



**AZƏRBAYCAN
RESPUBLİKASI
TƏHSİL NAZİRLİYİ**



**AZƏRBAYCAN MİLLİ
KONSERVATORİYASI**

KONSERVATORİYA

ELMİ NƏŞR

№ 1 (39)

Bakı – 2018

TƏSİSÇİ:

Azərbaycan Milli Konservatoriyası

Print ISSN: 2518-7074

Online ISSN: 2522-1612

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

Zümrüd Dadaşzadə

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor, əməkdar incəsənət
xadimi

Fərah Əliyeva

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Ülkər Əliyeva

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Nazim Kazımov

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor, əməkdar incəsənət
xadimi

Akif Quliyev

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor, əməkdar incəsənət
xadimi

Rəna Məmmədova

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

Abbasqulu Nəcəfzadə

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Fəttah Xalıqzadə

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor

MÜNDƏRİCAT

2018 – 1 (39)

ALƏTŞÜNASLIQ

Məmmədali MƏMMƏDOV,

Kəmalə HACIYEVA – «Əsrlərin sədası»
ansamblı və bərpa olunmuş ruhəfza4

Abbasqulu NƏCƏFZADƏ – Qədim çalğı

aləti – Ruhəfza9

ETNOMUSIQİŞÜNASLIQ

Zəminə ABDULLAYEVA – Qadın

adları daşıyan xalq mahnılarında
obrazın bədii səciyyəsi.....12

İFAÇILIQ SƏNƏTİ

Xəyalə ABDURRAHMANOVA –

Ələfsər Rəhimovun muğam ifaları20

Əhsən RƏHMANLI,

Elçin NAĞIYEV–İfaçılıqdan
alimliyə25

BƏSTƏKAR YARADICILIĞI

Nərgiz ƏLİYEVA – Elnarə

Dadaşovanın “Səda” əsərində milli
üslubun təzahür prinsipləri35

Aynurə MƏMMƏDOVA – Siyavuş

Kəriminin bəstəkarlıq fəaliyyətinə
bir nəzər40

Камалә ШАФИЕВА – Национальное

в музыке балетов азербайджанских
композиторов48

PEDAQOGİKA

Kəmalə İSMAYİLOVA – Müasir

tələbələrin musiqi-pedaqoji hazırlığı53

İNFORMATİKA

İradə CƏFƏROVA – Yeni informasiya texnologiyalarının əqli fəaliyyətin fəallaşmasında rolu58

KULTURALOGİYA

Xaləddin SOFİYEV – Post-strukturalizmin kulturoloji paradıqlarından63

MUSİQİ VƏ POEZİYA

Səadət ABDULLAYEVA – Nizami Gəncəvinin əsərləri Orta əsr çalğı alətləri haqqında əsas mənbə kimi69

OLAYLAR, TƏDBİRLƏR, HADİSƏLƏR:

- ◆ Nəğmələrdə yaşayan ömür79
- ◆ Arif Babayev – 8082
- ◆ V Beynəlxalq Muğam Müsabiqəsi:
nəticələr, düşüncələr...87
- ◆ Cahangir Cahangirovun musiqi dünyası90
- ◆ “Muğam aləmi” V Beynəlxalq Muğam Festivalı95

NÖMRƏNİ HAZIRLADI:

Baş redaktor

Lalə Hüseynova

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor

Məsul katib

Abbasqulu Nəcəfzadə

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Redaktorlar:

Ülkər Əliyeva

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Gülnarə Manafova

Korrektorlar:

Fazilə Nəbiyeva

Aygül Səfixanova

Operator:

Gülmar Rzayeva

Dizayn:

Gülmarə Rəfiq

Flora Əliyeva

Üz qabığında:

Rəssam *Faiq Əhməd*

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:

Gülmarə Manafova)

Email: azconservatory@gmail.com

Sayt: konservatoriya.az

©AMK – 2016

Məmmədəli MƏMMƏDOV

AMK-nın “Milli musiqi alətlərinin
təkmilləşdirilməsi” elmi-tədqiqat
laboratoriyasının rəhbəri

Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu Ələsgər Ələkbərov 7

E-mail: mMammadali@bk.ru

Kəmalə HACIYEVA

AMK-nın “Milli musiqi alətlərinin
təkmilləşdirilməsi” elmi-tədqiqat
laboratoriyasının baş laborantı

Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu Ələsgər Ələkbərov 7

E-mail: kamale.h78@mail.ru

“ƏSRLƏRİN SƏDASI” ANSAMBLI VƏ BƏRPA OLUNMUŞ RUHƏFZA

***Xülasə:** Məqalədə ilk məşqi olmuş və hələ yeni addımlarını atan “Əsrlərin sədası” ansamblı haqqında, həmçinin yeni bərpa olunmuş ruhəfza musiqi alətindən bəhs olunur. Ansamblın və alətin hərtərəfli təhlili verilir.*

***Açar sözlər:** ruhəfza, bərpa, “Əsrlərin sədası” ansamblı, təkmilləşdirilmə, ixtira*

Qədim alətlər milli dəyərimizdir, onları qorumaq və gələcək nəsillərə çatdırmaq bizim borcumuzdur. AMK-nın qədim milli musiqi alətlərindən ibarət ansamblı və onun tərkibinə daxil olan ruhəfza aləti bizim tədqiqat obyektimizdir.

Qədim alətlərin bərpa və təkmilləşdirmə işi əsrlərdən bizə gələn təcrübənin nəticəsidir. “Milli musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi” elmi-tədqiqat laboratoriyasının nəzdində fəaliyyət göstərən “Əsrlərin sədası” ansamblı xüsusilə diqqətəlayiqdir. Təqdim edilən məqalənin həmmüəlliflərindən biri olan Məmmədəli Məmmədovun rəhbərliyi ilə fəaliyyət göstərən bu ansamblın ilkin ifaları artıq onu dinləyənlərdə böyük maraq doğurur. Muğamlar, mahnılar, milli instrumental əsərlər, ümumiyyətlə, Azərbaycan milli musiqisi ansamblın ifasında qeyri-adi səslənir. Səsin aydınlığı, təmizliyi diqqəti cəlb edir.

Ansamblın tərkibi bu alətlərdən ibarətdir: yaylı tar, təkmilləşmiş bəm kamança, şəhrud, sevgililər, qopuz Rumi, ərğənün, ruhəfza, qanun, şedırğu, Qarabağ kamanı, yaylı qolça qopuz, köklənən ney, saz, kamança və şimşək. Sonuncu alətdən, yəni özənsəsli (idiofonlu) şimşəkdən ansamblın ifasında təbiət səslərinin verilməsi üçün geniş istifadə olunur.

Ümumilikdə, ansamblın tərkibinə daxil olan alətlər təsnifatına görə 3 qismə ayrılır: ixtiralar, bərpa olunmuşlar və təkmilləşmişlər. Bu gün biz, bərpa olunmuş ruhəfza musiqi alətindən bəhs edəcəyik. Onun barədə orta əsrlərində azərbaycanlı

musiqiçisi və alimi Əbdülqadir Marağalının (1353-1435) əsərlərinə istinadən sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, əməkdar incəsənət xadimi Sürəyya Ağayevanın və sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Abbasqulu Nəcəfzadənin araşdırmalarında məlumat verilmişdir. Ruhəfza hordofonlu, yəni telli alətdir və mizrabla səsləndirilən alətlər qrupuna aiddir.

Hazırda AMK-nın “Milli musiqinin tədqiqi” elmi-tədqiqat laboratoriyasına rəhbərlik edən A.Nəcəfzadə ruhəfzanın eskizini rəssam Seyran Bədəloğluya sifariş vermiş və beləliklə, alətin ilkin rəsmi ərsəyə gəlmişdir. Bu eskizin və A.Nəcəfzadənin təqdim etdiyi bilgilər əsasında M.Məmmədov aləti 2017-ci ildə layihələndirərək bərpa etmişdir.

2017-ci il 16 may tarixində Azərbaycanın Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyində IV İslam həmrəyliyi oyunları ilə əlaqədar “İslam dünyasının mahnı və rəqsləri” adlı tədbir-konserti keçirilmiş və burada ruhəfza musiqi alətinin ilk təqdimatı olmuşdur. Həmin tədbirdə ruhəfzanı bərpaçı-tədqiqatçı Məmmədli Məmmədov səsləndirmiş və alət böyük marağa səbəb olmuşdur. Eyni zamanda A.Nəcəfzadə də ruhəfzanın yaranma tarixi, etimologiyası, morfologiyası, alətin ifaçılıq xüsusiyyətləri haqqında çıxış etmiş, tədbir iştirakçılarını maraqlandıran suallara cavab vermişdir.



M.Məmmədov



A.Nəcəfzadə

M.Məmmədov aparılmış tədqiqatları əsas götürərək ruhəfza musiqi alətinin layihəsini hazırlamış və alət Müəllif Hüquqları Agentliyində qeydə alınmışdır (Qeydiyyat nömrəsi: 12/C-8967-17, tarix: 28.04.2017).

Həsiyyə: M.Məmmədov Salyan rayonunda dünyaya göz açmış və uşaqlıq illərindən onların evində həmişə xalq musiqi sədaları eşidilmişdir. 10 yaşından o, sərbəst şəkildə tar, saz və gitarada çalmağı öyrənmişdir. Məmmədli tanış melodiyları bu alətlərdə asanlıqla yığaraq, qohumlar və dostlar arasında ifa edərdi. Bu həvəsi onu musiqi məktəbinə gətirir. Orta təhsilini bitirdikdən sonra o, Bakıya gəlmiş, Azərbaycan Neft və Kimya İnstitutunun “Neft mədəni” fakültəsinə daxil olmuş, gündüzlər bu sahə üzrə işləmiş, axşamlar isə təhsil almışdır. M.Məmmədov fəallığı ilə seçilmiş, institutun tələbə təşkilatının sədri olmuş və bir sıra ansambların üzvü

olmuşdur. O dövrdə Azərbaycan Dövlət Politeknik İnstitutunda xalq artisti Nəriman Əzimovun rəhbərlik etdiyi xalq çalğı alətləri ansamblı fəaliyyət göstərirdi. Burada M.Məmmədov Azərbaycanın əməkdar artisti Cavanşir Məmmədovla ansamblı birgə çalışmışdır.

1990-cı illərin əvvəlində M.Məmmədov iş təmayülünü dəyişərək, qədim musiqi alətlərinin bərpası və təkmilləşdirilməsi ilə məşğul olmağa, həmçinin, yeni alətlər düzəltməyə, ixtiralar etməyə başlayır. O, 2010-cu ildə Azərbaycan Milli Konservatoriyasına dəvət alır, 2011-ci ildən “Milli musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi” elmi-tədqiqat laboratoriyasına rəhbər təyin olunur.

Bərpa edilmiş ruhəfza çalğı alətinin texniki parametrləri

Ruhəfzanın qolu və kəlləsi bitişikdir və eyni materialdan – fısdıq ağacından (qoz ağacından da hazırlana bilər) hazırlanıb. Kəllədəki aşxıqlar ənənəvi deyil, mexanikidir – mexaniki üsulla tənzimlənir və sayı 6-dır. Çanağı tut ağacından yonulmuşdur, forması yarımkürədir, arxa tərəfdən basqılıdır. Qol istiqamətdə çanağın içərisinə iç qol yerləşdirilmişdir ki, tellərin dartı qüvvəsi nəticəsində çanaq deformasiyaya uğramasın. Bundan əlavə çanağın dəri vasitəsilə eninə sıxılmasının qarşısını almaq üçün çanağın içərisində iç qola perpendikulyar çubuq yerləşdirilmişdir. Alətdə çanaqarxası simgir, çanaqüstü xərək və qolüstü xərək sistemindən istifadə olunmuşdur. Çanaqüstü xərək ebonit materialdan hazırlanıb.

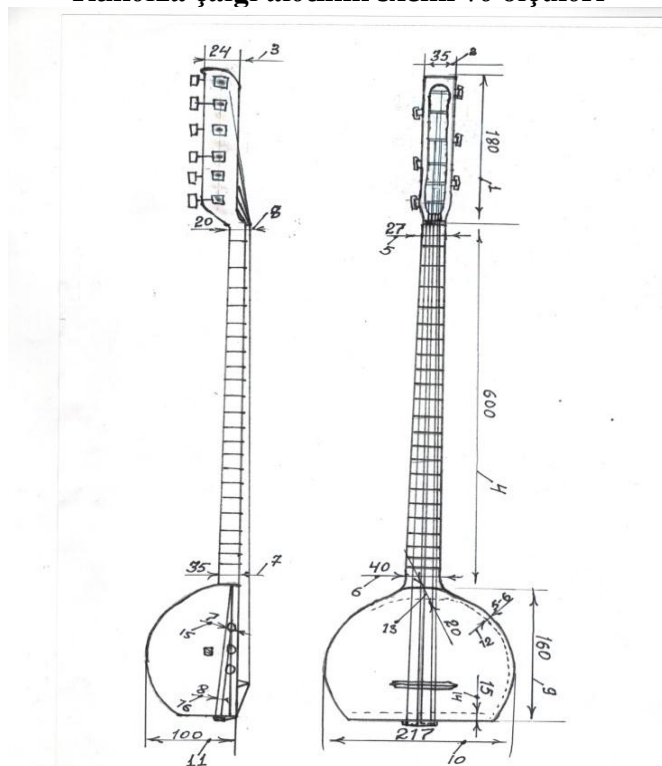


M.Məmmədov tərəfindən bərpa edilmiş ruhəfza

Alətin çanağının üstü balıq dərisi ilə örtülüb. Tellərin sayı 6-dır: I, II, III qoşa tellər oktava fərqlidirlər. Musiqi alətinin səs diapazonu 3,5 oktavaya bərabərdir, yəni böyük oktavanın do səsndən III oktavanın fa səsinə qədərdir. Gördüyümüz kimi, alət geniş səs diapazonuna malikdir. Müqayisə üçün deyək ki, tarda və kamançada səs diapazonu 2,5 oktavadır. I telin diametri 0,22 mm-ə bərabərdir. II qoşa telin birincisi 0,22 mm-ə, ikincisi isə 0,62 mm-ə bərabərdir. III qoşa telin birincisi yenə 0,22 mm-ə, ikincisi 0,70 mm-ə bərabərdir. Pərdələrin sayı 30-dur və materialı kaprondur. Aləti ifa edərkən iç səsini xaric etmək məqsədilə onun qol tərəfində (kəlləyə yaxın tərəfdə)

rezonator dəlikləri açılmışdır.

Ruhəfza çalğı alətinin sxemi və ölçüləri



1. Kəllə uzunluğu – 180 mm. 2.Kəllə eni – 35 mm. 3.Kəllə hündürlüyü – 24 mm. 4.Qolun uzunluğu - 600 mm. 5.Qolun kəllə tərəfində eni – 27 mm. 6.Qolun çanaq hissəsində eni – 40 mm. 7.Qolun çanaq hissəsində hündürlüyü – 35 mm. 8.Qolun kəllə hissəsində hündürlüyü – 20 mm. 9.Çanağın uzunluğu –160 mm. 10.Çanağın eni – 217 mm. 11.Çanağın hündürlüyü – 100 mm. 12.Çanağın kənarlarda qalınlığı – 5-6 mm. 13.Qol tərəfdə qalınlıq – 20 mm. 14.Çanağın arxa tərəfində qalınlığı – 15 mm. 15.Çanağın sol tərəfində qoyulmuş dəliklərin diametri – 7 mm-ə bərabər olmaqla 3 ədəddir. 16.İç qolun qalınlığı və hündürlüyü 8 mm-dir.

Nəticə olaraq bunu qeyd edə bilərik, “Əsrlərin sədası”ansamblının özünəməxsus səs tembrinin alınmasında digər alətlərlə yanaşı, ruhəfza alətinin də payı az deyil. Alətsünaslıq sahəsi bütün dövrlər üçün aktualdır. Bu sahəyə S.Abdullayeva, M.Kərim, A.Nəcəfzadə, S.Ağayeva və başqaları öz elmi töhfələrilə bir sıra uğurlu yeniliklər gətirmişlər. Bununla belə yenə də alətsünaslığa tələbat böyükdür, yüzlərlə milli alət öz tədqiqatçılarının yolunu gözləyir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Nuri Özcan. Abdulkadir Marağalı., T.D.V. İslam Ansiklopedisi, İstanbul, 2006, I cild, s.243.
2. Ərəb və fars sözləri lüğəti (Azərbaycan klassik ədəbiyyatını oxumaq üçün). Tərtibçilər: Abdullayev B.T., Orucov Ə.Ə., Şirvani Y.Z. B.: Yazıçı, 1985, 1040 s.
3. Marağalı Əbdülqadir. Musiqi alətləri və onların növləri (farscadan tərcümə: M.Müsəddiq). // “Qobustan” jurnalı, 1977, №1, s. 74-79.
4. Nəcəfzadə A.İ. Çalğı alətlərimiz. B.: Min bir mahnı MMC, 2004, 128 s.

5. Nəcəfzadə A.İ. Azərbaycan çalğı alətlərinin izahlı lüğəti. (Yenidən işlənmiş II nəşr). B.: MBM, 2004, 224 s.
6. Агаева С.Х. Абдулгadir Мараги и его музыкально-теоретическое наследие (XIV-XV века). Дисс.канд. искусствоведения. М.: 1979, 178 с.
7. Агаева С.Х. Музыкальные инструменты средневековья в трактатах Абдулгадир Мараги// Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка, часть I, М.: Сов.комп., 1987, с. 189-196.

Мамедали МАМЕДОВ

Руководитель научной лаборатории
«Реконструкция национальных
музыкальных инструментов»

Камал ГАДЖИЕВА

Старший лаборант лаборатории
«Реконструкция национальных музыкальных
инструментов»

**АНСАМБЛЬ «ЗВУКИ ВЕКОВ»
И РЕСТАВРИРОВАННАЯ РУХАВЗА**

Резюме: В статье представлена информация о новом ансамбле «Эсрлерин седасы», делающем первые шаги и о реставрированном инструменте рухавза. Раскрывается многосторонняя характеристика инструмента и ансамбля.

Ключевые слова: рухавза, реставрация, ансамбль «Эсрлерин седасы», реконструкция, изобретение

Mammadali MAMEDOV

Head of scientific laboratory
“Improvement of national musical instruments”

Kamale HAJIYEVA

Scientist in laboratory
“Improvement of national musical instruments”

ENSEMBLE «ESRLERIN SEDASI» AND RECONSTITUTED ROOHAFZA

Summary: The article is about a new ensemble «Esrlerin sedasi» making the first steps and reconstituted roohafza. The multi-dimensional analysis instruments and ensemble here were given.

Key words: roohafza, restoration, ensemble «Esrlerin sedasi», reconstruction, invention

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Abbasqulu Nəcəfzadə;
sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Ülkər Əliyeva

Abbasqulu NƏCƏFZADƏ

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor
a.najafzade@yahoo.com

QƏDİM ÇALĞI ALƏTİ – RUHƏFZA

Xülasə: Məqalədə qədim hordofonlu çalğı aləti ruhəfza öyrənilir. Burada alətin yaranma tarixinə, etimologiyasına, morfolojiyasına və bərpa məsələlərinə diqqət yetirilir.

Açar sözlər: ruhəfza, hordofonlu qrup, yaranma tarixi, etimologiyası, morfolojiyası



Ruhəfzanın rəsmini bizim verdiyimiz Orta əsr ədəbi və elmi mənbələr əsasında tanınmış fırça ustası, Azərbaycan Rəssamlar İttifaqının üzvü Seyran Bədəloğlu çəkib. Ruhəfza ilə bağlı əvvəllər nəşr etdirdiyimiz bir sıra əsərlərdə yığcam bilgi vermişik (6, s. 93; 7, s. 155; 8, s. 22, 220; 9, s. 24, 207). Azərbaycan xalq çalğı alətləri də səslənmə tərzinə görə Kurt Zaks və Erix Mortiş fon Hornbostellin qəbul olunmuş təsnifatına əsasən dörd qismə ayrılır:

1. İdiofonlu (özənsəsli); 2. Aerofonlu (nəfəs); 3. Membranofonlu (səs mənbəyi dəri olan); 4. Hordofonlu (telli).

Haqqında danışacağımız çalğı aləti ruhəfza hordofonlu qrupa aid edilir.

Xatırladaq ki, Azərbaycan ərazisində müxtəlif dövrlərdə günümüzə qədər 92 **hordofonlu** çalğı alətindən istifadə olunub.

I. Mizrabla səsləndirilən alətlər – 1. Ay-ulduz; 2. Bas santur; 3. Bəm qanun; 4. Bəm tar; 5. Bərbət (udi qədim); 6. Cürəud; 7. Çahartar; 8. Çəhəsdəh; 9. Çəng (Həzzkar, İkri); 10. Çoğur; 11. Dambur (Balakən tənburu); 12. Dilruba; 13. Donqar; 14. Dütar; 15. Əksir; 16. Ərgənün; 17. Fitar (elektronlu); 18. Xromatik qanun; 19. Konkirə; 20. Qanun (Yatugan); 21. Qanuni-mürəssəi müdəvvər; 22. Qıyçək; 23. Qolça qopuz; 24. Qopuz Rumi; 25. Möhtəşəm; 26. Muğni; 27. Naxçıvan tənburu; 28. Nüzəh; 29. Ozan; 30. Pəncar; 31. Pipa; 32. Rud (Rudxani); 33. Rudcame; 34. Ruhəfza; 35. Rübab (Qoşqar rübabı); 36. Saz (Bağlama, Çəlik saz); 37. Sazi dulab; 38. Sazi mürəssəi-qayibi; 39. Setar; 40. Sevgililər; 41. Sinəud; 42. Şahrud; 43. Şedirğu; 44. Şəşxana; 45. Şəstar; 46. Şəstay; 47. Tar (Çəlik tar); 48. Tənbur (Şirvan tənburu); 49. Tərəbrud; 50. Tərəbül-fəth; 51. Töhfətülud; 52. Trentayi-Rumi; 53. Ud; 54. Udmən; 55. Vəlud; 56. Zilsaz; 57. Zülfar.

II. Kamanla səsləndirilən alətlər – 1. Beş telli kamança; 2. Bəm çağanə; 3. Bəm çaqanaq; 4. Bəm kamança; 5. Çağanə; 6. Cüt çanaq Kaman; 7. Çaqanaq;

8.Çanaq kamança; 9.Çəlik kamança; 10.Dəf-kaman; 11.Əhsən vəlləz; 12.Ğijək; 13.Kamança; 14.Kəman; 15.Qabaq kamanə; 16.Qarabağ kamani; 17.Qoşaqol kamança; 18.Nayi-tənbur; 19.Ney-kaman; 20.Ney kamança; 21.Pandur; 22.Şeşkaman; 23.Yaylı ərğənün; 24.Yaylı qopuz (Qıl qopuz); 25.Yaylı ozan; 26.Yaylı rud; 27.Yaylı rübab; 28.Yaylı saz; 29.Yaylı tar; 30.Yaylı tənbur; 31.Yektay.

III. Zərblə səsləndirilən alətlər – 1. Cəng; 2.Santur; 3.Səvəndər; 4.Tacsantur (10, s. 22).

Təqdim edilən hordofonlu çalğı alətlərinin arasında ruhəfza da yer alıb.

Yaranma tarixi. Ruhəfza unudulmuş çalğı alətlərimizdən biridir. Bu alətdən Azərbaycan ərazisində ən azı XIV əsrdə istifadə olunub. Ruhəfza hordofonlu qrupa aid edilir. Telli-mizrabla çalınan ruhəfza haqqında Əbdülqadir Marağalı (1353-1435) əsərlərində bilgi verib (1, s. 103; 5, s. 75-76). Ə.Marağalı bu aləti kimin icad etməsi haqqında heç nə yazmayıb. Ruhəfzanın adına çalğı aləti kimi, XIV əsrdən əvvəlki mənbələrdə rast gəlmirik. Olsun ki, ruhəfza elə XIV əsrdə icad edilib, lakin alətin bir neçə yüz il əvvəl yaradılması da ehtimal olunur.

XVII əsrin məşhur ensiklopedik alimi Dərviş Əli də “Orta Asiya musiqisi” adlı risaləsinin V-VI fəsilələrində cəng, ney, qanun, ud, bərbət, rübab, rud, ğicək, şəmamə (musiqar – A.N.), neyi-ənban (tulum – A.N.), çəğanə, kunqurə, qopuz, ərğənünvə həmçinin ruhəfzaaləti haqqında məlumat vermişdir (11).

Etimologiyası. “Ruhəfza” hibrid deyimdir, yəni bu söz iki xalqın dilindən yaranıb: “ruh” (ərəb) və “əfza” (fars). “Ruh” dilimizə “can” (4, s. 527), “əfza” isə “artıran” (4, s. 198) mənasında tərcümə olunur. Deməli, ruhəfza sözü dilimizdə “canlandıran”, “ruh qaldıran”, “könlü açan” çalğı aləti kimi başa düşülür.

Morfologiyası. Ruhəfzanın turuncabənzər çanağı, 6 teli olub. Tellərin 4-ü ipəkdən, 2-si isə metalın bürünc növündən hazırlanmışdır. İpək tellər türk tənburunda olduğu kimi, cüt (2+2) köklənirdi, yəni hər cüt tel unison köklənərək bir səs hökmündə olurdu. Belə ki, birinci cüt ipək tellər “çahargah” pərdəsinə (müasir notasiya ilə desək, I oktavanın “do” səsinə), II cüt ipək tellər isə “yegah” pərdəsinə (müasir kiçik oktavanın “sol” səsinə) köklənirdi. Digər metal tellər isə “sərbəst” köklənir, yəni bu tellər ifa olunacaq muğama yaxud hər hansı melodiya (mahnı, təsnif, rəqs) uyğun tənzimlənirdi.

Xatırladaq ki, muğam dünyamızda “Ruh-əfza” adlı guşə də ifa edilir. Daha dəqiqi, “Ruh-əfza” vaxtı ilə şöbə olmuş, müasir ifaçılıqda guşəyə çevrilib. “Ruh-əfza” (yaxud “Ruhül-Əfza”)– “Dügah” dəstgahının “Mayə”sində “Ruhül-Ərvah”dan əvvəl ifa edilən guşədir. Başqa versiyaya görə, “Ruh-əfza” “Ruhül-Ərvah”ın variantlarından biridir.

İran musiqişünası Əli-Nəqinin (1887-1979) bildirdiyinə görə, fars muğam məktəbinin nümayəndələri “Ruh-əfza” şöbəsinə klassik “Rast-Pəncgah” dəstgahının əvvəlində– “Pərvanə” ilə “Pəncgah” arasında ifa edirlər. Başqa variantlara görə, bu dəstgahda “Ruh-əfza” “Nəğmə” ilə “Xosrovani”və ya “Xosrovani” ilə “Niriz” arasında ifa olunur.

Sevindirici haldır ki, 2017-ci ildə AMK-nın “Milli musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi” elmi-tədqiqat laboratoriyasının rəhbəri Məmmədəli Məmmədov təqdim etdiyimiz bilgiler əsasında ruhəfza çalğı alətini bərpa etmişdir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Bardakçı M.G. Maragalı Abdülkadir. İstanbul: Pan Yayıncılık, 1986, 200 s.
2. Bədəlbəyli Ə.B. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. B.: Elm, 1969, 248 s.
3. Bünyadov T. Əsrlərdən gələn səslər. B.: Azər nəşr, 1993, 264 s.
4. Ərəb və fars sözləri lüğəti (Azərbaycan klassik ədəbiyyatını oxumaq üçün). Tərtibçilər: Abdullayev B.T., Orucov Ə.Ə., Şirvani Y.Z. B.: Yazıçı, 1985, 1040 s.
5. Marağalı Əbdülqadir. Musiqi alətləri və onların növləri (farscadan tərcümə: M.Müsəddiq). // "Qobustan" jurnalı, 1977, №1, s. 74-79.
6. Nəcəfzadə A.İ. Çalğı alətlərimiz. B.: Min bir mahnı MMC, 2004, 128 s.
7. Nəcəfzadə A.İ. Azərbaycan çalğı alətlərinin izahlı lüğəti. (Yenidən işlənmiş II nəşr). B.: MBM, 2004, 224 s.
8. Nəcəfzadə A.İ. Etnoorqanologiya. Musiqi təmayüllü ali məktəblər üçün dərslik. B.: Ecoprint, 2016, 304 s.
9. Nəcəfzadə A.İ. "Kitabi-Dədə Qorqud" dastanında çalğı alətləri. B.: Elm və təhsil, 2017, 264 s.
10. Семенов А.А. Среднеазиатский трактат по музыке Дerviша Али (XVII век). Сокращенное изложение персидского (таджикского) текста с введением, примечаниями и указателем. Ташкент: 1946, 84 с.

Аббасгулу НАДЖАФЗАДЕ

Доктор искусствоведения, профессор

E-mail: a.najafzade@yahoo.com

ДРЕВНИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТ – РУХАФЗА

Резюме: В статье рассматривается древний инструмент рухафза, относящийся хордофонам. Здесь уделяется внимание истории создания, этимологии, морфологии и вопросам восстановления инструмента.

Ключевые слова: рухафза, группа хордофонов, история создания, этимология, морфология

Abbasgulu NAJAFZADE

Doctor of Art Study, professor

E-mail: a.najafzade@yahoo.com

ANCIENT MUSIC INSTRUMENT – RUHAFZA

Summary: The article studies the ancient chordophonic instrument of the Ruhafza. Here attention is paid to the history of creation, etymology, morphology and restoration of the instrument.

Key words: ruhafza, chordophon group, history of creation, etymology, morphology

Rəyçilər: AMEA-nın müxbir üzvü, sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Rəna Məmmədova;
sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor İlqar İmamverdiyev

Zəminə ABDULLAYEVA

AMK-nın dissertantı

Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

Email: zamina90@hotmail.com

QADIN ADLARI DAŞIYAN XALQ MAHNILARINDA OBRAZIN BƏDİİ SƏCİYYƏSİ

***Xülasə:** Azərbaycan xalq musiqi yaradıcılığının ən qədim və geniş yayılmış janrı olan xalq mahnıları əsrlər boyu xalqımızın zəngin mənəvi aləmini, onun cəmiyyətə, həyata, təbiətə, ənənələrə baxışlarını və ailə-məişət münasibətlərini əks etdirmişdir. Məqalədə xalq mahnı yaradıcılığında konkret qadın adları daşıyan nümunələrin təhlili öz əksini tapmışdır.*

***Açar sözlər:** qadın obrazı, folklor, lirik xalq mahnıları*

Azərbaycan xalq musiqisi yaradıcılığında ən geniş yayılmış ideya və mövzulardan biri də xalqımızın əsrlər boyu qadına münasibətlərini sistemli şəkildə əhatə edən mövzulardır. Xalq musiqisinin elə bir janrını tapmaq çətindir ki, orada qadına münasibətin, qadınla bağlı mövzuların bədii təəcəssümü olmasın. Bu baxımdan, Azərbaycan xalq musiqi yaradıcılığında qadın mövzusu aşağıdakı janrlarda özünü göstərir:

1. Xalq mahnılarında qadın obrazları;
2. Xalq rəqslərində qadın obrazları;
3. Təsniflərdə qadın obrazları;
4. Aşıq havalarında qadın obrazları;
5. Aşıq dastanlarında qadın obrazları.

Bu obrazları dərinlən tədqiq və təhlil etdikdə belə qənaətə gəlmək olur ki, Azərbaycan xalq musiqisinin janrlarında qadın obrazlarının zəngin “bədii qalereyası” yaradılmışdır. Azərbaycan xalqı öz milli xarakterini, humanist keyfiyyətlərini, ailə ənənələrinə məxsus etik-davranış normalarını, valideyin-övlad münasibətləri, yad-daşında daşdığı mənəvi “kodeksi” daha çox qadına, anaya, sevgiliyə, gözələ, dosta, qəhrəmana, zəhmətkeşə olan münasibətində ətraflı büruzə vermişdir. Xalqımız qadına belə yüksək mənəvi münasibətini qədim tarixi çağlardan başlayaraq ən səmimi, ən bariz və doğru-dürüst şəkildə xalq musiqisində, folklorda, eləcə də epos və dastanlarda zəngin bədii vasitələrlə ifadə etmişdir.

Azərbaycan xalq yaradıcılığında anaya uca, müqəddəs mənəvi münasibət “ana südü” anlayışında da öz ifadəsini tapmışdır. Ana südünü analıq, qadınlıq, şərəf, ləyaqət, namus kimi anlayışlara bərabər tutan xalqımız bu mənəviyyatını özünün yaradıcılığında, xüsusilə atalar sözündə, əfsanələrdə, nağıllarda, qəhrəmanlıq və məhəbbət dastanlarında da əks etdirmişdir. Hətta kişilərin vətənə, xalqa xəyanəti, döyüş meydanını qoyub qaçmaları, qorxaqlıq və namərdlik kimi mənfi keyfiyyətləri

ana südüne xəyanət kimi qiymətləndirilmişdir. Təsadüfi deyil ki, insanlara yaxşı əməllərinə, igidliyinə, mərdliyinə, xeyirxahlığına görə “ananın südü sənə halal olsun” deyər yüksək qiymət vermişlər.

Azərbaycan xalqı özünə müqəddəs bildiyi vətən, torpaq və təbiət kimi müqəddəs varlıqların böyüklüyünü və ucalığını folklor yaradıcılığında, nəğmələrində “ana” kəlməsi vasitəsilə bildiribdir: “ana vətən”, “ana torpaq”, “ana təbiət”. Hətta çalğı alətlərimizdən biri olan sazın da müqəddəsliyini ifadə etmək məqsədilə ona “ana saz” da demişlər. Bu ifadələr bir tərəfdən xalqımızın mənəviyyatına, psixologiyasına, əxlaqına və ənənələrinə qadına nə qədər müqəddəs, nə qədər uca münasibətin əbədi olaraq qərarlaşdığını sübut edir, digər tərəfdən isə xalqımızın vətən, torpaq və təbiət kimi anlayışların ucalığını, toxunulmazlığını və müqəddəsliyini də məhz “ana” kəlməsi ilə dərk etdiyini göstərir. Təsadüfi deyil ki, Azərbaycan xalqının mənəvi mədəniyyətinin formalaşmasında mühüm rol oynayan İslam dininin müqəddəs tarixi şəxsiyyəti Məhəmməd Peyğəmbərin “cənnət anaların ayağı altındadır” hikməti də əsrlər boyu xalqımızın dillər əzbəri olmuş, onun qadına yüksək mənəvi münasibətləri ilə səsləşmişdir.

Azərbaycan xalq musiqi yaradıcılığının ən qədim və geniş yayılmış janrı olan xalq mahnıları əsrlər boyu xalqımızın zəngin mənəvi aləmini, onun cəmiyyətə, həyata, təbiətə, ənənələrə baxışlarını və ailə-məişət münasibətlərini əks etdirmişdir. Xalq mahnılarının tədqiqatçısı, musiqişünas-alim R.İsmayilzadə bu barədə yazır: “Azərbaycan xalq musiqisinin böyük bir hissəsi xalq mahnılarından ibarətdir...Xalq mahnılarında xalqın yüksək mənəviyyatı – ümid və arzuları, əhvali-ruhiyyəsi tərənnüm olunur. Bədii-estetik gücünə və tez qavranılmasına görə xalq mahnıları ən geniş yayılmış bir janrdır” [4, s. 52]. Xalqın qadın obrazına lirik, gözəllik, ictimai, sosial, ənənə zəminində münasibətlər kompleksinin çox geniş və əhatəli bədii tərənnümünə xalq mahnılarında rast gəlirik.

Məlumdur ki, xalq melodiyalarının, xüsusilə də lirik xalq mahnılarının ana xəttini lirik-romantik duyğularla zəngin olan sevgi-məhəbbət mövzusu təşkil edir. Musiqinin bütün janrlarında olduğu kimi, xalq mahnılarında da sevgi hissələri, sevgili yar obrazı həmişə gözəllik anlayışı və təsəvvürlərlə, yarınlıq gözəlliyinin vəsfi ilə birlikdə tərənnüm olunur. Bu janrda qadına sevgi və məhəbbət hissələri, onun gözəlliyi janrın əsas, aparıcı mövzu xəttidir. Bundan başqa, lirik-məhəbbət mahnılarında özünü göstərən qız-oğlan, aşıq-yar arasındakı sevgi münasibətlərində də qadın (qız, yar, sevgili) mahnının əsas obrazı kimi təqdim edilir.

Lirik xalq mahnılarında vüsal, ayrılıq, həsrət, hicran, zamanədən, ədalətsizlikdən şikayət kimi mövzuların da əsas obyektı məhz qadındır, yəni sevgili, yarıdır. Xalq mahnılarının bir qolunu təşkil edən lirik mahnılarda sevgi, vüsal mövzuları ilə, yarınlıq gözəlliyinin vəsfi, sadəqəti ilə yanaşı, zamanədən və ayrılıqdan şikayət, qadının hüquqsuzluğundan irəli gələn ayrılıq, yarınlıq vəfasızlığı kimi qəmli-kədərli motivlər də özünə yer tapmışdır. Yeri gəlmişkən, lirik xalq mahnılarının tədqiqatçısı N.Rzayevanın mahnılardakı emosional yaşantıların genişliyi barədə bir fikrinə istinad edək: “Digər türk xalqları kimi, Azərbaycan xalqının da lirik-emosional təbiətinin güclü olması onun lirik-aşıqanə mövzuda olan xalq mahnılarına güclü meyl göstərməsinin

əsas səbəblərdəndir. Gözəlliyə vurğunluq, əhdə sədaqət, həsrətə-ayrılığa dözümsüzlük, vəfasızlığa, üzüdonüklüyə nifrət, nakam sevgiyə təəssüf hissi xalqımızın lirik-romantik hissiyatının əsasında durur” [5, s. 35].

Xalq mahnılarında qadına münasibət melopoetik ifadə vasitələri baxımından da zəngindir. Belə ki, mahnının iki komponentdən – söz ilə musiqisinin vəhdətindən yarandığı məlumdur. Sözü, poetik mətnin verdiyi məna isə həmişə musiqinin emosional məzmunu ilə, melodiya, intonasiya və ritmin ifadə etdiyi hisslərlə bağlı olur və bu iki ifadə vasitəsi (söz və musiqi) mahnıda bir-birini tamamlayır. Nəticədə, mahnının lirik və emosional ovqatı daha təsirli olur. Beləliklə, mahnıda əsas ifadə vasitələri melodiya, intonasiya, məqam, metr və ritmdir. İkinci tərəfdən, mahnıda digər əsas ifadə vasitəsi musiqidən ayrı olmayan və onunla bədii forma və məzmun cəhətdən bağlılıq təşkil edən poetik mətnidir, yəni sözdür. Xalq mahnılarının poetik mətnində qadına münasibətin müxtəlif məna çalarları (sevgili yar, sevgilinin gözəlliyi, vüsəl arzusu, ayrılıq, həsrət və nakam sevginin kədəri, sadıqlıq və vəfasızlıq və s.) müxtəlif vasitələrlə – təşbeh, metafora, müqayisə, mübaliğə, epitet, simvol, bədii təyin kimi bədii-təsvir vasitələri ilə canlandırılır. Bu təsvir vasitələrində qadına münasibət, yarın gözəlliyi və zərifliyi əsasən təbiətin gözəlliyi ilə (gül, çiçək, lalə, günəş, ay, ulduz, yaz, alma, nar, ceyran, maral, durna, tovuz, turac və s.) rəmzi olaraq müqayisə edilir, təbiətin belə incəlik, zəriflik və gözəllik ünsürlərindən qadına münasibətdə təşbeh, bədii təyin, epitet, simvol, metafora, mübaliğə kimi istifadə olunur. Maraqlıdır ki, bəzi xalq mahnılarında (məsələn, “Yaxan düymələ”, “Yarın bağında” və s.) qadına-yara münasibətdə hətta xalqımızın geyim mədəniyyəti, qadına etik-əxlaqi münasibət, etnoqrafik cizgilər öz əksini tapır.

Xalq mahnı yaradıcılığında qadın obrazları üzərində apardığımız müşahidələr göstərir ki, bu zəngin yaradıcılıqda konkret qadın adları daşıyan nümunələr vardır. Belə mahnılar bir qayda olaraq, sevgi-məhəbbət mövzusu daşıyırlar, buna görə məhəbbət mahnılarına aid edirlər. Aşıqın dilindən oxunan bu mahnılarda onun öz yarının adını çəkməsi, qadın obrazı haqqında daha konkret və aydın cizgilərlə təsəvvür yaradır. Digər tərəfdən, bu cür məhəbbət mahnılarında qadın sevgili yar, sevilən gözəl kimi vəsf olunur, onun gözəlliyi vurğulanır, həm də aşıqın bu gözəlliyin və sevginin qarşısında əsir olması, çarəsiz qalması deyilir.

Xalq mahnı yaradıcılığında sevgi-məhəbbət mövzusunı daşıyan və xüsusi olaraq qadın adı ilə adlandırılan mahnılar tədqiqatımızın predmeti və obyekt baxımından maraqlıdır.

Xalq mahnılardakı qadın adları, şübhəsiz, sevgilinin, yarın adıdır. Bəzən şən, nikbin və bəzən də qəmli, lirik əhvali-ruhiyyədə oxunan bu mahnıların əsas obrazı elə ilk andan mahnının adı vasitəsilə müəyyən olunur və qavranılır. Müləhizə edə bilərik ki, mahnının yarandığı məkanda bu adı daşıyan bir qız yaşamış və mahnı da bu qıza olan aşıq sevgisindən yaranmışdır. Qadın adı daşıyan belə məhəbbət mahnıları, daha çox aşıqın dilindən sevgilisinə oxunur. Belə mahnılarda yarın gözəlliyi, aşıqın onun gözəlliyinə heyran qalması nikbin tərzdə və bir qədər səmimi yumorla təqdim edilir. Fikrimizin əyani olması üçün xalq mahnı nümunələrinin üzərində dayanaq.

“Telli” xalq mahnısında, adından göründüyü kimi, konkret bir obraz vəsf olunur. Bu mahnı Telli adlı sevgili yar haqqındadır [6, s. 25]. Mi mayəli şur məqamında qurulan bu mahnı 2 kupletdən ibarətdir. Birinci kupletin sözləri qədim xalq bayatısından götürülüb. Aşıq sevdiiyi Telli adlı qıza həyatın, zamanənin gəldi-gedərliyini, vəfasızlığını xatırladır. Görünür, bu, təsadüfi deyil. Çünki mahnıda bu vasitə ilə aşıqın yardan yaralı olmasına, Tellinin isə biganəliyinə işarə vurulur. İndi isə mahnının tam mətninə nəzər yetirək:

Çayda balıq yan gedər, Telli
Açma, yaram qan gedər, Telli,
Yüz min təbib neyləsin, Telli,
Əcəl gələr, can gedər, Telli.

İkinci bənddə bayatının qafiyə quruluşu pozulub. Əgər I bənd bayatı formasına müvafiq olaraq, a+a+b+a quruluşundadırsa, II bənd a+a+b+c quruluşundadır. Yəni burada I və II misralar həm qafiyə, III və IV misrarlar sərbəstdirlər. Lakin buna baxmayaraq, hər iki bənddə şeir 7 heca ilə oxunur:

Bağa girdim, gül dərdim, Telli
Gülü yara göndərdim, Telli
Aləm sənsiz dolansa, Telli
Mən sənsiz dolanmaram, Telli.

Not nümunəsindən göründüyü kimi, mahnının bəndlərində hər misraya əlavə olunan “Telli” müraciəti, mahnıda melodik refren rolunu oynayır. Bununla, həm də misraların 7 hecalı quruluşuna 2 heca da əlavə edilir. “Telli” refreni hər fraza və cümlə sonluğunda eyni melodik ibarə ilə oxunur. Ən əsası isə, bu refren mahnının məqam kadansı rolunu oynayır.

Nümunə 1.

Telli

Allegretto

Çay da ba lıq yan ge dər_ Tel li_ Aç ma ya ram, qan ge dər_

Tel li_ Yüz min tə bib ney lə sin_ Tel li_ Ə cəl gə lər

can ge dər_ Tel li_ Tel li, Tel li.

Mahnının əsas melodik quruluşu eyni frazanın 4 dəfə təkrar olunmasıdır:

a+a+a+a. Dörd frazanın təkrarı bir bəndi əmələ gətirir. Lakin mahnının sözlərinə diqqət etsək, iki poetik misranın bir melodik cümləni yaratması qənaətinə gələ bilərik. Bu halda mahnının forması təkrar quruluşlu 2 cümlədən ibarət sadə perioddan ibarət olur: A(a+a) + A (a+a) + kadensiya. Bu formada hər cümlə 6 xanəlidir.

Bu quruluşda 3 xanəli fraza 2+1 quruluşuna malikdir. Bu isə cümlənin iki frazadan, yəni 6 xanədən (3+3) təşkil olduğunu göstərir. Hər fraza bir xanədən ibarət “Telli” müraciəti ilə, yəni refren ilə bitir. 3 xanədən (2+1) ibarət fraza (a) bənddə 4 dəfə eynilə təkrar olunur. Bu isə mahnının formasına təkrar quruluşlu iki cümlədən ibarət sadə period kimi baxmağa imkan verir:

Birinci cümlə (A): a 3 xanə (2 x.+1 x.) Çayda balıq yan gedər, Telli

a 3 xanə (2 x.+1 x.) Açma yaram qan gedər, Telli

İkinci cümlə (A): a (2 x.+1 x.) Yüz min təbib neyləsin, Telli,

a (2 x.+1 x.) Əcəl gələr, can gedər, Telli.

Mahnının sonundakı 2 xanəyə kadensiya kimi baxıla bilər.

“Şeyda xanım” mahnısı üzərində dayanaq [6, s. 68]. Mahnı nəqəratlı kuplet formasındadır. İki bənddən ibarətdir. Sözləri xalq bayatısıdır, 7 hecalı, dörd misralıdır. Adından da görüldüyü kimi, mahnı aşiqin dilindən Şeyda xanıma oxunur. Aşiq yarın küsməsindən narahatlığını ifadə edir:

Su gəlməz bağa neylim,
Dəyməz yarpağa neylim
Yarım məndən küsübdür,
Gəlməz otağa neylim.

Bayatıya əlavə olunan 3 misralı mətn nəqərat rolunu oynayır:

Amandır, Şeyda xanım,
Yavaş get, mehribanım,
Sənə qurban bu canım.

İkinci bənd də aşiqənə bayatıdır. Burada mahnının məzmunu davam edir və aşiqin yar əlindən dərddli olduğu bilinir:

Su gəlir lilləndirir,
Bağcanı gülləndirir,
Dərddlini dindiməyin,
Dərd özü dilləndirir.

Nümunə 2.

Şeyda xanım

Moderato

Su gəl məz ba ğa ney lim, Ya rım mən den kü süb



Mahnı mi mayəli segah məqamındadır. Əsas diapazon x.4 (e_1-a_1) həcmindədir. Lakin lya səsinin ornamentlə (trellə) oxunması, bu trellə görə melodik diapazonun si bemol (b) səsi üzərində (a-b) yarım ton artmasına səbəb olur. Bununla mahnının diapazonu əsk_5 intervalını yaradır.

Mahnı mülayim (Moderato) tempdədir, melodik hərəkət pilləvaridir. Yalnız tersiya gedişi müşahidə olunur: f_1-a_1 və e_1-g_1 . Rəvan, pilləvari melodik hərəkətin fonunda bu gedişlər də rəvan hərəkət kimi duyulur və segah intonasiyalarının qurulmasına təsir edir.

Azərbaycan xalqı arasında geniş yayılmış və ən çox dinlənən mahnılardan biri də “**Sona xanım**” mahnısıdır [6, s. 73]. Bu xalq mahnısı aşıqın öz yarına – Sona adlı gözəllə oxuduğu səmimi bir sevgi nəğməsidir. Sona xanım mahnının əsas və yeganə obrazıdır. Mahnı aşıqın dilindən oxunduğu üçün onu da obraz kimi səciyyələndirə bilərik.

Nümunə 3.

Sona xanım

Allegro non troppo



Nümunədən göründüyü kimi, nikbin və səmimi yumor səciyyəli mahnı lya rast məqamındadır. Rastın nikbin səciyyəli intonasiyaları üzərində qurulan bu mahnı x_4 sıçrayışı ilə başlayır: mi_2-lya_2 . Mayənin zilinə – Əraq pilləsinə doğru sıçrayış mahnıya oynaq və şən əhvali-ruhiyyə verir. Mahnının melodiyasına aşağıya doğru, mayənin oktavasına enişli hərəkət səciyyəvidir. Bununla mahnı oktava diapazonuna malik olur: a_2-a_1

Mahnının sözlərində yarını görmək istəyən aşiq onun eyvana çıxmasını istəyir, bu istək musiqiyə bir qədər də yumor aşılayır. Şeir 8 hecalı, 4 misradan ibarətdir:

Sona xanım, çıx eyvana
Bir bax bu gözəl oğlana
Doğrusun söylə mərdana,
Hüsnü-cəmalı yaxşıdır.

İkinci kupletdə aşiq özünü sevdiyi qıza bəyəndirmək üçün yenə də tərif edir və bu, mahnının şən, yumor məzmununu aşılayır.

Qadın obrazının bədii ifadəsi olan xalq mahnıları arasında müəyyən əfsanə və rəvayətlə bağlı olanları da vardır. Belə mahnılardan biri – **“Apardı sellər Saranı”** mahnısı Xançoban ilə Saranın faciəli sevgisi haqqında rəvayətlə bağlı yaranmışdır [6, s. 15]. Rəvayətə görə, Xançobanın sevdiyi Saraya varlı bir xan vurulur, lakin qızın onu sevmədiyinə baxmayaraq, zorla almaq istəyir. Bu ədalətsizliyin və zorun qarşısında aciz qalan Sara öz pak və səmimi sevgisinə sadıq qalaraq, özünü Arpa çayına atır və həmişəlik sulara qərq olur. Göründüyü kimi, bu mahnı qadınla bağlı ictimai məzmun daşıyır. Burada iki gəncin qarşılıqlı məhəbbəti dövrün ictimai haqsızlığı ilə üz-üzə gəlir. Qadının hüquqsuzluğu müasirləri kimi Saranı da çıxılmaz vəziyyətə salar. Məhəbbətinə sadıqlığı nümayiş etdirməklə özünü çaya atıb intihar edən Saranın bu hərəkəti, həm də dövrün qadın hüquqsuzluğuna qarşı bir etiraz təsiri bağışlayır. Göründüyü kimi, qadın obrazları ilə bağlı məhəbbət mahnılarında ictimai motivlər də vardır.

Mahnı özünün məzmununa görə qəm-kədər əhvali-ruhiyyəsi daşıyır. Bu əhvali-ruhiyyəni, ilk növbədə, mahnının segah məqamında aramla oxunması yaradır. Saranın faciəsini əks etdirən mətnin sözləri də bu əhvali-ruhiyyəni əks etdirir.

Örnekəldən də göründüyü kimi, qız-qadın adı daşıyan mahnıların əksəriyyəti nikbin bədii səciyyəli olaraq, sevgi hisslərini, yarın vəsfini, gözəl görünən əlamətlərini vəsf edir, bəziləri də əksinə, qəmli, kədərli əhvali-ruhiyyə daşıyaraq, ayrılıq, həsrət, nakam sevgi, üzüdonük yardan şikayət kimi mövzulara həsr olunur. Təhlil etdiyimiz nümunələrdən başqa, qız-qadın adları daşıyan sevgi-məhəbbət mahnılarına “Nar, nar, Nargilə”, “Ay Sona”, “Leylacan” [6], “Dilbər”, “Bilay-bilay”, “Aman Mələk”, “Ha Leyli, Leyli”, “Aman Mələk, hay”, “Ulduz, ay aman, ay aman” [7] və b. xalq mahnılarını misal göstərə bilərik. Lakin sevgili yarın, onun gözəlliyinin vəsfı yalnız xüsusi olaraq qız adı daşıyan mahnılarda deyil, lirik məhəbbət mahnılarının böyük əksəriyyətində tərənnüm olunur. Belə mahnıların mövzu və məzmununda həm yarın obrazı, sevgilinin portreti, həm də ona olan yüksək mənəvi münasibətlər, sevgi hissləri canlanır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Azərbaycan dastanları (Toplayan və nəşrə hazırlayan A.Nəbiyev). B.: Azərnəşr, 1977, 179 s.
2. Azərbaycan qadınları musiqidə. (Layihənin müəllifi, tərtibçi və redaktor Alla Bayromava). B.: Oka-ofset, 2004.
3. Əliyev R.Ə. Xalq müdrikliyi. B.: Azərnəşr, 1986, 228 s.

4. İsmayılzadə R.Y. Azərbaycan xalq mahnıları. / Azərbaycan xalq musiqisi. Oçerklər. B.: Elm, 1981, s. 52-85.
5. Rzayeva N.E. Lirik xalq mahnılarının poetikası. B.: Yazıçı, 2008, 132 s.
- NOTOQRAFİYA**
6. Azərbaycan xalq mahnıları. Not yazısı S.Rüstəmovun, F.Əmirovun və T.Quliyevindir. Tərt. ed. SSRİ xalq artisti Bülbül Məmmədov. İki cildə, I c. B.: Işıq, 1981, 151 s.
7. Azərbaycan xalq mahnıları. Not yazısı S.Rüstəmovun, F.Əmirovun və T.Quliyevindir. Tərt. ed. SSRİ xalq artisti Bülbül Məmmədov. İki cildə, II c. B.: Işıq, 1982, 136 s.
8. İsayadə Ə. İ; Məmmədov N. H. Azərbaycan xalq mahnıları və oyun havaları. B.: Elm, 1984, 76 s.

Замина АБДУЛЛАЕВА

Диссертант АНК

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ В АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ НАРОДНЫХ ПЕСНЯХ

Резюме: Народные песни являются древним и широко распространенным жанром азербайджанского народного музыкального творчества и отражают на протяжении веков богатый духовный мир народа: его общественное мировоззрение, взгляды на жизнь, природу и традиции, а также семейно-бытовые отношения. В статье проводится анализ образцов народного музыкального творчества, содержащих в себе женские образы.

Ключевые слова: женский образ, фольклор, народные лирические песни

Zamina ABDULLAYEVA

Candidate for a degree of ANC

ART EXPRESSION OF THE IMAGES BEARING WOMAN'S NAMES IN THE FOLK MUSIC

Summary: In many centuries folk music in being the ancient and wide spread jnre in Azerbaijan folk music creativity reflected rich moral environment of our nation, their outlooks to the community, to the life, to the nature and family, daily life and households relations. In this article analysis of samples bearing woman's names in folk music have found their expressions.

Key words: woman's character, folk music, lyrical folk music

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor A.Quliyev;
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent T.Qəniyev

Xəyalə ABDURAHMANOVA

BMA-nın dissertantı

Ünvan: Səbəyil rayonu, Şəmsi Bədəlbəyli 98

ƏLƏFSƏR RƏHİMOVUN MUĞAM İFALARI

Xülasə: Məlumdur ki, Azərbaycan zurna ifaçılığı sənətinin ən güclü və ənənəvi qollarından birini Şəki məktəbi təşkil edir. Bu məktəbin bir çox ustad nümayəndələri – Həbibullah Cəfərov, Rəcəbalı Əliyev, Ələfsər Rəhimov, Ağasəf Musayev və b. sənətin şöhrətini bütün Azərbaycanda və onun hüdudlarından kənarda təbliğ etmiş, qara zurnanın repertuarını daha da zənginləşdirmişlər. Onların arasında fərdi ifaçılıq üslubunu yaratmış və bir sıra yeniliklərə imza atmış unudulmaz sənətkar şəkili Ələfsər Rəhimovun (1930-1985) xüsusi rolu vardır. Hazırkı məqalə ustad zurnaçının sənətində mühüm yer tutan muğam ifaçılığına həsr olunmuşdur.

Açar sözlər: zurna, muğam, zəngülə, musiqi tematizmi, ifaçılıq

Bəzi mənbələrə görə, zurna muğam ifalarının mənşəyi ənənəvi havaların sərbəst ritmli kiçik parçalarından başlamışdır. Azərbaycanın görkəmli xanəndəsi, tanınmış musiqi tarixçisi Ağalar bəy Əliverdibəyov “Rəsmli musiqi tarixi” adlı kitabının Azərbaycan bölməsində keçmişin zurna ifaçılarından və onların sənətindən bəhs edərkən həmin parçaları *nəvaqət* adı ilə təqdim etmişdir. “Belə ki, muğamata tar və kamançada çalanda dəstgah, zurnada isə çalanda nəvaqət adı verilərdi” [3, s. 201]. Lakin həmin hissələri sözün əsl mənasında muğam adlandırmaq hələ doğru olmazdı. Onlar sadəcə folklor musiqi yaradıcılığının sərbəst oxumaları ilə assosiasiya oyadan instrumental ifalar idi. Bununla belə, muğam janrının zurnada təfsiri baxımından *nəvaqət* epizodları, bir növ, hazırlıq kimi qəbul edilə bilər.

Bir cəhəti qeyd etmək lazımdır ki, qara zurna ilə klassik muğam sənəti uzun tarixi zaman ərzində bir araya gəlməmiş, alətlə klassik janrın uzlaşması çoxlarına qeyri-mümkün görünmüşdür. Parlaq istedadlı xalq sənətkarı Ələfsər Rəhimov ürəyinin odu və bənzərsiz sənətkarlığı ilə həmin yeniliyə imza atmış, zurnada muğam ifaçılığına öz möhürünü vurmuşdur.

Doğrudur, muğamların ifa təcəssümündə zurna alətinin imkanları o qədər də böyük deyil. Ələfsər Şəkili və onun davamçılarının ifa etdikləri muğam nümunələri öz həcmi etibarilə yığcamdır və əsasən alətin zil registrində səsləndirilir. Bununla belə həmin ifalar xalqın dərin rəğbətini qazanmış və mütəxəssislər tərəfindən yüksək qiymətləndirilmişdir. Təsədüfi deyil ki, Heydər Əliyev Fondu tərəfindən nəşr olunmuş sanballı “Muğam Ensiklopediyası”nda sənətkarın hünərinə də yer ayrılmışdır. “XX əsrdə Ələfsər Şəkili muğamların zurnada məharətli ifaçısı kimi tanınmışdır” [4, s. 207].

Zurna alətinin özünəməxsus kök və ahəng xüsusiyyətlərinə, dinamik çalar-

larına keçməzdən qabaq Şəkiddə yeni tipli şəhər musiqi mədəniyyətinin inkişafını da göstərmək lazımdır. Bu da iqtisadi və ictimai-mədəni şəraitlə ilə müəyyən olunmuşdur. “Azərbaycanın Lionu” kimi tanınan Şəkiddə ipək sənayesi, sənətkarlığın və ticarətin inkişafı, memarlıq abidələrinin tikilməsi, musiqi, şeir və təbii sənət sahələrinin yüksək səviyyəyə çatması ilə nəticələnmişdir. Azərbaycan memarlıq sənətinin incisi sayılan məşhur Şəki Xan Sarayı (XVIII əsr), növbəti əsrin ikinci yarısında isə milli muğam ifaçılığının böyük nümayəndələri xanəndə Şəkili Ələsgər Abdullayevin (1866-1929), tarzən Əhməd bəy Tahirovun (1887-1958) və başqa sənətkarların fəaliyyətə başlaması dağlar qoynundakı gözəl şəhəri Azərbaycanın muğam mərkəzlərindən birinə çevirmişdir.

Lakin məsələ ondadır ki, Şəki əhalisinin mədəni-mənəvi yaddaşında qəhrəmanlıq dastanlarının ruhu da qorunub saxlanılmış, bölgələrdə və Şəki şəhərinin özündə bir çox zurnaçılar estafeti XXI əsrin əvvəllərinə kimi gətirib çatdırılmışdır. Şəki musiqi mədəniyyətinin əsas rəmzlərindən biri olan qara zurna isə öz növbəsində qəhrəmanlıq ruhunun daşıyıcısı – epik dastanlara xas olan abu-havanın yaşadılmasına xidmət etmişdir.

Belə bir mühitdə doğulub ustad sənətkar kimi yetişmiş Ə.Rəhimov fəaliyyətində müxtəlifmuğamları həm müstəqil parçalar kimi təqdim etmiş, həm də rəng və rəqs kimi xalq musiqi nümunələri ilə məharətlə uzlaşdırmışdır. Məsələn, aşağıda görəcəyimiz kimi, “Bayatı-kürd” muğamının iki versiyasından biri müstəqil şəkildə ifa olunmuş, digəri isə instrumental rəng nümunəsi ilə davam etdirilmişdir.

Şəkili Ələfsərin muğam ifalarını bir neçə mövqedən dəyərləndirmək olar: 1) intonasiyanın səlisliyi və zənginliyi; 2) musiqi mövzularının (avaz və cümlələrin) inkişaf etdirilməsi üsulları; 3) ifa üslubunun əsas bədii məziyyətləri.

Zurna aləti özünün orqanoloji quruluşu və kökü etibarilə nə qədər ölçülü-biçili olsa da, səlis və zəngin məqam intonasiyaların alınmasında sırf ifaçılıq üsullarının rolu böyükdür. Alətin gövəsindəki çalğı dəliklərinin həssaslıqla qapanıb-açılması, nəfəsin üfürülməsi qaydaları və eləcə də, dilin vurulması ifaçının məharətini şərtləndirən başlıca texniki üsullardır və bütün deyilənlər səsin – intonasiyanın hasil edilməsində mühüm rol oynayır. Unudulmaz muğam ifaçısı zurnanın bu texniki üsullarına mükəmməl dərəcədə yiyələnmiş, zəngin və ifadəli muğam tematizminə nail olmuşdur.

Zurna öz kökü etibarilə bərabər temperasiyalı alət olmadığından incə muğam intonasiyalarının icrası böyük məharət və incə zövq tələb edir. Eyni zamanda demək olar ki, bütün muğamlara xas olan pərdə dəyişkənliyi, məqam pillələrinin alterasiyası Ələfsər Şəkili tərəfindən dəqiq icra edilmiş və özünübədii cəhətdən həmişə doğrultmuşdur.

Məsələn, Ü.Hacıbəylinin məqam nəzəriyyəsindən çıxış edərək bəzi alterasiya hallarını qeyd edək. Segah məqamının səssirasında VI, VII, VIII pillələrin həm natural, həm də alterasiyalı hallarda istifadəsi, yəni gah bəmləşməsi, gah da zilləşməsi ilə səsin çalarları dəyişir, “Qatar” və “Viayəti” muğamlarında ayaqların – kadansların müxtəlifliyi, “Bayatı-kürd”də isə hər iki halın təsadüf edilməsi müxtəlif şöbə və guşələrdə mövzu elementlərini səlis nəzərə çatdırmağa kömək edir.

Muğama məxsus *tematizm və inkişaf üsullarına* gəldikdə, bir sıra tipik qanunauyğunluqlarla yanaşı, janrın sərbəst improvizə imkanlarını da qeyd etməliyik. Muğam ifaçılığında, xüsusilə də bədahətən dəyişən inkişaf proseslərində janr barədə geniş bilik və anlayışlara həm də musiqi duyumu və forma hissi də əlavə olunur. Muğam tematizmində kiçik elementlərin üstünlüyü, üstəlik onların xırda bəzəklərlə işlənilməsi şəraitində ifaçılıq məharətinin nə qədər yüksəkdə durduğunu sübut etməyə ehtiyac yoxdur. Muğamın forma mütənasibliyini nümayiş etdirməkdən başqa zurna kimi güclü nəfəs tələb edən alətdə intonasiya incəliyinə nail olmaq heç də asan məsələ deyil.

Həmin melodik elementlərin təkrarı və eləcə də, tədricən dəyişən variantların sıralanması son nəticə etibarilə məqsəduyğun inkişaf dinamikasına tabe etdirilir. Belə bir forma prosesində Şəkili Ələfsər xanəndə zəngülələrini təqlid edən, onlara bənzəyən zurna üsullarını meydana gətirmişdir. Xanəndə boğazından qaynaqlanmış instrumental tipli “zəngülələr” mahiyyətcə oxuma üsuluna çox bənzəyir. Bu ifa üsulu Orta əsrlərin klassik məqamlarından birinin adını daşıyır (*zəngülə*). Kaman və ya mizrabla çalınan telli alətlərə – tar və kamançaya nisbətən zəngülələr nəfəs alətlərində daha çox tətbiq edilir. Bu baxımdan, zurna alətinin imkanları balaban və tütəyə nisbətən daha böyükdür. Qocaman sənətkar Həbibullah Cəfərov demişkən: “Dil kəlmə-kəlmə deyər” [5]. Zurnada dilin işləməsi ilə icra edilən zəngülə effekti xüsusilə Ələfsər Rəhimovda gözəl alınmış, muğam ifalarının məhək daşı olmuşdur.

Ələfsər Şəkili istər toy-düyünlərdə, istərsə də konsert səhnələrində yeni vərəngərəng muğam ifaları sərgiləmişdir. Həmin təfsirlərin əhəmiyyətli bir hissəsi kompakt disk şəklində buraxılmışdır. “Ələfsər Rəhimov” (“Zurna Kos muğam”) hazırkı məqalədə qaldırılan əsas mövzunun öyrənilməsi məqsədi ilə, ilk növbədə, həmin səs yazılarına müraciət edilmişdir. Bundan başqa, xalqın yaddaşında dərin iz buraxmış ifalar və həvəskar lent yazıları da vardır. Diqqətəlayiq və çox sayda ifaları bir araya gətirib toplamaq şübhəsiz ki, ustadın sənətini daha ətraflı şəkildə öyrənmək baxımından daha önəmlidir.

Şəkinin yaşlı sakinlərinin yekdil rəyinə görə, Ələfsər Rəhimovun bənzərsiz sənəti yerli toyların yaraşığı idi. İnsanlar elin şənliklərinə məxsusi olaraq, mahir ustadın gözəl ifalarını dinləmək üçün toplaşardılar.

Kompakt diskə yazılmış doqquz musiqi nümunəsindən altısı sırf muğam janrından ibarətdir: “Qatar”, “Segah”, “Zabul”, “Vilayəti-Dilkeş”, “Bayatı-kürd” (2 variantda). Qalan üç nömrə – “Turacı”, “Qoca Kərəmi” və “Şəki yallısı” ilk baxışda rəqs melodiyası, aşiq havası və yallı janrlarını təmsil etsə də, onların daxilində muğam epizodlarına da yer verilmişdir. Belə ki, “Qoca Kərəmi” havasının ortasında “Segah” muğamından “Şikəsteyi-fars” şöbəsinin “üstü” (“Mübərriqə”), “Cığatayı” rəqs havasından qabaq “Qatar” muğamı ifa edilmişdir. Mövzuya aid həvəskar audio və video yazıları, eləcə də böyük sənətkarın pərəstişkarlarının təəssürat və düşüncələrindən əlavə məlumat kimi istifadə etmək olar. Sənətsünaslıq doktoru, professor Faiq Çələbi bu sətirlərin müəllifi ilə şəxsi söhbətində unudulmaz sənətkarın rolunun böyük bəstəkarlarımızdan heç də az olmadığını söyləmişdir.

Ustadifaçı özünün çox da uzun sürməmiş parlaq yaradıcılığı boyu müxtəlif

muğamlara müraciət etmiş, onları həm müstəqil nümunələr kimi (məsələn, “Qatar”, “Bayatı-kürd”, “Zabul”, “Segah”, “Vilayəti-Dilkeş” və s.) həm də rəng və rəqs havaları daxilində təqdim etmişdir.

Beləliklə, bəzi muğamlar iki variantda əksini tapmışdır (“Bayatı-kürd” və “Qatar”). Məsələn, “Bayatı-kürd” bir halda müstəqil şəkildə, digər halda isə məşhur bir rəngdən qabaq ifa edilir. “Qatar” muğamının üç şöbədən ibarət müstəqil ifası ilə yanaşı, onun başqa versiyası məşhur bir rəng melodiyasını açır.

Şəkili Ələfsərin zurnada səsləndirdiyi muğamlar alətin işlək diapazonu ilə əlaqədar olaraq, şübhəsiz ki, çoxhissəli dəstgah kompozisiyasını əmələ gətirə bilməzdi. Buna baxmayaraq, müəyyən şöbələrə məxsus intonasiya-tematik məzmun, yəni özünəməxsus cümlələr və onların məntiqi inkişaf üsulları sayəsində instrumental muğam janrı özünü tam mənada doğruldur, bəzən ikinci və üçüncü şöbəyə qədər genişlənir.

Ələfsər Şəkili özünün muğam ifalarında çox zaman zurna alətinin zil registindən istifadə edir. Eyni zamanda “Qatar” muğamının zil-bəm-zil kimi üçhissəli quruluşu sənətkar tərəfindən fərdi şəkildə təfsir edilir. Şəkiddə çox məşhur olan və mənşəyi aşiq musiqisinə gedib çıxan “Qoca Kərəmi”nin ortasında “Şikisteyi-fars” şöbəsinin “üstü” (“Mübərriqə”), “Şəki yallısı”nın ilk iki bəndindən sonra isə “Çahargah”ın zil şöbəsi yığcam quruluşuna baxmayaraq, səlis muğam duyumu ilə diqqəti cəlb edir. Kompakt diskin zərfində rəqs havası kimi getmiş nömrədən qabaq “Qatar” muğamının zil şöbəsi verilmiş, bu da üç şöbədən ibarət ayrıca bir “Qatar” muğamı ilə müqayisələr aparmağa imkan açır.

Ələfsər Rəhimovdan sonra muğam ifaçılığı Şəkinin digər zurnaçıları tərəfindən də əxz olunmuş, hətta rayonun kəndlərinə də yayılmışdır. Lakin Ələfsər zirvəsinə ucalmaq indiyə qədər heç kəsə müəssər olmamışdır. Bu gün ölkəmizdə zurnanın yüksək mövqeyini şərtləndirən amillər sırasında rəqs havaları və qəhrəmanlıq ruhlu cəngillərlə yanaşı, muğam sənətinin də özəl bir yeri vardır. Hazırkı məqalədə bu məsələni ilk dəfə qaldırmağa sadəcə bir təşəbbüs göstərilmişdir. Muğamların zurna ifalarına öz bənzərsiz möhürünü vurmuş Şəkili Ələfsər Rəhimovun sənətkarlığını daha da layiqli şəkildə öyrənmək musiqişünaslığın vəzifələrindən biridir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Hacıbəyli Ü.Ə. Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər. Seçilmiş əsərləri. 2 cildə, II c.. B.: Şərq-Qərb, 2005, 456 s. s. 184-194.
2. Abdullayeva S.A. Azərbaycan xalq çalğı alətləri (musiqişünaslıq-orqanoloji tədqiqat). B.: Adiloğlu, 2002, 454 s.
3. Əliverdibəyov A.Ə. Rəsmli musiqi tarixi. B.: Şuşa, 2001, 232 s.
4. Muğam ensiklopediyası. (Redaksiya heyətinin sədri, baş redaktor Əliyeva M.A.). B.: H.Əliyev Fondu, 2008, 216 s.
5. Çələbi F.İ. Dil kəlmə-kəlmə deyər. // “Sovet kəndi” qəz., 1981, 1 avqust. No.93 (5735).

Хаяля АБДУРАХМАНОВА
Диссертант БМА

МУГАМНЫЕ ИСПОЛНЕНИЯ АЛАФСАРА РАГИМОВА

Резюме: В статье рассматриваются своеобразные черты целого ряда азербайджанских мугамов, исполненных талантливым зурначи из Шекинского района Азербайджанской Республики Алафсаром Рагимовым (1930-1985). При всей сложности своей художественной задачи, прославленному музыканту удалось передать музыкальное развертывание тематизма, орнаментальные украшения и точные каденционные особенности каждого образца. В целом, исполнение мугамов на указанном духовом инструменте отражает уникальное взаимовлияние крестьянской и городской музыкальной культуры Шеки.

Ключевые слова: зурна, мугамы, музыкальный тематизм, зангулэ, исполнительство

Khayale ABDURRAHMANOVA
Candidate for a degree of BMA

ALAFSAR RAHIMOV'S MUGHAM PERFORMANCES

Summary: The article considers the stylistical features of the Azerbaijani mughams performed by the brilliant musician – zurna-player from Sheki district of Azerbaijan Alafsar Rahimov (1930-1985). Despite some difficulties of the artistic task the performer could convey musical processes, ornamentations and cadences of every sample. As a whole, the mugham performances on the wind instrument are viewed as an inter-play between rural and urbanistic musical cultures characteristic for the given district.

Key words: zurna, mugham, musical themes, zangule, performance, research

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

Əhsən RƏHMANLI

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

Email: ahsanrahmanli@mail.ru

Elçin NAĞIYEV

BMA-nın baş müəllimi

Email: elcin.nagiyev@mail.ru

İlqar ƏLİYEV

AMK-nın dosenti

İFAÇILIQDAN ALİMLİYƏ

Xülasə: Məqalədə görkəmli alim Fərahim Sadiqovun yaradıcılığı haqqında məlumat verilir. Onun bir zamanlar mahir qarmon ifaçısı olduğu və bu sənətə verdyi töhfələr barədə söhbət açılır. Göstərilir ki, bu böyük insan elm sahəsində də mühüm əhəmiyyətli işlər görüb. Yazıda onun elmi fəaliyyəti də öz əksini tapır.

Açar sözlər: Fərahim Sadiqov, qarmon ifaçılığı, muğam, istedad, tədris vəsaiti, elmi fəaliyyət.

Fərahim Sadiqov görkəmli pedaqoq, böyük alim, rektor ("Naxçıvan" Universiteti, "Azərbaycan" Universiteti) və prorektor vəzifələrində çalışan, Azərbaycanda və onun hüdudlarından kənarda çox yaxşı tanınan bir şəxsdir. Onun haqqında dəfələrlə elmi məqalələr, monoqrafiyalar yazılmış, radio və televiziya da verilişlər yayımlanmışdır. Bütün bunlar bu böyük alimin həyat və yaradıcılığını əhatə edir. Sanballı, səmərəli ömür yaşayan bu fədakar insan hazırda da pedaqoji və elmi sahədə yorulmadan çalışaraq öz qiymətli töhfələrini verməkdədir. Onun istər kitabları, dərsləkləri, dərslər vəsaitləri, istərsə də məqalələri elmi, tarixi, pedaqoji baxımdan, publisistik cəhətdən zənginliyi və dəyəri ilə seçilir. Elmimizdə, pedaqoji sahədə, tələməkan fəaliyyətində, yaradıcılıqda və geniş auditoriyada çox yaxşı tanınsa da, bu adamın istedadlı musiqiçi, gözəl qarmon ifaçısı olmasını, bəstəkarlıq bacarığını doğmaları, qohumları, məktəb və tələbə yoldaşları, uşaqlıq, gənclik dostları, keçmiş sənət yoldaşları gözəl bilir. Odur ki, onun musiqi sahəsindəki fəaliyyətini 70 illik yubileyilə bağlı olaraq bir məqalə vasitəsilə geniş şəkildə tanıtməyi lazım bildik.

Fərahim Balakışi oğlu Sadiqov Azərbaycanın səfəli guşələrindən sayılan Yardımlıda, çoxuşaqlı ailədə anadan olub. Bu, o zaman idi ki, atası həmin rayonun meşə təsərrüfatı idarəsinə rəhbərlik edirdi. İki ildən sonra Sadiqovlar ailəsi doğma rayona, Masallıya qayıtdı.

Ailənin ikinci övladı Fərahim 1965-ci ildə Masallı şəhər N.Nərimanov adına 2 №-li orta ümumtəhsil məktəbini əla qiymətlərlə bitirmişdir. Hələ məktəb illərində F.Sadiqovun fitri istedadı üzə çıxmışdı. Qeyd olunmalıdır ki, Balakışi Sadiqovun

istedadı övladların hər birində özünü büruzə vermişdir. O özü uşaqlıq illərindən tütək çalmış, gənclik illərində digər nəfəs alətlərini bacarıqla ifa etmişdi. Məsul vəzifələrdə çalışan bu insan musiqi ilə həvəskar kimi məşğul olmuşdu [1, s. 5-6].

Canındakı istedad evdə daim musiqi eşidən Fərahimi həmişə sənətə yönəltdirmişdir. Əmisi Firudin mələhətli səsi olmuşdur. Fərahimin uşaqlıqdan dinlədiyi və eşitdiyi muğamlar gələcək həyatında musiqi təxəyyülünün formalaşmasında mühüm rol oynayacaqdır. Fərahim hələ orta məktəb illərində peşəkar sənətə meyil etmişdir. İlk musiqi təhsilini cənub bölgəsində çox yaxşı tanınan, mahir tarzən Mirzə Salmandan alsa da, böyük qardaşı Abutalıbın çaldığı qarmonun sehrinə düşmüş, onun barmaqlarına baxaraq öyrənmiş, bu sənətin ifa qaydalarını, sirlərini mənimsəmiş və müəyyən zamandan sonra özü də mahir qarmonçalana çevrilmişdir. Orta məktəbin yuxarı siniflərində oxuyarkən Masallının irili-xırdalı şənlik məclislərinə dəvət olunmuş, el-obanın toy-büsatında çox sevdiyi qarmonunu bağrına basaraq həvəslə, gənclik ehtirası və çoxqun hislərlə səsləndirmiş, hər yerdə sevimli bir musiqiçi kimi qəbul olunmuşdur. Sonra ali məktəb illərində də tətil zamanı Masallıya gələr, rayondakı toy qruplarının tərkibində çıxış edərək xanəndələri müşayiət etmişdir. Onun fikirlərindən: “Musiqiyə hədsiz sevgi bəsləyirdim, qarmon sənətinin vurğunu idim. Böyük qardaşım Abutalıbın öz tay-tuşları arasında mahir qarmonçalan olması, hər yerdə təriflənməsi də mənə qarmon sənətinə daha çox bağlayırdı. Sonralar o, respublikamızda məşhur bir qarmonçalan kimi tanındı, radioda, televiziya da çıxış elədi, Dövlət Filarmoniyasının, Az.konsertinin, Teleradio Verilişləri Komitəsinin solisti oldu, Bakı Humanitar Kollecinin, Milli Konservatoriya tərkibində Musiqi Kollecinin, Sumqayıt Musiqi Kollecinin qarmon sinfində dərs dedi. Onun adlı-sanlı bir sənətkar olması da mənim məsuliyyətimi artırdı, bir qarmon ifaçısı kimi formalaşmağım da mühüm əhəmiyyət kəsb etdi və sənət adamları arasında tez tanınmağıma və diqqətdə olmağıma böyük təkan oldu”. Bəli, qardaşının parlaq bir sənətkar olması onun boynuna böyük yük qoyurdu. O, zəif qarmonçalan ola bilməzdi, bu məsuliyyət onu daim izləyir və öz üzərində işləməyə sövq edirdi. Odur ki, Fərahim qarmon sənəti ilə tam ciddi məşğul olurdu.

Fərahim uşaqlıq və gənclik illərində radio və televiziya da tanınmış qarmonçalanların ifasını dinləyərək sənət öyrənirdi. Bu sırada Teyyub Dəmirov, Məmmədağa Ağayev, Abbas Abbasov, İsfəndiyar Coşqun, Səfərəli Vəzirov və Səttar Hüseynovun radioda səsləndirilən ifaları o dövrdə qarmon çalmağı öyrənmək istəyənlər, həmçinin Fərahim üçün əsl məktəb idi.

Onun söylədiklərindən: “Bakıdan incəsənət ustaları Masallıya konsertə gəlirdilər. Abutalıb mütləq biletdən alır və birlikdə konsertin tamaşaçısı olurduq. Konsertlər bizə o qədər maraqlı gəlirdi ki, istəmərdik konsert bitsin, istəyirdik davam etsin ki, biz də çox şey öyrənək. Xatırlayıram ki, 1965-ci ildə Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasından rayon Mədəniyyət Evinə konsertə gəlmişdilər. Məşhur sənətkarlar arasında tanınan qarmonçalan, adını, ifasını radiodan tez-tez eşitdiyim, üzünü görmədiyim Abbas Abbasov da var idi. Çaldığı qırmızı rəngli, mələhətli səmə malik qarmon indi də gözlərim qarşısındadır. Radioda çaldığı bütün havaları öyrənmişdim. Sevinirdik ki, belə sevimli bir sənətkarı Masallı rayon Mədəniyyət Evinin səhnəsində görürük.

Abutalıb Bakıdan konsertlərə gələn sənətkarlarla tanış olar, lütfkarlıq göstərər, xidmətlərində durar və evimizə qonaq gətirərdi. Bir dəfə də belə oldu. O, A. Abbasovu sənət yoldaşları ilə birlikdə evimizə qonaq gətirdi və anamın bişirdiyi cürbəcür ləziz xörəklərə onları qonaq etdi. Belə böyük sənətkarların bizdə qonaq olmasına o qədər sevinirdim ki...” [2, s. 290].

XX əsrin 60-cı illərində Masallının mədəni həyatında, teatr və musiqi sahəsində Abutalıb və Fərahim Sadıqov qardaşları istedad və xüsusi fəallıqları ilə seçilirdilər. Fərahim uşaqlıqdan yalnız musiqiyə deyil, aktyorluğa və idmana da həvəskar olmuşdu. O, oxuduğu məktəbin, rayon mədəniyyət evinin dram dərnəyinin, xalq çalğı alətləri ansamblının üzvü olaraq tədbirlərdə çıxış edir, həm də bədii qiraətçi kimi sevilirdi. O vaxtlar istər məktəb, istərsə də mədəniyyət evində keçirilən əksər konsertlər və bədii-kütləvi tədbirlərin ssenari müəllifi və aparıcısı F. Sadıqov olardı. O, mədəniyyət evinin xalq çalğı alətləri ansamblının qarmonçalanı olaraq çox fəal idi. Rayon mərkəzində, kənd və qəsəbələrdə, qonşu rayonlarda verilən konsertlərdə müğənniləri müşayiət etməklə bərabər, qarmonda çaldığı solo ifaları ilə də dərin məhəbbət qazanırdı. Qarmon sənəti artıq Fərahimin həyatına daxil olmuşdu. O, qarmon ifaçısı kimi yetişirdi. Dinləyəciləri arasındakı musiqi xiridarları, sənət biliciləri Fərahimi gələcəyin yaxşı qarmon ifaçısı kimi görürdülər. İşərtilər, istedad göz önündə olaraq onun əsl ifaçı olacağı fikrini doğruldurdu. Əslində elə də oldu, zaman gəldi, bu bacarıqlı gənc qarmonçalan olaraq sənət aləmində parladı [2, s. 291-292].

Fərahim güclü bədii enerjisi, bacarığı, həvəsi, çalışqanlığı, hərtərəfli istedadı, təşkilatçılığı ilə yaşadığı rayonun ictimai-mədəni həyatında çox fəal olaraq əhalinin diqqətində idi. O, rəngarəng, maraqlı, zəhmət və hünər dolu uşaqlıq, gənclik illəri yaşamışdı. Bu yorulmaz gənc bədii özfəaliyyət kollektivlərinə rəhbərlik bacarığı nümayiş etdirmiş və özünün nəyə qadir olduğunu sübut etmişdi. Fərahim ilk rəhbərlik təcrübəsini bu mədəniyyət ocağından almışdı. Elə bunların nəticəsi olaraq o, sonralar bədii kollektivlər, məktəb teatrları üçün xeyli səhnəciklər, intermediyalar, hətta pyeslər yazdı.

F. Sadıqovun uşaqlıqdan çox güclü hafizəsi, qavrama qabiliyyəti, möhkəm yaddaşı vardı. Bu qabiliyyət istər orta ümumtəhsil fənlərinin mənimsənilməsində, istər bədii ədəbiyyatın mütaliəsində, istərsə də musiqinin qavranılmasında özünü göstərirdi.

1965-ci ildə orta ümumtəhsil məktəbi uğurla başa vurub Azərbaycan Dövlət Pedaqoji İnstitutunun “Tarix-filologiya” fakültəsinə qəbul olunan və yaxşı oxuyan tələbələr sırasında yer alan F. Sadıqov həm də ali təhsil ocağının özfəaliyyət xalq çalğı alətləri ansamblının ən fəal üzvlərindən idi. O, institutun tədbirlərində, digər yerlərdə verilən konsertlərdə sevimli qarmonunu bacarıqla dilləndirir, alqışlar və pərəstişkarlar qazanırdı. Tələbə qarmonçalan getdikcə püxtələşir, tanınır, sevilir və musiqiçi kimi formalaşırdı. Əyalətdən gəlib ölkə paytaxtında təhsil alan tələbənin musiqi ilə peşəkarcasına məşğul olması onun maddi təminatına dayaq idi. Gənc oğlan sənət işlədərək halal qazanc əldə etdiyi üçün böyük bir külfəti dolandıran atasından maddi təminat almırdı. Özü öz qazancı və aldığı təəqüdlə dolanır, hətta atasına pul da göndərirdi. Bakı toy musiqçiləri arasında tədricən daha geniş şəkildə

tanınan gənc qarmonçalanın həm ifa bacarığı, həm də qazancı çoxalırdı. O, ağılı, fəhmi, əxlaqı, səmimiyyəti, bacarığı, təvazökarlığı, mehribanlığı və böyük istedadı ilə qısa müddətdə professor-müəllim və tələbə kollektivinin sevimlisinə çevrilmişdi. Dərs hazırlayıb yorulan tələbə yoldaşlarını öz qarmon ifaları ilə sevindirir və şənləndirirdi. Tələbə yoldaşlarının ad günlərində, müəllimlərin yubileylərində, alimlərin yaradıcılıq işləri və yeni kitablarının təqdimat günü münasibətilə təşkil olunan tədbirlərdə öz musiqi qrupu ilə çıxış edən Fərahim hamının rəğbətini qazanmışdı. Göründüyü kimi, qarmon ifaçılığı onun karına gəlmiş və ona böyük nüfuz qazandırmışdı. O, 1967-ci ildə Ukraynanın Berdyansk şəhərində keçirilən VII Ümumittifaq tələbə festivalının laureatı olub [1, s. 5-6].

Fərahim erkən gənclik çağlarından Masallıdakı xanəndələrdən Bağı Ələkbərov, İsrafil Səfərov, Kərim Həsənov və Aşıq Atabalanı, Bakıdan dəvət olunan adlı-sanlı xanəndə və musiqiçiləri müşayiət etmişdi. Onun xatirələrindən: “1964-cü ildə 17 yaşlı gənc olaraq toy şənliklərində çıxış edirdim. Qardaşım Abutalıb o zaman cənub bölgəsinin gənc və istedadlı qarmonçalanı kimi tanınırdı. O, Masallı musiqiçiləri ilə çox toylarda olurdu, rayonda nüfuz qazanmışdı. Bir dəfə rayonda keçirilən dövlət tədbirində onun da iştirakını lazım bilmişdilər. Bu səbəbdən də o, qızılağacılı Bağı Ələkbərovla Cəlilabadın Bəcrəvan kəndində olacaqları üç günlük toyun bir gününü keçirməyə məni göndərdi. Əvvəlcə etiraz etdim, xanəndə Bağının ad-sanından, dəvət olunduğu sanballı məclisdən çəkiniyimi bildirdim. Abutalıb dedi: Bağı böyük sənətkar olduğu qədər də sadə, mehriban, istiqanlı və ünsiyyətçi bir insandır. O, çox yerlərə, hətta Bakıya da dəvət olunur və müxtəlif dəstələrlə oxuyur. Səni elə yola verəcək ki, toyun necə başlayıb necə qurtaracağını hiss etməyəcəksən. Bir də ki, belə böyük sənətkarlarla olmasan, təcrübə qazana, dərin sənət biliyinə yiyələnə, muğamları öyrənə, qəzəliyyata bələd ola bilməzsən.

Qardaşımın sözündən ürəklənib həmin toya getdim. Məclisin əvvəlindən axırına qədər hər şey yaxşı idi. Sona az qalmış bir kişi “Qatar” sifariş verdi. Özümü itirdiyimi hiss edən təcrübəli xanəndə, arif insan Bağı əmi gülümsünərək heç nə olmamaş kimi: “Mənə bir do Mahur kökünü ver”, – deyərək “Qatar təsnifini” oxumağa başladı. Təsnif qurtaran kimi muğamın zil hissəsində bir neçə dəqiqəlik elə qeyri-adi gəzişmələr elədi ki, mən də qeyri-ixtiyari olaraq onun nəfəslərini qarmonda, bir növ, təqlid etdim və bu, muğam melodiyası şəklində alındı. Məclis əhlindən elə alqışlar qazandım ki, həmin anlar, sevdalı alqışlar indi də xatirimdə və təxəyyülümdə olduğu kimi yaşayır. Bağı əmi qeyri-adi bir nəfəs də elədi. Çətinliklə olsa da, bu nəfəsi də tuta bildim və müşayiət elədim. Sonra “Üşşaq” şöbəsinə Füzulidən bir qəzəl oxudu. Nəhayət, Füzulinin daha bir qəzəli üstündə “Zil-Qatar”la muğamı yekunlaşdırdı. Onun mənə: “Sağ ol, ay bala, yaxşı müşayiət elədin” deməsi mənim özümə olan inamımı təsdiqlədi. Görünür, təsnifin, muğamın melodiyasını, rəngləri çalmağım onu qane etmişdi. Bu toydakı fəaliyyətimin sorağı ətrafa yayılmışdı. Bir neçə gün məni XI sinif şagirdini rayonumuzda artıq muğambilən yeniyetmə kimi barmaqla göstərirdilər” [2, s. 293].

F.Sadiqov 1968-ci ildə Bakı şəhər Oktyabr (indiki Yasamal) rayonundakı 161

№-li orta ümumtəhsil məktəbdə musiqi müəllimi işləyib. 1969-cu ildə ali məktəbi uğurla başa vurub, təyinatla Masallı rayonuna göndərilib və Sərçüvar kənd orta ümumtəhsil məktəbində dil-ədəbiyyat müəllimi işləyib [1, s. 9].

F.Sadiqovun xatirələrindən: “Taleyimdə mühüm rol oynayan bir hadisəni qeyd etməyə bilmərəm. 1972-ci il idi. Məni Masallı Rayon Maarif Şöbəsinin müdiri, mərhum pedaqoqumuz Xurşud müəllimin qəbuluna çağırdılar. Maraqlı söhbətimiz zamanı qəti şəkildə bildirdi ki, qarşıda gözlənilən Respublika Festivalında rayonumuzun məktəbliləri də iştirak etməlidirlər. Sözüənə əlavə olaraq o, özünəməxsus təmkinlə dedi: – Sən yaxşı filoloqsan, yaxşı ədəbiyyat müəllimisən. Onu da bilirəm ki, gözəl musiqiçisən. Rayonda hamı səni yaxşı tanıyır. Ona görə səni çağırıram ki, istedadlı uşaqları bir yerə yığıb, bədii özfəaliyyət kollektivi formalaşdırasan. Əgər məktəblilərimiz festivalda yüksək yer tutsalar, onda sənin gələcək fəaliyyətin üçün də yaxşı imkanlar yaranacaq.

Üzərimə böyük məsuliyyət qoyulduğunu dərk edirdim. Bütün səy və bacarığımı bu vəzifənin öhdəsindən layiqincə gəlməyə yönətdim. Tez bir zamanda bədii özfəaliyyət kollektivi yaratdım. Festivalda uşaqlarımızın uğurlu çıxışı böyük marağa səbəb oldu və mükafata layiq görüldü. Bu nəticələr Rayon Partiya Komitəsində müzakirə olundu və əməyimə yüksək qiymət verildi. Məni maarif şöbəsində qiyabi məktəblər üzrə metodist vəzifəsinə irəli çəkildilər”.

Göründüyü kimi, istedad hər işdə Fərahimin işini qabağa aparırdı. Gəncliyinə baxmayaraq, həqiqətən o, artıq musiqinin içindəydi, yalnız qarmon ifaçısı deyildi, həm də bu sənətin sirlərinə, zənginliklərinə bələd, ansambl yaradıcılığını, səslənməni bilən biri, özfəaliyyətlə işləməyi bacaran peşəkar sənətkar, bədii işləri dərk edən bacarıqlı şəxs idi. Genindən süzülüb gələn güclü istedad onun təcrübəsində özünü daha çox büruzə verir və getdikcə cilalanırdı.

1965-1975-ci illərdə Masallıda və onun ətraf rayonlarında konsertlər, ən gur toy-düynələr Fərahim Sadiqov və onun qardaşı Abutalıbın rəhbərliyi ilə keçirilərdi. Telli alətlərin mahir ifaçısı Nizami Mirzəyev də Fərahimin musiqi qrupunun tərkibində olardı. Toylarda Fərahimə qarmona məxsus oyun havaları, bu alətdə daha yaxşı səslənən muğamları ifa etməsini sifariş verəndə o, xüsusi ustalıq və məharət göstərərək insanları razı salır və zövqləri təmin edirdi. Onun ifalarından klassik qarmon sənətinin ətri gəlir, ustadların ifa forması öz əksini tapırdı. Bütün bunlarla bərabər, bu sənətdə həm də o özü idi, öz gücü, öz mahirliyi, təsirli və cazibədar çalğısı ilə.

Fərahimin bacısı Nazilə xanım Masallı şəhər 1 №-li uşaq bağçasında tərbiyəçi işləyirdi. 1972-ci ildə rayonda 8 Mart Beynəlxalq Qadınlar Günü təntənəli şəkildə qeyd olunurdu. Rayon Partiya Komitəsindən göstəriş verilir ki, bayram tədbirində uşaq bağçasının da iştirakı təmin edilsin. Nazilə xanım qardaşından xahiş edir ki, bu işdə ona kömək etsin. O, “Göyərçin” jurnalında Mədinə Gülgünün çap olunan şeirini qardaşına verir. Fərahim müəllim “Mənim anam” adlı həmin şeirə musiqi bəstələyir və bağcadakı istedadlı uşaqlardan birinə öyrədir. Rayon Mədəniyyət Evinə keçirilən möhtəşəm tədbirdə həmin uşaq Pioner və Məktəblilər Evinin ansamblının müşayiəti ilə “Mənim anam” mahnısını oxuyur. Mahnı da, ifa da xoşa gəlir, bəyənilir, böyük

uğur qazanaraq alqışlanır. Həm musiqinin ahənginin təsirindən, həm də balaca müğənninin “Mənim anam” deyib oxumasından zalda əyləşən tamaşaçıların hamısı ağlayırmış. Həmin uşaq həyata gələrkən anası dünyanı tərk edibmiş.

F.Sadıqovun bəstəkarlıq fəaliyyəti bununla bitməmiş, Bakıdakı musiqiçilərlə çalışdığı dövrdə on beşə qədər mahnı yazmışdı. Onun mahnılarından biri “Yara qurban olum” vaxtı ilə çox populyar idi və ilk ifaçısı da müğənni Rafiq Məmmədov olub. Sonralar bu mahnı əksər gənc müğənnlərin repertuarında öz əksinin tapdı, elə indi də oxunur.

Fərahim müəllim Bakı musiqi mühitində yaxşı tanınır. Böyük nüfuz qazanaraq xanəndələrdən İslam Rzayev, Arif Babayev, Süleyman Abdullayev, Təvəkkül Musayev, Əvəzخان Xankişiyev, Həbib Rəhimov, Rafiq Məmmədov, tar-qitara ifaçısı, bəstəkar Bəhram Nəsimov, klarnet ifaçılarından – Zabit Əfəndi, Məhərrəm Zeynalov, Fərhad Hüseynov, Ədalət Mövsümov, Akif Qürbətov, Hacı Həmidoglu və başqaları ilə Bakıda və əyalətlərimizin hər guşəsində olmuş, qarmonunun xoş ahəngi ilə toy-büsatımızı rəvnəqləndirmişdir. Əksər toylarda o öz solo ifaları ilə, həm də bəhri-təvil, qoşma, qəzəl, hikmətli kəlamlar söyləmək, maraqlı söhbətlər etməklə şənliklərimizi bədii cəhətdən daha da zənginləşdirmişdir. Zövqlü bir musiqiçi, bədii söz ustası kimi o, bu gün də el-obanın, söz xiridarlarının, qarmonsevərlərin yad-daşında qalmaqda və dillərdəsöylənməkdədir.

Bu bacarıqlı qarmon ifaçısı Azərbaycan Milli Radiosunun fondu üçün bir sıra oyun havaları və “Hümayun” muğamını yazdırmışdır. O, bu muğamı 27 yaşı olarkən ifa etmişdir. “Hümayun” çox çətin muğamdır, qarmon üçün o qədər də xarakterik deyildir. Burada obrazı, muğam melodiyasının təsir gücünü vermək və dinləyicini həmin ovqata salmaq üçün xüsusi ustalıq, səslərin qırılmazlığını təmin etmək lazımdır. Bütün hallarda gənc qarmon ifaçısı kimi F.Sadıqov “Hümayun”u ifa edib radio fonduna təqdim etməklə böyük məsuliyyətin altına çiyin vermişdi. O, ustad qarmonçu İsfəndiyar Coşqun-Bərxudan sonra radio üçün “Hümayun” çalan ikinci qarmon ifaçısı olmuşdur. F.Sadıqovun bəstələdiyi “Məzəli rəqs”, “Masallı”, “Rahimi”, “Lirik rəqs”, “Təbrizi”, “Miyanə” rəqsləri və “Tello” radio fondu üçün lentə alınmışdır [4, s. 95].

F.Sadıqov 1980-ci illərdə 8 №-li musiqi təmayüllü internat məktəbinin “Xalq çalğı alətləri” şöbəsinin müdiri işləmiş, qarmon sinfinin müəllimi olmuşdur. Elə burada çalışarkən qarmon ixtisasının tədrisi üçün vəsait hazırlamış və 1985-ci ildə çap etdirmişdir. Bundan əlavə, bəstəkar, əməkdar incəsənət xadimi, pedaqogika üzrə elmlər doktoru, professor Oqtay Rəcəbovla birlikdə “Qarmon öyrənənlərə kömək” adlı vəsait işləmişdir.

Fikrimizin sonunda bildiririk ki, F.Sadıqov qarmon ifaçılığından elmə gələrək yüksək nailiyyətlər əldə etmişdir. Bu, hərtərəfli insan geniş fəaliyyəti ilə elm sahəsində mühüm işlər görməklə bəhəm, Azərbaycan qarmon ifaçılığı sənətinin də fəxridir. Öz uğurlu həyatını yaşamaqla qarmon sənətimizin çiçəklənməsi və geniş vüsət almasında F.Sadıqovun əhəmiyyətli rolu olması həmişə qeyd edilməlidir. 70 yaşın tamamında keçdiyi ömür yollarına nəzər saldıqda pedaqogika üzrə elmlər doktoru, professor Fərahim Sadıqov musiqiyə həsr etdiyi illəri də fəxrlə xatırlayır.

F.Sadıqov AzTV-də 1993-cü ildən başlayaraq 14 il aparıcısı olduğu “Örnək”, “Kamillik” verilişlərinin 100-dən artıq ssenarisini yazmışdır. Onun 7 hekayəsi, 5 dram əsəri vardır. Böyük istedad sahibi olan bu insan olduqca məhsuldar yaradıcılıq yolu keçmişdir.

Onun həyat və yaradıcılığının digər əsas tarixlərini xronoloji ardıcılıqla təqdim edirik:

1985-1991-ci illərdə Azərbaycan Dövlət Dillər İnstitutunun “Pedaqogika” kafedrasında müəllim kimi fəaliyyət göstərmişdir.

1986-cı il iyunun 26-da Elmi-Tədqiqat Pedaqoji Elmlər İnstitutunda baş elmi işçi vəzifəsinə seçilmişdir. O ildə həmin institutda “Pedaqogika nəzəriyyəsi və tarixi” şöbəsində baş elmi işçi vəzifəsinə seçilmişdir.

1992-ci ildə Rusiya Ali Attestasiya Komissiyasının birdəfəlik müdafiə şurasında “Uşaqların bədii yaradıcılıq qabiliyyətlərinin formalaşdırılması işinin nəzəriyyəsi və praktikasi” mövzusunda doktorluq dissertasiyasını müdafiə etmişdir.

1992-ci ildə Moskva şəhərində Dünya Müsəlman Ölkələri Uşaqlarının Beynəlxalq Festivalında Azərbaycan Respublikası Təhsil Nazirliyinin nümayəndə heyətinin rəhbəri olmuş və xüsusi diploma layiq görülmüşdür.

1993-2000-ci illərdə təsis etdiyi “Naxçıvan” Universitetin rektoru olmuşdur.

1994-cü ildə Azərbaycan “Bilik” Cəmiyyətinin qərarı ilə akademik Yusif Məmmədəliyev adına Dövlət mükafatı laureatı adına layiq görülmüşdür.

1995-ci ildə Azərbaycan Pedaqoji Kadrların Təkmilləşdirilməsi, İxtisasının Artırılması və Yenidən Hazırlanması İnstitutunun “Təhsilin təşkili və idarə edilməsi kafedrası”nın professoru seçilmişdir.

1996-cı il sentyabrın 24-də “Məktəbdə təlim-tərbiyə prosesinin yeniləşməsi sayəsində səmərəli praktiki və elmi fəaliyyətinə, yüksək nailiyyətlər qazandığına görə” Akademik Mehdi Mehdiyevə mükafatı laureatı adına layiq görülmüşdür.

1996-cı ildən ABŞ-ın Knoksvel ştatının fəxri vətəndaşı seçilmişdir.

1967-2007-ci illərdə Moskva, Leninqrad (Sankt-Peterburq), Ukrayna, Belarusiya, Moldova, Latviya, Litva, Estoniya, Tacikistan, Gürcüstan, Osetiya, Acarıstan, Dağıstan, Çeçenistan və SSRİ-nin digər yerlərində elmi ezamiyyətdə olmuşdur.

1998-ci ilin oktyabr ayında Almaniya, Fransa, İtaliya və Belçikada kimi xarici ölkələrdə Azərbaycan elmini layiqincə təmsil etmişdir. Həmin il M.Müşfiq yaradıcılığının tədqiq və təbliğinə görə “Mikayıl Müşfiq mükafatı laureatı” adına layiq görülmüşdür. Bu ildə Azərbaycan Pedaqoji Kadrların Təkmilləşdirilməsi, İxtisasının Artırılması İnstitutunun “Pedaqogika” kafedrasına yenidən professor seçilmişdir.

1999-2001-ci illərdə bir sıra ərəb ölkələrində elmi ezamiyyətdə olmuşdur (Dubay, Abu-Dabi, Əyman, Fuceyra, Qatar, Əmman, Bəhreyn).

2000-ci ildə Beynəlxalq Türk Akademiyasının həqiqi üzvü seçilmişdir. Həmin il yanvarın 17-də Azərbaycan Jurnalistlər Birliyi Həmkarlar İttifaqı Rəyasət Heyətinin qərarı ilə tələbə və gənclərin Azərbaycan bayrağı, gerbi və himninə sədaqət ruhunda tərbiyə edilməsində təşkilatçılıq uğurlarına və elmi-pedaqoji nailiyyətlərinə görə “Azərbaycan bayrağı” mükafatına layiq görülmüşdür.

2001-ci ildə Beynəlxalq Lütfi-Zadə Assosiasiyasını Ali Şurasına üzv seçilmişdir. Həmin il bu Assosiasiyanın xətti ilə Türkiyədə, həmçinin Özbəkistanın Daşkənd şəhərində ezamiyyətdə olmuşdur. Bu ildə Hollandiyanın Amsterdam şəhərində ezamiyyətə getmişdir.

2002-ci ildə Azərbaycan Dövlət Dillər Universitetinin “Pedaqogika” kafedrasının professoru seçilmişdir. Həmin il Moskvada ezamiyyətdə olmuşdur.

2005-ci ildən Bakı Elm və Təhsil Mərkəzinin prezidentidir. 2006-cı ildə Azərbaycan Universitetinin rektoru təyin edilmişdir.

2007-ci ildə ABŞ-da Beynəlxalq Konfransda iştirak etmişdir [1, s. 75-76].

F.Sadiqov Azərbaycan Respublikası Prezidenti yanında Ali Attestasiya Komissiyası Prezidiumunun 31 mart 2017-ci il tarixli qərarı ilə Ekspert Şurasının eksperti seçilmişdir.

F.Sadiqovun rəhbərliyi altında üç nəfər elmlər doktoru dissertasiya işi, iyirmi yeddi nəfər fəlsəfə doktoru dissertasiyası işi müdafiə etmişdir. Yetirmələrindənəməkdər elm xadimi Oruc Həsənli Naxçıvan Müəllimlər İnstitutunun rektoru, AMEA-nın müxbir üzvü, pedaqogika üzrə elmlər doktoru İsmayıl Əliyev Naxçıvan Özəl Universitetinin rektorudur.

O, 101 kitabın və 2000-ə yaxın elmi məqalənin müəllifidir. F.Sadiqov “Pedaqogika” elmi jurnalının baş redaktorudur. “Pedaqogika” jurnalı nüfuzlu jurnal kimi Azərbaycan Respublikasının Prezidenti yanında Ali Attestasiya Komissiyasının dövlət reystrinə daxil edilmişdir.

Səmərəli çalışan, folklorumuza, musiqimizə, muğamımıza qəlbən bağlı olan, bu sahədə elmi araşdırmalar aparan professorun musiqi elminə aid kitabları da işiq üzü görmüşdür. 2011-ci ildə “Maarif” nəşriyyatında 256 səhifəlik “Muğam” kitabı nəşr olunmuşdur (3). Musiqi təmayüllü ali və orta ixtisas məktəblərinin tələbələri, müəllimləri, uşaq musiqi və incəsənət müəssisələrinin şagird və müəllimləri, bütünlükdə isə muğamsevərlər üçün nəzərdə tutulan bu vəsait xüsusi əhəmiyyət daşıyır [3, s. 62-63]. Onun 2013-cü ildə nəşr olunmuş “Qarmon ifaçılığında muğam” kitabı da dərs vəsaiti kimi çox dəyərlidir (4).

Ümumiyyətlə, professor Fərahim Sadiqovun tədqiqatçılıq arenasının həddləri çox genişdir. Belə ki, o, orta ümumi təhsilin xüsusi məktəbləri üçün “Ana dili” (III siniflər üçün), “Oxu” (IV siniflər üçün); “Pedaqogika tarixi” (1995, Ə.Həşimovla birgə), “Pedaqogika” (1996), “Azərbaycan xalq pedaqogikası” (2000), “Pedaqogika” (2006), “Pedaqogika” (2009), “Muğam” (2010), “Pedaqogika” (2012), “Qarmon ifaçılığında muğam” (2013), “Didaktika”, (2015), “Təربiyəşünaslıq” (O.Həsənli ilə birgə, 2015), “Müqayisəli pedaqogika” (2016), “Azərbaycan dili və nitq mədəniyyəti” (2017), “Korreksiya pedaqogikası” (D.Dostuzadə və T.Mövsumova ilə birgə, 2017), “Ümumi pedaqogika” (2018) kimi dərslik və dərs vəsaitləri bakalavr və magistr pillələrində böyük müvəffəqiyyətlə istifadə olunur. F.Sadiqov rus dilində hazırladığı “Азербайджанскимугамы” kitabını rusdilli ölkələrin kitabxanalarına göndərməklə Azərbaycan muğamlarının beynəlxalq nüfuzunun möhkəmlənməsi üçün səmərəli işlər aparır. Onun professor Oruc Həsənli ilə ingilis dilində hazır-

ladıqları “Tərbiyəşünaslıq” (*Study of Ubbringing*) kitabını milli tərbiyə konsepsiyası da adlandırmaq olar. Hansı ki, bu konsepsiyayı beynəlxalq miqyasda tanıtmmaq üçün F.Sadıqov “Tərbiyəşünaslıq” (*Study of Ubbringing*) kitabını bütün dünya xalqlarına ərməğan etməyi planlaşdırmışdır. Artıq Avropanın 13 ölkəsinə göndərilən “Tərbiyəşünaslıq” dünyanın 100-dən artıq nüfuzlu ölkələrinə göndərilməsi nəzərdə tutulur. Təqdim olunan kitabların hamısında yetişən nəslin estetik tərbiyəsi ilə bağlı bölmələr vardır. Bu, o deməkdir ki, professor F.Sadıqov nəşr etdirdiyi kitabların, monoqrafiyaların, dərsliklərin, dərs vəsaitlərinin hamısında yetişən nəslin estetik tərbiyəsinin, musiqi inkişafının formalaşdırılması probleminə daim diqqət yetirir.

Bütün bunlar deməyə əsas verir ki, Fərahim Sadıqovun musiqi ilə döyünən ürəyi onun elm sahəsində xarüqələr yaratmasına təkan verən ən böyük amillərdən hesab olunur. Çünki dünyanın ən görkəmli simaları, Şərqi ən görkəmli düha sahibləri, o cümlədən Əbu Əli ibni Sina, Əl-Fərabi, Sədrəddin Sərəxsi, Fəridəddin Dəmat, Nəsirəddin Tusi, Səfiəddin Urməvi kimi görkəmli alimlər yüksək musiqi duyumuna malik olan şəxsiyyətlər kimi dünya xalqlarını məftun edən müxtəlif xarakterli əsərlər yaratmışlar. Biz, Fərahim Sadıqovu da belə şəxsiyyətlər sırasında, görkəmli alim, dəyərli tədqiqatçı və ən nəhayət, musiqi mədəniyyətimizin, incəsənətimizin, ədəbiyyatımızın, pedaqogikamızın, psixologiyamızın görkəmli nümayəndəsi kimi görürük və onunla fəxr edirik. Bu görkəmli azərbaycanlımızı ömrünün 70-ci baharı münasibəti ilə təbrik edir, ona can sağlığı, uzun ömür və gələcək tədqiqatlarında nailiyyətlər arzulayırıq.

ƏDƏBİYYAT:

1. İdrisoğlu A. Bir alim ömrünün salnaməsi. B.: Adiloğlu, 2007, 163 s.
2. Rəhmanlı Ə.M. Qarmon ifaçılığı sənəti və onun Azərbaycanda tədrisi. B.: MBM, 2014, 704 s.
3. Sadıqov F.B. Muğam (dərs vəsaiti), B.: Maarif, 2011, 256 s.
4. Sadıqov F.B. Qarmon ifaçılığında muğam. B.: Adiloğlu, 2013, 140 s.
5. Sadıqov F.B. Ədiloğlu N. Masallı-cənnət misallı. B.: Qanun, 2013, 360 s.
6. Tahirova Ş. Pedaqogika elminin şah budağı. B.: Ecoprint, 2017, 572 s.

Ахсан РАХМАНЛЫ

Доктор философии по искусствоведению

Эльчин НАГИЕВ

Старший преподаватель БМА

Ильгар АЛИЕВ

Доцент АМК

ОТ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА К НАУЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Резюме: В статье представлена информация о творчестве видного исполнителя на гармонии и ученого Фарахима Садыхова. В статье также раскрывается его научная деятельность.

Ключевые слова: Фарахим Садыхов, мугам, талант, учебное пособие, научная

деятельность

Ahsan RAHMANLI

PhD

Elchin NAGIYEV

Senior lecturer of BMA

Ilgar Aliyev

FROM PERFORMER TO SCIENTIFIC ACTIVITY

Summary: *In the article gives information about famous scientist Faqahim Sadigov's creative work. Once upon a time he has been skilful garmon's performer. This great person had done important works in the field of music science. The article also mentions his scientific activity.*

Key words: *Faqahim Sadigov, garmon's performer, mugham, talent, educational resource, scientific activity*

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Abbasqulu Nəcəfzadə;
filologiya üzrə elmlər doktoru, professor Məhərrəm Qasimli

Nərgiz ƏLİYEVƏ

BMA-nın doktorantı

Ünvan: Bakı şəh, Ş.Bədəlbəyli küçəsi, 98

Email: fleytistka1991@mail.ru

ELNARƏ DADAŞOVANIN “SƏDA” ƏSƏRİNDƏ MİLLİ ÜSLUBUN TƏZAHÜR PRİNSİPLƏRİ

Xülasə: *Təqdim olunan məqalədə Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin istedadlı nümayəndəsi Elnarə Dadaşovanın iki fleyta və fortepiano üçün “Səda” əsəri təhlil olunur.*

Açar sözləri: *Elnarə Dadaşova, iki fleyta, duet, fortepiano, muğam*

Müasir Azərbaycan bəstəkar nəslinin layiqli nümayəndələrindən biri Elnarə Dadaşova musiqinin bir çox janrlarına müraciət etmiş, maraqlı əsərlərlə musiqi ictimaiyyətinin rəğbətini qazanmışdır. E.Dadaşovanın əsərlərinə bəstəkarın fərdi yaradıcılıq üslubunun parlaq cizgiləri, özünəməxsus yazı texnikası, emosional zəngin obrazlar aləmi xasdır.

Simfonik orkestrin müxtəlif alətləri üçün əsərlər müəllifi olan sənətkarın sözü gedən bu iki fleyta və fortepiano üçün “Səda” pyesi də (digər bəstələr kimi) xalq musiqi yaradıcılığından bəhrələnən musiqi məzmununa malikdir. Qeyd edək ki, E.Dadaşovanın təhlilə cəlb etdiyimiz “Səda” əsərini məşhur italyan triosu “Doppler” ifa etmiş və əsər xarici musiqiçilərin repertuarında layiqli yer almışdır [1, s.109].

Reçitativ tipli muğam intonasiyalarının zənginliyi əsərin ilk xanələrindən hiss olunur. Bu cəhət hər iki fleytanın partiyasında müşahidə edilir. Nəticədə, iki alət arasında sanki fəlsəfi-psixoloji, bəzi anlarda bir qədər lirik “söhbət” yaranır. Əsər boyu iki alətin sanki fikir mübadiləsi aparmasının şahidi oluruq. Bu xarakter, ilk növbədə, musiqinin muğama xas reçitativliyindən irəli gəlir.

Üç hissəli “Səda” triosu dəqiq sərhədlərlə işarələnmişdir. Kənar hissələr orta bölməyə nisbətən daha genişdir. Orta hissə bir sıra əlamətlərlə seçilir. Temp, ritm, xarakter və ölçünün dəyişməsi əsərdə yeni obraz boyasının qatılması ilə nəticələnir. Bu bölməni muğam dəstgahının iki şöbəsi arasında səslənən rəngə də bənzətmək olar. Lakin bu əhvali-ruhiyyə uzun sürmür, yalnız 11 xanə davam edir. Bəstəkar hər cümlənin sonunda repriza işarəsi qoymaqla bu müddəti bir qədər artırmış olur. Tempo I qeydindən sonra yenidən birinci hissənin əvvəlində verilən girişin motivləri eşidilir. Lakin bəstəkar burada girişi təkrarlamır: verilən motiv əslində birinci hissənin əsasını təşkil edir. Onu müxtəlif yüksəkliklərdə səsləndirəndən sonra bir sıra fərqlərlə mövzu keçirilir.

Giriş bütünlüklə reçitativ deklamasiyalı musiqi məzmununa malikdir. Sırf muğam intonasiyalarını səsləndirən fleytaların partiyasından fərqli olaraq fortepiano tamamilə başqa fakturaya və xarakterə malik musiqi sərgiləyir. Onun partiyasında

yer alan arpeciolu passajlar girişə bir qədər lirik xarakter verir, onun sərt və düşüncəli intonasiyalarını qismən yumşaltmış olur. Girişin mövzusu VII xanənin əvvəlində *ff* dinamik işarəsi ilə tamamlanır. Onun ardınca səslənən incə melodiya birinci hissənin başlanmasına işarədir. Fortepiano partiyasında *dolce* – yəni nəvazişlə ifa olunma qeydi var. 8 xanəlik ilk periodda birinci hissənin musiqi məzmunu özifadəsini tapmışdır. E-durun daxilində yaranan müəyyən alterasiyalar isə musiqinin məqam-intonasiya əsası ilə bağlıdır. "Si" səsinin dayaq ton kimi özünü göstərməsi əsərin digər bölmələrində də müşahidə olunur. Onun mövqeyi iki fleyta partiyası arasında tez-tez dəyişir. Birinci cümlənin kadansında bu səs birinci fleytanın partiyasında aparıcı mövqe daşdığı halda, ikinci cümlədə ikinci fleytanın partiyasında periodu tamamlayır. Fortepiano fakturasında isə girişdə verilən arpeciolu faktura saxlanılır, eyni zamanda fleytaların partiyasında rast gələn alterasiyalar burada da "dəstəklənir". Bu səslər həm də fortepiano partiyasının harmonik tərkibini şərtləndirir. Girişdə verilən T₇ burada (re bekar sayəsində) D₇ kimi eşidilir. İlk baxışdan hər iki fleytanın müstəqil melodiya malik partiyasının olması nəzərə çarpsa da, əslində onların mövzusu eyni motivlərə əsaslanır. Nəticədə, hər iki partiya vəhdət təşkil edərək bir obrazın təsvirinə xidmət etmiş olur.

Nümunə 1

"Səda"

iki fleyta və fortepiano üçün

Elnara Dadaşova

Moderato

Flute 1

Flute 2

Piano

Ped. *

Növbəti period üç cümləni ehtiva edir. Birinci cümlədə re bekar səsinin vurğulanması aşkar nəzərə çarpır. Onun üzərində bəstəkar xüsusi olaraq vurğu işarəsi də qoymuşdur. İlk xanələrdə fleytaların partiyası unison təşkil edərək səslənməni təbii surətdə dolğunlaşdırır. Lakin cümlənin sonunda yenə də "si" səsinin kadans

mövqeyi ön plana çıxır. İkinci cümlənin əsasını birinci perioddan birinci cümlənin motivləri təşkil edir. Hətta ikinci və üçüncü cümlələr onun digər versiyaları kimi təhlil oluna bilər. Sonuncu cümlədə bəstəkar tonik mərkəz kimi verdiyi mi səsi üzərində kadans yaratmaqla E-duru yenidən fortepiano partiyasında səsləndirir.

Nümunə 2

Orta hissə iki cümlədən ibarət perioddur. Lakin bəstəkar cümlələri repriza vasitəsilə təkrarlayaraq onun həcmi bir qədər genişləndirmiş olur. Bundan əlavə ikinci cümlədə təkrar zamanı kadansların dəyişməsi müşahidə olunur ki, bu da bölməyə müəyyən dinamikliyə gətirir.

Əvvəldə də qeyd etdiyimiz kimi, orta hissənin xarakteri kənar hissələrə nisbətən daha şəndir. Onun musiqisi xalq rəqslərini, rəngləri xatırladır. Fleytaların partiyası bir-birindən fərqlənsə də, ritmik uyğunluq əvvəlki hissədə olduğu kimi, vahid musiqi obrazı yaratmağa xidmət edir. Maraqlıdır ki, bu hissədə bəstəkar fortepiano partiyasında eyni ritmik quruluşu gözləyir və onun fakturası fleytaların partiyasına uyğunlaşdırılır.

Orta hissədə məqam boyası dəyişir, tonik mərkəz “İya diyez” mayəli segaha tabe olur. Məqamın dəyişməsi nəticəsində yeni, İya diyez boyası yaranır. Bu dəyişiklik fərqli harmonik tərkiblərin yaranması ilə də səciyyələnir. Forte-piano partiyasının alt layında verilən akkordlu faktura ikinci fleytanın partiyasına unison olan üst layın melodiyasını müşayiət edir.

Nümunə 3

Orta hissənin tamamlanması *Tempo I* ilə qeyd olunmuşdur. Burada üçüncü hissə başlanır və o, həm fakturanın, həm də metrin, ritmin dəyişməsi ilə xarakterizə olunur. Yenidən fleytalar unison şəkildə girişin ilk motivini yuxarı registrdə ifa edərək reprizanın başlanmasına zəmin yaradır və bu, 6 xanə davam edir. Onun ardınca birinci hissənin lirik melodiyası eşidilir. Müəyyən fərqlər nəzərə çarpsa da, bəstəkar musiqi məzmununu qoruyub saxlayır.

İfaçılıq məsələlərinə gəlincə, demək olar ki, burada hər iki fleyta solo mövqeyindədir. Fleytaların partiyası daha çox bir-birini tamamlayan, eləcə də oktava, prima unisonu ifa etməklə təzad effektini tamamilə aradan qaldırır. Partiyaların ifaçılıq baxımdan hər hansı bir çətinliyi, mürəkkəbliyi müşahidə olunmur. Səsaltı polifoniya üsulundan müəllif geniş istifadə edir. Qeyd edək ki, fleytaların partiyası orta registrdə yazılıb, bu da ifaçı üçün alətin son dərəcə əlverişli səslənməsini və texniki imkanlarını açıqlamaq üçün rahat registr hesab olunur.

ƏDƏBİYYAT:

1. Dadaşzadə Z.A. Elnarə Dadaşova. B.: Şərq-Qərb, 2015, 26 s.
2. Dadaşova E.R. Polifoniya üzrə qısa müəhazirələr kursu. B.: APU, 1991, 112 s.
3. Üzeyir dünyası. Ü.Hacıbəyli ensiklopediyası. Heydər Əliyev Fondu, Azərbaycan Mədəniyyətinin Dostları Fondu. B.: Şərq-Qərb, 2008, 240 s.
4. Абдуллаев А.Д. Очерк истории исполнительства на духовых инструментах европейского типа. Б.:Адилоглы, 2003, 204 с.
5. Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений. М.: Музыка, 1986, 528 с.
6. Искендеров А.М. Стилиевые и исполнительские особенности произведений для флейты. Б.:Адилоглы, 2002, 194 с.

Наргиз АЛИЕВА
Докторант в БМА

ПРИНЦИПЫ НАЦИОНАЛЬНОГО ЗВУЧАНИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИИ Э.ДАДАШЕВОЙ "СЭДА"

Резюме: *Статья посвящена талантливому представителю Азербайджанской композиторской школы – Э.Дадашевой. В статье анализируется произведение для двух флейт и фортепиано "Сэда".*

Ключевые слова: *Эльнара Дадашева, две флейты, дуэт, фортепиано, мугам*

Nargiz ALIYEVA
Doktoral candidate of the BMA

PRINCIPLES OF NATIONAL SOUNDING IN THE WORKS OF E.DADASHEVA "SEDA"

Summary: *The article is dedicated to the talented representative of the Azerbaijani composer school E.Dadasheva. The works for two flutes and piano "Seda" are analyzed.*

Key words: *Elnara Dadasheva, two flutes, duo, piano, mugham*

Rəyçilər: *fəlsəfə elmləri doktoru, professor Gülnaz Abdullazadə;
professor Müzəffər Ağamalızadə*

Aynurə MƏMMƏDOVA

AMK-nın müəllimivə dissertantı

Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

Email: aynura_mamedova335@mail.ru

SİYAVUŞ KƏRİMİNİN BƏSTƏKARLIQ FƏALİYYƏTİNƏ BİR NƏZƏR

***Xülasə:** Məqalədə S.Kəriminin bir bəstəkar kimi fəaliyyətinin üç istiqamətdə inkişafından bəhs olunur. Burada onun mahnı janrında bəstələri, teatr və kino musiqisi sahəsində əldə etdiyi nailiyyətlər işıqlandırılır.*

***Açar sözlər:** Teatr və kino musiqisi, Dövlət mahnı teatrı, “Cəngi” folklor-caz qrupu, “Aşıqlar” vokal-instrumental ansamblı*

Azərbaycan Respublikasının xalq artisti, görkəmli musiqi xadimi, “Şöhrət” ordenli bəstəkar, professor Siyavuş Kərimi professional musiqiçi fəaliyyətinə XX əsrin 70-ci illərində qədəm qoymuşdur. Sənət və yaradıcılıq yolunun təkamül və inkişaf prosesləri daim yüksələn xətt üzrə sürüb. Onun yaradıcılıq bioqrafiyasını zənginləşdirən çoxsaylı nailiyyətlər daşdığı bir çox mənəvi, intellektual və sənətkarlıq keyfiyyətlərindən, o cümlədən istedadından, professionallığından, məsuliyyət hissindən, tərəqqiyə meyl etməsindən irəli gəlmişdir. S.Kəriminin yeganə sənət kredosu isə sənətə və xalqa yalnız professional səviyyədə, yüksək sənətkarlıq meyarları ilə xidmət etməkdən ibarətdir.

Nailiyyətlərlə zəngin olan professional ifaçılıq fəaliyyəti ilə yanaşı, 1990-cı illərdən başlayan bəstəkarlıq yaradıcılığı onun sənət bioqrafiyasında yeni və parlaq mərhələyə çevrilmişdir. S.Kəriminin professional bəstəkar kimi fəaliyyətə başlaması təkcə fərdi yaradıcılıq bioqrafiyasının məntiqi davamı deyildi. Onun bəstəkarlıq yaradıcılığı böyük istedadının və zəngin yaradıcılıq təcrübəsinin məhsulu kimi təşəkkül tapmışdı. Digər tərəfdən, Azərbaycan dövlət müstəqilliyinin ilk illərində bəstəkarlığa qədəm qoyması, onun professional musiqiçi şəxsiyyətinin sovet dövrünə xas olan stereotiplərdən, standartların asılılığından, ideoloji buxovlardan və yaradıcılığa qadağalardan qurtulması demək idi. Başqa sözlə, o, illərlə daxilində daşdığı və topladığı yaradıcılıq enerjisini, bəstəkarlıq qabiliyyətini artıq bu dövrdən etibarən reallaşdırmağa, sənətə və cəmiyyətə həm də bir professional bəstəkar kimi xidmət göstərməyə başladı. Özünün musiqiçi istedadını, sənətə baxışlarını, professional prinsiplərini, həyat düşüncələrini, fəlsəfi ideyalarını, yüksək sənət kriteriyalarını bəstəkarlıq vasitəsilə və ustalıqla təqdim etməsi, cəmiyyətə onun sənətkarlıq portretinin tamamilə yeni cizgilərini tanıtdı, yeni yaradıcılıq imkanlarını aşkarladı.

S.Kəriminin bəstəkarlıq fəaliyyətinə başlamasının həm də obyektiv səbəb-nəticə əlaqələri vardır. Buna səbəb, ilk növbədə, Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin tarixi inkişaf xəttindən, nailiyyətlərindən, sənətin istedadlı bəstəkar nəslinə daimi tələbatından irəli gəlir.

XX əsrdə Azərbaycan musiqi incəsənəti və mədəniyyətinin inkişafı bir çox xüsusiyyətlərə, amillərə malik idi. Belə ki, bu inkişaf kompleks şəkildə baş verən qanunauyğun proses kimi davam edirdi. Bəstəkarlıq, ifaçılıq, musiqişünaslıq və musiqi təhsili bir-birilə qarşılıqlı əlaqə və təsir şəraitində inkişaf edirdilər. Bir sözlə, zəngin musiqi-bədii proseslər, musiqi incəsənətinin tərəqqisi konsert həyatından, ifaçılıq sənətindən, musiqi təhsilinin səviyyəsindən, cəmiyyətin musiqi-estetik tələbatlarından ayrılmaz idi.

S.Kəriminin musiqiyə marağı erkən yaşlarından, ailədən başlayıb. Valideynləri onu özləri ilə konsertlərə vəuşaqlar üçün musiqili tədbirlərə aparır, bununla gələcəyin böyük musiqiçisinin bədii duyumunu və zövqünü formalaşdırırdılar. Valideynləri onun musiqiyə həvəsini nəzərə alıb, Bülbül adına orta ixtisas musiqi məktəbinə gətirirlər. S.Kərimi 1969-1972-ci illərdə bu nüfuzlu və məşhur təhsil ocağında tar-ifaçılıq ixtisası üzrə orta ixtisas musiqi təhsili alır. “Bülbül məktəbi”nin mükəmməl tədris sistemi, təcrübəli müəllimləri, biliklər verən, ifaçılıq və yaradıcılıq qabiliyyəti formalaşdıran dərsləri S.Kəriminin musiqiyə dərinədən bağlanması, gələcək həyatını bir-dəfəlik musiqi ilə bağlamasında mühüm rol oynayır.

S.Kərimi 1972-1977-ci illərdə Ü.Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının (indiki Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının) “İfaçılıq” şöbəsinə tar ixtisası üzrə ali təhsil almışdır. 1970-ci illər Azərbaycanda musiqi həyatının inkişaf etmiş yeni bir dövrü idi. Bu dövrün gənclərinə xas olan nikbinlik və həyatsevərlik, incəsənəti və xarici musiqi təmayüllərini öyrənmək həvəsi, estrada və caz musiqisini dinləmək, biliklərə, yaradıcılığa və musiqili ünsiyyətə hədsiz maraq göstərmək, kitabxanalarda axtarışlar aparmaq, SSRİ-nin yaradıcı gəncləri ilə əməkdaşlıq etmək və s. bu kimi pozitiv cəhətlər S.Kəriminin xarakteri, həyat və sənət baxışları, həyat mövqeyi üçün də səciyyəvi idi. Başlıcası isə dövrün bədii konteksti yaradıcı şəxsiyyətin formalaşmasında mühüm təsiredici faktora çevrilmişdi vəşübhəsiz, S.Kəriminin professional musiqiçi şəxsiyyəti aldığı mükəmməl musiqi təhsili ilə yanaşı, bu kimi amillərin təsiri ilə də formalaşırdı.

Yeri gəlmişkən, 1960-cı illərin ədəbiyyatını və incəsənətini tədqiq edən mütəxəssislər, adətən bu dövrün yeniliklərini və nailiyyətlərini “60-cılar” adı ilə ifadə edirlər. Bu ifadə isə, ilk növbədə, yenilik və nailiyyətlərin müəllifi olan 60-cı illərin yaradıcı nəslinə şamil olunur. Biz, 1970-ci illərin musiqi, rəssamlıq, kino, teatr, nəsr, poeziya, estrada sahəsindəki proseslərini təhlil etdikdə bu qənatə gələ bilərik ki, bir çox bədii və elmi əsaslara, dövrün bədii nailiyyətlərinə istinad etməklə musiqi tariximizə “70-cilər” ifadəsini də tətbiq edə bilərik. Bu baxımdan, S.Kəriminin professional musiqiçi şəxsiyyətinin formalaşmasında bütövlükdə XX əsr musiqi incəsənətinin, bəstəkarlıq məktəbinin təsiri ilə bərabər, ayrıca olaraq 1970-ci illərin musiqi incəsənətinin və mədəniyyətinin, aldığı mükəmməl təhsilin, həyatsevər gənclər mühitinin, estrada və caz “bumu”nun, nəhayət, “70-cilərin” təsirini də nəzərə almaq vacibdir.

Konservatoriyada təhsil illərində tələbə S.Kərimi öz yaşıdları arasında erudisiyası, iti məntiqi, hazırcavablığı, istedadı, improvizə qabiliyyəti, estrada musiqisini məharətlə çalması, caz üslublu aranjimanları, fəal ünsiyyəti ilə seçilirdi. Xüsusilə, ali məktəb gənclərinin həyatının ayrılmaz hissəsi olan və ictimaiyyət arasında rəğbət qa-

zanan “*Kapustnik*” adlı teatrlaşdırılmış musiqili-yumoristik tamaşalarda sərgilədiyi aktyorluq, musiqi-ifaçılıq və improvizə istedadı o illərdə onu müəllimləri, yaşlıları arasında, sənət mühitində populyar etmişdi. Bu kimi şəxsi keyfiyyətləri onun istedadından, musiqi zövqündən və gələcəkdə ciddi, peşəkar musiqiçi olacağından xəbər verirdi. S.Kəriminin erkən yaşlarından incəsənətə bağlayan bir mühit də Azərfilm kinostudiyası idi. Anası burada işlədiyi üçün Siyavuşu da özü ilə aparırdı. Filmlərdə, teatr tamaşalarında, ekranda gördüyü aktyorlarla, rejissorlarla, bəstəkarlarla canlı ünsiyyət, özünə qarşı onlardan gördüyü diqqət S.Kərimini tədricən bu sintetik incəsənətə bağlayırdı. Hətta bəzi kütləvi çəkilişlərdə, kütləvi epizodların səsləndirilməsində də iştirak edirdi.

Konservatoriyanı bitirdikdən sonra, S.Kərimi professional fəaliyyətə başlayır. Onun taleyində, peşəkar musiqiçi kimi zəngin təcrübə qazanmasında və estrada sənətinin sirlərini öyrənməsində respublikamızın adlı-sanlı musiqi kollektivləri böyük rol oynayır. Tale elə gətirir ki, S.Kərimi 1979-cu ildən başlayaraq Rəşid Behbudov adına Dövlət Mahnı Teatrının orkestrində solist musiqiçilərdən biri kimi çalışır. Dövlət Mahnı Teatrında işləmək o illərdə hər musiqiçiyə nəsib olmayan xoşbəxtlik idi. Mahnı Teatrı hər bir üzvü üçün əsl sənət məktəbi və təcrübə laboratoriyası rolunu oynayırdı. Azərbaycanın qüdrətli sənətkarı, mahnı ustadı, dünyaya öz bənərsiz ifası, səsi və repertuarı ilə səs salan, yüksək fəxri adlar daşıyan R.Behbudovun rəhbərlik etdiyi Mahnı Teatrında çalışması gənc S.Kəriminin həyat və yaradıcılığında mühüm bir mərhələ idi. Onun estrada musiqisi sahəsində təcrübə əldə etməsi, estrada musiqisinə xas olan ifa üslubunu öyrənməsi və estradaya ciddi maraq göstərməsi məhz Dövlət Mahnı Teatrından başlamışdır. Bu sənət ocağında S.Kərimini R.Behbudov başda olmaqla, dövrün tanınmış musiqiçiləri əhatə edirdilər. Onun Rafiq Babayevlə ilk tanışlığı da məhz burada olmuşdu.

Tale elə gətirir ki, xalq artisti, estrada-ifaçılıq sənətinin inkişafında böyük xidmətləri olan Polad Bülbüloğlu özünün peşəkar musiqi kollektivini formalaşdıranda S.Kərimini də dəvət edir. “Aşıqlar” qrupu tez bir zamanda keçmiş SSRİ məkanında böyük şöhrət qazanır. Bu qrup paytaxtda, bölgələrdə, efirdə tez-tez çıxış etməklə bərabər, SSRİ-nin müxtəlif şəhərlərində, nüfuzlu salonlarında da mütəmadi konsertlər verir. Qrupda klavişli alətləri ifa edən S.Kərimi, bəzi mahnılarda tarı və udu da səsləndirirdi. Qeyd edək ki, P.Bülbüloğlunun mahnılarının qrup üçün aranjmanı da çox hallarda S.Kərimiyə etimad edilirdi. Mahnı Teatrından sonra “Aşıqlar” qrupunda işləməsi S.Kəriminin ifaçılıq bioqrafiyasında mühüm bir mərhələ idi. Bundan sonra Azərbaycan Televiziyası və Radiosunun estrada-simfonik orkestrində çalışması zirvəyə gedən yolda parlaq və mühüm səhifəyə çevrildi. Nəhayət, estrada və caz ifaçılığı tarixində mühüm rol oynayan, bəstəkar və cazmen, milyonların sevimlisi xalqartisti Rafiq Babayev ilə yaxın sənət dostluğu, həm də qazandığı şöhrət və təcrübə S.Kəriminin yaradıcılığını daha bir yeni mərhələyə daxil etdi: “Cəngi” folklor-caz ansamblı.

Beləliklə, bir tərəfdən Bülbül adına orta ixtisas musiqi məktəbində və konservatoriyada aldığı mükəmməl musiqi təhsili, təcrübəli müəllimlərin dərsləri, bir tərəfdən teatr və kinonun təsiri, bir tərəfdən dövrün qaynar musiqi-sənət mühiti, bir tərəfdən estradaya və caza daxili bağlılığı, bir tərəfdən improvizə və aranjman bacarığı,

bir tərəfdən daim klassik musiqi ilə ünsiyyət, bir tərəfdən milli intonasiya kompleksləri ilə müasir caz üslubları arasında əlaqə və sintez sahəsindəki eksperimentləri və layihələri, bir tərəfdən də yüksək musiqi istedadı və ciddi peşəkarlıq baxışları onun gələcək bəstəkarlıq və ifaçılıq fəaliyyətini hazırlayan və inkişaf etdirən, başlıcası isə, bəstəkarlıq yaradıcılığını formalaşdıran əsas amillər idi.

S.Kəriminin professional bəstəkarlıq fəaliyyəti üç istiqamətdə inkişaf etmişdir:

1. Mahnı janrında bəstələr və aranjiman; 2. Teatr musiqisi; 3. Kino musiqisi.

Bəstəkarın yaradıcılığını araşdırdıqda məlum olur ki, o, əsasən mahnı janrı üzərində işləməyə üstünlük verir. Bunun isə bir neçə səbəbi vardır. Birincisi, mahnı cəmiyyətin bütün təbəqələri tərəfindən sevilən və dinlənən janrdır. Onun forma baxımından kiçik quruluşu, təkrar olunan nəqarəti, sadə melodiya bir janr kimi çox dinlənilməsinin və asan yadda qalmasının əsas amilləridir. Bu baxımdan, mahnı dinləyici auditoriyası tərəfindən daha tez qavranılır və yadda qalır. Mahnı janrının auditoriyası digər musiqi janrları ilə müqayisədə sosial baxımdan daha genişmiqyaslıdır.

İkinci səbəb Azərbaycanda bəstəkarlıq məktəbində mahnı janrı sahəsində əldə olunan zəngin təcrübə və nailiyyətlər ilə bağlıdır. Bəstəkarlar ən müxtəlif mövzularda gözəl mahnı nümunələri yaratmışlar. Vətənpərvərlik, məhəbbət, ayrılıq, vüsəl, zəhmət mövzularında yazılan mahnılar dillər əzbəridir. Əsgər mahnıları, zəhmət adamları haqqında mahnılar, ana haqqında mahnılar, ayrı-ayrı peşələri (həkim, yol polisi, müəllim, neftçi, sərhədçi, sürücü, idman və s.) vəsf edən mahnılar və yumorlu mahnılar da sevə-sevə dinlənilir. Belə ki, bütün xalqlarda olduğu kimi, Azərbaycan xalqının ənənəvi musiqi yaradıcılığında da aparıcı yeri mahnı janrı tutur. Həqiqətən də geniş kütlələrin bədii-estetik tərbiyəsinin inkişafında, musiqi zövqünün tərbiyəsində və yeniləşməsində, yüksək mənəvi hissələrin oyanmasında mahnıların təsiri əvəzsizdir. Bu baxımdan, mahnı janrının tərbiyəvi rolu ayrıca mövzu kimi diqqətə layiqdir.

Beləliklə, S.Kəriminin professional bəstəkarlıq yaradıcılığında mahnı janrına üstünlük verməsinin həm janrın tarixiliyi, sosiallığı ilə, həm demokratikliyi və sürətli yayım imkanı ilə, həm bəstəkarın mahnı vasitəsilə cəmiyyətlə daha tez və asan dialoq qura bilməsi ilə, həm mahnının bədii-emosional təsir gücü ilə, həm də bu janrın güclü tərbiyəvi vasitə olması ilə bağlıdır.

Bütün bu obyektiv səbəblərlə yanaşı, bəzi subyektiv səbəblər də vardır. Məsələn, S.Kərimi tələbəlik dövründən başlayaraq, mahnı janrı ilə ünsiyyətə başlamış, nümunələrin işlənməsi və aranjmanı ilə məşğul olmuşdur. Digər tərəfdən, Dövlət Mahnı Teatrında, “Aşıqlar” vokal-instrumental ansamblında və “Cəngi” folklor-caz qrupunda işləməsi, mahnı janrında müxtəlif mövzu və üslubda nümunələri ifa etməsi, təcrübəli və sevilən mahnı ifaçıları ilə işbirliyi qurması, xalq və bəstəkar mahnılarını aranjiman etməsi onun yaradıcılığında mahnı janrının üstünlük etməsini şərtləndirmiş və onu peşəkar mahnı bəstəkarı kimi formalaşdırmışdır.

S.Kəriminin bəstəkarlıq fəaliyyətində daha bir istiqamət teatr incəsənəti ilə sıx bağlıdır. O, son illər teatr musiqisi sahəsində bir çox uğurlara imza atmışdır. Gənclik illərindən teatrı sevən, özü də səhnədə teatral epizodlarda çıxış edən bəstəkarın teatr musiqisi yazması tam təbii görünə bilər. Lakin bir məsələni qeyd edək ki, teatr tamaşalarına musiqi bəstələmək üçün yalnız melodiya yazmaq və onu orkestrləşdirmək

bacarığı yetərli deyil. Bu sahədə böyük təcrübəsi olan bəstəkarın fikrincə, teatrı uğurlu əməkdaşlığa nail ola bilmək üçün bəstəkar, ilk növbədə, teatrı sevməli, dram əsərlərinin oxucusu olması, əsərin süjetini, obrazları, hadisələrin gedişini və dramaturgiyanı yaxşı öyrənməli, səhnəni, aktyoru, obrazları və rejissor məqsədini mükəmməl duymalıdır. Teatr musiqisi bəstəkardan kompleks işbirliyi və bacarıq tələb edən xüsusi bir yaradıcılıq sahəsidir – desək, heç də yanlışdır. Bu baxımdan, dram rejissorlarının öz tamaşalarına musiqi yazılması üçün bəstəkar S.Kərimini seçmələri tamamilə məntiqəuyğundur. S.Kəriminin Azərbaycan Dövlət Akademik Dram Teatrı ilə əməkdaşlığı, tamaşalara dəvət alması bəstəkar üçün də, dramaturq və rejissor üçün də həmişə uğurla nəticələnmişdir. S.Kərimi səhnədə baş verən hadisələri, obrazların taleyini və psixoloji portretlərini, müəllifin bədii məramını və əsərin bütövlükdə ideyasını musiqi dili ilə ifadə etməyi, təsvir etməyi ustalıqla bacarır. Ona görə də, onun hər bir teatr əsərində yazdığı musiqi epizodik deyil, əsərin musiqi ilə ifadə olunan ideyası kimi qavranıla bilər.

S.Kəriminin teatr musiqisində müxtəlif müəlliflərin əsərləri, rəngarəng janr və üslublarda yazılan dramlar yer almışdır: 1. Vilyam Şekspir. “Hamlet” (quruluşçu rejissor Azər Paşa Nemətov); 2. Mirzə Fətəli Axundzadə. “Sərgüzəşti-vəzir-xani-Lənkəran” (quruluşçu rejissor V.İbrahimov, rejissor T.Mustafayev); 3. Cəfər Cabbarlı. “Almaz” (tamaşanın müəllifi, quruluşçu rejissor və rəssamı Azər Paşa Nemətov); 4. Hüseyn Cavid. “Afət” (quruluşçu rejissor Mehriban Ələkbərzadə); 5. Artur Miller. “Körpüdən mənzərə” (quruluşçu rejissor Mərahim Fərzəlibəyov); 6. Elçin. “Poçt şöbəsinə xəyal” (quruluşçu rejissor Mehriban Ələkbərzadə); 7. Əli Əmirli. “Şah Qacar” (quruluşçu rejissor Azər Paşa Nemətov); 8. Əli Əmirli. “Mesenat” (quruluşçu rejissor Bəhram Osmanov); 9. Hüseynbala Mirələmov. “Xəcalət” (quruluşçu rejissor Bəhram Osmanov); 10. Tuncer Cücenov. “Uçqun” (quruluşçu rejissor Bəhram Osmanov). Bəstəkarı S.Kərimi olan bu dram əsərləri Azərbaycan Dövlət Akademik Dram Teatrının səhnəsində hər teatr mövsümündə uğurla tamaşaya qoyulur.

Siyahıdan gördüyümüz kimi, S.Kəriminin musiqisini bəstələdiyi teatr əsərləri arasındaxarici klassika ilə yanaşı, müasir xarici dramlar da yer almışdır. Bunlar ingilis dramaturqu V.Şekspirin, alman yazıçısı A.Millerin və çağdaş Türkiyə yazıçısı T.Cücenovun əsərləridir. Eləcə də Azərbaycanın klassik və müasir dramaturqlarının əsərlərinə musiqi bəstələnmişdir ki, bu müəlliflərə də klassiklərdən – M.F.Axundzadə, C.Cabbarlı, H.Cavid, müasirlərdən – Elçin, Ə.Əmirli və H.Mirələmov aiddir. Klassik əsərlərin mövzusu, məzmunu, dramaturji üslubu, teatrallığı, dialoqları, obrazları bəstəkardan bu xüsusiyyətləri açma və təqdim edə bilən musiqi, müasir əsərlər isə fərqli musiqi tələb edirlər. Digər tərəfdən, diqqət etsək, son illər Dövlət Akademik Dram Teatrında tamaşaya qoyulan əsərlərin quruluşçu rejissorları S.Kərimlə işləmişlər. Bu fakt isə onu göstərir ki, S.Kəriminin yazdığı musiqi bu əsərlərin bədii məzmununu, dramaturji xəttini, müəllifin və rejissorun ideyasını və məqsədini çox yaxşı ifadə edə bilir. Əsərlərin də, teatrın da, tamaşaçıların da tələblərinə S.Kərimin musiqisi tam cavab verir. Tamaşalar haqqında yazılan resenziyalarda və məqalələrdə də bunun şahidi oluruq. Məsələn, görkəmli teatrşünas-tənqidçi, sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor İlham Rəhimli “Kəşifən paralellər” kitabında premye-

rası 2002-ci il martın 30-da baş tutan və quruluşçu rejissoru A.P.Nemət olan “Hamlet” tamaşasını “milli teatr sənətimizdə, bütövlükdə milli mədəniyyətimizdə “hadisə” adlandırmışdır. O, tamaşanın rejissor, rəssam işləri ilə bərabər, musiqisini də müsbət qiymətləndirərək, yazır: “Azər Paşa Nemətin çox istedadlı rəssamlıq bacarağı var və üstəlik onun Qara Qarayev kimi dahidən musiqi təhsili alması qəlbinin tərənə duyğularının zərifliklə formalaşmasında misilsiz rol oynayıb. Həssas rəng duyumuna, lətafətli musiqi düşüncəsinə görə “Hamlet”-in həm bədii tərtibatının, həm də musiqi tərtibatının estetik biçimi də Azər Paşaya məxsusdur. Ürək coşdurən, duyğulara emosional rahatlıq gətirən isə budur ki, rəssamlardan həm Elçin, həm də Nazim və bəstəkar Siyavuş Kərimi rejissorun istək duyğularına poetik, dramatik, faciə çalarlı bədii və musiqi tərtibat işləri qura biliblər”(5). Tamaşanın musiqisi alim-tənqidçi tərəfindən belə səciyyələndirilir: “Akademik teatrın yaradıcılığında hələ indiyədək heç bir zaman musiqidən bu dərəcədə genişliklə istifadə olunmayıb. Ancaq bu musiqi heç bir səhnədə tamaşaçıyı yormur, hətta bəzən musiqi sanki nəfəsini dərəndə az qalırıq hadisələrin dramatik bürümündən çıxacaq. “Hamlet”də musiqi təkcə səslənməklə kifayətlənmir. İlk növbədə, musiqi yalnız qalan Hamletin dərdlərinin həmsöhbəti olur. Oğlunu çox sevən və eyni zamanda, zavallılığından əli qana batmış Gertrudanın içində qovrulmuş duyğularının aktrisanın cazibəli çöhrəsindəki təcəssümünü görmək üçün məhz tamaşaçıya yardım olur. Qeyd edək ki, “Hamlet” tamaşasına yazdığı musiqiyə görə, S.Kərimi 2003-cü ildə “Qızıl dərviş” milli mükafatına layiq görülmüşdür.

Beləliklə, S.Kəriminin bəstəkarlıq fəaliyyətində əsas yer tutan teatr musiqisi haqqında fikirlərimizi yekunlaşdıraraq deyə bilərik ki, yuxarıda adı sadalanan teatr əsərlərinin geniş tamaşaçı rəğbəti, müsbət tənqidçi rəyi, uğurlu səhnə taleyi qazanmasında, əlbəttə, S.Kəriminin bəstələdiyi musiqinin də əsaslı rolu vardır.

S.Kəriminin bir bəstəkar kimi yaradıcılığında kino sənəti də mühüm yer tutur. Kino, məlum olduğu kimi, sinkretik sənətdir və hər bir film bir neçə sənət növünün, peşənin vəhdətindən, işbirliyindən yaranır: aktyorluq, rejissorluq, kinodramaturgiya, kinooperator, musiqi, rəssamlıq, geyim üzrə rəssamlıq, işıq tərtibatı və s. Musiqi filmin əsas bədii ifadə, emosional təsir vasitəsidir. Kino tarixində bir çox filmlər məhz musiqisinə görə sevilmiş, özünə tamaşaçı rəğbəti qazanmışdır.

S.Kəriminin kino sənətinə bəstəkar kimi marağının əsasında bioqrafiyasının “kinostudiya səhifələri” dayanır. Onun kino sahəsində bəstəkar kimi işləməsi indiyə qədər uğurlu olmuşdur. Bəstəkarın yazdığı kino musiqisi müxtəlif janrlı və məzmunlu filmləri əhatə etmişdir: sənədli filmlər, bədii filmlər; faciəvi, lirik, psixoloji filmlər; tarixi, vətənpərvərlik, məhəbbət, yumoristik mövzulu filmlər və s. Bəstəkarın musiqi yazdığı filmlərin sayı otuza yaxındır. Onlardan bəzilərini nümunə göstərək: “Qaravəlli” (1989), “Şahid qız” (1990), “Qaravəlli-2” (1992), “Çalışan adam” (1996), “Son döyüş” (1996), “Hər şey yaxşılığa doğru” (1997), “Ailə” (1998), “Ömür və tale” (1998), “Sarı gəlin” (1998), “Kədərimiz... Vüqarımız...” (1998), “Heydər Əliyev” (1999-2013, 9 seriyalı), “Həsən Əbluc” (1999), “Yuxu” (2001), “Ovsunçu” (2002), “Kəşiməyən yollar” (2002), “Son arzu” (2003), “Girov” (2005), “Məşədi İbad-94” (2005), “Əlvida, cənub şəhəri” (2006), “Biz qayıdacağıq” (2007), “Mənə inanın” (2007), “Acılar bitməz” (2009), “Dünən qəfildən gəldi” (2009), “İstanbul reysi”

(2010), “Kabusun gözüylə” (2010), “İlahi məxluq” (2011), “Dərvişin qeydləri” (2013), “Ömür payı. Səməndər Rzayev” (2015), “Bakı, mən səni sevirəm” (2015). Bu siyahının xronoloji ardıcılığı göstərir ki, S.Kərimin kino musiqisi sahəsində bəstəkarlıq fəaliyyəti 1989-cu ildən başlamışdır. Bu sahədə qazandığı etimad və nüfuzla görədir ki, bəstəkar səssvermə yolu ilə Azərbaycan Respublikası Kinematoqrafçılar İttifaqının İdarə Heyətinə üzv seçilmişdir (6).

S.Kəriminin ifaçılıq və bəstəkarlıq yaradıcılığının vəhdətindən meydana gələn musiqi layihələri də xüsusi araşdırma predmeti kimi elmi maraq doğurur. Bu layihələr musiqi mədəniyyətimizin dünya miqyasında tanınmasında, xalqımızın musiqi incələrinin başqa xalqlarının musiqisi ilə sintez olunmasında, musiqi ifaçılığında yeni və maraqlı ideyaların aktuallaşmasında böyük rol oynamışlar. İlk növbədə, onun rəhbərliyi ilə 1997-ci ildə gerçəkləşən Azərbaycan-Norveç və 2002-ci ildə həyata keçən Azərbaycan-Cənubi Amerika musiqi layihələrini qeyd etməliyik. Birinci layihə Azərbaycanda və Norveçdə, eləcə də Avropanın bir çox ölkələrində maraqla qarşılandı. Azərbaycan xalq mahnılarını Norveçin məşhur “Skruk” xoru üçün aranjiman edən S.Kərimi bu kollektivin özünəməxsus ifa üslubunu və ənənələrini dərinlən öyrənmiş, layihənin uğurla gerçəkləşməsinə nail olmuşdur. Azərbaycan xalq mahnılarının Norveç dilində və spesifik tərzdə ifası qeyri-adi səslənmə və sintez yaradırdı. Mahnıların xor hissəsi ilə yanaşı, solo hissəsini xalq artistləri B.Dadaşova, İ.Muradov ifa edirdi. Böyük zəhmət, axtarışlar, əməkdaşlıq, professionallıq hesabına ərsəyə gələn və reallaşan bu layihədən sonra xalq mahnılarımıza bu ölkədə maraq daha da artdı, iki ölkə arasında yeni layihələrə və əməkdaşlığa “sənət körpüsü” yaradıldı.

ƏDƏBİYYAT:

1. Azərbaycan xalq mahnıları. 2 cildə, I c., Tərtib edən S.Kərimi; red.: E.Dadaşova. B.: Öndər, 2005, 168 s.
2. Azərbaycan xalq mahnıları. 2 cildə, II c., Tərtib edən S.Kərimi; red.: E.Dadaşova. B.: Öndər, 2005, 128 s.
3. Hacıbəyov Ü.H. Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər. Seçilmiş əsərləri. II c. B.: Azərb.SSR EA nəşriyyatı, 1965, s. 215-225.
4. Kərimi S.Ə; Quliyev A.N; Əliyev M.F. Saz məktəbi: Musiqi və incəsənət məktəblərinin saz ixtisası üçün dərslik. B.: Qarabağ, 2009, 229 s.
5. Rəhimli İ. Kəsişən paralellər. B.: Çarşıoğlu, 2004, s.141.
6. Azərbaycan Respublikası Kinematoqrafçılar İttifaqının İnternet saytı.
URL:<http://arki.az/az/pages/14>

Айнура МАМЕДОВА

Преподаватель и диссертант АНК

О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ КОМПОЗИТОРСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СΙΑВУША КЕРИМИ

Резюме: В настоящей статье рассматривается композиторское творчество С.Керими, которое развивается в трёх направлениях. В статье раскрываются песенная деятельность и творческие достижения композитора в

области музыкального оформления театральных постановок и кинолент.

Ключевые слова: Музыка театро и кино, Государственный театр песни, джазово-фольклорный группа «Джанги», вокально-инструментальный ансамбль «Ашуги»

Aynurə MAMMEDOVA

ANC s candidate for a degree and teacher

Lecturer of ANC

THE VIEW OF SIYAVUSH KARIMI'S COMPOSER ACTIVITY

Summary: The article deals S.Karimi's development of activities as composer creativity which is developed in three directions. It highlights songs activities and creative achievements of the composer in the field of musical arrangement of theatre and cinema.

Key words: Music theatre and cinema, State Song Theater, jazz-folklore group "Djangi", vocal-instrumental ensemble "Ashuglar"

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, AMK-nın professoru Akif Quliyev;
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, AMK-nın professoru Fəttah Xəlizadə

Камалья ШАФИЕВА

Доктор философии по искусствоведению,

Доцент АНК

Email: muzik-muza@rambler.ru

НАЦИОНАЛЬНЫЕ ЧЕРТЫ В МУЗЫКЕ БАЛЕТОВ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

***Резюме:** Статья посвящена балетам азербайджанских композиторов. Раскрываются ярко выраженные национальные черты представленных балетов азербайджанских композиторов.*

***Ключевые слова:** символ, азербайджанский балет, фольклор, мугам, танец, национальность*

Балет стал настолько заметным явлением азербайджанской культуры, что к нему обратили свой взор наши лучшие композиторы, и мы получили собственные, национальные балеты, со временем удостоившиеся признания далеко за пределами республики.

Самые теплые чувства по сей день вызывает «Гыз галасы» – драматическое полотно, созданное Афрасиябом Бадалбейли, навечно вошедшее в золотой фонд нашей хореографии как яркое художественное явление. А разве можно забыть впечатления от полифоничной, по-философски мудрой красочной постановки балета «Семь красавиц» Кара Караева, в основе которой – поэтическое величие гения Низами!

Трудно перечислить тот подлинный каскад постановок, буквально нескончаемым потоком приходивших на нашу сцену. «Тропую грома» Кара Караева, «Гюльшен» Солтана Гаджибекова, «Легенда о любви» Арифа Меликова, «Каспийская баллада» Тофика Бакиханова, «Тени Кобыстана» и «Калейдоскоп» Фараджа Караева, «Лейли и Меджнун» на музыку одноименной симфонической поэмы Кара Караева, «Читра» Ниязи, «Насими», «Шур», «Мугам», а также «Тысяча и одна ночь» Фикрета Амирова, «Чернушка» Ашрафа Аббасова, «Золотой ключик» Бориса Зейдмана, «Вдохновение» Леонида Вайнштейна, «Бабек» Акшина Ализаде – это калейдоскоп движений, звуков, характеров, мыслей, чувств, костюмов, декораций, которые приобщали соотечественников к миру прекрасного, возвышали и побуждали быть чище, добрее, тоньше.

К числу наиболее значительных явлений в музыкально-театральной культуре Азербайджана явилось создание в 1940 году балета «Девичья башня» Афрасияба Бадалбейли, который не только положил начало национальному балетному жанру, но и во многом предопределил дальнейшее направление, развитие отечественного балетного искусства. В музыкальном материале первого азербайджанского балета нашло оригинальное преломление характерных интонаций народной

музыки – в тематизме балета прямо или опосредовано ощущается связь с азербайджанским фольклором. Это проявляется в определённых типах мелодического движения и переменной метр-ритмики, в обращении к типичным кварто-квинтовым параллелизмам, а также в непосредственном цитировании народного музыкального фольклора – введение лирической песни «Ай, бери бах» («Танец девушек» из первого акта), танцев «Терекеме», «Кикиджан» (вступление к первому акту и «Танец крестьян» из данного акта), ренг мугама «Баяты-Шираз» («Танец Гюльянаг» из третьего акта) и т.п.

Следует особо отметить, что национальный фольклор композитор использовал в качестве материала для «сквозного» развития музыкального материала. В качестве примера приведём использование мотива песни «Ай, бери бах» в эпилоге, который становится мотивом-воспоминанием героини о счастливых и беззаботных днях. В образно-смысловом плане отметим аналогичное использование (в качестве мотива-воспоминания) темы танца «Кикиджан» в сцене темницы, куда заключили Полада из второго акта. При этом национальные истоки становятся для композитора не столько совокупностью норм и правил, сколько категорией художественного, этического значения, обуславливающего символично-смысловую концепцию балета.

Данная концепция нашла отражение в последующих балетах азербайджанских композиторов. В качестве примера можно привести использование тематического материала народного танца «Джанги» в сцене – единоборстве Мензера и Бахрама из первого акта балета «Семь красавиц» Кара Караева (1952), интонационных элементов «Яллы» в качестве символа единения людей в балетах «Гюльшен» С.Гаджибекова (1950), «Тени Гобыстана» (сцена «Солнце») Фараджа Караева (1969) и т.д.

В череде отечественных балетов следует особо отметить первый азербайджанский балет на историко-героический сюжет – «Бабек» Акшина Ализаде (по одноимённой пьесе И.Сельвинского), который буквально пронизан национальной символикой. В самом эпиграфе балета: «Да будешь ты вечно, край отцов моих – мой Азербайджан!» определена патриотическая направленность произведения, которая нашла своё отражение в музыкальном материале балета А.Ализаде.

Музыка балета «Бабек» глубоко национальна. При этом композитор тонко «сплетает» ритмо-интонационные обороты народных песен, танцев, мугамный тематизм с современными ладо-гармоническими приёмами оркестрового письма. Как отмечает Рена Фархадова: «К ярким страницам партитуры относятся музыка массовых сцен, с художественным тактом воспроизведены героические народные танцевальные жанры – «джанги», «яллы», изящно, со вкусом обработаны народные мелодии («Вагзалы», «Мирзаи» и многие другие), тонко написаны запоминающиеся музыкальные «портреты» Бабека, его возлюбленной Перишад, хранительницы священного огня. Все это и образовало красочное симфоническое полотно» [1, с. 4].

Интонации героических мужских народных танцев – «Гахрамани»,

«Джанги», «Мирзаи» (Тематическая основа «Мирзаи» также становится музыкальным материалом второго любовного дуэта Бабека с Перишад) служат образно-эмоциональной характеристикой бабекидов. На тематической основе танца «Джанги» построена портретная характеристика самого главного героя – Бабека, тем самым подчёркивая изначальную национальную сущность образа: связь героя с народом, его борьба с иноземными захватчиками.

В победном танце бабекидов (сцена «Праздник бабекидов») в начале второго акта, композитор ввёл тематический материал древнего обрядового танца «Яллы». Монументально-эпическая сцена, ставшая кульминационной в балете А.Ализаде, служит символическим выражением единства народа и его решимость отстаивать свою свободу до конца.

Следует особо отметить, что хотя в оркестровке балета композитор не вводит национальные инструменты, однако в партитуре балета А.Ализаде использует тембровые особенности инструментов симфонического оркестра, максимально приближая их по звучанию к народным азербайджанским инструментам. Например, в первом любовном *Adagio*, импровизации мугамов «Раст» и «Сегях» поручена скрипичному соло (имитация звучания кеманчи), *apizzicato* струнных создаёт своеобразный приём игры на таре.

Символическое преломление в плане национальной значимости сюжетной канвы и, собственно, музыкальной составляющей, получил балет «Любовь и Смерть» Полада Бюльбюль оглы (по мотивам древнетюркского дастана «Китаби-Деде Коркуд» – «Книга моего Деда Коркуда»). Композитор проявил себя в этом балете как национальный художник, что сказалось в активной разработке элементов народного фольклора. В стремительной энергии быстрых тем, в своеобразной остинатности их первой ритмической фигуры, в особенности роли синкоп, как драматизирующего элемента, в секвенцируемом развитии мелодической линии – во всём этом живо ощущается связь с народной музыкой.

Центральной лейттемой балета, выражающей предельно обобщённую образно-эмоциональную идею произведения, становится мугам «Баяты-Шираз». Как отмечает Улькяр Алиева в рецензии на премьеру балета: «Ясный мелос без всякой нарочитой претенциозности всегда был сильной стороной композитора. Вот и музыка балета написана просто, доходчиво, она непосредственно и ограничено связана с народными истоками. Полад Бюльбюль оглы попытался воплотить в музыке своеобразие поэтического строя эпоса, соединяющий мягкий задушевный лиризм с подлинным драматическим пафосом. В особенности хочется отметить творческое преломление композитором интонаций мугама «Баяты-Шираз». «Красной нитью» проходя через весь балет, интонации мугама становятся своего рода символом, воплощающий то, что сейчас принято называть «национальной идеей» [2, с. 24].

В балете композитор использует и хрестоматийный приём для музыкально-сценических произведений азербайджанских композиторов – введение танца «Яллы» в качестве символического воплощения народного ликования, праздника. Характерный «пульс» народного танца, наряду с мелодикой, спо-

способствует усилению «национальной линии» в первом акте, обрисовывающей «мир огузов».

Следует отметить, что помимо прямого цитирования (интонационной основы мугама «Баяты-Шираз», танца «Яллы»), в тематизме балета ощущается связь с азербайджанским фольклором, хотя и весьма опосредованно. Это проявляется в определённых типах мелодического движения и переменной ритмики, в обращении к типичным для азербайджанской народной музыки квартно-квинтовым параллелизмам (например, основной тематизм сцены «Байджанджигит»). Следует также отметить, что некоторые страницы балета, связанные с «миром огузов» строятся на диатонической песенной основе. Показательно, что силы контрсквозного действия в балете имеют только краткую музыкальную характеристику (на основе отдельных попевок), в то время как музыкальная характеристика сквозных сил опирается на песенный интонации, т.е. имеет косвенную связь со словом, благодаря чему становится более «очеловеченными». Применение диатоники в рамках стилистики данного балета в целом воспринимается как опосредованный фольклорный элемент.

Подытоживая вышесказанное отметим, что в тематизме балетных произведений азербайджанских композиторов ощущается связь с азербайджанским фольклором – прямо или опосредовано. При этом обращение к народным истокам становится для азербайджанских композиторов категорией символического обобщения. Символический аспект проявляется в качестве основополагающего в раскрытии образно-эмоционального, художественного содержания произведений и использование всех жанров, элементов азербайджанского музыкального фольклора позволяет азербайджанским композиторам наделить балет глубоким идейным и смысловым содержанием.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Фархадова Р. Герои не умирают.... // Газета «Бакинский рабочий» от 12.06.1986, стр. 4
2. Алиева У. Танцующая любовь, или Возвращение в смерть (На сцене Театра оперы и балета состоялась премьера балета Полада Бюль-Бюльоглу). // Газета «Зеркало» от 03.12.2005.

Kamala SHAFIYEVA
Assistant Professor of ANC

THE NATIONAL SYMBOLICS IN MUSIC OF BALLETS OF THE AZERBAIJANI COMPOSERS

Summary: *This article is the first work in Azerbaijanian musicology sanctified to the national symbolics in music of Azerbaijanian ballets. The national features of Azerbaijani ballets are presented.*

Key words: *symbol, Azerbaijani ballet, dramaturgy, folklore, mugham, dance*

Kəmalə ŞƏFİYEVA
AMK-nın dosenti

AZƏRBAYCAN BƏSRƏKARLARININ BALET MUSIQISINDƏ MİLLİLİK

Xülasə: *Məqalə Azərbaycan bəstəkarlarının balet musiqisinə həsr olunub. Müəllif nəzərdən keçirilən baletlərin musiqisində milli xüsusiyyətlərin təcəssümü məsələsini araşdırmışdır.*

Açar sözlər: *simvol, Azərbaycan baleti, millilik, rəqs, folklor, muğam*

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Ülkər Əliyeva;
dosent Arzu Məmmədova

Kəmalə İSMAYILOVA

ADPU-nun baş müəllimi

Email: i-ismayilova@yandex.ru

MÜASİR TƏLƏBƏLƏRİN MUSIQİ-PEDAQOJİ HAZIRLIĞI

Xülasə: *Kəmalə İsmayılovanın “Müasir tələbələrin musiqi-pedaqoji hazırlığı” adlı məqaləsində müasir pedaqqoji təhsilin xüsusiyyətləri nəzərdən keçirilir. Müəllif hesab edir ki, gələcək musiqiçi-pedaqqoj hazırlığının uğurlu fəaliyyətinin əsas şərtlərdən biri tələbələrin biliyinə, onların fəaliyyəti və mənəvi cəhətdən formalaşmasına uyğun olan bir sistemin yaradılmasıdır. Bu müddəə onların nəzəri, praktiki və şəxsi təcrübəsini integrasiyalı bir şəkildə formalaşdırən xüsusi kompleksli metodikanın yaradılmasını şərtləndirir.*

Açar sözlər: *müasir tələbələr, musiqi pedaqqoji təhsil*

Gənc nəslin hazırlığında mühüm funksiya yerinə yetirən ali təhsil sistemi insan fəaliyyətinin (o cümlədən Musiqi pedaqqoji fəaliyyət) müxtəlif sahələrindəki professional məsələlərin həllində fərqli bacarıq və qabiliyyətlərin formalaşması üçün kifayət qədər yüksək səviyyə tələb edir. Eyni zamanda bu bacarıq və qabiliyyətlərin aramsız surətdə, mütəmadi olaraq təkmilləşdirilməsi də tələb olunan məsələlərdəndir.

Müasir mərhələdə musiqi pedaqqoji təhsil öz inkişaf mərhələsində yeni yanaşma tərzinə, yeni görüş və baxış bucağına ehtiyac duyur. Müasir təhsildə meydana çıxan bu məziyyətlər yeni mərhələnin gerçəklərini özündə əks etdirir: çoxqütblü aləmə, dünyaya üz tutmaq, dünya ilə universal dialoqa girmək, bir şəxsiyyət kimi musiqi pedaqqoji təhsil sahəsində yeni-yeni nailiyyətlər əldə etmək, ümumdünya integrasiya prosesi sahəsində vəhdətə nail olmaq məhz belə cəhətlərdəndir.

Professional təhsil dedikdə bu gün aşağıdakı fikri inamla söyləmək olar: “Professional təhsil – insan şəxsiyyətinin təşəkkülü və inkişafının nəticəsidir” [1, s. 45]. Alimlər bildirirlər ki, müasir cəmiyyətdə professional təhsilin rolu xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Ona görə ki, hər bir insan üçün onun professional təhsil iki formada özünü göstərir. Bunlardan birincisi:

– İnsanın bir şəxsiyyət kimi özünü təsdiq etməsi və reallaşdırması – insan öz qabiliyyətini və bacarığını ən çox zəhmətdə, əməkdə üzə çıxarır. İnsanın əmək rəşadəti, ilk növbədə, professional əməkdə özünü göstərir.

– İkinci cəhət isə insanın bir şəxsiyyət kimi bazar iqtisadiyyatı şəraitinə uyğunlaşması, onun sosial müdafiəsi ilə bağlıdır. Burada sabitlik və dayanıqlıq amili, insanın özünün xüsusi mülkiyyəti və bu mülkiyyətə sahibliyi, ona yiyələnməsi əsas rol oynayır. İnsan bir zəhmətkeş, bir subyekt kimi əmək bazarında öz kapitalına sahiblənir və yaxud sahiblənəcəkdir [2, s. 12].

Ali təhsilin, o cümlədən musiqi pedaqqoji təhsilin əsas məqsədlərindən biri –

professional fəaliyyət üçün şəraitin yaradılmasından, ixtisasartırmadan, yeri gəlincə, yaxud zərurət meydana çıxınca, yenidən ixtisaslaşdırmadan, ixtisası yenidən artırmadan ibarətdir. Bütün bunlar insanın maraq dairəsi, onun bacarıq və qabiliyyətlərindən irəli gələrək ictimai-faydalı əməklə məşğul olmasına şərait yaradır.

Tədqiqatçı V.B.Kriçevski yazır ki, “... müxtəlif musiqi yönü tədris müəssisələrində musiqi müəlliminin ifaçılıq cəhətdən, eləcə də psixoloji, pedaqoji və nəzəri hazırlığını təmin edən ardıcıl bir sistem formalaşmışdır. Tələbələr artıq ali təhsil müəssisəsi daxilində pedaqoji təcrübə toplamağa başlayırlar. Lakin buna baxmayaraq, yəni başlayan müəllimlər professional uyğunlaşma baxımından mürəkkəb və uzun yol keçirlər, böyük çətinliklərlə rastlaşırlar ki, bu da onların öz peşələrindən məmnun qalmalarını əhəmiyyətli dərəcədə azaldır. Metodik-praktik hazırlıq sisteminin kompleksli şəkildə işlənməməsi bunun səbəblərindən biridir” [3, s. 3].

Musiqi pedaqoji fakültədə təhsil alan tələbələrin müasir təlim-tədris prosesinin strukturunu iki aspektdə nəzərdən keçirək: bunlardan birincisi – tələbələrdə formalaşan biliklər sistemi, digəri isə – musiqi pedaqoji fəaliyyətə praktik surətdə yiyələnmə aspektidir.

Ən əvvəl musiqi pedaqoji təhsilin əsas məqsədini müəyyənləşdirmək lazımdır. Musiqi mədəniyyəti və musiqi təhsili sahəsində bəşər təcrübəsindən miras qalan ümumiləşdirilmiş nəticələrin mənimsənilməsi – musiqi pedaqoji təhsilin əsas məqsədidir. Bütün bu ümumiləşdirilmiş nəticələr elmi mənbələrdə öz əksini tapmışdır. Musiqi pedaqoji fəaliyyətin mənimsənilməsi və onun həyata keçirilməsi məsələləri isə təlim-tədris prosesinin çərçivələrindən kənarda qalır.

Lakin tədris prosesinin vacib tərkib hissəsi ondan ibarətdir ki, tədris prosesi zamanı tələbələr musiqi biliklərinə yiyələnməkdən başqa, musiqi pedaqoji fəaliyyətin üsul və vasitələrini də mənimsəməlidirlər. Çünki gələcək fəaliyyəti ərzində tələbələr biliyi olduğu kimi deyil, konkret praktiki şərait və vəziyyətə müvafiq surətdə tətbiq edəcəklər. Təlim-tədris prosesində qeyd etdiyimiz cəhət mühüm rol oynasa da, təcrübədə tam olaraq nəzərə alınmır.

N.F.Talızina yazır ki, “Əyani biliklər təhsilin məzmununu tükəndirmir. İnsan heç bir zaman biliyi öz-özünə mənimsəyib, saxlaya bilməz. Bilik həmişə bu və yaxud başqa bir fəaliyyət vasitəsi ilə təcrübədən keçirilməli və yoxlanılmalıdır. Çünki bilik müəyyən fəaliyyət sahəsində və yaxud hansısa bir obyekt növündə vacib yer tutur. Biliklərin mənimsənilməsi və artırılması üçün hansı fəaliyyət növünün seçilməsi, ilk növbədə, təhsilin məqsədi ilə müəyyənləşir” [4, s. 2-13].

İkincisi, musiqi pedaqoji fəaliyyəti ikitərəfli bilik üsulu ilə həyata keçirilir: bunlardan birincisi nəzəri (obyektə dair bilik), digəri isə praktiki üsuldur (texnologiya sahəsində bilikləyə yiyələnmək, musiqi pedaqoji proseslərin yerinə yetirilmə qaydalarından xəbərdar olmaq). Tələbələrin praktik bilik səviyyəsi onların nəzəri bilik səviyyəsindən çox zaman geridə qalır. Ali təhsil müəssisələrinin dərş vəsaitləri və dərşliklərinin mündəricatını işləyib hazırlayarkən müəlliflər çox zaman elmi bilikləri daha müasir və sistemləşdirilmiş şəkildə ifadə etməyə çalışırlar. Lakin onlar tələbələrin mənimsəmə dərəcəsini nəzərə almırlar. Ən vacibi isə odur ki, tələbələrin gələcək

musiqi pedaqoji fəaliyyəti zamanı bu biliklərin praktik cəhətdən tətbiq olunub-olunmayacağı da nəzərə alınmır.

Tələbə – bilik ehtiyatı rolunda nəzərdən keçirilir. O, məzun olduqdan sonra həmin bilik ehtiyatını gələcəkdə hər zaman yeri gəldikdə öz professional fəaliyyətində tətbiq edə biləcək. Lakin məzunların və gənc mütəxəssislərin müasir musiqi pedaqoji hazırlıq səviyyəsi göstərir ki, bu təsəvvürlər tamamilə yanlışdır. Çünki musiqi pedaqoji təcrübə sahəsində aparılan geniş təhlillərin göstərdiyi kimi, praktiki hazırlıq nəzəri hazırlıqdan geri qalır. Tələbələrin praktik hazırlığının ən səciyyəvi nöqsanları ondadır ki, onların aşağı və orta yaşlı uşaqların inkişaf səviyyəsinə dair təsəvvürləri zəifdir. Uşaqlar gərəksiz yerə, hədsiz dərəcədə ev tapşırıqları ilə yüklənir, bu da dərslərin şüurlu surətdə dərk olunmasını çətinləşdirir. Şagirdlərin müstəqil yaradıcılıq fəaliyyəti nəzərə alınmır. Halbuki maraqlı iş üsulları uşaqlara daha böyük məmnuniyyət bəxş edə bilər. Şagirdlərdə bu və ya digər fənlərə qarşı maraq oyatma və meyil formalaşdırma metodikasından zəif istifadə olunur.

Musiqi müəllimliyi ixtisası üzrə təhsil alan tələbələrlə uzun illər boyu aparılan çoxillik təcrübə göstərir ki, müxtəlif tələbələr ildən-ilə eyni çətinliklərlə rastlaşırlar. Məsələn, onlardan çoxu şagirdlərlə, xüsusən də yeniyetmələrlə ünsiyyət bacarığına malik deyillər. Dərs prosesində şagirdlər arasında öz diqqətini düzgün bölüşdürə bilmirlər. Dərsin ritmik təşkilini dürüst və mütəşəkkil qura bilmirlər. Qeyri-standart vəziyyətlərə, hadisələrin gedişinə və yaxud vəziyyətə hazır deyillər. İştirakçısı olduqları hadisələri dərindən və obyektiv şəkildə təhlil etməyi bacarmırlar. Bu qüsurların sadalanması pedaqoji təcrübə kursunu tədris edən müəllimlərə çox yaxşı tanışdır.

Elmi-nəzəri biliklərlə yanaşı, hər bir tələbə bu və ya digər şəxsi keyfiyyətlərə malik olur. Bu keyfiyyətlər onların musiqi pedaqoji fəaliyyətinə həm müsbət, həm də mənfi təsir göstərə bilər. Tələbələrin şəxsi keyfiyyətləri çox zaman tədris-təlim prosesindən kənarda qalır. Ona görə də tələbələr üçün şəxsi keyfiyyətlərin tərbiyə olunması və formalaşdırılması son dərəcə mühüm və aktualdır.

Hazırkı dövrdə şəxsi istiqamətli təhsil xüsusi aktualıq əldə etməkdədir. Ona görə ki, həyatın bütün sosial və mənəvi sahələrində, xüsusən də təhsil sahəsində baş verən proseslərdən irəli gələrək, qlobal şəkildəyişmələrə məruz qalır. Müasir təhsildə bütün bunların praktik cəhətdən gerçəkləşdirilməsi XXI əsrdə insanların necə olacaqlarından asılıdır.

Şəxsi istiqamətli təhsilin həyata keçirilməsi zamanı tələbələrdə aşağıdakı mexanizmlərin təməli qoyula bilər: tələbənin özünüinkişafı, özünütərbiyəsi, özünü bir şəxsiyyət kimi təsdiqləməsi, özünü idarə etməyi bacarması, emosiyalarını idarə edə bilməsi, təmkinli olması, diqqətini obyekt üzərində cəmləşdirməyi bacarması, maneə və çətinliklərlə üzləşdiyi anda iradə və qətiyyət nümayiş etdirməsi, nizam-intizamlı və mütəşəkkil olması, rəşadətli düşünməyi bacarması, problemləri görüb, onların yaradıcı surətdə həll etməsi buna misaldır.

Elmin müxtəlif sahələrində baş verən yeni kəşflər bizim dünya haqqında təsəvvürlərimizi yeniləşdirir. Bundan irəli gələrək, yeni təfəkkür paradigması meydana çıxır. Böyüməkdə olan gənc nəslin düşüncə tərzinin yeniləşməsində müəllimdən çox

şey asılıdır. Bu halda müəllim, gələcəyin məktəbini qurmuş olur. Musiqi pedaqoji təhsil sistemində də ciddi dəyişikliklər baş verməlidir. Bu sahə gələcək mütəxəssislərdə həm professional, həm də şəxsi keyfiyyətləri inkişaf etdirməlidir, professional özünüdərk və özünükamilləşdirmə məsələlərinə onların dərin marağını oyatmalıdır. Bu prosesin mexanizmini üzə çıxarmalıdır, ürək və zəka arasında harmoniya yaratmalıdır, bir sözlə, bizi əhatə edən aləmdəki müxtəlifliyi əxz edən şəxsiyyət formalaşdırmalıdır.

Əzəldən bəri bu günə qədər ustad-müəllim öz həyat baxışları ilə, həyatı dərk etməyi ilə şagirdlərinə həm sosial, həm də mənəvi həyatı dərk etməyə kömək etmişdir. Həyatın mənası, onun məqsədi haqqında ümumiləşdirilmiş ideyalar, insanın imkanları, onun xüsusiyyətləri, digər insanlarla münasibətləri haqqında fikir formalaşdırmışdır. Müəllimin tələbə ilə hər bir davranışı onun şəxsiyyət kimi ifadəsi deməkdir. Müəllimin konkret tarixi dövr müddətində keçdiyi fərdi həyat və professional fəaliyyəti onun seçdiyi yolu müəyyənləşdirir.

Müəllimin tələbələrə təsir qüvvəsi aşağıdakı cəhətlərlə müəyyənləşir: şəxsi keyfiyyətləri, həyat konsepsiyası, pedaqoji fəaliyyətinin sosial rolu, bir insan kimi özünün şəxsi keyfiyyətlərini dərk etmə dərəcəsi, özünə qarşı tələbkarlığı və s. Müəllimin fəaliyyəti prosesində meydana çıxan problemlərin əksəriyyəti əsasən onun yetəri dərəcədə olmayan şəxsi, mənəvi yetkinliyi ilə bağlıdır. Bəzən müəllim bunlara o dərəcədə cəhd belə göstərmir.

Tələbələrin musiqi pedaqoji hazırlığının tədqiqi ilə bağlı aparılan təhlillər bir daha sübut edir ki, xüsusi kompleksli metodika yaradılmalı, nəzəri (bilik), praktiki (fəaliyyət) və şəxsi (mənəvi) keyfiyyətlər əldə rəhbər tutulmalıdır. Belə üsullar sistemi və ümumilikdə tədris-metodik üsullar məcmusu adı çəkilən kompleksli metodikanın bütün tərkib hissələrinin harmonik əlaqəsini həyata keçirməyə imkan verə bilər.

Musiqi pedaqoji fakültələrdə təlim-tədris prosesinin ümumi diaqnostikası göstərir ki, gələcək musiqi müəllimlərinin uğurlu fəaliyyətindən ötrü kompleksli, inteqrasiyalı yanaşma tərzinin tətbiqi zəruridir. Məhz belə yanaşma tərzinin düzgün təşkili professional musiqi müəlliminin nəzəri, praktiki və mənəvi təcrübəsinin qarşılıqlı əlaqəsi zəminində səmərəli bəhrə verəcəyi heç bir şübhə yaratmır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Коржуев А.В., Попков В.А. Традиции и инновации в высшем профессиональном образовании. М.: Изд-во МГУ, 2003, 300 с.
2. Кричевский В.Б. Комплексная методика профессиональной подготовки преподавателя музыки. Автореферат диссертации кандидата педагогических наук. М.: 2003, 24 с.
3. Новиков А.М. Профессиональное образование в России (перспективы развития). М.: ИЦНПО РАО, 1997, 254 с.
4. Талызина Н.Ф. Задачи частных методик в высшей школе. // Актуальные проблемы музыкальной педагогики. Вып. XXXII. / Сост. Ф.Г.Арзаманов. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1977, с.8-11.

Kəmalə İSMAYILOVA
Старший преподаватель АГПУ

МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПОДГОТОВКА СОВРЕМЕННЫХ СТУДЕНТОВ

Резюме: В статье Исмайловой К.Г. «Музыкально-педагогическая подготовка современных студентов» рассматриваются особенности современного музыкально-педагогического образования. Автор считает, что одним из условий успешного его функционирования по вопросу подготовки будущих педагогов-музыкантов является необходимость применения такой системы, которая могла бы реально и эффективно способствовать повышению уровня знаний, физическому и духовному формированию студентов. Данное положение обуславливает создание специальной комплексной методики, интегрировано осуществляющей формирование их теоретического, практического и положительного личностного опыта. То есть методики, которая смогла бы осуществить гармоническое взаимодействие всех важных составляющих столь сложной и социально востребованной профессии.

Ключевые слова: Современные студенты, музыкально-педагогическое образование

Kəmalə İSMAYILOVA
Senior lecturer of ASPU

THE MUSICAL EDUCATION TRAINING OF THE MODERN STUDENTS

Summary: “The analyse of the musical education training of the modern students” article by Ismailova K.Q. investigates specialities of the modern musical pedagogical education. The author claims that one of the most important conditions for successful functioning of educational system concerning the bringing up tutor-musicians, is creation of such a system, that could match educational, physical and spiritual development of the students. Such a condition stipulates the creation of a special method that complexly leads to students’ theoretical, practical and personal experience formation. This methodology could bring to mutual interaction of all important compounds of such a complex and socially in-demand occupation.

Keywords: Modern students, musical pedagogical education

Rəyçilər: pedaqoji elmlər doktoru, professor T.F.Kəngərinskaya;
pedaqoji elmlər doktoru, professor T.Bağırov

İradə CƏFƏROVA

Pedaqogika üzrə fəlsəfə doktoru

AMK-nın baş müəllimi

Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

Email: irada.cafarova@box.az

YENİ İNFORMASIYA TEXNOLOGİYALARININ ƏQLİ FƏALİYYƏTİN FƏALLAŞMASINDA ROLU

***Xülasə:** Məqalədə informasiya texnologiyalarının inkişafı, cəmiyyətimizdə rolu, xüsusilə təhsildə əhəmiyyəti qeyd olunur. Həmçinin, əqli fəaliyyətin inkişafı istiqamətində informasiya texnologiyalarının təsiri prinsipləri araşdırılır.*

***Açar sözlər:** informasiya, təlim, texnologiya, əqli fəaliyyət*

İnformasiya texnologiyaları məktəblilərin biliklərini canlı təsvirlərlə əlamətlərini bir formada nümayiş etdirir, təlimin prinsiplərinin müvəffəqiyyətlə həyata keçməsinə kömək göstərir. İnformasiya texnologiyalarından istifadə mürəkkəb proqram materialının da daha yaxşı və asanlıqla başa düşülməsinə imkan verir, öyrənilənlərin yadda saxlanmasına şərait yaradır.

Elmlik prinsipi ümumtəhsil məktəblərində tədris olunan fənlərin məzmununda elmin başlıca meyillərini əks etdirən və həm də müvafiq yaşda olan şagirdlərin anlama biləcəyi əsas ideyaları müəyyənləşdirməyi nəzərdə tutur. Prinsipin mahiyyəti bundan ibarətdir ki, təlim prosesində məktəblilər bu və ya digər elmin sübuta yetirilmiş ideyaları ilə tanış edilsinlər, onların yaradıcı qabiliyyətlərinin inkişafı diqqət mərkəzində dayansın, şagirdlər cisim və hadisələr arasında mövcud olan daxili əlaqələri başa düşsünlər. Çalışmaq lazımdır ki, məktəblilərin şüurunda maddi aləmin tam elmi mənzərəsi yaransın. İnformasiya texnologiyaları elmlik prinsipinin qarşısında dayanan bu vəzifələrin həyata keçirilməsinə kömək göstərir.

Təlimin şüurluluq və fəallıq prinsipi də diqqət mərkəzində olmalıdır. Bu prinsip də informasiya texnologiyaları ilə sıx surətdə bağlıdır. İnformasiya texnologiyalarının köməyi ilə şagirdlər cisim və hadisələr arasında mövcud olan daxili əlaqələri başa düşür.

Təlimin şüurluluq və fəallıq prinsipi də diqqət mərkəzində olmalıdır. Bu prinsip də informasiya texnologiyaları ilə sıx surətdə bağlıdır. İnformasiya texnologiyalarının köməyi ilə şagirdlər fakt və hadisələrdən daha yaxşı baş çıxarır, təşəbbüskarlıq göstərir, məktəbdə aldıkları bilikləri təcrübəyə tətbiq etməyi öyrənirlər. İnformasiya texnologiyalarının köməyi ilə problemlə situasiyaların yaradılması yolu təfəkkürün fəallığına nail olunur, yəni şagirdlər biliklərin müstəqil qazanılması üzrə axtarışlara cəlb olunurlar. Bu vaxt elə şərait yaradılır ki, həmin vəziyyətdən çıxmağın yollarını şagirdlər özləri axtarıb tapırlar. Naməlum (məchulu) aşkara çıxararaq, filmə, ya-

xud radio verilişində irəli sürülən vəzifələri yerinə yetirərək, məktəblilər bilikləri müstəqil əldə edir və nəticə çıxarırlar.

Biliklərə şüurlu şəkildə yiyələnməkdə məktəblinin həm əqli fəaliyyət göstərməsi, müqayisə, təhlil, tərkib, ümumiləşdirmə aparması, nəticəyə gəlməsi və həm də əməli fəallıq nümayiş etdirməsi – nəzəri biliklərini öz fəaliyyəti prosesində tətbiq etməsi vacib şərtidir. İnformasiya texnologiyaları bu işlərdə məktəblinin köməyinə gəlir.

Sistemlilik materialların ardıcıl şəkildə verilməsini nəzərdə tutur. Lakin vaxtilə Komenskinin, Pestalotsinin, Disterveqin didaktik sistemlərində ifadə edilmiş klassik qayda, konkret mücərrədə, yaxından uzağa, məlumdan məchula, sadədən mürəkkəbə, asandan çətinə doğru getmək qaydası hər cür məzmunu məzərdən keçirilməsinə tətbiq edilə bilməz. Bəzən uzaq və mürəkkəb olan uşaqlar üçün maraqlı və müyəssər olur (məsələn, cənub ölkələrinin heyvan və bitkiləri). Çox vaxt mücərrəddən, ümumidən (qanunun tərəfindən, ifadəsindən) başlamaq və yalnız bundan sonra konkretə və xüsusiyyə keçmək lazım gəlir. Sistemlilik və ardıcılığa, eləcə də göstərilən qaydaların tətbiqinə biliyin təlim və təlim prosesinin özünün dialektik təbiətinə, təlim prosesinin baş verdiyi konkret şəraitə əsaslanaraq oynaq yanaşmaq lazımdır.

Dərsdə yeni texnologiyalar vasitəsilə tədris materialının çatdırılması yeni mövzunun öyrənilməsinə maraq oyadan motivə çevrilə bilər. Texniki vasitələrin qarşısında konkret məqsəd dayanır, axtarış üçün istiqamət verilir. Müəllim real mənzərəni daha doğru-düzgün əks etdirən əyani vasitənin köməyiylə çox yüksək tədris-təربiyəvi səmərə əldə edir. Ümumiyyətlə, təliminin texniki vasitələri:

1. Dərsi əyaniləşdirir. Digər əyani vasitələr daha az təsirli olduqda informasiya texnologiyaları tətbiq edilir.

2. Fakt və hadisələr, əşya və predmetlər haqqında, öyrənilən obyektlər və hadisələr barəsində şagirdlərə yeni bilik və məlumat verir. Bilik və məlumatı müəllimin şərhli (nəqli, izahı və məktəb mühazirəsi) vasitəsilə çatdırılması ilə müqayisədə informasiya vasitələri obyektiv gerçəklik barədə daha tam və dürüst mənzərə yaradır. Bu da yeni biliklərin şüurlu və möhkəm mənimsənilməsinə təmin edərək, təlimin səmərəliliyini artırır.

3. Əldə edilən nəzəri, elmi biliklər həyatla, əməklə, ictimai-siyasi hadisələrlə, beynəlxalq vəziyyətlə əlaqələndirilir. Mürəkkəb elmi eksperimentlərin nümayişi, tanınmış şəxslər, tarixi hadisələrin iştirakçıları ilə ünsiyyət imkanlarını da genişləndirir.

4. Müvafiq bacarıq və vərdişlərin yaradılmasına imkan verir. Buraya müşahidə etməyi bacarmaq vərdişi və s. daxildir. Bu isə məlum olduğu kimi, fəaliyyətin bütün sahələri üçün vacib olan bir vərdiştir.

5. İnformasiya texnologiyaları elm, mədəniyyət, incəsənət, ictimai həyat və s. sahələrə dair suallara cavab tapmaqda şagirdlərə kömək göstərir.

6. Ümumiyyətlə, informasiya texnologiyaları dərsin səmərəliliyini, təlimin sürətini artırır, proqram materialının mənimsənilməsinə sərf olunan vaxtı qısaldır.

7. İnformasiya texnologiyalarının tətbiqi müəllimi texniki işin ağırlığından xilas edir. İmkan verir ki, fəaliyyətin yaradıcı tərəfinə daha çox vaxt ayıra bilsin. Nəticədə faktik materiala dair biliklərin yoxlanması üçün mürəkkəb olmayan müxtəlif nəzarətədi vasitələr müvəffəqiyyətlə tətbiq olunur. Beləliklə, tədris materialı üzrə şagirdlər

arasında sürətli tempə və vaxta qənaət etməklə sorğu aparmaq imkanı yaranır.

İnformasiya texnologiyalarının faydasını həm də bunda görmək olar ki, alınan məlumatlar qısamüddətli hafizədən uzunmüddətli hafizə fonduna ötürülür. Təhlil-tərkib, ümumiləşdirmə, nəticə çıxarmaq əsasında qazanılmış materiallar saf-çürük edilir, daha əhmiyyətliləri yaddaşda möhkəmlənir, nisbətən az faydalılar müəyyən vaxt içərisində hafizədə saxlanılır, əhəmiyyətini itirənlər isə yaddaşdan silinir.

İnformasiya texnologiyalarının təlim prosesinə tətbiqinin psixoloji xüsusiyyətlərindən danışarkən, bu vasitələrin hissi obrazların yaradılmasına göstərdiyi təsir diqqətdən yayın bilməz. Şagirdlər informasiya texnologiyalarının köməyi ilə cisim və hadisələr haqqında verilən məlumatı dərk edərkən onlara müəyyən münasibət göstərirlər. Hissi (preseptik) obrazlar məlumatların qəbul edilməsi prosesində əmələ gəlir. Bu obrazlar hiss etmək, fərqləndirmək və anlamaq mərhələlərində formalaşır.

Tədris materiallarının, informasiya texnologiyalarının köməyi ilə verilən məlumatın qavranılmasında və başa düşülməsində qavrayışın tamlığı, mənalılığı, seçiciliyi və nisbi sabitliyi mühüm əhəmiyyət daşıyır. Belə ki, əgər texniki vasitələrin bu və ya digər ünsürlərinin – işçi orqanların müəyyən olunmasında və texniki qurğuların vasitəsilə təqdim edilən məlumatların ayrı-ayrı tərəflərinin aşkarlanmasında qavrayışın tamlığı əsas ter tutursa; alınan məlumatların dərk olunmasında – qavrayışın mənalılığı; texniki vasitələrin yaddaşdakı hazırda gərəkli sayılan məlumatları başqalarından qurğudan alınan məlumatların məğzini zaman, məkan və hərəkət formalarından asılı olmadan müəyyən vaxt üçün sabit qalmasında qavrayışın nisbi sabitliyi müstəsna dərəcədə mühüm rol oynayır.

Texniki qurğularla iş zamanı görmə qavrayışının həcmi də az əhəmiyyətə malik deyil. Deməli, şagird bir dəfə baxmaqla nə qədər çox böyük obyekt qavraya bilərsə, bir o qədər çox məlumata yiyələnir. Bu təlim materiallarının hissələrinə münasibətdə belədir.

İnformasiya texnologiyalarından istifadə zamanı məktəblilər həm də iradi fəaliyyət göstərir. Şagirdlərdə iradənin bir sıra xüsusiyyətləri özünü biruzə verir. İnformasiya texnologiyalarının tətbiq olunduğu dərslərdə hər hansı bir qərar qəbul edilərkən bir sıra istiqamətləri nəzərə almaq lazımdır. Həmin istiqamətlər aşağıdakılardan ibarətdir: 1) məntiqi-psixoloji istiqamət; 2) əməliyyatı yerinə yetirmə istiqaməti; 3) funksional-dinamik istiqamət; 4) qərarı qəbul etmə prosesinin formalaşdırılması istiqaməti.

Məlum olduğu kimi, hər hansı dərk etmə prosesi duyğulardan, hissi qavrayışdan başlanır. Təlim prosesində bəzi müəllimlər əyanilik və eksperiment tətbiq etmək yolu ilə qavrama prosesinə müxtəlif duyğu üzvlərini (görmə, eşitmə, lamisə və s.) daxil edirlər. Məktəbdə qazanılmış bilik və məlumatların canlı seyr və müşahidəyə ehtiyacı olur. Təlimçi ekran-səs vasitələri bu vəzifəni uğurla yerinə yetirir. Onlar sinfə, dərse həyatı, təbiəti, ətraf aləmi, elmi anlayışları, kəşfləri daxil edir.

Təlimin kompüterləşməsi hər hansı ümumtəhsil fənni üzrə bilik, bacarıq və vərdişlərin qazanılmasına, əldə olunmuş bilik və məlumatın möhkəmləndirilməsinə, məktəblilərin idrak və yaradıcılıq qabiliyyətlərinin inkişafına, təlim-tərbiyə prosesini idarə etməyin optimallaşmasına kömək göstərir. Təlim prosesində kompüterin im-

kanlarından bəhrələnmək, təlimin yeni üsullarını, məktəblilərin fəaliyyətinin idarə olunmasına uyğun şəkildə nəzərdə tutmaq bu gün son dərəcə vacib məsələdir. Şagirdlərdə kompüterdən istifadə üzrə zəruri bilik, bacarıq və vərdislər formalaşdırarkən bir çox psixoloji problemlər yaranır. Həmin problemlər bunlardır: 1) kompüterdən təlimin mühüm informasiya vasitəsi kimi istifadə edilməsi; 2) kompüterdən bir ünsiyyət vasitəsi kimi istifadə olunması; 3) təlim fəaliyyətinin idarə edilməsi məqsədilə kompüterintətbiqi; 5) Məktəblilərdə kompüterə müsbətmünasibətin yaradılması; 6) Şagirdlərə yaş və fərdi xüsusiyyətlərinin hesaba alınması; 7) Proqramlaşdırma dilinin müəyyənəşdirilməsi; 8) Məktəblilərin fəaliyyətinin alqoritmləşdirilməsi.

Şagirdlər kompüterin köməyi ilə bir çox bilik və məlumatı yiyələnirlər. Lakin bəzi suallara cavab tapmaq da çox vacibdir: Kompüterlə iş prosesində müəllim hansı rolu oynayır? O, təlim prosesini yenə də əvvəlki kimi idarə edəcəkmi? Kompüter müəllimin rolunu azaltmır ki? Müəllim xüsusi hazırlığa malik olmalıdırmı? Hər bir müəllim kompüterlə işləməyə qadirdirmi?

İlk növbədə, qeyd olunmalıdır ki, kompüterin məktəbə gətirilməsi heç də onun müəllimin vəzifəsini yerinə yetirmək məqsədinə xidmət etmir. Müəllim yenə də təlim prosesində, dərstdə əsas sima olaraq qalır. Kompüter qismən onu əvəz edir, məktəbli üçün çətinliklərdən qurtarır, onun əməyini qiymətləndirir, onu məşq etdirir, biliklərini möhkəmləndirir. Kompüter müəllimlə şagirdin fəal ünsiyyətini, qarşılıqlı münasibətlərini əvəz etməyə qadir deyildir və onun qarşısında da bu məqsəddəyənir. Şagird təlimin gedişində təkcə bilik və məlumat almır, tərbiyə olunur. Müəllim təlimin bilik vermək və elmi dünyagörüşü formalaşdırmaqla yanaşı, həm də sinifdə saf mənəvi-psixoloji iqlimin bərqərar olmasına, şagirdlər arasında qarşılıqlı münasibətlərin səmimi şəkildə almasına da kömək edir.

Kompüter təlimində müəllimin rolu yenə də əvvəlki kimi saxlanılır. Kompüterlərin tətbiqi zamanı öyrədici proqramda dərslərin hansı mərhələsində hansı üsulla, hansı mövzu ilə bağlı nə kimi iş aparacağı müəllimin öz öhdəsinə buraxılır. Kompüter təliminin şagirdlər qrupuna uyğunlaşdırmağı və ya dəyişmədən tətbiq etməyi müəllim özü müəyyənəşdirəcəkdir. Odur ki, kompüter texnikasından səmərəli istifadə etmək üçün müəllim kompüter savadına yiyələnməli, kompüter təlimi proqramı hazırlamağı bacarmalıdır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Əliyev B.Ş., Cabbarov R.B. Təhsildə şəxsiyyət problemi. B.: Nurlan, 2007, 180 s.
2. İsmayılov İ.N., Qədirov S.G. Tədrisdə yeni informasiya texnologiyaları vasitələri ilə onların didaktik imkanları. / Humanitar elmlərin öyrənilməsinin aktual problemləri. B.: Slavyan Universiteti, 2005, № 2, s. 172-175
3. Komenski Y.A. Seçilmiş pədaqoji əsərləri. B.: Azərnəşr, 1961, s. 117.
4. Talıbov Y.R., Ağayev Ə.A., İsayev İ.N., Eminov A.İ. Pədaqogika. B.: Maarif, 1993. 292 s.
5. Vşinski K. D. Seçilmiş pədaqoji əsərləri. B.: Azərnəşr, 1953. 303 s.
6. Спиридонова С.Б. Индивидуально-типологические особенности самопознания школьников // Ярославский педагогический вестник, 2012, № 1, с. 280

Ирада ДЖАФАРОВА
Доктор философии по педагогике
Старший преподаватель АНК

РОЛЬ НОВЫХ ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В АКТИВИЗАЦИИ УМСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Резюме: В статье рассказывается о развитии информационных технологий, роли в нашем обществе и особенно в образовании. Также изучаются принципы влияния информационных технологий на развитие интеллектуальной деятельности.

Ключевые слова: информация, обучение, технология, умственная деятельность

Irada CAFAROVA
PhD on Pedagogy science
Senior Lecture of ANK

THE ROLE OF NEW INFORMATION TECHNOLOGIES IN THE ACTIVATION OF THE MENTAL ACTIVITY

Summary: The article tells about development of information technologies, the role in our society, especially importance in education. Also, the principles of the influence of information technologies on the development of mental activity are explored.

Key words: Information, training, technology, mental activity

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

Xaləddin SOFİYEVKulturologiya üzrə fəlsəfə doktoru,
dosent, əməkdar müəllim

ADMİU

Ünvan: Bakı şəhəri, Hüseyn Cavid prospekti, 556/57

Email: sofiyev.xaleddin@mail.ru

**POST-STRUKTURALİZMİN KULTUROLOJİ
PARADİQMALARINDAN**

Xülasə: *Çağdaş araşdırmalarda mətn təcrid olmuş şəkildə öyrənilə bilməz. Bu fikir, əslində strukturalizmə qarşıdır, çünki mətnin daxili quruluşunu öyrənmək üçün onun xarici əlaqələrini nəzərə almamağa çağırır. Post-strukturalizm isə söyləyirdi ki, hər hansı mətn başqa mətnlərin repertuarı, yəni bildirdikləri ilə sonsuz üsullarla əlaqələrə girir.*

Post-strukturalizm dərin mətn anlayışını dekonstruksiya edəndən sonra mətnin içindən mənalar çıxarmağı mətnin başqa mətnlərlə müqayisəsindən mənalar çıxarmaqla əvəz edir. Ona görə də intermətn anlamı önə çəkir. Mənalar mətnin içində yox, başqa mətnlərlə münasibətlər müstəvisindədir.

Açar sözlər: *Post-strukturalizm, dekonstruksiya, intermətn, nomadik (köçəri)*

Post-strukturalistlərin dekonstruksiyaya məruz etdiyi fenomenlərdən biri subyekt və ya müəllifdir. XX yüzilin əvvəllərində Orteqa-i-Qasset dövrün sənətində baş verən insanisizləşdirilmədən, dehumanizasiyadan yazmışdı. Bu yazının effekti bir paradoks idi. İntibahdan sonrakı dövrdə humanizm əsl sənətin mənəvi əsası və məqsədi elan edilmişdi. Bu vəziyyətdə Orteqa avanqard, modernist sənətdə dehumanizasiya proseslərini görərək ilk dəfə bunu mənfi hal kimi dəyərləndirmişdi [7, s. 638]. Əsrin ikinci yarısında isə Rolan Bart, Fuko müəllifin ölümü məsələsini ortaya qoydular. Nitschenin “tanrını öldürmüşük” diskursundan sonra müəllifin öldürülməsi bir o qədər orijinal görünmürdü. Ancaq post-strukturalistlər bu öldürmə aktı ilə hərəkət effektinə nail olmaq istəyirdilər. Post-strukturalistlərə görə, müəllif institutu burjua mədəniyyətinin icadıdır. Antik dünya isə bunu bilmirdi, bu səbəbdən kimsə yazısında özünə “Dionisi Ariopaqit” adını götürürdü, kimlərsə qondarma Platon dialoqları yazırdı.

Post-strukturalistlər avtoritetlərdən sitat gətirmək adətinə müqavimət göstərirdi və “müəllif mətni” kultuna qarşı çıxırdılar. Ona görə də, məsələn, Derrida tez-tez öz adından olmayan fəlsəfi fikirlər söyləyirdi. O, şərhlərində başqalarını “kefi istədiyi” şəkildə danışdırırdı. Bu səbəbdən də belə bir fikir yaranırdı: əgər Hussurl, Haydeger Derridanın dili ilə danışsınsa, mətnin onlara mənsub olduğunu vurğulamağa nə ehtiyac var?! [2, s. 419]. Əlbəttə, post-strukturalist yazılarda Marksın, Hegelin, Freydin,

Haydager kimi məşhurların adlarına tez-tez rast gəlmək olar. Sözsüz buna səbəblərdən biri onların diskurslarıdır ki, post-strukturalistlərə cürbəcür şərhlər verməyə imkan yaradır. Ancaq bu şərhlərin klassik şəhrlərdən bir prinsipial fərqi var. Akvinalı Foma, əl-Fərabî şərhlərlə Aristotelin fikirlərinin əsl məzmununu açmağa çalışırdılar. Bu zaman pafoslu şərhlərdə filosofların şəxsiyyətinə heyranlıq və sevgi mütləq tələb olunan göstərici idi. Heyranlıq obyektə bütə, mərkəzə çevirir. Əgər kiməsə həsr olunmuş essədə, məqalədə heyranlıq varsa, bütün mətn boyu bu heyranlığı, sevgini əsaslandırmaq sübutları vermək lazım gəlir. Beləcə, kimsə mərkəzə çevrilərək bütün mətni diktə edir. Bax, bu səbəblərə görə post-strukturalistlər Freyddən, Husserldən, Haydagerdən danışmalı olurdularsa, heyranlığın dilində danışmırdılar. Derrida, məsələn, Freydin “Ləzzət prinsipindən o tayda” əsəri haqqında yazırdı ki, bu mətnin gedişi iblisənədir. Mətn özünü elə göstərir ki, guya addımlayır. Lakin o, elə hey yerindən tərpənmədən addımlayır, hər dəfə addım atdığını göstərir, ancaq, əslində, yerində sayır. Derrida, beləcə, Freydin əsərini dekonstruksiya etməyin sayəsində orada fikir, intellektual axtarışın olmadığını və bu axtarışın iblisənə görüntüsünü aşkara çıxarırdı. Başqa yerdə isə həmin mətnlə bağlı müəllif çərənçiliyindən danışdı [2, s. 435]. Nəzərə almalıyıq ki, Derrida Freydin tərcüməçisi kimi onun yaradıcılığı ilə sıx bağlı adam idi.

Post-strukturalistlərin müəllifə qarşı başqa argumenti belə idi: əgər mətn yalnız oxunuş məqamından danışarsa deməli, müəllif boş abstraksiyadır [3, s. 317]. Müəllifə yanaşmada epistemoloji imkanları Azərbaycan mədəniyyətşünaslığında iki yazı nümayiş etdirmişdi. Onlardan birində professor Niyazi Mehdi mədəniyyətdə dərinlik paradoksmasının inkarından təkan alıb müəllifin dekonstruksiyası fikrinə gəlib çıxmışdı. O, göstərmişdi ki, mədəniyyətdə dərinlik paradoksması güclü olduğu üçün hər mətn sandıq prinsipində qavranılır. İncəsənətdə bu ona gətirib çıxarır ki, sənət əsəri sonsuz mənalara daşıyıcısı (sandığı) sayılır və uyğun olaraq sənətkar bu sonsuz mənalara həmin sandığa yığılmış müəllif kimi qavranılır (təsədüfi deyil ki, “avtor” sözünün latınca ilkin mənası “toplayan”dır). Mətnin işarələri resipientin şüurunda mənalara törədir, yəni bu mənalara mətnin dərinliyindən ora gəlmir. *Signifikat* (rusca «*означающее*») məndəki sözün eşidilən, görünən maddi forması yaradanın və qavrayanın şüurundan qıraqdır. Həmin mənalara isə öncə müəllifin şüurunda olur. Sonra həmin mənalara məndə yaradılır və bunlar qavrayanın şüurunda mənalara törədir. Beləcə, dərin mənalara məndə yox, adamların qafasında olur. Özü də qafadan asılı olaraq mənalara, məzmunun dərinliyi dəyişir. Bu anlamda Quranın dərinliyi insanların qafasında olub və olur. Cahilik dövründən təzəcə qopmuş müsəlmanların qafasında Quranın dərinliyi yüzillər sonrakı təfsirçilərin qafasından xeyli dayaz olub. Bu mənada heç bir kitabın dərinliyi və dayazlığı kitabda deyil, kitabı yazan və oxuyanın başındadır.

Niyazi Mehdi müəlliflə bağlı başqa sual da qoyur: mümkündürmü ki, əsərdən yüzlərlə şərhlər, araşdırmalar vasitəsi ilə toplanan mənalara və məzmunun hamısı müəllif tərəfindən ora qoyulub? Adətən, bu sualın cavabında müəllifin dərinliyi faktı ilə əsərin dərinliyini sübut etmək istəyirlər. Beləcə, həm “müəllif”, həm “dərinlik” kon-

septləri gerçək halı göstərən anlayışlar kimi açılır. Ancaq Niyazi Mehdi post-strukturalistlərin təsiri ilə müəllif və mətnin dərinliyi ideyalarını dekonstruksiya edəndə belə bir absurd fikri dağdır ki, guya Şekspir haqqında yazılmış araşdırmaların tapdığı bütün mənanı Şekspirin “başı” ora qoymuşdu. Şekspir bu qədər məna nəzərdə tutduğu üçün dahi deyil, çünki belə dahilik mümkünsüzdür. O, yeni musiqi alətinin ixtiraçısı kimi dahidir. Hər böyük sənətçi öz “musiqi alətini” ixtira edir, hər dövrün adamları isə bu alətdə onlara gərəkən musiqini çalırlar. Yəni müəllif əsərə musiqi alətinin, məsələn, dilləri prinsipində müəyyən mənalər düzür. Sonrakı şərhçilər isə həmin dillərdə öz musiqilərini, yəni yeni məzmunu düzüb qoşurlar [5, s.14-15].

Dərinlik haqqında xüsusi hazırladığı yazıda Niyazi Mehdi bu faktın reallığını fəlsəfə əsasında təkzib edəndən sonra Azərbaycan ədəbiyyatında müəllifliyin gizlədilməsi (“öldürülməsi”) hallarına nümunələr tapır və bunun şərhini verir. Məsələn, “Danabaş kəndinin əhvalatları”nda əhvalatı söyləyən qəzetçi Xəlil onu lağlağı Sadıqın dilindən yazır. Beləcə, müəlliflik dolambaca düşür və oxucunu Mirzə Cəlilin şəx-sindən azdırır [6, s.55-67].

Post-strukturalizmdə mətnlərlə bağlı “dərinlik” parametrlərindən imtina etməyə imkan verən başqa konsept “intermətn”dir. Çağdaş araşdırmaların söykəndiyi əsas fikir odur ki, mətn təcrid olmuş şəkildə öyrənilə bilməz. Bu fikir, əslində, strukturalizmə qarşı idi, çünki o, mətnin daxili quruluşunu öyrənmək üçün onun dışarı əlaqələrinə baxmamağa çağırırdı. Post-strukturalizm isə söyləyirdi ki, hər hansı mətn başqa mətnlərin repertuari, yəni bildirdikləri ilə sonsuz üsullarla əlaqələrə girir. Kitab təcrid olunmuş nəsnə deyil. O, münasibətlər kilimində öz şəklini, simasını tapır. Hər mətn əslində intermətn-dir və exo-kamera kimi başqa mətnlərə hay verir. Tanınmış feminist və post-strukturalist alim, əslində, “intermətn” terminini elmə gətirmiş Yuliya Kristeva isə bu fikri belə təqdim etmişdi: istənilən mətn başqa mətnlərin mozaikası kimi qurulur və ya başqa mətnləri özünə hopdurub transformasiya edir.

Rolan Bart intermətnliyi konkret şəkildə açmaq üçün söyləmişdi ki, istənilən mətn əvvəllər deyilmiş sitatların yeni düzüümüdür. Hind tədqiqatçısı Kunu Rama yazır ki, çağımızda avtomatik olaraq intermətnləşənlər elə də maraq doğurmur. Refleksiya edən, özünü düşündən, özünə kinayə edən, özünü parodiya edən intermətn araşdırma üçün maraqlıdır [4, s.1-2].

Kundu Ramanın kitabında elə fikirlər də var ki, post-strukturalist deyimlərin (diskursların) təbiətini yaxşı açır. O, söyləyir ki, post-kolonial yazarların mətnləri kolonial, imperialist diskurslarla dialoqa girir, feminist mətnlər patriarxal diskurslarla dialoqda bulunurlar. Bunun mənası odur ki, müstəmləkə sonrası ədəbiyyatda imperialist iddialı deyimlərlə, feministlərdə isə patriarxal düşüncələrlə polemika var və bu, onların intermətnliyinin bir aspekti idi. Daha sonra müəllif mütəxəssislərin fikrini dəlil gətirir: postkolonial toplumlarda sənət, ədəbiyyat, fəlsəfə heç cürə Avropa modelinin sadə davamı olmadı. Ədəbi dekolonizasiya Avropa kodunun tam demontajı oldu [4, s. 2-3, 9, 21].

Post-strukturalizmin mütəhərriklik, çevik dəyişkənlik, cürbəcürlük üstündə qurulmuş söyləmləri subyekt konseptinin dekonstruksiyasından xüsusi enerji alır. Onla-

rın fikrincə subyektin nə fiziki, nə sosial gerçəklikdə kökü var. Ona görə də onu haraya yapışdırıb təyin etmək istəsən, orada tapılmır, bulunmur. Bu subyekt davamlı olaraq mövqedən mövqeyə keçir edir deyə post-strukturalist subyekt köçəridir. Onu da deməliyik ki, post-strukturalistlər subyektin olmadığını söyləmişlər. Onlar deyir ki, subyekt törətdiyi mənədir və həmişə yerini dəyişir. Marks insanı konkret sosial münasibətlərin məcmusu adlandıraraq onun şəxsiyyətini sosial əlaqələrin düyünü kimi təqdim edir [8, s. 32]. Bu yanaşma strukturalizmdə fonemlərin binar qarşıdurulardan yaranan əlamətlər düyünü adlandırılmasına çox oxşayırdı. Sadəcə, Marksda sistem duyğusu olsa da, sosial münasibətləri o, maddi “bağlar” kimi görürdü.

Post-strukturalistlərə qədər bu və ya başqa sabillikdə görünən subyekt konseptində ən ciddi dəbərtməni öncə psixoanaliz, sonra Sartr ekzistensializmi salmışdı. Fransız filosofu demişdi ki, insanı öz mahiyyətini reallaşdıran varlıq kimi götürmək düz deyil. Mahiyyəti, beləcə, varlıqdan, olmaqdan ayırmağı Sartr ona oxşatmışdı ki, usta başındakı masa təsəvvürü əsasında masa düzəldir. İnsan belə deyil. Sartr söyləmişdi ki, insan yaşamında seçdiyi davranışlardan, eyləmlərdən öz portretini, mahiyyətini yaradır. İnsan həmişə seçim qarşısında, yəni seçimi ilə şəxsiyyətini qurmaq problemi qarşısındadır [1, s. 216].

Post-strukturalistlər isə insan, subyekt məsələsində daha çox relyativizmə, nisbiliyə yol verərək göstərdilər ki, subyekti portret çərçivəsinə salmaq mümkün deyil. Bu ideyanın əsasında post-strukturalistlərin nomadiklik anlayışı dururdu. “*Nomadik*” köçərilikə xas olan deməkdir. Avropa mədəniyyəti və elmi uzun müddət köçərilərə sivilizasiya dağıdan, oturaqlara isə sivilizasiya quran kimi baxıb. Türklərə mənfi sifətlərin verilməsi də köçəri xalq olmaları üzündəndir. Post-strukturalistlər birdən-birə düşüncədə və mədəniyyətdə oturaq, stabil fakta üstün dəyər verilməsinə qarşı çıxaraq nomadikliyi reabilitə etdilər.

Subyektin nomadik konsepsiyası post-strukturalistlərdə inqilabi xarakter daşıyırdı. Onların əqidəsinə görə, isənilən oturuşmuş subyektivlik şovinistlik xarakter alır. Post-strukturalistlərə görə, Avropa dünyasının mərkəzi kimi oturaq subyektivliyin götürülməsinin nəticəsidir ki, Avropa köçərilərə, avaralara nifrət edir. Bütünlükdə post-strukturalizm həm sosial, həm şüur müstəvisində istənilən oturaqlığa şübhə ilə yanaşır. Onu da deyək ki, nomadik anlayışlar Lakanın sürüşkən bildiricilərinə çox oxşayır. Lakana görə, insan sürüşkən bildiricilər aləminə düşəndə onun sözləri, cümlələri heç vaxt özünə stabil anlam, denotat tapmır və bu, axırda paranoidal sayıqlamalara gətirib çıxarır [3, s. 323].

Beləliklə, bu nəticəyə gəlmək olur ki, post-strukturalizm dərin mətn anlayışını dekonstruksiya edəndən sonra mətnin içindən mənalar çıxarmağı mətnin başqa mətnlərlə səsələşməsindən mənalar çıxarmaqla əvəz edir və ona görə də intermətn önə çəkir. Məna mətnin içində yox, mətnin başqa mətnlərlə münasibətləri müstəvisindədir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Андреев Л. Жан-Поль Сартр: свободное сознание и XX век. Geleos Publishing House. 2004, 416 с.
2. Деррида Ж. О почтовой открытке. / От Сократа до Фрейда и не только. Минск: Современный литератор, 1999, 831 с.
3. Дьяков А.В. Философия пост-структурализма во Франции. Нью Йорк: Северный крест, 2008, 364 с.
4. Kundu R. Intertext: A Study of dialogue between texts. New Delhi: Sarup & Sons. 2008, 448 p.
5. Mehdi N. Sənətin arxeologiyası. Sənətin arxitektónikası. B.: Qanun, 2007, 342 s.
6. Mehdi N. Dərinlik strukturlarının qovulması: mədəniyyət və sənətdə dayazlıq biçimi// Tənqid.net. №4, B.: 2007, s. 55-67.
7. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства. Перевод С. Л. Воробьева, 1991, 638 с., OCR:С. Петров
8. Плеханов Г. Основные вопросы марксизма. Риппол Классик, 2013, 190 с.

Халаддин СОФИЕВ

Доктор философии по культурологии, доцент

Заслуженный педагог

АГУКИ

**О КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИХ ПАРАДИГМАХ
ПОСТ-СТРУКТУРАЛИЗМА**

Резюме: *Основой современных исследований является то, что текст не может быть изучен в изоляционной форме. На самом деле эта идея противоречит структурализму, так как для изучения внутреннего строения текста она призывает не взирать на его внешние связи. А пост-структурализм говорит о том, что любой текст посредством бесконечных методов вступает в связь с репертуаром других текстов.*

После деконструирования глубокого значения текста, пост-структурализм заменяет выявление значений из текста на выявление значений из «обмена» текста с другими текстами. Поэтому он выдвигает не передний план интертекстуальность. Значения находятся не внутри текста, а в связях текста с другими текстами.

Ключевые слова: *пост-структурализм, авторская деконструкция, интертекст, номадический*

Khaladdin SOPHIYEV

PhD in Culturology, assistant professor

Honored teacher

ASUCA

ABOUT CULTUROLOGICAL PARADIGMS OF POST-STRUCTURALISM

Summary: *Basis of our contemporary researches is that a text can't be explored in isolated form. Indeed this idea was against structuralism because in order to learn internal structure of a text it called not to look at its external relations. But post-structuralism says that any text creates relations with repertoire of other ones by numerous relations.*

After deconstructing a deep meaning of the text, post-structuralism replaces revealing of meanings in the text by revealing meanings in shareing of the text with other ones. That's why it puts to the forefront intertextuality. Meanings are not in the text itself, but in the relation of the text with other ones.

Key words: *post-structuralism, author's deconstruction, intertext, nomadic*

Rəyçilər: kulturologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Sədaqət Əliyeva;
kulturologiya üzrə elmlər doktoru, dosent İlqar Hüseynov

Səadət ABDULLAYEVA
Sənətsünashlıq doktoru, professor

NİZAMİ GƏNCƏVİNİN ƏSƏRLƏRİ ORTA ƏSR ÇALĞI ALƏTLƏRİ HAQQINDA ƏSAS MƏNBƏ KİMİ

Xülasə: *Məqalədə Nizami Gəncəvinin əsərlərinin təhlili əsasında orta əsr Azərbaycanında istifadə edilən simli, nəfəs, zərb və özənsəsli çalğı alətlərinin təsviri verilir, onların səslənmə, çalınma və insanlara təsiredici xüsusiyyətləri, habelə şairin çalğı alətləri barədə baxışları şərh olunur.*

Açar sözlər: *Nizami Gəncəvi, “Xəmsə”, çalğı alətləri*

Dahi şair Nizami Gəncəvinin əsərlərində musiqi ilə bağlı anlayışların çoxu çalğı alətlərilə əlaqədardır. Şairin “Xəmsə” və lirikasında çalğı alətlərinin adları ilə yanaşı, onların quruluşları, çalınma tərz, səslənməsi haqqında çox qiymətli məlumatlara rast gəlmək olur. Nizami irsində adı çəkilən 40-dan artıq çalğı alətini müasir təsnifata görə aşağıdakı kimi qruplaşdırmaq mümkündür:

1. Simli alətlər (sayı – 15)
 - a. Mizrabla çalınanlar – çəng, saz, cürə, ərğənün, rud, ud, bərbət, rübab, seta, tənbur, qanun, şəhrud, zəngənə-rud
 - b. Kamanla çalınanlar – kamança, rəbab
2. Nəfəs alətləri (sayı – 11) – ney, türk nayı, nay, musiqar, kərənay, gavgum (öküzquyruğu şeypur və ya burmalı boru), nəfir, boru, sur, buğ, şeypur
3. Zərb alətləri (sayı – 8) – təbil, təblək-baz, kus, nağara, təbirə, dəf, döhl, küp
4. Özənsəsli alətlər (sayı – 11) – xəlخال, cərəs, sinc, çan, zəng, dəray, cəlacil, kasə, kaman, teşt, şaxşana.

Simli alətlər qrupu. Simli alətlərin adlarının Nizaminin əsərlərində başqa alətlər qrupu ilə müqayisədə daha çox çəkilməsi onların orta əsrlərdə Azərbaycanda geniş yayılmasını göstərir.

Qövsvari **çəng** [3, s. 153] gövdələri müxtəlif formada hazırlanan çənglərin qədim növünə aiddir. Aləti qucaqda tutaraq, sinəyə sıxıb çalırıldı [3, s. 70; 4, s. 248]. Aşıxlara sarıyan çoxlu sayda simləri ipəkdən hazırlanırdı [2, s. 58, 100]. Onlar nazik zil və qalın bəm simlərə bölünürdü [4, s. 259]. Alətin gövdəsi baş tərəfdən aşağı əyilirdi, aşağı tərəfdə isə çıxıntısı var idi [3, s. 142, 230; 4, s. 259]. Çalğı zamanı simlər dırnaqla dartılırdı [2, s. 58].

Çəng qadınların sevimli aləti idi [4, s. 246]. Şair çalğıçı qızların saçlarını alətin simlərinə oxşadı [5, s. 562]. “Yeddi gözəl” poemasında İran şahzadəsinin söylədiyi əfsanədə əsasən çəngin adı çəkilir. Onun müşayiətilə mahnı oxunurdu [2, s. 100], sədaları iki aşiqin ürəyindən keçən arzuları bir-birinə çatdırırdı [3, s. 94]. Şair çəngin nələsinə [5, s. 63; 343] xüsusilə qeyd edir. Alət səhər sakitliyində daha həzin səslənirdi [3, s. 189]. Çəngdən nəğmələr su kimi axaraq [5, s. 220] insana təsir edirdi

[4, s. 241]. O, insan vəziyyətinin bütün anlarını əks etdirə bilərdi: onu qüssələndirər, sərxoş edərdi və ya könülü şadlandırırdı [5, s. 360]. Çəngin səsi çiçək açılan yaz gününü andırırdı [5, s. 562], ürəyi daş olan zahidi belə oynadırdı [5, s. 357]. Hər pərdəsində alınan səslə dolaşmaq məsələləri də həll etmək mümkün idi [5, s. 113]. Çəng xüsusilə bərbətin səsinə daha yaxşı uyuşurdu [2, s. 276].

Çəngin saray həyatında xüsusi yeri var idi [5, s. 562]. Onun müşayiətilə şairin qəzəllərini oxuyurdular [2, s. 350].

Rudun qədimdə çanağı kududan, tac hissəsi heyva, burğu aşxları isə armud ağacından hazırlanırdı. Heyva ağacından hazırlanan tac (kəllə) armud ağacından hazırlanmış aşxları daha möhkəm saxlayır, yəni sürüşkənlik azalır. Nizami bu mənzərəni poetik dillə çox gözəl təsvir edir [5, s. 588]. Qoluna pərdələr sarınırdı [2, s. 350], sinə üstündə tutulurdu [3, s. 198], bəm və zil səslər mizrabla – zəhməilə [5, s. 130, 474] hasil olunurdu [5, s. 482]. O, həm solo və həm də ansambl aləti idi [3, s. 94]. Şair rudun xoş [5, s. 350], məlahətli [2, s. 286, 299], könül alan [4, s. 258] və ecəzkar səsinə görə [5, s. 359] onu hər şeydən üstün tutur [4, s. 77], şeirin gözəlliyini rudun səsiylə müqayisə edir [2, s. 350]. Onun İraqda təşəkkül tapmasına işarə edir [5, s. 290].

Rudun müşayiəti ilə muğam ifa olunurdu [2, s. 281], müğənnilər isə mahnı oxuyurdular [2, s. 121; 5, s. 105]. Onda şən havalar [5, s. 105], səhər çağı isə adətən mərdlik mahnısı çalınırdı [5, s. 516]. Rud şahların sevimli aləti idi [5, s. 120]. “Xosrov və Şirin”də deyildiyi kimi, sərkərdə Bəhram Çubin şayiə yayır ki, Xosrov şahlığa yaraşmır, çünki o, rudun səsinə ölkəsini belə bağışlar [2, s. 111].

Rudun səsinə şair ilk bahar çağı ilə müqayisə edir [5, s. 562]. Onda tərənə su kimi axaraq [5, s. 182] insanları məst edirdi [5, s. 359], səsi göydən quşları belə yerə endirirdi [4, s. 96]. Şairə görə, ancaq düzgün köklənmiş iki rud uyğunluq – harmoniya yarada bilərdi [5, s. 572].

Rud şairin dövründə ən mükəmməl alət sayılırdı. Belə ki, Xosrov Pərvizin sarayında çalışan və çəngdə mahir çalan Nəkisa rudda hasil edilən səslər əsasında nəğmədə bölgü sistemini yaratmışdı [2, s. 276]. Şair şeirini rudun nəvası ilə müqayisə edir [5, s. 350].

“Xosrov və Şirin” poemasında nəql edildiyi kimi, Toğrul şah Nizamini çadırına dəvət edəndə, əmr edir ki, ortalıqdan meyi yığışdırsınlar, saqilər xidmət göstər-məsinlər, mütrüblər oranı tərk etsinlər:

İşarə etdi ki, “Bu gün axşamadək
Nə mey, nə musiqi lazım deyil, Nizami bəsdir.
Onun şeirinin nəvası ruddan gözəldir,
Bütün dedikləri xalis nəğmədir [2, s. 350].

Nizami “İqbalnamə”də Əflatunun (Platonun) rudun əsasında **ərgənün** alətinin icad edilməsini poetik dildə söyləyir. Filosof əvvəlcə yeddi küpün (müasir musiqi sisteminin yeddi tonuna uyğun) içərisində eşitdiyi səslərin nisbətində və rudun kökünə uyğun **ərgənün** alətini düzəldir. Boş kudunun üzərinə müşk (ceyran) dərisini çəkir [5, s. 482].

Ərgənün geniş səs diapazonuna malik idi. Aləti köklənmək üçün kəllə hissəsində yerləşən aşıxları bururdular. Şairin sözlərinə, onu əvvəlcə “incidər”, sonra “nəvaziş” edərildilər [2, s. 240]. Simləri ipəkdən idi, qoluna pərdələr bağlanırdı [3, s. 118], mizrabla səsləndirilirdi [2, s. 277]. Alət həzim səslənirdi [5, s. 450], hamının ürəyinin huşunu alırdı [5, s. 296].

Şairə görə ərgənunda yunanlar daha mahir çalırđılar [5, s. 296]. Nizaminin dövründə artıq o tənəzzülə uğramışdı. Ona görə şair təəssüfünü bildirir: “dövrən ərgənün səsini unutdu” [2, s. 295].

“İskəndərnamə”nin “Əflatunun nəğmələr yaratması” bölməsində ərgənunun “cifti-saz” (tərcümədə “rud” adı ilə verilir) adını da qeyd edir [5, s. 482]. “*Cüft*” – farsca cüt, qoşa deməkdir. Bunu nəzərə alaraq, ərgənunun çanağının, rudda olduğu kimi, qoşalaşmış iki hissədən ibarət olması nəticəsinə gəlmək olar.

“Xəmsə”də müxtəlif çalğı alətləri ümumi **saz** adıyla təsvir edilsə də [2, s. 61, 202; 3, s. 34, 94; 4, s. 96; 5, s. 194, 220, 377, 482, 507], bu adla ayrıca çalğı aləti də mövcud idi [5, s. 263]. Əldə tutub sinəyə sıxaraq [2, s. 47], mizrabla çalınırdı [2, s. 276]. Bəm və zil simləri ipəkdən hazırlanırdı [2, s. 276; 5, s. 280]. Avazın uyğunluğu sazla yoxlanılırdı [2, s. 124]. Onun səsi ruh verib, könül alırdı [5, s. 489], sevinc gətirirdi [5, s. 562], səsidəki məlahət dinləyicini bihuş edirdi [5, s. 567]. Sazla ancaq saz uyuşurdu [2, s. 254].

Şair sazın pərdəsini ismət pərdəsi hesab edir [4, s. 247]. İskəndər haqqında gözəl əsər yazmaq üçün sazda ifa olunan musiqi ilə ilham almaq istəyir [5, s. 489]. Sazda çalınan havanı Zərdüşün “Zənd”dindən üstün tutur [5, s. 219].

“Xəmsə”də **cürənin** adı yalnız “İqbalnamə”də çəkilir. “Cürə” sözünün “kiçik ölçülü” məna daşdığını nəzərə alsaq, onun hər hansı bir alətin növü, ya da bu adla müstəqil bir alət olmasını güman etmək olar. Onun səsi insanlara ruh verirdi [5, s. 610].

Nizami udu “Soğdi quşu” adlandırır [5, s. 590], çünki Səmərqənd yaxınlığında yerləşən Soğd şəhərində orta əsrlərdə mükəmməl ud aləti düzəldilirdi. Gövdəsi üçün əsasən sarı səndəl ağacı seçilirdi [4, s. 214], simləri isə ipəkdən və ya bağırısaqdan hazırlanırdı [5, s. 296]. Şirin və yumşaq səslı udu [5, s. 179] xüsusən Barbəd çalanda:

Sanki ürəkləri manqala doldurub,
Ud çalanda ud əvəzinə yandırırđı [2, s. 276].

Xoş ahəngli [4, s. 272] **bərbətin** geriyyə əylən kəlləsi var idi [3, s. 211]. İpəkdən hazırlanan simləri aşıxların burulması ilə köklənirdi [2, s. 276, 320] və mizrabla (zəhmə) səsləndirilirdi [2, s. 275]. Şair bərbətdə ifa ustalığını axar su ilə müqayisə edir [4, s. 272]. Alət böyük təsir gücünə malik idi. Şair çəng və bərbətin bir-birinə uyuşmasını rəssamın fırça tükünün rənglə birləşməsilə müqayisə edir:

Bərbətlə çəngin ikisinin quş kimi nəğməsini
Rəngli tük kimi bir-birinə uyuşdururdu [2, s. 276].

“Məcnun rübab kimi əli başındaydı” [3, s. 70] misrası **rübabın** gövdəsi ilə qolu

arasında çıxıntılar olmasına işarədir, yəni alət Qaşqar rübabına aid idi.

Həzin səslə [2, s. 287] **setanın** (setarın) adından məlum olur ki, o üç simlə təchiz olunmuşdu. Bu, “Xosrov və Şirin” poemasında da vurğulanır [2, s. 276]. Şairə görə seta ilə müşayiət olunan “nəğmə yüz zümzümədən tərəvətli” idi [5, s. 219], “ayıq ikən hər kəsi sərxoş edirdi” [2, s. 276].

Tənbur (adı tərcümədə “tambur”, eləcə də yanlış olaraq “qaval” kimi verilib) gəzərgi çalğıçıların aləti kimi təsvir edilir [2, s. 243].

Qanunda Bağdad çalğıçıları daha ustalıqla çalırdılar. Şair Məcnunun fəryadını onun naləsi ilə müqayisə edir [3, s. 67]. Əflatun yeni alət düzəldəndə məhz qanunun səslənmə xüsusiyyətindən istifadə etmişdi [5, s. 482].

Şair rumluların çalğı aləti **şəhrudda** (şahrud) zəfər nəğməsinin ifa olunmasını qeyd edir [5, s. 98].

Zənganə-rud Tanzaniyanın şərqində yerləşən Zəngibar adasında yaşayan müsəlmanların istifadə etdikləri alət kimi göstərilir [5, s. 98]. Adındakı “rud” sözü, bu alətin orta əsrlərdə geniş yayılan rud əsasında hazırlanmasını güman etmək olar.

Kamançanın iniltili səsi Musa peyğəmbərin Allahdan onu görməsi üçün yalvarış səsinə oxşadır:

Kamança Musa kimi ah çəkirdi,
Müğənni çalğıçının yolunu kəsirdi [2, s. 100].

Şairin qeyd etdiyi kimi, Ərəb şairləri seirlərini kamanla səsləndirilən **rəbabın** müşayiəti ilə oxuyurdular [4, s. 111].

Nizami simləri səsləndirən **zəhmə** (mizrab), qoluna bağlanan **pərdə** və üzərinə çəkilən **tar** (sim) haqqında da öz düşüncələrini bildirir. Şairə görə: şəkertək mizrabların zərbəsindən qurumuş çaylar belə su ilə bollaşır [5, s. 113]; ona barmaqlar yatmadan çoxlu çalğı alətləri qırılıb [5, s. 130]. Mizrab düzgün vurulmalıdır [3, s. 211], əks halda alət xaric səslənər [4, s. 252]. Onun düz olması xüsusən qeyd olunur [3, s. 311], püxtəliyinə işarə edilir [5, s. 454].

Alətin qoluna bağlanan pərdə səslərin yerini müəyyən edir [1, s. 115]. Əgər pərdəyə uyusmaq istəyirsənsə, həmahəngliyi seçməlisən [5, s. 280]. Bağırsaqdan hazırlanan pərdələr qolda düzgün bağlanmalıdır [3, s. 34], ancaq bu halda sazı kökləmək olar [5, s. 49]. Aləti pərdəyə yaxşı bələd olan adam çala bilər. Şairə görə pərdələr “qədim” [5, s. 613], “düz” [2, s. 169; 5, s. 479], “əyri” [3, s. 31; 5, s. 194, 584], “pozuq” [5, s. 99] olur. Ahəng pərdəsiz olanda şivən qopar [5, s. 210]. Şair pozuq pərdədə nəğmə oxumamağa çağırır [5, s. 99].

Çalğı alətinə zərif ipək simlər bağlanmalıdır ki, səsi gözəlliyin tərənnümçüsü olsun. Ona görə də “dünya nəğməsi xaric çalınandır, xələl simdir, çalğıçıda deyil” [5, s. 280]. Şair Leyli və Məcnunu xoş səslə ipək simlərə oxşadır [3, s. 94]. Onlar qırıldıqda artıq hava qulağa xoş gəlmir [3, s. 199]. Şair çox yerdə bəm və zil simlərin adını çəkir [4, s. 142].

Nizami simli alətlərin köklənməsi məsələsinə də toxunur [5, s. 474]. Səslərin təsiri alətin müxtəlif şəkildə köklənməsindən asılı olduğunu qeyd edir [4, s. 144, 247;

5, s. 483].

Nəfəs alətləri. Ney adətən qamışdan hazırlanırdı [5, s. 452]. Sadə quruluşa malik olduğuna görə hər kəs onu düzəldə bilirdi. Onu adətən çobanlar səsləndirirdi [5, s. 453]. Nizaminin bir rübaisini şərqşünas, şair Məmmədağa Sultanov (1910-1991) belə tərcümə edib:

Ney dedi: torpaqdan qalxdığım zaman,
Kəsdilər başımı həvəslə, aman!
Canıma vurdular doqquz yaranı,
Onunçün sızlayıb, inlərəm hər an [7]

Şeirdə qeyd edildiyi kimi, neyin gövdəsində doqquz səs dəliyi açılırdı [7]. Şair onları “pərdə” adlandırır [5, s. 454], alətin dar səs borusuna işarə edir [2, s. 329]. Neyi çoban sevgisinin canı, onun dili sayır [5, s. 453], iniltili səsi xüsusilə qeyd olunur [5, s. 44]. Şair eşqə biganə olan adamı:

Kim ki, eşqdən xali oldu, qurudur [qırıq ney],
Yüz canı olsa da, eşqsiz ölüdür [2, s. 50].

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

Türk nayı döyüş meydanlarında səslənirdi [2, s. 143], qollara qüvvət verirdi [5, s. 317]. Gövdəsi çalğı tərəfdən daralırdı [3, s. 142]. Şahlar yola düşəndə nay səsləndirilirdi:

Təbil-şeypur [kus, nay] səsi göyə ucaldı,
Yer asiman kimi yerindən qalxdı [2, s. 230].

“Xosrov və Şirin” poemasında Şirinin həssaslığını bildirmək üçün nay və neyin adlarının bir sətirdə çəkilməsi [2, s. 323] (tərcümədə nay “musiqi” sözüylə əvəz olunub) göstərir ki, kəskin səslili türk nayı ilə yanaşı, ney kimi incə səslənən **nay** da istifadə olunurdu [5, s. 361]. Bunu bir daha “Yeddi gözəl” poemasında nay, çəng və rübabin [4, s. 217] (tərcümədə “nay” sözü “neylə” əvəz olunub), “İskəndərnamə”də isə “ney” və “nay” adlarının birgə çəkilməsi təsdiqləyir [5, s. 361].

Çoxlu borucuqlardan ibarət olan **musiqarın** İsa tək can bəxş etməyinə işarə edilir:

Nəğməsinin cingiltisi beyinə düşəndə,
İsanın nəfəsi [nəfiri] kimi təsir edirdi [2, s. 276].

Kərənay gurultusundan qan coşa gəlirdi [5, s. 326], əl-ayaq titrəyirdi [5, s. 82, 149], səsi “ciyərlərdə ödü parçalayırdı” [4, s. 75].

Nizami **gavdumu** (burmalı boru) xarici görünüşünə görə “öküz quyruğu”

adlandırır [5, s. 334]. Alət səslənəndə səmada Öküz bürcünün öd kisəsi partlayırdı [5, s. 86].

Nəfirin güclü səsi “göyün təbəqələrini qaynara salırdı” [4, s. 75], səmindən bağırılar yarıldı [5, s. 149].

Göyləri sarsıdan boru “yerin qarnına sanki buru salırdı” [5, s. 317].

Surun güclü səsi döyüş meydanlarında eşidilirdi [5, s. 86, 92], məhşər günündə səslənəcək İsrailin adı ilə birgə çəkilir [5, s. 141, 372]. Şair onun səsinə zəlzələ vaxtı qopan gurultuya oxşadı [5, s. 443].

Güclü səsə malik olan **buğ** döyüşlərdə səslənirdi, nərəsi göylərə qalxırdı [5, s. 286, tərcümədə adı “şeypur” kimi verilib].

Uzun boru şəklində olan **şeypurun** [5, s. 334] “od yaran səsi” [5, s. 149]. döyüş başlananda [5, s. 141] və barışıq vaxtı səslənirdi [3, s. 111]. Səsi bir yerdən başqa yerə köç edəndə də eşidilirdi [5, s. 361]. O “qiyamət şeypuru” da adlandırılırdı [1, s. 56].

Zərb alətləri. Orta əsrlərdə zərb alətləri arasında **təbil** ən geniş yayılmışdı. O ölçüsü və hansı məqsəd üçün istifadə edilməsindən asılı olaraq müxtəlif adlar daşıyırdı:

- köç, səfər təbili (təbl-rəhil, rehlət təbili) [2, s. 133, 130; 3, s. 75; 4, s. 251; 5, s. 71, 101, 571];

- növbət təbili (təbl-növbə) [2, s. 32, 33; 3, s. 18, 127];

- döyüş təbili [5, s. 95];

- sülh, danışıq, bağışlanmaq təbili [2, s. 282];

- yalqızlıq təbili [3, s. 189];

- şadlıq təbili [3, s. 75];

- şah, şahənşah, dövlət təbili [2, s. 355; 5, s. 53, 266, 578].

Maraqlıdır ki, “Yeddi gözəl” poemasında “təbil” sözü bir-birinin ardınca beş dəfə təkrarlanır [4, s. 251]. İçi boş gövdəsi [3, s. 104] dəmirdən [3, s. 67] və ya bürüncdən hazırlanırdı [4, s. 75], çalan zaman boyundan asılırdı [5, s. 571]. Üzərinə dəri çəkilirdi [5, s. 82], ona görə şair yırtıq təbildən danışır [2, s. 313]. Açıq tərəfinə qurd dərisi çəkilən təbillər də var idi. [5, s. 572]. İri təbillər filə, dəvəyə bağlanırdı [2, s. 231]. Qamçı [5, s. 60] və ya qayışı [5, s. 571] dəri üzərinə vurmaqla səsləndirilirdi.

Təbil çox güclü səsə malik idi [3, s. 113]. Şairə görə, onun səmindən qırmızı güllərin bənizi qorxudan saralırdı [5, s. 326]. “Köç təbili”nin səsi böyük məsafəyə yayılırdı [2, s. 355; 5, s. 101]. Bürüncdən hazırlanan “növbət təbili” boyuna asılaraq, şəhərdə asayışı qoruyan qarovulçu tərəfindən səsləndirilirdi. Son, beşinci səslənmə şəhər açılarda icra olunurdu [5, s. 86].

Bütün poemalarda gündə beş dəfə qılınan namaz şah darvazaları önündə beş dəfə (pənc növbət) çalınan təbil səsi ilə müqayisə olunur [1, s. 24; 2, s. 339; 3, s. 24; 4, s. 18, 195, 239; 5, s. 30, 61]. Nizami göstərir ki, təbilin gündə üç dəfə səsləndirilməsi [5, s. 53] Makedoniyalı İskəndər dövründən ənənəyə çevrilmişdir [5, s. 53]. Sonuncu Səlcuq sultanı Səncərdən (1118-1157) əvvəl şahların saray darvazasında gündə dörd dəfə təbil çalma ənənəsi, ondan sonra onların sayı beşə çatdırılmışdı. Beş növbət şahın və sultanlığın əzəmətinin göstəricisi sayılırdı [1, s.

35].

“İqbalnamə”də təsvir edildiyi kimi, təbilin gur səsi gəmini burulğana salan vəhşi balığın qər q olduğu dənizin təhlükəli sahəsindən uzaqlaşdırır və beləliklə də insanların həyatı xilas edilir [5, s. 572]. “Yeddi gözəl” poemasında isə, təbilin törətdiyi əks-səda qalada gizli yolu aşkar etməyə imkan verməyi və qızın qoyduğu ən çətin şərtin yerinə yetirilməyi barədə danışılır [4, s. 189].

Təbləkəbaz (təbilbaz, laçın təbilciyi) çalınan zaman ov quşu öz yerindən havaya qalxırdı [2, s. 232].

Kusun içi boş bürünc gövdəsinin [5, s. 91, 149, 267] açıq tərəfinə [1, s. 159] qalın qurd dərisi çəkiliirdi:

Qurd dərisi çəkilmiş bürünc təbillər [kuslar]

Təkcə ürəyi yox, poladı da yumşaldırdı [5, s. 320]

və qamçı ilə üzünə vurulurdu [5, s. 303].

Sultan Mahmud Qəznəvinin (971-1030) kusu böyüklüyünə görə başqalarından seçilirdi. Nizamini təbiri ilə desək “yeddi xalvarlıq” [5, s. 561] iri Mahmud kusu [4, s. 47] fillərin və ya dəvələrin belində yerləşdirilirdi [2, s. 231; 4, s. 201]. Onu ordu yürüş edəndə [5, s. 245], dinc dövrlərdə isə şah qapısında [5, s. 91], bir yerdən başqa yerə köçəndə səsləndirirdilər [2, s. 330; 5, s. 265, 614]. O, həmçinin şəhərin inzibati işlərinə baxan və nizam-intizamı qoruyan darğanın – möhtəşibin istifadə etdiyi alət idi [4, s. 251]. Kusun səsi böyük məsafəyə yayılırdı [5, s. 266], “səsindən ölümlər xortlayır, dirilərin başının huşu gedirdi” [2, s. 142], sərt poladı belə yumşaldırdı [5, s. 320]. Şair “Xosrov və Şirin” poemasında Fərhadın fəğan çəkməsini, ildırım gurultusunu, şirin nərəsini kusun səsi ilə müqayisə edir [2, s. 190, tərcümədə təbil; 5, s. 53], onu döyəcləmək ənənəsi İsgəndər dövründən miras qalmasını qeyd edir [5, s. 65].

Nağaranın gövdəsi bürüncdən hazırlanırdı [5, s. 82] və döyüş vaxtı səsləndirilirdi [3, s. 113]. Güclü səsi xoruz səsi kimi göylərə ucalırdı [4, s. 75, 201].

Təbirə dəri çəkilmiş üzünə [5, s. 480] gön qayıqlı vurmaqla çalınırdı [5, s. 82, tərcümədə təbil], güclü və gur səs verirdi [5, s. 197]. Bu vaxt asiman yerə düşürdü və ya qorxu bilməyən əjdahalar onun səsinə eşidən kimi rəqsə başlayırdılar [5, s. 337].

Əllə səslənən [2, s. 130] **dəfin** sağanağına şairin sikkələrə oxşadığı metal halqalar bərkidilirdi [1, s. 58]. Membranı ahu dərisindən hazırlanırdı [1, s. 118]. Alət adətən mütrüblərin əlində səslənirdi [3, s. 101].

Şair nəfisini cilovlaya bilməyən insanları **döhülün** gövdəsinin tutumu ilə müqayisə edir:

Bəli, qarnı təbil [döhül] olan üçün

Tutmac yarpağı gül yarpağından yaxşıdır [3, s. 43].

Çanağın açıq tərəfinə qurd dərisi çəkiliirdi [5, s. 86], üzünə qayıq, çubuq və qamçı vuraraq səsləndirilirdi [2, s. 225; 4, s. 188; 5, s. 86]. Qarovulçu onu səsləndirərək səhərin açılmasını xəbər verirdi [3, s. 222]. Məclislərdə cümə namazı vaxtı hökmdarın adı döhlül sədaları ilə çağırılırdı [1, s. 184]. Döhül döyüş vaxtı da

istifadə olunurdu [5, s. 286].

Bürüncdən hazırlanan **küp** hərbi döyüşlərdə istifadə olunurdu [4, s. 75]. Yəqin ki, alət xarici görünüşünə görə belə adlandırılırdı.

Özənsəsli alətlər. Xəlxal (xalxal) kübar qız və qadınların topuğuna bağlanan bəzək əşyası sayılırdı. “Xosrov və Şirin” poemasında qeyd edildiyi kimi, Şirin rəfiqələrindən, ilk növbədə, ayağında xəlxalın olması ilə seçilirdi [2, s. 294]. Qolbaq şəklində düzəldilən xəlxalın üst tərəfinə sıra ilə kiçik zıncırovlar pərçim edilirdi. O adətən qızıldan və gümüşdən hazırlanırdı [2, s. 75; 5, s. 266]. Xəlxala zəncir də bağlanırdı [2, s. 252]. Şair “sırğaya bənzəyən bir günlük təzə ayın”, bir həftədən sonra xəlxal şəklini almasını qeyd edir [5, s. 249].

Cərəsin səsi “qulaqları kar edirdi” [5, s. 101], döyüşlərdə dəvələrin boynunda [5, s. 326] səslənirdi. Köç vaxtı dəvə karvanında çoxlu sayda cərəs olurdu, yükün başında isə kəcavədən asılırdı [1, s. 135; 2, s. 254] və ya şəbpərənin (gecə quşu) qanadına bağlanardı [2, s. 124]. Keşikçilər onu boyundan asır [5, s. 361] yaxud da belindəki kəmərinə bağlayırdılar [4, s. 33]. Onlar yeridikləri zaman cərəs səslənirdi və beləliklə də keşikçilərin ayıq olduğu bilinirdi [5, s. 46]. Qızıldan hazırlanan cərəslərə də rast gəlmək olurdu [4, s. 232; 5, s. 82].

Daranın İskəndərlə müharibəsi zamanı **sinclərin** (tərcümədə kürz) boşqaba oxşar mis lövhələrin bir-birinə vurulmasından alınan güclü səslər ətrafa yayılırdı [5, s. 141].

Döyüş vaxtı rus ordusu tərəfindən iri zənglər – **çanlar** səsləndirilirdi [4, s. 204; 5, s. 330].

Zənglər [2, s. 40; 6, s. 78] müharibə vaxtı dəvənin boynundan asılırdı [5, s. 80]. Ondan keşikçilər tərəfindən xəbərdarlıq aləti kimi də istifadə olunurdu [1, s. 57]. Rus zəngləri daha məşhur idi [5, s. 92, 179]. Karvanda da istifadə olunurdu [2, s. 258], dəvələr yola düşəndə zıncıldaırdı [6, s. 27]. Şair onu inləyən kimi səciyyələndirir [6, s. 27], zənguləsini xüsusi vurğulayır [5, s. 150].

Dəray iri zəng olub [2, s. 231], dəvələrin boyunlarından asırdılar [5, s. 101] və hərbi döyüşlərdə səsləndirirdilər [5, s. 320, 326]. Ondan əsasən ruslar hərbi döyüşdə istifadə edirdilər [5, s. 317], ona görə də “rus dərayı” adlanırdı (tərcümədə – təbil). Nizami alətin parıldayan dilçəyini onun “hülqum”u hesab edir [2, s. 231].

Bağında zıncırovlar asılan **cəlacili** keşikçilər kəmərlərinə bağlayırdılar və hərəkət etdikdə, zıncırovlar səslənirdi, beləliklə də onların oyaq olduqları bilinirdi:

Ağızlarında gətirdikləri cəlacillərlə
Cümlə aləmi rəqsə gətirdilər [4, s. 203].

Cəlacil döyüş meydanlarında da səslənirdi [5, s. 150]. Bu vaxt, yəqin ki, onun iri növündən istifadə edilirdi.

Kasə hərbi döyüşlərdə ona zərbə vurmaqla çalınırdı [4, s. 75].

Şair **kamanı** türkün oxdan ayrı düşən yayına bənzədir. Belə olduqda kaman mütrübün, bir növ, dəfinə, yəni çalğı alətinə çevrilirdi [2, s. 305].

İnanca görə, ayın tutulması göy əjdahasının onu udması nəticəsində baş verirdi.

İnsanlar **teşti** döyəcləməklə əjdahanı qorxutmaqla istəyirdilər ki, o, ağzından ayı buraxsın. Nizami testin səsiylə ayın buluddan xilas olmasını nəzərə çatdırsa da, qolun və qılıncın gücünə üstünlük verir [4, s. 86]. Qoca möbidin gələcəyi xəbər verməsi üçün gümüş test və qızıl yumurtadan istifadə etməsini göstərir [5, s. 192].

Saxşana beyt oxuyanda əllə silkələnirdi [4, s. 203]. Yəqin, quruluşca müasir sax-şaxa oxşayırdı.

Nizami Gəncəvinin çalğı alətləri haqqında baxışları da maraq kəsb edir. Şair “musiqi aləti” deyəndə ilk olaraq dünyanı nəzərdə tutur [5, s. 438], yəni bu dünyada hər kəs onun tələblərinə uyğunlaşmağı bacarmalıdır. Öz qəhrəmanlarının keçirdiyi həyəcanı çalğı alətlərinin səslənməsiylə müqayisə edir. Ona görə “musiqi aləti pərdələrində o kəs çala bilər ki, bu alətdə səsin alınma tərzini bilsin” [5, s. 438]. Yalnız çalğı alətləri qəlbədəki incə və gizli duyğuları əks etdirir, iki sevgili arasında ünsiyyət yaradır [5, s. 436].

Şair çalğı alətlərini insana bənzədir, yol göstəricisi sayır [5, s. 453]. Alətdə ipək simləri ilə bağlamaq lazımdır ki, səsi gözəlliyin tərənnümçüsü olsun. Ərəstunun icad etdiyi aləti isə ilahiləşdirir: onun səsi ilə canlı aləmi idarə edir, heyvanları yatızdırır və oyadır [5, s. 483]. Qadının oxuması, çalğı alətində çalmaq bacarığı insani keyfiyyətlərdən biri sayır [5, s. 299].

Şairi:

Bilmirik bu pərdədən gələn səs nədir?
Bu pərdədə saz çalan da kimdir? [5, s. 377],

“ilk müğənninin sazından hansı səs gəlməsi” düşündürür [5, s. 507]. Çalğı alətlərindən alınan səslərin məkanda yayılması, yəni akustika haqqında mülahizələrini bildirir:

Günbəzin düzgün musiqi çalınan yeri olsa,
Orada süst simlər də xoş səda verər.
Əgər günbəzin bir rüknü xarab olarsa,
Xoşavazlığının da səsi xoşa gəlməz [5, s. 493].

“Əgər ölçüdə vəzn olmasa, səsin ucalığı haradan ola bilər?” sualını verir [5, s. 620].

Şair zil və bəm səslərin qovuşmasından danışır [3, s. 230; 4, s. 142]. Ona görə, zili-bəmi olan səs həm gülüş, həm də ağlama gətirir [5, s. 567].

Nizami Gəncəvinin çalğı alətləri haqqında verdiyi məlumat musiqişünaslıqda bir çox mübahisə doğuran məsələlərin həllində həlledici əhəmiyyət daşıyır. Belə ki, hal-hazırda bir çox mütəxəssislər tərəfindən ud və rudun ərəb və farsca adlarının bir-birinə keçməsi mühakiməsini irəli sürərək, onların eyni alət olduğunu qeyd edirlər. Bərbət haqqında da eyni fikri söyləyirlər. Nizaminin irsi isə göstərir ki, onlar şairin dövründə müstəqil alətlər olmuşlar.

Orta əsrlərdə Azərbaycanda yayılan çalğı alətlərinin növlərinin, onların quruluş, səslənmə və çalınma xüsusiyyətlərinin müəyyən edilməsində Nizami Gəncəvinin əsərləri ən qiymətli mənbədir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Gəncəvi N. Sirlər xəzinəsi. Filoloji tərcümə Rüstəm Əliyevindir. B.: Elm, 1981, 247 s.
2. Gəncəvi N. Xosrov və Şirin. Filoloji tərcümə Həmid Məmmədşadənindir. B.: Elm, 1981, 374 s.
3. Gəncəvi N. Leyli və Məcnun. Filoloji tərcümə Mübariz Əlizadəninidir. B.: Elm, 1981, 289 s.
4. Gəncəvi N. Yeddi gözəl. Filoloji tərcümə Rüstəm Əliyevindir. B.: Elm, 1983, 359 s.
5. Gəncəvi N. İskəndərnamə. Şərəfnamə. Filoloji tərcümə Qəzənfər Əliyevindir. İqbalnamə. Filoloji tərcümə Vəqif Aslanovundur. B.: Elm, 1983, 650 s.
6. Gəncəvi N. Lirika. Filoloji tərcümə Mübariz Əlizadəninidir. B.: Elm, 1983, 164 s.
7. Sultanov M.S. Bir daha Nizami “Divan”ı haqqında. // “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 1974, 12 oktyabr.

Саадет Абдуллаева
Доктор искусствоведения,
профессор БМА

ПРОИЗВЕДЕНИЯ НИЗАМИ ГЯНДЖЕВИ КАК ОСНОВНОЙ ИСТОЧНИК ПО СРЕДНЕВЕКОВЫМ МУЗЫКАЛЬНЫМ ИНСТРУМЕНТАМ

Резюме: В статье, на основе анализа «Хамсе» и лирических стихотворений Низами Гянджеви, дано описание струнных, духовых, ударных и самозвучающих музыкальных инструментов, используемых в средневековом Азербайджане, приводятся особенности их звучания, игры на них, воздействия на людей, а также взгляды поэта относительно музыкальных инструментов.

Ключевые слова: Низами Гянджеви, “Хамсе”, музыкальные инструменты

Saadet Abdullayeva
Doctor of Sciences on Arts,
professor of BMA

NIZAMI GANJAVI'S WORKS AS THE MAIN SOURCE OF MEDIEVAL MUSICAL INSTRUMENTS

Summary: The article is based on the analysis of "Khamsa" and lyrical Nizami Ganjavi's poems describe the strings, brass, percussion and self-sounding musical instruments used in medieval Azerbaijan, the features of their sounding, playing on them, influencing people, as well as the poet's views on musical instruments.

Key words: Nizami Ganjavi, "Khamsa", musical instruments

Rəyçilər: sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Lalə Hüseynova;
sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Abbasqulu Nəcəfzadə

NƏĞMƏLƏRDƏ YAŞAYAN ÖMÜR

“Bəstələdiyim musiqini insanlara bəxş etməkdən zövq alıram”. Bu sözlər Q.Qarayev məktəbinin layiqli davamçısı, görkəmli sənətkar, əməkdar incəsənət xadimi, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının professoru Elnarə Rəhimağa qızı Dadaşovaya məxsusdur. XX əsrin 70-ci illərindən Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə daxil olan bəstəkar yazdığı müxtəlif janrlı əsərləri ilə nəinki Azərbaycanda, həm də xarici ölkələrdə vətəni layiqincə təmsil edir. O, geniş yaradıcılıq diapazonuna malikdir: həm bəstəkar, həm pianoçu, həm pedaqoq, həm də xalq musiqisinin tədqiqatçısı və təbliğatçısı kimi yorulmadan çalışır. Bu baxımdan, onun yaradıcılıq fəaliyyətində heç bir zaman durğunluq, boşluq yaranmamış və o, daima axtarışdadır. Yorulmaz, fəal yaradıcılığının nəticəsi kimi E.Dadaşova bir çox fəxri fərmanlara, sertifikatlara, diplom və mükafatlara layiq görülmüşdür. Bəstəkar kamera, vokal instrumental, simfonik, səhnə musiqisi janrlarında əsərlər yaratmışdır. Onun əsərlərinin müvəffəqiyyət qazanmasına başlıca səbəb bəstəkarın musiqisinin milli ənənələrə istinad etməsi, dövrün tələblərinə cavab verən milli koloritli kompozisiyalar yaratması olmuşdur. Yaratdığı əsərlərlə tamaşaçı və dinləyici kütləsinin rəğbətini qazanan Elnarə Dadaşovanın yanvar ayının 16-da Azərbaycan televiziyası “Mədəniyyət” kanalının təşkilatçılığı, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının və Azərbaycan Dövlət Akademik Filarmoniyasının birgə layihəsi, Azərbaycan Respublikası Mədəniyyət və Turizm nazirliyinin dəstəyi ilə 65 illik yubileyi ilə bağlı yaradıcılıq gecəsi keçirilmişdir. Konsertdə Azərbaycan Televiziyası və Radiosunun Niyazi adına simfonik orkestrinin ifası və müşayiəti ilə bəstəkarın müxtəlif yaradıcılıq dövrlərini təmsil edən əsərləri səsləndirilmişdir. Konsertin proqramına 16 musiqi nömrəsi daxil edilmişdir. Elnarə xanımın özünün qeyd etdiyi kimi, konsertin proqramına dirijor Nazim Hacıəlibəyovun təklifi ilə bəstəkarın yaradıcılığının ayrı-ayrı dövrlərində fərqli heyət və yaş qruplarını təmsil edən solist, ansambl və kollektivlər üçün yazdığı müxtəlif mövzulu bəstələri daxil olunmuşdu. Azərbaycan televiziyasının Niyazi adına simfonik orkestrinin bədii rəhbəri və baş dirijoru əməkdar incəsənət xadimi N.Hacıəlibəyov idi.

Konsertdə ön söz söyləmək üçün Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı tərəfindən musiqişünas, Azərbaycan Milli Konservatoriyasının dosenti, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Jalə Qulamova dəvət olunmuşdu. O, Elnarə xanımın yaradıcılıq, musiqişünaslıq və pedaqoji nailiyyətlərini ətraflı şərh etdikdən sonra tamaşaçı və dinləyiciləri konserti dinləməyə dəvət etdi. Konsertin ilk 3 musiqi nömrəsi (“Səməni



ilə rəqs”, “Cazibə rəqsi”, “Rəqiblər rəqsi”) bəstəkarın yaradıcılığında xüsusi yerlərdən birini tutan “Sayalı” baletindən nümunələr oldu. Qeyd etməliyik ki, balet üzərində bəstəkar 1976-cı ildən işləməyə başlamış və valideynlərinə həsr edilmiş bu əsərin ilk tamaşası isə 2012-ci il dekabrın 15-də M.F.Axundov adına Opera və Balet Teatrının səhnəsində baş tutmuşdu. Elnarə xanım baletin musiqisində digər əsərlərində olduğu kimi, Azərbaycan milli intonasiyalarından geniş istifadə etmişdir. Baletdə alətlərin istifadə imkanlarını xüsusən nəzərə alan bəstəkar orkestrin səslənməsində suni yüklənməyə yol vermir. Bunun da nəticəsində hər bir alətin təbii aydın eşidilirdi. “Rəqiblərin rəqsi”ndə kameralılıq özünü aydın göstərərək, simlilərin, fortepiano və qoboyun ansamblında iki rəqib qrupun cəld rəqsi xüsusilə seçildi. Burada bəstəkar xalq ifaçılığından gələn üsulun tətbiq edilməsinə də çalışmışdı. Xüsusilə, simli alətlər qrupunda xalq çalğı aləti olan kamançanın səslənmə effektini əldə etməyə müvəffəq olmuşdur.

Sonra isə Azərbaycan Respublikasının əməkdar artisti Gülnaz İsmayilovanın ifasında “Sənə düşüb meylim” (sözləri Ə.Cavadındır), “Vüqarlı dağlarını sevirəm, Vətən” (sözləri Hüseyn Sözlünündür) adlı mahnılar ustalıqla dinləyicilərə təqdim olundu. Beynəlxalq müsabiqələr laureatı Fəhri Kazım Nicat bəstəkarın “Bahar şərqi” (sözləri S.Vurğunundur) və “Döyüş cəngisi” (sözləri Bəşirindir) mahnılarını özünəməxsus şəkildə ifa etdi. “Döyüş cəngisi” xüsusilə dinləyicidə mərdlik, cəsarət, vətənpərvərlik hisslərini oyadırdı. Səslənən əsərlər Elnarə xanımın vətənə, torpağa olan sevgisindən irəli gələn duyğuların sönməzliyinin nümunəsi oldu. Bu sevgini Elnarə xanım özünün yaratdığı bənzərsiz əsərləri ilə tamaşaçılara məharətlə ötürməyi həmişə olduğu kimi, bu dəfə də bacardı. Konsertdə xüsusi maraqla qarşılanan əsərlərdən biri də bəstəkarın milli nəfəs alətləri (balaban, zurna, ney, tütək) və orkestr üçün bəstələdiyi “Diptix” kompozisiyası oldu. Əsərin solistləri Azərbaycan Milli Konservatoriyasının professoru, sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, əməkdar artist İlham Nəcəfov, Prezident təqaüdənsi Nicat Məsimov və Orxan Soltanov idi. Bu əsər təbii melodikliyi və alətlərin obrazlı təfsiri ilə dinləyicilərin xüsusi marağını qazandı. Xalq çalğı alətləri üçün əsər bəstələmək Elnarə xanımın həmişə maraq dairəsində olan bir mövzu olmuşdur.

Təbiidir ki, bəstəkarın müəllif konsertində xalq çalğı alətləri ansamblı üçün bəstələdiyi əsərlər də səslənməli idi. Xalq çalğı alətləri ansamblının ifasında “Sənə ürək bilmişəm” (sözləri Bəxtiyar Vahabzadəndir, solist muğam müsabiqəsinin laureatı Sədəf Budaqova) və “Mənim tanrım” (sözləri Hüseyn Cavidindir, solist muğam müsabiqəsinin qalibi Nisbət Sədrayeva) mahnıları dinləyicilərə təqdim olundu. Maraqlıdır ki, bəstəkar bu səpkidə də mahnılar yaratmağı, dinləyicisinin ruhunu oxşamağı bacardı. Sözü gedən mahnıların xalq artisti Elmira Rəhimova tərəfindən bənzərsiz ifası yaşlı nəslin yaddaşında hələ də yaşamaqdadır.

Elnarə xanımın maraq dairəsində xalq mahnılarının öz yaradıcılıq süzgecindən keçirməsi də önəmli yerlərdən birini tutur. Bəstəkarın yaradıcılıq gecəsində səslənən belə bir nümunələrdən biri olan “Sarı gəlin” xalq mahnısı əməkdar artist Anar Şuşalı tərəfindən kədər, hüzn və sonsuz həsrət hissi ilə ifa olundu.

Elnarə xanımın uşaqlara olan sevgisi hər kəsə məlumdur. O, uşaqlar üçün

çoxlu sayda əsərlərin müəllifidir. Sözləri bəstəkara məxsus olan “Anama” adlanan mahnı məhz uşaqlar üçün yazılmış möhtəşəm bir əsərdir. Əsərin ifaçılarının az yaşlı olmalarına baxmayaraq, ifaları ilə böyük tamaşaçı rəğbəti qazanan “Bənövşə” xorunun solistləri, 35 №-li musiqi məktəbinin şagirdləri Cavidan Babazadə, Əli Salmanlı idi. Müəllifin özünün fortepiano arxasına keçərək əsərlərini orkestrlə bərabər müşayiət etməsi dinləyicilər tərəfindən xüsusi maraqla qarşılanaraq tamaşaçıların gurultulu alqışlarına səbəb oldu.

Bəstəkarın soprano və royal üçün bəstələdiyi “Lay-lay” (sözləri Əhməd Cəmilin) əsəri amerikalı vokalçı Aleksandriya Sultan Fon Brüsseldorf tərəfindən Elnarə xanımın müşayiəti ilə tərəvətli, lirik bir tərzdə ifa olundu.

Bildiyimiz kimi, Elnarə Dadaşova yaradıcılığının ayrılmaz hissəsini onun fortepiano üçün yazdığı əsərlər təşkil edir. Bu alət üçün bəstəkar “24 prelüd”, “Azərbaycan muğam ladlarında 21 fuqa”, “Sonata” (3 hissəli), fortepiano və BSO üçün konsertlər, variasiya silsilələri və s. bəstələmişdir. Onun fortepiano və orkestr üçün yazdığı “Prelüd” və “Rəqs”i beynəlxalq müsabiqələr laureatı Firuzə Nəcəfli tərəfindən ifa olundu. Konsertin yekununda bəstəkarın “Alqış qeyrətimizə” adlı kompozisiyası səsləndirildi. Kompozisiya konsert salonunda canlanma yaratdı. Vətənpərvər ruhda yazılmış bu əsəri fərqləndirən əsas əlamətlərdən biridə saz və tar alətlərinin və orkestrin səslənməsinə qatılması və xorumüşayiət etmələri idi. Kompozisiyanın solistləri sazda sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, Azərbaycan Milli Konservatoriyasının dosenti Mübariz Əliyev, tar alətində isə Respublika Müsabiqələr laureatı Səxavət Məmmədov oldu. Onlar xormeyster Şəhla Ələkbərovanın rəhbərliyi ilə Azərbaycan Televiziya və Radiosunun C. Cahangirov adına kapella xoru müşayiət etdi. Konsert dinləyicilərin alqışları ilə yekunlaşdı. Bu müəllif konserti bir daha sübut etdi ki, Elnarə xanımın yazıb-yaratmaq eşqi səngimdir. O, musiqisi ilə insanlara nəcib, xeyirxah, məhəbbət hissləri aşılayır.

Səbinə MƏMMƏDOVA
AMK-nın magistri

ARİF BABAYEV-80

Ömrünün 80-cı baharına qədəm qoyan görkəmli xanəndə, respublikanın xalq artisti, professor Arif Babayevin həzin və şaqraq səsi konsert salonlarından, opera səhnəsindən, televiziya ekranlarından, radio dalğalarından nəinki Azərbaycanda, bütün dünya azərbaycanlılar tərəfindən hər zaman sevə-sevə dinlənir. Biz belə bir sənətkar oğlunun nailiyyətlərinin canlı şahidi olduğumuza görə, onun ecazkar, möhtəşən səsinə canlı eşitdiyimizə görə böyük qürur hissi duyuruq.

Arif Babayev böyük muğam ustadıdır. O, Qarabağ xanəndəlik məktəbinin ən parlaq nümayəndələrindən biridir. Onun həzin, məlahətli səsi, yaradıcılıq istedadı, səlist, aydın diksiyası, boğaz xırdalıqları, zəngülələri yüksək istedadın təzahürüdür. İfa etdiyi “Şur”, “Rast”, “Bayatı-Şiraz”, “Çahargah”, “Mirzə Hüseyn segahı”, “Zabul-segah”, “Segah” muğamları, xalq mahnıları, təsniflər, bəstəkar mahnıları təkcə Azərbaycanda deyil, türk dünyasında şöhrət qazanmış və musiqi mədəniyyətimizin xəzinəsinə daxil olmuşdur.



Arif Babayevin ecazkar səsi dünyanın bir çox ölkələrində – Ərəb ölkələrində (1967), Danimarka (1974, 1989), Əlcəzairdə (1975), Türkiyədə, İranda, Əfqanıstanda, Tunisdə, Fransada, İsveçrədə, İtaliyada (1985), Finlandiyada (1986), ABŞ-da (1988), Livanda və keçmiş SSRİ-nin bir çox şəhərlərində böyük müvəffəqiyyətlə səslənmişdir və muğamlarımızı, xalq nəğmələrimizi, bəstəkar mahnılarını layiqincə təbliğ etmiş və bu gün də təbliğ edir.

Bundan başqa xanəndə həm də mahir təsnif ustadıdır. O, 30-a yaxın mahnı və təsnifin müəllifidir. Xanəndənin mahnı və təsniflərinin bir neçəsi toplanaraq not məcmuəsi şəklində 2012-ci ildə nəşr olunmuşdur (AMK – tədris işləri üzrə prorektoru, əməkdar müəllim, professor M.Quliyev və əməkdar incəsənət xadimi, bəstəkar F.Nağıyev tərəfindən nəşr edilmişdir). Həmin məcmuəyə on mahnı və təsnif daxil edilmişdir. Bunlardan: “Eşqin göylərində uçan bir quşam” (söz. A.Cəfərovun), “Ey mənim məhəbbətim” (söz. R.Kərimlinin), “Gəl məni aldatma, gözəl bəxtəvər” (söz. C.Qaryağdıoğlunun), “Tar-kamanım, gəl-gəl”, “Əzizinəm, çən düşməz”, “Gəl-gəl, maralım, gəl”, “Gəncədən fayton gəlir”, “Qara telin incə belə”, “Samovarın xəkəsi”, “Yanıram eşq oduna, gəl” (sözləri xalq bayatısı) mahnı və təsniflərdir.

Arif Babayevin yaradıcılığı çoxşaxəlidir. Mirzə Fətəli Axundzadə adına Azərbaycan Dövlət Akademik Opera və Balet Teatrında xanəndə uzun illər bu teatrın solisti kimi fəaliyyət göstərmiş, bu işdə yorulmadan çalışaraq bir-birindən gözəl obrazlar yaratmışdır. Qısa bir zaman ərzində teatrın səhnəsində muğam operalarında

Məcnun, Kərəm (Üzeyir Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun” və “Əsli və Kərəm” operalarında), Aşıq Qərib (Zülfüqar Hacıbəyovun “Aşıq Qərib” operasında), Camal (Şəfiqə Axundovanın “Gəlin qayası” operasında), Şah İsmayıl (Müslüm Maqomayevin “Şah İsmayıl” operasında) kimi yadda qalan obrazları yaratmış və dinləyici auditoriyasında böyük uğur qazanmışdır. Xüsusi ilə Məcnun obrazı ilə xanəndə opera tariximizdə önəmli yer tutmuş və tarixə düşmüşdür. O, gözəl səsə malik olmaqla yanaşı, operada artistlik qüdrətini büruzəvermək bacarığı, emosionallığı, füsunkar rolları və s. cəhətlərinə görə bənzərsiz və mənalı ifa tərzini yaratmışdır.

Pedaqoji fəaliyyətdən danışdıqda qeyd etməliyik ki, xanəndə Arif Babayev 40 ilə yaxın bir vaxt ərzində yüzlərcə tələbələr yetişdirmişdir. Onun yetirmələri olan gənc xanəndələr dünyanın müxtəlif bölgələrində məharətlə muğamımızı, xalq mahnılarımızı təmsil etmiş və bu gün də bu missiyanı davam edirlər. Bunların içərisində böyük fəxrlə – Aygün Bayramova, Nəzakət Teymurova, Gülistan Əliyeva, Firuz Səxavət, Səbuhi İbayev, Cabir Abdullayev, Vüqar Əliyev, Qəzənfər Abbasov və başqalarını qeyd edə bilərik.

Arif Babayev Azərbaycan musiqisinin inkişafına və təbliğinə göstərdiyi xidmətlərinə görə daima diqqət mərkəzində olmuş və dövlət başçısı tərəfindən hər zaman yüksək qiymətləndirilmişdir. 1975-ci il aprelin 11-də xanəndə Azərbaycan muğam sənətinin inkişafındakı böyük xidmətlərinə görə Azərbaycan SSR Ali Sovetinin Fəxri Fərmanı ilə təltif olunmuşdur. 1978-ci ildə əməkdar artist, 1989-cu ildə isə xalq artisti fəxri adlarına layiq görülmüşdür. Xanəndə 1998-ci ildə “Şöhrət” və 2008-ci ildə “İstiqlal” ordenləri ilə təltif edilmişdir. Arif Babayev 2002-ci ildən Azərbaycan Respublikası Prezidentinin fərdi təqaüddçüsüdür. Bu il isə, ömrünün 80-ci ilində Azərbaycan Respublikasının Prezidenti cənab İlham Əliyev tərəfindən Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında böyük xidmətlərinə görə Arif İmran oğlu Babayev 19 fevral 2018-ci il tarixində “Şərəf” ordeni ilə təltif edilməsi haqqında sərəncam imzaladı.

Sənətkarın 80 illik yubileyi ilə əlaqədar olaraq onun doğum günündə - 20 fevral 2018-ci il tarixində Azərbaycan Milli Konservatoriyasında möhtəşəm bir tədbir keçirildi. Tədbir Təhsil Nazirinin müavini Firudin Qurbanovun çıxışı ilə başlandı. O, görkəmli muğam ifaçısı Arif Babayevin ömür yolundan, Azərbaycan mədəniyyətinin inkişafındakı xidmətlərindən, bir çox xarici ölkələrində qastrol səfərindən, muğamlarımızın, milli musiqimizin təbliğindən danışdı. Sonda xanəndə haqqında öz ürək sözlərinin söylədi və Təhsil Nazirliyi tərəfindən təqdim olunan təbrik məktubunu təqdim etdi.

Növbəti çıxışı Azərbaycan Milli Konservatoriyasının rektoru, professor, xalq artisti Siyavuş Kərimi etdi. O, xanəndənin klassik muğam sənətinin zəngin irsini qoruyub saxlamaqla yanaşı, öz yeni töhfələrini yeni nəslin muğam ifaçılarına bəxş etməsindən söhbət açdı və onun Azərbaycan xanəndəlik məktəbinin layiqli davamçısı olduğunu vurğuladı. Azərbaycan Milli Konservatoriyası adından təqdim olunan təbrik məktubunu oxudu. Sonra Arif Babayev haqqında hazırlanan video görüntülər və xatirə şəkilləri göstərildi və xanəndənin ifasında “Segah” muğamı səsləndirildi.

AMK-nın elmi işlər üzrə prorektoru, professor Lalə Hüseynova öz çıxışında Arif Babayevin həyat və yaradıcılıq yolunun bəzi maraqlı məqamlarına işıq saldı, sənətkarın xanəndəlik sənətindəki rolundan söhbət açdı. Azərbaycanın xalq artisti, görkəmli muğam ustası Əlibaba Məmmədov ustad xanəndə, öz həmkarı Arif Babayevin xanəndəlik məktəbinə verdiyi dəyərli töhfələrdən danışdı. Bundan sonra Milli Konservatoriyasının bütün kafedra müdirləri və professorları tərəfindən yubilyarın ünvanına ürək sözləri deyildi və təbrik edildi.

Yubileyin ilk musiqi nömrəsi Arif müəllimin ifasında illərcə sevə-sevə dinlədiyimiz, öz təsnifini, tələbəsi, bu gün Azərbaycan muğamlarını dünyanın hər yerində layiqincə təmsil edən əməkdar artist Firuz Səxavətin ifasında “Dilkeş” təsnifi ilə başlandı. Növbəti musiqi nömrəsində Azərbaycan Milli Konservatoriyasının dosenti, əməkdar artist Anar Şuşalının ecazkar səsi ilə “Qara tellər” xalq mahnısı səsləndirildi. Müğənnini əməkdar artistlər – tarda Elşin Həşimov və kamançada Elnur Əhmədov müşayiət edirdi. Bir cox təbriklərdən sonra, uzun illər xanəndənin ifasında eşidilən, xalqın dillər əzbəri olan, bu gün də sevə-sevə dinlənən “Tar kamanım gəl-gəl” öz təsnifini əməkdar artisti Təyyar Bayramov tərəfindən səsləndirildi.

Yubilyara həsr edilmiş növbəti konsert 20 mart 2018-ci il tarixində Azərbaycanın ikinci böyük şəhəri sayılan Gəncə Dövlət Filarmoniyasında böyük konsert proqramı ilə təşkil olunmuşdur. Konsertdə ilk çıxış Gəncə Dövlət Filarmoniyasının direktoru, xalq artisti Samir Cəfərov tərəfindən təbrik edildi və onun yaradıcılığı haqqında geniş çıxış etdi. Həmin konsertdə yubilyar öz repertuarı ilə çıxış edərək, tamaşaçılar tərəfindən geniş alqışlarla qarşılandı. Növbəti konsertlər Ağdam, Füzuli rayon bölgələrində baş tutdu. Konsert proqramında tanınmış xanəndələrin ifasında xalq mahnıları, təsniflər və muğamlar səsləndirildi. Xalq artistləri: Mənsur İbrahimov, Nəzakət Teymurova, Aygün Bayramova, əməkdar artistlər – Təyyar Bayramov, Gülüstən Əliyeva, Cəbir Abdullayev, müşayiət edənlər – tarda əməkdar artistlər Elçin Həşimov, kamançada Elnur Əhmədov iştirak etmişdilər.

Nəhayət, böyük yubiley tədbiri Azərbaycan Mədəniyyət və Turizm Nazirliyinin təşəbbüsü ilə aprelin 3-də 2018-ci il tarixində Heydər Əliyev Sarayında “Arif Babayev-80” adlı konsert təşkil olundu. Həmin konsertin quruluşçu rejissoru Opera Balet Teatrının baş rejissoru, əməkdar incəsənət xadimi Hafiz Quliyev idi. Yubiley gecəsi Azərbaycan Mədəniyyət və Turizm naziri Əbülfəz Qarayevin çıxışı ilə başlandı. Azərbaycan Respublikasının Prezidenti İlham Əliyev və birinci xanım Mehriban Əliyevanın təbriklərini yubilyara çatdıran nazir ona “Şərəf” ordenini təqdim edib. Daha sonra nazir öz çıxışında Arif Babayevin ömür yolundan, muğam sənətinin inkişafındakı xidmətlərindən və özünəməxsus ifaçılıq üslubundan danışdı. Son illər muğamın ölkəmizin hədudlarından kənarda da şöhrət tapdığını deyən nazir muğam sənətinin YUNESKO-nun Qeyri-maddi mədəni irs siyahısına daxil edilməsində Azərbaycan Respublikasının Birinci vitse-prezidenti, Heydər Əliyev Fondunun prezidenti Mehriban Əliyevanın böyük zəhməti olduğunu vurğulayıb.



Bakı Musiqi Akademiyasının rektoru, xalq artisti, professor Fərhad Bədəlbəyli Arif Babayev yaradıcılığına müxtəlif aspektdən yanaşaraq onu təbrik etdi, yaradıcılıq uğurları arzuladı. Növbəti çıxışı Azərbaycan Milli Konservatoriyasının rektoru, xalq artisti, professor Siyavuş Kərimi davam edərək, xanəndə haqqında belə qeyd edir: Arif Babayev Qarabağ xanəndəlik məktəbinin davamçısı, müqəddəs muğamları göz bəbəyi kimi qoruyan, heç bir təqlidə yol verməyən, öz dəsti-xətti ilə seçilən ustad-xanəndə, həm də pedaqoq, opera aktyoru, təsnif ifaçısı kimi musiqi mədəniyyətimizə daxil olub. Onu bir daha urəkdən təbrik edirik, cansağlığı, yaradıcılıq uğurları arzulayırıq.

Daha sonra Bəstəkarlar İttifaqının sədri, professor Firəngiz Əlizadə, Beynəlxalq Muğam Mərkəzinin direktoru, xalq artisti Murad Hüseynov, Teatr Xadimləri İttifaqının sədri, Xalq artisti Azərpaşa Nemətov, Azərbaycanın Rusiyadakı səfiri Polad Bülbüloğlu yubilyarı təbrik edib, ona yaradıcılıq uğurları arzulayıblar.

Yubiley gecəsi yüksək səviyyəli proqramla, ustad xanəndənin ifa etdiyi və musiqi mədəniyyətimizin xəzinəsinə daxil olmuş muğamlar, xalq mahnıları, təsniflər, operalardan musiqi nümunələri, tanınmış muğam ifaçıları, yubilyarın yetirmələri tərəfindən səsləndirildi. Azərbaycanın xalq artistləri - Mənsur İbrahimov, Aygün Bayramova, Nəzakət Teymurova, Gülyaz və Gülyanaq Məmmədovalar, Zabit Nəbiyev, əməkdar artistlər – Gülüstan Əliyeva, Nuridə Hüseynova, Almaz Orucova, Sevinc Səriyeva, Cəbir Abdullayev, Firuz Səxavət, Təyyar Bayramov, İlkin Əhmədov, Babək Niftəliyev, Zakir Əliyev və Elnur Zeynalovun rəngarəng çıxışları, yüksək ustalıqla ifaları tamaşaçıları valeh etdi.

Tədbirin sonunda xalq artisti Arif Babayev sənətinə göstərilən diqqət və qayğıya görə ölkə rəhbərliyinə minnətdarlığını bildirib. Yubiley mərasimi böyük sənətkarın yetirmələri ilə birgə məharətlə ifa etdiyi "Qarabağ şikəstəsi" ilə başa çatdı.

Tamaşaçılar tərəfindən Arif müəllim çox böyük alqışlarla təbrik edildi. Arası kəsilməyən alqışlar altında Arif müəllim tamaşaçılara və ifaçılara öz dərin təşəkkürünü bildirdi.



Konsertdən xatirə şəkli

Əlbəttə, Arif Babayev gözəl, təkrarsız ifasını zənginləşərək hər zaman dinləyici ürəyinə yol tapıb, hər zaman sevilib və daha çox seviləcək. Ömrünün 80-ci baharını yaşayan xanəndəyə can sağlığı, uzun ömür və sənət yolunda uğurlar arzulayırıq.

Əziz Arif müəllim, 80 yaşınız mübarək!

AMK-nın dosenti,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru
Verdiyeva Səadət

V BEYNƏLXALQ MUĞAM MÜSABİQƏSİ: NƏTİCƏLƏR, DÜŞÜNCƏLƏR...

Heydər Əliyev Fondunun təşəbbüsü ilə və himayəsi altında 2009-cü ildən bəri mütəmadi olaraq Bakıda keçirilən “Muğam Aləmi” Beynəlxalq Mugam Müsabiqəsi geniş və müsbət əks-səda döğürmüş, artıq öz tarixçəsini yaratmış əlamətdar bir mədəni hadisəyə çevirilmişdir. Onu təkcə Azərbaycanda deyil, muğam aləminin müxtəlif guşələrində səbirizliklə gözləndiyinin şahidi oldum – bir sıra ölkələrdən iştirak etmək iddiasında olanlar hələ müsabiqə elan olunmamışdan çox-çox əvvəl rəsmi sayta müraciət etməyə başlamışdılar.

Artıq beşinci buraxılışını gördüyümüz müsabiqə, həmişə olduğu kimi, bu il də Novruz Bayramı ərəfəsində keçirildi. Bundan əvvəlki dəfə olduğu kimi, bu dəfə də münisflər heyətinə yüksək nüfuzlu, beynəlxalq miqyasda tanınmış peşəkarlar dəvət olunmuşdur. Onların fərqli ölkələri və musiqi sahəsinə aid müxtəlif peşələri təmsil etmələri çıxarılan mühakimələrin obyektivliyi üçün vacib şərt idi, buna görə sayılıb-seçilənlər içərisində bəstəkar, dirijor, musiqi tədqiqatçısı Fərhəd Fəxrəddini (İran), ud ifaçısı və ustası Mehmet Bitmez (Türkiyə), musiqişünas, ifaçı, musiqi təhsili sahəsində təşkilatçı Abduvali Abduraşidov (Tacikistan), musiqi təbliğatçısı və produseri, festival təsisçisi Piotr Putsilo (Polşa) kimi dəyərli şəxslər var idi. Milli Konservatoriyanın rektoru, professor Siyavuş Kərimi isə ilk müsabiqədən bəri dəyişməz olaraq münisflər heyətinə sədrlik edir və bu şərəfli vəzifə beynəlxalq



tədbirin səlis peşəkar meyarlar üzərində və dəqiq qurulmuş təşkilati mexanizm əsasında keçirilməsinin təminatçısı olmaq məsuliyyətini onun üzərinə qoyur (hesab edirəm ki, hərə dəfə müsabiqənin uğuru Siyavuş məllimin də bir təşkilatçı kimi şəxsi nailiyyəti deməkdir). Baxmayaraq ki, builki müsabiqədə iştirakçılar ilk dəfə özləri yol xərcləri məsələsini həll etməliydilər, yenə də ümumi hesabla 14 ölkədən müraciətlər daxil olmuş, xüsusilə İran və Özbəkistandan iştirak üçün geniş maraq nümayiş etdirilmişdir.

Müsabiqənin nəticələri geniş bəyan edilmiş, mükafatların təqdimatı Dövlət Filarmoniyasının salonunda tənədənəli, rəngarəng və bayramsayağı şəraitdə keçirilmişdir. Əlbəttə ki, hər bir müsabiqədə olduqu kimi, nəticələrlə razılaşmayanlar da var idi, məğlubiyyətini çox həssas qarşılayanlar da. Bu qısa yazıda məqsədımız nə olan faktları sadalamaqdır (bunlar ən azından yayımlanmış xəbərlərdən izlənə bilər), nə də münəşirlərin verdiyi qiymətlərə paralel şərh vermək, çünki hər bir ifadə olunan rəy fərdidir, qarşımızdakı qərar böyük hörmət sahibi olan bir qrup şəxsiyyətin ümumiləşdirilmiş fikrinin ifadəsidir. Qısaca da olsa, “Muğam Aləmi” müsabiqəsi əsnasında həmkar musiqiçilərimiz, yerli və xarici iştirakçılar, elə həmin adları çəkilən münəşirlər heyətinin üzvləri ilə söhbətlər zamanı qarşıya çıxan bir sıra sual, düşüncə və təkliflərimi bölüşmək istəyirəm – həm də onu düşünərək ki, bununla Azərbaycana fəxr gətirən, dünya musiqi tədbirləri xəritəsində yer tutmuş müsabiqəmizin gələcək müqəddəratına dair professional müzakirə başlansın.

Mən hər zaman Azərbaycan musiqisi ilə bağlı hər hansı təəssuratımı bir musiqişünas olaraq bölüşəndə istər-istəməz çalışıram ki, fikirlərimi ətraf mühitlə tutuşdurum – görəsən bu musiqi, yaxud ifa məni ona görəmi kövrəltdi, yaxud heyrtləndirdi ki, mən azərbaycanlıyam, yoxsa bu “obyektiv olaraq” təsirli və gözəl musiqidir? Gerçəkdən, bunun birmənalı cavabını tapmaq çətindir. Sırr deyil ki, biz, əksər hallarda hamımız o düşüncədəyik ki, Azərbaycan xalq musiqisi dünyada ən həssas, ən titrək, ən dolğun musiqidir. Daim deyirik ki, Azərbaycan muğamı öz parlaq və rəngarəng ifadə tərzilə bütün başqa mədəniyyətləri geridə qoyur və bizim ifaçılara virtuozaşılıqda çatan olmaz. Hər dəfə keçirilən beynəlxalq muğam müsabiqələri sanki çoxlarını bu fikirdə daha da ısrarlı olmağa kömək edir, amma əslində bu məsələyə daha incə yanaşmaq lazımdır. Düzdür, müsabiqəyə gələn xarici qonaqlar da etiraf edirlər ki, Azərbaycanda ənənəvi musiqi ifaçılığında son illər gedən yaradıcı axtarış prosesləri və ümumi peşəkarlıq standartları heyratəmiz dərəcədə yüksəkdir, hətta belə fikir də səslənir ki, ümumiyyətlə azərbaycanlı iştirakçılarla yarışa girməyə dəyməz. Diqər tərəfdən, müxtəlif milli və məhəlli musiqi mədəniyyətlərin nümayəndələrinin çıxışlarını bir sırayla dinləyəndə, çoxlarında istər-istəməz belə suallar da yaranır: müsabiqədə nəyə daha çox dəyər verilir – ənənəyə sadiqliyə, yaxud yeni yanaşma axtarışlarına? Dinləyicini dinamizm və parlaq ifa ilə məftun etməyə, yaxud onun xəbəri olmadan, gözə çarpmayan dəyişikliklər vasitəsilə tədrisən şüurdan-fövqəl hala gətirməyə? Fərdi dəst-xəttin nümayişinə, yaxud ənənəni olduqu kimi qoruma bacarığına? Öz növbəsində, “fərdi dəst-xətt” müsbət anlayışdırsa o, nəyi nəzərdə tutur – xırda “naxışların vurulmasında” xüsusi ustalığı, quşələrin fərqli tərzdə biri-birinə bağlanması, gözlənilməz keçidlər və templər seçilməsini?

Müsabiqələr zamanı ortaya çıxan başqa bir vacib məsələ muğam aləminə hansı musiqi təzahürlərinin daxil edilməsi, yaxud yaxın sayılması məsələsidir. Bildiyimiz kimi, “məqam” adlanan və adlanmayan xüsusi səs düzümləri üzərində qurulan və bir səs-düzümü içərisində seqmentlərin müəyyən qaydalar ilə ifa olunmasını nəzərdə tutan



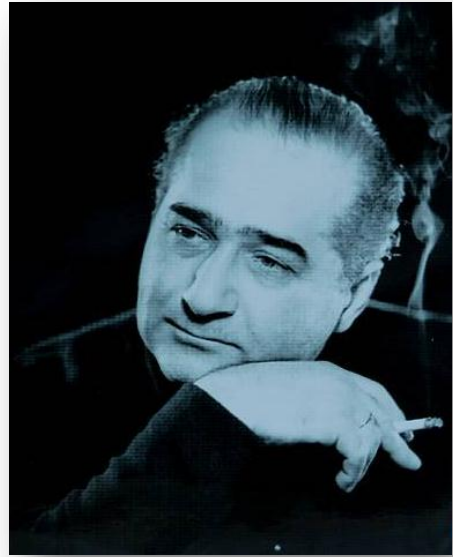
bütün ənənəvi musiqi ifadələri bu və digər dərəcədə mugam aləminə şamil edilə bilər, lakin bu əhatə dairəsinin sərhədləri harada bitməlidir? Yəni raqa, flamenko, gnaua, doyna, küy və bu kimi digər musiqi janrları buraya daxil edilməlidir, yaxud yox?

Uzun illərdir ki, İran dəstgahı ifaçıları arasında çox geniş yayılmış bəstəkarlıq meyli müşahidə olunmaqdadır, hətta bu istiqamətdə səy göstərən qruplar bəstəkarın adını aydın elan edirlər, yəni öz ifalarını ayrıca bəstə, başqa sözlə desək, kompozisiya kimi təqdim edirlər. Bəzi tədqiqatçılar, həm İranın özündə, həm xaricilər, bu prosesi tənəzzülə aparan yol kimi qiymətləndirirlər, lakin bu fikir heç də yekdilliklə qarşılanmır. Azərbaycanda bu cərəyan son illər çox aktiv vüsət tapır və bizim müsabiqə iştirakçılarının çıxışlarının əksəriyyəti ənənəvi dəstgahdan (müxtəlif dərəcədə) kənarda duran həmin tipli kompozisiyalar təşkil edirdi. Bu maraqlı prosesi elmi səviyyədə təhlil etmək, peşəkar müzakirəsini və məsləhətləşmələrini yoluna qoymağın məncə tam vaxtıdır. Deyərdim ki, bu bir yaradıcı laboratoriyadır, burada tapıntılar da ola bilər, itkilər də, amma bu prosesə bir ad qoyulmalıdır, meyllər üzə çıxarılmalıdır, çünki biz əslində yeni növ bəstəkarlığın ərsəyə gəlməsinin şahidi oluruq – notla əks olunmayan, ifaçının həmmüəllif kimi çıxış etməsinə arxalanan, ənənəvi musiqi irsindən nümunələrinin və başqa bəstəkarların əsərlərinin yeni tərzə bir “meta-kompozisiya” şəkildə qurulması ciddi bir əlamətdir. Mövzuya qayıdaraq, yenə də sualla bitirmək istərdim – belə kompozisiyalar muğam müsabiqəsi daxilində ayrıca nominasya kimi qiymətləndirilməlidirmi, yoxsa onlar elə muğam sənətinin bugünkü versiyası kimi qəbul olunmalıdır? Birmənalı “hə” ya “yox” cavabı vermək həqiqətən mümkün deyil, deməli birgə fikir mübadiləsinə ehtiyac var!

AMK-nın Beynəlxalq Əlaqələr Departamentinin rəhbəri, musiqişünas
əməkdar incəsənət xadimi
Cahangir Səlimxanov

CAHANGİR CAHANGİROVUN MUSIQİ DÜNYASI

Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin görkəmli nümayəndələrindən biri olan Cahangir Cahangirov musiqi tariximizi öz yaradıcılıq irsi ilə zənginləşdirmişdir. Bəstəkarın yaradıcılığı müxtəlif janr və formaları əhatə etməklə musiqinin hər bir sahəsində özünəməxsus şəkildə təzahür olunub. Onun yazı üslubu və fərdi bəstəkarlıq xüsusiyyətləri hər bir əsərində öz əksini tapmışdır. Cahangir Cahangirov dahi Üzeyir Hacıbəylinin və eyni zamanda dünya klassik bəstəkarlarının ənənələrinə əsaslanan istedadlı bəstəkar, dirijor-xormeystr, ictimai xadim və pedaqoq olmuşdur. Yaradıcılığa 1940-ci illərdə qədəm qoyan bəstəkar, bir-birinin ardınca gözəl əsərlər yaradaraq inkişaf etmişdir. O, bəstəkarlıq sahəsində ilk addımlarını mahnı və xor musiqisi ilə başlamış və bütün yaradıcılığı boyu məhz bu janra üstünlük vermişdir.



Cahangirovun yaradıcılığı daima musiqi sevrələrin və professional musiqiçilərin diqqət mərkəzində olmuş və yüksək qiymətləndirilmişdir. İctimayət tərəfindən Cahangir Cahangirova həsr olunmuş müxtəlif tədbirlər keçirilir, televiziya verisləri hazırlanır. Bununla da bəstəkarın əsərləri yeni nəsil musiqiçilərə, gənclərə və ümumilikdə xalqa çatdırılaraq təbliğ olunur. Belə tədbirlərindən biri Azərbaycan Milli Konservatoriyası, Azərbaycan Respublikası Kinematoqrafçılar İttifaqı və Dövlət Film fondunun birgə təşkilatçılığı ilə 28 fevral 2018-ci il tarixində Konservatoriyanın “Böyük zalı”nda xalq artisti Cahangir Cahangirovun xatirəsinə həsr edilmiş “Musiqi və film axşamı” adı altında keçirilmişdir. Tədbirdə Azərbaycan incəsənətinin tanınmış simaları iştirak etmiş, öz ifaları və çıxışları ilə bəstəkarın ruhunu yad edərək dinləyicilərə gözəl ab-hava bəxş etmişlər. Burada bəstəkarın məşhur mahnıları və filmlərə yazdığı musiqi əsərlərindən ibarət proqram nəzərdə tutulmuşdu.

Konsert monitorunda Cahangir Cahangirovun musiqi bəstələdiyi “Dəli Kür” filmindən verilən fraqmentlə başlayır. “Dəli Kür” yazıçı İsmayıl Şıxlının eyniadlı romanı əsasında 1969-cu ildə “Azərbaycan film” kinostudiyasında çəkilib. Filmin rejissoru Hüseyn Seyidzadə və bəstəkarı Cahagir Cahangirovun yaradıcılıq vəhdəti, yüksək professionallığı ilə burada öz əksini tapmışdır. Ümumiyyətlə Cahagir Cahangirov Hüseyn Seyidzadənin rejissorluğu ilə üç filmə musiqi yazmışdır. Bunlar “Koroğlu” (1960), “Yenilməz batalyon” (1963) və adı çəkdiyimiz “Dəli Kür” (1969) filmləridir. “Dəli Kür” filminin əvvəlində səslənən Cahangirovun “Ana Kür” mahnısı Rəfiq Zəkanın sözlərinə yazılmışdır və burada mahnını keçmiş Azərbaycan SSR xalq artisti Gülağa Məmmədov ifa edir.



Qeyd etdiyimiz fraqmentdən sonra Azərbaycan Milli Konservatoriyasının rektoru, xalq artisti, professor Siyavuş Kərimi səhnəyə çıxaraq görkəmli bəstəkar Cahangir Cahngirovun yaradıcılığından söhbət açır və bütün axşamı səhnəni ifaçılarla bölüşərək konsertin gedişatına rəhbərlik edir. O, düzgün qeyd edir ki, Cahangirovun yaradıcılığı olduqca zəngin, hərtərəfli, mürəkkəb eyni zamanda ürəklərə asan yol tapan musiqi nümunələridir və bəstəkarın hər əsəri bir dünyadır. Növbəti musiqi nömrəsi bəstəkarın 1948-ci ildə dahi Nizaminin 800 illiyi ilə əlaqədar yazılmış xor üçün “Qəzəl” əsərinin balaban alətləri ansamblının ifasında çıxışıdır. AMK-nın tələbələrindən ibarət ansamblın ifasında “Qəzəl”, balaban alətinin tembr və səslənmə xüsusiyyətini nəzərə alaraq maraqlı və özünəməxsus şəkildə təqdim olundu (əsəri ansambl üçün işləyən AMK-nın professoru İlham Nəcəfovdu). Bu gözəl, dolğun və səmimi hissləri əks etdirən musiqi əsərinin ifası fonunda tamaşaçılara monitorda bəstəkarın həyat və yaradıcılığının əsas məqamlarını əks etdirən foto-slayd görüntüsü verilir. Bu nömrədən sonra səhnəyə Azərbaycanın xalq artisti, Azərbaycan Respublikası Kinematoqrafçılar İttifaqının sədri Şəfiqə Məmmədova dəvət olundu. Şəfiqə xanım öz çıxışında Cahangirovun dram tamaşalarına yazdığı musiqi haqqında geniş məlumat verərək öz xatirələri ilə bölüşdü.

Məlum olduğu kimi C.Cahangirov bir sıra dram tamaşalarına musiqi bəstələmişdir. Onlardan Ə.Məmmədخانlının “Od içində” (1950-ci illər), N.Xəzrinin “Sən yanmasan” (1974) və “Mirzə Şəfi” (1982), H.Cavidin “Xəyyam” (1970), Ə.Əylislinin “Quşu uçan budaqlar” (1978) və C.Məmmədquluzadənin “Dəli yığıncağı” (1978) dram əsərlərinə bəstələnmiş musiqinin adlarını çəkmək olar. Bu əsərlər içərisində H.Cavidin “Xəyyam” və C.Məmmədquluzadənin “Dəli yığıncağı” dram tamaşalarına yazılan musiqi xüsusi məna kəsb edir. “Xəyyam” üç pərdə doqquz şəkildən ibarətdir. C.Cahangirov “Xəyyam” tamaşasına 64 musiqinömrəsi yazmışdır. Bu musiqi nömrələri içərisində Alp Arslanın qələbəsini əks etdirən marş, Saray qızlarının rəqsi,

Zəlzələ səhnəsi xüsusi maraq doğurur. Burada bəstəkar böyük ustalıqla təsvirçilik elementlərinə üstünlük verir. H.Cavidin əsərinin dramaturji ideyası C.Cahangirovun musiqisində tam şəkildə öz əksini tapmışdır. Beləliklə ilk orkestr nömrəsində artıq dramın dərin fəlsəfi məzmunu əks etdirilir. “Xəyyam” tamaşasınınpremyerası 1970-ci il martın 12-də Akademik Milli Dram Teatrının səhnəsində baş tutmuşdur. Baş rollarda Şəfiqə Məmmədova (Sevda – xanəndə qız), Azərbaycanın xalq artistləri Mehdi Məmmədov və Həsən Turabov (Xəyyam) çıxış etmişlər.

Şəfiqə xanım çıxışını yekunlaşdıraraq “Füzuli” kantatasının musiqisi fonunda H.Cavidin “Gəldin də, neçin pəmbə buludlar kimi axdın” şerini C.Cahangirova ithaf edərək fikirlərini tamamladı.

Monitorda “Yenilməz batalyon” filmindən güllələnmə səhnəsinin fraqmenti verilir. “Yenilməz batalyon” filmi 1960-ci illərdə “Azərbaycanfilm” kinostiyasında çəkilmişdir. Burada C.Cahangirovun musiqisi ilə kinokadrlarının professionalıqla üst-üstə düşməsi kino musiqisinin inkişafının yüksək mərhələsi kimi qəbul olunur. Bu filmdən həmçinin “Teymurun mahnısı” bəstəkarın ən gözəl və məşhur mahnı nümunələrindəndir. Filmdə mahnını xalq artisti, görkəmli xanəndə İslam Rzayev ifa etmişdir.

Əməkdar artistlər Elçin Həşimov və Elnur Əhmədovun müşayiəti ilə xanəndə Ehtiram Hüseynovun ifasında “Etməzmidim?” qəzəl romansı səsləndi. Romans dahi Məhəmməd Füzulinin sözlərinə yazılıb. Füzuli poeziyasının dərin fəlsəfi məzmunu musiqi dili vasitəsilə C.Cahangirov üslubuna xas şəkildə əks olunmuşdur. Ümumiyyətlə Füzuli poeziyası bəstəkarın yaradıcılığında böyük rol oynamışdır. O cümlədən C.Cahangirovun məşhur, geniş dinləyici kütləsinin rəğbətini qazanmış əsərləri sırasında Füzuli kantatası xüsusi qeyd olunmalıdır. Füzuli kantatası XVI əsrin dahi şairi Məhəmməd Fizulinin 400 illiyi münasibəti ilə yazılmış bu əsər 1959-cu ildə ilk dəfə ifa olunmuşdur. Kantatada Füzulinin “Söz”, “Ney kimi”, “Məni candan usandırdı”, “Ol pərivəş” qəzəllərindən və “Leyli və Məcnun” poemasının “Qəzəli ustad” şerindən istifadə olunmuşdur. Eyni zamanda Füzuliyə həsr olunmuş Rəsul Rzanın “Gəl ey dövrən cəfəsindən” şerinin birinci altı sətiri kantatada verilir. C.Cahangirov Füzuli qəzəllərinin dərin mənasını böyük ustalıqla öz musiqisində əks etdirir.

Əməkdar artist Anar Şuşalının ifasında bəstəkarın “Gül camalın gülə dedi” (N.Gəncəvinin sözlərinə) əsəri dinləyicilərə təqdim olundu. Bu əsərdə C.Cahangirov qəzəl janrına müraciət edərək dahi Ü.Hacıbəylinin ənənəsini davam etdirərək, özünün vokal üslubunu və ifadə xüsusiyyətlərini göstərmişdir. Bədii poeziya və qəzəllərdə adətən bənzətmə, oxşatma kimi ifadə metodundan istifadə olunma (məsələn sevgilini güllərlə, şairi bülbüllərlə müqayisəsi) C.Cahangirov musiqisində obraz təcəssümünü tapır. C.Cahangirov dahi melodist olmuşdur. Onun melodiylarında obrazlı emosional ifadənin, intonasiyanın əhatə diapazonu olduqca genişdir. Buna misal kimi məhz “Gül camalın gülə dedi” qəzəlini göstərmək olar.

Nöbəti çıxış üçün Siyavuş müəllim səhnəyə Azərbaycan Dövlət Film Fondunun direktoru, Azərbaycan Respublikası Kinematoqrafçılar İttifaqının icraçı katibi Cəmil Quliyevi dəvət etdi. O, C.Cahangirovun yaradıcılığının mühüm hissəsini təşkil edən kinofilmlərinə yazdığı musiqisi, onun bu sahədə fəaliyyəti haqqında geniş məlumat verərək qeyd etdi: “C.Cahangirovun kinomusiqisinin dahiliyi ondadır ki, onun

musiqisi təsviri illüstrasiya etmir. Onun musiqisi təsvir ilə vəhdət yaradır, təsviri daha da zənginləşdirir və inkişaf etdirir. Eyni zamanda C.Cahangirov kinematoqrafda dramaturgiyanı dərinlən hiss edirdi və dramaturgiya çərçivəsində öz musiqisini yaradırdı. Yəni, musiqi filmə mane olmurdu, o filmlə sintez təşkil edərək vahid bir sənət əsərinin yaranmasına gətirib çıxarırdı. C.Cahangirov Azərbaycan kinomusiqisində nadir bəstəkarlardan biridir ki, bütün kino yaradıcılıq prosesində əvvəldən axıradək iştirak edirdi”. Cəmil Quliyev çıxışının sonunda başda Siyavuş müəllim olmaqla bütün yaradıcı kollektivə öz təşəkkürünü bildirdi.

Cəmil Quliyevin bəstəkarın kinomusiqisi haqqında geniş çıxışının ardınca “Koroğlu” kinofilmindən fraqment verildi. “Koroğlu” filmi 1960-cı ilə “Azərbaycanfilm” kinostudiyasında lentə alınmışdır. Filmin yaradıcı qrupu Koroğlu dastanının ekranlaşdırılmış variantını tamaşaçılara təqdim etmişdir. Filmdən Koroğlunun, Dəli Həsənin və rəqqasə qızın mahnıları çox məşhur və indi də xalqımız tərəfindən sevilən və dinlənən mahnılardır (bu mahnıların notları 1961-ci ildə C.Cahangirov “Mahnılar” adı altında Azərbaycan Dövlət Musiqi Nəşriyyatı tərəfindən nəşr olunmuşdur). Filmdə mahnıları ifa edən görkəmli sənətkarlarımız Xalq artistləri Lütfiyar İmanov və Şövkət Ələkbərovanın adlarını xüsusi qeyd etmək lazımdır. Tədbirdə adı çəkilən Dəli Həsənin mahnısını xalq artisti, professor Mənsüm İbrahimovun mahir ifasında dinlədik. Mahnının əvvəlində giriş xarakterli rəngdən sonra Mənsüm İbrahimov “Şur” muğamından (B.Vahabzadənin sözləri ilə) bir parça ifa edərək mahnıya keçid etdi. C.Cahangirovun Zeynal Cabbarzadənin “Bana bana gəl, qaçma gözəl” sözləri ilə başlayan mahnısı oynaq, şən-zarafatyana xarakter daşıyır. Elçin Həşimovun və Elnur Əhmədov müşayiəti ilə səslənən mahnıda ifaçılar hətta nəqarət yerlərində xanəndə ilə birgə oxuyurdular. Bu da ifaçıların improvizasiya edərək yüksək professionallığını və öz sənətinə dərin məhəbbətini bir daha sübut edir. Mahnının sonluğunu Mənsüm müəllim zil-şahnaz üzərində improvizasiya ilə tamamlayır.

Konsertdə xalq artisti Aygün Bayramova da Elçin Həşimov və Elnur Əhmədovun müşayiət ilə çıxış etdi. Aygün Bayramova Cahangirovun Süleyman Rüstəmin sözlərinə yazdığı “Sevgilim söyləmə vəfasız mənə” mahnısını ifa edir. Bu mahnının əsasını məhəbbət lirikası təşkil edir. Məhz xanəndələrin ifasında Cahangirov mahnılarının muğama nə qədər yaxın olduğunu bir daha görmək olar. Bəstəkar burada lad-tonal qanunauyğunluğuna, metro-ritmik və struktur-kompozisiya quruluşu və intonasiya əsasına böyük diqqət yetirir və öz musiqisində məharətlə istifadə edir.

Aydın Əliyevin ifasında qarmon aləti üçün özünəməxsus işləmədə bəstəkarın “İlk bahar gəldi” (bu mahnının mahir ifaçısı Rəşid Behbudov olmuşdur)mahnısı lirik rəqs kimi təqdim olundu. Səhnədə rəqqasənin incə hərəkətləri musiqini tamamlayan maraqlı nömrə idi. Qeyd etmək lazımdır ki, C.Cahangirov mahnılarında müxtəlif janr elementlərinin və onların birləşməsinin şahidi oluruq. Məsələn mahnı-qəzəl, mahnı-vals, mahnı-rəqs və s. kimi elementlərdən bəstəkar mahircəsinə istifadə edir. Janr əsasının genişliyi onun mahnılarının fərqləndirici xüsusiyyətidir.

Səhnədə Siyavuş Kəriminin gözəl müşayiəti ilə C.Cahangirovun “Alagöz” mahnısı əməkdar artist Ramil Qasimovun ifasında səsləndi. Bu mahnı bəstəkarın lirik mahnıları sırasına daxildir. Dərin məzmunlu, bəstəkarın yazı üslubunun əsas xüsusiyyəti olan nəqliçilik prinsipini əks etdirən parlaq nümunədir. Siyavuş müəllimin

müşayiəti ilə C.Cahangirovun sevilən mahnılarından bir olan, İslam Səfərlinin sözlərinə yazdığı “Zərif gülüşümlə” (“Gəl sevak vətəni – Azərbaycanı”, Çahargah muğamı üzərində yazılmışdır) mahnısı xalq artisti, professor Azər Zeynalovun təqdimatında ifa olundu. Bəstəkarın hər bir mahnısının forma, musiqi dili və obraz baxımından zəngin olması, Cahangirov üslubunun fərqləndirici xüsusiyyətlərindən biridir. Həmçinin qeyd etmək lazımdır ki, C.Cahangirov mahnılarında, inkişaf prinsipinə görə ənənəvi mahnı janrından kənara çıxaraq əsəri, bir növ, balladaya yaxınlaşdırır. Mahnılarda fikrin, məzmunun musiqi dili vasitəsi ilə tədricən açılması bəstəkarın yaradıcılığının aparıcı prinsipi kimi qeyd etmək olar.

C.Cahangirovun doğma torpağına, xalqına olan dərin məhəbbəti və bağlılığı onun vətənpərvərlik hisslərini əks etdirən əsərlərində böyük məharətlə ifadə olunur. Belə əsərlərdən biri, konserti tamamlayan nömrə “Ana yurdu” mahnısıdır. Əsər AMK-nın tələbə xoru (mahnını xor üçün işləyən AMK-nın “Dirijorluq” kafedrasının baş müəllimi, xormeystr Təranə Yusifovadır) tərəfindən ifa olundu. Solistlər qisminə Azər Zeynalov və Anar Şuşalı çıxış edərək ecazkar ifaları ilə konserti yekunlaşdırdılar.

Konsertdən gözəl təəssuratlarla ayrılaraq belə nəticəyə gəlmək olar ki, həqiqətən də Azərbaycan musiqisi, Azərbaycan bəstəkarları mədəniyyətimizi dünyaya tanıtdıran güclü bir qüvvədir. C.Cahangirov isə bu bəstəkarların içərisində ön sırada gədən sənətkardır.

AMK-nın dosenti, sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru
Quliyeva Leyla

“MUĞAM ALƏMİ” V BEYNƏLXALQ MUĞAM FESTİVALI

2018-ci ilin 7-14 mart günlərində respublikamızda sanki bir “muğam dalğası” keçdi. 2009-cu ildən bəri mütəmadi keçirilən “Muğam aləmi” adlı beynəlxalq festival artıq beşinci dəfədir ki, muğamsevərlər, eləcə də yaradıcı potensialını muğamda gerçəkləşdirən ifaçılar və elmi araşdırmalarını muğamla bağlayan alimlər üçün bir meydan açır. Bu dəfə də biz muğamı hər simada, müxtəlif təfsirlərdə, çox fərqli təqdimatlarında izləyə bildik. Tanınmış muğam ustalarının bu sahədəki nəzəri və praktiki təcrübələri Qərb dinləyicisinə, bir növ, Azərbaycanın müasir mədəni həyatı ilə tanış olmaq imkanı yaradır.

“Muğam aləmi” V Beynəlxalq Muğam Festivalı Heydər Əliyev Fondu, Azərbaycan Respublikasının Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi, Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı və Azərbaycan Milli Konservatoriyası tərəfindən hazırlanmış və təqdim edilmişdir. Festivalın bədii rəhbəri xalq artisti, YUNESKO-nun “Sülh artisti”, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının sədri, professor Firəngiz Əlizadədir. Bu ilki beynəlxalq muğam festivalı Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinin 100 illiyinə həsr olunub və bundan sonra hər üç ildən bir keçiriləcək. Firəngiz Əlizadə bunu belə şərh edir: “Buna səbəb odur ki, iki ilə yeni nəsil xanəndə yetişmir. Mərhələli şəkildə yeni tərzlər formalaşmalıdır. Bizim məqsədimiz muğamı ənənələr çərçivəsində olsa da hər dəfə yeni simada təqdim etməkdir”.

Festivalın maraqlı proqramı vardı. Bu dəfə festivalın formatı daha geniş və miqyaslı oldu. Festival çərçivəsində Bakı və Gəncə şəhərlərində Azərbaycan və xarici musiqiçilərin iştirakı ilə konsertlərin təşkili, beynəlxalq elmi simpoziumun, beynəlxalq muğam müsabiqəsinin keçirilməsi nəzərdə tutulmuşdu. Tədbirlərdə iştirak etmək üçün Türkiyə, Moldova, Polşa, İran, İraq, Özbəkistan, İordaniya, Misir, Suriya, Tacikistan, Qazaxıstan, Mərakeş və başqa ölkələrdən musiqiçi və münisflər heyəti dəvət olunmuşdu.

Festivalın açılış mərasimi 7 mart 2018-ci il tarixində Heydər Əliyev Sarayında



gerçəkləşdi. Tədbirdə tanınmış kollektivlər – Üzeyir Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestri (dirijor Fəxrəddin Kərimov), Azərbaycan Dövlət Xor Kapellası (bədi rəhbər: Gülbacı İmanova), Azərbaycan Dövlət Mahnı və Rəqs Ansamblının rəqs qrupu (baletmeyster Cəmilə Bayramova), Bakı Xoreoqrafiya Akademiyasının tələbələri və solistlər – Gülyaz Məmmədova, İlkin Əhmədov, Afaq Abbasova, Anton Fernştat, Sahib Paşazadə, Toğrul Əsədullayev və başqaları iştirak etdi. Festival günlərində Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestrinin, Azərbaycan Dövlət Xalq Çalğı Alətləri Orkestrinin, Q.Qarayev adına Azərbaycan Dövlət Kamera Orkestrinin, Azərbaycan Dövlət Rəqs Ansamblının, Dövlət Xor Kapellasının, Azərbaycan Dövlət Mahnı və Rəqs Ansamblının, “Cəngi” etno-caz qrupunun çıxışları da nəzərdə tutulmuşdu.

Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasında 7-10 mart tarixində “Muğam ənənəsi elm və incəsənət qovşağında” mövzusunda beynəlxalq simpozium da öz işinə başladı. Simpoziumda Fransa, Kanada, Hollandiya, Türkiyə, İran, Macarıstan, Özbəkistan və Serbiyadan dəvət olunmuş xarici qonaqlar öz çıxışları ilə bu “muğam dalğasını”nın miqyasını daha da genişləndirdilər. Birinci festivaldan üzübəri ənənənin davamı olaraq Muğam Mərkəzində 7 gün açıq qapı şəraitində hərəsi bir 7 əsas muğama həsr edilmiş günlərdə dinləyicilər xüsusilə razı qaldı. Beynəlxalq Muğam Mərkəzində keçirilmiş konsertlərdə “Rast”, “Şur”, “Segah”, “Çahargah”, “Bayatı-Şiraz”, “Şüş-tər” və “Hümayun” muğamları istedadlı ifaçılar – Elnur Zeynalov, Qoçaq Əsgərov, Arzu Əliyeva, Babək Niftəliyev, Nisbət Sədrayeva, Məmməd Nəcəfov, Abgül Mirzəliyev və başqaları tərəfindən tamaşaçılara təqdim olundu.

Bu dəfə Bakı ilə bərabər, Gəncə şəhəri də tədbirlərin mərkəzinə çevrilmişdi. Festival çərçivəsində qonaqlar Gəncədə inşa edilmiş filarmoniya binası ilə də tanış oldular.

Festivalın proqramına Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operası, Marionet Teatrının “Leyli və Məcnun”, Qara Qarayevin 100 illik yubileyi ilə əlaqədar bəstəkarın “Yeddi gözəl” baletinin tamaşaları da daxil idi. Muğam festivalı dahi bəstəkarımız Qara Qarayevin 100 illik yubiley ilə üst-üstə düşdüyündən festival çərçivəsində “Muğam sənətində azərbaycançılıq məfkurəsi” və “Qara Qarayevin əsərlərində muğamın təcəssümü və izləri” kimi məruzələr də təqdim edilərək festivala rəng qatdı. Festival günlərində, həmçinin Musiqili Teatrda “O olmasın, bu olsun” tamaşası, Akademik Milli Dram Teatrında ötən ilin may ayında YUNESKO-da nümayiş olunan “Nəsimiyə ithaf” layihəsinin Bakı premyerası, R.Behbudov adına Mahnı Teatrında Mircavad Cavadovun rəh-



bərlik etdiyi “Cəngi” qrupunun konserti, Müslüm Maqomayevin “Şah İsmayıl” operasının tamaşası qonaqlara təqdim edildi. Açılış konsertində həmçinin bəstəkar Müslüm Maqomayevin “Nərgiz” operasından uzun illərdir səslənməyən ariyanın ifasını ənənələrin itməməsinə vurulan nəfis bir eyham kimi qavramaq olardı.

Muğam festivalı Azərbaycan Milli Konservatoriyasında 10-13 mart tarixində beynəlxalq muğam müsabiqəsi şəklində işini davam etdi. Müsabiqənin münisflər heyətinin tərkibində Azərbaycan, Polşa, Türkiyə, İran və Tacikistan musiqi mədəniyyətinin tanınmış nümayəndələri iştirak edirdi. Müsabiqə instrumental və vokal bölmələri üzrə aparılırdı.

Eyni zamanda Azərbaycan Milli Konservatoriyasında musiqi gecələrinin keçirilməsi də nəzərdə tutulmuşdu. Konsertlərdə “Qarabağ” muğam qrupu və “Qaytağı” instrumental ansamblı görkəmli sənətçi və tanınmış musiqiçilər – Mənsur İbrahimov, Ənvər Sadıqov, Elçin Həşimov, Elnur Əhmədov, Təyyar Bayramov, Aytən Məhərrəmov, Kamran Kərimov, İdris Hüseynov və Kamran Novruzov ilə birgə çıxış etdi.

Martın 14-də Azərbaycan Dövlət Akademik Filarmoniyasında “Muğam aləmi” V Beynəlxalq Muğam Festivalına yekun vurulub. Festivalın təntənəli bağlanış mərasimi 14 mart 2018-ci il tarixində Azərbaycan Dövlət Akademik Filarmoniyasında bədii rəhbər və baş dirijor Ağavərdi Paşayevin rəhbərliyi altında Azərbaycan Dövlət Xalq Çalğı Alətləri Orkestri, Fikrət Əmirov adına Azərbaycan Dövlət Mahnı və Rəqs Ansamblı və Muğam müsabiqəsi qalibləri çıxış etdi.

Xüsusi qeyd etməliyik ki, irimiqyaslı, bir həftə davam edən festivala 15-dən çox ölkə qatılıb. Firəngiz Əlizadə Azərbaycan muğamının tarixi keçmişindən və müasir inkişaf səviyyəsindən söz açaraq bu irsin qorunması və təbliğində festivalın müstəsna rol oynadığını söyləyib. Bildirib ki, “Muğam aləmi” V Beynəlxalq Muğam Festivalı ölkəmizdə artıq ənənəyə çevrilmiş böyük musiqi tədbirlərinin növbəti uğurlu hadisəsidir.

Festivalın yekunu olaraq Beynəlxalq Muğam Müsabiqəsinin qalibləri mükafatlandırılıb. Solo-muğam ifaçılığı üzrə azərbaycanlı xanəndə Elsevər Muradov və özbəkistanlı ifaçı İlyos Arabov birinci yerə layiq görülməklə, Tacikistan təmsilçisi Sardor Soliyev və azərbaycanlı Pərviz Qasımov ikinci yeri tutublar. Instrumental muğam ifaçılığı üzrə isə Azərbaycan musi-



qiçisi Nurlan Cəbizadə birinci, Aria Mohafəz (İran) və Elnur Mikayılov (Azərbaycan) ikinci, Otacon Akramov və Azamat Ergaşev (Özbəkistan) üçüncü yerlərə layiq görüldülər. Mədəniyyət və turizm naziri Əbülfəs Qarayev, festivalın bədii rəhbəri, xalq artisti, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının sədri Firəngiz Əlizadə və beynəlxalq muğam müsabiqəsinin münşiflər heyətinin sədri, Azərbaycan Milli Konservatoriyasının rektoru, xalq artisti Siyavuş Kərimi qaliblərə diplom və pul mükafatı təqdim edib. Müsabiqədə iştirak edən İsrail ifaçısı Noam Dayan, Misir təmsilçisi Omer Abdo və Azərbaycan musiqiçisi Arifə İmanovaya Mədəniyyət və Turizm Nazirliyinin təsis etdiyi mükafatlar verilib. Bağlanış mərasimində Azərbaycan və Qazaxıstan musiqiçilərinin Novruz hədiyyəsi kimi təqdim etdikləri “Sarı gəlin” xalq mahnısı gecəyə xüsusi rəng qatıb.

Əbülfəs Qarayev qeyd edib ki, münşiflər tərəfindən seçilən ən layiqlilər muğam sənətinin daha böyük coğrafiyada təbliği ilə öz töhfələrini verəcəklər. Nazir deyib: “Bu festival artıq 3 ildən bir keçiriləcək və biz indidən növbəti festivala hazırlaşmalıyıq”.

“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, müəssəsinin 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 ediləcəkdir.
- Məqalə ədəbiyyat siyahısı, not nümunələri və xülasələrlə birlikdə 7-15 A4 formatlı səhifə çərçivəsində olsa yaxşıdır.
- Elmi məqalə araşdırmadırsa not nümunələrinin olması vacibdir. Not nümunələri not yazan proqramların birində səliqəylə yığılmalıdır. Ksero kopyanın görüntüsü keyfiyyətsiz olarsa məqalənin üstündə verilə bilməz.
- Sadalanan tələblər olmayan məqalə geri qaytarıla bilər.

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

KONSERVATORİYA

ELMI NƏŞR

№ 1 (39)

Bakı – 2018

EKSPERT ŞURASI

Sevil Fərhadova

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Gülzar Mahmudova

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

Ceyran Mahmudova

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

Cəmilə Həsənova

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

Rafiq Musazadə

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor, əməkdar müəllim

Məmmədəğa Umudov

Əməkdar incəsənət xadimi, professor,

Kamilə Dadaşzadə

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Faiq Nağıyev

Bəstəkar, əməkdar incəsənət xadimi, dosent

Sərdar Fərəcov

Bəstəkar, əməkdar incəsənət xadimi

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 2018, №1 (39), 100s.

Yığılmağa verilmişdir: 03.03.2018

Çapa imzalanmışdır: 18.03.2018

Tiraj 250 nüsxə, sifariş № 58

"Ecoprint" mətbəəsində çap olunub