzən Mirzə Fərəcə, yaxud xanəndə Ağa Kərim Salikə müraciət edirdilər. Bakı musiqi

məktəbində Seyid Mirbabayev, Ağa Kərim Salik, Bəylər, Ağa Səid oğlu Ağabala, Əli Zühab, Mirzə Fərəc və başqa musiqiçilər toplaşaraq öz musiqi sənətlərini nümayiş etdirirdilər.

Bəzən musiqi məclislərində muğamı bir neçə xanəndə oxuyar, muğam biliciləri onun haqqında rəylərini söyləyərdilər. Buna görə də hər bir xanəndə və çalğıçı öz sənətini daha dərinlən öyrənməyə və təkmilləşdirməyə səy göstərirdi. Çox zaman isə yaradıcılığa başlayan musiqiçilər burada ustad sənətkarlardan xeyir-dua alırdılar. Bu məclislər muğam sənətinin inkişafı üçün çox önəmli idi və muğam ifaçıları üçün əsl ustadlıq məktəbinə çevrilmişdi. Bu məclislərdə Şərq musiqisinin incəliklərinə dərinlən bələd olan görkəmli musiqişünaslar xanəndələrin düzgün oxumasına və ustalıqına xüsusi qayğı göstərirdilər. Musiqi məclislərində “Şur”, “Rast”, “Mahur”, “Çahargah”, “Bayatı-İsfahan” muğamlarının oxunması iki, bəzən də üç saat çəkərdi. Maraqlıdır ki, məclislərdə bütün muğamları düzgün və tamam-dəstgah oxumağı öyrənən xanəndələr hər hansı bir muğamı daha kamil öyrənər, ixtisaslaşmağa çalışırdılar. O dövrün musiqiçilərinin xatirələrində deyildiyi kimi, müsabiqə üçün ən yaxşı sazəndələr çağırılırdı. Hələ musiqi məclisinə bir həftə qalmış ən yaxşı xanəndə və sazəndələr və rəisi-məclis seçilirdi. Həmin şəxs xanəndə və sazəndələrin ifa edəcəkləri musiqi proqramını tərtib edirdi.

XIX əsrdə Bakı şəhərində və Bakıətrafı kəndlərdə (Nardaran, Mərdəkan, Maştağa, Buzovnada) şair və muğamatçıları öz ətrafında toplayan yığıncaqlar Azərbaycan muğam sənətinin inkişafında böyük rol oynamışdır. Bakıdakı ən böyük musiqi məclisinin rəhbəri Məşədi Məlik Mansurov (1845-1909) öz dövrünün açıq fikirli, istedadlı, mədəni şəxslərindən biri olmuşdur. Məşədi Məlikin Bakıda, İçərişəhərdəki evinin böyük salonunda tez-tez dövrünün məşhur ziyalıları və sənətkarları yığırdılar. Qarabağdan, Şirvandan, İrandan gələn musiqiçilər bu evin qonağı olardılar.

XIX əsrin axırlarında Bakıda “Məşədi Məliyin musiqi salonu” ilə yanaşı, “Məcməüş-şüəra” adlı ədəbi musiqili məclisi də fəaliyyət göstərirdi. Bu məclisin üzvlərindən Ağadadaş Muniri, Məhəmmədəğa Cürmi, Azər Buzovnalı və Mirzəcəlal Yusifzadə olmuşdur. Burada tez-tez poeziya və musiqidən söhbət gedir, məclisin daha maraqlı və təsirli keçməsi üçün yazdıqları qəzəllərdə muğam, şöbə və hissələrinə daha çox müraciət edirdilər.

Bakı ətrafı kəndlərdə mədəniyyət, incəsənət və teatr xadimləri toplaşaraq teatr tamaşaları göstərir, “Xeyriyyə gecələri” təşkil edirdilər. Musiqiçilər bütün mədəni tədbirlərdə yaxından iştirak etməklə ifaçılıq sənətinin inkişafına təkan verirdilər. Şəhər günü-gündən böyüyür və tərəqqi edirdi. Buna görə də get-gedə Bakıya Gəncədən, Lənkərandan, Şəkidən, Şamaxı və Şuşadan bir çox sənətkarlar, o cümlədən yazıçı və şairlər böyük ümidlə gəlirdilər. Bu dövrdə Həsən bəy Zərdabi, Nəcəf bəy Vəzirov, Bədəl bəy Bədəlbəyov, Əbdürrəhim bəy Haqverdiyev, Şükür bəy Əfəndiyev, Nəriman Nərimanov, Mirzə Muxtarovla yanaşı, musiqimizin Cabbar Qaryağdıoğlu, Şəkili Ələsgər, Qurban Pirimov, Məşədi Zeynal, Segah İslam, Keçəçioğlu Məhəmməd, Şirin Axundov, Seyid Şuşinski kimi qüdrətli sənət nümayəndələri Bakıda təşkil olunmuş məclislərdə böyük rol oynayırdılar. Ona görə

də Bakının musiqi məclislərinin və bu məclislərin yetirdiyi istedadların zəngin tarixi vardır.

Ümumiyyətlə, Bakı və onun ətrafında muğama olan maraq bu ərazidə islamın, xüsusilə şiəliyin dərin kök salması ilə bağlıdır. Xüsusi istedadla malik olan səs sahibləri, muğamat biliciləri dini mərasimlərdə oxumağı məclis və konsertlərdə oxumaqdan üstün tutublar. İslamın musiqiyə münasibəti heç də birmənalı deyil. Bəzi dini mənbələrdə musiqinin haram olduğu göstərilərsə də, Azərbaycan ərazisində müqəddəs Quran ayələri, mərsiyə, qəsidələr xüsusi muğam avazları üzərində ifa olunur.

Bakı kəndlərində muğam məclislərinin təşkil olunması ilə bağlı hekayələr ağızdan-ağıza ötürülərək bu günümüzdə qədər gəlib çatmışdır. Ustad sənətkarlarımızdan olan Hacı Aqil Məlikov bu barədə danışır ki: “Bakı kəndlərində, xüsusən Buzovnada muğam məclisləri belə təşkil olunardı. Kəndin kəndxudası olmuş və ərəb, fars dillərini mükəmməl bilən Qurbanəli bəyin məclis keçirmək üçün “otağ”ı var imiş. İki mərtəbəli mülkünün birinci mərtəbəsində (qapısı küçəyə açılır) musiqi məclisi təşkil olunardı. Bu otağın taxçalarında klassiklərimizin “divan” və əsərləri yığılmış. Evin yuxarı başında yerdən bir metr hündürlüyündə qurulan taxt səhnə sayılırdı. Səhnə xalçalarla döşənər, üstünə mütəkkə, döşəkçələr qoyulardı. Keçiriləcək muğam gecəsində bir həftə qabaq muğamın adı elan olunur və dəvət olunan muğam ustaları bunu qabaqcadan bilərdilər. Günüorta namazından sonra məclis başlanardı. Əvvəlcədən təyin olunmuş muğama uyğun qəzəllər müzakirə edilərdi”.

XIX əsr Bakı (Abşeron) xanəndələri, musiqiçiləri haqqında ən maraqlı mənbə Mansurovların tərtib etdiyi kitablardır. İki qardaş – Məşədi Məlik və Məşədi İsmayılın musiqiyə sevgisi böyük idi. Məşədi Məlik yaxşı tar, kamança, qaval, 7 dilli qarmon, cürə saz çalardı. Məşədi İsmayılın evindən musiqi səsi əskik olmazdı. Tarzən Novruz, xanəndə Hüseyn bu evin daimi qonağı idi. Musiqiyə belə sonsuz istək qardaşları İçərişəhərdəki mülklərini bir sənət yığıncağına çevirməyə sövq edir. Bakıda 1863-cü ildə “Məşədi Məliyin salonu” adı ilə məşhur olan musiqi məclisi belə yaranır. Köhnə Bakının, Şirvanın, Qarabağın, Tiflisin məşhur xanəndələri, çalğıçıları vaxtaşırı bu sənət məclisinə qonaq gəlirlər. Cabbar Qaryağdıoğlu, Seyid Mirbabayev, Mirzə Fərəc, Ala Palasoğlu Ərdəbilli, Ələsgər Abdullayev, Əli Zühab, Məşədi Zeynal Haqverdiyev bu musiqi ocağında neçə yol səs yarışına qoşulurlar. Məşədi Məliyin bu çal-çağırılı evdə dünyaya göz açan oğlanları – Mansur mahir tarzən, Süleyman isə gözəl muğam bilicisi olur.

Məşədi Süleyman Mansurov günlərin biri atasından eşitdiklərini, köhnə bakılılardan öyrəndiklərini, özünün gördüklərini yazıya almağa başlayır. Bu yazılar köhnə Bakının musiqi həyatı haqqında bir salnaməyə çevrilir. Həmin bu iki əlyazma Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının Memarlıq və İncəsənət İnstitutunda qorunur (5). Məşədi Süleyman öz xatirələrində yazır ki, Bakının tanınmış xanəndələrindən biri də “Rast Ağa Cəbrayıl” olub. O, 1883-cü ildə İçərişəhərdə doğulmuşdu. Fars dilini, klassik poeziyanı yaxşı öyrənmişdi. Ağa Cəbrayıl həm pəstdə, həm də zildə eyni ustalıqla oxuyurdu. Bu da dinləyiciləri heyretə salırdı. O, “Bayatı-Şiraz”, “Çahargah”, “Segah” muğamlarını ifasında xüsusi məharət

göstərirdi. Ən çox Hafizin, Füzulinin qəzəl və qəsidələrinə müraciət edirdi. “Rast”ı isə xüsusi şövqlə oxuyarmış elə buna görə də ona “Rast Ağa Cəbrayıl” deyirmişlər.

Digər məşhur xanəndə Əbdülqədir Cabbarov idi. O, 1871-ci ildə Bakıda anadan olub. Ağa Cəbrayıldan fərqli olaraq onun səsi bizə gəlib çatmışdır. İfası yazılmış bir val Respublika Dövlət səsyazma arxivində qorunur. Məşədi Süleymanın yazdığına görə, o, ötən əsrin sonlarında Bakıdakı ən yaxşı muğam ifaçılarından idi. Nəsilliklə qalayçı olmuş, Çəmbərəkənddə yaşamışdır. El içində onu “Qədirbala” çağırırmışlar. C. Cabbarlı adına teatr tarixi muzeyində fotosu vardır. Şəklinin altında əski əlifba ilə: “Bakılı Qədirbala. Birinci xanəndə” sözləri yazılmışdı. Səsinin vala yazılması da bir təsadüfün nəticəsi olub. Özü buna razılıq vermirdi. O vaxt Əbdülqədinin sənətinə, şəxsiyyətinə hörmət bəslədiyi bir-iki nəfər onu özləri ilə birgə Riqaya getməyə razı salmışlar. Onun xasiyyətinə bələd olduqları üçün səsinə yazmaq istədiklərini bildirməmişlər. Hərəsi bir az oxuduqdan sonra xahiş edirlər ki, sən də bir “Heyratı” oxu, qulaq asa. Oxuyur və xəbəri olmur ki, səsinə vala yazırlar. Əbdülqədir Cabbarovun ifası yazılmış yeganə val Riqadakı “Qrammafona-Rekord” firması tərəfindən belə yaranır [1, s. 14].

Dövrünün görkəmli xanəndələrindən biri də İçərişəhərli Baladadaş olub. Ona camaat arasında “Bayatı-Qacar Baladadaş” da deyərtilər. Mənbələrdə verilən məlumata görə, Baladadaş pulla toya getməz, həvəsi gələndə oxuyardı. Simaca çox gözəl idi. Qələmi papaq qoyar, qollu uzun çuxa, döşlük geyər, üzünü qırıxdırırdı. Çox məlahətli səsə malik olduğundan bir gün axşamacan oxusa belə səsi onu dinləyənləri bezdirməzdi. Məşədi Süleymanın verdiyi məlumatda deyilir ki, Baladadaş hər bahar vaxtı Qoşa Qala qapısının üstündə oxuyardı. Bir dəfə Keşlə kəndindən bir atlı Qala qapısının yanına gəlir. Deyir Keşlədə Məşədi Baladadaşın səsinə eşitdim ki, “Bayatı-Şiraz” oxuyur, atı mindim gəldim. O vaxt Keşlədən Qala qapısına qədər bir dənə dam, ağac yox idi, yalnız əkin yeri idi. Səsi o qədər gur idi ki, İçərişəhərdə damda, ya hündür bir yerdə oxuyanda Bayıldan eşidib gəlirdilər ki, Baladadaş “Çahargah” oxuyur. Həm də çox mükəmməl oxuyardı, bir nöqtə artıq-əskik olmazdı. 10 il dalbadal Tehrana gedib farsca kamil öyrənmişdi. Azərbaycan şairlərinin şeirlərilə yanaşı, fars qəzəllərini də çox ifa edərdi.

O zamanlar Abşeronda ad çıxarmış başqa bir xanəndə “Çahargah” dəstgahının gözəl ifaçılarından sayılan Kor Hacı olub. Hacı oxuyanlar arasında öyünürdü ki, səsdə Məşədi Baladadaş mənə yaxın düşə bilməz. Bu söz Baladadaşın qulağına çatır, Bakı musiqi məclisinin başçısı Məşədi Məliklə danışır. Hacı başqa çalılıb-oxuyanlarla dəvət etdirir və bir “Çahargah” oxutdurur. Baladadaşın burada olmağını eşidəndə Hacının halı dəyişir. Baladadaş Hacıdan ifasından sonra özü oxuyur. Məşədi Süleyman yazır ki, “Hisar-müxalif” yerinə çatanda Hacıdan bağı yarıılır. Aradan çıxmaq istəyəndə atam qoymur. Baladadaş öz ifasından sonra Hacıdan üzr istəyir ki, sən məndən böyüksən, indiyəcən sən olan məclisdə oxumamışam. Amma sən özün dalımcı danışmısan, mənə özün məcbur elədin ki, üzbəüz sənənlə oxuyum [2, s. 92-93].

Xanəndə Seyid Mirbabayev öz səsi, ifaçılıq məharəti, Azərbaycan muğam ifaçılığı tarixində seçilən sənətkar olmuşdur. Onun qeyri-adi taleyi olub. Bakı musiqi

məclisinin sonbeşiklərindən biri olmuş Mir Seyid Mir Tağı oğlu Mirbabayev 1867-ci ildə Bakıda mərsiyəxan ailəsində anadan olmuşdur. O, əvvəllər atası və böyük qardaşları kimi mərsiyəxanlıq etmiş, sonralar isə xalq şənliklərində bir xanəndə kimi şöhrət qazanmışdı. Mir Seyid 1910-cu ilə kimi Bakının musiqi həyatında ciddi rol oynamış, teatr tamaşalarının fasilələrində və “Şərq konsert”lərində mahir müğənni kimi yaxından iştirak etmişdi. 1902-ci ildə, daha sonra 1906-cı ildə qrammofon şirkəti tərəfindən Rıqa şəhərinə dəvət edilib səsinə vala yazdırmışdı. Lakin 1910-cu ildə Bakı milyonçularından biri olan Şıx Balayevin toy məclisinə dəvət olunan Seyid Mirbabayev, tarzən Şirin Axundov və kamança çalan Levon Qaraxanov ilə birlikdə həmin məclisdə iştirak edərkən toy sahibi sazəndələrə pul əvəzinə hərəsinə Sabunçuda həyat sahəsi bağışlamışdı. Həmin həyətdən bir neçə neft quyusu fontan vurduqdan sonra Seyid Mirbabayev xanəndəliyin daşını atmış, az vaxtda Bakı milyonçularından birinə çevrilmişdir. Ondən sonra xanəndəlik sənətinə nifrət etmiş, hətta öz qrammofon vallarını bəhə qiymətə alıb sındırmışdı. Nəhayət, 1929-cu ildə Parisdə səfil vəziyyətə düşən Seyid Mirbabayev “Pate-rekord” qrammofon firmasına gəlib öz köhnə qrammofon vallarının təzədən çap olunmasını xahiş edərkən saxladığı yeganə valı əlindən salıb sındırmışdı. Seyid Mirbabayev 1953-cü ildə 86 yaşında Tehrandə vəfat etmişdir. Onu da qeyd edək ki, C. Cahangirov “Xanəndənin taleyi” operasında Seyid Mirbabayevin taleyini əks etdirmişdir.

Məşədi Süleymanın xatirələri, Bülbülün məqalələrində Bakıda Urlu İskəndər adlı bir xanəndənin fəaliyyət göstərdiyi qeyd olunur. O, 1839-1899-cu illər arası yaşayıb. Mələhətli zil səslı bir xanəndə olub. Məşədi Süleyman yazır ki, xanəndəliyə yeni başladığı təcrübəsiz vaxtlarında Sadıq Hacı Əli Əkbər oğlunun toy məclisində tarzən Əli Şirazi ilə rastlaşır. Ə. Şirazi “Şur” çalır və Urlu İskəndər oxuyur. Zurnanın müşayiəti ilə oxumağa adət etmiş İskəndər “Hicaz”a yetişəndə çox bərk səslə oxuyur. Əli o saat çalğısını kəsib, tarı yerə qoyur. İskəndər də nə qədər xahiş edirsə də, o çalmır: “Zalım balası, belə də oxumaq olar? Elə qışqırırsan, tarın səsi itib-batır. Elə bil çöldə adam çağırırsan”. Bu hadisə Urlu İskəndər üçün dərslər olur. Ə. Şirazi ilə həmin qarşılaşmadan pərt olan Urlu İskəndər Mirzə Ağakərim Salikdən muğamın sirlərini öyrənməyə başlayır. Bir neçə ildən sonra Abşeronun sanballı xanəndələrindən birinə çevrilir. Mirzə Ağakərimdən aldığı muğam dərsləri onu elə püxtələşdirmişdi ki, artıq Ə. Şirazi onu məmnuniyyətlə müşayiət edirdi.

O zamanlar Bakıda Mirzə Ağakərim Hacı Zeynalıoğlu adlı bir musiqi həvəskarı vardı. Bir neçə il Mirzə Səttardan dərslər alıb, muğamatı mükəmməl öyrənib. Səsinin diapazonu geniş olmasa da, düzgün və şirin oxuyurdu. Musiqiyə o qədər bağlı idi ki, öz mülkünü satıb, yoxsul oxuyanlara yardım edirdi. Mirzə Ağakərim “Salik” təxəllüsü ilə şeirlər də yazmışdı. O, 1899-cu ildə 56 yaşında vəfat edib. Mirzə Ağakərim Hacı Ağababaoğlu – Bakının toylu gecələrindən onların da səsi gəlib. Hacı Məlik Heydə, Müğbil Xiləli, Kərbəlayi Eldar Qalalı, Xəlil... Ancaq onlar köhnə Bakının, Abşeronun miyanə oxuyanlarından sayılırdı. Mirzə Ağakərim isə muğamı mükəmməl bilirdi. Həm mayədə, həm miyanxanədə, həm də zildə yaxşı oxuyurdu. Mirzə ağa 1866-cı ildə Bakıda doğulub, 1926-cı ildə vəfat edib. O vaxt Bakıda muğam bilən çox idi. Məclislərdə, toylarda xanəndə bir guşəni ixtisara salsaydı, ya muğamın

özünü səhv oxusaydı, o saat qulaq asan musiqi biliciləri deyərdilər ki, saxla, filan yeri düz deyil, yenə oxuyub çalın. Mirzə ağanın səsi öz tərəvətini son günlərinə qədər saxlayıb. O, ən çox Mirzə Fərəc və Mirzə Mansurun müşayiəti ilə oxumağı xoşlayırdı. Məşədi Süleyman xatirələrində Ağabala Ağaseyidoğlu adlı xanəndə haqqında da məlumat verir. O, muğamı kamil bilməsi, ifa ustalığının bənzərsizliyi ilə həm özündən əvvəlki, həm də sonrakı abşeronlu xanəndələrin demək olar ki, hamısından seçilib.

ƏDƏBİYYAT:

1. Hüseynov R. B. Min ikinci gecə. B: Işıq, 1988, 408 s.
2. Mansurov M.S. Xatirələr. B.: Şərq-Qərb, 2005, 139 s.
3. Məmmədova Z.M. Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında muğam məclislərinin rolu. B.: MBM, 2008, 26 s.
4. Şuşinski F.M. Azərbaycan xalq musiqiçiləri. B.: Yazıçı, 1985, 478 s.

Назакет ТЕЙМУРОВА

Доцент АНК

О ТВОРЧЕСТВЕ БАКИНСКИХ ХАНАНДЕ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

Резюме: Статья посвящена творческому наследию бакинских ханенде конца XIX – начала XX века, сыгравшее важную роль в развитии исполнительского искусства азербайджанского мугама. Опираясь на воспоминание Мешади Сулеймана Мансурова автор даёт информацию о стиле и характере исполнения известных ханенде данного периода.

Ключевые слова: мугам, певец, исполнитель мугама, тэсниф, народные песни, дестгах

Nazakat TEYMUROVA

Assistant professor of ANC

DISCOURSE ABOUT THE WORK OF BAKU SINGERS AT THE END XIX - BEGINNING XX CENTURY

Summary: The article is dedicated to the creative heritage of Azeri singers at the end XIX and beginning XX century, which played an important role in the development of the performing arts of Azerbaijani Mugham. Relying on reminiscences of Mashadi Suleyman Mansurov, the author gives information on style and the nature of execution known to a hanendas of this period.

Key words: mugham (eastern melody), singer, singer of mugham, tasnif, (national rhythmical melody), popular songs, dastgah

Rəyçilər: xalq artisti, professor Arif Babayev
xalq artisti, professor Alim Qasimov

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

MEYXANA JANRI – AZƏRBAYCANIN QƏDİM FOLKLOR NÜMUNƏSİ

Xülasə: Bu məqalədə Azərbaycanın ən qədim janrlarından biri olan meyxananın yaranma tarixi, etimologiyası araşdırılır. Meyxana janrının morfoloji xüsusiyyətlərinə diqqət yetirilir və bir sıra tanınmış ifaçıların yaradıcılığı tədqiq olunur.

Açar sözlər: meyxana janrı, tarix, etimologiya, morfoloji xüsusiyyətlər, Nizami Rəmzi, Vaqif Mustafazadə

Yaxın ötən illərdə – XX və XXI əsrin əvvəllərində meyxana janrı haqqında mətbuatda bir sıra yazılar yer almağa başladı. Belə ki, ölkəmizin tanınmış ziyalıları əsərlərində meyxana mövzusunə müraciət etmişlər. Bu baxımdan, Mirzə Ələkbər Sabir (1862-1911), Üzeyir Hacıbəyli (1885-1948), Əliağa Vahid (1895-1965), Soltan Nəcəfov (1911-1981), Hüseyn Seyidzadə (1912-1979), Qılman İlkin (1914-2009), Tofiq Tağızadə (1919-1998), Həsən Seyidbəyli (1920-1980), Əziz Mirəhmədov (1920-2002), Balasadiq (1929-2003), Rəhimağa İmaməliyev (1936-2002), Əmirhüseyn Elşən (1937-2006), Şahmar Ələkbərov (1943-1992), Azad Nəbiyev (1945-2012), Nizami Rəmzi (1947-1997), Elxan Babayev (1948-2003), Baba Pünhan (1948-2004), Fuad Əzimli (1952-2011) kimi şair-yazıçı, bəstəkar, aktyor, rejissor və musiqişünasların yazdıqları əsərlər dəyərli mənbələrdir. Müxtəlif sahələrin nümayəndələri – Vaqif Mustafayev, Sabir Rüstəmxanlı, Rəhilə Həsənova, Natiq Rəsulzadə, Təvəkkül Səlimov-Şağani, Vüqar Əhməd, Nadir Məmmədli, Elçin, Vilayət Quliyev, Nizami Tağısoy, Aytac Rəhimova, Cavid Cabbaroğlu, Həsən Cəbrayılov, Saleh Sabat, Məhərrəm Zeynal, Vəli Həbibəyev, Zaman Əsgərli, Nazim Rzayev, Gülbala Xudaverdiyev və başqaları da əsərlərində meyxana mövzusunə müraciət etmişlər. Biz də müxtəlif illərdə meyxanaşünaslıqla bağlı bir sıra məqalələr hazırlamışıq. Təvazökarlıqdan uzaq olsa da bildirməliyik ki, məhz təşəbbüsümüzlə 1988-ci ildə AzTV-nin “Dalğa” verilişində ilk dəfə meyxana janrı ilə bağlı telesüjet hazırlandı. Verilişin qonaqları filologiya üzrə elmlər doktoru, əruzşünas alim Əkrəm Cəfər (1905-1991), Nizami Rəmzi və bu sətirlərin müəllifi idi. Beləcə, o vaxtlar Azərbaycan Dövlət Televiziya və Radio Verilişlərinin sədri olmuş professor Elşad Quliyevin (1941-2008) xeyir-duası ilə meyxana teleməkanlara yol açdı, janr haqda mətbuatda daha geniş yazılar yer aldı.

Bütün bu kimi görülən işlərə baxmayaraq, cəmiyyətdə meyxana janrına münasibət heç də birmənalı olmayıb. Belə ki, vaxtilə bəzi mütəxəssislər meyxana janrını ədəbiyyat nümunəsi belə hesab etmir, onu “xuliqanlıq kimi küçə

folkloru”, “küçəjanrı” adlandırdılar. Bəziləri isə meyxananın janr olduğunu inkar edir və onun folklorla heç bir aidiyyəti olmadığını bildirirdilər. İdeologiyaya uyğun gəlmədiyindən (yəni meyxana – improvizasiyalı azad janr olduğundan) sovet dövründə bu fikirlər qəbul edilirdi. İlk illər istisna olmaqla məhz sovet dövründə bu janrın ifasına uzun müddət qadağalar qoyulmuşdu. Meyxana azad və müstəqil janr olduğundan sovet senzurasının ona tətbiqi və nəzarəti mümkün deyildi. Azərbaycan folklorunun digər janrları kifayət qədər araşdırıldığı halda, meyxana janrı folklorşünasların, musiqişünasların, ədəbiyyatşünasların diqqətindən kənarda qalmışdı. Son illərdə isə bu “buz” əriməyə başladı, qeyd etdiyimiz sahələrin araşdırıcıları müvafiq sahə üzrə bir sıra sanballı əsərlər ortaya qoydular. Onlardan sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, Bakı Musiqi Akademiyasının professoru Aytac Rəhimovanın dissertasiya işi və onun əsasında nəşrə hazırladığı monoqrafiyası xüsusi qeyd edilməlidir (12). Bu kimi əsərlər ortaya çıxdıqdan sonra meyxana janrı elmi istiqamət aldı, onun konsepsiyası işlənildi.

Hər hansı sahədən söz açarkən ilk növbədə, onun yaranma tarixi araşdırılır. Daha sonra adının sözaçımı, etimoloji mənə çalarları, nəhayət, ən mühüm xüsusiyyətləri öyrənilir. Təqdim etdiyimiz bu məqalədə həmin məsələləri öyrənməyi qarşıya bir məqsəd kimi qoymuşuq.

Yaranma tarixi. Ağız ədəbiyyatımızın ən qədim qollarından biri olan meyxananın ibtidai icma quruluşu dövründə yarandığı ehtimal olunur. Təbii ki, həmin dövrdə xüsusi istedadla malik nəzmlə danışmağı bacaran ulularımız meyxananın ilkin, primitiv formalarını söyləmişlər. Qədim yunan tarixçisi Herodot (e.ə. 484 - e.ə. 425) – “Tarix” əsərində Qafqaz Albaniyası və Atropatena (indiki Azərbaycan ərazisi), Xəzər dənizi haqqında geniş məlumat verir. O, əsərində bu ərazidə yaşayan massaget tayfalarından söhbət açarkən onların “bədahətən şeirlər” söyləmələrini bildirir. Bir sıra mütəxəssislərin, o cümlədən Abbasqulu Ağa Bakıxanovun (1794-1847) rəyinə görə, Maştağa kəndinin adı məhz massaget sözündən yaranmışdır. Herodot yazır: “202. Bəzilərinin danışdığına görə, Aras İstrdən böyükdür; bəziləri isə əksinə, bunu o birindən kiçik hesab edirlər. Verilən məlumata görə Aras boyunca Lesbos böyüklüyündə çoxlu ada var. Bu adalarda yay vaxtı yerdən çıxartdıqları müxtəlif köklərlə dolanan adamlar yaşayırlar. Onlar yay aylarında ağaclardan dəymiş meyvələr yığib ehtiyat üçün saxlayırlar. Orada guya xüsusi növ meyvələr gətirən başqa ağaclar da var. Massagetlər dəstə ilə bir yerə toplaşib tonqal qalayır, sonra onun ətrafında oturaraq həmin meyvələri oda atırlar. Ellinlər çaxırdan necə sərxoş olurlarsa, bunlar da yanan meyvələrin iyindən sərxoş vəziyyətə düşürlər. Ocağa çox meyvə atdıqca özləri də o qədər artıq sərxoş olurlar ki, axırda ayağa qalxıb oynamağa və mahnı oxumağa başlayırlar. Bu tayfanın həyat tərzini haqqında belə danışırırlar” (6, s. 88-89).

Tarix üzrə fəlsəfə doktoru Cavid Cabbaroğlu “Meyxananın anatomiyası” məqaləsində həmin fikirlərə münasibətini belə bildirir: “Bu üzdən ehtimal etmək olar ki, Herodot “tonqal başında mahnı oxumaq” deyərkən məhz meyxanaya işarə edib. Bu isə bir daha meyxananın vətəninə Bakı, Abşeron olduğunu deməyə əsas verir” (16).

Əslində C.Cabbaroğlunun dedikləri ilə tam şəkildə olmasa da, müəyyən mənada razılaşmaq olar. Meyxana janrının ilkin nümunələrinin qeyd edilən ərazidə yaransa da bu, ümumilikdə Azərbaycan xalqınının zəkasının məhsuludur. Sadəcə Xızı və Abşeron ərazisi istisna olunmaqla digər bölgələrdə unudulmuş, az istifadə edilmişdir. Son dövrlərdə telekanallardakı meyxana yarışmalarında iştirak edənlər demək olar ki, ölkəmizin bütün bölgələrini təmsil edirlər. Deməli, meyxana janrını aşırıq sənəti kimi, Azərbaycanımızın istənilən bölgəsinə aid etmək olar.

Meyxana janrı ilə aşırıq sənəti arasında müəyyən bənzərliklər görünür: hər ikisi yaradıcı peşə sahibləridir, gördüklərini bədahətən nəzmə çəkir, deyişməyə xüsusi yer ayırır, hər iki janrda aktyorluq elementləri var, xüsusən deyişmə zamanı teatral xüsusiyyətlər diqqəti çəkir, müxtəlif melodiylar bəstələyirlər və s. Ustad meyxanaçılar da haqq aşıqları kimi ətrafındakı hadisələrə aktiv, çevik münasibət göstərməli, faktlara, olaylara özünəməxsus interpretasiya, eksprompt reaksiya verməyi bacarmalı, zəngin söz ehtiyatına, müstəqil düşüncə tərzinə malik olmalıdır. Sonralar janrın “bədyə”, “bədiə”, “bədiə”, “bədiəgu”, “meydanxana” və “lubuq” adlandığını bildirənlər də var. Hər halda necə adlanmasından asılı olmayaraq bu janr mahiyyətə bütün dövrlərdə özünü qoruyub saxlamışdır.

Bu fikirlərə hələ 2010-cu ildə nəşr etdirdiyimiz “Azərbaycan idiofonlu çalğı alətləri (orqanoloji-tarixi tədqiqat)” adlı monoqrafiyada münasibət bildirmişik: “Söz, danışiq, insanlar arasında ünsiyyət yarandığı dövrdən meyxananın bəsit, sadə formalarının ortaya çıxması ehtimal olunur. Çox güman ki, bu janrı yarandığı ilk dövrlərdə başqa cür adlandırıblar. Sırr deyildir ki, bədahətən deyilmiş meyxana şeirin bəsit formasıdır. Bir sıra şairlər etiraf edirlər ki, şairlik qabiliyyətlərini ilk dəfə məhz, bədahətən şeir söyləyərkən hiss ediblər. Sonra həmin bədahətən deyilmiş şeiri ölçü-biçib, fəlsəfi, düşündürücü şeir formasına salmışlar. Deməli, meyxana janrı şeirin qədimdə ilkin forması olmuşdur. Bu məntiqə yanaşdıqda bədahətən, nəzm formasında söz demək, fikir söyləmək zənnimizcə, şeirin digər növlərinə nisbətən çox-çox əvvəlki dövrlərdə yaranmışdır” (11, s. 59-60).

Yekunda bu qərara gəlirik ki, müasir dillə desək, meyxana janrı şifahi, ağır ədəbiyyatımızın ən qədim qollarındandır və e.ə. Azərbaycan ərazisində nəzmlə bədahətən söz deyən xüsusi istedad sahibi olan insanlar tərəfindən yaradılmışdır.

Etimologiyası. Meyxana sözünün etimoloji açıqlanması dəfələrlə mütəxəsislər tərəfindən araşdırılıb. Biz bu sözün izahını bir neçə istiqamətdə verməyə çalışacağıq. Hələ 2004-cü ildə “meyxana”nın sözaçımı ilə bağlı qələmə aldığım fikirləri yada salaq: “Meyxana” sözünə farsca yanaşdıqda: **“mey”** – şərab, çaxır, **“xana”** (xanə) isə ev, otaq mənalarını bildirir. Nəticə olaraq “meyxana” sözü ilk baxışda içki, şərab içilən yer kimi başa düşülür. Fikrimizcə, bu, heç də belə deyil. Bəzi türkdilli ölkələrdə balaban alətinə də mey deyirlər. Burada çalğı alətinin adında “mey” sözü məcazi mənada işlənmişdir. Bu söz – mey dinləyiciyə xoş anlar bəxş edən, ona kef, nəşə verən çalğı aləti fikrini ifadə edir. Fikrimizcə, meyxana sözünün I hissəsi “mey” də bu mənayı bildirir. Daha dəqiqi, burada “mey” deyimi meyxanaçının qarşısındakını sanki valehedici, zövqverici, təsiredici qüvvəyə malik sözləri ilə bir anlığa “məst” etməsi mənasında işlədilib. Həqiqətən, 20-30 saniyə ərzində ustad

meyxanaçının fikirləşmədən, ətrafda baş verən hadisələrə uyğun olaraq, bədahətən şeir formasında meyxanalar söyləməsi, çox dinləyiciləri vəcdə gətirir, onları şoka salır və “bihuş” edir. Beləliklə, janrın adındakı “mey” heç də həqiqi mənada insanı sərxoş edən içki mənasında deyil. Buradakı “mey” – Allahla ruhlar arasında “Bəzmi ələst”lə əhdü-peyman zamanı içilən vəhdət-birlik “şərab”ıdır. Bu barədə söz deyən haqq şairləri, haqq aşığıları həmin meyi müqəddəs Qurani-Kərimdə vəsf edilən cənnət meyi ilə əlaqələndirirlər. Ürfan ədəbiyyatında da “mey” dedikdə bu fikirlər nəzərdə tutulur.

“Meyxana” sözünün digər komponenti “xana” isə “xani”nin təhrif olunmuş deyimidir. Bu söz farscadan dilimizə “oxuyan”, “söyləyən” kimi tərcümə olunur. Meyxana adı şeir deyil, o mütləq bədahətən, çırtma vuraraq və ya zərb alətlərindən hər hansı birisinin müşayiəti ilə oxunmalıdır. Deməli, meyxana (meyxani) sözü təblə oxuma, dinləyicini cuşa gətirən, ona xoş anlar bəxş edən mənalarını bildirir. Xatırladaq ki, “xani” xanəndə sözünün köküdür. “Xan” sözündən Azərbaycan oxuma-vokal sənətində çox istifadə edilir. Məsələn, “zilxan” – zil səsi olan və zildə oxumağı sevən xanəndə; “miyanəxan” – orta registrdə oxuyan xanəndə; “pəstxan” – bəm səslili və bəmdə oxumağı xoşlayan xanəndə. Bu terminlər ifadənin (xanəndənin) səs tessiturasını təyin edir (14, s. 5-6).

Dahi Ü.Hacıbəyli “Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər” məqaləsində yazır: “Xanəndə üçün dəstgah oxumağın yaxşılığı ondadır ki, müəyyən bir hava və bir bəhrə qeydi altında olmayıb, öz “fantaziya”sına geniş bir meydan açır və səsini “bəm”, “zil”, “meyxana” kimi müxtəlif “tessitura”larla işlədir” (4, s.497). Həqiqətən, meyxanalar nə bəmdə, nə də zildə söylənilir. Bir qayda olaraq sözlərin daha aydın tələffüzü üçün orta registr seçilir ki, bu səs tessiturasını da Ü.Hacıbəyli “meyxana” adlandırır. Bəlkə də “meyxana”nın sözaçımını belə məqamlarda araşdırmalıyıq.

Bu bölümün sonunda bir məqama da diqqət yetirmək istəyirik. Meyxananın poetik tərəfi daha güclü olduğundan o şair təxəyyülünün məhsulu kimi qəbul olunmalıdır. Bu mənada da qələm sahibləri arasında fikir ayrılığı var. Tanınmış alim, professor Nizami Tağısoy deyilənlərə öz iradəni bildirir ki, biz nitqimizdə tez-tez keçmişdən bu günə qədər “xan-şair”, “nəğməkar-şair”, “bəstəkar-şair” və s. ifadələri işlədirik. Bu tipli söz birləşmələri – simbioz dərkimizdə diskomfort yaratmır, bizi qıcıqlandırmır (15, s. 172-173). N.Tağısoy daha sonra haqlı olaraq yazır: “Bəs onda görəsən “meyxanaçı-şair” ifadəsi bizi nə üçün qıcıqlandırmalıdır? Şeir-şair-qəzəlxan-nəğməkar-bəstəçi-meyxanaçı – hamısı bir-birinə yaxındır, hamısının da materialı sözdür – ecəzkar Söz, düzümlü Söz, qəlbə hakim kəsilən Söz, onu rıqqətə gətirən, hiss və duyğularımıza təsir edən, bizi sərməst edən Söz. Yəqin elə bu baxımdan meyxanaçılar sırasında qəzəl, şeir yazanlar olduqca çoxdur” (15, s. 173).

Meyxananın “bədiyyə” (yaxud bədyə, bədiyə) adlanmasını arzulayanlara isə A.Rəhimovanın əsərini oxumağı təklif edirəm. Burada bədiyə meyxana janrının söyüşlü növü kimi təqdim olunur (12, s. 17). Təxminən eyni olan bu fikirlərə Zaman Əsgərlinin yazılarında da rast gəlirik: “Meyxanada tərəflər bir-birinin nöqsanını adətən, çox incəliklə, təhqirə yol vermədən söyləyirlər. Bədyənin leksikasında isə kobud sözlərə, hətta tabulara, parnoqrafik ifadələrə yer verilir” (2, s. 6).

Biz meyxana sözünə ətraflı münasibətimizi bildirmişik. Bu janrın adının dəyişdirilməsinə heç bir lüzum görmürük. Tarix üzrə elmlər doktoru Təvəkkül Səlimov-Şağani də meyxana sözündə problem görmür: “Hər halda bu gün həmin janrın adı olan “meyxana” bizi qətiyyən narahat etməməlidir. Çünki bu janr elə cəlbedici və maraqlıdır ki, onun adının mənası o qədər də önəm daşımır. Məsələ formada yox, mahiyyətdədir” (18).

Bəstəkar və kino yaradıcılığında. Bir sıra bəstəkarlar və yaradıcı sənətkarlar əsərlərindəki səhnələri daha baxımlı və təsirli etməkdən ötrü meyxana janrından istifadə etmişlər. Dahi Üzeyir Hacıbəylinin “Koroğlu” operasında (II pərdə, “Təlxəyin mahnısı”) meyxana kupletləri təqdim olunur (5, s. 148-149).

Dünya şöhrətli bəstəkar, SSRİ Xalq artisti Fikrət Əmirovun (1922-1984) “Sevil” operasında (1953) “Əbduləli bəylə Məmmədəli bəyin dueti”ndə də meyxana frazaları verilib. Bundan başqa, meyxanavari ritmik fiqurasiyaların təfsirini tanınmış bəstəkar, virtuoz cazmen, əməkdar artist Vaqif Mustafazadə (1940-1979) də “Caz-Muğam”nda da göstərmişdir.

Cazdan söz düşmüşkən bildirməliyik ki, Nizami Rəmzi R.Behbudov adına Dövlət Mahnı Teatrı ansamblının müşayiəti ilə meyxananın caz ilə ifa edərək lentə almışdır. Bu çox qiymətli lent yazısı N.Rəmzinin arxivində qorunur. Respublikanın xalq artisti Bilal Əliyev Nizami Rəmzi ilə birgə “Torpaqdan pay olmaz” adlı “caz-meyxana” oxumuşlar.



V.Mustafazadə meyxana janrını həddindən çox sevirdi. Bu da onun təbiətindən irəli gəlirdi. Bilindiyi kimi, Vaqifin məşğul olduğu sahə – caz da meyxana kimi, sərbəst, azad bir janrdır. Rəhmətlik Nizami Rəmzi danışardı ki, “Vaqif Mustafazadə çox gözəl meyxana söyləyirdi. Hətta mənimlə deyişmişdi də, çox məntiqli, hazırcavab, sözləri yerli-yerində işlədirdi. Bizi bəstəkar, xalq artisti Eldar Mansurovun əminəvəsi, respublika tikinti materialları üzrə sabiq sənaye naziri, daha sonra Ekologiya Komitəsinin sabiq sədri olmuş Arif Mansurov (1939-2003) tanış etmişdi. Vaqifin ad günündə çox yaddaqalan görüşümüz olmuşdu”. Sözün düzü, Nizaminin söylədiklərinə o vaxtlar bir o qədər də əhəmiyyət vermirdim. Bu yaxınlarda Muradova Nərmən və Elçin Muradın birgə hazırladıqları məqaləni oxuduqdan sonra həqiqətən Vaqifin gözəl meyxana deməsi öz təsdiqini tapmış oldu (17). Onu da deyək ki, Arif Mansurov Nizami Rəmzi ilə möhkəm dost idi.

N.Rəmzinin dostunun acı taleyinə həsr etdiyi və onun dilindən yazdığı “Şəhərim var” adlı qəzəli də çap olunub.

ŞƏHƏRİM VAR

Aylı gecədə zövqü-səfalı şəhərim var,
 Ruxsarını təkrar eləyən al şəhərim var.
 İnkər edə bilməz bunu heç bir yağı qüvvə,
 Fikir etmə əzilsəm, ya döyülsəm, hünərim var.
 Mən naleyi-fəryadımı aşkar eləməzdim,
 Asudə gəzərdim, deməsinlər kədərim var.
 Nəfsim məni dartıb aparır sahilə hərdən,
 Sirrimlə, xəyalımla şərik göy Xəzərim var.
 Ulduzlara xəlvətcə deyir ay gecə vaxtı:
 “Rahət dolanın səbr ilə, Allahu-Kərim var”.
 Oynatsa fələk atın Rəmzi, söyləyər Arif:
 “Vəhdətli, şərəfətli dövürdən xəbərim var” (14, s. 91).

Qəzəldə bir məqama diqqət yetirmək lazımdır. Şeyrin ardıcılıqla hər misrasının baş hərflərini yuxarıdan aşağıya birləşdirdikdə – “Arif Mansurov” oxunur. Azərbaycan ədəbiyyatında bu cür şeirlər müvəşşəh adlanır.

Bəstəkar Rəhilə Həsənova “Meyxanasayağı” adlı fortepiano fantaziyasında bu janrı instrumental dillə son dərəcə həssas, incə duyumla, səslər vasitəsi ilə aydın şəkildə dinləyiciyə çatdırma bilmişdir (8). R.Həsənova sanki “Meyxanasayağı” əsəri ilə bu janrın xalqımıza daha doğma olduğunu nümayiş etdirmək istəyir. Həmin əsəri A.Rəhimova təhlil edərkən olduqca maraqlı nəticələr əldə edir (12, s. 83-87).

Meyxana janrı kinorejissorların da diqqətindən yayınmayıb. Xalq artisti Həsən Seyidbəyli çəkdiyi “Bizim Cəbiş müəllim” (1969) və “Nəsimi” (1973), əməkdar incəsənət xadimi Hüseyn Seyidzadə “Dəli Kür”, xalq artisti Tofiq Tağızadə “Yeddi oğul istərəm” (1970) filmlərində meyxana səhnələrinə yer ayırıb. Tanınmış aktyor, əməkdar artist Şahmar Ələkbərovun “Qəzəlxan” (1991) filmində isə meyxana janrı dahi Əliağa Vahidə həsr olunaraq ana xətt kimi işlənilmişdir. Fikrət Əliyevin “Yuxu” (2001) filmində Nizami Rəmzinin meyxanasından istifadə olunub. Film 1994-cü ildə tamamlansa da N.Rəmzinin ölümündən sonra yayılmışdır. Təəssüf ki, titrdə N.Rəmzinin adı göstərilmir. Xalq artisti Vaqif Mustafayevin “Fransız” (1995) filmində Ağasəlim Çildağ (1930-2008) “Niyə müsəlman olmaq istəmirsən?” meyxanasını söyləyib.

Bir sıra tanınmış yazarlarımız da əsərlərində meyxanadan istifadə etmişlər: xalq şairi Sabir Rüstəmxanlı “Həyat kitabı”, yazıçı, əməkdar incəsənət xadimi Natiq Rəsulzadə “Evləndim” hekayəsində, Saleh Sabat “Uşaq və biz” (əsr “Yuğ” Müasir Eksperimental Teatrında tamaşaya qoyulub) və s.

Morfoloji xüsusiyyətləri. Bilindiyi kimi, meyxana sənətini ritmsiz təsəvvür etmək mümkün deyil. Qədim zamanlarda da meyxana deyildikdə mütləq çırtma çalınmış, özənsəsli (idiofonlu), yaxud membranofonlu (səs mənbəyi dəri olan) zərb alətləri səsləndirilmiş. Bir sözlə, meyxanaçılar sözlərini müəyyən ritm çərçivəsində

söyləmiş və bu zaman konkret ritmə tabe olmuşlar. Bu xüsusiyyət qədimdə olduğu kimi bu gün də qorunub saxlanılır.

Meyxanalar müxtəlif həcmdə, yəni bəndlərin (kupletlər) sayı az və ya çox ola bilər. Bu, deyişən meyxanaçıların söz ehtiyatından asılıdır. Bəndlər də 4-6 misra arasında dəyişə bilər. Adətən, meyxanaçılar 2 misradan ibarət bir qafiyə tutur və buna “sabit qafiyə”, yaxud “sabit beyt” deyirlər. “Sabit qafiyə”dən mahnı janrında olduğutək bəndlərarası nəqərat kimi istifadə olunur. Bu qafiyəni həm deyişən meyxanaçılar, həm də dinləyənlər xarla söyləyirlər ki, buna da “vaygirlik” deyirlər.

Meyxanaların 4 misralıq bəndlərində ilk 3 misra bir-birinə qafiyələnməli, 4-cü misra isə “sabit beyt”lə həm qafiyə olmalıdır. 4-cü misradan sonra nəqəratvari “sabit beyt” söylənilir. Həriflərdən istifadə etməklə 4 misralıq meyxanaların strukturunu təqdim edirik:

AB (2 misralıq sabit qafiyə)+C (1-ci misra)+E (2-ci misra)+D (3-cü misra)+F (4-cü, sabit beytə həm qafiyə misra)+AB (2 misralıq sabit qafiyə).

Meyxana boyu hər yeni bənd bu quruluşla davam etdirilir. Buna misal olaraq tanınmış qəzəlxan-şair, meyxana ustası Nizami Rəmxinin “Oyansın” adlı meyxanasından bir nümunəyə diqqət yetirək.

Sabit qafiyə:

Təblə deyəyin meyxanəni aləm oyansın,
Həvvayə toxunma bu gecə, Adəm oyansın.

I bənd:

Hardan tapa billəm axı Həzrət Musanı,
Döndərsin əjdahaya əlindəki əsanı.
Çarmıxlara çəkəndə ki, Həzrəti İsanı,
Qalxıb ayağa, baxsın ona, Məryəm oyansın.

Yenidən sabit qafiyə:

Təblə deyəyin meyxanəni aləm oyansın,
Həvvayə toxunma bu gecə, Adəm oyansın (13, s. 7).

4 misralıq meyxanaların qafiyəsi bəzən sabit beytlə (sabit qafiyə ilə) deyil, “sərbəst qafiyə” adlanan tək misralı da olur. Bu zaman ilk 3 misra bir-birinə qafiyələnməlidir. 4-cü misra isə “sərbəst qafiyə”dir, yəni sərbəst olaraq heç bir misra ilə qafiyələnmir. “Sərbəst qafiyə” 3-cü misradan sonra nəqəratvari şəkildə, bir neçə dəfə təkrarlanır. Örnək olaraq N.Rəmxinin “Ay Hacı Zeynalabdin Tağıyevdi” meyxanasından bir nümunəyə nəzər salaq.

Sərbəst qafiyə:

Ay Hacı Zeynalabdin Tağıyevdi

I bənd:

Hacını millət idi düşündürən,
Şövkəti İtaliyaya göndərən,
Burdan ora ona təqaüd verən

Sərbəst qafiyə:

Ay Hacı Zeynalabdin Tağıyevdi (13, s. 13-14).

Xatırladaq ki, məqalədə meyxana nümunələrini təqdim edərkən uzun illər müxtəlif el şənliklərində, toyda-düyünlərdə, televerilişlərdə, müxtəlif ölkələrin nəhəng konsert salonlarında bərabər çalışdığımız Nizami Rəmzi yaradıcılığına istinad etmişik. Belə ki, Nizami Rəmzi hafizədə bu janrla bağlı dərin izlər buraxmış və dəfələrlə onun sənət möcüzəsinin canlı şahidi olmuşuq.

İfaçılar. Azərbaycan xalqı bütün dövrlərdə öz söz xiridarları, meyxana ustaları ilə fəxr etmişlər. Təəssüflə qeyd etməliyik ki, meyxana janrı şifahi şəkildə yayıldığından orta əsrlərdə fəaliyyət göstərən peşəkar meyxanaçıların nə əsərləri, nə də adları hələlik müəyyənəlməyib. Buna baxmayaraq, yaxın keçmişdə yaşamış bir sıra meyxanaçıları haqqında müəyyən bilgilər əldə etmək mümkündür. Onların bir neçəsinin adına diqqət yetirək.

Jurnalist Məhərrəm Zeynal yazır: “Çoxları inanmayacaq, amma dahi satirik Mirzə Ələkbər Sabir nəinki meyxana yazıb, həm də toylarda meyxana deyib” (19).

Dövrünün tanınmış söz xiridarı Mirzə Bağır Cabbarzadə (1810-1882) Azərbaycanın Rusiya və İran tərəfindən iki yerə bölünməsi ilə bağlı maraqlı bir meyxana söyləyib (15, s. 171-172). Əliağa Vahid “Satir-agit” teatrında, Azərbaycan radiosunun diktoru, əməkdar artist Soltan Nəcəfovla meyxanalar demişlər.

Böyük söz ustaları olan buzovnalı Azər İmaməliyev (1870-1951), Mirzə Cavad, sağanlilər – Bəyməmməd Məmmədzadə, onun oğlu Bəbir Məmmədzadə (1914-1942), maştağalılar – Atababa Hicri (1863-1922), Mir Cəlal Mirhadiyev (1870-1973), Hacı Kazım Canmirzəyev (1913-1982), Həkim Qəni (1918-2008), Ələkbər Şahid (1920-1999), İkrəm Cahangiroğlu (1924-1994), Ağasəlim Çilədaş, Balaqardaş Səttarəyev, Ağahüseyn Əfsun, masazırlı Əliağa Vahid, Balaxanlı Nəcəfqulu, Novxanlı Əlizaman, xızılılar – Nuruş, Zülfüqar, Səliməyev, Nizami Rəmzi, Tahir Ümid, Novxanlı Ağadadaş, Saraylı Rəhim və b. Bəzən Məmmədəli Məsəddiq, Rəhiməyev kimi alimlər də təb gələndə toyda-düyündə meyxanaçılarla söz güləşdirildilər.

AMEA-nın müxbir üzvü, sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Rəna Məmmədova bir məqaləsində: “XX əsrin əvvəllərində göstərilən tamaşalarda çıxışları daha maraqlı olsun deyə, aktyorlar meyxanalar söyləyirdilər” – yazır (9, s. 105-117). Burada Cəmil Qarabağinin (1975-1928, dahi bəstəkar Fikrət Əmirovun atası – Məşədi Cəmil Əmirov) “Azərbaycan” qəzeti № 8, 14 yanvar 1919-cu il tarixli sayından sitat göstərilir: “Maraqlıdır ki, iyulun 18-də bu operetta təqdim edilərkən, A.M.Şərifov, R.Darablı və A.H.Anaplı günün vacib məsələlərinə aid “meyxana” söylədilər”.

XX əsrin əvvəllərində təkcə xalq artisti Abbas Mirzə Şərifzadə (1893-1938), əməkdar artist Rza Darablı (1883-1942), Əbülhəsən Anaplı (1894-1921) deyil, digər aktyorlar – xalq artisti Hacıbəyov (1888-1975), Əhməd Anadolov (1902-1982) yeri gələndə meyxanalar deyirdilər. Həmin illərdə meyxanaçı-aktyorlar Əli İslam və Mirpəşə Sadiqov (?-1921) Azərbaycan Dövlət Teatrında meyxanalar ifa etmişlər.

Müasir dövrdə də Nizami Rəminin iştirakı ilə keçirilən Quba toylarında xalq artistləri – Hacıbəyov (1932-2006), Siyavuş Aslanovun (1935-2013) və Yaşar Nurinin (1951-2012) də bir-biri ilə meyxana janrında dəyişməsinin şahidi olmuşam. Tanınmış gənc aktyor Elcan Rəsulov da çox gözəl meyxanalar söyləyir və

o, heç də peşəkar meyxanaçılardan geri qalmır. Bu sənətkarlar meyxanaçı deyil, sadəcə təbləri gələndə söz deyirlər. Azərbaycanlı futbolçular – yığma komandanın qapıçısı Kamran Ağayevlə yarımmüdafiəçi Ruslan Əmircanovun da maraqlı deyişməsi video lentə alınıb və internet şəbəkələrində yayılıb. Bunları xatırlamaqda məqsəd odur ki, meyxana janrı Azərbaycan xalq təfəkkürünün məhsuludur. Kimə bu sahədə istedad verilibsə, peşəsindən, regionundan asılı olmayaraq meyxana janrında sözünü deyəcəkdir.

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Elxan Babayev “Şifahi ənənəli Azərbaycan musiqisində intonasiya problemləri” əsərində meyxana janrı ilə bağlı olduqca maraqlı məqamlar açıqlayır (1, s. 70-78). O, Azərbaycan folklorunun bir qolu olan meyxana janrını “xalq şeirinin bənzərsiz nümunəsi” adlandırır. E.Babayev bu janrın ədəbiyyatşünaslıq baxımından deyil, musiqişünaslıq nöqteyi-nəzərindən təhlilini verir, araşdırır, onun quruluş və formayaradıcı xüsusiyyətlərindən söhbət açır. E.Babayev qeyd edir: “Avazla oxunan meyxananı fərqləndirən başlıca cəhət onun bədahətən – tam improvizasiya edilərək deyilməsidir. Adətən, meyxana məclislərində üz-üzə oturub söz güləşdirən sinədəftər sənətkarlarımız zərb alətinin müşayiəti altında bədahətən, bənd-bənd şeir deyirlər. Söz axtarmağa yalnız hamının bir yerdə söylədiyi qafiyə zamanı aman verilir. Lakin qafiyəarası söylənən bəndlər yalnız üç misralı olmur. Əgər qafiyəli meyxanaların melodik materialı son zamanlara qədər bir qədər yeknəsəq idisə, müasir dövrdə janrın sürətlə inkişafı onun musiqisinə də böyük əlvanlıq gətirmişdir” (1, s. 76).

E.Babayev avazla oxunan müasir meyxanaların segah, şur məqam-intonasiyaları ilə diqqəti cəkdiyini bildirir. Lakin tanınmış meyxanaçılar – Nizami Rəmzi, Tahir Ümid, Tahir Rəvan, Namiq Məna, Namiq Qaraçuxurlu, Rəşad Dağlı, Hacı Ağamirzə, Vahid Qədim, Teymur Dağlı və başqalarının audio-kaset, həmçinin disklerini izlədikdə bayatı-şiraz, çahargah, rast, şüştər məqamlarına da rast gəlirik. Ümumilikdə, Elxan Babayevin meyxana janrı ilə bağlı araşdırmaları və fikirləri olduqca maraqlıdır.

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Fuad Əzimli də “Zərb alətləri Azərbaycanda” əsərində meyxananın “reçitativ-deklamasiya şəklində, solistin və iştirakçıların çırtma çalaraq” ifa olunmasını bildirir. O, həmçinin bu janrın “melodiya ilə mahnı kimi oxunan” növündən də söz açır. Belə meyxanalar müşayiət olunduqda nağara və digər musiqi alətlərinin də vacibliyi vurğulanır (3, s. 60).

Filologiya üzrə elmlər doktoru, professor Azad Nəbiyev “El nəğmələri, xalq oyunları” əsərində “Bakı zorxanalarında pəhləvanları meyxana ilə tərif etmək dəbdə idi” – deyə, yazır (10, s. 92). A.Nəbiyevin tədqiqatlarından aydın olur ki, pəhləvanları yarışlarda ruhlandırarkən zurna, balaban, nağara, qoşanağara kimi çalğı alətləri ilə yanaşı, özənsəsli (idiofonlu) sinc aləti də səsləndirilirdi. Eyni zamanda bu məqsədlə meyxana janrından da geniş istifadə olunmuşdur.

Meyxanaşünaslıqda ilk cəsarətli addım atan gənc alim Aytac Rəhimovanın “Azərbaycan musiqisində meyxana janrı” əsərində də ritmik fiqurasiyalarla bağlı fikirləri maraqlıdır: “Metrikləşdirilmiş poetik janrlarda, o cümlədən meyxanada şeirin əsasını təşkil edən bəhri və onu əmələ gətirən təfiləni (şeyrdə vəzn bölgüsü

deməkdir – A.N.) daha bir vəzn – zərb alətinin ostinat formulları müşayiət edir” (12, s. 5).

Deyilən faktlar müasir meyxana janrının aşiq yaradıcılığı kimi, çoxşaxəli sənət növlərindən biri olduğunu təsdiqləyir, o cümlədən müasir meyxana sənəti musiqi ilə sıx bağlıdır. Bu janrın icrasında bir sıra çalğı alətlərindən də istifadə edildiyinin şahidi oluruq. Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor C.Həsənovanın təbirincə desək: “XX əsrin II yarısında Azərbaycan musiqi elmində etnomusiqişünaslığın ayrı-ayrı sahələri – folklorşünaslıq, aşiqşünaslıq, muğamşünaslıq, alətsünaslıq kimi elm sahələri formalaşır” (7, s. 4). Fikrimizcə, bu siyahıya meyxanaşünaslığı da əlavə etmək olar, çünki meyxana janrı da digər sahələr kimi, Azərbaycan xalqının beyninin, qəlbinin və zəkasının məhsuludur.

Adları sadalanan alimlərin əsərlərindən artıq meyxana janrının elmi istiqamətə yönəldiyi bəlli olur. Biz ümid edirik ki, “meyxanaşünaslıq” mövzusu gələcəkdə daha geniş şəkildə alimlərimizin tədqiqat işinə çevriləcəkdir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Babayev E.Ə. Şifahi ənənəli Azərbaycan musiqisində intonasiya problemləri. B.: Elm, 1998, 146 s.
2. Əsgərli Z. Meyxana, yoxsa bədyə? // “Ədəbiyyat qəzeti”, 2010, 18 iyun, s. 6.
3. Əzimli F.N. Zərb alətləri Azərbaycanda. B.: R.N.Novruz-94, 2008, 176 s.
4. Hacıbəyli Ü.Ə. Bədii publisistik əsərlər. B.: Şərq-Qərb, 2008, 544 s.
5. Hacıbəyli Ü.Ə. Koroğlu. Klavir. B.: Şərq-Qərb, 2008, 472 s.
6. Herodot. Tarix. Doqquz kitabda, I hissə. (Tərcümə edən P.Xəlilov). B.: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1998, 329 s..
7. Həsənova C.İ. Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığında milli musiqinin nəzəri əsasları. B.: Mars-Print, 2009, 321 s.
8. Həsənova R.T. Meyxanasayağı (Ala meikhana) fortepiano üçün fantaziya. Əlyazması, 1996, 16 s.
9. Məmmədova R.A. Azərbaycan Demokratik Respublikası dövründə Bakının teatr həyatı (1919-cu il). // “Konservatoriya” jurnalı. B.: 2009, № 2, s. 105-117.
10. Nəbiyev A.M. El nəğmələri, xalq oyunları. B.: Azərnəşr, 1988, 168 s.
11. Nəcəfzadə A.İ. Azərbaycan idiofonlu çalğı alətləri (orqanoloji-tarixi tədqiqat). B.: MBM, 2010, 280 s.
12. Rəhimova A.E. Azərbaycan musiqisində meyxana janrı. B.: Nurlan, 2002, 122 s.
13. Rəmzi N. Meyxanələrin bir dənə pərvanəsi oldum... (redaktor və tərtibçi N.Məmmədli). B.: Nurlan, 2003, 48 s.
14. Rəmzi N. (Baxşiyev N.R.). Mahnılar və qəzəllər (tərtib edib çapa hazırlayanı A.Nəcəfzadə). I nəşr. B.: Min bir mahnı MMC, 2004, 110 s.
15. Tağısoy N. Etnos və epos: keçmişdən bu günə. B.: Mütərcim, 2010, 372 s.

16. Cabbaroğlu C. Meyxananın anatomiyası. // URI:
<http://meyxana.net/forum/showthread.php?15450-Meyxananin-anatomiyasi>
17. Muradova N., Murad E. Vurğunun verdiyi ad, qara ölüm kağızı, ağ royal... // Teleqraf.com saytı. 22 aprel 2017. URL:
<http://teleqraf.com/news/senet/133511.html>
18. Səlimov-Şağani T. Nadir folklor janrı – meyxana. // URL:
<http://meyxana.net/forum/archive/index.php/t-5021.html>
19. Zeynal M. Söz savaşı, yoxsa ağlın məşqi. // “Region plus” həftəlik analitik jurnal. 01.09.2015. URL: <http://regionplus.az/az/articles/view/5524>

Аббасгулу Наджафзаде

доктор искусствоведения,
профессор АНК

ЖАНР МЕЙХАНА – ПРИМЕР ДРЕВНЕГО АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО ФОЛЬКЛОРА

Резюме. В представленной статье раскрываются история зарождения и этимология одного из самого древнего жанра Азербайджана – мейханы. Жанр мейхана рассматривается с точки зрения морфологических особенностей, изучается на примерах творчества некоторых известных исполнителей.

Ключевые слова: жанр мейхана, история, этимология, морфологические особенности, Низами Рамзи, Вагиф Мустафазаде

Abbasgulu Najafzade

Doctor of study of Art,
professor of ANC

GENRE OF MEIKHANA - AND EXAMPLE OF ANCIENT AZERBAIJANI FOLKLORE

Summary. This article investigates the history of origin, the etymology of one of the oldest genre of Azerbaijan – meikhana. The genre of meikhan is focused by morphological features and is studied in the works of some famous artists.

Key words: genre of meikhana, history, etymology, morphological features, Nizami Ramzi, Vagif Mustafazade

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Cəmilə Həsənova
filologiya üzrə elmlər doktoru, professor Vüqar Əhməd

“ÇOBAN YAYLAĞI” PEŞROVU

Xülasə: *Məqalədə Şirvan aşıq sənətinə məxsus olan “Peşrov” janrından bəhs olunur. Onun yaranması, tarixi inkişaf mərhələsi, dəqiq ritmikası və xarakteristikası ön planda verilir. Müəllif “Çoban yaylağı” peşrovunu nota köçürmüş və geniş təhlilini vermişdir.*

Açar sözlər: *aşıq, Şirvan, peşrov, məqam, “Çoban yaylağı”*

“Peşrov” dəqiq ritimli, lirik xarakterli aşıq havalarından biridir. Peşrovların sayı müxtəlif mənbələrdə fərqli göstərilir. Peşrovlar Şirvan şikəstələri kimi müxtəlifliyə malikdirlər. Peşrovlar arasında “Çoban yaylağı”, “Şəmsi Qəmər”, “Eyvaz” peşrovu daha çox ifa olunan variantlardır.

Peşrovların ilk not yazıları Aşıq Şamil Piriyevin yaradıcılığına həsr olunmuş tədqiqat işinin müəllifi Kamilə Dadaşzadəyə məxsusdur (1, s.7). Adı çəkilən tədqiqat işində müəllif 3 peşrov havasını nota salaraq təqdim etmişdir.

Digər not yazısı isə İlqar İmamverdiyevin notlaşdırdığı peşrovdur ki, bu not yazısı 2011-ci ildə nəşr olunmuş “Şirvan aşıqlarının saz havaları” kitabında verilir (7, s.72). 34 havanın təqdim olunduğu bu məcmuədə İlqar İmamverdiyev Şirvan aşıqlarının repertuarında yer alan havaları notlaşdıraraq musiqi ictimaiyyətinin ixtiyarına vermişdir. Əldə olunan materiallara əsasən peşrovlar məqam (lad) kökünə və poetik əsasına görə adlanır. “Telli sazım”, “Şəmsi Qəmər”, “Eyvaz” peşrovu poetik mətnin rədifinə, “Şur” və “Hicazi” peşrovu məqam kökünə görə adlanır. “Çoban yaylağı” peşrovu təbiətlə, “İbrahimi”, “Əlicadi” peşrovu (məçhur zurna ifaçısı Əli Kərimovun bəstəsi) insan adları ilə, “Kərəm” peşrovu “Kərəmi” havaları ilə əlaqəli adlandırılmışdır.

Peşrovlar məqam əsasına görə də qruplaşır. Peşrovlar əsas etibarilə rast, şur, segah məqamlarına əsaslanır. Burada “Mahur”, “Şur”, “Şahnaz”, “Hicaz”, “Segah” muğamlarının intonasiyaları üzərində qurulan peşrovlar vardır. Məsələn, “Çoban yaylağı” peşrovu – “Mahur”, “Kərəm” peşrovu – “Segah”, “Şəmsi Qəmər” – “Şahnaz” və s. köklərə əsaslanır.

Təhlil zamanı Aşıq Şərbətin ifasından “Şəmsi Qəmər”, “Əlicadi”, Aşıq Rza Qobustanlının ifasından “Telli sazım” peşrovu, Aşıq Ağamurad İsrailovun ifasından “Çoban yaylağı” peşrovu, Aşıq Abbas Musaxanoğlunun ifasından “Eyvaz” peşrovu, Aşıq Elçin Rəşidoğlunun ifasından “İbrahimi” peşrovu, eləcə də Aşıq İslamın, Aşıq Mahmud və Aşıq Eminağanın ifasından müxtəlif peşrov havalarının lent yazılarından istifadə olunmuşdur.

Xarakter etibarilə bütün peşrovlar lirik, həzin melodik dilə, 3/4 ölçüsünə əsaslanan sabit ritmik quruluşa malikdir. Peşrovların məzmunu daha çox şikayət xarakterli, həsrət və küskünlük ifadə edən mətnlərdən ibarət olur. Onlardan bir sırası məhəbbət mövzulu, sevgilisində həsrət qalan aşiqin qəmli şikayətlərini canlandırır.

Şirvanda toy məclisini aşığılar idarə edərkən məclis peşrov janrı ilə açılır. Bu barədə Şirvan aşığı mühitinin son ustadlarından sayılan Şərbət Fətiyevin müsahibələrindən məlumat alırıq. Şərbət Fətiyev XX əsrin II yarısında yaşayıb yaratmış Şirvan aşığı məkətabinin görkəmli nümayəndələrindən biridir. İstedadlı aşığın ifasında bir sıra aşığı havaları öz mükəmməl ifa təcəssümünü tapmışdır. Aşıqlıq sənətini o, atası aşığı Cənnətalıdan öyrənmişdir. Balaban ifaçısı Quliyev Ağaverdi Gülverdi oğlu ilə birgə ifaçılığa başlamışdır. Şərbət Fətiyev 1954-cü ildə Şamaxıya gəlmiş və ilk dəfə toya dəvət almışdır. Gənc aşığın məclis aparmağı kənd camaatını valeh edir və aşığı hər gün toylara dəvət alaraq istedadlı sənətkar kimi xalq arasında şöhrət tapır. Aşığı ilk dəfə 1956-cı ildə Azərbaycan Dövlət Dram Teatrında müsabiqədə çıxış edərək laureat olmuşdur. 1956-58-ci illərdə Aşığı Şakir, Aşığı Pənah, Aşığı Məmmədağa, Aşığı Bəylərlə bərabər filarmoniyaya dəvət alaraq çıxışlar edirdi.

Aşığın dilindən “Şəmsi Qəmər”, “Eyvaz” (bu adda iki peşrov var, “Eyvaz” peşrovundan sonra təsnif oxunur), “Dodaqdəyməz”, “İbrahimi”, “Çoban yaylağı” və s. peşrovlarının olduğunu öyrəndik və öz ifasında “Şəmsi Qəmər” peşrovunun, “Yarıma bənzər” rədifli peşrov və “Əlicazib” peşrovunun (“Yadıma düşdü” rədifli) lent yazılarını qeydə almışdıq. Aşığın söylədiklərinə görə, peşrov sözünün mənası “açılış, başlanğıc” deməkdir. Aşığı məclisi də məhz peşrovlarla başlanır.

Aşığı Şərbət peşrovları oxuduğu zaman onların hansı muğam kökünə əsaslandığını da qeyd etmişdir. O cümlədən “Şəmsi Qəmər” peşrovu “Şahnaz” kökündə, “Əlicadi” peşrovu “Segah” kökündə, “Yadıma düşdü” peşrovu isə “Şur” kökündə olması qeyd olunur. “Çoban yaylağı” peşrovu isə “Mahur” kökündədir.

Məqalədə təqdim edilən “Çoban yaylağı” peşrovu Şirvan aşığı Ağamurad İsmayılovun ifasından nota salınmışdır. Bu peşrov “Mahur” kökündədir, rast məqamına əsaslanır. Aşığı ifaya sazla, kiçik bir muğam parçası ilə başlayır. Müşayiət dəstəsi (saz, balaban, qoşanağara, nağara) bəhrli instrumental girişi səsləndirir. Əvvəlki peşrovdə olduğu kimi, burada da giriş kupletin mövzusu üzərində qurulmuşdur:

Nə ağlarsan, nə sızlarsan,
Bir dərdi beş olan könlüm.

Axırda zünnər bağlarsan,
Qəmə yoldaş olan könlüm.

Bir yar gəlir obasından,
Alım dərdi bəlasından.
Çərxi fələk badasından (badəsindən),
İçib sərxoş olan könlüm.

Abbas ağlar arsız-arsız,
Dünya olub etibarsız.
Deyirdin dözəməm yarsız,
Döz, bağı daş olan könlüm.

İlk baxışdan üç bəndlik quruluşda hər misra iki dəfə təkrar olunduğuna görə musiqi nümunəsinin həcmi olduqca genişlənir. Digər tərəfdən qeyd etmək lazımdır ki, hər misra mətn etibarilə eynilə təkrarlansa da, musiqi cümləsinin sonluğu fərqli olur. Belə ki, birinci misra iki dəfə təkrarlanaraq sual cümləsinə, ikinci misra isə cavab cümləsinə yaradır. Bu ilk iki misra həm də peşrovun leitmövzusunu təşkil edir. İkinci misranın təkrarı zamanı aşiq səsinə bir qədər oynadaraq özünəməxsus melizmləri, “bəzək”ləri ilə variantlılıq yaradır. Vokal ifadan sonra balaban həmin parçanı olduğu-tək arcaşğı kimi səsləndirir.

Nümunə №1

Çoban yaylağı

aşiq Ağamuradın ifasından

Moderato

nə ağ- lar- san hey nə siz- lar- san nə ağ- lar- san hey nə siz- lar- san bir- dər- di beş o- lan kön- lüm.. bir- dər- di beş o- lan kön- lüm

Növbəti iki misra da eyni qaydada ifa olunduqdan sonra isə instrumental parça səslənir. Bu dəfə instrumental parça bir qədər dəyişilmiş şəkildə təqdim olunur. İki musiqi cümləsi hər biri iki dəfə keçir. Birinci cümlədə ritmik variantlılıq (triollar) və diapazonun yüksəlməsi müşahidə olunur. Növbəti dörd misralıq kupletin musiqi materialı olduğu kimi qalır, aşiq birinci misranın tərkibinə “alagöz”, “ay canım” kimi əlavə sözlər daxil edir. Birinci misranın “bir yar gəlir” ifadəsi tam üç dəfə keçir, bu arada isə hər keçiddə sonluq fərqli verilir, sanki keçidlər sual-cavab formasında qurulur. Keçidlərin sonuna aşiq birinci dəfə “alagöz”, ikinci dəfə isə “ay canım” ifadələrini əlavə edərək musiqi ilə mətn arasında balans yaradır. Birinci misradan sonra arcaşğı keçir və aşiq növbəti misranı yenə də iki dəfə təkrar edərək periodu tamamlayır.

Birinci perioddan sonra aşiq dərhal üçüncü misranı səsləndirir. Aşığın ardınca balaban eyni materialı olduğu kimi təkrar edərək növbəti araçalğını ifa edir. Dövrüncü misranın ifasından sonra aşiq əvvəldə istifadə etdiyi “alagöz” və “ay canan” ifadələri üstündə bəzi peşrovlara xas olan keçidi səsləndirir. Bu parçaya Aşiq Şərbətin ifasında səslənən “Əlicadi” peşrovunda da rast gəlinir.

Nümunə №2

Moderato

ey ey ey a- la- göz ey ey

ey a ca- nım i - çib sə- xoş o - lan

kön- lüm.. i - çib sə- xoş o - lan kön- lüm..

Bundan sonra birinci kupletin ardınca səslənən instrumental keçid yenidən ifa olunur. Üçüncü kupletin iki misrası mayənin zilində səslənir. Bu misralar peşrovun kulminasiyasını təşkil edir. Növbəti misralar geri qayıdışı təşkil edərək mayəyə enir və peşrovun əsas kadansı rolunu oynayan cümlə ilə növbəti periodu tamamlayır. Lakin bununla peşrov tamamlanmır. Yenidən instrumental giriş keçir, daha sonra aşiq sonuncu kupletin son iki misrasını ifa edərək bütün musiqi nümunəsini tamamlayır. Girişin sonda yenidən keçməsi isə musiqiyə vahid quruluş gətirir.

Nümunə №3

Moderate

Ab- bas ağ- lar ar- sız ar- sız

dün-ya o- lub ey... e- ti-

bar- sız De-yir- din dö..... zə- rəm yar- sız

Döz bağ- rı daş

o- lan kön- lüm Döz bağ- rı daş o- lan kön- lüm

Təhlil zamanı müxtəlif aşıqların ifaları əsas götürülmüş, not misalları həmmövcud tədqiqat əsərlərindən əxz edilmiş, həm də tərəfimizdən həyata

keçirilmişdir. Bütün araşdırmalar və nəzəri təhlillər onu göstərdi ki, peşrov janrı aşıq sənətində silsilə havalar qrupuna aiddir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Axundova K.H. Aşıq Şamil Piriyeu(metodik material).B.:Az.SSR Mədəniyyət Nazirliyi, 1988, 36 s.
2. Babayev E.Ə. Ənənəvi musiqimiz. B.: Elm, 2001, 116 s.
3. Eldarova Ə. M Azərbaycan aşıq sənəti. B.: Elm, 1996. 168 s.
4. Hacıbəyov Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B.: Yazıçı, 1985, 154 s.
5. Köçərli İ.T. Aşıq sənəti:musiqili poetik janrlar. B.: Elm, 2010, 218 s.
6. Məmmədov T.A. Azərbaycan xalq - professional musiqisi: aşıq sənəti. Dərs vəsaiti. B.: Şur, 2002, 96 s.
7. İmamverdiyev İ.C. Şirvan aşıqlarının saz havaları. B.:Ozan, 2011, 107 s.

Гаджар МАМЕДЛИ
Музыковед

ПЕШРОВ «ЧОБАН ЙАЙЛАГЫ»

Резюме: В статье говорится о жанре Пешров, который относится к Ширванскому ашугскому фольклору. Основными обсуждаемыми темами статьи являются возникновение жанра Пешров, этапы его исторического развития, его ритмические особенности и характеристика. Авторнотировал и широко проанализировал Пешров “Чобан йайлагы” на основе других пешровов.

Ключевые слова: ашуг, Ширван, пешров, лад, «Чобан йайлагы»

Hajar MAMMADLI
Musicologist

“CHOBAN YAYLAGI” PESHROV

Summary: Summary: The article is devoted to the Peshrov genre belonging to folk music of Shirvan's Ashug. The origin, historical development, the exact rhythm and characteristics of this genre are the main points of article. Among the peshrovs, the author thoroughly analyzed and converted “Choban yaylagi” to notes.

Key words: ashug, Shirvan, peshrov, mode, “Choban yaylagi”

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Leyla Quliyeva;
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Cəmilə Mirzəyeva

Əhsən RƏHMANLI
ADMİU-nun
müəllimi

Elçin NAĞİYEV
AMK-nın baş müəllimi

QARMON İFAÇILIĞINDA FİRUZ BABAŞOVUN XİDMƏTİ

***Xülasə:** Məqalədə istedadlı, bacarıqlı qarmon ifaçısı, ixtisas müəllimi kimi nümunəvi olan Firuz Babaşovun həyat və fəaliyyətindən bəhs olunur. Onun doğulub boya-başa çatdığı Neftçala rayonunda həm yaxşı ifaçı, həm də uşaq musiqi məktəbində təcrübəli müəllim kimi çalışaraq göstərdiyi mühüm xidmətlər nəzərə çatdırılır.*

***Açar sözlər:** Firuz Babaşov, qarmon ifaçılığı sənəti, tədris, xalq musiqisi*

Azərbaycan qarmon sənətinin layiqli nümayəndələri çoxdur. Tədqiqat işlərində belə sənətkarların fəaliyyətini əks etdirən faktlar, xatirələr və fotosəkilləri toplayaraq yazdığımız məqalələr və çap olunan kitablarda onlar haqqında kifayət qədər tutarlı məlumatlar verilib. Araşdırmalar nəticəsində əyalətdə yaşayıb-yaradan qarmonçalanlar haqqında da xeyli bilgi əldə edərək onların xidmətlərinə də biganə qalмайıb kitablarda əks etdirmişik. Öncə onu bildirək ki, Qədim Salyan mahalının bir hissəsi olan Neftçalada da istedadlı insanlar, xanəndələr və aşıqlar, müxtəlif musiqi alətləri ifaçıları və həmçinin qarmonçalanlar olub. Neftçalada Kor Nəcəf (o, həm də tütək, balaban və zurna ifaçısı olub), Əliağa Rəhimov, Nəriman Dadaşov, Əlidəmir Kərimov, Həqiqət Qurbanov (o, akkordeon, bayan və klarneti də bacarıqla ifa edib), Kor Niftulla, Adil Nəcəfoğlu və Əzizəğa Əzizov, Salyanda Rza Şıxlarov, Əflatun Ağayev, Əlisahib Dadaşov, Saleh Nəzərov, Sadıq Sadıqov, Elman Bədəlov, Çingiz Qurbanov, Aslan İlyasov kimi qarmonçalanlar olub. Bu bölgədə son 40-50 ildə xeyli qarmonçalanlar yetişmişdir. Belə bir peşəkar ifaçı və qarmon sinfinin bacarıqlı, təcrübəli müəllimi olan Firuz Babaşov qarmon ixtisasının tədrisini ucalara qaldıranlardan biri olmuşdur.

Firuz İmran oğlu Babaşov 1946-cı il oktyabrın 7-də Neftçala rayonunun Mirqurbanlı kəndində dünyaya gəlib. O, ailənin ilk uşağı və vüqarı idi. Neft mədənlərində fəhlə işləmiş İmran kişi ömür-gün yoldaşı Məhbubə xanım ilə yeddi övlad böyüdüb oxudaraq sənət sahibi etmiş və onları zəhmətə alışdıraraq halallıq öyrətmışdir.

Firuz kiçik yaşlarından qarmon çalmağa başlamışdı. Boş vaxtlarda evdə, yazda, yayda bağ-bağatlı, gül-çiçəkli həyətdə hey qarmon çalaraq rahatlıq tapar, evdəkiləri və qonum-qonşunu sevindirirdi.

Onun istedadı tam özünü təsdiq etdiyi və həvəsi bəlli olduğu üçün atası ona sənətkar qarmonu alır. Peşəkar qarmonda çalmaq bir dünya sevinc qazanan Firuz

üçün daha rahat olur, həvəsi də birə-beş artır və asudə vaxtlarda daim məşğul olaraq xeyli irəli gedir. O, oxuduğu ümumtəhsil məktəbin özfəaliyyət ansamblına üzv olur, məşqlərə gedir, tədbirlərdə çıxış edir və inkişafa yol alır. Məktəbin bütün tədbirlərində, bayram konsertlərində Firuzun qarmonunun səsi gəlir. O, kollektivdə dərin rəğbət qazanır və müəllim-şagird heyətinin sevimlisi olur. Bu sakit təbiətli, təvazökar və istedadlı oğlan dost-yoldaşların ev yığıncaqlarında, ad günlərində təmənnəsiz çalaraq sərbəst çıxış etmək, sənəti işlətmək qaydaları öyrənir. Az sonra rayon mərkəzində, Neftçala şəhərindəki Mədəniyyət Evinin özfəaliyyət xalq çalğı alətləri ansamblına çağırılır və buradakı məşqlərdə müntəzəm iştirak edir. Bayram konsertlərində ansambl tərkibində çalması, rayon ərazisində müxtəlif tədbirlərdə çıxış etməsi onu daha da püxtələşdirir və tanınmasına səbəb olur. Konsertlərdə o, nəğaranın müşayiəti ilə solist kimi xalq oyun havalarını da ifa edir.

Firuz hələ orta ümumtəhsil məktəbin yuxarı siniflərində oxuyarkən özündən yaşca böyük olan qavalçalan Sabir Quluyev və Vəli Mürvətovla öz kəndlərində, rayon ərazisində xırda məclislərə – “şirni”, “xınayaxdı”, “paltarkəsdi”yə (qız evində keçirilən, qadınlar üçün qurulan toy şənliyi) dəvət olunur. Firuzun yaşı az olsa da, sənəti xoşa gəlir, ifası hər yerdə bəyənilir. Belə ki, o, istər qədim el havalarını, istərsə də radiodan eşitdiyi yeni mahnılar və rəqs melodiylarını öyrənərək məclislərin tələbatını ödəyə bilir. Bu tədbirlər və yığıncaqlarda ifaçılıq etmək Firuz Babaşovun Bakıya təhsil almağa gəlməsinə qədər davam edir.

Firuz orta ümumtəhsil məktəbində çox yaxşı oxuyurdu, ali məktəbə qəbul oluna bilərdi. Buna baxmayaraq, 1965-ci ildə orta təhsili başa vurub qarmon ifaçılığı ilə daha ciddi məşğul olaraq mükəmməl sənətə yiyələnmək üçün gün ərzində saatlarla çalışırdı. O, ustad qarmon ifaçıları Əhəd Əliyev (1893-1942) və onun bütün davamçılarının qrammofon valları və radiodakı çalğılarını döənə-döənə dinləmiş və onlardan çox şey öyrənmişdi. Güclü musiqi yaddaşına malik Firuz eşitdiyi melodiyları tez qavrayır, öz çalğısına gətirir və böyük sənətkarları imitasiya edə bilirdi. Kiçik yaşlarından sənət çeşməsindən su içməsi onun taleyini musiqiyə bağlamış, ömrünü qarmon sənətinə həsr edərək doğma el-obasının toy-büsatında çalıb-çağırmış, evə qazanc gətirərək atasının böyük külfətinin dolanışığına kömək etmişdi.

Sevib-seçdiyi musiqi sənətinə sonsuz həvəs gənc qarmonçalanı 1967-ci ildə Bakı Kitabxanaçılıq Texnikumuna (hazırda Bakı Humanitar Kolleci) gətirir. O, “Klub işçisi–özfəaliyyət xor kollektivi rəhbəri” ixtisası üzrə təhsil alaraq buranı 1970-ci ildə uğurla bitirir. Təhsil illərində solfecionu öyrənir, notla sərbəst çalmağı bacarır, bütün nəzəri biliklərə yiyələnir və nümunəvi tələbə kimi tanınır. Ümumi fortepiano dərsləri də onun not savadı və ifaçılıq səviyyəsini yüksəldir. Firuz texnikumun xalq çalğı alətləri orkestri və ansamblının fəal üzvü olaraq tədris ocağının bütün bədii, mədəni-kütləvi tədbirlərində, konsertlərdə yaxşı sənət göstərirdi. O, orkestrin tərkibində texnikumun xorunu da müşayiət edirdi. Ansamblın rəhbəri, texnikumun müəllimi, milli nəfəs çalğı alətlərinin və klarnetin məşhur ifaçısı, əməkdar artist Elşad Cabbarovun (1942-2016) dediklərindən: “Firuz texnikuma peşəkar musiqiçi kimi gəlmişdi, tələbələrədən həm yaşca, həm də ifa bacarığına görə

böyük idi. Təhsil illərində o, daha mükəmməl ifaçı və savadlı musiqiçiyə çevrildi. Ansambl məşqlərində də seçilirdi, öyrədilən əsərlərin melodiyaclarını hamıdan tez mənimsəyir, sonra xüsusi bəzəklər, incə, zərif xallar, qarmona məxsus imkanlar və zəngin çalarlarla ifa edirdi. O, əsl istedad idi”¹.

Həmin illərdə texnikumun qarmon sinfində dərs deyən, hazırda Bakı Dövlət Universitetinin “Coğrafiya” fakültəsinin dekanı vəzifəsində çalışan Firudun Hüseynzadənin fikirləri: “Firuz tələbəlik illərində mahir qarmonçalan kimi gözlərimiz qarşısında olaraq hamının diqqətini cəlb etmişdi. Onun çalğısı tələbə səviyyəsində deyil, peşəkar ifaçıya xas cəhətlərlə canlanırdı. Barmaqları cəld, çevik, çalğısı usta olmaqla bərabər, yaxşı da ürəyi var idi. Çalğısı bütöv, tamam-kamal, kamil sənətkarın əlindən çıxan, qəlbindən gələn sənət təsiri bağışlayırdı. Bakıda qalıb burada çalışsaydı mütləq mənada yaxşı tanına bilərdi”².

Firuzla birlikdə tarzən, əməkdar artist, Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetinin professoru Vamiq Məmmədəliyev, müğənni, xalq artisti Zaur Rzayev, Malıbəyli kənd uşaq musiqi məktəbində nağara sinfinin müəllimi Heybət Babayev kimi tanınmış ifaçılar təhsil almışlar. Qrup yoldaşı olarkən onları birləşdirən istedad, həvəs, sıx sənət əlaqələri və səmimi dostluq gənclərin hər birinin sonrakı uğurlarının təminatçısı oldu. Ansambl və orkestr tərkibində, texnikum daxilində və doğma təhsil müəssisəsinin digər yerlərində, təhsil və mədəniyyət ocaqlarında keçirilən tədbirlərində bu dörd dost əsas qüvvəyə çevrilirdi. Bu bacarıqlı gənclər, tələbə artistlər birlikdə texnikum müəllimlərinin, onların dost-qohumlarının ad günü, yubiley və toy-nişan məclislərinə dəvət olunur və belə çıxışlarla çox bəyənildilər. Gənclik illərində Zaurun ifa etdiyi muğamlar, təsniflər, xalq mahnıları və bəstəkar əsərlərini müşayiət edən bu üç musiqiçinin birlikdə çıxışı orkestr çalğısını xatırladırdı.

F.Babaşov Mədəni-Maarif Texnikumunda təhsil aldığı illərdə o dövrdə çox məşhurlaşmış qarmon ifaçıları Zakir Mirzəyev, Avtəndil İsmayılov, Teyyub Teyyuboglu, Vəqif Şıxıyev (1947-1982) və Həmid Haqverdiyevin (1947-1980) radiodakı və maqnitofon lentlərindəki ifalarından öyrənmiş və öz ifasını formalaşdırmışdı. Firuz onların çaldığı oyun havalarını imitasiya edirdi, dinlədikdə elə bilirdin ki, həmin sənətkarların öz ifasını eşidirsən. O, bütün qarmon sənətkarlarının ifasını imitasiya edə bilir və elə bənzər, oxşar çalırdı ki, ayırd etmək mümkün olmurdu. Xüsusilə Z.Mirzəyevin rəqs melodiyaclarını, A.İsmayılovun radio fondundakı “Bəstə-Nigar” muğamını, canlı televiziya konsertlərində müğənniləri müşayiət edərkən çaldığı muğam şöbələrini ustalıqla ifa edərək, hər incəliyi olduğu kimi təqlid eləyirdi. Ümumiyyətlə o, sənəti klassik qarmonçalanlardan öyrənsə də, 1960-cı ilin sonlarında və 1970-ci illərdə o dövr üçün müasir olan üslubu tam mənimsəyərək öz ifasında göstərirdi. Həmçinin sənətdə o, özü kimi də var idi, bir qarmonçalan olaraq özünəməxsus xalları və cümlələri işlədirdi.

¹Elşad Cabbarovun Əhsən Rəhmanlı ilə söhbətindən. 2007-ci il, Bakı Mədəni Maarif Texnikumu

²Firudin Hüseynzadənin Əhsən Rəhmanlı ilə söhbətindən. Bakı Dövlət Universiteti, 2008-ci il

Firuz tələbəlik illərində Nərimanov rayon pioner və məktəblillər evində, o cümlədən Bakının bir neçə mədəniyyət sarayındakı özfəaliyyət rəqs kollektivlərində dostu, nağaraçalan Heybət Babayevlə birlikdə müşayiətçi işləmişdir. Bundan başqa ona müraciət edən qarmon öyrənmək istəyənlərə kirayə qaldığı evlərdə dərs keçirdi.

F.Babasov yay tətili zamanı doğma rayona gedər və gənclik eşqilə sənət işlədərək toylarda çalardı. Neftçala toylarının repertuarı zəngindir. Son 50-60 ildə belə olub və bu gün də belədir. Bu yerlərdə folklor nümunələri və xalq mahnılarının tələbatına görə bu gün nə çıxıbsa, səhər həmin musiqi toyda sifariş verilir. Firuz bu tələbatı ödəyə bilirdi, çünki radioda, televiziya da səslənən və toylarda gərək olan bütün materialı yerli-yerində öyrənib çalırdı. Odur ki, ilk sənət illərindən o, doğma el-obasında qəbul olunan, sayılıb-seçilən, sevilən musiqiçi oldu və rəğbətə qarşılandı.

Qeyd etmişik ki, Neftçalada ondan əvvəl də qarmonçalanlar olmuşdur. Lakin onların heç biri Firuz səviyyəsinə gəlib çatmamışdır. Firuz doğma rayonda tanınanda, orada onunla eyni dövrün qarmonçalanları da var idi. Lakin peşəkar sənəti, yüksək ifası və maraqlı çalğı manerası ilə Neftçala əhalisinə qarmonu aparıcı, əsas, geniş ifa imkanları olan alət kimi tanıdıb sevdiren F.Babasov olmuşdur. O, aşiq Qurbanxan, Aşiq Qulam və başqalarının dəstəsinin tərkibində Neftçala və ətraf rayonların toylarında öz qarmonuna meydan vermişdi. Bu fəaliyyət onun bilik səviyyəsini daha da artırmış, o, Şirvan aşiq havalarını mükəmməl bilmişdir. Sonrakı mərhələdə yerli xanəndələrlə çalib-çağıraraq, toy sahiblərinin sifarişi ilə tez-tez Bakıdan dəvət etdiyi xanəndələrlə birlikdə çalışmışdır.

Firuzun çevik, cəld barmaqları onun iti sürətli rəqs havalarını ifa etməsinə, səviyyəli musiqi duyumu muğamları öz qaydasında, qarmona məxsus çalarlarla dinləyiciyə çatdırmasına imkan yaradırdı. Onun incə, uzun barmaqları sanki qarmon üçün yaranmışdı. O, barmaqlarını qrifdə sərbəst gəzdirir, körükdən ustalıqla istifadə edir, qarmondan təmiz tembr alaraq alətin ecəzkar səsinə hamıya çatdırırdı. Onun peşəkar, nümunəvi çalğısında, sərbəstlik, sərrast, aydın fikir təhvil vermək və qarmonun ecəzkar səsinə üzə çıxarmaq, sənətini sevdirmək ustalığı var idi. Bir musiqiçi kimi onun üstün cəhətləri və özünəxas sənət məziyyətləri vardı. O, qarmonu əlinə alıb meydana çıxan kimi aləti ram edərək dilləndirir, hamının diqqətini özünə cəlb edərək əsl sənəti təqdim və təbliğ edirdi. İfa zamanı onun öz ələmi olurdu, nəzərlərini aşağı dikir, qarşı tərəfə baxmır, fikrini yalnız ifa etdiyi mövzuya cəmləşdirirdi. İfaya başlayan kimi qarmon onunla dost olur, onun fikirlərini icra edir və sərbəst danışır. Bu adam qarmon ifaçılığı üçün yaranmışdı. Doğrudan da qarmon onun dost-yoldaşı, könül sirdaşı, fikirlərini insanlara çatdıranı idi. Axıra qədər də o, sənətilə, qarmonla dost oldu. Elə sənət də etibarlı çıxdı, xəstələnib yatağa düşənə qədər ona dost oldu, vəfa, sədaqət göstərdi.

Texnikumda təhsilini başa vurandan sonra Firuzun təyinatı doğma tədris ocağına – Bakı Kitabxanaçılıq Texnikumuna verilir. Amma Firuz bu təyinatdan imtina edib öz el-obasına qayıdaraq Neftçala uşaq musiqi məktəbində pedaqoji fəaliyyətə başladı. Ona olunan təklifi qəbul etməməsinin bir səbəbi rayonda atasına dayaq olmaq, ailə büdcəsinə, bacı-qardaşlarının təhsil alıb sənət sahibi

olmasına kömək etmək idisə, digər məsələ Neftçalada savadlı, təhsilli kadr kimi çalışıb qarmon ixtisası tədrisini yüksəltmək və bu sənəti inkişaf etdirmək idi.

Həmin məktəbdə qarmonun notla tədrisini ilk olaraq Firuz tətbiq edir və bu işi yaxşı bildiyi üçün yüksək səviyyəyə qaldırır. İşlədiyi müddətdə xeyli sayda qarmon ifaçıları yetişdirir. İstedadlı, savadlı şagirdlərin orta və ali tədris müəssisələrinə yönəlməsində mühüm rol oynayır. Şagirdlərini orta ixtisas məktəblərinə gətirdiyi zaman onların not əsərləri və muğamlar ifa etmələri dinlənildikdən, hər dəfə F.Babaşova təşəkkür edilir. Beləliklə o, ifaçılıqda olduğu kimi, pedaqoji sahədə də özünü təsdiq edir, işinin keyfiyyəti ilə seçilir və qarmon ixtisasının nümunəvi müəllimi kimi nəinki Neftçalada, həmçinin ətraf rayonlarda da tanınır. Mədəniyyət Nazirliyi yaxın rayonların qarmon müəllimlərini təcrübə keçmək üçün bir neçə dəfə Neftçala uşaq musiqi məktəbinə istiqamətləndirir, həmin məktəbdə onlar üçün seminar keçirilir, Firuz müəllimin təcrübəsi ilə tanışlıq yaradılır. Beləliklə, təcrübəli, bacarıqlı müəllim olaraq çoxsaylı, uğurlu yetirmələri ilə sayılıb-seçilən F.Babaşov ömrünün sonuna qədər öz işini davam etdirir.

Firuz müəllim işlədiyi müddətdə qarmon üçün nəşr olunmuş bütün metodik göstəricilər, tədris proqramları, dərs vəsaitləri və “Qarmon məktəbi” kitablarından istifadə edirdi. Bu da özlüyündə şagirdlərin daha səviyyəli və hərtərəfli hazırlığına zəmin yaradırdı.

Bütün sadalananlar F.Babaşovun özünə qarşı tələbkarlığının, pedaqoji işə vicdanla və məsuliyyətlə yanaşmasının, sənətə, dogma musiqiyə məhəbbətinin nəticəsi idi. O, çalışdığı məktəbdə şagirdlərdən ibarət qamonaçılar ansamblı yaratmış, zəngin repertuar hazırlamışdı. Bu ansambl musiqi məktəbinin özündə keçirilən tədbirlərdə, bayram günləri ilə bağlı təhsil ocaqlarında, rayon mədəniyyət sarayında, istirahət parkında konsertlər verirdi. Firuz müəllim mədəniyyət sarayının “Bahar” xalq çalğı alətləri ansamblının da aparıcı üzvü kimi Sovet respublikaları və bir sıra xarici dövlətlərdə çıxış etmişdir. Yetirmələri onu həmişə özlərinə nümunə saymış və fəaliyyətlərini onun kimi çoxşaxəli qurmaq istəmişlər.

Onun yetirmələri arasında Tahir Zakirov, Əlirza Rzayev, Əlizamin Xankişiyev, Səyavuş Hüseynov, Səyavuş Talıbov, Ramil Nağıyev, Seymur Babaşov, Samid Hüseynov, Ramil Abbasov, Xaqani Quluyev və başqalarının adları qeyd olunmalıdır. Tahir Zakirov Firuz müəllimin ən uğurlu yetirməsi, necə deyərlər, onun “şah əsəri”dir. Tahir respublikamızda və onun hüdudlarından kənarda da tanınan qarmon ifaçısıdır. Onun yetişib sənət meydanına çıxmasında ustadının zəhməti çox olub. T.Zakirov Əhməd Bakıxanov adına xalq çalğı alətləri ansamblında və müxtəlif instrumental qruplarda çalışmış, öz üslubunu yaratmış, görkəmli qarmon ifaçıları arasında özünə əhəmiyyətli yer tutmuşdur.

Firuz müəllimin oğlu Seymur Babaşov Milli Konservatoriya tərkibində Musiqi Kollecinin qarmon sinfini bitirərək atasının sənət yolunu davam etdirir. O, bir müddət pedaqoji sahədə çalışmışdır. Hazırda Daxili Qoşunların hərbi orkestrində işləyir.

F.Babaşov ömrü başa vurana qədər ifaçılıq formasını saxlaya bilmiş, sevimli sənətkar kimi ad-sanını qorumuş, Neftçala və ətraf rayonların el şənliklərində layiqli

sənət göstərə bilmişdir. O, 2016-cı il mart ayının 3-də dünyasını dəyişmişdir. Canı-qanı, vicdanı, mənəvi dünyası və könül saflığı ilə bağlı olduğu doğma Neftçalada Firuzun xatirəsi əziz tutulur. İstər pedaqoji sahədə, bilavasitə qarmonun tədrisində, bu sahə üzrə yeni uğurlu şagirdlərin hazırlanmasında, istərsə də ifaçılıq sənətində, xalq şənliklərində onun yeri görünür. Musiqi məktəbində, Firuz müəllimin uzun illər çalışdığı sinif otağında ondan yadigar qalan xeyli tədris vəsaitləri, müxtəlif müəllimlərin “Qarmon məktəbi” kitabları, özünün ifa edib maqnitofon lentlərinə, audeo diksklərə yazdıraraq tədrisdə istifadə etdiyi qədim və müasir dövrün oyun havaları, muğam dəramədləri və rənglər qorunur. Musiqi məktəbində qarmonu tədris edən müəllimlər, qarmon sinfində oxuyan, tumurcuq-tumurcuq boy atan uşaqlar Firuz Babasovun toplayıb, qoyub getdiyi sərvətdən hələ nə qədər istifadə edəcək və hər dəfə də onu xatırlayacaqlar.

ƏDƏBİYYAT:

1. Nurlu İ. Neftçala XXI əsrin astanasında (II kitab). B.: Şərq-Qərb, 1998, 426 s.
2. Rəhmanlı Ə.M. Qarmon ifaçılığı sənəti və onun Azərbaycanda tədrisi (dərs vəsaiti). B.: MBM, 2012, 704 s.
3. Mirzəyev Z.Q. Azərbaycan qarmonu. B.: Adiloğlu, 2007, 162 s.
4. Mirzəyev Z.Q. Qarmon məktəbi (qarmon və fortepiano üçün). B.: Adiloğlu, 2008, 114 s.
5. Rəsulov N.M. Qarmon ilə fortepiano üçün “Pyeslər məcmuəsi”. II kitab. B.: Çarşıoğlu, 1999, 78 s.
5. Həşimov A.H. 10 zərbi-muğam. Qarmon sinfi üçün. B.: Zərdabi, MMC, 2007, 63 s.
6. Dəmirov T.H. Milli rəqslər və dəramədlər. B.: Adiloğlu, 2009, 68 s.

Ахсан РАХМАНЛЫ
Преподователь АГУКИ

Ельчин НАГИЕВ
Старший преподаватель АМК

РОЛЬ ФИРУЗА БАБАШЕВА В РАЗВИТИИ ИСКУССТВА ИГРЫ НА ГАРМОНИ

Резюме: В статье раскрывается жизнь и деятельность Фируза Бабашиова - виртуозного исполнителя и талантливого преподавателя игры на гармонии. В статье особое внимание уделяется его творческой и педагогической деятельности во время работы в детской музыкальной школе Нефтечалинского района, где он родился и вырос.

Ключевые слова: Фируз Бабашиов, искусство исполнения на гармонии, преподавание, народная музыка

Ahsan RAHMANLI
Teacher of ASCAU

Elchin NAGHIYEV
Senior Lecturer of ANC

FIRUZ BABASHEV’S ROLE IN THE DEVELOPMENT OF THE ART OF PERFORMANCE ON GARMON

Summary: *The article is about the life and activity of Firuz Babashov - a talented, skilled player on garmon and teacher. His important services as a performer in Neftchala region, where he was born and grown up and as an experienced teacher at children's music school is also have taken into account in the article.*

Key words: *Firuz Babashov, the art of performance on garmon, teaching, folk music*

Rəyçilər: sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Zakir Mirzəyev;
pedaqoji elmlər doktoru, professor Fərahim Sadıqov

Zeynal İSAYEV

Üzeyir Hacıbəyli adına BMA-nın böyük elmi işçisi

Ünvan: Bakı, Nəsimi rayonu, Şəmsi Bədəlbəyli 98

Email: zeynalisaev2@gmail.com

AZƏRBAYCAN XALQ MUSIQISININ AKUSTİK XÜSUSİYYƏTLƏRİNİN TƏDQIQI YOLLARI

Xülasə: *Məqalədə Üzeyir Hacıbəylinin "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" adlı kitabının tədqiqat meyarları əsasında süni intellektin yaranmasına diqqət ayrılıb. Müasir informasiya texnologiyalarının, kompüterproqram metodlarının tətbiqi qarşıya qoyulan bu məqsədi gerçəkləşdirmək üçün böyük imkanlar açır. Səslənmənin real və fiziki xüsusiyyətləri arasındakı əlaqələri müəyyən etmək üçün ixtisaslaşdırılmış cədvəllərin təkmilləşdirilməsi tələb olunur. Bu metod gələcəkdə kompüter proqram metodlarının emalında əsaslı nəticələrin əldə edilməsi üçün nəzərdə tutulub.*

Açar sözlər: *akustika, Azərbaycan xalq musiqisi, ekspert sistemi, meyarlar, təhlil*

Məlum olduğu kimi, musiqi səslənməsinin akustik baxımdan tədqiqi qədim tarixə malikdir. Belə ki, əvvəllər insanın eşitmə sistemi vasitəsilə aparılan ekspert təhlili, sonralar alman fiziki H. Helmhols (1821-1894) həcm rezonatorları vasitəsilə, daha sonralar səsyazma avadanlığından istifadə etməklə elektrik süzgəclərinin tətbiqi ilə və digər spektral təhlil qurğularından istifadə etməklə aparılıb. Hal-hazırda isə bu tədqiqatın aparılması üçün kompüter universal alət hesab olunur və bütün bunların həyata keçirilməsi üçün müasir informasiya texnologiyaları mövcuddur.

Yeni-yeni texniki vasitələrin meydana gəlməsinə informasiyanın analizi zamanı daha çox parametrlərlə zəngin səslənmə nümunələrini tədqiqata cəlb etməyə imkan verir, yəni tədqiqatın informativliyini artırır. Səsyazma avadanlığı yazılmış fonoqramın dəfələrlə dinlənilməsinə imkan verir. Bu da tədqiqatçıya əsərin müxtəlif ifalarını yaxşı müqayisə edib fərqləndirmək və qiymətləndirmək üçün şərait yaradır. Səs tezliklərinin təhlilində texniki vasitələrdən (məsələn, əvvəllər tənzimlənən elektrik süzgəcindən və yaxud xüsusi spektr analizatorlarından, hal-hazırda isə kompüter texnologiyalarından) istifadə olunması, səslənmənin fiziki xüsusiyyətlərini daha dəqiq, hərtərəfli və obyektiv ölçməyə imkan verir və belə cihazların və qurğuların meydana gəlməsi, tədqiqatın yeni metodlarının yaranmasına gətirib çıxarmışdır (5;6;7).

Musiqiçilər, musiqişünaslar və pedaqoqların musiqi əsərinin ifasını professional şəkildə qavraması üçün ilk növbədə səslənmənin analizi nəticəsində bu və ya digər xarakterli obyektiv informasiya əldə olunmalıdır. Məsələn, akademik

musiqi əsərlərinin səslənməsinin təhlili zamanı musiqişünasları, onlara çoxdan məlum olan əsərin ifa xüsusiyyətləri daha çox maraqlandırır. Musiqiçi-tələbələrin ifasını bir neçə dəfə dinlədikdən sonra pedaqoq ifadakı fərdi xüsusiyyətlərin mövcudluğunu müəyyənləşdirir (8; 9).

Azərbaycan xalq musiqisinin, folklorun təhlilində əsas məqsədlərdən biri səs yüksəkliyi üzrə tədqiqatın aparılması, habelə temporitmik şəklın, dinamik cizgilərin, tembrin və digər başqa xarakteristikaların təyin olunmasından ibarətdir (2; 3; 4).

Kompüter texnikasının, müasir texniki avadanlıqların və informasiya texnologiyalarının tətbiqi ilə akustik tədqiqatların ən müasir akustik səs udma kameralarında aparılmasını Azərbaycan xalq musiqisinin, habelə müasir və qədim milli musiqi alətlərimizin, həmçinin ayrı-ayrı ifaçılarımızın ifa xüsusiyyətlərinin daha da dərinə və obyektiv öyrənilməsində yeni bir dövrün başlanğıcı kimi qiymətləndirmək olar. Tədqiqatın daha obyektiv və səmərəli sayıla bilən informasiya texnologiyalarının tətbiqi ilə kompüter metodlarına keçilməsi üçün hər şeydən əvvəl, səslənmənin keyfiyyət xarakteristikaları ilə fiziki kəmiyyət xarakteristikaları arasındakı münasibət müəyyənəşdirilməlidir. Bu sahədə əsas problematik məsələlərdən biri ondan ibarətdir ki, qiymətləndirilmə meyarları və parametrləri musiqişünaslar tərəfindən hələ dəqiq müəyyən olunmamışdır (10; 11; 12). Odur ki, səslənmənin musiqişünaslar tərəfindən qiymətləndirilməsinin mexanizmi, əsas meyarları tezliklə müəyyənəşdirilməli, bir cədvəl şəklində və müvafiq ballarla dəyərləndirilərək işlənilib hazırlanmalıdır. Bu zaman musiqi əsərlərinin bədii analizi, hətta musiqi ifaçılığının da bədii xüsusiyyətləri ölçülə bilən fiziki kəmiyyətlər, parametrlər, xarakteristikalar və s. vasitəsilə ifadə olunmalıdır. Bundan sonra isə bu cədvəldəki meyarlara uyğun gələn akustik xarakteristikalar (səs rəqslərinin xarakteristikaları) tədqiqat işləri vasitəsilə müəyyənəşdirilməlidir.

Azərbaycan xalq musiqisinin akustik xüsusiyyətlərini tədqiq edərkən, bu musiqinin özünəməxsusluğu nəzərə alınmalıdır. Azərbaycan xalq mahnıları, təsniflər və rənglər əsasən muğam məqamlarında bəstələnib. Akustik baxımdan muğamlarımızın şöbələri məqamdaxili gəzişmələrdən ibarət olan tonal musiqidir, yəni Üzeyir Hacıbəylinin təbiri ilə desək, “teorem və postulatlar” daxilində inkişaf edir. Burada da gəzişmələr Azərbaycan musiqisinin qanunları çərçivəsində sərbəstdir. Daha dəqiqi, melodik quruluşdakı səs yüksəkliyi qanunlarının, həmçinin səs yüksəkliyinin metroritmik və digər musiqi parametrləri ilə qarşılıqlı əlaqəsinin araşdırmalar vasitəsilə aşkar olunması mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Bu da öz növbəsində milli musiqimizdəki melodik xəttin formasını xarakterizə edən anlayışlar sisteminin dəqiqləşdirilməsinə imkan vermiş olacaq (1; 10; 11; 12). Məqamların müxtəlif pillələrinin də özünəməxsus funksiyaları var və melodik hərəkət kontekstində hər bir pillənin tonal funksiyalarının aşkarlanması, hərəkətin üstünlükləri və pillənin məqamdakı əhəmiyyətinin müəyyənəşdirilməsi üçün olduqca zəruridir.

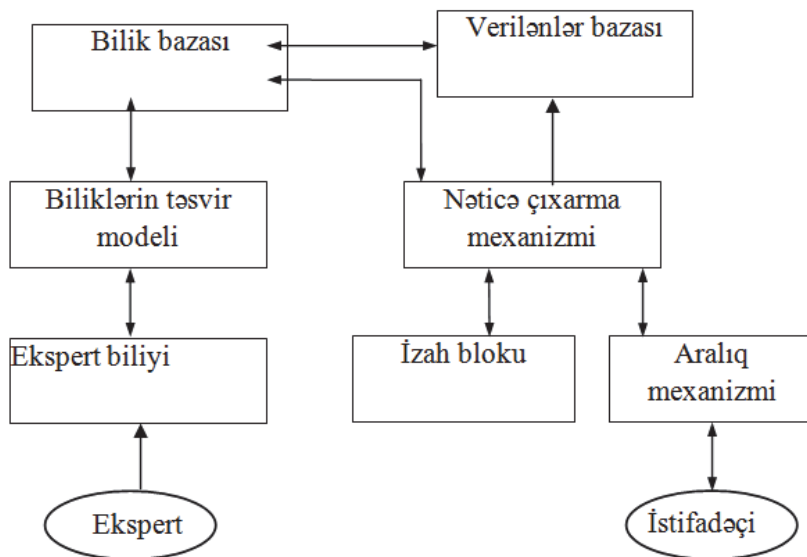
Təqdim etdiyimiz tədqiqat işlərinin nəticələrindən istifadə edərək, Üzeyir Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” fundamental əsərində göstərilən

məhdudiyyət və qaydaları (“teorem və postulatları”) özündə əks etdirən bir analiz proqramının, yəni **ekspert sisteminin** hazırlanması, milli musiqimiz haqqında keyfiyyətə yeni-yeni biliklərin əldə olunmasına imkan verəcəkdir. Ekspert sistemi–problemlərin həllində mütəxəssis-eksperti müəyyən qədər əvəz edə bilən bir kompüter proqramıdır. Ekspert sistemi də insan-ekspert kimi biliklərə əsaslanır. Bu biliklər isə **bilik bazası** şəklində kompüterin və ya proqramın özünün yaddaşında yerləşdirilir və buraya da istənilən vaxt əlavələr və dəyişikliklər edilə bilər. Ekspert sistemi məsləhətlər verə, təhlil və müqayisələr apara, eləcə də diaqnozlar, proqnozlar və s. verə bilər. Bizim tanıdığımız bir çox kompüter proqramlarından fərqli olaraq, ekspert sistemləri konkret bir sahəyə istiqamətlənir. Məsələn, tibbi diaqnostikada, planlaşdırmada, interpretasiyada (monitorinq nəticəsində qərar qəbul etmə və konkret qiymətləndirmə), nəzarətmə, tənzimləmə və idarəetmədə, mexaniki və elektrik avadanlıqlarında və maşınlardakı çatışmamazlıqların və nasazlıqların diaqnostikasında, təlim prosesində və s. sahələrdə geniş istifadə olunur (10; 11; 12).

Hal-hazırda Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının “Musiqi akustikası” elmi laboratoriyasında professor G.A.Abdullazadənin təşəbbüsü ilə musiqi analizi edə bilən belə bir **ekspert sisteminin**, yəni **süni intellekt** proqramının hazırlanmasına başlanılması nəzərdə tutulur. Bu isə göstərilən problemlərin həllində ilk addım olacaq. İstənilən bir musiqi əsərinin fayllarını (yəni giriş verilənlərini) bu proqrama daxil etməklə və proqrama müxtəlif əmrlər (analiz etmə, müqayisə etmə, qiymətləndirmə və s. əmrlər) verməklə, bu musiqi əsərinin, Üzeyir Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” fundamental əsərində göstərilən məhdudiyyət və qaydalara (“teorem və postulatları”) uyğun olub-olmaması müəyyənləşdiriləcəkdir.

Ekspert sisteminin strukturunu göstərən blok-sxemi təxmini olaraq aşağıdakı kimi göstərmək olar.

Ekspert sisteminin struktur sxemi



Burada, **ekspert** – musiqi sahəsində mükəmməl biliyə, böyük təcrübəyə malik olan yüksək ixtisaslı mütəxəssislərdir.

Bilik bazası (BB)– problemin həllini əks etdirən faktlardan, qaydalardan, meyarlardan və kriteriyalardan (“teorem və postulatlardan”) ibarətdir. Bunlar isə biliklərin təsvir modelinə uyğun olaraq təşkil olunur.

Verilənlər bazası bloku – həll olunan problemin cari andakı vəziyyətinə uyğun verilənlərdən, yəni həll prosesində lazım olan giriş və aralıq verilənlərindən ibarətdir.

Nəticə çıxarma mexanizmi– verilənlərin bazasındakı giriş verilənlərindən və BB-dəki biliklərdən istifadə edərək elə bir qayda seçir ki, bunun əsasında problemin giriş verilənlərinə uyğun olan həlli tapılır.

İzah mexanizmi – sistemdə həllin tapılması ardıcılığını, sistemdən istifadə olunma qaydasını izah edir.

Aralıq mexanizm – istifadəçi ilə sistem arasında münasibət təşkil edir.

Belə bir proqramın hazırlanması əsasən musiqi analizində, musiqi səslənməsinin və ifaçılığın qiymətləndirilməsində, musiqinin insan orqanizminə təsirinin elmi əsaslarla və daha da dərinlən öyrənilməsində yeni bir dövrün başlanğıcı deməkdir. Həmçinin, internet vasitəsilə milli musiqimizə edilən hücumların qarşısını almaqda və musiqi mədəniyyətimizin düşmənlərinə layiqli və operativ cavab vermək üçün internetdəki Azərbaycan saytlarına, o cümlədən “Wikipedia” internet ensiklopediyasının Azərbaycan administratorluğuna və digər qurumlara müəyyən köməklik göstərmiş olacaq, gələcəkdə isə daha da mükəmməl ekspert biliklərinə əsaslanan, təkmilləşdirilmiş bir bilik bazasına malik ekspert sistemlərinin yaradılması yolunda ilk addımlardan biri olacaqdır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Hacıbəyli Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B.: Apostrof, 2010, 154 s.
2. Abdullayeva S.A. Azərbaycan xalq çalğı alətləri (musiqişünaslıq-orqanoloji tədqiqat). B.: Adiloğlu, 2002, 454 s.
3. Способин И.В. Элементарная теория музыки. М.: Музыка, 1964, 204 s.
4. Kərimov M.T. Azərbaycan musiqi alətləri. B.: Yeni nəsil, 2009, 184 s.
5. Kərimov M.T. İsayev Z.F. Müasir elektron musiqi texnikasının və kompüter texnologiyalarının əsasları. 1-ci hissə. Musiqi akustikası. Ali və orta ixtisas məktəbləri üçün dərs vəsaiti. B.: Letterpress, 2009, 361 s.
6. Kərimov M.T. İsayev Z.F. Müasir elektron musiqi texnikasının və kompüter texnologiyalarının əsasları. 2-ci hissə. Elektroakustika və müasir elektron musiqi texnikası elementləri. Ali və orta ixtisas məktəbləri üçün dərs vəsaiti. B.: Elm və Təhsil, 2010, 184 s.
7. Kərimov M.T. İsayev Z.F. Müasir elektron musiqi texnikasının və kompüter texnologiyalarının əsasları. 3-cü hissə. Kompüter texnologiyalarının musiqi yaradıcılığına tətbiqi, Ali və orta ixtisas məktəbləri üçün dərs vəsaiti. B.: Elm və Təhsil, 2010, 184 s.
8. Гарбузов Н.А. Зонная природа звуковысотного слуха. М., Л.: Изд-во АН СССР, 1948, 86 s.
9. Гарбузов Н.А. Зонная природа темпа и ритма. М.: Изд-во АН СССР, 1950, 76 s.
10. Гаскаров Д.Б. Интеллектуальные информационные системы. М.: Высшая школа, 2003, 364 s.

11. Убейко В.Н. Экспертные системы. М.: МАИ, 2005, 248s.
12. Ясницкий Л.Н. Введение в искусственный интеллект. М.: Академия, 2005, 176s.

Зейнал ИСАЕВ

Старший научный сотрудник БМА имени Узеира Гаджибейли
**НЕКОТОРЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ ИССЛЕДОВАНИЙ АКУСТИЧЕСКИХ
СВОЙСТВ АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ**

Статья посвящается применению экспертных систем в проведении исследований и анализа акустических свойств азербайджанской народной музыки.

В статье указывается, что создание искусственного интеллекта производится на основании критерий, указанных Узеиром Гаджибейли в его книге «Основы азербайджанской народной музыки».

Для проведения исследований на основе современных информационных технологий с применением компьютерных программных методов, являющихся более объективными, совершенствованными и эффективными методами исследований, необходима разработка специализированных таблиц по определению соотношений между «реальными характеристиками» звучания и «характеристиками физических величин», к которым в дальнейшем имеется возможность применения компьютерных программных методов обработки для получения необходимых результатов.

Ключевые слова: акустика, экспертная система, Азербайджанская народная музыка, критерии, анализ

Zeynal Isayev

Senior researcher of BMA named after Uzeyir Hajibeyli

SOME AREAS OF RESEARCH AND ANALYSIS OF ACOUSTIC PROPERTIES OF AZERBAIJAN FOLK MUSIC

Summary: *This article is devoted to application of expert systems while holding research and analysis of acoustic properties, as well as solving problems relevant for the conduct of examination of Azerbaijani folk music.*

The article points out that the creation of artificial intelligence is based on the criteria specified by Uzeyir Hajibeyov in his book "Foundations of Azerbaijan folk music".

For conduct of research on the basis of modern information technologies using computer software methods that represent a more objective, improved and effective method for research, it is necessary to develop specialized tables for the purpose of determining the correlations between the "real characteristics" of the sound and respectively the "characteristics of physical quantities", to which it is possible to further apply computer software processing for obtaining the desired results.

Key words: acoustics, expert system, Azerbaijani folk music, criteria, analysis

Rəyçilər: professor, pedaqoji elmlər doktoru Oqtay Rəcəbov;
professor, fəlsəfə üzrə elmlər doktoru Gülnaz Abdullazadə

Rəna MƏMMƏDOVA

ADPU-nun müəllimi

Ünvan: Bakı, Nəsimi rayonu, Üzeyir Hacıbəyli 68

Email: mamedovarana@mail.ru

AZƏRBAYCANDA BƏDİİ TİKMƏ SƏNƏTİNİN TARİXİ İNKİŞAF YOLUNA DAİR

***Xülasə:** Tikmələr – xalqın maddi və mənəvi mədəniyyətinin nəticəsi olaraq çox uzun və mürəkkəb inkişaf yolu keçmişdir. Onlar mənsub olduğu xalqın tarixi ilə sıx bağlı olmuş, milli mədəniyyətin öyrənilməsi üçün qiymətli mənbələrdən birinə çevrilmişlər. Xalq yaradıcılığının tarixi, onun etnoqrafik və bədii xüsusiyyətləri qədim tikmələrdə öz əksini tapır.*

***Açar sözlər:** Azərbaycan incəsənəti, tarixi araşdırmalar, bədii tikmə sənəti,*

Azərbaycan mədəniyyətinin zəngin bədii təsvir vasitələrinə malik olan ən zərif, incə sahələrindən biri də tikmə sənətidir. Bədi itikmələr uzun sürən və çox mürəkkəb inkişaf yolu keçmiş xalqın maddi və mənəvi mədəniyyətinin nəticəsidir. Xalqın tarixi ilə möhkəm bağlı olan tikmələr, onun mədəniyyətini öyrənmək üçün qiymətli mənbələrdən biridir. Xalq yaradıcılığının tarixi, etnoqrafik və bədii xüsusiyyətləri öz əksini məhz tikmələrdə tapır. Bədii tikmələr maddi mədəniyyətin bütün başqa ünsürlərindən daha çox xalqın milli xüsusiyyətini əks etdirməklə yanaşı, sabit etnik əlamətləri özündə yaşadır. sırasına daxildir. Bu xüsusiyyət həm müəyyən formalı geyim və onun bəzəklərində, həm də bədii tikmə, toxuma və toxuculuqda özünü daha çox büruzə verir.

Araşdırmalar göstərir ki, Azərbaycanda əsl mənada milli tikmələr məktəbi yaradılıb. Burada müxtəlif növ sap, parça, muncuq, pilək və s. bədii materiallar tətbiq edilir. Tikmə sənətində ən çox rəngli ipək saplar işlədilir. Lakin keçmişdə bu məqsədlə qızıl və gümüşdən kəsilmiş incə tellərdən, ağac qabığı və fil sümüyündən hazırlanmış lövhəciklərdən, metal piləklərdən, hətta qiymətli daş-qaşdan da geniş istifadə edilirdi.

Azərbaycanda dekorativ-tətbiqi incəsənətin bir növü olan naxış tikmələrinin tarixi uzaq keçmişə gedib çıxır. Belə təsvirləri Azərbaycanda eramızdan öncə III minilliyə aid qədim sənət nümunələrinin üzərində görmək mümkündür. Bədii tikmələrin ilk nümunələrinə biz hələ Sasanilər dövründə rast gəlsək də, bu sənət get-gedə təkmilləşərək orta əsrlərdə bir xalq sənəti kimi öz yerini tutmuşdur.

Tarixi araşdırmalar və regionda üzə çıxarılan arxeoloji materiallar xalq arasında yayılan naxış növlərinin geniş çeşidini müəyyənləşdirməyə imkan verir. Yüz illər öncə burada işlənən tikmələrdəki naxış növləri əl işlərinə xüsusi gözəllik

verirdi.

XI və XII naxış sənəti Azərbaycanda çox inkişaf etmişdi. İpək zəmin üzərinə inci ilə müxtəlif motiv və naxışlar işlənirdi. Azərbaycan tikmələri barədə məlumata IX-XI əsrlərdə yaşamış ərəb müəlliflərinin və klassik şairlərin – Nizami, Füzuli əsərlərində də rastgəlirik. Orta əsrlərdə Səlib yürüşlərinin başlaması, Şərqlə Qərb arasında ticarət əlaqələrinin inkişaf etməsi, Şərqdə işlənən tikmələrdəki naxış növlərindən, əl işlərindən və sənət nümunələrindən yaranmış gözəl əsərlərin Avropa ölkələrində tanınıb yayılmasına səbəb oldu.

XIV-XVII əsr Təbriz miniatürlərində təsvir olunan personajların geyimində və bəzi məişət əşyalarının üzərində ornamental təsvirli tikmə nümunələrinə də təsadüf edilir.

XVI-XIX əsr Azərbaycan tikmə sənətinin bəzi nümunələri Sankt-Peterburq, London, Moskvadakı Şərq Xalqları Muzeyində və dünyanın başqa tanınmış muzeylərində də mühafizə olunur. Hazırda Türkiyə muzeylərində parça və tikmə sənətimizi təmsil edən bir neçə yüksək səviyyəli əsərlərimiz vardır ki, bunlar da əsas etibarilə İstanbulun Topqapı sarayı muzeyində cəmlənmişdir. Bu görkəmli muzeydə saxlanılan parça və tikmə sənətimiz içərisində iki nümunə xüsusilə diqqəti cəlb edir. Onlardan biri XVI əsrə aid sujetli parça tikməsidir, o birisi isə gülbətin tikməli xələtdir.

Orta əsr bədii tikmə sənətinin istehsal mərkəzləri arasında Təbriz, Ərdəbil, Bakı, Gəncə, Naxçıvan, Bərdə, Şəki, Şamaxı, Quba və s. şəhərlər mühüm yer tuturdu. XVII əsrdə bədii tikməli parça istehsalının Şamaxı əhalisinin əsas peşələrindən birinə çevrildiyini Avropa səyyahı Adam Oleari də xəbər verir.

Hələ qədim zamanlardan mirvari və muncuqla bəzədilmiş geyimlər və məişət əşyaları və s. məlumdur. Muncuqla tikmə məmulatına nümunə olaraq Azərbaycan Tarix Muzeyinin etnoqrafiya fondunda saxlanılan materiallar içərisində XVIII əsrdə hazırlanmış Gəncə hökmdarı Cavad xana məxsus olan çubuğunu (çovqan) göstərmək olar. Bu çubuq başdan-başa rəngli toz muncuqla örtülmüşdür. Üzəri mirvari və qızıl pələklərlə örtülmüş XVIII əsrə aid olan qadın geyimi qolları böyük ustalıqla hazırlanmışdır.

XIX əsrdə Azərbaycan tikmə sənəti əsasən Şamaxı, Bakı, Naxçıvan, Şəki, Quba şəhərlərində cəmləşirdi. Lənkəran, Gəncə, Qazax şəhərlərində tikmə ilə qismən məşğul olurdular. Hər şəhər, qəsəbə özünəməxsus tikmə dəst-xəttinə, bədii üslubuna malik idi. Lakin XIX əsrdə Azərbaycan bədii tikmə sənəti başlıca olaraq iki istiqamətdə (Şəkidə qüllabduzluq, Bakı və Şamaxıda isə gülbətin üzrə) inkişaf edirdi.

Azərbaycanda şəhər məişətinin və geyim mədəniyyətinin bər-bəzək tələb edən yüksək inkişaf səviyyəsinə çatması faktı da bədii tikmələrə marağı artırmışdır. Xüsusilə, kübar qadınların daş-qaşla süslənmiş geyim dəsti və məişət əşyaları tikmə üsulu ilə bəzədilib daha da yaraşlıq görkəmə salınırdı. Cavan qız-gəlinlər həyatları boyu böyük həvəs və hövsələ ilə əllərində olan müxtəlif növ tikmələr, bədii təsvir vasitələrindən istifadə edərək, öz geyim və məişət əşyalarını bəzəyib, könül oxşayan yaraşlıq hala salmağa çalışırdılar.

XIX əsrdə görkəmli şairə Xurşidbanu Natəvan bu sahədə xüsusi fəaliyyət göstərmişdir. Xan qızı Natəvan gözəl şeirlərlə bərabər, zərif tikmələrin də müəllifi idi. Onun hazırda muzeydə saxlanan bir albomunun üz qabığı öz əli ilə işlənmiş muncuqlu tikmə ilə örtülmüşdür. Rəngarəng muncuqlarla bəzədilən bu tikmədə qovaq ağacı təsvir olunur. Qeyd edək ki, hazırda Bakıda və Azərbaycanın digər bölgələrindəki tarix və incəsənət muzeylərində Natəvanın texniki üsulla icra olunan və yüksək bədii xüsusiyyətlər kəsb edən bir neçə tikməsi saxlanılır.

Xurşidbanu Natəvanın müasiri olmuş Həsənbəy Yüzbaşı onun əl işlərini belə səciyyələndirir: “Bunu nəinki adi bir insan, hətta Şərqi məşhur rəssamlarından olan Mani və Behzad da yarada bilməzdi” (1, s.208). Muncuqlarla bəzədilən belə bədii tikmələrdən birini Xan qızı Natəvan 1858-ci ildə Qarabağa gəlmiş məşhur fransız yazıçısı Aleksandr Dümaya hədiyyə edib. Əl işinin incəliyinə heyran qalan Düma onu “ən qiymətli hədiyyə” adlandırır. Natəvanın əl işləri və rəsmləri öz dövründə də yüksək qiymətləndirilib. Təsədüfi deyil ki, onun rəsmləri dəfələrlə Rusiyanın müxtəlif şəhərlərində təşkil olunan sərgilərdə nümayiş etdirilib. 1882-ci il Ümumrusiya sərgisinin “Qafqaz” şöbəsi vitrinində qoyulan sənət nümunələri arasında Xan qızının mahud üzərində qızılı və gümüşü saplarla toxuduğu əsərlər xüsusilə seçilmiş.

Bu gün də Azərbaycanın bir çox şəhərlərində kökü qədim çağlara gedən bədii tikmə məktəbi qorunub saxlanılır. Azərbaycan ustalarının əl işləri beynəlxalq sərgilərin və muzeylərin ekspozisiyalarını bəzəyir.

Çox vaxt bir naxış görəndə onun hansı xalqa aid olduğu o dəqiqə aydınlaşır. Azərbaycanda naxışların əsas özəyini butalar təşkil edir. Hər hansı bir milli geyimimizi götürsək, orda bu və ya digər formada butalardan və müxtəlif digər elementli naxışlardan istifadə olunduğunu müşahidə etmək olar. Naxışvurma – parça, iynə, saplar və digər materiallardan hazırlanmış sənətkarlıq nümunəsidir. Naxışvurmada həmçinin mirvari, muncuq və pilək kimi materiallarından da istifadə oluna bilər. Müasir dövrdə bu sənət ən çox baş geyimlərində, yun köynək, pərdələrdə, yataq dəstlərinin bəzədilməsində və milli geyimlərdə tətbiq edilir. Naxışların bəzədilməsində müxtəlif tərkibli və rəngli saplardan istifadə olunur.

Naxış tikmə sənəti Azərbaycanla yanaşı, Orta Asyada, Türkiyədə də çox yayılmışdır. Ancaq naxışlar şəkillərinə və formasına görə bir-birindən fərqlənir. Hər xalqın özünəməxsus naxış ornamentləri vardır. Bu xüsusiyyətlər əsrlərdən bəri öz məxsusluğunu qoruyub saxlamışdır.

Hər zaman naxış tikmə sənəti qadınların sevimli məşğuliyyəti olub. Göz nuru ilə ərsəyə gələn əl naxışı, qadınlarımızın, qızlarımızın könlünün dilidir. Naxışların ənənəvi el sənətlərimizdə işlədilən hər bir motivi, hər bir tikməsi ayrı bir duyğunu, düşüncəni ifadə edir. İlməldən yaranan naxışlar, yaşanılan və düşünülmən acılı-şirinli neçə duyğuların, xatirələrin işartısında yaranmış bir sənət əsəridir. Ən qədim dövrlərdən bu günümüzdəki insanların zövqünü oxşayan bu sənət növü xalqın geyimlərində, müxtəlif bəzək və məişət əşyalarında sevə-sevə istifadə edilir.

Müasir dövrdə texnologiyanın inkişafı ilə birlikdə artıq kompüterli, yaxud yarıavtomatik maşınlarla tikilən naxışlar daha geniş yayılsa da, əl əməyi olan

naxışların hər zaman ayrı bir yeri var. Maşınlarla tikilən naxışlar nə qədər iqtisadi, vaxt baxımından əlverişli olsada, əl naxışına dəyərini verə bilməz. Keçmişdən günümüzdə qədər nəsil-dən-nəslə inkişaf edərək, müxtəliflik baxımından zənginləşən əl naxışı işləri, bu gün də öz aktuallığını qoruyub saxlayır. Düzdür, hazırda çox az insan tapılar ki, onun qədim tikmə sənətimizin bütün növləri haqqında məlumatı olsun. Bizdən uzaqlaşmaqda olan bu xalq sənətini, el əmanətini yaşadan rəssamların, bədii tikmə ustalarının olması bizi sabaha ümidləndirir.

Sevindirici haldır ki, Azərbaycan dövləti, eləcə də Heydər Əliyev Fondu xalq sənətinin bütün sahələrinin inkişafına böyük diqqət ayırır, qayğı göstərir. Bir zamanlar bədii tikmə ustalarının əl işləri evlərdə qalırdısa, bu gün onlar üzə çıxarılır, müxtəlif sərgilərdə nümayiş etdirilir, mağazalarda satılır. Hazırda bədii tikmə nümunələrinə xalq arasında ciddi maraq və tələbat yaranıb ki, bu tendensiya özlüyündə çox yaxşı əlamətdir. Bütün bunlar xalqımızın öz milli kökünə qayıtması, milli dəyərlərimizə sahib çıxması və xalqın mədəniyyətinin varisliyini sübut edən mühüm göstəricilərdir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Əfəndi R.S. Azərbaycan incəsənəti. B.: Şərq-Qərb, 2007, 160 s.+112 s. (illüst.)
2. Mustafayev A.H. Azərbaycanın maddi mədəniyyət tarixi. B.: Bakı Universiteti, 2009, 234 s.
3. Əfəndiyev R.S. Azərbaycanın bədii sənətkarlığı. B.: Azərnəşr, 1966, 227s.
4. Əzizbəyova P.Ə. Azərbaycan tikmələri M.: İskusstvo, 1971, 110s.
5. Kiliçevskaya Z.A. Azərbaycanın maddi mədəniyyəti. B.: Azərbaycan SSR EA nəşriyyatı, 1949, 244s.
6. Qaziyev A.Y. Tətbiqi incəsənət. IV c. B.: Azərnəşr, 1954, 375s.

Рена МАМЕДОВА
Преподаватель АГПУ

ОБ ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ ИСКУССТВА ВЫШИВКИ

В АЗЕРБАЙДЖАНЕ

Резюме: Искусство вышивки тесно связано с историей и культурой азербайджанского народа и является одним из ценных источников его изучения. История народного творчества, его этнографические и художественные особенности находят свое отражение и на вышивках.

Ключевые слова: исторические исследования, вышивка, искусство вышивки

Rena MAMMADOVA
Senior Lecturer of ASPU

ABOUT THE HISTORI OF THE ART EMBROIDERYIN AZERBAIJAN

Summary: Embroideries are the result of very long and hard path of development, thanks to the material and moral (spiritual) culture of the people. Embroidery closely associated with the history of people, which is one of the valuable sources in order to learn about its culture. The history of folk art, ethnographic and artistic features are reflected in embroideries.

Key words: historical research, embroidery, the art of embroidery

Rəyçilər: ADPU-nun dosenti, sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru
Səadət Musayeva
ADPU-nun dosenti Səkinə Əliyeva

Günel ZEYNALLI

Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın doktorantı

Ünvan: Bakı, Nəsimi rayonu, Şəmsi Bədəlbəyli 98

Email: f-no@list.ru

“ƏR VƏ ARVAD” OPERETTASI 100 İL SONRA SƏHNƏDƏ...

***Xülasə:** Məqalədə Üzeyir Hacıbəylinin “Ər və arvad” operettasının yaranma tarixinə nəzər salınır. Bu əsərin Sərdar Fərəcov tərəfindən yenidən bərpa və redaktə olunması barədə ətraflı məlumat verilir. Operetta üzərində redaktə işinin ətraflı təsnifatı verilir.*

***Açar sözləri:** bəstəkar, Üzeyir Hacıbəyli, Sərdar Fərəcov, janr, musiqili komediya, operetta*

1910-cu il may ayının 24-ü Azərbaycan musiqi tarixində yeni səhifənin açıldığı gün idi. Məhz bu gün Üzeyir Hacıbəylinin Azərbaycanda ilk milli musiqili komediya janrının əsasını qoyan “Ər və arvad” operettası səhnələşdirilmişdir. Hal-hazırda fəaliyyətdə olan Azərbaycan Musiqili Komediya Teatrının (indiki Azərbaycan Dövlət Musiqili Teatrı) tarixi də bu günlə hesablanır.

1910-cu il mayın 24-də Nikitin qardaşları sirkində Nicat cəmiyyətinin təşkilatçılığı ilə Üzeyir bəy Hacıbəylinin “Ər və arvad” operettası səhnəyə qoyuldu (2). Operetta elə ilk təqdimatdan uğur qazanmış, tamaşaçı kütləsinin sevgisinə səbəb olmuşdur. Müəllif tərəfindən qısa müddətdə yazılmış (2-3 ay) bu əsər 3 pərdədən ibarət olub, xalq mahnıları, təsniflər, rənglərlə zəngindir.

1910-cu ildə tamaşaya qoyulan “Ər və arvad” operettası 1939-cu ilə qədər təkcə Azərbaycanda deyil, Zaqafqaziyanın bir çox şəhərlərində, Türkiyədə, Orta Asiya Respublikalarının bəzi şəhərlərində səhnələşdirildi. Lakin çox təəssüf ki, 40-cı illərdən sonra bu əsər bir daha səhnə üzü görmədi, tarixin bir səhifəsi kimi ancaq yaddaşlarda xatırlandı. Əlbəttə ki, bunun da bizə məlum olmayan sirli, müəmmalı səbəbləri vardır.

2009-cu ildə Azərbaycan operettasının 100 illik yubileyinə hazırlıq ilə əlaqədar olaraq Azərbaycan Dövlət Musiqili Komediya Teatrı yenidən bu əsəri səhnəyə gətirmək istədi. Bunun üçün Üzeyir Hacıbəylinin Ev Muzeyində yerləşən elmi fonda müraciət olundu. Ancaq çox təəssüf ki, Üzeyir Hacıbəylinin “Ər və arvad” operettasının öz dövründə libretto, klavir, partiturasının olmasına baxmayaraq dövrümüzə qədər ancaq 1937-ci ildən qalan natamam klaviri və librettosu, partiturasına aid isə cəmi 8 orkestr səsləri (I, II skripka; alt; kontrabas; qoboy; truba in B; faqot; kiçik təbilin səsləri) gəlib çıxıb bilmişdir (6). Partituranın tam şəkildə orijinal variantı isə yox idi.

Sərdar Fərəcov əldə etdiyi not yazıları əsasında orkestr tərkibində dəyişikliklər edərək, orkestrdəki alətlərin sayını daha da artıraraq əsərin mükəmməl səslənməsinə nail ola bildi. Bəstəkar partiturasında alətlər sırasını belə təqdim etmişdir: 2 fleyta; 2 qoboy; 2 klarnet in B; 2 faqot; 2 valturna in F; 2 truba in B; 2 trombon; litavra; sinclər (tarelkalar); üçbucaq; kiçik təbil; ksilofon; piano; skripka 1; skripka 2; alt; violonçel; kontrabas.

Qeyd olunduğu kimi, 8 orkestr alətini 17 alətə qədər artırmışdır. Bəstəkar ağac nəfəs alətləri qrupuna aid bütün alətlərdən (fleyta, qoboy, klarnet, faqot), mis nəfəs alətləri qrupuna aid alətlərdən (valturna, truba, trombon), zərb alətlər qrupundan (litavra, ksilofon, tarelkalar, kiçik təbil, üçbucaq), pianodan, həmçinin simli alətlər qrupu (I və II violinlərdən, viola, violonçel və kontrabas) alətlərin köməkliyi ilə “Ər və arvad” operettasının yeni partiturasını tərtib etmişdir. Bununla bəstəkar, orkestr səslərinin koloritliyi, alətlərin səslənmə rəngarəngliyi, müxtəlif alətlərin düzgün seçimi ilə orkestrin miqyasını zənginləşdirərək əsəri klassik normalara uyğunlaşdırmışdır.

Zamanında operettanın librettosu bir neçə dəfə nəşr olunsada, not və musiqi materialları xəttatlar tərəfindən yazılır, arxivlərdə saxlanılırdı. Köçürmələr zamanı bəzən səhvlərə yol verilir, bəzi nömrələr isə təhrif olunurdu. Bunları nəzərə alan bəstəkar və Ü.Hacıbəylinin Memorial Ev Muzeyinin direktoru Sərdar Fərəcov çətin, eyni zamanda məsuliyyətli bir işə girişərək Ü.Hacıbəylinin unudulmuş, illərlə səhnələrdə səslənməyən “Ər və arvad” operettasını yenidən işləyir, klavir və partiturasının bərpası işini vacib bilir. Beləliklə də bəstəkar əsərin librettosunu 2005-ci ildə Üzeyir bəyin 120 illik yubileyi münasibətilə tərtib etdiyi “Komediyalar və yumoristik miniatürlər” kitabında, klavirini isə 2012-ci ildə (ikinci dəfə redaktə 2015-ci il) Mədəniyyət və Turizm Nazirliyinin sifarişi ilə çap etdirir.

2010-cu il 16 oktyabrda Üzeyir bəyin 125 illik və Azərbaycan Dövlət Musiqili Komediya Teatrının 100 illik yubileyləri münasibəti ilə Üzeyir Hacıbəylinin “Ər və arvad” operettası bəstəkar Sərdar Fərəcovun yeni redaksiyası əsasında elə Musiqili Komediya Teatrında yenidən işıq üzü gördü. Uzun illərin həsrətindən sonra nəhayət ki, “Ər və arvad” dogma səhnəsinə geri döndü. Sərdar Fərəcov bu barədə belə yazır: “Ər və arvad” operettasının yenidən səhnəyə qayıtması Üzeyir bəyin ruhu qarşısında bir mənəvi borcun ödənilməsi kimi qiymətləndirilə bilər” (6, s. 9)

100 il öncə 1910-cu və 2010-cu ildə səhnələşdirilən “Ər və arvad” operettasının təşkilat və aktyor heyətlərini xatırlasaq, maraqlı bir müqayisə əldə etmiş olarıq. İlk dəfə 1910-cu ildə bu operettanı səhnələşdirərkən əsərin dirijoru məhz müəllif, Üzeyir bəy özü olmuşdur. Rejissor H.Ərəblinski, rejissor köməkçisi X.Hüseynov, təşkilatçı A.Vəli olublar. Rollarda isə o zaman həvəskar aktyor kimi fəaliyyət göstərən, lakin dövrlərinin ən mükəmməl opera sənətçiləri kimi tanınan Hüseynqulu Sarabski (Mərcan), Mirzəağa Əliyev (Kərbalayi Qubad), Əhməd Ağdamski (Minnət), Hənəfi Terequlov (Səfi), Kələntərov (Yetər) və b. çıxış etmişlər. 1910-cu ildə səhnədə qadınların görünməsi, iştirakı qadağan olunduğu üçün qadın rolları da kişilərə həvalə edilmişdi. Onun üçün Minnət və Yetər rollarını da kişi aktyorları oynayıb.

100 il sonrakı tamaşanı Musiqili Komediya Teatrının direktoru Əliqismət Lalayevin dəstəyi ilə baş rejissor Yusif Əkbər, quruluşçu rəssam Eldar Qurbanov, dirijor, əməkdar incəsənət xadimi Nazim Hacıəlibəyov hazırlamışlar. Aktyor heyətinə isə beş Xalq artisti – İlham Namik Kamal (Mərcan), Afaq Bəşirqızı (Minnət), Yaşar Nuri (Kərbəlayi Qubad), Arif Quliyev (Səfi), Fatma Mahmudova (Kərbəlayi Qubadın arvadı Yetər) daxil idi (6).

Göründüyü kimi 100 il öncəki professional təşkilat və aktyor truppasının qazandığı müvəffəqiyyəti 100 il sonra da mükəmməl təşkilat və aktyor bacarığı sayəsində geri qaytarmaq mümkün oldu. Bu isə artıq ikiqat uğur demək idi. Sərdar Fərəcova keçmişin musiqisini gələcəyə ötürmək nəşib olmuş, bu işin öhdəsindən bəstəkar layiqincə gələ bilmişdi.

S.Fərəcov əsərin yeni redaktəsini edərkən bir çox yeniliklərə imza atmışdır. Bəstəkar əsərin bərpa və redaktəsində, orkestrləşdirilməsində, ədəbi mətnin düzgün təqdim olunmasında hər kiçik detallara xüsusi diqqət yetirmiş, müsbət tərəfə xeyli sayda fərqliliklər gətirmişdir (6):

1. Öncə əsərin klaviri yenidən işlənib hazırlandı.
2. Yeni klavir əsasında tamamilə yeni partitura yazıldı.
3. Libretto üzərində işlənərək bəzi düzəlişlər edildi.
4. Üzeyir bəyin “Ər və arvad” operettasında xorlar təksəsli, unison olduğu halda, genişləndirilərək artıq 2 və 4 səslə yazıldı. (Xorlar: 2 səslə kişi xoru, 4 səslə qarışq xor).
5. Operettada iştirak edən personajların səs bölgüsü müəyyənləşdirildi.
6. Səs bölgüsünə uyğun olaraq tonallıq təyin olundu.
7. Xəttatlar tərəfindən edilmiş xətlər (məqam, harmoniya, intonasiya xətləri və b.) aradan qaldırılaraq düzəldildi.
8. Əsərin üslubuna uyğun gəlməyən bəzi musiqi nömrələri ixtisar olundu. (Üzeyir Hacıbəylinin “Ər və arvad” operettasının orijinal klavirində yer alan “Leyli və Məcnun” operasından “Ərəblərin xoru”, “Şeyx Sənan” operasından II pərdədəki “İnsaf eyləyin halıma yanın” və ya “Ey səbə yeli” adlı xorları S.Fərəcov tərəfindən ixtisar edilmişdi).

9. Onun əvəzində S.Fərəcov bəzi məntiqi dəyişikliklər edərək, əvvəllər klavirdə olmayan bir neçə musiqi nömrələri əlavə etdi. Bərpa olunmuş yeni klavirdə 7 əlavə musiqi parçaları yazılaraq, cəmi 13 musiqi nömrəsindən ibarət olan operettanı 20 musiqi nömrəsinə qədər artırdı.

10. Əsərin orijinal 3 pərdəli quruluşunda dəyişikliklər edərək, pərdələrin daxilində musiqi nömrələrini artıraraq ümumilikdə onu 2 pərdəli quruluşa etmişdir.

Bəstəkarın özünün də qeyd etdiyi kimi, bu əsəri yenidən redaktə edərkən o, bir çox yenilikləri ilə yanaşı, əsas sujet xəttinin özəlliyini də qoruyub saxlamışdır. XX əsrin əvvəllərində yaranmış bu əsər öz dövrünün, köhnə cəmiyyətdən miras qalan köhnəliyin, Azərbaycan qadınının ailə və cəmiyyətdəki məhdud vəziyyətə etirazın bariz nümunəsi olaraq komik-satira janrı vasitəsilə ifadə edən ən gözəl əsərlərdən biridir. Üzeyir bəyin “Ər və arvad”, “O olmasın, bu olsun”, “Arşın mal alan”

operettaları öz dövrünün ictimai həyatında hakim olan feodal patriarxal münasibətləri tənqid və ifşa edən qüdrətli satirik əsərlərdir.

Beləliklə, S.Fərəcovun “Ər və arvad” operettasına 100 il sonra yeni səhnə həyatı bəxş etmək cəhdi müvəffəqiyyətlə baş tutur. Bununla da Üzeyir bəyin artıq 3 operettasının tam mənada sujet və musiqisi tamaşaçılara məlum olur. Sərdar Fərəcov təkcə bir bəstəkar kimi deyil, həm də ictimai xadim kimi də bu münasibətlə bir neçə tədbirlərin təşkilatçısı kimi çıxış etmişdir.

Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin yaradıcısı, dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəylinin 125 illik və “Ər və arvad” operettasının 100 illik münasibəti ilə Sərdar Fərəcovun rəhbərliyi altında 2010-cu il mayın 14-də bəstəkarın Ev Muzeyində elmi-praktik konfrans keçirildi. Konfransda muzeyin direktoru Sərdar Fərəcov Üzeyir bəy haqqında öz dəyərli düşüncələrini bölüşərək, daha sonra muzeyə Azərbaycan Respublikasının Milli Bankı tərəfindən hədiyyə olunmuş Üzeyir bəyin surəti həkk olunmuş qızıl sikkəni qonaqlara nümayiş etdirdi.

Azərbaycanın bir çox elm və mədəniyyət xadimlərinin, professorların iştirakı ilə keçirilən elmi konfransda Üzeyir bəyin bir bəstəkar, pedaqoq, publisist, ictimai xadim və b. cəhətləri haqqında məruzələr səsləndirildi. Belə konfransların keçirilməsində məqsəd Üzeyir bəyin yalnız bəstəkar kimi deyil, həmçinin onun bir publisist, jurnalist, pedaqoq kimi də gördüyü işlərin misilsiz dəyərini bir daha sübut etmək, onun elmi əsərlərini araşdıraraq, yeni nəsillərə ötürməkdir. Konfransda səslənən məruzələr kiçik broşür şəklində çap olundu.

Üzeyir Hacıbəylinin həmçinin 125 illik yubileyi ilə əlaqədar Heydər Əliyev Fondunun dəstəyi, S.Fərəcovun rəhbərliyi və təşkilatçılığı ilə “Üzeyir dünyası 125” adlı təqvim-kitab tərtib olunmuşdur. Həm telefon dəftəri, həm də təqvim kimi çap olunan bu kitabçada Üzeyir bəyin bütün həyat yolu, ilk əsərlərindən başlayaraq bütün əsərləri kiçik şəkillərlə, qısa məlumatlarla qeyd olunmuşdur.

ƏDƏBİYYAT:

1. Bədəlbəyli Ə.B. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. B.: Elm, 1969, 248 s.
2. Məmmədli Q.M. Üzeyir Hacıbəyov: 1885-1948 həyat və yaradıcılıq salnaməsi. B.: Yazıçı, 1984, 462 s.
3. Məmmədova L.M. Sərdar Fərəcov. B.: Şərq-Qərb, 2015, 32 s.
4. Fərəcov S.F. Üzeyir işığında. B.: Xatun plyus, 2010, 172 s.
5. Fərəcova H.S. Ü.Hacıbəylinin musiqili-səhnə əsərlərinin bərpası və yeni redaktəsi. Magistr dissertasiyası. Azərbaycan Milli Konservatoriyasının kitabxanası. B.: 2015, 75 s.
6. Hacıbəyli Ü.Ə. Ər və arvad.(Operettanın bərpası və yeni redaktəsi S.Fərəcovundur). B.: 2012.
7. Абасова Э.А Опера и музыкальные комедии Узеира Гаджибекова. Б.: Ак Наук Азерб.ССР, 1961, 193 с.
8. Музыкальный энциклопедический словарь. гл.редактор Г.В.Келдыш, М.Советская энциклопедия, 1990, 672 с.

Гюнель ЗЕЙНАЛЛЫ

Докторант БМА имени У.Гаджибейли ,
преподаватель кафедры «Теория музыки»

ОПЕРЕТТА «МУЖ И ЖЕНА» НА СЦЕНЕ СПУСТЯ 100 ЛЕТ...

Резюме: В статье рассматривается история создания оперетты Узеира Гаджибейли «Муж и жена». Представлена подробная информация о восстановлении и редактировании данного произведения Сардаром Фараджевым.

Ключевые слова: Узеир Гаджибейли, Сардар Фараджев, жанр, музыкальная комедия, оперетта

Gunel ZEYNALLI

PhD Student of BMA named U.Hacibeyli ,
Senior Lecturer of Music Theory Department

THE OPERETTA "HUSBAND AND WIFE" ON THE SCENE AFTER 100 YEARS...

Summary: The article talks about operetta "The husband and the wife" by Uzeyir Hajibeyli. Here you will find detailed information on the restoration and editing of this work by Sardar Farajov.

Key words: Uzeyir Hajibeyli, Sardar Farajov, genre, musical comedy, operetta

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Gülzar Mahmudova
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Leyla Abasquliyeva

Sonaxanım İBRAHİMOVA

sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor, əməkdar incəsənət xadimi

Bakı şəhəri, AZ 1014, Rəşid Behbudov küçəsi 75,
Email: bakixoreografiyaakademiyasi@gmail.com

AZƏRBAYCANDA MUSIQI PRODÜSERLİYİNİN SƏCİYYƏVİ XÜSUSİYYƏTLƏRİ VƏ PROBLEMLƏRİ

***Xülasə:** Təqdim olunan məqalədə Azərbaycan müasir sosial-mədəni vəziyyətin kontekstində musiqi prodüserliyinin səciyyəvi xüsusiyyətləri və problemləri açıqlanır. Açıqlanan problemlər musiqi sənətinin müxtəlif vektorlarını əhatə edir və bu mərhələdə Azərbaycan musiqi prodüserliyinin inkişafına mane olan əsas müddəalar və amillər qeyd olunur.*

***Açar sözlər:** Musiqi prodüserliyi, problemləri, Azərbaycan, art-menecer, xüsusiyyətlər, mədəniyyət, istiqamətlər*

Prodüser fəaliyyətinin ayrı-ayrı formalarının mövcud olmasına baxmayaraq, indiyə qədər Azərbaycanda bir sıra amillərin yardım etdiyi prodüserlik institutunun təşəkkül tapması haqqında bəhs etmək mümkün deyil. Azad bazarın səciyyəvi xüsusiyyətlərini nəzərə almaqla musiqi proseslərinə rəhbərliyin təşkili və yeni peşəkar formaların yaradılması prerogativ istiqamətlərdən biri olmuşdur. Onlara ilk növbədə, musiqi prodüserliyi aiddir.

1990-cı ildə müstəqillik əldə olunandan sonra Azərbaycanda baş verən sosial-siyasi və iqtisadi dəyişikliklər müasir Azərbaycan incəsənətinin inkişafına təsir göstərmişdir. Sərhədlərin açılması ümumilikdə ölkənin sosial-mədəni sistemində təsir göstərmiş və xüsusilə də mədəni dialoq baxımından beynəlxalq işgüzar ünsiyyət məsələləri və mədəniyyətin müasir təşkili sistemində birləşməsi nəinki musiqini, eləcə də ədəbiyyatı, teatrı, kinonu daxil etməklə Azərbaycan mədəniyyətində işgüzar seqmentin sonrakı inkişafına xidmət edən əsas istiqamətlərin müəyyən transformasiyası problemlərini ön plana çəkmişdir.

İndiki dövrdə Azərbaycanda anlayışların əvəz olması mövcudluğu bir qayda olaraq layihənin menecmentinə görə məsul şəxsi prodüser adlandırırlar. Hətta peşəkar musiqiçilər arasında musiqi prodüserlərinin, menecerlərin, agentlərin, sərmayəçilərin funksiyaları haqqında yanlış təsəvvür mövcuddur (“musiqi prodüseri” termini altında layihənin və ya ifaçının irəliləməsinin “texniki tərəfi” ilə maliyyə, inzibati, texnoloji və ya hüquqi aspektlər ilə məşğul olan PR–menecerin, nəşirin,

distribüterin, tur-menecerin, imicmeykerin funksiyalarını yerinə yetirir, yəni menecer funksiyalarını yerinə yetirən şəxs başa düşülür³).

Yuxarıda qeyd olunan məqamlar ilə əlaqədar və geniş, peşəkar musiqi prodüserlərinin fəaliyyətinin əsas istiqamətləri haqqında məlumatlı olmamasından istifadə edərək, yaranan boşluğu elementar musiqi təhsili olmayan, özlərini musiqi prodüserləri kimi qələmə verən şəxslər doldurmuşlar. Lakin təqdim olunan fərdlərin fəaliyyətinin təhlilini menecment kimi xarakterizə etmək mümkündür. Musiqi prodüseri – sırf inzibati funksiyalar ilə əvəz olunmayan böyük iş təcrübəsini və xüsusi peşə təhsilini tələb edən ayrıca peşədir.

İlk olaraq musiqi prodüserinin işinin mahiyyətini və səciyyəvi xüsusiyyətlərini açıqlayan fakültələrin, mütəxəssislərin hazırlanmasında təhsil və elmi bazanın yoxluğu. Musiqi prodüserinin fəaliyyətinin səciyyəvi aspektlərinin öyrənilməsinə aid olan fənn əksər hallarda systemsiz və fakültativ xarakter daşıyan “Art-menecment” kimi qısa kursun çərçivələri daxilində məhdudlaşdırılır (respublikanın hər bir musiqi AİM-də fənnin tətbiqinin xüsusi planı təqdim olunub).

Bu kurs giriş kursu olub, yaradıcılıq layihəsinin fəaliyyətinin bütün sahələrinin ətraflı şəkildə tədrisi ilə əlaqədar peşələrin öyrənilməsinin differentsiasiyasını nəzərdə tutmur: musiqi sənətinin müxtəlif vektorlarının prodüser peşəsi, prodüserliyin komanda və fərdi forması, layihənin, musiqi kommunikasiyası nəzəriyyəsinin inkişafının hesablanması və elementar sxemin işlənilib hazırlanması, musiqi sosiologiyasının əsaslarının öyrənilməsi: dinləyicilərin tipologiyası və onların musiqi seçimləri, böyük və kiçik şəhər publikasının mentaliteti, dinləyicinin hazırlığına istinad edən konsertlərin müxtəlifliyi (o cümlədən də, akademik musiqi) və s.

İlk növbədə, bütün maraqlı tərəflərin iştirakı ilə akademik istiqamətin və bədii layihələrin musiqi prodüserliyinin inkişafına yönəlmiş problem xarakterli tapşırıqların qoyuluşu və həlli ilə bağlı dəyirmi masaların, konfransların, elmi diskussiyaların yox dərəcəsində olmasıdır. Bu diskussiyalar prodüserlərin, incəsənət xadimlərinin, musiqişünasların, KİV nümayəndələrinin elmi, yaradıcı və işgüzar əlaqələrinin, eləcə də təhsil, mədəniyyət və incəsənət idarələrinin hakim strukturlarının və inzibati işçilərinin prodüser layihələrinin realizəsinə cəlb edilmə, həmçinin, dinləyicilərin akademik musiqiyə qarşı marağının artmasına yardım göstərməsidir.

Bu gün Azərbaycan musiqi cəmiyyətində bəzi hallarda neqativ iradlara gətirib çıxaran xüsusi şifahi qaydada əməkdaşlıq şərtləri və nəticə kimi, yeganə yaradıcı layihə ilə əlaqədar olan tərəflər arasında etimadın yoxluğu şərtləndirilir. Sözsüz olaraq, xidmətlərin qiymətlərinin, əməkdaşlıq müddətlərinin dəqiq şərtləndirildiyi müqavilələrin tərtib olunması və imzalanması zamanı dəqiq qanunverici baza, tərəflərin arzuları və ümidləri, layihənin və artistin irəli çəkilməsi ilə bağlı ümumi büdcənin razılaşdırılması, bütün maraqlı tərəflərin məsuliyyətinin və etimadının

³Sovet terminologiyasından istifadə edərək musiqi prodüseri tərəfindən yerinə yetirilmiş işi bədii rəhbər menecer – direktor-təşkilatçı (yaradıcı layihənin realizə olunması üçün inzibati tərəflərin realizə olunması üçün işə götürülən idarəçinin funksiyası) tərəfindən yerinə yetirilmiş iş ilə müqayisə etmək mümkündür (layihənin yaradıcı hissəsi, eləcə də, konkret layihənin inkişaf istiqamətinin təyin olunması).

möhkəmləndirilməsində və bir çox neqativ nəticələrin dəf olunmasında vacib məqamdır.

İri prodüser mərkəzləri, prodüserliyin fərdi formaları haqqında qanunu, akademik istiqamətli musiqi biznesinin inkişafına vergi qoyuluşundan azad edilən investorlar və sponsorlar haqqında qanunu daxil etməklə musiqi sahəsində bütün işgüzar və maliyyə aspektlərinin fəaliyyətini tənzimləyən qanunverici bazanın, hüquqi aktlarının mövcudluğu vacib amillərdəndir.

Qeyd etmək lazımdır ki, akademik musiqinin prodüserliyinə xüsusi diqqət kütləvi musiqi mədəniyyətinin (pop-art) və akademik musiqinin ifadə vasitələri arasında – müasir musiqinin iki sahələrinin solumunda açıq-aşkar güclənən disbalans diktə olunur⁴. Bu mənada, vergi güzəştləri və akademik musiqinin musiqi prodüserliyinə göstərilən hüquqi dəstək publikanın bədii zövqünün yaxşılaşmasına, solumun mədəni səviyyəsinin artırılmasına, akademik incəsənətin dəyərləndirici olan auditoriyanın formalaşmasına və tərbiyə olunmasına yardım göstərə bilər.

Azərbaycanda ayrı-ayrı musiqiçilərin və yaradıcı layihələrin peşəkar şəkildə irəli çəkilməsi ilə məşğul olan iri prodüser mərkəzlərinin (rekord-lejbl, bukinq-agentlikləri) yox dərəcəsidir. Kənar mütəxəssislərin dəvət olunması, eləcə də xüsusi layihələrin musiqiçilər tərəfindən sərbəst şəkildə təmsil olunması, bu fəaliyyətin nəticəsini daha da az proqnozlaşdıraraq müəyyən maliyyə riski ilə əlaqələndirir (vəsaitlərin təkrar xərclənməsi, qeydiyyat metodlarının, studiyaların, mühəndislərin yanlış seçimi). Peşəkar musiqi prodüserinin fəaliyyəti işin bütün mərhələlərinə nəzarətə yardım edir və büdcəni, müddətləri və nəticəni proqnozlaşdırır. Yeni bədii layihələri zəif realizə edən (əsasən menecer fəaliyyəti) məşhur xarici ifaçıların qastrolları ilə məşğul olan kommersiya konsert təşkilatlarının mövcudluğu və beynəlxalq əlaqələrin yoxluğu ilə əlaqədar bir çox istedadlı Azərbaycan musiqiçilərinin xarici musiqi prodüserlərinə müraciəti buna misaldır.

Musiqi televiziyasında 1990-2016-cı illər ərzində prodüserlik institutunun meydana çıxması, dövlət maliyyəsinin ixtisara salınması, teleyayımın kommersiyalaşdırılması, teleproqramlara ehtiyac duyan kanalların, o cümlədən də, musiqi kanallarının çoxalması ilə əlaqədardır. Azərbaycan televiziyasında yeni orijinal musiqi proqramlarının yaradıcılarının hüquqi zamanətlərinin yoxluğu ikinci problem olaraq meydana çıxır. Bu zaman “gizlin plaqiat”, yəni, rəqabət aparən telekanallarda musiqi proqramlarının yeni format yaradıcılarının intellektual mülkiyyətinin qeyri-qanuni şəkildə mənimsənilməsi halları mövcuddur. Musiqi televiziyanın təşkilində prodüserlik, institutun formalaşması ilə əlaqədar problematikanın ayrıca hissəsini təşkil edir.

Bu sahədə məşğul olan insanların işi bir sıra fərqli əlamətlər ilə xarakterikdir. Televiziya musiqi proqramlarının prodüseri ilk növbədə musiqi teleproqramlarının

⁴Sözsüz olaraq, iki sahənin uğurlu qarşılıqlı fəaliyyəti ilə bağlı bir sıra misallar mövcuddur. Misal kimi Luçano Pavorottinin (klassika) və Stinqin (pop-art) və ya Alim Qasımov ilə (folklor) YoYo Ma (klassik) duetini göstərmək mümkündür. Lakin bu layihələr vahid xarakterə malikdir.

məzmununu – sinopsisin, musiqi teleproqramının ssenarisinin, pilot buraxılışının yaradılmasını təmin edir.

Xarici lisenziya ilə əldə olunan teleproqramın istehsalı üçün kanalın prodüseri işçi götürdüyü hallarda lisenziyalı musiqi proqramlarının nüfuzu, Azərbaycan televiziyasının əsas problemlərdəndir. Əksər hallarda bu proqramlar və layihələr müxtəlif kanallarda təkrarlanaraq, musiqi verilişlərinin vahid formalarının nüfuz qazanmasına, musiqi televiziyasının müəyyən stereotiplərinin məcburən qəbul edilməsinə yardım edir.

Digər problem Azərbaycan televiziyası üçün xarakterikdir: kütləvi mətbuat vasitələrinin artımı və qlobal media mədəni məkanın inkişafı ilə əlaqədar olaraq tamaşaya, media vasitələrinə, əyləncəli musiqinin kommersiyalaşmasına, kütləvi şəkildə yayımlanmasına və istifadəsinə əsaslanan kütləvi musiqi mədəniyyətinin yeni tipi formalaşır. Kütləvi musiqi mədəniyyətinin artımı şəraitində mədəniyyətin periferiyasında akademik mədəniyyət sahəsi yer alır və klassik musiqi sahəsinə qarşı maraq əhəmiyyətli şəkildə azalır. Bütün bunlara baxmayaraq, musiqi sənayesi bu və ya digər hallarda televiziya ilə əlaqədardır. Praktiki olaraq bütün Azərbaycan telekanallarında klassik incəsənət və klassik musiqi haqqında proqramların və ya verilişlərin payı 10%-dən artıq olmur. Akademik incəsənət sahəsində ən yaxşı layihələri və xəbərləri (konsertlər, tamaşalar, filmlər) işıqlandıran yeganə kanal “Mədəniyyət” kanalı, pop-mədəniyyət ilə akademik incəsənət arasındakı açıq-aşkar disbalansı kompensasiya etmək iqtidarında deyil.

Nəticədə qeyd etmək istərdik ki, təsvir olunan problemlər Azərbaycanda musiqi prodüserliyinin inkişafı mərhələsində əsas problemlər olaraq qalır. Onların həlli, musiqi prodüserliyi institutunun inkişafı kimi müasir Azərbaycan sosio-mədəni məkanının yekun olaraq formalaşmasına və təkmilləşdirilməsinə yardım edəcəkdir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Алиева У.С. Анализ нашего... // Зеркало №139 В.: 2003. с. 23-24.

Сонаханум ИБРАГИМОВА

доктор философии по искусствоведению, профессор

СПЕЦИФИКА И ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОДЮСЕРСТВА В АЗЕРБАЙДЖАНЕ

Резюме: В представленной статье раскрываются специфика и проблемы музыкального продюсера в контексте современной социо-культурной ситуации Азербайджана. Раскрываемые проблемы охватывают разные векторы музыкального искусства, при этом подчеркиваются основные положения и факторы, мешающие развитию азербайджанского музыкального продюсера на данном этапе.

Ключевые слова: музыкальное продюсера, проблемы, Азербайджан, арт-менеджмент

Sonakhanum Ibragimova

PhD in Arts, professor,

Honored Art Worker

SPECIFICS AND ISSUES AND PROBLEMS OF MUSICAL PRODUCTION IN AZERBAIJAN

Summary: *This article describes specifics and problems/issues of musical production within the context of modern social and cultural environment in Azerbaijan. The issues being discussed cover different vectors of musical art, as well as underlying the main factors and conditions obstructing the development of Azerbaijani musical production at the current stage.*

Key words: *musical production, issues/problems, Azerbaijan, art-management*

Камина МАМЕДОВА
Доктор философии, доцент

Адрес: Баку, AZ1010, г. Баку, пр-т. Азадлыг, 20

Email: kmamedova1962@mail.ru

НЕКОТОРЫЕ ОНТОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ СЕМИОТИКИ

Резюме: *Актуальность необходимости изучения онтологии музыкальной семиотики, обусловлена постоянно раскрывающимся потенциалом научных подходов, в зависимости от идеологии и технических возможностей. По мнению автора, в современный период, музыкальные символы, как носители информационных образов, играют роль интегративно - коммуникативного фактора, духовно облагораживающего новую картину мира ценностно-культурными установками.*

Ключевые слова: *музыкальный символ, онтология, образ, культ, идеология, отрицание, музыкальная информация, смысловое развитие*

Перцепция звуковой материи, в данном случае, музыки и её апперцепция, происходят благодаря символам, раскрывающим картины и образы музыкального произведения – гармонического творения, *связующего звена между материальным и духовным началом. Во многих традициях* подчиненность музыки фундаментальным законам и развитие во времени, делают ее одним из замечательнейших образов мироздания. По мнению древних ученых, звук – это вибрация Космоса (космической энергии) и созидательная сила. Так, согласно индуистской доктрине, Космос пришёл в движение под живой звук флейты Кришны, после чего началось магическое рождение мира, мирозидание [5].

В китайской мифологии существует сюжет о сотворении Поднебесной из музыкальной гармонии. Музыка как гармония следующих друг за другом элементов мелодии служит образом естественной связи между всеми явлениями. Посредством музыки происходит упорядочение различных элементов и явлений, их гармонизация. [7]

В кельтской мифологии бог Дагда играет на арфе-дубе. Под музыку извлекаемых Дагдой звуков, происходит смена времен года. Арфа символизирует мистическое напряжение и стремление к трансцендентному.

Так же, в Древней Греции, когда Аполлон, перебирал струны на кифаре, рождались звуки, высота которых ассоциировалась с временами года: низкие – с зимой, высокие – летом.

У Платона, сирены (женщины-птицы или русалки) располагаясь на восьми сферах космического веретена богини Ананке, своим сладкозвучным пением создавали гармонию мира [7]. Песня сирен завораживала моряков и заставляла их идти на верную смерть. Поэтому их пение является символом опасности и угрозы. Не зря в современном мире сиреной называют сигнал, используемый для предупреждения опасности.

По преданию, в море почти всегда встречались сирены. Предполагалось, что это связано с беззащитностью моряков, находящихся в водной стихии. В состоянии аффекта они легко поддавались чарам сирен [9].

Благодаря элементам символических соответствий, музыка стала ценностно-культурным фактором в интегративно-коммуникативном процессе и до сих пор исполняет роль упорядочивающего взаимовлияния между человеком и миром.

Однако отношение к музыкальной символике, не характеризуется устойчивостью, оно менялось в зависимости от времени и идеологии, от возведения в культ (Пифагор и его приверженцы на пять лет отрешались от суеты и вслушивались в музыку сфер) до, практически, полного отрицания (период ленинизма).

Российский учёный и писатель С.Г.Кара-Мурза писал: «В мире культуры, созданном самим человеком (общественным человеком), мир символов (универсум символов) занимает особое место... Они – часть оснащения нашего разума, которое все время развивается, достраивается, но оно может быть и разрушено, и повреждено. Вступая в борьбу усилиями нашего сознания и воображения, сотрудничая между собой, символы образуют свой целый мир...» [2, 115].

В соответствии с теорией немецкого философа и культуролога начала XX века – Эрнста Кассирера, изложенной в работе «Опыт о человеке», функциональная особенность музыкальных символов, «заключает в себе самостоятельную энергию духа, посредством которой простому наличному бытию придается определенное «значение», своеобразное идеальное созерцание» [3, 568].

В своей другой работе «Философия символических форм: введение и постановка проблемы» Э.Кассирер пишет: «Прояснение природы символа, является главной целью научного познания, которое достижимо в будущем» [4, 168].

Культу символа было посвящено огромное количество работ. Однако под действием смены идеологий, как уже было отмечено нами, его значение было подвергнуто переоценке, варьирующейся в пределах двух крайностей - от интуитивизма до формализма. Символ раскрывался как диалектическое единство формосодержания, не сводимое в отдельности ни к форме, ни к содержанию. Вспоминалось учение И.В.Гёте о прото-феномене, который поэт и учё-

ный рассматривал в области физики, механике, оптике, и, в целом, неорганической природы, как исключительном плоде практики познания. Противопоставляя идею – тип, Гёте говорил о прото-феномене, как факте. В одном случае система природы дана как механизм, в другом случае – как метаморфоза. Если тип текуч и изменчив, то прото-феномен – постоянен и неизменен. В результате сравнений, Гёте делал вывод, что прото-феномен – это символ, и, в то же время – парадигма символа [10].

Модальный анализ символа выявляет его возможность, действительность и необходимость. Указанные три фактора соответствуют тройному членению феномена. «Музыкальное произведение состоит из множества звуков и звуко сочетаний, но, тем не менее, мы говорим об одном произведении. Что это означает? То, что аспект множества обуславливает аспект различия, при этом, каждая форма отличается от другой. Но вместе с тем они суть некая целостность, одно, данное как единство. Это «одно» как раз не формально; мы не можем поставить его рядом с многообразием форм, и говорить о нем как об одной из многих» [8, 110-114]. Но, если здесь и затушёвывается идея концептуальной схемы, то парадигма символа выдвигается на первый план.

В начале XX века, в результате идеологических противоборств, махисты и марксисты выступили против теории иероглифов Г.В.Плеханова, согласно которой ощущения и представления человека представляют из себя не копии действительных вещей и процессов природы, не изображения их, а условные знаки, символы. После того, как В.И.Ленин в труде «Материализм и эмпириокритицизм» оповестил, что «...теория символов не мирится с таким (всецело материалистическим, как мы видели) взглядом, ибо она вносит некое недоверие к чувственности, недоверие к показаниям наших органов чувств. Бесспорно, что изображение никогда не может всецело сравняться с моделью, но одно дело изображение, другое дело символ, условный знак. Изображение необходимо и неизбежно предполагает объективную реальность того, что «отображается». «Условный знак», символ, иероглиф суть понятия, вносящие совершенно ненужный элемент агностицизма» [6, 247-248], появилась тенденция отрицательного отношения к символу. От переоценки в познании и культуре, символ «откатился» к понижению своего онтологического статуса. «Появилась угроза пансимволизма, и это стало приводить к порождению прямой мистификации объекта, поскольку по самому своему определению символ не играет самостоятельной онтологической роли. Но в то же время он, условно говоря, равен сущности и оказывается важным условием ее смыслового развития, ее бытия» [8, 110-114].

Тем не менее, символ незаслуженно, по нашему мнению, был предан забвению. А, ведь потребность целостного восприятия музыкального образа, требует информационной трансляции, опосредованной языком символов. Символы транслируют «диалог между индивидом и социумом». В современный период они рассматриваются как носители коммуникативной информации» [1, 16].

В последние годы, интерес к изучению особенностей бытия музыкальных феноменов, отличается возрастанием. Это влечет за собой поиск специфики музыкального творчества, наполненного выразительной виртуальной информацией о картине и образе. В результате создаётся конструктивный процесс перехода удвоенной реальности в виртуальные образцы, несущие в себе функцию инобытия. Символ выражает несобственный, неподлинный момент бытия объекта.

Рассмотрение музыкального символа в аспекте онтологии представляет собой несущую связь с виртуальным миром, открывает новые представления об инобытии и перспективы для интеграции культур. Так, произведения основоположника азербайджанской профессиональной композиторской школы Узеира Гаджибейли, а также произведения его последователей, таких выдающихся композиторов, как Кара Караев, Фикрет Амиров, Солтан Гаджибеков, Ниязи, Тофик Кулиев и других, отличались национальным своеобразием, семиотика которого включала мелизмы – трели, группетто, форшлаги (долгий и короткий); морденты, передающие характерные особенности азербайджанской народной музыки. В целом строгие по форме произведения, оживая под действием семиотических приёмов, явились прообразами новых жанров в музыке, в числе последних – мугамная опера (Уз.Гаджибейли), симфонический и хоровой мугам (Ф.Амиров, Ниязи, С.Алескерев, Н.Аливердибеков), соната-мугам (А.Ализаде, Н.Мамедов), джаз-мугам (В.Мустафа-заде, Р.Бабаев и др.). На колоритной основе мугама созданы замечательные произведения композиторов Азербайджана, список которых продолжает расти.

Мугамы, теснифы, дестяхи и ренги в исполнении сазандарей, вошли в жизнь европейских культур, благодаря специфической мелизматике, мир познаёт тонкости самобытной, азербайджанской культуры.

Мы не станем отрицать, что символы со своими сюжетами, видениями, образами, как, в целом, и картина мира, подвержены изменению. Поэтому выдвигаем как целесообразную установку на переосмысление и адаптацию теоретических подходов к музыкальным символам, как нравственно-культурной и высшей психологической ценности в современных реалиях. По нашему мнению, онтологические исследования музыкальной семиотики, играют важную роль в дальнейшем развитии музыкознания.

Библиография:

1. Денисова А.Б. Бытие музыкального образа: онтолого-гносеологический анализ: автореферат. ...канд. филос. наук. Казань, 2000, 16 с.
2. Кара Мурза С.Г. Манипуляция сознанием. Век XXI. § 2. Разрушение символов. М.: Эксмо, 2005, 832 с.
3. Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. М., 1998, с. 568
4. Кассирер Э. Философия символических форм: Введение и постановка проблемы //Культурология. XX век. М., 1997, с. 168

5. Кушнаренко В. Музыка/ URL: <http://www.lomonosov.org/laws/fourlaws625412.html>
6. Ленин В.И. Материализм и эмпириокритицизм. Полн. собр. соч., т. 18, с. 247-248
7. Символы и знаки. Музыка/ URL: <http://sigils.ru/symbols/music.html>
8. Спирова Э.М. Знак или символ? /Знание. Понимание. Умение. №1, М., 2007, с.110-114
9. Татанова Е. PR в Античной мифологии. Сирены /Электронная энциклопедия URL: <http://mifologia.osipova-pr.com/soderjanie/antichnost/sireny>
10. Федоров В.С.Феномен Гёте в метафизике Андрея Платонова/ URL: <http://philosophy.spbu.ru/userfiles/rusphil/Veche%20%E2%84%9614-6.pdf>

Kəminə MƏMMƏDOVA

Fəlsəfə doktoru, dosent

MUSIQİ SEMİOTİKASININ BƏZİ ONTOLOJİ ASPEKTLƏRİ

Xülasə: *İdeologiya və texniki imkanlarından asılı olaraq musiqi semiotikası ontologiyasının öyrənilmə zərurətinin aktuallığı daim meydana çıxan potensial elmi yanaşmalardan irəli gəlir. Müəllifin fikrincə, müasir dövrdə musiqili rəmlər informasiya obrazlarının daşıyıcısı kimi integrativ-kommunikativ faktor rolunu oynayır, dünyanın mədəni dəyərlərini mənən nəcibləşdirirlər.*

Açar sözlər: *Musiqi rəmləri, ontologiya, obraz, pərəstiş, ideologiya, inkar, musiqili məlumatlar, məna inkişafı.*

Kamina MAMMADOVA

Doctor of philosophy,
Associate Professor

SOME ONTOLOGICAL ASPECTS OF MUSICAL SEMIOTICS

Summary: *The urgency of the need to study the ontology of a musical semiotics is due to the ever-expanding potential of scientific approaches depending on ideology and technical capabilities. In the author's opinion, as carriers of information images, musical symbols in the modern period, play the role of an integrative - communicative factor, which spiritually ennobling a new picture of the world its values and cultural attitudes.*

Key words: *musical symbol, ontology, image, cult, ideology, denial, music information, semantic development.*

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

Gülxanim ƏSƏDZADƏ

Etnomusiqişünas-magistr

Email: asadzade-gulxanim@mail.ru

ŞİRVANIN AUTENTİK FOLKLOR NÜMUNƏLƏRİ

***Xülasə:** Məqalədə ekspedisiya zamanı Şirvanın qədim məskənlərindən biri olan Qobustan şəhərindən toplanılan folklor nümunələri təqdim olunur. Qarşımıza çıxan nümunələr əsasən xınayaxdı, toy və uşaq mahnılarından ibarətdir. Sahə araşdırması zamanı informatorlar müxtəlif adət-ənənələri danışaraq, musiqi nümunələri ifa etmişlər. Tədqiqat işləri bir daha sübut etdi ki, hələ də toplanılmamış musiqi nümunələri yaşamaqdadır.*

***Açar sözlər:** Şirvan, Qobustan, folklor, xınayaxdı, toy, uşaq mahnıları*

Azərbaycanın qədim yaşayış ərazilərindən biri, Şirvan regionunda yerləşən Qobustan⁵ şəhərinin folklor musiqisi olduqca zəngindir. Lakin təəssüflə qeyd etməliyik ki, insanların böyük şəhərlərə axın etməsi ilə burada folklor nümunələri yox olmaq üzrədir. Informatorlardan aldığımız məlumata görə qədim zamanlarda müxtəlif şənlik və məclislərdə, eləcə də məişətdə fərqli folklor nümunələri ifa edilmiş. Musiqi sözügedən məclislərin əsas qayəsini təşkil edir. Bu səbəbdən də, xalqın yaddaşlarında qalmış və günlük həyatlarında istifadə etdikləri autentik musiqi folklor nümunələrini bu gün toplamağı özümüzə borc bilirik. Qeyd edək ki, Şirvanın autentik musiqi folklorunun ilk dəfə olaraq öyrənilməsini macar etnomusiqişünası Yanoş Şipoş həyata keçirmişdir. Müəllifin 2005-ci ildə işıq üzü görmüş “Azərbaycan el havaları. Musiqinin ilkin qaynaqlarında” adlı böyük tədqiqat əsərində (2) Şirvanın autentik musiqi folklorunun müxtəlif janrlarına dair musiqi nümunələrinə rast gəlmək mümkündür. Eləcə də, Şirvanın musiqi folklorunun öyrənilməsində professor F.Xalıqzadənin də müstəsna xidmətləri olmuşdur.

Adı çəkilən ərazidən topladığımız nümunələr toy, xınayaxdı və uşaq mahnıları ilə bağlı ifa olunur. Təqdim edəcəyimiz ilk nümunələr ənənəvi xınayaxdı havalarıdır. Azərbaycan xalqının təfəkküründə toy adət-ənənəsi ən qədim tarixə malik, çal-çağırılı bir hadisədir. Xınayaxdı mərasiminin iştirakçıları qadınlar və cavan qızlardır. Sözügedən mərasim bütün gecə boyu davam edir və şənlik zamanı müxtəlif mahnılar, rəqslər ifa edilir.

Biz Sündü ekspedisiyası zamanı xınayaxdı ilə bağlı iki nümunə əldə edə bildik. Qeyd edək ki, informatorlardan biri Orucova Gülcəhanın verdiyi məlumata əsasən bu nümunələri ona öz nənəsi oxuyub. Daha sonralar bu nümunələri

⁵Tarixi abidələri və ziyarətləri ilə tanınan bu kənd, Bakıdan 101 km uzaqlıqda yerləşir. Əhalisi əkinçilik, üzümçülük və heyvandarlıqla məşğul olur.

informantın özü Şamaxıda fəaliyyət göstərən folklor ansamblının tərkibində ifa etməyə başlayıb.

Gəlinin yeni həyata qədəm qoyması ilə əlaqədar ağbirçək və yaşlı qadınların ona xeyir-dua, öyüd-nəsihət və məsləhətlərin verilməsi musiqi parçasının sözlərində aydın şəkildə xarakterizə olunur. Səkkiz hecalı quruluşa malik olan poetik mətn musiqi ilə vəhdət təşkil edir.

Nümunə №1

Nota köçürən: Əsədzadə Gülxanım

Nümunə toy mərasiminə uyğun ritmik özəlliyi ilə seçilir. Melodiya Azərbaycan musiqisinə xas olan 6/8 ölçüsündə ifa olunur. Ümumilikdə, bəndlərin musiqisi arasında fərq müşahidə edilmir. Ona görə deyə bilərik ki, hər bənd bir perioddan və hər misranın sözləri bir frazadan ibarətdir.

Birinci və ikinci misranın melodiyası birinci cümləni, üçüncü və dördüncü misranın melodiyası isə ikinci cümləni əmələ gətirir. İki cümlədən ibarət olan period formasında hər cümlənin üçüncü və dördüncü xanəsi eynidir:

Qeyd etmək lazımdır ki, cümlələrin hamısı əsas pərdədə bitir. İnformator nümunəni ifa edən zaman ikinci bəndi bir qədər yüksələn *crescendo* ifa etmişdir. Hər bəndin əvvəli *crescendo* olunduğu halda, bəndin son iki melodik misrası *diminuendo* ifa olunurdu. Tətbiqi əhəmiyyət daşıyan xınayaxdı nümunəsi tam kadensiya ilə tamamlanır.

Toy mərasim musiqisi ilə bağlı olan digər nümunə “Səhəng” adlanır.

Nümunə №2.

Nota köçürən: Əsədzadə Gülxanım



İnformator Orucova Gülcəhanın verdiyi məlumata görə bu nümunəni qızlar bulaq başında olarkən və xınayaxdı mərasimi zamanı oxuyur. “Səhəng” nümunəsi iki qrupdan ibarət qızlar tərəfindən, sual-cavab şəklində ifa olunur. Bu da Azərbaycan xalq musiqisində çoxsəsli musiqinin də olmasına bir nümunədir.

Bu nümunə də, öncəki nümunə kimi şux, oynaq xarakterdədir. Poetik mətnlərin musiqisi arasında heç bir fərq müşahidə olunmur. Yeddi hecalı misradan təşkil olunmuş mətn melodik misralarla uyğundur.

Birinci və ikinci cümlələr 4 xanə olmaqla, sual-cavab quruluşunu yaradır. “Ay huvoylu huvoylu” melodik misrası daim cavab partiya kimi səsləndirilir. Bu hissə unison, xor şəklində oxunduğu halda, digər melodik misralar tək ifaçı tərəfindən ifa olunur. Qeyd edək ki, “Huvoylu” nəğmələrinə Qarabağda da rast gəlmək mümkündür.



Təhlil olunan digər nümunə “Ay ağalar” informator Abdalov Cavidin verdiyi məlumata görə bu mahnı əsasən toy mərasimlərində, xüsusən toy axşamlarında yaşlı nəsil tərəfindən bir araya toplaşaraq ifa olunur. Satirik ruhda olan bu kompozisiyanı adətən qaynanalar gəlinləri üçün oxuyurlar. Ümumi məzmun şən, şuh, yumoristik abu-hava bağışlayır.

Nümunə 3.

Nota köçürən: Əsədzadə Gülxanım



7



Nümunədə aşiq şeirinin formalarını görmək mümkündür. Belə ki, ritmik şəkildə ifa olunan musiqinin mətni on bir hecalı qoşma quruluşundadır. Bu da Qobustan ərazisində, daha dəqiq desək, Şamaxı bölgəsində illər ərzində xalq musiqisinin aşiq yaradıcılığı ilə olan qarşılıqlı əlaqəsindən xəbər verir.

Bilindiyi kimi, Azərbaycan toy mərasimləri bir neçə mərhələdən ibarətdir. Ekspedisiya zamanı toy mərasimi ilə bağlı qarşımıza çıxan digər nümunə oğlan adamlarının qız evində oxuduğu mahnıdır. Azərbaycanda bir çox ərazilərdə, eləcə də Qobustanda da qız toyundan sonra oğlan toyu baş tutur. Oğlan toyu başlamamışdan öncə, gəlini qız evindən ailə quracağı evə gətirirlər. Bu mahnı ilə sanki gəlini aparan oğlan adamı qız evini xəbərdar edir. Nümunə №4 qürur hissi ilə

deyilən “Şal almağa gəlmişik” sözləri ilə başlayır. Toy camaatının sevincli olmağı nümunə №4-ün ifa tərzindən sezilir. Bu nümunə adətən şən, oynaq şəkildə yaşlı, ağbırək qadınlar tərəfindən ifa edilir. “Şal almağa gəlmişik” nümunəsi ifa olunan zaman həm ifaçılar, həm də gələn qonaqlar ritmə uyğun şəkildə əl çalırlar.

Nümunə №4.

Nota köçürən: Əsədzadə Gülxanım

Vurğulamaq lazımdır ki, bu nümunə demək olar ki, Azərbaycanın bütün regionlarında mövcuddur. Lakin hər biri məhəlli xüsusiyyətlərinə görə bir-birindən seçilir. Məsələn, Abşeron ərazisində bu nümunə oynaq, ritmik şəkildə yox, əksinə aramla ifa edilir. Eləcə də, poetik mətnə də bir qədər dəyişikliklər özünü büruzə verə bilər.

Sahə araşdırmaları nəticəsində qarşımıza çıxan digər nümunələr uşaq oyun havaları ilə bağlıdır. Xalqın əyləncəsini, məişətini təsvir edən uşaq oyun havaları mövzu, məzmun baxımından rəngarəngdir və bir-birindən fərqlənir. Adından da göründüyü kimi, bu nümunələr uşaqların bir-birilə oynadığı zaman istifadə etdiyi parçalardır. Bütün uşaq oyun havaları ilə bizi Sündü kəndinin sakini informator Abdalov Cavid tanış etmişdir.

İlk nümunə “Paravoz” adlanır. Poetik mətnə uşaqlar biri digərini oynamağa səsləyir:

Nümunə №5.

Nota köçürən: Əsədzadə Gülxanım

Ümumən on iki xanədən ibarət nümunədə b3 və k3 intervallarına sıçrayışlar üstünlük təşkil edir. Zənnimizcə, bu da şüuraltı olaraq uşaq oyun havası olduğundan qaynaqlanır.

Uşaq oyun havaları ilə bağlı olan digər nümunə “Çilingağac” oyunu zamanı uşaqlar tərəfindən ifa edilir. İki dəstədən ibarət olan bu oyunda hər dəstədən iki-üç

nəfər iştirak edir. Adətən, oğlanların oyunu olduğundan əsas məğzi ağac parçasının daha uzaq məsafəyə atılmasındadır. Uduzan tərəf isə qalib gəlmiş dəstə tərəfindən cəzalandırılır. Cəza isə “Çilingağac” mahnısının ifa edilməsidir. Cəzanın çətinliyi rəqib tərəf çatana qədər mahnının birnəfəsə oxunmasıdır. Əgər verilmiş cəzanı uduzan dəstə yerinə yetirə bilməsə, yenidən nümunəni oxumaq məcburiyyətində qalır.

Nümunənin sadə və lakonik olması onun uşaq musiqisinə aid olduğunun sübutudur. Burada poetik mətn qısa misralardan təşkil olunur. “Çilingağac” oyununda ifa olunan mahnı çox cəld tempdədir və sonda kəlmənin uzadılması ilə tamamlanır. İfa olunan melodiya rast məqamı təəssüratını oyadır.

Nümunə №6.

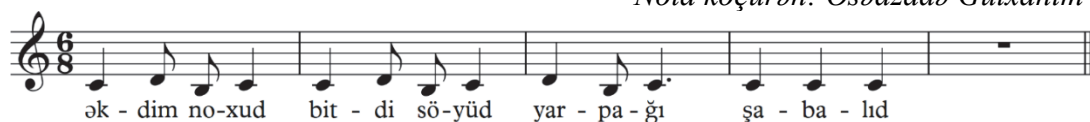
Nota köçürən: Əsədzadə Gülxanım



Ekspedisiya zamanı tanış olduğumuz digər nümunə həm uşaqlar bir-birilə oynadığı zaman, həm də uşaqları oxşayan, sakit edən zaman ifa olunur. Qeyd edək ki, bu nümunəyə biz Abşeronda da rast gəlmişik. Lakin bu nümunələr arasında fərq musiqisində yox, poetik mətnindədir. Bu da hər arealın özünəməxsus dili və ləhcəsi olmasından irəli gəlir. Eləcə də, Abşeron ərazisində bu nümunə yalnız uşaqların bir-birilə oyunu zaman ifa olunur.

Nümunə №7.

Nota köçürən: Əsədzadə Gülxanım



Şamaxı ərazisində: *Əkdin noxud*

Bitdi söyüd

Yarpağı şabalıd

Abşeron ərazisində: *Əkdin noxud*

Bitdi şüyüd

Yarpağı şabalıd

Çöl-sahə araşdırmaları zamanı qarşımıza çıxan digər nümunə bir qədər fərqliliyi ilə seçilir. Belə ki, informator Abdalova Xan Nisə nənənin verdiyi məlumata əsasən bu nümunə “Teşti” oyunu adlanır. Lakin elmi mənbələrdə “Teşti” nəğməsi mövsüm nəğməsi kimi yağışla bağlı olaraq ifa olunduğu qeyd olunur. Informantın bizə verdiyi məlumata görə isə bu nümunəni uşaqlar oyun zamanı ifa edirlər. Uşaqlar test⁶ götürərək onu çalğı aləti kimi istifadə edərək mahnını oxuyurlar. İti, cəld tempdə ifa olunan “Teşti” oyunu 6/8 ölçüsündədir. Bu nümunədə rast məqamının çalarlarını, rüşeymini görmək mümkündür. Uşaq oyun havalarına xas dar diapazondadır.

Nümunə №8.

Nota köçürən: Əsədzadə Gülxanım



Növbəti təhlilə cəlb olunan nümunə analar və ya nənələr tərəfindən qız övladı üçün oxunan nümunədir. Mövzu etibarlı ilə əsasən valideyn, xüsusən də ana və nənələr öz qız övladını təriflədiyi halda, oğul övladına zarafat ilə yanaşır.

Nümunə №9.

Nota köçürən: Əsədzadə Gülxanım

Ritmik, şən, gümrah, yumoristik xarakterdə olan nümunə informant Ağayeva Nanəgülün dediklərinə əsasən körpə qız uşaqlarını oynadan zaman ifa olunur. Si mayəli rast məqamında ifa olunan nümunədə sonuncu dörd xanədə do mayəsi ilə əvəz olunur. Folklor mühiti olduğu üçün informant burada mayəni sonadək saxlaya bilməmişdir. 6/8 ölçüsündə ifa olunan nümunə səkkizlik və çərək notlardan təşkil

⁶Kənd əhalisinin məclislər zamanı istifadə etdiyi xörək tavaları

olunub. Melodiyanın diapazonu k6 intervalı çərçivəsində, kiçik oktavanın lya notundan birinci oktavanın mi notuna qədər olan məsafəni əhatə edir.

Beləliklə, Qobustanın ərazisinə təyin edilmiş ekspedisiya zamanı bizim qarşımıza çıxan iki xımayaxdı, iki toy mahnısı və beş uşaq mahnısını araşdırmağa bildik. Araşdırılan nümunələr Şirvan ərazisinin musiqi folklor mühiti anlayışının və autentik folklorun ümumi cizgilərinin formalaşmasında qismən də olsa müəyyən rol oynadı. Tədqiqat işləri bir daha sübut etdi ki, hələ də araşdırılmamış folklor nümunələri mövcuddur. Kütləvi informasiya vasitələrinin insanların həyatına nüfuz etməsi, əhəlinin böyük şəhərlərə miqrasiya etməsi kimi halların baş verdiyi zamanda mədəni xəzinəmiz hesab edilən folklor nümunələrinin toplanılması, tədqiq olunması aktual məsələlərdən biri kimi qalmaqdadır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Xalızadə F.X. Şamaxı folklor musiqi ənənələrinin tədqiqinə dair. / Ulu öndər Heydər Əliyev İrsində Multikultural və Tolerant dəyərlər mövzusunda konfrans materialı. B.: 2016, 400 s.
2. Şipoş Y. Azərbaycan el havaları. Musiqinin ilkin qaynaqlarında. B.: “Əbilov, Zeynalov və oğulları”, 2005, 604 s.
3. Kərimova T.M. Ana folkloru. B.: Azərbaycan, 1994, 49 s.

Гюльханум Асадзе

Магистр - этномузыковед

АУТЕНТИЧЕСКИЕ ФОЛЬКЛОРНЫЕ ОБРАЗЦЫ ШИРВАНА

Резюме: В статье представлены фольклорные образцы, которые были собраны во время экспедиции в Ширване Гобустанского города. Собранные образцы в основном принадлежат свадебным торжествам и детским песням. Информанты, рассказывая о свадебных обычаях, воспроизвели несколько народных песен, посвященных различным народным торжествам. Исследования показали, что существует еще очень много не найденных фольклорных образцов.

Ключевые слова: Ширван, Гобустан, фольклор, свадебные песни, детские песни

Gul Khanim Asadzade

Ethnomusicologist

AUTHENTIC FOLKLORE OF SHIRVAN

Summary: This article gives information about folklore examples which gathered in expedition in city Qobustan of Shirvan. Collected samples about wedding and nurseries songs. The people who lives there gives information about traditions and sing a lot of songs.

Key words: Shirvan, Qobustan, folklore, wedding songs, nursery songs

Rəyçilər: dosent, əməkdar incəsənət xadimi Faiq Nağıyev

Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Fəxrəddin Baxşəliyev

Email: aysel.sefixanova.1993@mail.ru

Azərbaycan mərasim nəğmələri xalqın milli adət-ənənələrinin bədii təfəkkürdə şeir şəkli alması nəticəsində yaranmışdır. Ölümün türk xalqlarında nə demək olduğunu başa düşmək üçün onun fizioloji proses olmaqdan savayı, yaxınları üçün ağır itki olduğunu da düşünmək lazımdır. Məhz ölümü dəyərləndirmək məqsədilə oxunan ağılar, nəğmələr hər şeydən əvvəl bədii təfəkkürün məhsuludur. Yas mərasimi və orada oxunan nəğmələr xalqın folklorunda emosional-lirik hissələrin ifadəsinə xidmət edir. Qədim tarixi köklərə malik olan mərsiyələr XVI əsrdən bəri XX əsrin əvvəlinə kimi Azərbaycanda geniş yayılmışdır. Mərsiyələr şikayət tipli matəm mahnılarıdır ki, xüsusiyyətlərinə görə çox rəngarəngdirlər. Onlardan həm dini mərasimlərdə Hüseyniyyə təziyələrində, həm də yas mərasimlərində istifadə edib oxuyurlar.

Mərsiyə mətnləri qəsidə tərzində yazılmış mənzum şeirlərdir ki, məzmun etibarilə əsasən Kərbəla müsibətində həlak olan din qəhrəmanlarına, onların çəkdikləri müsibətlərə həsr olunur. Lakin mərsiyə konkret bir şəxsin vəfatına da həsr edilir.

Mərsiyələrin musiqisi şifahi ənənəyə əsaslanırsa, ədəbi mətnləri şair qələminə məxsusdur. Mərsiyələrin musiqi mətninin formalaşmasında folklor musiqisinin təsiri o biri dini musiqi janrlarına nisbətən daha çox nəzərə çarpır. Bu da onların ifasındakı müəyyən normativlərin sərbəstliyi ilə əlaqədardır. Mərsiyələrin musiqi quruluşlarının yaranmasında ədəbi mətnlərin forması və ifa tərzı böyük rol oynayır. Mərsiyələrin musiqi mətnlərinin melodik özəyi əsasən iki, üç və ya dörd xanlı melodik ibarələrdir ki, inkişaf edərək musiqi mətnini əmələ gətirir.

Biz tədqiqat mövzumuzla bağlı olaraq Bakı şəhəri ilə yanaşı, Biləsuvar rayonunda Cəbrayıl rayonundan olan məcburi köçkünlərin məskunlaşdıqları qəsəbədə də ekspedisiya səfərinə getdik. Bu səfər də bizi bir çox zəngin folklor daşıyıcıları ilə tanış etdi. Biləsuvar rayonuna səfərimiz çox məhsuldar oldu. Belə etnoforlardan biri 8-ci qəsəbədə məskunlaşan Tahirova Hacı Sürəyya idi. O, 1940-cı ildə Cəbrayıl rayonu Mehdi kəndində anadan olub. Etnofor bizə söylədi ki, hal-hazırda da öz evində həm oğlu, həm də özü peyğəmbərləri və imamları mədh edən mərsiyələr oxuyurlar. Oxuduğu mərsiyələrdən bir neçəsini bizə avazla söylədi. Həmçinin mərsiyələrlə yanaşı, bir çox laylalar da ifa etdi.

Mərsiyə

oxudu: Tahirova Sürəyya
nota köçürən: Səfixanova Aysel

Largo (♩ = 48)

Fa - ti - mə de - yər ağ - lar ha - nı

mə - nim Hü - sey - nim ha - nı mə - nim

Hü-sey - nim. Ba - şa qa-ra bağ - lar Ba - şa qa-ra bağ - lar Hər - dən hər - dən dad ey - lə - yər A - lə - mi bər - bad ey - lə - yən A - lə - mi bər - bad ey - lə - yən.

Fatimə deyər ağlar,
Fatimə deyər ağlar,
Hanı mənim Huseynim?
Hanı mənim Huseynim?

Başa qara bağlar,
Başa qara bağlar,
Hanı mənim Huseynim?
Hanı mənim Huseynim?

Hərdən-hərdən dar eyləyər,
Hərdən-hərdən dar eyləyər,
Aləmi bərbad eyləyər,
Aləmi bərbad eyləyər.
Anasını yad eyləyər,
Anasını yad eyləyər,
Hanı mənim Huseynim?
Hanı mənim Huseynim?

“Bayatı-Qacar” muğamının “Zəmin-Xara” şöbəsinə əsaslanan not nümunəsi 2 cümləli period formasındadır: $a (12x) + a_1 (20x)$. I cümlə (a) mayənin aşağı kvartasında başlayaraq mayədə tamamlanır. 2 ibarədən ibarətdir. 4 xanəni əhatə edən sual xarakterli I ibarə qlissando ilə mayənin aşağı kvartadan mayəyə qədər qalxan melodik hərəkəti özündə ehtiva edir. II cavab ibarəsi isə 8 xanəni əhatə edərək 2 xanəlik 4 motivə bölünür. Hər 2 ibarə motivlərə, motivlər isə xırda submotivlərə bölünərək musiqi nümunəsinin xarakterini – kədəri, acını əks etdirir. II cümlə (a_1) melodik baxımdan a cümləsinin variant təkrarı da hesab oluna bilər. Fərq yalnız həcmi bir qədər böyük olmasıdır. Beləki, I cümlə 12 xanəni əhatə edərsə, II cümlə 20 xanədən təşkil olunub. Bu genişlənmələr təkrarların hesabına baş verir. II cümlə də 2 ibarədən ibarətdir və hər ibarə 8 xanəyə bölünür. Beləliklə, mərşiyə mayədə tam kadansla tamamlanaraq qapalı periodu təşkil edir.

Verilən not nümunəsindən görünür ki, motiv təkrarlarından geniş istifadə olunmuşdur. Ritmik baxımdan təhlil etsək, sinkopalı hərəkətin üstünlük təşkil etdiyi görürük. Nümunənin diapazonunu I oktavın lya notundan II oktavın fa notuna qədərdir ($k_6 a^1 - f^2$). Melizmatik işarələrdən isə yalnız mordentdən istifadə olunub.

Yas mərasimlərini musiqisiz, yəni oxumalarsız təsəvvür etmək olmaz. Çünki baş vermiş faciə və hüzn özünün musiqi ifadəsini tapmalıdır. Lakin yas mərasiminin müxtəlif dini oxumalarını – ağı, oxşama və mərşiyə kimi janrları mahnı adlandırmaq doğru olmazdı. Ağı və oxşamalar öz sərbəst ritminə görə bu janra aid edilmir. Ağı və oxşamalar, bayatılar əsasında deyilsə, mərşiyələrin mətni əruz vəznində, həm də yazılı şəkildə yaradılır. Ağı janrı da mərasim folkloruna aiddir və onun sözlə ifadə

olunan tərkib hissəsidir. Burada əsas məsələ ondan ibarətdir ki, ağı xalqın qəm, kədər, həsrət, nisgil kimi hiss və duyğuları ilə birbaşa bağlıdır. Bu janrların digər fərqli xüsusiyyətləri onların sırf musiqi ritmi və ifa özəllikləri ilə bağlıdır. Ağı və oxşamalar adətən solo şəkildə, mərsiyələr isə solo-xor (dəstə) formasında oxunur. Azərbaycanın bir sıra bölgələrində yas mərasimləri ağıçı qadınlar tərəfindən idarə olunur.

Bizim ilk ekspedisiyamız Bakı şəhərində yataqxanalarda məskunlaşan əslən Cəbrayıl rayonundan olan məcburi köçkünlərin orta və yaşlı nəsil nümayəndələrinin daşdığı xalq folklor nümunələrinin toplanması ilə bağlı olub. Cəbrayıl rayonunun müxtəlif kəndlərindən olan bir çox köçkünlər bizə rayonun adət-ənənələri ilə yanaşı, müxtəlif folklor nümunələrini də avazla oxudular. Nümunələr içərisində dini mövzularla bağlı olan nümunələr xüsusilə diqqəti cəlb etdi. Zəngin folklor daşıyıcılarından biri də etnofor Hüseynova Şəfiqə Xanlar qızı idi. İnformatorun oxuduğu və bizim araşdırma sahəmizə daxil olan bir çox folklor janrları ilə yanaşı, yas mərasimləri zamanı ifa etdiyi ağılar nəzər diqqətimizi cəlb etdi.

Etnofor hal-hazırda da yas mərasimlərində mərsiyə söyləyir, ağı deyib məclisləri idarə edir. Şəfiqə nənə bir informator olaraq bizə ekspedisiya səfərimiz ilə bağlı çox kömək etdi. Belə ki, o, bildiyi ağıları söyləyərək və izahını verərək çox geniş məlumat təqdim etdi və hətta bizi çoxlu sayda bayatı-ağılar bilən bir çox qonşuları ilə də tanış etdi. Şəfiqə nənə çox səlist ifa etməklə yanaşı, oxuduğu ağıların tam izahını da verirdi. İnformator qeyd etdi ki, “Yas mərasimində başçı mən oluram (yəni ağubaşı) və hal-hazırda da qədim adət-ənənələrimizə uyğun şəkildə yerdə oturaraq mərasimi icra edirəm”⁷.

Mərsiyə

oxudu: Hüseynova Şəfiqə
nota köçürən: Səfixanova Aysel

Andantino (♩ = 84)

Gə - lir - dim qı - ra - ğı - nan Gül biç - dim O - ra - ğı - nan

Bir cüt oğ - lan i - tir - mi - şəm Gə - zi - rəm so - ra - ğı - nan.

İnformator bu nümunəni mərsiyə adlandırmışdır və biz də bu musiqi parçasının adını bizə deyildiyi kimi saxlamışıq. Lakin nümunənin poetik mətninə baxdıqda onun ağı tipli nümunə olduğunu aydın şəkildə görürük. Lya mayəli segah məqamına

⁷Bakı şəhəri Həsən bəy Zərdabi 31/66. BAQAES-in yarımqıq inzibati binası, 20 fevral 2017-ci il.

əsaslanan mərşiyə nümunəsi 8 xanədən ibarət olan 1 cümləli period formasındadır. Mayənin üst mediantasında başlayan melodiya elə mayənin özündə bitir. Melodik baxımdan nümunədə predyomlardan və təkrarlardan istifadə olunmuşdur. Melodiya dalğavari hərəkət edir. Heç bir sıçrayışlara rast gəlmək olmur. Səkkizlik və onaltılıqlarla hərəkət üstünlük təşkil edir. Ritmik baxımdan 6/8 ölçüsündə, Andantino tempində olan mərasim nümunəsi bir növ, gözüyəşli olan anaların sanki özlərinə təskinlik vermə xüsusiyyəti daşıyır. Bir ananın dilindən söylənilən nümunənin sözlərinə diqqət yetirsək, ana övladının acı xəbərini deyil, ümidlə gələcək xəbərini gözləyir. Diapazonu xalis kvarta (x_4) intervalı təşkil edir.

Növbəti ekspedisiya səfərimizdən biri də İnşaatçılar prospekti 5 ünvanında yerləşən Xəzər Dəniz Gəmiçiliyi idarəsinin birləşmiş yataqxanasına oldu. Bu yataqxanada məskunlaşan etnofor Hüseynov Siracəddin Mirhüseynoğlu da bizə xeyli maraqlı məlumatlar verdi. Hüseynov Siracəddin Mirhüseyn oğlu 1951-ci ildə Cəbrayıl rayonunun Əfəndilər kəndində anadan olub. Əslən seyid nəslindəndir (Əfəndilər ocağı).

Məcburi köçkünlük həyatı yaşaması ilə əlaqədar hazırda ailəsi ilə birgə bu ünvanda məskunlaşıb. Etnofor söylədi ki, bizim evdə əsasən oruculuq ayında hər gün mollalar yığışar, deyişmə şəklində peyğəmbərləri, imamları mədh edən mərşiyələr söyləyərdilər. İnformator özü də eşitdiyi və yaddaşında hələ də qoruyub saxladığı folklor nümunələrini bizə avazla oxudu.

Dini musiqi

oxudu: Hüseynov Siracəddin
nota köçürən: Səfixanova Aysel

Adagietto (♩. =66)

Söy-lə gö-rüm ay quş ha-ra-dan gə-lir - sən Bu qan nə qa - nı - dır

Mən gə-li-rəm Kər-bi bə-la - dan Bu qan İ- mam Hüseynin qa - nı - dır

Gəl qo-lu-nu sal boy-nu-ma ba - ci bə-ni ağ - la Ya-rə-lə-ri yox-dur əs -

-la bə-ni ağ - la Ya - rəb bə-ni a - yır - ma şa-hin Şa - hi Və-li -

dən Ya rəb bə-ni dur ey - lə-mə öv - la - dı Ə - li - dən.

Sol mayəli segah məqamındadır. 3 cümləli period formasındadır. Quruluş formulu belədir: a (11x)+a₁ (8x)+a₂ (8x). I cümləsi (a) oxşar quruluşlu 2 ibarədən ibarətdir (5x+6x). Mayənin üst tersiyası ilə eyni səsin təkrarları üzərində tədrici hərəkətlə aşağıya doğru enərək mayənin alt mediantasında, yəni əsas tonda tamamlanır. II cümlə (a₁) melodik baxımdan a cümləsinin variantlı təkrarıdır. Hər biri 4 xanədən ibarət 2 ibarəyə bölünür. Mayənin üst mediantasında başlayan melodiya yenə də tədrici hərəkətlə aşağıya enərək mayədə tamamlanır. Mayənin üst kvartasında başlayan III cümlə (a₂) yenə də melodik cəhətdən əvvəlki cümlələrin variantıdır.

Melodik baxımdan təhlil etsək görürük ki, verilən musiqi nümunəsində not və motiv sekvensiyalarından, predyomlardan geniş istifadə olunub. Ritmik cəhətdən isə dəyişkən ritmlidir. Belə ki, 6/8 ölçüdə başlayan melodiya 3/4, 5/8 ölçülərlə növbələnir. Məhz bu dəyişkən ritm melodiya daha axıcılıq, dərin mənə, dini xarakter verir. Diapazonu böyük septima (B₇) həcmindədir.

Ekspedisiya səfərlərimizdən biri də Beyləqan rayonunun Günəşli qəsəbəsində oldu. Bu qəsəbə sakinlərinin demək olar ki, hamısı Cəbrayıl rayonu Sirik kəndindən olan məcburi köçkünlərdir. Burada da zəngin folklor daşıyıcılar çoxluq təşkil edirdi. Görüşdüyümüz belə etnoforlardan biri də Kərimova Gülbə İsmayıl qızı idi. O, 1948-ci ildə Cəbrayıl rayonunun Sirik kəndində anadan olub. Hazırda Günəşli qəsəbəsində məskunlaşdıqlarına baxmayaraq adət-ənənələrini hələ də qoruyub saxladıklarını söylədi. İnformatorun bizə söylədiyi maraqlı məlumatlardan biri də bu oldu ki, Novruz bayramında kənd sakinləri hamılıqla toplaşar və imamlarımızı mədh edən mərsiyələri avazla oxuyarlarmış.

Mərasim musiqisi

oxudu: Kərimova Gülbə
nota köçürən: Səfixanova Aysel

Allegretto (♩. = 112)

Həm-Ə - li - sən həm Və - li Ye - rin gö - yün lən - gə - ri da - dı - ma yet

ya Ə - li Şi - ri xu - da ya Və - li Sən Kə - rə - min ka - nı - san a - şı - ğın i -

ma - nı - san da - dı - ma yet ya Ə - li dərd - di - lər dərd -

ma - nı - san da - dı - ma yet ya Ə - li Şi - ri xu - da ya Və - li

Nümunə sol diyez mayləli segah məqamında və 2 cümləli period formasındadır. Quruluş formulu belədir: a (8x)+a₁ (12x). Qeyri-kvadrat quruluşlu və qapalı perioddur. I cümlə 2 ibarədən ibarətdir. 4 xanəni özündə birləşdirən ibarələrin hər biri 2 xanədən ibarət 2 motivə, bu motivlər isə submotivlərə bölünür. Mayənin üst mediantasında başlayan melodiya çox kiçik diapazonda – kiçik tersiya çərçivəsində dalgavari melodiya yaradaraq nəhayət, mayədə tam kadansla bitir. Melodiyanın inkişaf xüsusiyyətlərindən danışarkən qeyd etmək lazımdır ki, burada təkrarlardan və gəzişmədən çox istifadə olunub. Melodiya 6/8 ölçüsündə, Allegretto tempindədir. Heç bir melizmatik işarələrdən istifadə olunmayıb.

Beləliklə, apardığımız tədqiqata əsasən söyləmək olar ki, coğrafi-iqtisadi mövqeyi, özünəməxsusluğu ilə seçilən Cəbrayıl rayonunun musiqi folkloru ümumazərbaycan mədəniyyətinin tərkib hissəsidir. Hazırda erməni təcavüzkarları tərəfindən işğal altında olsa da rayonun hər bir sakini ağır şəraitdə yaşamalarına baxmayaraq öz adət-ənənələrini bu gün də qoruyub saxlayırlar. Bakı şəhərində, Biləsuvar və Beyləqan rayonlarında apardığımız tədqiqatlar və toplanılan materialların elmi təhlili xalqımızın mənəvi mədəniyyətinin olduqca zəngin və qədim olmasını bir daha təsdiqləmiş oldu.

ƏDƏBİYYAT:

1. Babayeva Ə.A. Azərbaycanca İslam və musiqi. B.: 2001, Nurlan, 177s.
2. Xürrəmqızı A. Azərbaycan mərasim folkloru. B.: Səda, 2002, 210 s.
3. Seyidova S.A. Qədim Azərbaycan mərasim musiqisi. Ali və orta musiqi məktəbləri üçün dərs vəsaiti. B.: Mars-Print, 2005, 116 s.
4. Vəliyev V.Ə. Azərbaycan folkloru. B.: Maarif, 1985, 414 s.

Айсель САФИХАНОВА
Магистрант АНК

РЕЛИГИОЗНАЯ МУЗЫКА В ДЖАБРАИЛЬСКОЙ РАЙОНЕ-МАРСИЯ

Резюме: Марсия является одним из литературно-музыкальных жанров, который играет большую роль в проведении религиозных церемоний. Музыкальный фольклор Джабраилского района - составная часть общезербайджанской культуры. Несмотря на то, что в данный момент этот район остается под оккупацией армянских сепаратистов, жители Джабраила в тяжелых обстоятельствах сохраняют традиции своего региона. В данной статье собраны марсии исполняемые вынужденными переселенцами, проживающими в Баку, а также в Бейляганском и Билясуварском районах. Эти марсии были нотографически зафиксированы и проанализированы

Ключевые слова: Джабраил, музыкальный фольклор, экспедиция, марси́йя, тазия

Aysel SAFIKHANOVA
Master of Arts of ANC

RELIGIOUS MUSIC OF JABRAIL REGION-MARSIYYA

Summary: *Marsiyya is one of the literary-musical genres which play great role in conducting religious ceremonies. Musical folklore of Jabrayil region is many part of the Azerbaijani art. Though the region is under the occupation of armenian invaders and every dweller of the region lives in difficult situations, they preserved their own customs and traditions.*

The given article deals with the marsiyyas performed by Surayya Haji Taherova who is from Jabrayil but lives in the settlement for internally displaced persons in Bilasuvar, Shafiga Khanlar Huseynova, Sirafaddin Mirhuseyn Huseynov who were settled in united hostel of Caspian shipping company, Gulbas Ismayil Karimova who was settled in Gunashli settlement in Beylagan.

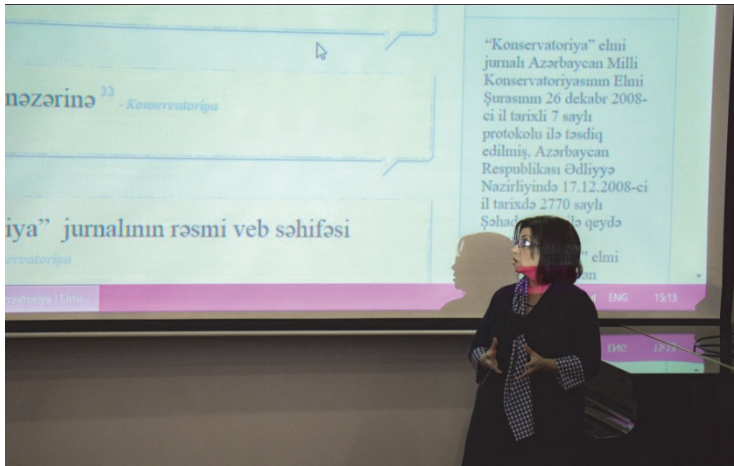
These marsiyyas have been collected, transformed on notes and their composition have been analysed.

Key words: *Jabrayil, musical folklore, expedition, marsiyya, taziya*

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Abbasqulu Nəcəfzadə;
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Jalə Qulamova

“KONSERVATORİYA” ELMİ JURNALINI ARTIĞ İNTERNETDƏ İZLƏMƏK MÜMKÜNDÜR

2009-cu ildən bəri bu günəcən fasiləsiz dərc edilən, Azərbaycan Milli Konservatoriyasının, eləcə də sənətsünaslıq yönümündə fəaliyyət göstərən başqa təhsil ocaqlarının elmi nailiyyətlərini məqalələrdə mütəmadi işıqlandıran “Konservatoriya” elmi jurnalının fərdi veb səhifəsi istifadəçilərin ixtiyarına verildi. Təqdimat mərasimi aprelin 13-də AMK-nın “Bakı” zalında baş tutdu.



Konservatoriya.az ünvanında fəaliyyətə başlamış sayt “Milli musiqinin tədqiqi” laboratoriyasının əməkdaşları tərəfindən hazırlanıb. AMK-nın elmi işlər üzrə prorektoru Lalə xanım Hüseynova zala toplaşanları jurnalın onlayn versiyasının çıxması münasibəti ilə təbrik etdi və Milli Konservatoriyanın elmi mühitinin canlanmasında saytın böyük rolunun olacağına ümidlərini səsləndirdi. Çünki artıq bir neçə ay İnternetdə olmasına baxmayaraq xaricdən maraqlananlar və saytdan məlumat götürənlər artıb, təbrik edənlər də saytda şərhlərini yerləşdirirlər. Hər yeni nömrənin dərhal onlayn versiyasını sayta yerləşdirməklə dünya elmi bizim nailiyyətlərimizdən xəbərdar olacaq. Əlbəttə, bu fakt yanlışlıqlara daha diqqətli olmağa, xüsusilə də plagiatla qarşı amansız mövqedə durmağa vadar edir. Çıxışının sonunda Lalə xanım xüsusilə vurğuladı ki, dünya elmi mühitinə daxil olması üçün saytın bir körpü olacağına böyük ümidlər bəsləyirik. Ona görə də jurnalın bütün məqalələri başqa nüfuzlu elmi dərgilərdən fərqli olaraq saytda açıq istifadədə yerləşdirilib və hər kəs bu yazılardan sözün müsbət mənasında yararlana biləcək.



Daha sonra saytın veb dizayneri Manafova Gülnarə dinləyiciləri saytın özəllikləri ilə bilavasitə onlayn rejimdə tanış etdi. Saytın rəng seçiminin neytral olması elmi jurnallara qarşı qoyulan əsas tələblərdən biridir. Çünki rəngbərəng tərtibat diqqəti yayındırır və məqalənin məğzini anlamağa mane olur. Saytın əsas səhifəsində jurnalın İSSN beynəlxalq seriya nömrəsi və jurnal haqqında məlumat, eləcə də sonuncu nömrələrin linki yerləşdirilib. Futerda (yəni saytın alt hissəsində) əlaqə üçün informasiya, bütün arxiv nömrələr, bölmələr və açar sözlər bir tıklama ilə açılmağa hazır şəkildə yer alıb. Jurnalın ilk səhifəsindəki hər iki – həm üst, həm də alt menyudan AMK-nın əsas saytına birbaşa giriş imkanı da var. Əsas səhifədə məqalələr sayta yerləşdirilmə ardıcılığı ilə düzülür. Hər məqalənin açar sözləri məqalənin başlığının altında aydın görünür. Məlumdur ki, axtarış sistemləri ilk əvvəl başlıqda olan söz və açar sözlər vasitəsilə məlumat axtarır. Ona görə də saytda axtarış üsullarına xüsusi diqqət ayrılıb. Hər məqalənin müəllifinin fərdi səhifəsi yaradılıb. Onun haqqında məlumat və fotolar, eləcə də məqalələrinin siyahısı və dərc edildiyi il, nömrəsi qeyd edilib. Hər növbəti məqalə müəllifin səhifəsində də yer alacaq. Məqalənin mətnindən isə müəllifin və eləcə də məqaləyə rəy verən alimin fərdi səhifəsinə giriş imkanı var. Beləliklə, məlumat axtaran şəxs saytın daxilində bütün lazımi informasiya ilə təmin edilmiş olur. Göründüyü kimi saytın yaranması ilə bərabər arxivləşmə və kataloqlaşma işi də görülüb.

Saytın menyusu redaksiya heyəti, jurnalın tələbləri, arxiv, tədbirlər, elanlar və əlaqə üçün informasiya ilə rahat tanış olmaq imkanı yaradır. Kitabxana, elmi fəaliyyət və yardımçı vasitələr bölmələri isə hələ tərtib edilmə mərhələsindədir. Kitabxana düyməsi altında elektron kitabxananın yaradılması nəzərdə tutulub. Elmi fəaliyyət düyməsi elmlə məşğul olan hər kəs, xüsusilə də dissertant, doktorantlar üçün lazımlı olacaq sənədlər, dünya elmi mühiti ilə tanışlıq üçün vasitəçi saytlar yerləşdiriləcək. Yardımçı vasitələr bölməsindən isə dünya elm mərkəzləri, elektron kitabxanalar, dissertasiya topluları kimi vacib köməkçiləri, eləcə də tədqiqata lazım olan kompüter proqramları, antiplagiat resurslar, biblioqrafik köməkçilər və s. elmi tədqiqatı asanlaşdıran vasitələri birbaşa jurnalın səhifəsindən əldə etmək mümkün

olacaq. Sayt tam gücü və planlaşdırılmış imkanları ilə işə düşdükdə informasiyaya açıq olan hər kəsə yardımçı olmaqla həmçinin bütün Azərbaycan elminə öz layiqli töhfəsini vermiş olacaq.

AMK-nın rektoru, professor Siyavuş Kərimi müasir dövrlə ayaqlaşan bu elmi yeniliyi dəstəkləyərək alqışladığını bildirdi. Saytın və jurnalın gələcək inkişafı üçün sənətsüənəslıq yönümlü yüksək səviyyəli tərcüməçilərin və texniki bilikləri olan alimlərin yetişdirilməsi istiqamətində müəyyən işlərin artıq getdiyini söylədi.

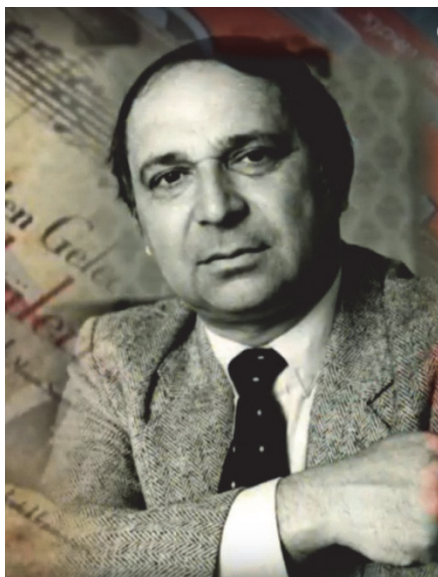
Son olaraq "Konservatoriya" jurnalının redaksiyası jurnalda məqaləsi dərc edilmiş müəlliflərə müraciət edərək müəllif səhifələrində çatışmayan məlumatı, email, foto, məqalə adları və s. bu kimi informasiyanı tam doldurmaqda yardımçı olmağı xahiş edir.

Manafova Gülnarə

"Milli musiqinin tədqiqi" elmi-tədqiqat
laboratoriyasının elmi işçisi

AQŞIN ƏLİZADƏNİN 80 İLLİK YUBİLEYİNƏ HƏSR OLUNMUŞ ELMİ-PRAKTİKİ KONFRANS

3 may 2017-ci il tarixində Azərbaycan Milli Konservatoriyasının "Bakı" zalında görkəmli Azərbaycan bəstəkarı, ictimai xadim və pedaqoq, respublikanın xalq artisti, dövlət mükafatı laureatı Aqşın Əlizadənin 80 illik yubileyinə həsr olunmuş elmi-praktiki konfrans keçirildi.



Konfransda ön sözlə AMK-nın elmi işlər üzrə prorektoru, sənətsüənəslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Lalə Hüseynova çıxış edərək Aqşın Əlizadənin həyat və yaradıcılığını əks etdirən video-slaydın müşayiətilə bəstəkarın musiqi tarixində, bəstəkarlıq sahəsində oynadığı əhəmiyyətli roldan danışdı. Daha sonra Azərbaycan "Aqşın Əlizadə: mühiti və müasirləri" mövzusunda Bəstəkarlar İttifaqının katibi, əməkdar incəsənət xadimi Sərdar Fərəcov çıxış edərək onun müəllimi olmuş Aqşın Əlizadənin yaradıcılığındakı özəlliklərdən, ona xas olan obraz-intonasiya, yaradıcılıq üslubundan və bəstəkarın yaşayıb-yaratdığı mühitdən, həmkarları haqda danışdı.

Sərdar Fərəcov eləcə də, bəstəkarın bir neçə əsərindən müəyyən parçalar ifa edərək onun əsərlərinin bədii və estetik özəlliklərindən söz açdı.

Konfransda həmçinin AMK-nın "Milli musiqinin tarixi və nəzəriyyəsi" kafedrasının müdiri, professor Fəttah Xalıqzadə "Aqşın Əlizadənin yaradıcılığında ritm məsələləri", BMA-nın professoru, sənətsüənəslıq üzrə fəlsəfə doktoru Leyla

Məmmədova-Fərəcova "Aqşın Əlizadənin 80 illik yubileyi münasibətilə etüdlər", ADMİU-nun dosenti Zəhra Qarayeva "Aqşın Əlizadənin Violin və simfonik orkestr üçün konsertlərinin özəllikləri barədə", BMA-nın baş müəllimi Aybəniz Növrəslı "Aqşın Əlizadə filmi üzrəində işimiz haqqında" mövzularında çıxış edərək bəstəkarın yaradıcılığı haqqında geniş məlumat verdilər.

Konfrans boyu bəstəkarın fortepiano üçün yazdığı "Dastan" (AMK-nın müəllimi Naibə Şahməmmədovanın ifasında), Aqşın Əlizadənin kinomusiqisinə fantaziya (AMK-nın II kurs magistr tələbəsi Fərdin Məmmədlinin ifasında), "Variasiyalar" (AMK-nın I kurs tələbələri Qəhrəmanova Nigar və Aşurova Zabitənin ifasında), "Qəmli vals" (AMK-nın I kurs tələbəsi Cəmirzəyeva Lətifənin ifasında) əsərləri səslənərək dinləyicilər üçün xoş təəssürat yaratdı.

Humay Fərəcova

GƏNC İFAÇININ UĞURLARI

Tarzən olmaq arzusu ilə yaşayan və bu arzunu ardıcıl gerçəkləşdirən istedadlı ifaçı İbrahim Babayevin ifasını ilk dəfə Azərbaycan Milli Konservatoriyasının nəzdindəki Musiqi Kollecinin təşkil etdiyi hesabat konsertində dinləmişdik. Konsert 2016-cı il may ayının 6-da Azərbaycan Dövlət Filormoniyasında keçirilirdi və Ulu Öndər, Ümummilli Lider Heydər Əliyevin anadan olmasının 93 illiyinə həsr olunmuşdu. Həmin gecə şəhərin bu konsert zalında bayram əhvali-ruhiyyəsi hökm sürürdü. Konsertə ali və orta təhsil müəssisələrinin, həmçinin Bakıda fəaliyyət göstərən bir çox musiqi məktəblərinin rəhbər işçiləri, aparıcı müəllimləri və musiqisevərlər dəvət olunmuşdu. Musiqi Kollecinin yekun konsertində fortepiano, simli, nəfəsli, xalq çalğı alətləri, həmçinin vokal siniflərində təhsil alan tələbələr çıxış edirdi. Onun proqramı isə Qərb, rus, Azərbaycan bəstəkarlarının əsərləri əsasında tərtib edilmişdi. Ən maraqlısı da o idi ki, hər bir iştirakçı təqdim etdiyi əsəri Rauf Abdullayevin bədii rəhbər və baş dirijor olduğu Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Simfonik Orkestrinin müşayiəti ilə ifa edirdi. İştirakçılar içərisində öz fərqli çıxışı ilə seçilənlərdən biri Musiqi Kollecinin "Xalq çalğı alətləri" şöbəsində təhsil alan dördüncü kurs tələbəsi İbrahim Babayev idi. Digər iştirakçılardan fərqli olaraq dinləyicilər onu, çıxışının sonunda deyil, məhz çaldığı konsertin "kadensiya"sının ifası zamanı alqışlayırdı. Bu da onun nümayiş etdirdiyi bacarıq və qabiliyyət, məharətli çalğısı ilə əlaqədar idi.

İbrahim Babayev 1997-ci ildə Bakıda anadan olub. Atası həkim, anası isə riyaziyyatçıdır. Valideynlərinin arzusu övladlarına öz peşələrinin sirlərini öyrətmək, onu öz davamçıları kimi yetişdirmək deyildi. Onların yeganə istəyi İbrahimi pianoçu kimi görmək idi. Elə bu istək və arzu ilə əlaqədar İbrahim Bakının Biləcəri qəsəbəsində yerləşən Fikrət Əmirov adına 6 saylı uşaq İncəsənət məktəbinin fortepiano sinfində musiqi dərsləri almağa başlayır. Onun adı tez-tez məktəbin fəal, istedadlı şagirdləri sırasında çəkilir. Lakin ailənin yaxın dostu, gözəl tarzən, Respublikanın Əməkdar artisti Ələkbər Ələkbərovun hədiyyə etdiyi tar aləti

İbrahimin musiqi məktəbindəki fortepiano dərslərinin sakit axınını pozur, məcrasını dəyişir. O, hədiyyə edilmiş tarda çalmağı öyrənməyə başlayır. Tədrisən bu ötəri həvəs onda ciddi məşğuliyyətə çevrilir, meylini saldıqı, sevdiyi bu alətdə saatlarla çalmaqdan, məşğul olmaqdan zövq alır. Nəhayət, o, 6 sayılı İncəsənət məktəbindəki təhsilini fortepiano üzrə deyil, tar sinfində davam etdirir. İbrahim məktəbin müxtəlif tədbirlərində, hər tədris ilinin sonunda keçirilən yekun konsertlərində iştirak edir, yadda qalan ifası ilə seçilir, musiqi istedadı və fərqli çalğısı ilə hamının diqqətini cəlb edir. Belə konsertlərin birində o, Azərbaycan Respublikasının xalq Artisti Teymur Göyçayevin rəhbərlik etdiyi orkestrin müşaiyəti ilə Vasif Adıgözəlovun "Laylay" əsərini ifa edir.

2012-ci ildə isə İ.Babayev Azərbaycan Milli Konservatoriyası nəzdində fəaliyyət göstərən Musiqi Kollecinə daxil olur. O, muğam dərslərini adı Azərbaycanın musiqi ictimaiyyətinə çox yaxşı tanış olan gözəl tarzən, Azərbaycan Respublikasının xalq artisti, professor Ağasəlim Abdullayevin sinfində keçir, ixtisas dərslərini isə Azərbaycan Respublikasının əməkdar artisti Ələkbər Ələkbərovdan alır. Müəllimlərinin səyi, özünün hədsiz zəhmətsevərliyi nəticəsində o, tədrisən muğam sənətinin ecazkar aləminə daxil olur, tar alətinin geniş imkanlarını mənimsəməyə başlayır. Elə birinci kurs tələbəsi ikən İbrahim respublikada keçirilən müxtəlif müsabiqələrdə çıxış edir. O, 2012-ci ildə Ümummilli Lider Heydər Əliyevin 90-illik yubileyi münasibəti ilə Azərbaycan Respublikası Təhsil Nazirliyi tərəfindən təşkil olunan "Gənc ifaçıların ikinci Respublika müsabiqəsi"ndə iştirak edir, yüksək ifa səviyyəsinə görə birinci yerə layiq görülür. Növbəti, 2013-cü ildə Azərbaycan Respublikası Təhsil Nazirliyi ilə Mədəniyyət və Turizm Nazirliyinin təşkil etdiyi "Milli musiqi alətləri ifaçılarının Bülbül adına ikinci Respublika müsabiqəsi"ndə də o öz ifası ilə seçilərək yenə birinci yerə layiq görülür. Elə həmin ildə o, Azərbaycan Respublikası Mədəniyyət və Turizm Nazirliyinin təşkilatçılığı ilə keçirilən üçüncü Respublika müsabiqəsində yüksək səviyyəli çıxışı ilə diqqəti cəlb edir və birinci dərəcəli diplomla təltif olunur. Həmin müsabiqədə münisflər heyətinə sədrlik edən tanınmış tarzən, Azərbaycan Respublikasının xalq artisti Ramiz Quliyev onun ifasını çox bəyənir. O, Azərbaycan Televiziya və Radio Verilişləri QSC-in (AZTV) tərkibində fəaliyyət göstərən Əhsən Dadaşov adına "Xatirə" xalq çalğı alətləri ansamblının rəhbəri Adil Bağirova İ.Babayev haqqında geniş məlumat verir, həmin ansamblı birinci tar vəzifəsində çalışmasını məsləhət görür. R.Quliyevin təqdimatı ilə ansambl qəbul edilən İbrahim bu günə kimi həmin ansamblı çalışır və onun konsert proqramlarında fəal iştirak edir.

Bununla yanaşı İ.İbrahim təhsil illərində Musiqi Kollecinə keçirilən konsertlərdə, hətta dövlət tədbirlərində çıxış edərək görkəmli Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərini ifa edir. Bu konsertlərdə onun ifasında F.Əmirovun "Laylay", Niyazinin "Arzu", C.Cahangirovun "Ana" və başqa əsərləri səslənirdi. Konsertlərdə o, nəinki kiçik, həmçinin iri həcmli əsərlərlə də çıxış edirdi. Belə ki, o, Azərbaycan Respublikasının xalq artisti, professor T.Bakıxanovun tar və orkestr üçün yazdığı 1 sayılı konsertini, Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestrinin müşaiyəti ilə Azərbaycan Respublikasının xalq artisti

H.Xanməmmədovun tar ilə orkestr üçün yazdığı 2 sayılı konsertinin birinci hissəsini ifa edir.

Solo çıxışları ilə yanaşı yeniyetmə konsert salonlarında instrumental trionun tərkibində müxtəlif muğam müsabiqələrində iştirak etmiş gənc xanəndələri – Məxtun Məmmədov, Xəqani Niftəliyev, Vüqar Əliyev, Fərid Əliyev və başqalarını müşaiyət edirdi. Beləliklə, o, solo ifaçı, həmçinin müşaiyətçi kimi çıxış etdiyi hər bir konsertdə tədricən püxtələşir, ifa tərzini kamilləşdirirdi.



İbrahim Babayev müəllimi, Azərbaycan Respublikasının əməkdar artisti
Ələkbər Ələkbərovla.

2014-cü ildən başlayaraq İbrahim beynəlxalq müsabiqələrdə iştirak etməyə başlayır. Belə ki, həmin ildə o, Özbəkistan Respublikasının Daşkənd şəhərində keçirilən “Ana Yurdun Ahəngləri” beynəlxalq müsabiqəsində iştirak edir. Müsabiqənin birinci mərhələsində o, rus bəstəkarı M.Qlinkanın “Ruslan və Lüdmila” operasından “Uvertüra”-nı, istedadlı Azərbaycan bəstəkarı A.Bəbirovun “Konsert pyesi”-ni təqdim edir. İkinci mərhələdə isə o, “Orta Mahur” muğamını və müsabiqənin proqramına daxil olan Özbək bəstəkarı A.Nazarovun “Fəslə bahar” adlı əsərini Özbəkistanın Xalq Çalğı Alətləri Orkestrinin müşaiyəti ilə ifa edir. Azərbaycan ifaçısı “laureat” adını qazanır, həmçinin ikinci yerə layiq görülür.

2015-ci ildə isə İ.Babayev artıq yeni, ABŞ-ın Nyu-York şəhərində keçirilən “Amerikan Protege International Competition” adlı Beynəlxalq müsabiqədə iştirak edir. Bu müsabiqə ilk dəfə keçirilirdi. Onun təşkil edilməsində əsas məqsəd dünyanın müxtəlif ölkələrində yaşayan gənc istedadları üzə çıxarmaq, onların bu sahədəki fəaliyyətini göstərmək və dəstək olmaq idi.

Müsabiqədə müxtəlif ölkələrdən olan gənc musiqiçilərlə (pianoçular, simli, nəfəs aləti ifaçıları, vokalçılar) yanaşı Azərbaycan tarzəni də iştirak edirdi. Müsabiqə iki yaş qrupu üzrə keçirilirdi. Birinci qrupda 6-18 yaş arasında olan istedadlı uşaqlar və gənclər, ikincidə isə yaşı on səkkizi ötmüş peşəkar musiqiçilər yarışmışdılar. Müsabiqənin baş tutması, ərsəyə gəlməsi üçün iştirakçıların ifaları canlı deyil, məhz səsyazma şəklində dinlənirdi. Müsabiqədə yalnız 29 nəfər müxtəlif yaş və alətlər qrupu üzrə qalib adına layiq görülmüşdür.

İ.Babayev müsabiqədə Azərbaycanı təmsil edən yeganə iştirakçı olsa da Azərbaycan ifaçılıq sənətini yüksək səviyyədə təmsil edir. O, müsabiqəyə İspan

bəstəkarı və skripka ifaçısı Pablo de Sarasatenin məşhur "Qaraçı havaları" ilə qatılmış və birinci yerə layiq görülmüşdür. Müsəbiqənin təşkilatçıları tərəfindən o, Nyu-Yorkda keçirilən, qaliblərin canlı ifaları əsasında təşkil edilən yekun konsertinə xüsusi dəvət alır.

2016-cı ilin uğurlarından biri İbrahimin Musiqi Kollecinə bitirərək ali məktəbə, Azərbaycan Milli Konservatoriyasına daxil olması ilə əlaqədardır. Hal-hazırda o, bu təhsil ocağının tələbəsidir, muğam dərslərini Respublikanın Əməkdar artisti Ələkbər Ələkbərovun rəhbərliyi altında keçir, ixtisas üzrə isə dosent Səbuhi Cəfərovun sinfində oxuyur. O, tələbə orkestrində çalmağa başladığı elə ilk gündən onun rəhbəri və dirijoru tərəfindən orkestra konsertmeystr təyin edilmişdir.

İ.Babayevin adı artıq peşəkar tarzənlər, həmçinin yetişən tar ifaçılarına bəllidir. Ümüdverici, istedadlı gənc əldə etdiyi bu nailiyyətləri ilə heç də kifayətlənmir, məmnunluq duymur, o, yeni yüksəkliklərə can atır, yeni zirvələri fəth etməyə çalışır. Budur, 2016-cı ilin 14-21 noyabrında İ.Babayev Daşkənddə keçirilən "Ana Yurdun Ahəngləri" adlı II Beynəlxalq müsəbiqədə çıxış edir. Həmin müsəbiqəyə 405 iştirakçı qatılmışdı. Onlar Özbəkistan, Qazaxıstan, Qırğızıstan, Türkiyə, Rusiya, Azərbaycan, İran və digər ölkələri təmsil edirdilər. İbrahim simli-mizrablı alətlər qrupunun böyük yaşlılar dəstəsində yarışdı ki, burada da əlliyə yaxın iştirakçı var idi. Müsəbiqə iki mərhələdən ibarət idi. Birinci mərhələdə o, F.Əmirovun "Sevil" operasından Balaşın ariyasını, həmçinin əsərlərini sevə-sevə dinlədiyimiz T.Quliyevin "Qaytağı" və Pablo de Sarasatenin "Qaraçı havaları" nı ifa edir. İkinci mərhələdə isə İ.Babayev ifa eydiyi mütləq əsər özbək bəstəkarı N.Narxojayevin yazdığı "Novruz ifolisi" idi. Azərbaycan ifaçısı bu əsəri Özbəkistanın Xalq Çalğı alətləri orkestrinin müşaiyəti ilə ifa edir (Orkestrin bədii rəhbəri və baş dirijoru Firuzə Əbdürəhmanova idi). Onu da qeyd etməliyik ki, İ.Babayev ikinci mərhələdə ifasına bir qədər yaradıcı yanaşmış, "Novruz ifolisi" əsərindən öndə "Rast" muğamının "Əraq" şöbəsini əlavə olaraq ifa etmişdir. Müsəbiqədə İ.Babayevin ifası münisflər heyəti tərəfindən yüksək qiymətləndirilmiş və o birinci yerə layiq görülmüşdür.



2016-cı ilin noyabrında Daşkənddə keçirilən "Ana Yurdun Ahəngləri" adlı İkinci Beynəlxalq Müsəbiqədə İ.Babayevin Özbəkistanın xalq çalğı alətləri orkestrinin müşaiyəti ilə çıxışı.

2017-ci ilin mayın 3-də isə İbrahim Babayevin daha bir maraqlı layihəsinin şahidi olduq. "Musiqili səyahət" adı altında reallaşmış konsert-layihədə yüksək professionallıqla seçilən əsərlər səhnələşdirilmiş ssenari əsasında qurularaq məntiqi şəkildə bir-birini əvəz edirdi. "Tam fərqli – qədimlik, klassika, müasirliyin təcəssümü" epigrafi altında düzənlənən konsertin əsas mahiyyəti odur ki, şərti olaraq Avropanın müxtəlif ölkələrinə səyahət edən ifaçılar həmin ölkənin tanınmış bəstəkarlarının əsərləri ilə çıxış edirdi. İfaçının öz xəyallarında baş verənləri, onun Almaniya, İtaliya, Polşa, İspaniya və Rusiyaya səyahətini tamaşaçılar vidiogörüntü və slaydlarda müşahidə edirdi. Proqramda bir çox əsərlər tar üçün işlənmiş variantda ilk dəfə ifa edildi. Konsertin ideya müəllifi, AMK-nın aparıcı konsertmeysteri Svetlana Əhmədovanın da rolu xüsusi qeyd olunmalıdır. Fəal konsert fəaliyyətində olan Svetlana Əhmədova öz səhnə təcrübəsini İbrahim Babayevlə daim bölüşür. Konsertdə ilk dəfə ifa edilən bəzi əsərlərin tar üçün işləməsi Svetlana Əhmədovaya, tar partiyasının redaktəsi Səbuhi Cəfərova məxsusdur. Bu cür maraqlı tərtibatda təqdim edilmiş konsert-layihə dinləyicilərin xüsusi marağına səbəb oldu. İfaçılıq yolunun astanasında maraqlı layihələrlə çıxış edən İbrahim Babayevin gələcək sənətində böyük uğurları və yüksək nəaliyyətlərini görmək arzusundayıq.

İradə HÜSEYNOVA

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

AMK-nın baş müəllimi

BUŞE ŞƏHƏRİNDƏN GƏLƏN İRAN SƏDALARI

16 may İran Mədəniyyət Mərkəzi və AMK-nın təşkilatçılığı ilə konservatoriyanın Böyük zalında möhtəşəm konsert keçirildi. İranın cənub hissəsindəki Buşə şəhərindən olan musiqiçilər dinləyiciləri valeh etdilər. Onların istifadə etdiyi bəzi alətlər fərqli idi, böyük maraq doğururdu, ifaçıların musiqisi kimi...

Tədbiri AMK-nın Beynəlxalq Əlaqələr departamentinin rəhbəri Cahangir Səlimxanov açdı və musiqiçilər barədə məlumat verərək İran xalq musiqisinin dolğunluğundan bəhs etdi. Sonra İran Mədəniyyət Mərkəzinin rəhbəri, cənab Əsgər Farsi səhnəyə dəvət olundu. Ə.Farsi İran və Azərbaycanın qədim adət-ənənələrinin olduğunu vurğulayaraq İslam Həmrəylik oyunlarının təqdirəlayiqliyindən söz açdı. Sonda sözünü yekunlaşdıraraq dedi: "Sağ olsun İran və Azərbaycan xalqı... Yaşasın bizim dostluğumuz!"

Qonaqların çalğı alətləri tamaşaçılarda böyük maraq doğururdu. Bu alətlərin bəziləri bizim alətlərə bənzəyirdi. Tulumu İranda bəzi xalqlar nayi-xik, yaxud ney-ənbə adlandırırlar. Ümumiyyətlə, tulum bənzəralətlərdən dünyanın bir sıra qədim xalqları müxtəlif adlarla istifadə edirlər. Öncədən deyək ki, bu aləthəmin gün konsert boyu ifa olunurdu. Dağ maralının buynuzundan hazırlanmış buq nəfəsalətinin də maraqlı səsi var. Qoşanağaraya bənzər dəmmam-eşqum zərb aləti isə solisti müşayiət etmək üçün nəzərdə tutulub. Burada istifadə olunan tempo zərb aləti demək olar ki,

bizim nağaranın eyni idi. Senc aləti döyüşdəki qılınc səsinə xatırladır, ud-bərbət, ikili ney, fleyta alətləri sanki zəngin İran musiqisinin ruhuna uyğun yaradılıb.



Nəhayət, konsertin əsrarəngiz musiqili hissəsi başladı... Səhnəyə çoxlu zərb alətləri daxil oldu, aralarında həmin maraqlı buq nəfəs aləti də var idi. Bu, nə isə fərqli bir musiqi idi. Sonra növbəti musiqi nömrəsində ifaçı udda gözəl, məlahətli, ürəyəyatımlı, düşündürücü bir İran təranəsi ifa etdi. Səhnədəki digər zərb alətləri də ona qoşuldu. İnsan səsi faktoru musiqini daha da gözəlləşdirirdi, müğənni alətlərin müşayiətilə İran xalq musiqisi oxudu. Onun çox gur, şaqraq səsi zaldakı dinləyiciləri özünə cəlb edirdi.

III musiqi nömrəsi təqdim olunarkən ney-ənban ifaçısıöz məharətini nümayiş etdirdi və şən, oynaq bir gözəl musiqi ilə proqramı davam etdirdi. Bu musiqi tamaşaçıların doğrudan da marağına səbəb oldu və alqışlarla müşayiət olundu, müğənni də oxuyaraq musiqini daha da özünəməxsus çalara qərq etdi.

IV musiqi nümunəsində ifaçı yenə ney-ənban alətində şən bir musiqi ifa edərək, səhnədəki musiqiçilərin əlçalmaları ilə müşayiət olundu, musiqinin davamı olaraq müğənninin şaqraq boğazları səsləndi... İran musiqisini canlı dinləmək həqiqətən çox maraqlı idi.

Növbəti ifazamanı ud ifaçısı həzin, qəmli bir melodiya çalaraq, yerini ney-ənbançıya verdi. Sonra ardıcılıqla müğənni həmin musiqini davam etdirdi və bu ifa tədricən şən musiqiyə qarışdı, surətini artıraraq da sona çatdı.

Bir-birindən maraqlı musiqilərdən sonra səhnədə sehrli fleyta səsləndi və müğənni onun müşayiəti ilə kiçik bir muğam parçası ifa etdi. Yenə də müğənninin şən melodiyası və özünəməxsus ritmik jestləri diqqəti çəkirdi. Xorun replikaları ilə müğənninin ifası ilə növbələşirdi.

Beləliklə, həmin gün AMK-da çox maraqlı bir gün yaşandı. Konsertin sonunda hörmətli rektorumuz, professor, Xalq artisti Siyavuş Kərimi yekun çıxışını etdi, qonaqlara maraqlı konsert proqramına görə təşəkkürünü bildirdi.

Kəmalə Hacıyeva

“Milli musiqinin tədqiqi” elmi-tədqiqat laboratoriyasının kiçik elmi işçisi

AMK-DA NÖVBƏTİ ELMİ SEMINAR KEÇİRİLMİŞDİR

19 may 2017-ci il tarixində Azərbaycan Milli Konservatoriyasının “Milli musiqinin tədqiqi” elmi-tədqiqat laboratoriyasının rəhbəri, sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Abbasqulu Nəcəfzadənin konservatoriyanın “Bakı” zalında növbəti seminarı baş tutdu. Bu dəfəki seminar xanəndə, aktyor, Əməkdar artist Şirzad Hüseynovun həyat və yaradıcılığına həsr olunmuşdu. 2 saat ərizində davam edən seminarda A.Nəcəfzadə mətbuatda yanlış olaraq alman əsilli kimi təqdim olunan Şirzad Hüseynovun soy-kökü, həyat və yaradıcılığına dair maraqlı faktları açıqladı. Onun opera səhnəsində – Məcnundan başlayaraq Koroğluyadək ifa etdiyi bütün rollar(bura Avropa ruhlu əsərlər də daxildir) haqda danışdı və ailəsi barədə geniş məlumat verdi. Sənətkarın indiyədək opera səhnəsində kimsənin əldə etmədiyi uğurlardan söz açdı. Eləcə də qonaqlar və seminarda iştirak edənlər Şiraz Hüseynovun ifasını audio formatda dinlədilər, onun həyat və yaradıcılıq yolunu əks etdirən fotolardan ibarət slayda baxmaqla bu sənətkarın musiqi tarixindəki yeri və rolu haqqında əyani olaraq bilgi əldə etdilər.

Seminarda həmçinin AMK-nın professoru, tədris işləri üzrə prorektor Malik Quliyev, əməkdar incəsənət xadimi bəstəkar Vəlif Allahverdiyev də çıxış edərək Şirzad Hüseynova həsr olunmuş seminar haqqında dəyərli fikirlər söylədilər.

Humay Fərəcova



“Konservatoriya” elmi jurnalının tələbləri

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

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

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

Məqalənin quruluşu

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

Təqdim edilən məqalələrin formatı

- Məqalənin çap olunmuş əlyazması (1 nüsxə) və onun elektron variantı (CD disk və ya flaş kartda) məqaləyə 2 rəy ilə birlikdə təqdim edilir. Əlyazma və CD disk geri qaytarılmır. Məqalə jurnalın emailinə göndərilə bilər. azconservatory@gmail.com
- Məqalə Azərbaycan dilində, yaxud rus və ingilis dillərində Times New Roman şriftində, 14-lük ölçüdə, 1,5 intervalı ilə yazılmalıdır.
- Hər sözdən sonra, həmçinin nöqtə və vergüldən sonra cəmi bir boşluq (spaceback) işarəsi qoyulmalıdır. Mətnə tərtibat vermək olmaz.
- Məqalənin başlığı həddən artıq böyük olmamalıdır və 8 sözdən artıq olacaqsə ixtisar ediləcək.
- Məqalə ədəbiyyat siyahısı, not nümunələri və xülasələrlə birlikdə 7-15 A4 formatlı səhifə çərçivəsində olsa yaxşıdır.
- Elmi məqalə araşdırmadırsa not nümunələrinin olması vacibdir. Not nümunələri not yazan proqramların birində səliqəylə yığılmalıdır. Ksero kopyanın görüntüsü keyfiyyətsiz olarsa məqalənin üstündə verilə bilməz.
- Sadalanan tələblər olmayan məqalə geri qaytarıla bilər.

Elmi jurnalda çap olunmaq üçün ilk əvvəl məqalənin elmi dəyəri müəyyənəşdirilir. Elmi məqalədə heç olmasa bir problem qoyulmalı və məqalənin sonunda həlli yolları göstərilməli yaxud müəyyən nəticələr çıxarılmalıdır. Elmi məqalə balaca bir elmi işdir. Məlum faktları və artıq dərc edilmiş kitab və məqalələrdən sitatları sadəcə sadalamaq məqaləyə elmi dəyər vermir. Elmi məqalədə artıq məlum və kiminsə dərc edilmiş fikri istinadsız yazılarsa bu, mənimsəmə, plagiat sayılır. Elmi məqalədə plagiat faktı aşkarlansa məqalə dərhal müəllifinə qaytarılır. Məqalənin elmi dəyərini müəyyənəşdirmək məsələsində problemlər olarsa redaksiya ekspert şurasının fikrini əsas götürərək qərar verir. Redaksiya ekspert şurasının tərkibini gizli saxlaya bilər. Təqdim edilən məqalələr başqa dərgidə artıq çap olunubsa “Konservatoriya” jurnalına verilə bilməz. Təkrar çap müəllifin olmasa da dərginin müəllif hüququnu pozur.

KONSERVATORİYA

ELMİ NƏŞR

№ 2 (36)

Bakı – 2017

EKSPERT ŞURASI

Sevil Fərhadova

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Gülzar Mahmudova

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Ceyran Mahmudova

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Cəmilə Həsənova

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Rafiq Musazadə

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor, əməkdar müəllim

Məmmədağa Umudov

Əməkdar incəsənət xadimi, professor,

Kamilə Dadaşzadə

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
dosent

Faiq Nağıyev

Bəstəkar, əməkdar incəsənət xadimi,
dosent

Sərdar Fərəcov

Bəstəkar, əməkdar incəsənət xadimi

Eldar Mansurov

bəstəkar, xalq artisti

Firudin Qurbansoy

Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Malik Mansurov

Əməkdar artist, dosent

Ramiz Əzizov

Əməkdar müəllim, dosent

Fəxrəddin Baxşəliyev

Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru

... // ”Konservatoriya” jurnalı 2017, №2 (36), 110 s.

Yığılmağa verilmişdir: 03.06.2017

Çapa imzalanmışdır: 24.06.2017

Tiraj 250 nüsxə, sifariş №

“Ecoprint” mətbəəsində çap olunub.