



**AZƏRBAYCAN
RESPUBLİKASI
TƏHSİL NAZİRLİYİ**



**AZƏRBAYCAN MİLLİ
KONSERVATORİYASI**

KONSERVATORİYA

ELMİ NƏŞR

№ 2 (40)

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

Fərəh Əliyeva

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Ülkər Əliyeva

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Nazim Kazimov

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 – 2 (40)

Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti - 100

Üzeyir Hacıbəyli – Bir yaş 4

Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinin
100 illiyinə həsr olunmuş elmi seminar 7

Heydər Əliyev – 95

Heydər Əliyev - daim xatırlanan və heç
vaxt unudulmayan şəxsiyyət 10

Səbinə MƏMMƏDOVA –Azərbaycan
musiqisinin inkişafında Heydər Əliyev
mərhələsi 13

Muğamsünaslıq

Fəxrəddin BAXŞƏLİYEV – Milli
məqamların əmələ gəlməsində qeyri-
temperasiyalı quruluşun təhlilinə dair 16

Alətsünaslıq

Nərgiz ƏHMƏDOVA – Dünya xalqlarının
musiqi mədəniyyətində tənbur aləti
və onun növləri 23

Нурбану ЖОЛДАСОВА – Игра на
казахском шаңқобызе и башкирском
кумызе: историко-этнографические
аспекты 33

Coşqun SADIQOV – Balaban alətinin
inkişafında ifaçıların rolu 41

Aşıqşünaslıq

Həcər MƏMMƏDLİ – “Telli sazım”
peşrovu47

Bəstəkar yaradıcılığı

Aydın ƏLİYEV – Bəstəkar musiqisində
simfonik muğamlar51

Лала ГУСЕЙНЛИ – О некоторых особенностях музыкального языка Акшина Ализаде в балете «Вальс надежды».....55

Айла ЗАКАРИЯ КЕРИМОВА – Особенности структурной организации вокальных миниатюр цикла «Dəniz, göy, məhəbbət»
Севды Ибрагимовой63

Gülnarə MANAFOVA – C.Quliyevin
“Oğuznamə” baletinin intonasiya
Dramaturgiyası70

Ülfət NİFTİYEV – Süleyman Ələsgərovun lirik mahnılarının forma xüsusiyyətlərinə
dair91

Musiqinin tədrisi

Malik QULİYEV – Tar tədrisinin bəzi
məsələləri96

Afət KAZIMOVA – Kamança alətinin
tədrisində işləmə və köçürmələrin metodik
və praktik əhəmiyyəti101

İfaçılıq sənəti

İlham NƏZƏROV – “Koroğlu” operasında
Bülbülün ifaçılıq üslubuna dair106

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

Gülzarə Manafova

Korrektorlar:

Fazilə Nəbiyeva

Aygül Səfixanova

Operator:

Gülzarə Rzayeva

Dizayn:

Gülzarə Rəfiq

Flora Əliyeva

Üz qabığında:

Rəssam **Qəyyur Yunus**

Naşir:

Ceyhun Əliyev

Texniki redaktor:

Ülvi Arif

Ünvan: Az 1073, Bakı ş.,

Ələsgər Ələkbərov 7

Tel.: (012) 539-71-26 (Elmi işlər
üzrə prorektor: Lalə Hüseynova)

(050) 329-18-81

(Məsul katib: Abbasqulu

Nəcəfzadə)

(050) 329-67-98 (Redaktor:

Gülzarə Manafova)

Email: azconservatory@gmail.com

Sayt: konservatoriya.az

©AMK–2018

Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti - 100

Bu il Azərbaycan xalqı zəngin dövlətçilik tarixinin ən şərəfli və şanlı səhifəsini – müstəqil Azərbaycan Respublikasının ilk dəfə dünya səhnəsinə çıxmasının 100 illiyini böyük qürur və fəxarət hissi ilə qeyd edir.

İki il ömür sürmüş Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti elə möhkəm və sağlam istiqlalçılıq məfkurəsini formalaşdırmağa müvəffəq oldu ki, onu heç bir qüvvə milli şüurumuzdan, yaddaşımızdan silib çıxara bilmədi. Bu böyük olayın misilsiz əhəmiyyətini dərk etmək, duymaq üçün tarixi sənədlər, ədəbi mənbələr və mətbuat səhifələri xüsusi önəm daşıyır. Cümhuriyyət dövründə vətəndaşlıq mövqeyini və təəssübkeşliyini dahiyənə surətdə ortaya qoymuş ilk bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəylinin iti publisist qələmi ilə yazılmış məqalə və parlament yazıları bu baxımdan müstəsna əhəmiyyətə malikdir.



“Azərbaycan” qəzetində dərc olunan bu yazılardan birini –1919-cu ildə gənc Azərbaycan Respublikasının bir illiyi münasibətilə Üzeyir bəyin şövqlə qələmə aldığı “Bir yaş” məqaləsini oxuculara təqdim edirik.

Üzeyir Hacıbəyli

“Azərbaycan”, 28 may, 1919-cu il

BİR YAŞ

Bu gün, istiqlalını elan etmiş olduğumuz və istiqlalı qazanmaq yolunda çaylarca qanlar axıdıb, minlərcə xanımanlarımızı xərəbə qoyduğumuz bir dövlətin, yəni Azərbaycan Türk Dövlətinin bir yaşı tamam olub da ikinci yaşa qədəm qoyduğu gündür...

Novzad dövlətimizin təvəllüdü, ana bətnindən doğulması – çətinliklə əmələ gəldi. Ana vətən, balasını doğarkən, özünü qurban verəcək dərəcəsinə gəlmişdi... Azərbaycan torpağı bir xərəbazara, bir viranəyə dönəcək idi. Onun, o mədəri mehribanının nazik sinəsi, zərif bədəni üzərində gəzən qaba ayaqlar, həm anası

bətnindəki balasını çəkmələrinin təpikləri altında tapdalamaq, əzmək və xurd-xaş etməklə anasını da, balasını da öldürmək istəyirdilər.

Lakin bu zəif sinə içində gizlənmiş olan eşq və məhəbbət o dərəcə böyük bir qüvvətə haiz idi ki, zəif cismi, qüvvətli ruh sayəsində düşmən zülmü qarşısında tab və taqətdən düşməyib yaşamaq və yaşatmaq iqtidarını qeyb etmədi.

Və bu gün, doğduğu övladının sənaye-dövriyyəsi münasibətilə bayram qurub və övladını mavi, al və yaşıl rəngli parçalarla bəzəyib nümayişkarənə bir cürətdə bəyani-iftixar etmədədir.

Bir yaşlı dövlətimiz, – gələcəkdə – yaxın gələcəkdə – türklüğün ümidgahı, islamlığın pənahı və aləm mədəniyyətinin möhtərəm bir üzvü olacağını hələ bir yaşında olduğu halda – hər kəsə bildirməkdədir.

Azərbaycanın türkliliklə istiqbal meyvələri yetişdirmək üçün münbit bir topaq təşkil etdiyini Osmanlı türk qardaşlarımız dəxi iqrar və etiraf edib bizə ümidi-ənəzər ilə baxmadadırlar. Filhəqiqə, Azərbaycan idi ki, türk şərqində sağlam bir milliyət hissi oyatdı, millət nə olduğunu millətini unutmuş türklərə bildirdi. Onlara – sən əvvəl-əvvəl bir türksən, dedi və “türkəm” dedirdi...

Türk qövminin dəxi farslar, ərəblər kimi müstərif olduqları dini mübin islamın – Allahımız bir, peyğəmbərimiz bir, Quranımız bir və binaən – iləh dinimiz də bir olmalıdır – deyə bu birligə feil və əql ilə qədəm qoyan Azərbaycan türkləri oldu desəm, əminəm ki, xəta etmərəm. Bu fikrin Azərbaycan türkləri arasında olduqca sürətlə intişarı və qüvvətlənməsini görərkən sözlərimin təsdiqinə məcbur olarlar.

Bizi vəhşi bilənlər və bizdən yalnız qan içicilik gözləyənlər ilə bizim vicudimizi aləmi-mədəniyyət üçün təhlükəli ədd edənlər ilə bir balaca təmas lazım imiş ki, bu fikrin və bu nəzərin sırf yalan və yalnis olduğu meydana çıxsın. İngilis bizim içimizə girərkən, özlərini vəhşi bir heyvan qarşısına çıxmış bir ovçu vəziyyətində saxlamaq ehtiyacına heç bir lüzum olmadığını bir iki gündən sonra kəməli-təəccüblə anladılar və haqqımızda bəsləməkdə olduqları nəzər və təsəvvüratın – bilməməzlik və ya düşmən təbliği nəticəsi olaraq xəta yanlış olduğunu da dərk etdilər; əminəm ki, bunu da dərk etdilər ki, istibdad altında tərəqqi və təalidən cəbrən mərhum və cəhalətə məhkum edilmiş olan bir millət, azad olduqdan sonra çox çəkməz ki, aləmi-mədəniyyət bazarlarında öz milliyətləri təqazası ilə əmələ gəlmiş mədəni mətəllərini ənzari-bəşəriyyətə təqdim ilə mədəniyyəti qoca olan millətləri də heyran qoyarlar...

AL rəngi türkligə, YAŞIL rəngi islamlığa və MAVİ rəngi mədəniyyətə işarə olan bayrağımızın mənayi-mənəviyyəsi də budur.

Adamlar var ki, bizim istiqlalımızı istəmirdilər, halbuki bizə düşmən deyildilər və bu istəməməzlikləri də düşmənçilik üzündən deyildi. Fəqət, onlar qorxurdular.

Qorxurdular ki, biz hökumət etməyə, məmləkət dolandırmağa, dövlət saxlamağa qabil olmayıb da müxtəlif millətli təbəmizin can və malını mühafizə edə bilməyək, siyasətdə bacarıqsızlıq göstərüb xalqın istirahətini pozaq...

Lakin novzad dövlətimizin yeni başlamış ömrünün günləri və ayları gəlib getdikcə, bu fikirdəki adamlar öz fikirlərini dəyişməyə məcbur oldular; bolşeviklər dövründə həsrətini çəkdiyimiz çörək və çörəkdən artıq həsrətində olduğumuz əmin və əsayişin yoxluğu və cəməəti qoz və fındıq kimi bizar olan qətl və qarətin çoxluğu – o da, bu da dəf edildi; Azərbaycan dövləti çörək ilə bərabər əmin və əsayişi də iadə etməklə əhalini həm aclıq, həm də qətl və qarət bəlalərindən xilas qıldı; cavan dövlətimiz, dünyanı bürümüş olan sarı xəstəliklərlə də mədinizar bir surətdə mübarizəyə girişib zəfər və müvəffəqiyyət qazandı.

Düşmənlərimizin virdi-zəban etdiyi “bəy, xan və şallaq hökuməti” əvəzinə ən demokratik və ən hürriyətpərvər bir dövlət olduğunu bildirdi. Əhalisinə bir bu qədər geniş və genişliyi heç bir hökumətdə görünməmiş bunca hürriyyət və azadlıqların vicudu qarşısında düşmənlərimizin gözləri heyrlənib dilləri lal olacaq idi ki, hiylə və təzvirə əl atıb hökumətimizin bu qədər hürriyətpərəstliyini cəbunluğa və səhlənkərliyə isnad ilə bizi yenə də ləkələndirmək istəyirdilər. lakin bu axırkı zabostokanı – Azərbaycan istiqlalını məhv etmək və məmləkətimizi anarşi halına salmaq niyyəti ilə qurulmuş zabastovkanı yaratmaq işində hökumətimizin və millətimizin göstərmiş olduğu əzm və səbat, ustadlıq və məharət, düşmənlərimizin bu ləkəsini üzərimizdən sildi və bu təhməti də rəf etdi.

İçərisində çıxan qırmızı təhlükəni rəf və izaləyə qadir olan bir hökumət və millət, xaricdən sədəsı gələn qara təhlükəni də dağıtmağa və darmadağın etməyə qadir olmazmı, zənn ediyorsınız? Siz onun bir yaşar olduğuna baxmayın; düşmən dəfində təcrübəsiz olduğuna, türklük və islamlığına məxsus əzilətlərinə baxıb da əmin olunuz ki, bu hökumət və bu millət öz istiqlalını, öz azadlığını və öz təəbəsinə şanlı bir surətdə hər bir düşməndən qorumağa qadirdir və bu qüdrətini lazım olduğu halda isbat edər. Bu təntənəli, cəlal və şövkətli bayrağımızı görənlər bunu yəqin bilsin ki, bir yaşar cavan Azərbaycan türk dövlətinin istiqlali-mühafizəsindəki şüarı budur ki:

ÖLMƏK VAR, DÖNMƏK YOXDUR

Bu əziz bayram günü sidq dil ilə – yaşasın müstəqil Azərbaycan deyənlər, əmin olmalı: onu müstəqil yaşatmağa qadir olarlar.

AZƏRBAYCAN XALQ CÜMHURİYYƏTİNİN 100 İLLİYİNƏ HƏSR OLUNMUŞ ELMİ SEMİNAR

Hər bir xalqın tarixi yaddaşında unuda bilməyəcəyi, daima anacağı məqamları mövcuddur. Xüsusilə də dövlət müstəqilliyinin elan olunması xalqın həyatının heç vaxt unudulmayan ən önəmli uğurudur. Bu il də Azərbaycan xalqı öz tarixinin çox önəmli, şanlı səhifələrindən birini – 2018-ci il Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinin yaranmasının 100 illiyini qeyd edir.

Ötən əsrin bu ilinə nəzər yetirsək 1918-ci il mayın 27-də Zaqafqaziya müsəlman şurası üzvlərinin keçirdikləri iclasda Azərbaycanın müstəqilliyini elan etmək qərarı alındı. Bu məqsədlə Zaqafqaziya müsəlman şurası özünü Azərbaycan Milli Şurası, daha doğrusu, Azərbaycan parlamenti elan etdi. Bununla, əslində Azərbaycanın tarixində ilk parlament yarandı və Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti Şərqi və bütün Türk dünyasının ilk parlamentli respublikası kimi tarixə düşdü. Həmin iclasda Azərbaycan Milli Şurasının rəyasət heyəti və sədri seçildi və M.Rəsulzadə Milli Şuranın sədri oldu (Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti, URL: http://axc.preslib.az/az_a1.html).

Cəmi 23 ay fəaliyyət göstərsə də, Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti xalqın ictimai-siyasi, mədəni həyatında olduqca mühüm rol oynadı. Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti Parlamentində çoxsaylı qərarların qəbul edilməsi, elm və təhsilin inkişafı ilə bağlı həyata keçirilən qərarlar, məktəb və kitabxanaların açılması, Bakı Dövlət Universitetinin təsis olunması, xəstəxanaların yaradılması və digər məqamlar Cümhuriyyətin mövcud olduğu 23 aya təsadüf edir. Bu və digər islahatların həyata keçirilməsi ölkənin inkişafında əhəmiyyətli rol oynadı. “Sovet Rusiyasının hərbi müdaxiləsi və XI Qızıl Ordu hissələrinin qanlı hərbi əməliyyatları nəticəsində Şimali Azərbaycan yenidən Rusiyanın tərkibinə qatılsa da, Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti xalqımızın azadlıq hərəkatı tarixində dərin iz qoydu. Cəmi 23 ay yaşamasına baxmayaraq Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti sübut etdi ki, ən qəddar müstəmləkə və repressiya rejimləri belə, Azərbaycan xalqının azadlıq ideallarını və müstəqil dövlətçilik ənənələrini məhv etməyə qadir deyildir”(Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti, URL:http://axc.preslib.az/az_a1.html). 1991-ci ildə Azərbaycan xalqı öz dövlət müstəqilliyini bərqərar edərək Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinin ideallarını davam etdirir.

Bildiyimiz kimi Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinin 100 illiyi bayram kimi qeyd olunur. Bu münasibətlə Respublikanın müxtəlif mədəniyyət mərkəzlərində çoxsaylı tədbirlər təşkil edilir. Bu mənada mayın 24-də, Azərbaycan Milli Konservatoriyasında “Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinin 100 illiyi” mövzusunda keçirilən elmi seminar elm nümayəndələrini bir araya topladı. Tədbirə AMK-nın professor, müəllim və tələbə heyəti qatılmışdı. Mövzu ilə bağlı tanınmış mütəxəssislərin, böyük alimlərin fikirləri dinlənildi.

Tədbir ilk olaraq AMK-nın elmi işlər üzrə prorektoru, sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Lalə Hüseynovanın giriş sözü ilə başladı. L.Hüseynova Cümhuriyyətin yaranması barədə, həmçinin Üzeyir Hacıbəylinin Cümhuriyyət dövründəki geniş fəaliyyəti haqqında məlumat verdi. Üzeyir bəyin 1919-cu ildə “Azərbaycan”

qəzetində nəşr olunan “Bir yaş” məqaləsindən söhbət açdı. O, bildirdi ki, İstiqlalın bir illiyi ilə bağlı “İstiqlal” jurnalının xüsusi nömrəsində Üzeyir Hacıbəylinin “Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında” məqaləsi dərc olundu. Bu məqalə uzun müddət diqqətdən kənarda qaldığından Üzeyir bəyin elmi-nəzəri irsinin Sovet dövründə başlaması fikri yaranmışdı. Bu məqalənin üzə çıxması ilə məlum oldu ki, Üzeyir bəy sonrakı işlərində ortaya qoyduğu elmi müddəalarını 1919-cu ildə çap olunmuş “Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında” məqaləsində artıq bəyan etmişdir (Hacıbəyli Ü.Ə. Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında. Təqdim edən, ön söz və lüğətin müəllifi F. Əliyeva. B.: Adiloğlu, 2005, 76 s.). Doqquz bölmədən ibarət məqalədə Azərbaycan musiqi janrları, elmi nəzəriyyəsi barədə çox tutarlı, sonradan öz əksini tapan fikirlərin əksəriyyəti bu məqalədə özünü göstərir.

Daha sonra AMK-nın “Milli musiqinin tədqiqi” elmi-tədqiqat laboratoriyasının müdiri, sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Abbasqulu Nəcəfzadə “Bir daha Azərbaycanın müstəqilliyinin ilk illərində Üzeyir Hacıbəylinin soyadı barədə” mövzusu ilə çıxış etdi. Professor bildirdi ki, Üzeyir bəy nəinki 1918-20-ci illərdə, hətta sonrakı illərdə, o cümlədən 30-cu illərdə öz əsərlərini Hacıbəyli soyadı ilə imzalayırdı. Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyində saxlanan arxiv materiallarında bu bir daha öz əksini tapır. Cümhuriyyət dövründə Üzeyir bəy Hacıbəyli soyadını daşıyıbsa, niyə biz Üzeyir bəyə öz haqqını qaytarmayaq? A.Nəcəfzadə çıxış boyu video-çarx vasitəsilə arxiv materialları əsasında üzə çıxardığı, Üzeyir bəyin öz imzası ilə Hacıbəyli soyadını göstərdiyi əlyazmalarını da nümayiş etdirdi. Bundan əlavə professor qeyd etdi ki, 1897-ci ildə bir neçə Şuşa əsilzadəsinin imzası ilə Üzeyir Hacıbəylinin bəy nəslindən olması təsdiqlənmiş, ona bəylik şəhadətnaməsi də verilmişdir. A.Nəcəfzadə bildirdi ki, 2004-cü il, avqustun 5-də Nazirlər Kabinetinin yeni orfoqrafiya qaydaları haqqında qərarına əsasən Mirzə Fətəli Axundovun Axundzadə, Üzeyir bəyin də Hacıbəyli kimi yazılışı qəbul edildi. Buna baxmayaraq bəzən, KİV-də dahi bəstəkarın soyadı Hacıbəyov kimi göstərilir. Bu da yanlışdır və Nazirlər Kabinetinin qərarına ziddir.

Ardınca filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Fəxrəddin Baxşəliyev “Cümhuriyyət dövründə Üzeyir Hacıbəylinin musiqi elmi nəzəri fikirləri və müasir dövr” mövzusu ilə çıxış etdi. F.Baxşəliyev Üzeyir bəy Hacıbəylinin 1919-cu ildə “İstiqlal” qəzetində dərc etdirdiyi “Azərbaycan türklərinin musiqi haqqında” məqaləsinin bəzi detallarından və müasir Azərbaycan musiqi mədəniyyətində ortaya çıxma biləcək perspektivlərdən söhbət açdı. O, bildirdi ki, Üzeyir bəy 1945-ci ildə nəşr olunan “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında göstərdiyi məqamların ilkin formasını bu məqalədə təqdim edir. Lakin burada, məqamlar tetraxordlar vasitəsilə qurulmayıb. Üzeyir bəy bu məqalədə hümayun və şüştərin eyni məqam olduğunu göstərüb. Həmçinin, Zəbul, Şahnaz və Nəvəni məqam adlandırır.

F.Baxşəliyev daha bir aktual və önəmli məsələyə üz tutaraq deyir: “Bəllidir ki, major və minor Avropa məqamlarında tonallıqlara görə açar işarələri qoyulur. Zənnimizcə, Şərq məqamlarının da özünün açar işarələri var. Məsələn, əsər mi mayəli seğahda yazılırsa, bəstəkar onu do major kimi təqdim edir. Əsər boyu re-nin qarşısında diyez, si notunun önündə isə bemol işarəsi göstərilir və buna təsadüfi işarə kimi baxı-

lır. Olmaz ki, bunun yerinə re və si notunun önündəki diyez və bemol işarələrini açar işarələri kimi göstərək və məqamın da adını segah adlandıraq?” O, bundan çıxış edərək ifa olunan muğamlarımızın hər birinin alterasiya işarələrini tərtib etdiyini bildirdi. Bundan əlavə, F.Baxşəliyev temperasiya və qeyri-temperasiya, tar alətində 4/1 tonların çıxarılması və s. bu kimi məsələlərə də toxundu.

Daha sonra Kırım Sevastopol Dövlət Teleradiosunda “Qobustan” proqramının redaktoru və aparıcısı Əliyev Həbib çıxış etdi. O, “Kırmda Azərbaycan milli-mənəvi dəyərlərinin təbliği” mövzusunı təqdim etdi. H.Əliyev iyirmi ildir “Qobustan” proqramında aparıcılıq etdiyi veriliş Üzeyir bəyin “Koroğlu” operasından “Üvertürə” ilə başlayır. İyirmi ildə 250 veriliş efirdə səsləndirilib və verilişlərin böyük əksəriyyəti Azərbaycan muğamları, böyük ifaçıları, aşıq sənəti və s. məsələlərə həsr olunub. Həmin verilişlərə böyük ziyalılar, görkəmli alimlər dəvət olunur.

Beləliklə, AMK-da Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinin 100 illiyinə həsr olunan konfrans başa çatdı. Çıxışçıların toxunduqları məqamlar auditoriyada böyük maraqla qarşılandı və müzakirə obyektinə çevrildi. Bir daha qeyd olundu ki, Cümhuriyyət dövrü Azərbaycan xalqının ictimai və mədəni həyatında xüsusi önəmli mərhələ kimi daima anılacaq.

Fərdin Məmmədli

AMK-nın doktorantı və

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

HEYDƏR ƏLİYEV – 95

Heydər Əliyev - daim xatırlanan və heç vaxt unudulmayan şəxsiyyət



Dahi Heydər Əliyev şəxsiyyətinin Azərbaycan dövlətçilik tarixində müstəsna yeri vardır. Azərbaycançılıq məfkurəsinin parlaq daşıyıcısı kimi Heydər Əliyev öz müdrik siyasəti, dönməz əqidəsi və tarixi uzaqgörənliyi sayəsində milli dövlətçilik ideyasının gerçəkləşdirilməsinə, müasir Azərbaycan dövlətinin qurulmasına və xalqımızın müstəqillik arzusuna çatmasına nail olmuşdur. Məhz Heydər Əliyevin fəaliyyəti nəticəsində Azərbaycan özünün geostrateji, iqtisadi və mədəni potensialından istifadə edərək Şərqlə Qərb arasında etibarlı körpü rolunu oynamağa başlamış və dünyanın ən dinamik inkişaf edən ölkələrindən birinə çevrilmişdir.

Azərbaycanda müasir demokratik, hüquqi və dünyəvi dövlət quruculuğu, vətəndaş cəmiyyətinin təşəkkülü, milli-mənəvi dəyərlərə qayıdış və elmin, təhsilin, mədəniyyətin inkişafı əbədi surətdə Heydər Əliyevin adı ilə bağlıdır. Ölkəmizin əsas qanunu Konstitusiyanın qəbul edilməsi, hakimiyyətlərin bölünmə prinsipinin təsbit olunması, hüquq normalarının və qanunvericilik bazasının beynəlxalq standartlara uyğunlaşdırılması, müasir idarəetmə üsullarının bərqərar olması və müvafiq dövlət qurumlarının formalaşdırılması Heydər Əliyevin rəhbərliyi ilə gerçəkləşən genişmiqyaslı quruculuq proqramının tərkib hissələridir.

Azərbaycanın dünya miqyasında neft-qaz hasil və ixrac edən ölkəyə çevrilməsi, milli neft strategiyasının uğurla həyata keçirilməsi, xarici dövlətlərin aparıcı neft şirkətləri ilə müqavilələrin bağlanması, neft sənayesinin müasir tələblərə uyğun infrastrukturunun qurulması, neftin Bakı–Tbilisi–Ceyhan, Bakı–Supsa, Bakı–Novorossiysk boru kəmərləri vasitəsilə şaxələnməş şəkildə nəqli bilavasitə Heydər Əliyevin xidmətləridir.

Dünya iqtisadiyyatına uğurla inteqrasiya, ölkə daxilində iqtisadi liberallaşma, kredit reytingimizin artması, iqtisadiyyatımızın rəqabət qabiliyyətliliyinin yüksək mövqedə olması, büdcəmizin və valyuta ehtiyatlarımızın ildən-ilə çoxalması 1993-cü ildən etibarən Heydər Əliyev tərəfindən yeni prinsiplər əsasında qurulan iqtisadiyyatın sabitliyinin bariz nümunəsidir.

Azərbaycanda qeyri-neft sektorunun uğurla inkişaf etdirilməsi də Heydər Əliyevin uzaqgörənliyinin məntiqi nəticəsidir.

Postsovet məkanında analoqu olmayan cəsarətli qərarları ilə Heydər Əliyev torpağın şəxsi mülkiyyətə verilməsi ilə ölkəmizin ərzaq təhlükəsizliyini təmin etmiş

oldu. Bu gün müxtəlif kənd təsərrüfatı komplekslərinin uğurlu fəaliyyəti onun aqrar siyasətinin parlaq təzahürüdür.

Ulu öndərin vaxtilə Cəmşid Naxçıvanski adına hərbi liseyin açılması ilə həyata keçirməyə başladığı müdrik siyasəti milli ordumuzun formalaşması və Azərbaycan Silahlı Qüvvələrinin yaradılması mərhələlərindən keçərək onun Cənubi Qafqazda aparıcı hərbi qüvvə olmasına gətirib çıxarmışdır.

Ana dilimizin dövlət dili kimi tətbiqində, onun imkanlarının genişləndirilməsi və Azərbaycan xalqının ən böyük sərvəti kimi dəyərləndirilməsində Heydər Əliyev şəxsiyyətinin rolu danılmazdır. Azərbaycan mədəniyyətinin və zəngin tarixi irsimizin dünya ictimaiyyətinə tanıtılması Heydər Əliyevin misilsiz xidmətlərindəndir. Məhəmməd Füzulinin 500 illik və “Kitabi-Dədə Qorqud”un 1300 illik yubileylərinin UNESCO səviyyəsində keçirilməsi Azərbaycan mədəniyyətinin təbliğinə xidmət edərək beynəlxalq mədəni ictimaiyyətlə yeni əməkdaşlıq formalarının bərqərar olmasına gətirib çıxarmışdır.

Heydər Əliyevin rəhbərliyi altında milli maraqlara əsaslanan və siyasi perspektivləri nəzərə alan xarici siyasət kursu müəyyən olmuş, dünyanın aparıcı dövlətləri və beynəlxalq təşkilatları ilə qarşılıqlı münasibətlər qurulmuşdur. Onun uğurlu xarici siyasəti ölkəmizin etibarlı tərəfdaş kimi qəbul edilərək beynəlxalq miqyasda nüfuzunun artmasına, islahatçı və təşəbbüskar dövlət olaraq tanınmasına xidmət göstərmişdir. Heydər Əliyevin beynəlxalq aləmdə atdığı qətiyyətli addımlar sayəsində diplomatiyamızın fəal mövqeyi formalaşmış, Azərbaycanın zorla cəlb olunduğu Ermənistan-Azərbaycan Dağlıq Qarabağ münaqişəsinə dünya ictimaiyyətinin münasibəti dəyişmiş, ölkəmizin suverenliyi, ərazi bütövlüyü və sərhədlərinin toxunulmazlığı bütün beynəlxalq hüquqi-normativ sənədlərdə öz əksini tapmışdır.

Heydər Əliyev Böyük İpək Yolunun mühüm mərkəzi olan, mədəniyyətlərin və sivilizasiyaların qovşağında yerləşən ölkəmizi dünyada tolerantlığın və dözümlülüyün məkanı kimi tanıtmışdır. Onun beynəlxalq səfərləri, siyasi, ictimai və dini xadimlərlə görüşləri ölkəmizin yeni imicinin formalaşmasına xidmət edirdi.

Xalqımızın ümummilli liderinin “Mən həmişə fəxr etmişəm, bu gün də fəxr edirəm ki, mən azərbaycanlıyam” sözləri dünya azərbaycanlılarının şüarı olmaqla, soydaşlarımızın həmrəyliyi təməl daşına çevrilmişdir. Müstəqil Azərbaycan Respublikasına rəhbərlik etdiyi illər ərzində Heydər Əliyev tərəfindən aparılan ardıcıl və məqsədyönlü siyasət nəticəsində Azərbaycan diasporu təşkilatlanmış, inkişaf etmiş və öz tarixi vətəni ilə sıx bağlılığını nümayiş etdirmişdir. Bu gün dünyanın müxtəlif guşələrində yaşayan azərbaycanlıların müstəqil Azərbaycan Respublikasını öz vətəni sayması, onu milli ruhun, milli-mənəvi dəyərlərin, milli mədəniyyətin məbədi kimi qəbul etməsi və azərbaycançılıq ideyası ətrafında birləşməsi məhz Heydər Əliyev fəaliyyətinin nəticəsidir.

Heydər Əliyevin XX əsrdə totalitarizmin Azərbaycana qarşı törətdiyi faciələrin davamı kimi qanlı 20 Yanvarı xalqımız əleyhinə hərbi, siyasi və mənəvi təcavüz kimi qiymətləndirməsi onun ömrü boyu sadıq qaldığı siyasi məfkurəsinin və yüksək vətənpərvərliyinin yeni siyasi şəraitdə təcəssümü idi. Mövcud siyasi, iqtisadi və

sosial böhran müstəqilliyimizin ilk illərində Azərbaycanı vətəndaş müharibəsi həddinə çatdırdığı bir dövrdə Heydər Əliyevin xalqın təkidli tələbi ilə hakimiyyətə gəldiyi gün – 1993-cü ilin 15 iyunu tariximizə Qurtuluş Günü kimi daxil olmuşdur. Bu qurtuluş qısa bir zamanda özünü nəinki siyasətdə, həm də iqtisadiyyatda, təhsildə, mədəniyyətdə və insanların gündəlik real həyatında büruzə vermişdir.

Tənəzzülə uğrayan iqtisadiyyat, sürətlə artan inflyasiya, işsizlik, ümitsizlik mühiti və digər neqativ hallarla üz-üzə qalmış Azərbaycanı Heydər Əliyev qısa bir zamanda iqtisadi və mədəni yüksəliş yolu tutan, xarici sərmayələrə açıq olan və böyük beynəlxalq layihələrə qoşulan ölkəyə çevirə bildi. Heydər Əliyevin qurduğu dövlətin iqtisadi siyasəti əhalinin sosial müdafiəsini daim diqqət mərkəzində saxlamaqla sosial yönümü ilə səciyyələnirdi. Bu gün Azərbaycan nüfuzlu vətəndaş cəmiyyətinin əsaslarının qurulduğu, müxtəlif siyasi partiyaların sərbəst fəaliyyət göstərdiyi, yüzlərlə senzurasız qəzet və jurnalın nəşr olunduğu, eləcə də çox sayda özəl telekanalların yayımlandığı və internet şəbəkəsi istifadəçilərinin sayının sürətlə artdığı bir ölkədir.

Heydər Əliyev öz siyasi dühası ilə Azərbaycanın müasir simasını müəyyənləşdirmiş və xalqımızın taleyində silinməz izlər qoymuşdur. Onun siyasəti nəticəsində əldə olunan misilsiz nailiyyətlər göz qabağındadır. Bu uğurlar paytaxtımızın daim yeniləşən görkəmində, şəhər və rayonlarımızın sürətlə modernləşməsində, iqtisadiyyat və elmdə, təhsil, mədəniyyət və səhiyyədə, eləcə də ictimai-siyasi həyatımızda öz əksini tapmışdır.

Heydər Əliyevin memarı olduğu Azərbaycan bu gün böyük tikinti meydançasını xatırladır. Yüzlərlə sənaye və infrastruktur obyektləri, məktəblər, xəstəxanalar, idman qurğuları, yaşayış evləri, inzibati binalar və digər tikililər ucaldılır, yollar salınır. “Azərbaycan 2020: gələcəyə baxış” İnkişaf Konsepsiyası bizim gələcək planlarımızı əks etdirməklə yanaşı bir daha sübuta yetirir ki, Heydər Əliyevin ölkəmizin sürəkli tərəqqisini bu gün də təmin edən irimiqyaslı proqramları xalqımızın sosial-iqtisadi vəziyyətinin daim yaxşılaşmasına xidmət göstərir.

az.president.az

Səbinə MƏMMƏDOVA

AMK-nın magistri

Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

E-mail: sebinemammedova177@gmail.com

AZƏRBAYCAN MUSIQİSİNİN İNKİŞAFINDA HEYDƏR ƏLİYEV MƏRHƏLƏSİ

“Görkəmli şəxsiyyətlər xalqımızın zəkasını, elmini, mədəniyyətini, mənəviyyatını, dünyaya nümayiş etdirirlər” – bu sözlər müasir müstəqil Azərbaycan dövlətinin yaradıcısı, əbədiyaşar lideri, Ulu öndər Heydər Əlirza oğlu Əliyevə məxsusdur. Azərbaycanın bir dövlət kimi müstəqilliyinin əldə olunması, qorunması və inkişaf etmiş ölkələr sırasında tanınmasında ümummilliyet lideri Heydər Əliyevin müstəsna xidmətləri olmuşdur. O, söylədiyi çıxışlarında xalqına, vətəninə olan sevgisini həmişə fəxr hissi ilə vurğulayırdı. Heydər Əliyev Azərbaycan mədəniyyətinin, ədəbiyyatının və incəsənətinin kamil bilicisi və vurğunu idi. Ulu öndər respublikamıza rəhbərlik etdiyi illərdə Azərbaycan incəsənətinin tərəqqisi və inkişafı üçün əlindən gələni əsirgəməmişdir. Çünki o, çox gözəl bilirdi ki, bir dövlət, xalqı digər dövlətlərdən fərqləndirən əsas cəhətlərdən biri də məhz həmin dövlətin, xalqın özünəməxsus incəsənət sahələrinin olmasıdır. Heydər Əliyevin xidmətləri nəticəsində Azərbaycan mədəniyyəti, sözün həqiqi mənasında, yüksəliş dövrü keçdi. Dahi şəxsiyyət əsas da musiqi sahəsinə xüsusi diqqət və qayğı ilə yanaşırdı. Çünki xalq musiqimiz Azərbaycan mədəniyyətinin, tarixinin, əsasını təşkil edir. Hər bir xalqın musiqi irsində olduğu kimi, Azərbaycan xalq musiqisini həm dövlətimizdə, həm də digər xarici ölkələrdə tanıdan, yaşadan musiqiçilərimiz vardır. Ulu öndərin təbirincə desək “XX əsrdə Azərbaycan musiqi mədəniyyətində böyük nailiyyətlər əldə edilmişdir. Milli musiqi incəsənətini inkişaf etdirən görkəmli musiqi xadimləri və onların qiymətli əsərləri xalqımızın çox böyük milli sərvətidir. Xalqımız Azərbaycana dünya şöhrəti qazandıran istedadlı musiqiçiləri ilə haqlı olaraq fəxr etmiş, edir və edəcəkdir”. Məhz buna görə də ulu öndər həmişə bəstəkarlara, ifaçılara, musiqişünaslara qayğı və hörmətlə yanaşmış, onlar ilə tez-tez görüşlər təşkil etmiş və əməklərini daima yüksək qiymətləndirmişdir. Ümummilliyet lideri Azərbaycan musiqisinin dünya arenasına çıxması üçün böyük işlər görürdü. Onun səərəncamı Azərbaycan musiqisinin inkişafında böyük xidmətləri olan şəxsiyyətlərə Prezident təqaüdü verilmiş, onların bir çoxu isə dövlətin ən yüksək orden və mükafatları ilə təltif olunmuşdular. O, Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin böyük yaradıcıları olan dünya şöhrətli bəstəkarlar Üzeyir Hacıbəyli, Qara Qarayev, Fikrət Əmirov, Niyazi, Arif Məlikov, məşhur müğənnilər Rəşid Behbudov, Müslüm Maqomayev, Şövkət Ələkbərova, Zeynəb Xanlarova və başqalarının sənətinə yüksək qiymət verərək, onların fəaliyyətinin beynəlxalq arenaya çatdırılması üçün geniş çalışmışdır. Bundan başqa yaradıcılıq evlərinin tikilməsi, dünyasını dəyişən görkəmli bəstəkarların xatirəsini əbədləşdirmək üçün ev muzeylərinin yaradılması, yubiley gecələrinin

təşkili, tanınmış bəstəkar və ifaçıların xatirələrinə həsr olunmuş müsabiqələr, musiqiçilərin fəxri adlar, orden və mükafatlarla təltif olunmaları da məhz Heydər Əliyevin adı ilə bağlı olmuşdur. Söz yox ki, bu təltiflər bəstəkarlarımızın yaradıcılığı üçün ilham mənbəyi olaraq onları yeni-yeni yaradıcılıq uğurlarına sövq etmişdir. Musiqiçilər də təbiidir ki, onlara göstərilən bu diqqət və qayğıya biganə qalmırdılar. Dahi şəxsiyyətə həsr olunan neçə-neçə əsərlər ifaçılar tərəfindən hələ də sevilərək ifa olunur. Belə möhtəşəm əsərlərə misal olaraq, Cövdət Hacıyevin 8 sayılı – “Onu zaman seçib” simfoniyasını, “Ulu öndər” simfonik poemasını, Arif Məlikovun 8 sayılı – “Əbədiyyət” simfoniyasını, Fıraqiz Əlizadənin kamera orkestri üçün “İthaf”, Tofiq Bakıxanovun “Xatirə”, “Sən həmişə bizimləsən” simfonik poemasını, Nəriman Məmmədovun “Yeni Azərbaycan Partiyası”, “El atası, Heydər baba”, “Sənsən xilaskarımız”, Vəlif Allahverdiyevin səs ilə kamera orkestri üçün “Elegiya”, “Ömür yolu” simfonik poeması, Sərdar Fəracovun “Böyük vətəndaş haqqında” odaları və digər əsərləri misal göstərə bilərik.

Digər önəmli faktlardan biri də odur ki, işinin gərginliyinə baxmayaraq Ulu öndər Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının müxtəlif tədbirlərində, müəllif və yubiley gecələrində, bəstəkarlarımızın yeni səhnə və konsert əsərlərinin premyeralarında iştirak edərək, tamaşaya qoyulmuş və yaxud ifa olunan musiqi əsərləri haqqında dəyərli fikir və mülahizələrini söyləmiş, bəstəkarlarımıza böyük dəstək olmuşdur.

Heydər Əliyev bildiyimiz kimi, təhsil sahəsinə xüsusilə önəm verirdi. Musiqi sahəsində də təhsilin önəmini bilən Ulu öndər Azərbaycanın müxtəlif bölgələrində musiqi məktəbləri, muğam və aşiq sənəti ilə bağlı yaradıcılıq mərkəzlərinin yaradılması üçün xüsusi göstərişlər vermişdir. Hal-hazırda oxuduğum ali təhsil müəssisəsi, Azərbaycan Milli Konservatoriyası da Azərbaycan Respublikasının Prezidenti Heydər Əliyevin 2000-ci il 13 iyun tarixli qərarı və şəxsi təşəbbüsü ilə təsis edilmişdir. Bu müdrik qərardan sonra Azərbaycan milli musiqisinin təşkili və təbliği yeni inkişaf mərhələsinə qədəm qoymuşdur.

Ulu öndər Heydər Əliyev həm də Üzeyir Hacıbəyli musiqisinin böyük vurğunu idi. Bildiyimiz kimi, Heydər Əliyevin təklifi ilə Üzeyir Hacıbəylinin doğum günü yəni, sentyabr ayının 18-i Azərbaycanda musiqi günü kimi qeyd olunur. Hal-hazırkı dövrdə də məhz bu gün respublikamızın hər bir yerində təntənəli şəkildə böyük əhvali-ruhiyyə ilə qeyd olunur. Musiqi bayramının qeyd olunmasının əbədiyaşar liderin, ömrünü musiqiyə həsr etmiş insanlara bəxş etdiyi qiymətli bir hədiyyə kimi də qeyd edə bilərik. Ulu öndərin sevrək dinlədiyi musiqilər içərisində Tofiq Quliyevin mahnılarını da xüsusilə qeyd etmək istərdik. Heydər Əliyevin bəstəkarın 80 illik yubiley gecəsində etdiyi çıxışı onun Tofiq Quliyev musiqisinə olan sevgisini əks etdirir. Heydər Əliyev bəstəkarın yaradıcılıq fəaliyyətini yüksək qiymətləndirərək belə demişdir: “Tofiq, sən fəxr edə bilərsənki, 80 yaşını belə gümrah, sağlam, gözəl şəraitdə keçirirsən. Sən bundan sonra da yaradacaqsan, yazacaqsan, bizi sevindirəcəksən, yeni-yeni mahnılar, musiqilər yaradacaqsan. Mən sənə can sağlığı, yeni yaradıcılıq uğurları arzu edirəm. Biz hamımız bu dünyadan gedəcəyik. Ancaq mahnı, musiqi yaşayacaq. Tofiq Quliyevin mahnıları, musiqisi

daim yaşayacaqdır. Eşq olsun musiqiyə! Eşq olsun incəsənətə! Yaşasın Tofiq Quliyev!”

Ulu öndər Heydər Əliyevin apardığı uğurlu siyasəti hal-hazırda onun davamçısı hörmətli prezidentimiz İlham Əliyev cənabları müvəffəqiyyətlə davam etdirir. Prezident İlham Əliyev və xanımı vitse-prezident Mehriban Əliyevanın xidmətləri sayəsində Azərbaycan musiqisi müasir dövrdə daha da inkişaf etmiş, digər ölkələr tərəfindən musiqimizə maraq xüsusilə artmışdır. Sevindirici haldır ki, Azərbaycanın ən qədim janrlarından biri olan muğam sənəti müasir dövrdə nəinki yaşlı nəsil, hətta gənclər tərəfindən də xüsusilə sevilərək dinlənir. Azərbaycan Respublikasının birinci xanımı Mehriban Əliyevanın 2004-cü il avqustun 13-də YUNESKO-nun xoşməramlı səfiri seçilməsi ilə muğamlarımızın qorunması və təbliği yeni vüsət tapmışdır. Muğam müsabiqə və festivallarının təşkili, müxtəlif televiziya və radio kanallarında muğam konsertlərinin keçirilməsi çoxlu sayda gənc və istedadlı şəxslərin üzə çıxarılmasına səbəb oldu. Xalqımızın canına, qanına hopmuş, daxili dünyasının ayrılmaz hissəsi olan muğam sənəti 2003-cü ildə YUNESKO-nun tərtib etdiyi “Bəşəriyyətin şifahi və qeyri-maddi irsinin şah əsərləri” siyahısına daxil edilmişdir. Ölkəmizdə Muğam evi, Muğam mərkəzi kimi mədəni ocaqların fəaliyyətə başlaması, 2009-cu ilin mart ayında Heydər Əliyev fondunun təşəbbüsü ilə bütün dünyada əks-sədaya səbəb olmuş “Muğam aləmi” Beynəlxalq Festivalının keçirilməsi Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin, ümumən dünya səviyyəsində tanınması, təbliği və sevilməsi istiqamətində təşkil olunan mühüm tədbirlərdən biri kimi qiymətləndirilməlidir. Mehriban xanımın rəhbərliyi ilə hazırlanan və məhşur muğam ustalarının valehedici ifalarının toplandığı “Qarabağ xanəndələri” albomu bu gün bütün dünyada onu birçə dəfə dinləyənləri ömür boyu öz sehrində saxlayır. Müasir dövrdə də Azərbaycanın ecəzkar milli musiqisinin inkişafı, dünyaya tanınması istiqamətində ciddi addımlar atılır. Hal-hazırda Azərbaycan dövləti siyasi arenada olduğu kimi, mədəni arenada da prezident İlham Əliyevin göstərdiyi əvəzsiz xidmətlər sayəsində inkişafının yeni mərhələlərinə qədəm qoyub. Əminik ki, İlham Əliyevin uğurlu siyasəti nəticəsində bizim düşmən tapdağında olan torpaqlarımız da tezliklə geri alınacaq və milli musiqimizin sədası işğal olunmuş torpaqlarımızdan eşidiləcək. Bu hər bir azərbaycanlının ən böyük arzusu və əsas amalıdır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Abduləliyev A.Ə. Heydər Əliyev və Azərbaycan musiqi mədəniyyəti // “Musiqi dünyası” jurnalı, №1-2, 2008. S. 4-17.
2. Əliyeva N. Müstəqilliyin banisi // “Azərbaycan” qəz., Bakı, 2017, 9 may.
3. Həbibbəyli İ. Heydər Əliyevin dövlətçilik təlimində Azərbaycançılıq // “Azərbaycan” qəz., Bakı, 2016, 6 may.
4. Quliyev A. Heydər Əliyev Azərbaycan musiqi sənətinin böyük hamisidir // “Musiqi dünyası” jurnalı. № 3-4, 2008. S. 18-19.
5. Məmmədova G. Azərbaycan təhsilinin memarı // “Xalq” qəz., Bakı, 2017, 12 dekabr.

Saytqrafiya:

6. <http://mehribanaliyeva.preslib.az/media-c11ffd08f8.html>
7. <http://www.anl.az/down/meqale/medeniyyet/2010/may/118566.htm>

Fəxrəddin BAXŞƏLİYEV

AMK-nın dosenti

filologiya üzrə fəlsəfə doktoru

Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

Email: salimhak@mail.ru

MİLLİ MƏQAMLARIN ƏMƏLƏ GƏLMƏSİNDƏ QEYRİ- TEMPERASIYALI QURULUŞUN TƏHLİLİNƏ DAİR

Xülasə: Məqalədə Şərq muğam-məqam musiqisinin əsas, aparıcı xüsusiyyətlərindən biri olan qeyri-temperasiyalı səs sisteminin ümumi təhlili verilir. Qeyd olunur ki, Şərqdə bu sistem daha nizamlı və əsaslı şəkildə inkişaf etmişdir. Şərq musiqisinin bir parçası olan Azərbaycan məqamlarından səssirasında mikrotonları əks etdirən nümunələr gətirilmişdir.

Açar sözlər: temperasiya, Şərq, Qərb, muğam, məqam, əbcəd, mikroton, komma

Təbiətin yaratdığı səslərin içərisində musiqi səsləri xüsusi yerə sahibdir. Əlbəttə, düşünülmüş şəkildə yaradılan səs sistemi insan aqlının məhsuludur. Lakin, insan sadəcə onun sistemini yaratmışdır. Musiqi səslərinin özü isə, insan təbiətində mövcuddur. Yəni, buradakı “təbiət” kəlməsi tam mənasıyla təbiilik anlayışına uyğun gəlir. Musiqi səslərini daşıyan yeganə canlı insandır. Başqa varlıqların da nizamlı və ritmik səs anlayışı vardır. Ancaq o səslər (məsələn, quşların səsi) şüurlu və musiqili şəkildə yüksəkliyə sahib deyildir. Bununla yanaşı, biz onların xaosit olduğunu da söyləyə bilmərik. Ümumiyyətlə, belə məqamlarda obyektivlik və subyektivlik amili özünü göstərir. Belə ki, obyektivliklə qəbul edilən şey kosmos, qəbul edilməyən isə xaos adlanır. Lakin, subyektiv yanaşdıqda, yəqin ki, həmin səslərin özündə də xaos yox, məhz kosmos mövcuddur. Sadəcə, biz hələ ki, o subyektiv obyektə çevirə bilməmişik. Şüurlu musiqi səsləri isə, obyektiv insan təfəkkürünün yaratdığı və qəbul etdiyi bir sistemə və qəlibə malikdir.

Musiqi səslərinin düzülüşü də müəyyən bir məsafədə sonrakı təkrarı da insanın şüurlu iradəsinin məhsulu deyil, məhz insana bəxş edilən təbii mənimsəmə faktorudur. Məsələn, bir oktavanı əmələ gətirən qaynaq insan şüuru yox, təbiətin özüdür. İnsan sadəcə bu quruluşun varlığını kəşf etmişdir. İnsan təbiətin bir parçası olduğu üçün, bu quruluş onun öz içində yaranmış və bu da təbiətdən gələn bir hadisədir. Ancaq şüurla yaranış fərqli şeydir. Şüur yaranışın idrakıdır. Yaranış isə, həmin şüur sahibinn iradəsi və ya istəyi ilə yaranmamışdır. Musiqi səsləri də, qeyri-musiqi səsləri də məhz təbiətin ali iradəsinin ortaya qoyduğu bir nəsnədir.

Klassik Qərb musiqi incəsənəti təxminən XVIII əsrdən etibarən temperasiyalı səs sistemini qəbul etdi. Temperasiyalı quruluş 12 pilləli, bərabərölçülü səs sistemi anlamına gəlir. Orta əsrlər Avropasında isə fərqli səs sistemləri mövcud idi. Lakin İohan Sebastian Bax tərəfindən yazılan məşhur prelüdiya və fuqalardan sonra məhz bugünkü temperasiyalı səs sisteminin əsası qoyuldu. Bu toplunun adı böyük bəstəkar tərəfindən “Yaxşı temperasiya olunmuş klavir” adlandırıldı. YTK-nın məqsədi klaviaturada məhz həmin temperasiyanı dəqiqləşdirmək və konkret ölçü qəliblərinə

salmaq idi. (Bərabər temperasiya məsələsinin nəzəriyyəçisi Verkmeyster olub. Barokko dövrünün tədqiqatçıları fərz edir ki, Bax temperasiya məsələsində məhz ondan əvvəl yaşamış Verkmeysterin ideyalarını həyata keçirib).

Qərb musiqisi bu ölçülərə, bu qəliblərə sahib olduqdan sonra öz yoluna əminliklə davam etməyə başladı. Lakin, Şərq musiqisinin səs sistemi həmin temperasiyalı quruluşa uyğun gəlmədi. Qərb temperasiyalı quruluşa hazırlaşdı və buna ehtiyacı var idi. Ancaq, Yaxın və Orta Şərq dediyimiz geniş bir coğrafi ərazinin musiqi təfəkküründəki qeyri-temperasiyalı sistem ənənəvi və əsaslı idi. Təsədüfi deyil ki, bu gün də əksər Şərq xalqlarının milli profesional musiqisində qeyri-temperasiyalı səs sistemi hökm sürür. Qeyri-temperasiya Şərqin özəlliyi və gözəlliyidir. Əslində isə, bu sistemlərin birinə “temperasiyalı”, digərinə “qeyri-temperasiyalı” adını vermək, bizim qənaətimizə görə, ədalətsizlikdir. Bəli, Sebastian Baxa qədərki Qərb musiqi sistemi qeyri-temperasiyalı idi. Ancaq Şərq musiqisinin əzəldən bəri öz temperasiyası vardır. Əgər belə olmasaydı, o zaman “qeyri-temperasiyalı” dediyimiz Yaxın və Orta Şərq musiqisi çoxdan temperasiyalı sistemin içərisində əriyib getmiş olardı. Lakin, Şərq səs sistemi öz yerində qaldı və Qərb musiqiçisi və nəzəriyyəçiləri də Şərq musiqisini məhz bu yöndə öyrənir və tədqiq edir.

Onu da qeyd etmək lazımdır ki, qeyri-temperasiyalı səs sistemi təkcə Yaxın və Orta Şərq musiqisinə xas deyil. Tanınmış rus tədqiqatçısı V.F.Odoyevskinin qeydlərində oxuyuruq: “Qulağı hələ ki, küçə şarmankaları və italyan operaları ilə korlanmamış musiqi istedadı olan sadə rus insanı kifayət qədər dəqiq oxuyur və öz duyğuları hesabına intervalları çox dəqiq götürür – ancaq bizim eybəcər temperasiyalı qamma üzərində oxumur. Mən tanınmış rus müğənnisi İvan Molçanovun səsinə yazmışdım. O, “U troitsı, u Serqiya bilo pod Moskvoyu” adlı maraqlı bir mahnı oxuyurdu. Mən diqqət edib gördüm ki, onun oxuduğu si notu fortepianonun si notu ilə heç cür uyğun gəlmir. Molçanov özü də bunun fərqinə varmışdı. Məndə belə bir fikir yarandı ki, adi qaydada, ancaq qeyri-temperasiyalı fortepiano düzəldim”(1, c. 481-482). Çox maraqlıdır ki, yazı müəllifi temperasiyalı quruluşu “eybəcər” adlandırır. Əlbəttə, biz rus müəllifinin subyektiv hisslərinə hörmətlə yanaşsaq da onu qəbul edə bilmərik. Hər iki quruluşun öz gözəlliyi və qanunauyğunluqları mövcuddur. Necə ki, qeyri-temperasiyalı sistemlə hər hansı bir Qərb klassik musiqisini ifa etmək olmaz, eləcə də temperasiyalı quruluşda Şərq klassik məqam musiqisini düzgün və əsaslandırılmış şəkildə ifa etmək mümkün deyil.

Ancaq Qərb musiqi nəzəriyyəçiləri də yarımperdələrin, yəni mikrotonların varlığı haqqında bilgilərə sahibdirlər. Qeyri-temperasiyalı səslərin not sətrində necə qeyd olunması haqqında müxtəlif versiyalar mövcuddur. Ancaq əsas etibarilə 1/4 və 1/3 ton aralqlarıyla ifadə edilən bu səslər temperasiyalı diyezələrə və bemollara nisbətə aşağıdakı kimi göstərilir. Buradakı si notu şərti olaraq verilmişdir.

Nümunə 1



mayəli Rast üzrərində qurulan Dügahın kadansı mi olarsa, bu zaman fa notu fa diyez yox, fa komma olmalıdır. Belə olan halda Dügah Rast yox, Şur məqamındadır. İndi isə, tərəfimizdən tərtib edilən başqa bir Dügah örnəyinə nəzər salaq:

Nümunə 4



Göründüyü kimi, burada fa səsi 4/1 ton zil təqdim edilmişdir. Bu da sol mayəli Şurdakı lya səsinin 4/1 bəm səslənişi ilə eyni mahiyyətə malikdir. Beləliklə də Dügahın, eyni zamanda İranda dəstgah halında olan Bayatı-Türkün və Azərbaycanlı Bayatı-Qacarın Rastdan çox Şur məqamına yaxın olduğu fikri ortaya çıxır. Bu məqamların “rastlaşdırılması”nın əsas səbəbi isə, dediyimiz kimi, mikrotonların olmaması və bu sahədə Rastın hətta sırf major ladına çevrilməsinin baş verməsidir.

Ümumiyyətlə isə, Rastın quruluşu Yaxın və Orta Şərqdə hətta Mahurdan da fərqlənir. Bu fərqlilik Rastın üçüncü pilləsinin komma olmasındadır. Məhz bu cəhət Rastı Mahur və Mahur ailəsindən olan muğamlardan fərqləndirir:

Nümunə 5



Həmin üçüncü pillə bu not nümunəsində xüsusi olaraq vurğulanmaqla, onun intonasiya özəlliyinə diqqət çəkilir. Ən mühüm amillərdən biri də budur ki, məsələ səslərin özündə deyil, onların başqa səslərlə interval münasibətindədir. Yəni, ayrılıqda, hər hansı bir səs özünəxas mahiyyət daşısa da onun məqamıyaratma prinsipi yalnız başqa səslərlə münasibətində ortaya çıxır. Bu mənada Şərq musiqisindəki mikrotonlar ayrı-ayrılıqda səs olaraq təhlil edilməməlidir. Məsələn, Şur məqamının səsdüzümündəki ikinci pillənin birinci pillə ilə münasibətinin yarımtondan artıq olması ilə yarım ton olması arasında kəskin nəzəri və prinsipial fərqlər vardır:

Nümunə 6



Bu şərti melodik nümunədə Şurun mayəsi, yəni onun məqam və xarakterini təyin edən əsas notlar vurğulanmışdır. İndi isə, digər nümunəyə nəzər salaq:

Nümunə 7



Burada isə, göründüyü kimi, səsqatarının ikinci pilləsi, yəni, lya notu lya bemol olaraq göstərilmişdir. Biz yaxşı bilirik ki, məsələn, Azərbaycanda Şurun mayəsini əmələ gətirmək üçün lya bemol və lya bekar səsləri ilə “ oynayırlar”:

Nümunə 8



Analoji hala Azərbaycanın özündə demək olar ki, heç bir məqam və ya məqam parçasında rast gəlinmir. Məsələn, eyni melodik quruluşdakı hümayun məqamına diqqət edək:

Nümunə 9



Əgər burada melodikgedişləredərək, hər hansı bir səsin, konkret olaraq məqamın üçüncü pilləsi olan re bemolun yerini məsələn, re bekarla dəyişsək, o zaman hümayun məqamı pozular və ümumiyyətlə, heç bir məqam ortaya çıxmaz.

Buradakı başqa bir mübahisəli məsələ də elə Hümayun məqamının üçüncü pilləsidir. Belə ki, Azərbaycan hümayununda bu səs məqamın ikinci pilləsi ilə münasibətdə yarım ton intervalı məsafəsindədir. Halbuki, bizim qənaətlərimizə görə, məsələn, do mayəli hümayunda re bemol yox, re kommadır. Bu komma re notunun 1/4 ton bəmləşdirilməsi və ya ona enharmonik olaraq, do diyezın yarım pərdə zilləşdirilməsi ilə əmələ gəlir. Məsələn, İranda Hümayun dəstgahı sol mayəlidir. Yuxarıdakı melodik quruluşu həmin məqama uyğunlaşdırsaq, belə bir quruluş ortaya çıxar:

Nümunə 10



Orta əsr musiqi risalələrində qeyri-temperasiyalı Şərq sistemi çox dəqiq və konkret bucaqlarla tərtib edilərək, necə deyərlər, özünəməxsus temperasiyaya sahib olmuşdur:

Nümunə 11

Əbdülqadir Marağayi – “Rast -Naxış Bəstə” (3)





Təqdim olunan musiqi əsəri böyük Şərq musiqişünas və bəstəkarı, azərbaycanlı Əbdülqadir Marağayinin məşhur “Rast-Naxış Bəstə” adlı bəstəsindən bir parçadır. Buradan göründüyü kimi, orta çağlarda mikrotonların iştirakı nə qədər dəqiq və vacib imiş. Necə ki, həmin sistem, yəni “qeyri-temperasiyalı adlandırdığımız Şərq musiqi-məqam sistemi bu gün də bütün Yaxın və Orta Şərqin əksər musiqi mədəniyyətlərində rəsmi sistem kimi qəbul edilir və istifadə edilir.

Bu nümunədə diqqətimizi çəkən başqa bir məsələ sol mayəli Rast məqamında (əsrin adı da “Rast-Naxış Bəstə” adlanır) yazılmış bu əsərdəki mikrotonun məhz si notu üzərinə düşməsidir. Belə ki, Əbdülqadir Marağayinin də tərtib etdiyi Rast məqamının üçüncü pilləsi, sol mayəli Rastın səs qatarındakı si notu 1/4 ton bəmdir.

İndi isə, Səfiəddin Urməvinin “Novruz Bəstə” adlı əsərinin not yazısını təqdim edirik:

Nümunə 12

Səfiəddin Urməvi – “Novruz Bəstə” (4)



Burada görürük ki, açarda si notu komma ilə göstərilib. Bu da indiki Şur məqamı ilə üst-üstə düşür. Əlbəttə, biz bu məqama şərti olaraq, Şur adını verdik. Bu şərtiliyin iki səbəbi vardır. Birincisi, əsərin kadensiyasına baxdıqda və ümumiyyətlə səs qatarını təyin etdikdə, bunun Azərbaycan muğam-məqam təfəkkürü ilə yalnız Şur olabiləcəyi fikri ortaya çıxır. İkincisi isə, Şur tipli, ancaq əslində Şur olmayan bir neçə qədim və bir neçə müasir Şərq məqamları vardır ki, onlar Azərbaycanda mövcud deyil və onların haqqında dəqiq və konkret məlumat yoxdur.

Biz hər iki əsəri Türkiyədə nəşr edilmiş not kitabından əxz etmişik. Çünki, nə

Əbdülqair Marağayinin, nə də Səfiəddin Urməvinin orta əsr əbcəd not yazılarından müasir Qərb not sisteminə köçürülmüş başqa örnəklərinə rast gəlmədik. Türk not yazı sisteminə istinad etməyimizin başqa bir səbəbi də Türk makam musiqisinin bugünkü vəziyyətinin nəzəri və praktik cəhətdən Yaxın və Orta Şərqi, o cümlədən də İran və Azərbaycanın orta əsrlərdən bəri mövcud olan muğam-məqam sistemini kifayət qədər aydın və əslinə yaxın bir şəkildə daşımasıdır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Одоевский В.Ф. Русский простолудин... /В. Ф. Одоевский. Музыкально-литературное наследие. М.: Государственное музыкальное издательство, 1956. с. 723
2. Юнусов Р.Ю. Макомы и мугамы (к типологии жанров Узбекской и Азербайджанской профессиональной монодии), Ташкент, «ФАН» Академии наук Узбекистан, 1992, с. 88
3. Adamgood. Musicianforbalkan, easterneuropean, turkishandwhatevermusicURL: http://www.adamgood.com/turkish_nota/piece.php?id=1675&size=294
4. ÇEVİKOĞLU Timuçin, Mostar, Aralık 2005, URL: <http://www.mutriban.com/urmevi-ve-meragi/>

Фахраддин БАХШАЛИЕВ

Доцент АНК

Доктор философии по филологии

О РОЛИ НЕТЕМПЕРИРОВАННОГО СТРОЯ В ОБРАЗОВАНИИ ЛАДОВ АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ МУЗЫКИ

Резюме: В статье анализируется нетемперированная звуковая система Восточной, в том числе Азербайджанской музыки, которая является основной и отличительной особенностью Восточных ладов. Утверждается, что на Востоке нетемперированная звуковая система развивалась более основательно и более организованно. Приведены несколько примеров Азербайджанских ладов с микротонами во звукоряде.

Ключевые слова: темперация, Восток, Запад, мугам, магам, абджед, микротон, комма

Faxraddin BAXSHALIYEV

PhD in philology

Assistant professor of ANC

AN ANALYSIS OF NON-TEMPERATION STRUCTURE OF THE NATIONAL MAGAMS

Summar: The article analyzes of East mugham-magam music and one of the features of non-temperamental sound system. It says that this system more was developed on a regular and fundamental basis in the East. The samples of microtones of Azerbaijan part of the eastern music were reflected in the sound.

Key words: Temperation, East, West, mugham, magam, Abyss, Microtons, Komma

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

Nərgiz ƏHMƏDOVA

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

Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

Email: ehmedovaabdullayeva@mail.ru

DÜNYA XALQLARININ MUSIQİ MƏDƏNİYYƏTİNDƏ TƏNBUR ALƏTİ VƏ ONUN NÖVLƏRİ

***Xülasə:** Məqalədə qədim musiqi aləti tənburun dünyanın bir çox xalqları tərəfindən istifadə olunan növləri haqqında yazılıb. Həmçinin, tənburun tarixi və müasir təkmilləşdirilməsi məqalədə özünə yer alıb.*

***Açar sözlər:** tənbur, dombra, təkmilləşdirmə, türk, musiqi aləti*

İnsan özünü dərk edən gündən fikrini, hisslərini ifadə etmək üçün vasitələr axtarmağa başlamışdır. Əvvəlcə kinetik dillə, intonasiya, emosiya, hərəkətlərlə, sonra daha da təkmilləşdirərək şeir, musiqi ilə özünü ifadə etməyə çalışan insan ən dərin hisslərini, duyğularını təbiətdən aldığı materiallardan düzəltdiyi cansız aləti dilləndirməyə nail olmuşdur. İlk vaxtlar sadə alətlər düzəltməyə müvəffəq olan insanlar getdikcə bu alətləri təkmilləşdirərək sərhəd tanımayan musiqi sənəti yaratmışlar. Getdikcə təkmilləşən musiqi alətləri ilə musiqi sənəti də inkişaf edərək genişlənirdi. Beləliklə, deyə bilərik ki, insan musiqini təbiətdən əldə etdiyi “yardımçı vasitə” ilə birlikdə yaradır. Bu yardımçı vasitəni düzəltmək üçün də insan şüuru əsas rol oynayır. Aləti bir nəfər yaradır, xalq tərəfindən mənimsənilir və istifadə olunur. İstifadə olunduqca da alətdəki qüsurlar və ya zamanın tələbinə uyğun gəlməyən detallar aradan qaldırılır. Daim inkişaf edən insan şüurunun nəticəsində elm, texnika ilə birlikdə musiqi alətləri də daim inkişaf edir. Bu inkişafı əsrlərlə dəyişikliklərə məruz qalmış alətlərin nümunəsində görə bilərik.

Ən qədim alətlərdən biri olan tənbur alətinin tarixi, dünyanın bir çox xalqlarında istifadə olunan növləri və təkmilləşdirilmiş formalarına nəzər salmaq istərdik. Tənbur telli alət olub, çox qədim bir tarixə malikdir. Dərviş Əli “Risaleyi-musiqi” əsərində qeyd edib ki, tənbur qədim Ellin dövründən qalmışdır. Sonra müəllif tənbur sözünün qədim yunan sözləri olan “*tən*” – ürək, “*bur*” – təsir etmək, narahat olmaq sözlərindən əmələ gəldiyini qeyd edib və onu “narahat ürək” adlandırmışdır. Eyni zamanda bu aləti bütün alətlərin müəllimi hesab edirdi. Tənbur aləti bir çox dünya xalqlarının musiqisində istifadə olunur. Amma alətin ərəblərdən gəldiyi güman olunur. Ü.Hacıbəyli “Şərq musiqisi haqqında Qərb alimlərinin təfsiri” məqaləsində bu fikri təsdiqləyir [5, s. 234].

Ərəblər tənburun sözaçımını belə izah edirlər ki, “*dumba - i bara*” sözündən yaranıb və “*quzunun quyruğu*” mənasını ifadə edir [15]. Alətin çox qədim tarixi var. İslamdan sonrakı dövrdə ərəblərdən gəldiyi güman edilsə də Azərbaycanda tənbur

oxşar alətin hələ eramızdan əvvəlki dövrlərdən istifadə edildiyini Ə.Hüseyninin “Orkestrin ulu babası” məqaləsindən bilirik. 7-8 min illik tarixi olan saxsı qabın üzərində tənburabənzər alətin təsvir olunması elə tənburun da yaşını göstərir [7, s. 4]. Əbu Nəsr Fərabi tənburu İslamdan öncəki dövrə aid edir. Əsərlərində Xorasan tənburunun adını çəkmişdir. Tənburun istifadə arealı geniş olduğu üçün növləri də çoxdur: Bağdad, Xorasan, Şirvan, özbək, tacik, tatar, hind, əfqan növləri var. Bu alətdən bir çox türk xalqları (uyğur, qazax, monqol, tacik və s) tərəfindən, o cümlədən, Çin, Rusiya, Ukrayna, Belarusiyada geniş istifadə olunmuşdur. Azərbaycanda tənburun əsasən 2 növü mövcuddur: Şirvan və Balakən tənburu. Bu barədə Üzeyir bəy qeyd etmişdir: “Telli alətlərdən biri “tənbur”dur ki, bu da qədim Misir alətinə bənzəyir. Fərabinin tərifinə görə tənburu-Xorasan və tənburu Bağdadi heç də bir-birinə bənzəməz. Hal-hazırda tənburun növləri çoxdur ki, 4 telli və 8 telli olmaqdan əlavə böyüklük və kiçiklik, habelə, kökcə bir-birindən ayrılır” [5, s. 237].

Şirvan tənburu armudşəkillidir, 2-3 simi, 14-17 pərdəsi olur. Çanağı tut və ya armud, qolu və kəlləsi qoz, üzü isə tut və ya şam ağacından hazırlanır. Şirvan tənburu yeganə alətdir ki, sağ əlin baş və orta barmaqları ilə ifa olunur. Bəzən isə sağ əlin şəhadət bamağına geyilən üsküyün altına qoyulan mizrabla çalınır. Barmaqla ifa olunduğu üçün də simlər bir-birindən 20mm aralı yerləşir. Alətin diapazonu I oktavanın do səsinə, II oktavanın mi səsinə qədərdir. Köklənməsi sazda olduğu kimidir. I simdə melodiya ifa olunur, II sim isə musiqinin xarakterindən asılı olaraq müxtəlif cür köklənir. Təəssüf ki, tənbur ifaçılığı Azərbaycanda XIX əsrin II yarısından tədricən tənəzzül etmişdir. Bərpacı-alim M.Kərimov Şirvan tənburunu bərpa etmişdir. Lakin alət üzərində Azərbaycanda heç bir təkmilləşdirmə və rekonstruksiya işləri aparılmamışdır.

Balakən tənburu haqqında daha bir məlumata Əlhüseyn Dağlının “Ozan Qaravəlli” əsərində rast gəlirik. O, Balakəndə rastlaşdığı Qorki Məhəmmədin ifa etdiyi tənbur “dınqıldatmağından” yazıb. Müəllif bu barədə təəccüblənərək yazır: “Əcəba! Qədim İraqın keçmişində eşidilən tənbur hanki yollarla, nə zamandan gəlib Balakənə çıxmışdır? Necə olub ki, Babil musiqi aləti özünə təzə vətən tapıb, indi Qafqaz dağları qoynunda səslənir?” [4, s. 61]. Buradan məlum olur ki, o dövrdə tənburun Azərbaycan istifadəsi artıq tənəzzülə uğramışdır. Yalnız xalq arasında bəzi sadə musiqiçilər hələ də alətdən istifadə edir. Ə.Dağlı alətin hazırlandığı material haqqında da məlumat verir. O, qeyd edir ki, bar gətirməyən və odda belə yaxşı yanmayan erkək “yalan-qoz” ağacı usta zəhməti nəticəsində tənburə çevrilir [4, s. 63].

Ə.Bədəlbəyli “İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti”ndə setarın (eləcə də pəncar və şeştarın) tənburun bir növü olduğunu yazır və qeyd edir ki, bu barədə musiqişünasların əksəriyyətinin fikrinə əsaslanmışdır. O, tənbur barədə belə yazır: “Tənbur 3 simli, dartımlı musiqi alətidir. Zəhiri görünüşü sazı andırır, lakin çanağı sazınkindən bir qədər uzun olur. Tənburun I və III simi eyni yüksəklikdə (unison), ortancıl simi isə kvarta aşağı köklənir. Simləri sağ əlin şəhadət barmağına taxılan polad halqa üzərindəki qarmaqla dartılıb ehtizaz etdirilir-səsləndirilir. Tənburun bu mizrabı naxunək adlandırılırdı” [3, s. 69-70]. Buradan aydın olur ki, Ə. Bədəlbəyli Balakən tənburunu təsvir etmir. Qeyd edək ki, Balakən tənburunun çanağının alt

hissəsində diş formasında bir neçə çıxıntılar var və çanaq uzunsov formadadır. Eyni zamanda Balakən tənburu 2 telli alətdir. Bədəlbəylinin təsvir etdiyi tənbur isə daha çox Şirvan tənburuna bənzəyir və türk tənburunun xüsusiyyətlərini də özündə cəmləşdirib.

Avropa səyahətçiləri olan Charles Fonton, Toderini, Evliya Çələbi öz xatirələrində İstanbulda gördükləri tənbur çalğıçılarından söz açmışlar. Ə.Marağayı bu alətin “*tənbur-i Şirvan*” və “*tabura-i türkü*” adlı növlərindən bəhs etmişdir. Türkiyədə XIX-XX əsrlərdə tənburilik sənəti geniş yayılmışdır. Türkiyədə istifadə olunan tənburun qolu uzundur, təxminən 73-84 sm. Alətin mizrabı tısbağa qabığından hazırlanır. Mizrabın bir-birindən fərqli hazırlanan iki ucundan da istifadə olunması ilə fərqli tembr əldə etmək olur. Pərdələri bağırısaqdan hazırlanan türk tənburunun əvvəllər 42, sonralar Arel sisteminə əsasən hazırlanmış 48, transpozisiyalı səslənməsi üçün isə 65, hətta bundan da çox pərdəli növləri yaradılmışdır. Türk musiqisində xüsusi yeri olan və türk musiqişünaslığının ən parlaq əsərlərindən biri olan “*Kitab-i ilmil-musiki ala vechil-Hurufat*” əsərinin müəllifi olan Dmitri Kantemir bu aləti türk musiqi sisteminə uyğunlaşdırmışdır. Ondan sonra məşhur türk tənburilərindən olan Məsud Cəmil bəy tənburun klassik formasında dəyişikliklər edərək onu yeni üslubda hazırlamışdır. Bəzi türk mənbələrində türk tənburunun yaylı növünün Cəmil bəy tərəfindən yaradıldığı iddia edilir. Yaylı tənbur üzərində təkmilləşdirmə işləri ötən əsrin sonlarında Ercüment Batanay və Fahrettin Çimenli tərəfindən həyata keçirilib. Bunlardan F.Çimenli yaylı tanbura “can dirəyi” (hündür xərək) əlavə edərək yüksək səsləli alət, İzzettin Ökte Cəmil bəyin düzəltdiyi tənburun alt simlərini birləşdirərək violonçelə yaxın səs əldə etmişdir [12]. 1947-ci ildə ifaçı Batanay (1927-2004. Türk virtuoz tənbur ifaçısı və bəstəkarı olub. Yaylı tənbur üzərində təkmilləşmə işləri aparıb) alətinin səsinin digər alətlər arasında cılız olduğunu düşünərək aləti təkmilləşdirmək qərarına gəldi. Türk aləti olan “*cümbüş*”ün gövdəsinə tənbur qolu taxdı, çanağa dəri çəkdi, simləri qalınlaşdırdı, eşik altına klassik kemençədəki kimi rezinlər qoydu. F.Çimenlinin tətbiq etdiyi gövdəyə can dirəyini də yerləşdirdi. Beləliklə, yaylı tənbur yüksək səs verən bir alət oldu. Təkmilləşmiş türk tənburunun pərdələri mandolin və gitarada olduğu kimi qol üzərinə bərkidilməyib, pərdələrin qoyulması zamanı iki tərəfə hərəkət edə bilmək nəzərdə tutulub, qoluna rahat pərdə bağlandığı üçün istədiyimiz pərdəni alət üzərinə yerləşdirə bilərik. Simin mizrabla səsləndirilməsi zamanı tamamilə bağlı olan çanağın içindəki hava rezonatora girir və xüsusi bir səs, bir inilti əldə olunur. İfaçılar çalğı zamanı alətin qolunu yuxarı və aşağı tərpətməklə, silkələməklə titrəyişi artıraraq fərqli duyğular əldə edə bilir. Lakin qeyd etmək istərdik ki, türk tənburu bir çox xalqlar tərəfindən istifadə edilən tənburlardan fərqlidir.

Tənbur alətindən uyğurlar da istifadə olunur. Uyğur tənburu 5 simlidir. Simlər g-g-c-g-g kimi köklənir. Melodiya metal mizrabla səsləndirilir. Uyğur tənburu daha çox muğamların ifasında istifadə olunur, eyni zamanda müşayətçi və ansambl alətidir. Alətin uzunluğu 1,5 metrəyə çatır. Tut ağacından hazırlanır. Uyğur rəvayətlərinə görə tənburun pərdələri və simləri uğur tanrısı Xızırın bağırısaqlarından hazırlanır.

A.Nəcəfzadə tənbur ailəsinin bir üzvü – “Balakən tənburu” məqaləsində qeyd edir: “Çin ərazisində də danbur adlı alətdən istifadə olunur. Lakin bu alət formasına görə Balakən damburundan fərqlənir. Alət uyğurlar vasitəsilə Çin ərazisinə də miqrasiya edilmişdir. Çində istifadə olunan danbur daha çox Orta Asiya tənburuna bənzəyir” [7, s. 112].

Hindistanda istifadə olunan tənbur hind təsnifatına əsasən uzunsəsli alətlər ailəsinə aid edilir. Hind tənburu “tanpur”, “tanapur” adlanır. Tanpur 4 polad və ya mis simdən ibarətdir. Simlərin alt hissəsi sümükdən hazırlanmış düz xəbəyin üstündən keçir və aşağıdakı körpü formasında olan simgirə sabitlənir. Alətin ümumi uzunluğu 1,5 metr, dekanın eni 35-38 santimetrdir. Hind tənburunun da 2 növü var. Cənubi Hind tanpuru (*Karnat tanpuru*) Şimali hind *tanapur*undan formasına görə fərqlənir. Alət zaman-zaman təkmilləşdirilərək dəyişikliklərə məruz qalmışdır. Alətin təkmilləşdirilmiş variantı Şimali Hindistanın sorod, sitar, Cənubi Hindistanın vinu və s. alətlərini xatırladır. Alətin əsas hissəsi tənzimləmə rezonatoru, qurudulmuş və işlənmiş qabaqdan olan çanaqdan, taxta üzlükdən ibarətdir. Alətin xüsusiyyətlərindən də biri odur ki, qolu və çanağı ayrı-ayrı odunların yonulması ilə deyil, qol və çanaq tək odundan yonularaq düzəldilir.

Tənburun digər bir növü İranda sufilər tərəfindən istifadə edilən alətdir. İranda bu alət səhnədə ifa edilmir, yalnız dini-sufi mərasimlərində ilahilər oxunan zaman səsləndirilir. İran tənburu iki telli alətdir, mizrabla deyil, sağ əlin barmaqları ilə çalınır.

S.Abdullayeva tənbur aləti haqqında yazmışdı: “Bu alətə həm də tənbur, tonpur, tunpur deyirlər [1, s. 113]. A.Nəcəfzadənin yuxarıda adını çəkilmiş məqaləsindən aldığımız nəticəyə görə dambur elə tənburun bir növüdür. Eyni zamanda “tənbur” sözünün Balakən, Qax, Zaqatala bölgəsində yerli ləhcədə “dambur”a çevrilmişdir [7, s. 111]. Klassik şairlərimizin də əsərlərində bu musiqi



Şəkil 1 (Qazax dombrası)

aləti həm “tənbur”, həm də “dambur” kimi qeyd edilmişdir. Ola bilər ki, “Dambur” digər türk tayfalarının dilində “dombra” kimi səslənmişdir. Ü.Hacıbəylinin fikrincə isə tənbur indiki qazax aləti olan “dombra”dır. O, “Şərq musiqi haqqında Qərb alimlərinin təfsiri” məqaləsində yazır ki, bir çox musiqi alətinin əsilləri ərəblərdən götürülmüşdür. “Əslində Asori aləti sayılan “bandur” aləti ərəblərin tənburundandır ki, “ b” ilə “ t”nin yerləri dəyişilmişdir. Bu gün tənbur Türkiyədə mövcud olduğu kimi bandur dəxi maloruslarda mövcuddur ki, bunlara Türkiyədən köçürülmüş olacaqdır. Bizcə, tənbur – dombra olacaqdır” [5, s.238].

Qazax tənburu dombra adlanır, Abay və Cambıl dombrası kimi növləri var (Şəkil 1). Bu alətə oxşar yaylı alətləri 2 min il əvvəldən istifadə etdiklərini bildirən qazaxlar tənburu bir neçə dəfə rekonstruksiya ediblər. Qazaxlar tənburu yaylı, mizrablı və mizrabsız sağ əlin barmaqları ilə dıncıldadaraq ifa

edirlər. Qədim növlərində simləri ənənəvi olaraq bağırısaq liflərindən hazırlansa da, modern dombralarda əsasən neylon tel istifadə olunur. Bəzi dombralarda pərdə olmur. Çanaq və qolu bütöv odundan yonulur. Çalğı zamanı çanağına vuraraq ritmlər əldə edilir. Arxa hissəsində rezonator dəliyi var. Alətin çöl hissəsi cilalanmır və rənglənmir. Alətin simləri kvarta-kvinta intervalı ilə köklənir. Alətin çanağı səsgücləndirici rolunu oynayır. Alətin üzü dombraya yeni tembr verir. Simlərin yerini isə xəmək ayırd edir.

Alət Türkistanda o qədər məşhurdur ki, Türkiстан şəhərində hər ailədə mütləq bir nəfər dombra çalır. Onların belə bir deyimi də var: “Hər iki qazaxdan biri musiqi aləti çalır. Dombra və qopuz Türkistanda ən qədim alət hesab olunur. 1989-cu ildə Qazaxıstanda Almaata ərazisində Maitob yaylasında etnoqraf J.Babalikul və professor S.Akitayev tərəfindən bir musiqi alətinin təsviri ilə müxtəlif formalarda rəqs edən dörd insan əks olunan qayaüstü rəsm aşkar etmişdir [17]. Arxeoloq K.Akişevin tədqiqatına əsasən şəkil Neolit dövrünə aid edilib. Hal-hazırda bu qayaüatü rəsmnin şəkli Almatı şəhərindəki S.Dukenul adına Milli musiqi alətləri muzeyində saxlanılır. Qaya üzərində qədim rəssamın təsvir etdiyi alət dombraya bənzərdir. Buna əsasən ehtimal etmək olar ki, dombranın prototipi olan alətlərin 4 min il yaşı var və bu alətlər simli alətlərin ilk növlərindən biridir. Aparılmış arxeoloji tədqiqatlar təsdiq edir ki, köçəri Saka qəbilələrində qazax dombrasına bənzər iki telli musiqi alətlərindən istifadə edilib. Bu da tənbur tipli alətin 2 min il əvvəl istifadə edildiyini göstərə bilər. Qədim Xorəzmdə arxeoloji qazıntılar nəticəsində simli musiqi alətləri ifa edən, bişmiş torpaqdan hazırlanmış musiqiçi heykəlləri tapılmışdır. İki min il bundan əvvələ aid olan bu 2 simli Xorəzm alətləri Qazax dombrası ilə tipoloji cəhətdən oxşardır və Qazaxıstanda yaşayan tayfalar arasında ən geniş yayılmış alətdir.

Avrasiya qitəsində yaşayan digər xalqlara dombra və ona bənzər alətlərin qədim dövrlərdən tanış olduğu qənaətinəyik. Bu tipli simli alətlərə saks, hun, kuman (qıpçaq tayfalarının Avropa adıdır) mənşəli abidələrdə xüsusilə rast gəlik. Türk xalqları olan hun, avar, bolqar, xəzər, Ön Asiya xalqları, o cümlədən Şərq slavyanları bu musiqi alətini dombra adı ilə qəbul ediblər. Marko Polo xatirələrində qeyd dir ki, bu alət türk köçəri müharibələrində iştirak edən tatarlar tərəfindən də istifadə olunurdu. Tatarlar döyüş zamanı bu alətdə ifa edərək oxuyurmuşlar ki, döyüşçülərin döyüş əhvali ruhiyyəsini yüksəltsinlər [17].

Rus dombrası 3 simli olur (Şəkil 2). Simlər kvarta intervalı ilə köklənir. Belarusiya və Ukraynada istifadə olunan domralar isə 4 simli olur və kvinta ilə köklənir. Bas domra Rusiyada XVI-XVII əsrlərdə aktyor təlxəklər tərəfindən solo və ansambl aləti kimi istifadə edilirdi. Lakin XVII əsrin əvvəllərindən başlayaraq çar tərəfindən bir sıra dövlət və kilsə qanunları verildikdən sonra təlxəklərin yoxa çıxması ilə domra da yoxa çıxdı. Çar Aleksey Mixaylovun “Əxlaqın düzəldilməsi və xurafatın məhv edilməsi” haqqında qanun bu prosesə təkən vermiş



Şəkil 2 (Rus dombrası)

oldu. Domranın müasir forması üzərində iş 1896-cı ildə V.V.Andreyevin balalaykanı təkmilləşdirdikdən sonra başlamışdır. Bu alət əsasında 1896-1898-ci illərdə usta sənətkarlar F.S.Paserbski, S.İ.Nalimov, N.P.Fomin, P.P.Karkin, V.V.Andreyev adına böyük rus orkestrinin əsasını təşkil edən domra ailəsini yaratdılar. XIX əsrdə heç kimin domra haqqında bilmədiyi dövrdə V.Andreyev İ.Nalimovla birlikdə domranın təkmilləşdirilməsi üzərində işləyib. Onlar aləti 1896-cı ildə Vyatka əyalətində tapılmış alətin quruluşuna əsasən təkmilləşdirdilər. Tarixçilər Andreyevin tapdığı alətin həqiqətən qədim domra olub olmadığı haqqında mübahisə edirdilər. Buna baxmayaraq, 1896-cı ildə rekonstruksiya olunan alət domra adlandırıldı. Yeni təkmilləşdirilmiş domranın quruluşu belə idi: yumru çanaq, orta uzunluqda qol, 3 sim, kvarta intervallı kök sistemi. Bəstəkar N.P.Fomin domranın ailəsini yaratmışdır. Pikkolo, alt, bas və kontrbas növləri olan bu ailə rus orkestrinin tərkibinə daxil edilmişdir. 1908-ci ildə dirijor Q.Lyubimovun təklifi ilə usta S.Burov 4 simli kvinta intervalı ilə köklənən domra yaratdı. Bu 4 simli alət skripka diapazonu ilə oxşar idi: kiçik oktavanın mi səsinə IV oktavanın mi səsinə qədər. Hal-hazırda bu alət Rusiya, Ukrayna, Belarusiyada geniş istifadə olunur. Alət üçün çoxlu kamera və konsert əsərləri yazılıb, skripka üçün yazılmış əsərlərdən köçürmələr edilib [13].

Özbək tənburu düttara bənzərsə də ondan daha incə və uzundur. Köklənmə çalınacaq məqama görə dəyişilir. Diapazonu tək teldə 2 oktavadır. Qeyd edək ki, melodiya alətin I telində ifa olunur, digər tellər müşayət üçün istifadə olunur. Sağ əlin II barmağına taxılan “*nahun*” adlı metal mizrabla ifa edilir. Özbək tənburunun yaylı növü də mövcuddur.

Tənbur alətinin bir növü başqırdlar tərəfindən də istifadə olunur. Başqırdlar bu aləti “*dumbra*” adlandırırlar (Şəkil 3).



Şəkil 3 (Başqırd dumbrası)

Lakin başqırdlarda da bu alət XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərində istifadədən düşdü. Bu XVII-XVIII əsrlərdə milli azadlıq hərəkatının iştirakçıları və qabaqcıllarının çar tərəfindən təqib olunması ilə bağlı idi. XX əsrin ortalarında başqırdlar arasında fabrik istehsalı alət olan mandolinin ifası məşhurlaşmışdı [8, s. 5-6]. Mandolin dumbbranın əvəzinə istifadə olunmağa başlasa da sonradan 3 simli dumbra yaradıldı. Başqırd dumbbrasının təkmilləşdirilməsini 1980-cı illərdə usta V.Ş.Şuqayupov yaşlı nəslin xatirələri və yazıları ilə icra etmişdi. Həmçinin, alətin təkmilləşdirilməsində ustalar Q.Qubaquşev, Y.Zirin, V.V.Zubçenko, A.Parayev çalışmışlar. 1992-ci ildə Ufa Dövlət Universitetində başqırd dumbbrasının və qıl qopuzun istehsalı üçün eksperimental emalatxana təşkil edilmişdir. Bu emalatxanada R.M.Həlimov, A.Y.Yaquzin, A.X.Bayramqulov, S.U.Baymuhammedov işləyib. Müasir alət bəzi dəyişikliklərə məruz qalmışdır. Xüsusilə qol 19 mürəkkəb pərdədən ibarətdir, gövdə bütöv yonulmuş ağacdən deyil, hissələrin yapışdırılması ilə hazırlanırdı. Alətin orkestr üçün soprano, alt və bas növləri yaradılmışdır [14].

Türk xalqlarından olan monqollar da bu alətdən istifadə edirlər. Belə ki, dombra haqqında ən çox əfsanə və rəvayətlər monqolların şifahi xalq ədəbiyyatında mövcuddur. Əfsanələrin əksəriyyəti də böyük monqol xaqanı Çingiz xanla bağlıdır.

Əfsanə 1. Əfsanələrin birində deyilir: Cuci xan Çingiz xanın ən sevimli oğlu idi. Qıpçaq çöllərində ov zamanı Cuci xan atı ilə birlikdə vurulur və qulan sürüsünün tapdaqları altında parçalanır. Heç kim Çingiz xana onun sevimli oğlunun faciəvi ölümü haqqında deməyə cürət etmirdi. Belə xəbəri çatdıranı qəddar edam gözləyirdi. Çingiz xan oğlunun ölümünü xəbər verənin boğazına qurğuşun tökməyi əmr etmişdi. Xanın vəzirləri belə çıxış yolu tapırlar, dombra çalan sadə musiqiçi olan Ket Buğanı Çingiz xanın yanına gətirərək dəhşətli xəbəri musiqi ilə səsləndirmək göstərişi verirlər. Ket Buğa Xanın qəzəbini bilib ona heçnə demədən öz musiqisini “*küyü*” çalmağa başlayır. Qeyd edək ki, *küy* dombra üçün yaradılmış musiqi janrıdır. Onun ifa etdiyi musiqi “*Ağsaq qulan*” *küyü* idi. Ket Buğanın gözəl musiqisi xana oğlunun ölümünü anladır. Qəzəbli xan əmrin yerinə yetirilməsi hökmünü verir. Beləliklə, dombranın edam hökmü verilir. Deyirlər ki, o vaxtdan dombranın səthində əridilmiş qurğuşunun izi qaldı. “*Ağsaq qulan*” (“*Аксақ қулан*”) sənətin gücünü göstərən gözəl qazax əfsanələrindən biridir [11].

Əfsanə 2. Dombra haqqında digər bir əfsanə isə belədir: Bir zamanlar Altayda iki div qardaş yaşayırdı. Balaca qardaşın dombrası var idi və o bu alətdə çalmağı sevirdi. Çaldıqca da dünyada hər şeyi unudurdu. Böyük qardaş isə özündən razı idi. Buna görə də bir gün adını əbədləşdirmək və öyünmək üçün gur bir çayın üzərində körpü tikmək qərarına gəlir. Daşları yığır və körpünü tikməyə hazırlaşır. Balaca qardaş isə elə hey çalır, çalır, çalır. Beləcə günlər keçir. Balaca qardaş köməyə tələsmir. Ancaq öz sevimli alətində çalır. Bir gün böyük qardaş qəzəblənir və dombranı qardaşının başına bərk çırpır. Dombra qırılır, melodiya kəsilir, amma balaca qardaşın başında dombranın izi qalır. illər keçdi, insanlar bu izi tapdılar və onun əsasında yeni dombralar düzəltməyə başladılar. Bununla da, uzun illərdir susqun kəndlərdə musiqi eşidilməyə başladı [17].

Əfsanə 3. Əvvəllər dombra 3 simli olub və orta hissəsində dəlik yox imiş. Alətin fərqli yeni növü türk igidi Kegendikin adı ilə bağlıdır. O, yerli xanın qızına aşiq olur. Xan onu evinə dəvət edir və qızına olan sevgisini sübut etməsini tələb edir. İgid dombrasını götürüb çalmağa başlayır. O, ifa etdiyi musiqisində xanın acgözlüyü, paxıllığı, xalq zülmü haqqında bildirir. Qəzəblənən xan dombranın üzərinə qaynar qurğuşun tökdürür ki, alət məhv olsun. Lakin xalqın sevgisini qazanan dombra məhv olmur. Dombranın orta hissəsində dəlik açılır və tellərindən yalnız ikisi qalır [11].

Əfsanələrdən də görürük ki, dombra əsasən türk xalqlarının istifadə etdiyi alət olub. Beləliklə, əfsanələrin hər birində əsas fikir odur ki, alətin məhv edilməsinə çalışılarsa da xalq tərəfindən sevilən dombra bu qarşıdurmaların hamısında qalib gəlir və xalqın yaddaşından silinmir. Təsədüfi deyil ki, alət bu gün də əksər türk xalqlarının klassik musiqi aləti kimi çox geniş istifadə edilir.

Tənbur alətinin təkmilləşdirilməsi artıq uzun illərdir ki, davam edir. Yuxarıda adını çəkilmiş xalqlar müxtəlif dövərlərdə bu aləti təkmilləşdirərək istifadə etmişlər. Qazaxıstanda bu iş xüsusilə inkişaf etmişdir. Qazaxıstanda milli musiqi alətlərinin

təkmilləşdirilməsi 3 mərhələdə icra olunmuşdu. I mərhələ 1925-ci ildə A.V.Lunaçarskinin təşəbbüsü ilə dombra alətinin təkmilləşdirilməsi ilə başladı. İlk öncə milli alətləri araşdıran laboratoriya yaradıldı və dombranın təkmilləşdirilməsi işinə başlandı. Qazaxıstan EA-nın akademiki A.K.Jubanov qazax alətlərinin əsaslı rekonstruksiyasını və sabit köklənməsini təyin etmişdir. Bununla da I mərhələnin işi nəticəsində dombra sabit köklənmə (kiçik oktavanın d-g səsləri), temperasiyalı səs düzümü əldə etdi, diapazonu 2 oktava yarım kimi genişləndirildi, səslənmə keyfiyyəti təkmilləşdirildi. 30-cu illərdə A.Jubanov və A.E.Ermekov, Q.Qasımov, İ.Romanenko kimi ustaların iştirakı ilə dombra və bir çox milli çalğı alətləri üzərində təkmilləşdirilmə aparıldı [8, s. 9-10]. II mərhələ 50-ci illərdə başladı. Bu mərhələdə alətlərin, o cümlədən dombranın təkmilləşdirilməsi prosesi Ş.Kajqaliyevin eskiz və çertyojları ilə B.Sarıbayev, S.Kasimanov, O.Xaymuldin kimi ziyalıların səyi nəticəsində həyata keçirildi. Təkmilləşdirmənin III mərhələsi hələ də davam edir. 2012-ci ildən etibarən elektrodombra da hazırlanmışdı [14].

Rusiyada fəaliyyət göstərən usta-layuhəçi Vladimir Konveq domra üzərində rekonstruksiya işləri apararaq onu bir qədər də təkmilləşdirmişdir. O, fiziki qanunlara uyğun tərtib etdiyi layihələrə əsasən yumşaq və güclü səslə, dəqiq köklənə bilən, geniş diapazonlu, gözəl tembrə malik musiqi alətləri hazırlamışdır. V. Konveq hər zaman musiqi alətlərinin fiziki xüsusiyyətlərinin nisbətini tapmağa çalışır. O, pikkolodan basa qədər hər hansı ölçülü alətin çox dəqiq sistemini təmin etməyə imkan verən menzuralardan ibarət cədvəl hazırlayıb. (Şəkil 4)



Şəkil 4. (V. Konveqin tərtib etdiyi menzuralar (pikkolodan basa qədər))

Bu cədvəl əsasında da alətləri hazırlayaraq mükəmməl səslənmə əldə etmək mümkün olur. Konveqin domra aləti üçün düzəltdiyi xüsusi dayaq ifaçıya daha rahat çalğı üçün imkanlar verir. Bu dayaq hər hansı yastıq olmadan alətin ifaçının bud nəyihəsi üzərində tərpnəmədən dayanmasına imkan yaradır. Rus virtuoz domristi Vera Maxan üçün xüsusi hazırladığı domranın kəlləsi skripka kəlləsi ilə çox oxşardır [16] (Şəkil 5).



Şəkil 5. (V. Konveqin işlərindən)

Beləliklə, araşdırmalardan belə aydın oldu ki, tənbur aləti türk və qeyri-türk mənşəli bir çox xalqlarda istifadə olunan ən qədim alətlərdəndir. Bütün bunlar tənburun tarixən türklər tərəfindən çox sevilən alət olduğunu və sırf türk aləti olduğunu göstərir. Düşünürük ki, bu alətin Rusiyada istifadəsi bu ərazidə yaşayan türk tayfalarının (xüsusən başqordlar, sibir türkləri və s.) mədəniyyətini mənimsəməsi ilə bağlıdır. Alətin Çində istifadəsi də türk mənşəli uyğurların bu ərazilərdə yaşaması ilə əlaqədar ola bilər. Beləcə, türklərin yayıldığı ərazilərdə və ya xalqların tarixi köçü, tayfaların yerdəyişməsi, türklərin daha çox köçəri həyat sürməsi nəticəsində məskən saldıqları ərazilərdə bu alət yayılıb və başqa xalqlar tərəfindən də mənimsənilib. Məhz buna görə də tənburun yayılma arealı genişdir. Bu gün Azərbaycanın da bəzi bölgələrində bu alətdən istifadə olunsada tənburun yenidən bərpa və təkmilləşdirilməsinə ehtiyac var.

ƏDƏBİYYAT:

Azərbaycan dilində:

1. Abdullayeva S.A. Azərbaycan xalq çalğı alətləri (musiqişünaslıq-orqanoloji tədqiqat). B.: Adiloğlu, 2002, 454 s.
2. Abdullayeva S.A. Azərbaycan musiqisi və təsviri sənət. B.: Oğuz Eli, 2010, 416 s.
3. Bədəlbəyli Ə.B. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. B.: Elm, 1969, 248s.
4. Dağlı Ə. Ozan Qaravəlli. B.: MBM, 2006, 192s.
5. Hacıbəyli Ü.Ə. Əsərləri II cild. Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyası nəşriyyatı. B.: 1965, 411 s.
6. Hüseyni Ə. Orkestrin ulu babası. // "Ədəbiyyat və incəsənət" qəzeti B.: 1976, 7 avqust
7. Nəcəfzadə A.İ. Tənbur ailəsinin bir üzvü – Balakən damburu. // "Konservatoriya" jurnalı, 2015, № 4 (30), s. 108-117.

Rus dilində:

8. Алексеева Л. А. Нажмеденов Ж. Особенности казахской домбры. // Мы и вселенная. 2001, № 1(6), с 52-54.
9. Жубанов А. К. Казахский народный инструмент-домбра. // Музыкознание. Алма-Ата, 1976, с.8-10.
10. Рахимов Р.Г. Башкирская думбыра. // Фольклорный сборник. Уфа, Узорница, 1988, 24с.

Saytlar

11. Музблог гусли, Музыкальный сайт для меломанов. URL: http://www.gusli.su/kazahskaya_domra_kicc/
12. Vikipediya, Açıq Ensiklopediya, URL: https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0zzettin_%C3%96kte
13. Vikipediya, Açıq Ensiklopediya URL: https://tr.wikipedia.org/wiki/Tamburi_Cemil_Bey
14. Вселенная музыки, Вера Махан, Домра и домровое искусство на рубеже веков, Часть I. II, III. Москва 2000 г. URL: <http://vsemusic.ru/articles/music/domra1.php>

15. Vikipediya, Açıq Ensiklopediya. URL:<https://az.wikipedia.org/wiki/T%C9%99nbur>
16. Вселенная музыки, Вера Махан, Владимир Конвего
URL:http://vsemusic.ru/persons/konvego_v/konvego_v.php
17. Обычаи и традиции казахского народа, URL:<http://www.bilu.kz/dombra.php>

Наргиз АХМЕДОВА

Старший лаборант лаборатории
«Реконструкция национальных музыкальных
инструментов»
Диссертант АНК

ТАНБУР И ЕГО РАЗНОВИДНОСТИ У РАЗНЫХ НАРОДОВ МИРА

Резюме: В статье говорится о старинном музыкальном инструменте – танбур, который задействован в музыкальной культуре многих народов мира. Представлен исторический экскурс по истории инструмента, а также вопросы реконструкции танбура.

Ключевые слова: танбур, домбра, реконструкция, тюркский музыкальный инструмент

Nargiz AHMADOVA

Dissertant ANK
Scientist in laboratory
“Improvement of national musical instruments”

TANBUR AND THE KINDS OF TANBUR IN THE WORLD NATIONS

Summary: This article talks about ancient musical instrument - Tanbur which is using the many nations of the world. The history and modern developed of tanbur has been informed in this article.

Key words: tanbur, dombra, reconstruction, turk, musical instrument

Rəyçilər: filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Fəxrəddin Baxşəliyev
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Telman Qəniyev

Нурбану ЖОЛДАСОВА
Казахский Национальный
университет искусств.
Преподаватель.
Диссертант АНК
E-mail: n_zholdasova@mail.ru

ИГРА НА КАЗАХСКОМ ШАҢҚОБЫЗЕ И БАШКИРСКОМ КУМЫЗЕ: ИСТОРИКО-ЭТНОГРАФИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

Резюме: В этномузыкологии Казахстана и Башкортостана исторические и этнографические аспекты игры на типологически и, возможно, генетически сходных инструментах – казахском шаңқобызе и башкирском кумызе – не были предметом сравнительного изучения. В статье освещается сходное в историческом прошлом явление, характерное для казахской и башкирской традиционных культур – игра на шаңқобызе в казахском свадебном обряде и игра на кумызе в башкирском свадебном обряде, и в башкирских женских календарных обрядах “Карға туй” (Вороний праздник) или “Карға бутқаһы” (Воронья каша) и “Кәжук сәйе” (Кукушкин чай), а также игра на этих инструментах вне обряда – в часы досуга, в женских играх. В XX-XXI вв. сохранилась фольклорная традиция игры на кумызе вне обряда – в часы отдыха, а в XX в. сложился концертно-академический тип игры на шаңқобызе и кумызе, в том числе – на реконструированном виде кумыза (И.З. Туймакаев, Г.Х. Хакимов, М.Т. Гарданов, Р.Г. Загреддинов). Цель статьи – отметить общее явление в традиционной и современной культуре казахов и башкир – игру на шаңқобызе и кумызе – и его историческое изменение.

Ключевые слова: Шаңқобыз, кумыз, сольная игра на шаңқобызе и кумызе в обрядах и вне обряда, женские обряды, концертно-академическое исполнение, реконструированный кумыз

Казахи и башкиры – два тюркоязычных народа. В их материальной и духовной культуре имеются очевидные черты сходства. Они были обусловлены общим в историческом прошлом преобладающим хозяйственно-культурным типом – кочевым и полукочевым скотоводством – и, как следствие, – многовековым типологически-сходным образом жизни в центре северо-запада Евразии в сходной природной среде. Оба народа на протяжении нескольких столетий живут на смежных территориях. Естественными границами традиционных кочевий обоих народов являлись реки Урал и Тобол.

К настоящему времени музыкальные культуры казахов и башкир

исследованы по отдельности в разных аспектах. Вместе с тем, в этномузыкознании вопрос о сходстве в казахском и башкирском традиционном музыкально-поэтическом и инструментальном творчестве не был предметом специального изучения. При этом имеются труды, в которых в разных аспектах освещены некоторые черты, общие для музыкальных культур ряда тюркоязычных народов, в том числе – казахов и башкир (Примечание: 1).

В казахской и башкирской традиционной и современной культурах обращают на себя внимание типологически и, возможно, генетически сходные инструменты группы идиофонов — *шаңқобыз* и *кумыз*. Цель статьи – осветить сходное явление – игру на *шаңқобыз* и *кумызе* – в его историческом изменении.

Можно предполагать, что в казахской традиционной культуре игра на *шаңқобыз* была компонентом двух ситуаций свадебного обряда. Первая – когда по традиции невеста исполняла обрядовую песню – *сыңсу* (плач), вторая – ситуация прощания с родными и проводов, при котором ей полагалось исполнять плач *қоштасу* (прощание, проститься) или *көрісу* (свидание, свидеться) [1, с. 38-39]. Основанием этого предположения служит то, что в наши дни были записаны и опубликованы редкие образцы фольклорных кюев для *шаңқобыза* *Сыңсу*, *Қыззары* (плач, жалоба девушки), *Қоштасу* [2, с. 93-94], вероятно, возникшие в результате исполнения на нём свадебных песен-плачей невесты. В таком случае, игра на этом инструменте была компонентом этапов свадебного обряда, наиболее ярко выражавших его сущность как обряда инициации, акую для *шаңқобыза* являются инструментальными версиями напевов свадебных песен-плачей.

Игра на *кумызе* являлось органичным компонентом двух древних обрядов башкирских племён – *Карға туй* (Вороний праздник), его другое название – *Карға буткаһы* (Воронья каша) и *Кәкук сәйе* (Кукушкин чай). Они проводились в поворотные моменты астрономического года и приурочивались к началу одного из этапов годового производственно-трудового цикла – к началу определённых сельскохозяйственных работ.

Обряд *Карға туй* (*Карға буткаһы*) проводился в начале весны, являлся синкретизмом нескольких музыкально-поэтических и музыкально-хореографических компонентов. Первый – произнесение магических заклинаний, обращённых к духам природных стихий и интонирование закличек в подражание птичьим голосам. Заклички содержали поэтические мотивы пожелания приплода скота, обильного урожая, семейного благополучия, скорейшего наступления весны [3, с. 41-42]. Стихотворные тексты были не контаминированы. Интонационной основой закличек являлись внемузыкальные – речевые и звукоизобразительные – интонации [4, с. 72]. Второй – исполнение обрядовых плясок под аккомпанемент наигрыша на *кумызе*. Движения плясок имитировали пластику движений птиц – родовых тотемов. Это и определило их названия: *Карға буткаһы* (Воронья каша), *Карға туй* (Вороний праздник), *Бала карға*

(Воронёнок), *Кәжук* (Кукушка), *Кор уйыны* (Тетерев, другое название – Глухариная игра), *Бүзәнә* (Перепёлка) [4, с. 73. 3, с. 42]. Третий – устройство хороводов-игр магического содержания в сопровождении напевов, исполняемых на кумызе. В названиях игр также отражён культ птиц: *Аккош* (Лебедь), *Каз инеһә* (Мать-гусыня), *Ине-кош* (Мать-птица), *Алырмынкошто* (Возьму птенца) и другие [3, с. 43]. Наигрыши, исполнявшиеся на кумызе, дополнялись ритуальным шумом. Он возникал от звона монет, нашитых на традиционные костюмы участниц обряда, и серебрянных монист (*сәсмәү*), вплетенных в их косы, от ритмичных ударов по предметам домашней утвари (подносы, вёдра и другие) [4, с. 74. 3, с. 42]. Хороводы, пляски и шумовой элемент в обряде *Карға туй* (*Карға буткаһы*) выполняли защитно-магическую функцию [3, с. 42. 5, с. 126-127].

Обряд *Кәжук сәйе* проводился в начале лета и включал следующие музыкально-поэтические и музыкально-хореографические компоненты: а) исполнение закличек, обращенных к кукушке, обрядовых плясок и хороводов; б) имитацию голоса птицы на кумызе [3, с. 42].

В обоих обрядах наигрышам на кумызе, наряду со всеми иными компонентами, в качестве основной функции предписывалась функция установления связи между Средним и Верхним Мирами Вселенной. Хотя обряды *Карға туй* (*Карға буткаһы*) и *Кәжук сәйе* были коллективными, массовыми, игра на кумызе в их составе была сольной. Сведений о коллективном – унисонном или гетерофонном – музицировании на кумызах не обнаружено.

Имеются краткие данные о том, что в башкирском традиционном свадебном обряде на кумызе также исполнялись напевы, синкретичные с обрядовыми танцами, и инструментальные наигрыши [4, с. 74].

В факте музицирования на кумызе в составе башкирских календарных обрядов и свадебного обряда видится аналогия с игрой на шаңқобызе в составе двух этапов казахского свадебного обряда. Она заключена в том, что на раннем этапе традиционной музыкальной культуры казахов и башкир типологически и, возможно, генетически, общей являлась сольная форма музицирования на сходных инструментах – шаңқобызе и кумызе – в контексте обрядов, отмечавших переходные этапы, с одной стороны, в жизни человека как частицы родового коллектива, а с другой стороны, – в жизни Природы. Этот факт свидетельствует о родстве этнических взглядов казахов и башкир на функцию и приуроченность игры на данных инструментах, обусловленных общностью мифологического мышления обоих народов.

Он в достаточной мере согласуется с данными этнографических материалов и этномузыковедческих исследований по традиционной культуре и музыке ряда тюркоязычных народов (туркмен, узбеков), которые позволяют утверждать, что в историческом прошлом игра на идиофонах, аналогичных шаңқобызу и кумызу, также была неотъемлемым компонентом женских магических обрядов и женского обрядового музицирования. Видимо, истоки такой

закреплённости инструмента и приуроченности музицирования на нём находятся в его древнем функционировании в качестве «орудия» магии в контексте обрядов эпохи матриархата [6].

Позже, в частности, – в XIX-начале XX вв. *шаңқобыз* и *кумыз* применялись и в бытовом музицировании, наряду с их более ранним функционированием в качестве обрядовых инструментов.

Данные относительно *шаңқобыза* в таком качестве единичны. Одно из них – этнографическая заметка из «Записок саратовского купца Я.П. Жаркова о киргизах», (Примечание: 2) сделанная очевидцем – известным археологом того времени А.Я. Леопольдовым, наблюдавшим следующую бытовую картину в 1854 г. в одном из районов нынешней Западно-Казахстанской области, в то время называемой Внутренней (Букеевской) ордой. «Между тем для разнообразия удовольствий явились музыкантши. В дверях кибитки показалось несколько простых киргизских девушек и стали играть кто на балалайке, кто на варганчике, кто наигрывал на деревенской гармонике. ...Музыка сопровождалась пением» [7, с. 15]. Приведённое описание свидетельствует о существовании в середине XIX в. на территории западного Казахстана традиции внеобрядового фольклорно-бытового музицирования на *шаңқобызе* («варганчике»). «...шаңқобыз можно было встретить еще во второй половине XIX века в различных районах Казахстана» [8, с. 127]. По этнографическим данным, фольклорные кюи для этого инструмента были распространены в Казахстане повсеместно вплоть до середины XIX века [8, с. 31].

Кумыз являлся инструментом девушек и женщин в их домашнем фольклорном музицировании [3, с. 14]. Материалы о национальных башкирских играх, бытовавших, в частности, в XIX-начале XX вв., свидетельствуют, что игра на *кумызе* выполняла увеселительную функцию и в женских весенних и летних играх (*уйын* – «игра» по-башкирски), называемых «девичьи игры» (*кыззар уйыны*), «девичьи горы» (*кыззар тауы*), «выход на природу» (*хөзөргә сыгыу*), «пятничная гора» (*йома тау*). «В играх под названием «пятничная гора» (*йома тау*) участвовали и молодые снохи с детьми. Пели, плясали, играли на *кумызе*, устраивали различные состязания» [9, с. 205]. «Ритмы плясовых мелодий, исполняемых на *кумызе*, выбивались ударом о доньшко пустого ведра или подноса при помощи напёрстков, одетых на пальцы аккомпанирующих. При этом дополнительный шум издавали и пришитые монеты на нагруднике, платках, на шнурах, заплетённых в косы участниц ансамбля» [3, с. 14-15].

В современной казахской и башкирской музыкальных культурах традиция игры на *шаңқобызе* и *кумызе* претерпела исторически-закономерное изменение. Обрядовая игра на *шаңқобызе* изжила себя в силу известных причин социального и культурного характера. Внеобрядовая традиция игры на нём существовала ещё во 2 половине XX в. среди казахского населения Каракалпакии, Туркменистана и Узбекистана (Тамдинский район Бухарской

области Республики Узбекистан)[8, с. 31]и локально – в отдельных местностях южных областей Казахстана – в виudedетского музицирования.

Наряду с этим, в республике утвердилась не характерная для традиционной культуры сольная игра на *шаңқобызе*, интегрированная в концертно-академическое исполнительство фольклорно-этнографических ансамблей и оркестров (например, оркестр «Отырар сазы»). На *шаңқобызе* играют профессиональные музыканты, как женщины, так и мужчины. Они имеют музыкальное образование по специальности «Традиционное музыкальное искусство» (Примечание: 3) специализаций: «Домбыра», «Қыл-қобыз», «Қобыз-прима», «Шертер» и являются выпускниками факультета «Традиционное музыкальное искусство» высших специальных учебных заведений европейского типа – консерватории и университета искусств либо музыкальных колледжей. Здесь игру на *шаңқобызе* будущие профессиональные исполнители осваивают в качестве второй или дополнительной специализации.

В современной башкирской музыкальной культуре сольная форма музицирования на *кумызе* хорошо сохранилась и существует, как и ранее, в контексте фольклорно-бытовой «линии» традиции. *Кумызи* ныне используется в домашнем музицировании: в часы отдыха на нём играют, преимущественно, женщины старшего поколения 30-40-х годов рождения. Об этом свидетельствуют материалы проведённой нами фольклорно-этнографической экспедиции в районы Оренбургской области РФ, в которых исторически проживают башкиры. Во время экспедиции были записаны башкирские фольклорные инструментальные кюи (*көй*), исполненные на *кумызе* местными жительницами районов. Это: *Әнипа* (женское имя) и *Бурлиган* (Ежевика), сыгранные Б.И. Карсановой (1942 г.р.) в с. Сунарчи Саракташского района, *Шумыртым* или *Мүйыл* (Черёмуха) и *Урман йыры* (Лесная песня), исполненные А.Х. Янбердиной (1932 г.р.) в с. Юбилейное Адамовского района.

В Башкортостане во второй половине XX в. сформировалась и укрепилась профессионально-академическая традиция игры на *кумызе*. *Кумыз* обрел статус концертного сольно-виртуозного инструмента. В этом значительную роль сыграло творчество современных устно-профессиональных кубызистов и кубызистов, получивших музыкальное образование в средних и высших специальных учебных заведениях. Это: М.Т. Гарданов, Г.Х. Хакимов, лауреат Международного конкурса музыкантов-исполнителей «Виртуоз-кубызист мира» Р.Г. Загретдинов. В данном направлении ведётся работа мастерами башкирских традиционных музыкальных инструментов по реконструкции *кумыза* и развитию приёмов игры на нем, в частности, И.З. Туймакаевым. И.З. Туймакаев видоизменил фольклорный тип – создал двойной *кумыз* (*кушкумыз*) и щелчковый *кумыз* (*сыртмакумыз*). Исполнитель Р.Г. Загретдинов изготовил оригинальные виды инструмента с механизмом, позволяющим исполнителю перестраивать высоту пластины-язычка [3, с. 15-

16]. Вместе с тем, сольная игра на *кумызе* является компонентом концертно-академического исполнительства фольклорно-этнографических ансамблей и оркестров. На нём играют профессиональные музыканты, получившие музыкальное образование по специальности «Башкирские традиционные музыкальные инструменты» в Училище искусств и на факультете башкирской музыки УГАИ им. З.Г. Исмагилова.

Кюи для *кумыза* распространены повсеместно не только на исконной территории, но и в районах исторического проживания башкирского населения на территории областей РФ, смежных с границей Башкортостана. Согласно материалам музыкально-этнографической экспедиции, они сохранились среди башкир Саракташского и Адамовского районов Оренбургской области РФ.

Сольная игра на *шаңқобызе* и *кумызе* включается в инструментальные композиции и в партии инструментального сопровождения песен современных казахских и башкирских эстрадных групп, приверженных синтезу этнической и популярной музыки.

Таким образом, очевидно, что в традиционных культурах казахов и башкир сольная форма игры на *шаңқобызе* и *кумызе* бытовала в сходных социокультурных контекстах. В современных музыкальных культурах обоих народов обращает на себя внимание общность направленности изменения данного явления.

Примечания:

1. Они приводятся в порядке хронологии. Ихтисамов Х.С. К проблеме сравнительного изучения двухголосного гортанного пения и инструментальной музыки у тюркских и монгольских народов. // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Сб. статей и материалов в двух частях. Часть 2. Под общей ред. Е.В. Гиппиуса. Ред.-сост. И.В. Мациевский. М. Советский композитор, 1988. 325 с. С. 197-216. Бердыбай А.Р. Взаимосвязи казахской и башкирской песенных культур (к постановке вопроса). // Актуальные проблемы музыкальной науки и музыкального образования. Материалы международной научно-практической конференции, посвященной 60-летию КНК им. Курмангазы. А. КНК им. Курмангазы, 2005. 792 с. С. 334-341. Утегалиева С.И. Звуковой мир музыки тюркских народов: теория, история, практика (на материале инструментальных традиций Центральной Азии). М. Композитор, 2013. 528 с.
2. В XIX в. в трудах российских этнографов и путешественников казахи назывались «киргиз-кайсаками» и «киргизами».
3. В музыкальных колледжах республики эта же специальность называется «Казахские народные музыкальные инструменты».

ЛИТЕРАТУРА:

1. Елеманова С.А. Казахское традиционное песенное искусство. Генезис и семантика. А.: Дайк-Пресс, 2000. 186 с.
2. Казахская народная инструментальная музыка. Фольклорно-этнографический сборник. Нотное издание. Сост. Б.Г. Гизатов. Под общей ред. В. Петрова. М.: Музыка, 1988. 96 с.
3. Ахметжанова Н.В. Башкирская инструментальная музыка. Наследие. У.: 1996. 105 с.

- 4.Атанова Л.П. Старинные обрядовые напевы башкир. //Фольклор народов РСФСР. Сб. статей. У.: Издательство БГУ, 1984,(105 с.) С. 68-76.
- 5.Земцовский И.И. Музыкальный инструмент и музыкальное мышление (к постановке вопроса). //Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Сб. статей и материалов в двух частях. Под общей ред. Е.В.Гиппиуса. Ред.-сост. И.В.Мациевский. Часть 1. М.: Советский композитор, 1987. 26с. с илл. С. 125-131.
- 6.Галайская Р.Б. Варган у народов Советского Союза (к вопросу об архаизмах в народном музыкальном инструментарии). //Проблемы музыкального фольклора народов СССР. М.: Музыка, 1973,(400 с.) с. 328-350.
- 7.Аравин П.В. Россыпи народных мелодий. // Аравин П.В. Степные созвездия. Очерки и этюды о казахской музыке. Алма-Ата. Жалын, 1979, (184 с.) С. 6-24.
- 8.Сарыбаев Б.Ш. Казахские музыкальные инструменты. А.: Жалын, 1978. 174 с., с илл., нот.
- 9.Фатыхова Ф.Ф. Народные праздники.// Бикбулатов Н.В., Юсупов Р.М., Шитова С.Н., Фатыхова Ф.Ф. Башкиры: этническая история и традиционная культура. У.: Башкирская энциклопедия, 2002, 248 с., ил., 16 с. цв. вкл. 203-209 с.

Nurbanu JOLDASOVA

Qazax milli incəsənət universitetinin
müəllimi
AMK-nın dissertantı

QAZAX QOPUZU VƏ BAŞQORD KUMIZINDA İFA: TARİXİ-ETNOQRAFİK ASPEKTLƏR

Xülasə: *Qazaxıstan və Başqordistanın etnomusiqişünaslığında tipoloji və bəlkə də genetik cəhətdən oxşar alətlərdə – qazax qopuzu və başqord kumızında ifanın tarixi və etnoqrafik aspektlər indiyə qədər müqayisəli tədqiqat predmeti olmamışdır. Məqalədə tarixi keçmişdə ənənəvi qazax və başqord mədəniyyətlərinə xas oxşar hadisə – qazaxların toy mərasimində qopuzda, başqordların toy mərasimində, başqord qadınlarının təqvim mərasimləri – «Kərxa myü» (“Qarğabayramı”) yaxud «Kərxa bımkahı» (“Qarğa sıyığı”) və «Kəkyk cəüe» (“Quququşu çayı”) mərasimlərində isə kumızda ifa, həmçinin, bu alətlərdə mərasimdənkənar, yəni asud əvaxtlarda, qadın oyunlarında ifa işıqlandırılır. XX-XXI əsrlərdə kumızda mərasimdənkənar – istirahət zamanı ifa folklor ənənəsi qorunub saxlanmış, XX əsrdə isə qopuz və kumızda, o cümlədən yenilənmiş kumız növündə konsert-akademik ifa tərzı formalaşmışdır (İ.Z.Tuymakayev, Q.X.Xakimov, M.T.Qardanov, R.Q.Zaqretdinov). Məqalənin məqsədi qazax və başqordların ənənəvi və müasir mədəniyyətindəki ümumi hadisəni – qopuz və kumızda ifanı və onun tarixi dəyişikliyinı göstərməkdir.*

Açar sözlər: *Qopuz, kumız, mərasimlərdə və mərasimlərdən kənar qopuz və kumızda ifa, qadın mərasimləri, konsert-akademik ifa, yenilənmiş kumız*

Nurbanu ZHOLDASSOVA

Lecturer of Kazakh National University of Arts

PLAYING KAZAKH SHANKOBUZ AND BASHKIR KUMYZ: HISTORICAL AND ETHNOGRAPHIC ASPECTS

Summary: *In the ethnomusicology of Kazakhstan and Bashkortostan, the historical and ethnographic aspects of playing instruments, which are typologically and, possibly, genetically similar – the Kazakh shankobyz and Bashkir kumyz – have not been the subject of comparative study. The article highlights a phenomenon similar in the historical past, which was typical for Kazakh and Bashkir traditional cultures: playing shankobyz in the Kazakh wedding rite and playing kumyz in the Bashkir wedding rite and in the Bashkir women's calendar rites, such as «Karga Tuy» (Crow's feast) or «Karga Butkahy» (Crow's porridge) and «Kakuk Saye» (Cuckoo's tea), as well as playing those instruments outside the rite – during leisure hours, in women's games. In the XX-XXI centuries, the folkloric tradition of playing kumyz outside the rite – during the period of rest, and in the XX century there formed the concert-academic type of playing shankobyz and kumyz including the reconstructed type of kumyz (I.Z.Tuimakayev, G.K.Khakimov, M.T.Gardanov, R.G.Zagretidinov). The purpose of the article is to point out to the common phenomenon in the traditional and modern culture of the Kazakhs and Bashkirs – playing shankobyz and kumyz – and its historical change.*

Key words: *Shankobyz, kumyz, solo playing shankobyz and kumyz in rites and outside of rites, women's rites, concert-academic performance, reconstructed kumyz*

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

Coşqun SADIQOV

AMK-nın müəllimi

Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

BALABAN ALƏTİNİN İNKİŞAFINDA İFAÇILARIN ROLU

Xülasə: *Məqalədə balaban alətinin inkişafında ifaçıların rolundan söhbət açılır. Burada balaban ifaçılarının yaradıcılığı haqqında məlumat və bu alətin dünyada təbliği istiqamətində aparılan işlər öz əksini tapır. Həmçinin, balaban alətinin ədəbi-tarixi qaynaqlarda şərhli məsələləri də vurğulanır.*

Açar sözləri: *balaban, musiqi, sənətkar, ifaçı, mədəniyyət*

Həzin duyğuları – sevgini, həsrəti, ağrını, itkini, könül fəryadını balaban qədər məhrəm, mənalı ifadə edən ikinci musiqi aləti tapmaq çətinidir. Balaban insanın bölüşdüyü, sirrini-sözünü pıçıltı ilə deyə bildiyi əlçatan musiqi alətlərindən biridir. Bu alətin səsindeki həznilik, inilti, sızıltı başqa musiqi alətlərindən fərqlidir. Balaban insanın mənəvi dünyasındakı səs, ahəng çalarlarını daha dəqiq ifadə edir, insanlara həm sirdaş olur, həm də dinləyənlərə olumlu-özlümlü dünyanın ən ağır dərdlərini daşımağa, onları ovundurmağa təkan verir.

Ucar rayonunun Bərgüşad kəndində arxeoloji qazıntılar nəticəsində 2 min ildən artıq yaşı olan gümüş üzük tapılıb (2, s. 231). Üzüyün üstündə nəfəslə çalınan çalğı alətinin şəklə həkk olunub ki, bu da balabana çox bənzəyir. Bu da Azərbaycanın zəngin musiqi xəzinəsində xüsusi yeri olan balabanın ən qədim nümunəsi sayıla bilər.

El arasında bu alətə “yastı balaban”, “balaman”, “mey” də deyilir. “Bala” və “ban” sözlərinin birləşməsindən əmələ gələn bu ad “kiçik, həzin səs” mənasını verir. Yumşaq və həzin səsə malik balabandan ansambl və orkestrdə, həmçinin solo ifa aləti kimi də istifadə edilir. Bəzən aşığıların ifası da balabanla müşayiət edilir. Balabanın işlək səs diapazonu kiçik oktavın g səsinə ikinci oktavın d səsinə kimidir. Çalğıçının ustalıqından asılı olaraq bir neçə səs artırılı bilər.

Bu alətin tədqiqatçılarından biri sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Abbasqulu Nəcəfzadə bəzi mütəxəssislərin bu aləti ney və yaxud tütək adlandırdığını deyir: “Böyüdücü şüşə vasitəsi ilə baxanda isə ifaçının yanaqlarının şişmiş vəziyyətdə olduğu açıq-aydın görünür. Bu cür ifa tərzə zurna və balabana məxsusdur. Alətin quruluşu isə balabana daha çox bənzəyir. Odur ki, mütəxəssislərin qənaətinə görə, yaşı 2 min ildən artıq olan bu tapıntı məhz balabanla bağlıdır” [8, s. 161].

Balaban bir sıra ədəbi mənbələrdə, klassik şairlər tərəfindən vəsf edilib. Qədim dövrün balaban ifaçılarının adı təəssüf ki, dövrümüzə gəlib çıxmayıb. XVI əsrdə yaşamış azərbaycanlı şair, tarixçi İsgəndər Münşi öz əsərlərində Ustad Əsəd Surnayi, Hüseyn Surnayi, Şahməhəmməd Surnayi kimi zurna ifaçılarının adını yazır. Zurna çalanların ilkin öyrəndiyi alət isə balaban olarmış. Deməli, onları həm də balaban ifaçıları hesab etmək olar (10).

Azərbaycan milli musiqi aləti balabanın təsvirinə rusiyalı rəssam Qriqori Qriqoyeviç Qaqarinin rəsminə rast gəlirik. Əsərdə XIX əsrin ortalarında Şamaxıda fəaliyyət göstərən Mahmud ağanın məclisləri əks olunub və o məclisdə Mahmud ağanın ən çox sevdiyi balaban ifaçısı Murad Mirzalıoğlu təsvir olunur. Ağsulu yastı balaban ustası Əli Kərimov çağdaş Azərbaycan zurna-balaban məktəbinin yaradıcısı hesab olunur [8, s. 154].

Balaban aləti ilə bağlı ilk dərsliyi 1937-ci ildə nəfəs alətləri ifaçısı Saleh Əbdüləlimov hazırlamışdır. Sözügedən dərsliyin redaktoru Üzeyir bəy olmuşdu. Həmin dövrdə bizim dərsliklər Moskvada, xüsusi razılıq əsasında çap olunurdu. Moskvadan cavab gəlir ki, bu dərslik “*Şkola dlya duduka*” adı altında çap edilməlidir. Üzeyir bəy də bildirir ki, bizim xalq bu alətə heç vaxt duduk deməyib və odur ki, xalqın heysiyyətinə toxunmayın. Əgər belədirsə, bizə bu adda dərslik lazım deyil. Həmin səbəbdən bu dərslik çap olunmur. Sözügedən dərslik son illərə qədər əlyazma şəklində Hüseyn Cavidin Ev Muzeyində saxlanılıb. Sevindirici hal odur ki, dərslik son illərdə çap olunub (4, s. 5).

Balaban alətinin daha bir tədqiqatçısı və ifaçısı əməkdar artist, sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, AMK-nın professoru İlham Nəcəfovun bu barədə fikirləri maraqlıdır: “Üzeyir bəy bilirdi ki, milli nəfəs alətləri bir-biri ilə qohumdur. Saleh Əbdüləlimov da ixtisasca klarnet ifaçısı olub. Bu alətin öz inkişaf mərhələsinə çatması üçün dərsliyin çox böyük önəmi var. Bu yöndə də o, balabanın inkişaf etməsi üçün işıq ucu tutub. Yəqin ki, nəşrlə bağlı problemlərdən dolayı Ərtoğrul Cavidə verilib və bu fakt bizə Hüseyn Cavidin Ev Muzeyində məlum olub. Son illər isə dərslik Nazirlər Kabinetinin göstərişi ilə nəşr olunub və redaksiya heyətində mən də varam” (6, s. 4).

Balabanın məlahətli və həzin səsinə bütün dünyada tanımaq vacibdir. Onu da qeyd etmək ki, bu sahədə Azərbaycan Milli Konservatoriyasının rolu müstəsnaqdır. Bu təhsil ocağının rektoru, xalq artisti, professor Siyavuş Kəriminin birbaşa təşəbbüsü və rəhbərliyi ilə AMK yarandığı gündən etibarən milli nəfəs çalğı alətlərinin tədrisi fəaliyyətə başlamış və bu da öz müsbət nəticəsini göstərməkdədir. Artıq neçə illərdir balaban və başqa milli nəfəs alətləri sinfi üzrə məzunlar Milli Konservatoriyanın adını ucaldırlar. Bu, fəxr ediləsi faktdır ki, balaban və eyni zamanda başqa milli nəfəs çalğı alətləri ali məktəb səviyyəsində tədris proqramına daxil edilmişdir.

Artıq neçə illərdir ki, professor S.Kəriminin təşəbbüsü ilə AMK-da balabançalılardan ibarət qrup fəaliyyət göstərir. Qrupun tərkibində adi (prima) balabanlardan başqa pikkolo (cürə), bas (bəm), tenor növlərindən də geniş istifadə edilir. Onu da bildirək ki, balabanın yeni növlərini konservatoriyanın “Milli musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi” elmi-tədqiqat laboratoriyasının keçmiş əməkdaşı Babaxan Əmirov hazırlayıb [4, s. 158]. Bu da qədim milli musiqi alətimizə artan diqqətin göstəricisidir.

“Qədim musiqi alətləri” Dövlət Ansamblının yaradıcısı və bədii rəhbəri, sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor, xalq artisti Məcnun Kərimov söyləyirdi ki, qədim musiqi alətləri vaxtaşırı tədqiqatçıların araşdırma obyektinə çevrilsə də,

onların bərpası və səsləndirilməsi ayrıca elmi tədqiqat sahəsi olmamışdır. Çox təqdirəlayiq haldır ki, o özü bu işin öhdəsindən bacarıqla gəldi [6, s. 34].

Balabanın ən savadlı və mahir ifaçıları ruhları muğamla yoğrulmuş azərbaycanlılardır. Azərbaycanda bu alətin yarandığı gündən etibarən çoxsaylı və mükəmməl ifaçıları olub və olmaqdadır. Belə ki, Azərbaycanda Həsən Əliyev, Əli Kərimov, Şahalı İsmayilov, Mehdi Nəzərli, Həsən Baxşalioğlu, Müseyib Abbasov, Əlipaşa Qaytaranoğlu, Şahmurad Tahirov, Həsərət Hüseynov, İzzətəli Zülfüqarov, Bəhrüz Zeynalov, Rza Məmmədov, Qaraçı İsmayıl, Nadir Talıbov, Cənnətəli Hacıyev, Ağası Ağasızadə, Məhərrəm Mövsümov, Manaf Məmmədov, Ağasəf Seyidov, Ələfşər Rəhimov, Ələkbər Əsgərov, Elşad Cabbarov, Həsənağa Sadıqov, Həsən Məhərrəmov, Əlicavad Cavadov, Əşrəf Əşrəfzadə, Mübariz Atayev, Fərhad Hüseynov, Məhərrəm Nəcəfzadə və digər virtuoz balabançıların çoxlu sayda davamçıları yetişib [1, s. 56]. Bu gün Əlixan Səmədov, Şirzad Fətəliyev, Rəfael İskəndərov, Coşqun Sadıqov, Pərviz Quliyev, Nicat Məsimov, Ramin Pələngov və başqaları bir çox ölkələrdə Azərbaycanın balaban səsinə ucaldırlar.

Azərbaycanın tanınmış sənətkarı klarnet, eləcə də balaban ifaçısı Ələkbər Əsgərov Əlibaba Məmmədovun “Hümayun” və Əliağa Quliyevin ansambllarında gözəl ifaçılardan biri olmuşdur. 1966-cı ildən 1995-ci ilədək Ələkbər Əsgərov Sumqayıt Musiqi Texnikumunda balaban sinfi üzrə müəllim kimi fəaliyyət göstərib. Müəllimlik fəaliyyəti ilə yanaşı, Ələkbər Əsgərov 1973-cü ildə SSRİ xalq artisti Rəşid Behbudovun rəhbərlik etdiyi Azərbaycan Dövlət Mahnı Teatrına dəvət alır. Bu kollektivin tərkibində Ələkbər Əsgərov nəinki keçmiş SSRİ-də, həmçinin Liviya, Yəmən, İrlandiya, Almaniya, İsveçrə, Şotlandiya, İngiltərə, Misir, və s. xarici ölkələrdə qastrol səfərlərində olmuşdur.

Ömrünün son illərində Ələkbər Əsgərov Sumqayıt Musiqi Texnikumunun müəllimlərindən ibarət “Dügah” folklor ansamblını yaradır. Bu ansambl öz alət tərkibinə, repertuar və ifa üslubuna görə bütün respublikada yeganə və orijinal idi. Sənətkarın ifa etdiyi “Şur”, “Rast”, “Segah”, “Çahargah”, “Hümayun”, “Rəhab”, “Bayatı-Şiraz”, “Şüştər”, “Zəmin-Xara”, “Mahur”, “Bayatı-Qaçar” muğamları; “Vağzalı”, “Tərəkəmə”, “Şalaxo”, “Qazaxı”, “Uzundərə” və s. xalq rəqsləri; bəstələdiyi “Maralı”, “Mehribanı”, “Natəvani”, “Rasimi” rəqs melodiyları (oyun havaları) və “Dügah” folklor ansamblının lent yazıları Azərbaycan Dövlət Teleradio şirkətinin Qızıl fondunda qorunub saxlanılır.

Həsənağa Sadıqov da dövrümüzün mahir balaban ifaçılarından. Atası və babası milli aşiq sənətinin bilicilərindən olub. Həsənağa Sadıqovun babası Aşiq Qurbanxan nəinki Muğan bölgəsinin otaylı-butaylı Azərbaycanımızın ən məşhur aşiqlərindəndir. O, xalqımızın görkəmli el sənətkarı Mirzə Bilaldan dərs alıb. H.Sadıqov hələ kiçik yaşlarından atasının və babasının yanında toylara gedər, müxtəlif musiqi alətlərində ifa etməyi, istedadlı musiqiçilərdən öyrənməyə çalışdı.

1963-cü ildə Bakıda Həsənağa Sadıqovun ilk maqnitofon kaseti çıxıb, zərb alətlərində bacarıqla çaldığı mahnılar və ritmlərlə məşhurlaşdı. Həsənağa Sadıqov, həmçinin çalğı nəfəs alətlərinin, o cümlədən balabanın bacarıqlı və istedadlı ifaçısı olaraq, nəzəri ixtisasının artırılmasına da xüsusi fikir verib. Belə ki, o, 1986-cı

ildə Azərbaycan Dövlət İncəsənət Universitetinin “Mədəni-maarif işi” ixtisası üzrə bitirib. 1985-ci ildə Ümumdünya musiqi festivalında iştirak edən Həsənağa müəllim bacarıqlı musiqi istedadı ilə münisflər heyətinin və tamaşaçıların dərin rəğbətini qazanıb, festivalın Qızıl medalı ilə təltif olunub. Həsənağa Sadıqov Amerika Birləşmiş Ştatlarında, Norveçdə, Vyetnamda, Almaniyada, eləcə də Afrika qitəsinin bir çox ölkələrində geniş konsert proqramı ilə çıxış edib (13). 1988-ci ildə Həsənağa Sadıqova Azərbaycan SSR əməkdar mədəniyyət işçisi fəxri adı verilib. Onun köməklik və təşəbbüsü ilə “Mahirlər” ailə ansamblı yaradılıb və bu gün də fəaliyyət göstərir.

Onu da qeyd etmək ki, Azərbaycandan kənarda yaşayan balaban ifaçılarımız da bu sahədə böyük əmək sərf edirlər. Azərbaycanın tanınmış sənətkarı, virtuoz balaban ifaçısı, əməkdar artist Əlixan Səmədovun balaban alətinin inkişafında, dünyada tanınmasında müstəsna xidmətləri var. 1993-cü ildən Türkiyədə yaşayıb işləyən sənətkar bir neçə yerli və xarici mükafatların qalibi və laureatıdır.

Tarixi qədim dövrlərə gedib çıxan milli musiqi alətimizin Azərbaycana məxsus olmasını sübut etməkdə böyük rolu olan Əlixan Səmədov hazırda da bu istiqamətdə mühüm işlər görür. Belə ki, o, “Balaban metodu” kitabını yazmaqla bu alətin daha da inkişaf etməsinə yardımçı olmuşdur. Bu nəşrdə həmin musiqi aləti, onun hazırlanması, istifadə qaydaları haqqında danışılıb. Musiqiçinin ilk albomu da “Balaban” adı altında hazırlanıb. Bu günə kimi bir çox mükafatlara layiq görülən Ə.Səmədov Azərbaycanın milli musiqi aləti olan balabanı dünyaya tanıdıb. Balabanın həzin, kövrək, eyni zamanda qəlbləri oxşayan səsi nədənsə daha çox başqa millətlərin nümayəndələrini özünə cəlb edir (5, s. 19).

Mahir balaban və ney, həmçinin digər milli nəfəs çalğı alətlərinin mahir ifaçıları olan Abbasqulu və İlham Nəcəfzadə qardaşlarının xidmətlərini də xüsusi olaraq qeyd etmək lazımdır. Onlar da öz növbəsində yeni nəsil nümayəndələrinə qədim musiqi alətlərimizin sirlərini aşılamaqda həvəslə çalışırlar. Son illər bu alətə qızlar da həvəs göstərilir. Qeyd etmək ki, İlham Nəcəfovun tələbələri arasında balabançı qız da var. Musiqi məktəbində fleytada ifa edən Zərifə Məmmədova balaban üzrə dərs alaraq balabanın təbliğatçılarından birinə çevrilmişdir. Bu gün artıq xanımlarımızın da balaban alətini təbliğ etməyə başlaması sevindiricidir.

Son zamanlar balaban həm də gənc nəslin sevimli musiqi alətinə çevrilib. Peşəkar gənclərin istər solo, istər qrup halında çıxışı isə insanın ruhunu oxşayır. Balaban beynəlxalq arenalarda həzinliyi ilə səsimizi dünyaya çatdırır. İstər ölkəmizdə keçirilən beynəlxalq tədbirlərdə, istərsə də digər ölkələrdə baş tutan konsert və müsabiqələrdə Azərbaycan balaban ifaçılarına yer verilir. Gənclərimiz balaban alətində qüsursuz ifaları ilə ən yüksək yerlərə layiq görülərək, əvəzsiz Azərbaycan musiqi səltənətinin özünəməxsusluğunu və ucalığını bütün dünya xalqlarına nümayiş etdirirlər. Belə ki, son günlərdə – daha dəqiq desək, 2017-ci il 27-29 iyul tarixlərində Azərbaycan Milli Konservatoriyasının İfaçılıq (Xalq Çalğı Alətləri – Balaban) fakültəsinin I kurs tələbəsi Ramin Pələngov San Marinoda keçirilən “Testene Art San Marino” beynəlxalq musiqi müsabiqəsinin qalibi olub. O bu müsabiqədə Azərbaycanın xalq mahnısı “Sarı gəlin” və İtaliyanın xalq mahnısı

“O Sole Mio” əsərlərini ifa edib. 20-ə yaxın ölkənin qatıldığı müsabiqədə Ramin Pələngov I yerə layiq görülüb və müsabiqənin kuboku ilə mükafatlandırılıb [9]. Sevindirici haldır ki, belə gənclərimizin sayı günü-gündən artmaqdadır.

Gənclərin balabana müraciəti alətin gələcək nəsillərə ötürülməsinə zəmin yaradır. Sözsüz, bu da alətin aliliyindən və istənilən yaş dövründə olan insana təsirindən xəbər verir. Bu, həm də alətə böyük sevginin təzahürüdür. Eyni zamanda Azərbaycan nəfəs çalğı alətlər, o cümlədən balaban ifaçıları xarici qastrollara getmək və xaricdə disklərini buraxmaqla nəfəs çalğı alətlərini və ifaçılıq ənənələrini bütün dünyaya tanıتماğa başlayıblar.

Bu gün AMK-da nəfəs çalğı alətləri tədris edən müəllimlərimiz, o cümlədən İlham Nəcəfov, Coşqun Sadiqov, Şirzad Fətəliyev bu alətə sevgilərini gənclərə aşılaraq onun geniş arealda yayılmasına təkan verirlər. C.Sadiqovun tələbələrindən Emin Fətəliyev, Mais Muradov, İdris Tağıyev, Elnur Hüseynov, Ramin Pələngov, Elşad Şıxəliyev və başqaları öz ifaları ilə təkcə Azərbaycanda deyil, onun hüdudlarından kənarda da balaban alətinin səsinə ucaldırlar.

İnanırıq ki, yaxın gələcəkdə bəstəkarlarımız balaban aləti üçün məxsusi olaraq pyeslər, irihəcmli əsərlər bəstələyəcəklər. Məhz bu əsərlərin də sayəsində ifaçılarımızın repertuarı daha da genişlənəcəkdir. Qədim musiqi alətləri xalqımızın tarix, mədəniyyət və mənəviyyət abidəsidir. Unudulmuş abidələri bərpa etmək, onları yenidən həyata qaytarmaq həm də tarixin qaranlıq səhifələrini işıqlandırmaq deməkdir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Abdullayeva S.A. Azərbaycan çalğı alətləri dünyanı valeh edir. B.: Nurlar, 2016, 288 s.
2. Bünyadov T. Əsrlərdən gələn səslər. B.: Azərnaşr, 1993, s.231
3. Bayramova Z. Azərbaycan musiqisi yeni inkişaf mərhələsini yaşayır. // “Səs” qəzeti. 2008, 15 oktyabr, s. 11
4. Balaban məktəbi dərsləri və Ərtoğrul Cavid. Azərbaycan qeyri-maddi mədəniyyət abidələri və Ərtoğrul Cavid. On üç cildə, XI cild. B.: Proqres, 2015, 152 s.
5. Cabbarov E. Balabanımıza sahib çıxmaq. // “Konservatoriya” № 1, 2011, s.15-19
6. Əliyev N.M. Balaban məktəbi. B.: Şirvanəşr, 2002, 168 s.
7. Kərimov M.T. Azərbaycan musiqi alətləri. B.: Yeni nəsil, 2002, 175s.
8. Nəcəfzadə A.İ. Etnoorqanologiya. Dərslər. B.: Ecoprint, 2016, 304 s.
9. Samadov A.İ. Balaban metodu. İstanbul. Ege Reklam Basım Sanatları Limited Şirkəti, 2008, 136 s.

Saytoqrafiya

10. İsgəndər bəy Münşi, Vikipediya, açıq ensiklopediya, URL:https://az.wikipedia.org/wiki/İsgəndər_bəy_Münşi
11. Azərbaycan Respublikasının Mədəniyyət Nazirliyi, Əlixan Səmədov dostluq konsertində çıxış edib, 16 mart, 2016, URL:<http://medeniyyet.az/page/news/15897/Elisan-Samedov-dostluq-konsertinde-cixis-edib.html>
12. Balaban səsi: sirdaş, yoldaş, qəmdaş... , 15 avqust, 2016, URL: - ApaTV / URL:apa.tv/video/32428
13. Vikipediya, açıq ensiklopediya. Həsənağa Sadiqov, URL:https://az.wikipedia.org/wiki/H%C9%99s%C9%99na%C4%9Fa_Sad%C4%B1qov

Джошгун САДЫКОВ
Преподаватель АНК

РОЛЬ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ В РАЗВИТИИ ИНСТРУМЕНТА БАЛАБАН

Резюме: В статье обсуждается роль исполнителей в развитии инструмента балабан. Представлена информация о творчестве исполнителей на балабане и работы, проводимые для продвижения этого инструмента по всему миру. Также освещается интерпретация инструмента балабан в литературно-исторических источниках.

Ключевые слова: балабан, музыка, ремесленник, исполнитель, культура

Joshgun SADYKOV

Lecturer of ANC

THE ROLE OF PERFORMERS IN THE DEVELOPMENT OF THE BALABAN INSTRUMENT

Summary: The article discusses the role of performers in the development of the balaban instrument. It reflects the information about the creativity of the Balaban artists and the work carried out to promote this instrument all over the world. The interpretation of Balaban's instrument in literary historical sources is also presented.

Key words: balaban, music, performer, performer, culture

Rəyçilər: professor Ağasəlim Abdullayev;

dosent Malik Mansurov

Həcər MƏMMƏDLİ

Musiqışünas

Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

Email:hecer-memmedli@mail.ru

“TELLİ SAZIM” PEŞROVU

Xülasə: *Məqalə Aşıq İslam və atası Aşıq Rza Qobustanlının ifasında səslənmiş “Telli sazım” peşrovunun musiqi təhlilinə həsr edilib. Hər iki ifada bu peşrov nota salınaraq müqayisəli şəkildə araşdırılmışdır.*

Açar sözlər: *Aşıq İslam, Telli sazım, müqayisəli təhlil, Aşıq Rza Qobustanlı*

Aşıq İslam Rza oğlu 1977-ci ildə Şirvanın məşhur aşıqlarından olan Rza Qobustanlının ailəsində dünyaya göz açıb. Saz-söz sənətinə uşaq yaşlarından həvə göstərib və aşıq kimi el şənliklərində məşhurluq qazanıb. Bununla yanaşı, konservatoriyada xanəndə, xalq artisti Arif Babayevdən muğamın sirlərini öyrənib. 2013-cü ildə yol qəzası nəticəsində erkən dünyasını dəyişmişdir. Onun ifasında səslənən “Telli sazım” peşrovunu təhlil materiallarına daxil etmişik. Aşıq İslam bu sənəti öz atası, aşıq sənətinin istedadlı və tanınmış nümayəndələrindən biri olan Aşıq Rza Qobustanlıdan öyrənmişdi. “Telli sazım” peşrovu onun ifasında da sənətsəvərlərin diqqətini cəlb etmişdir. Musiqi təhlili zamanı biz hər iki ifada bu peşrovu nota salaraq müqayisəli şəkildə araşdırmışıq. Aşıq İslam muğam ifaçılığına yaxından bələd olduğu üçün onun ifasında muğam elementləri üstünlük təşkil edir [2, s. 105].

Aşıq İslamın ifasında peşrov instrumental girişlə başlanır. Lakin burada “Çoban yaylağı” peşrovunda rast gəldiyimiz muğamvari giriş yoxdur. Instrumental giriş isə peşrovun kupletinin musiqisi üzərində qurulmuşdur. Aşıq müşayiət edən balaban, nağara və qoşa nağara sazın iştirakı ilə birgə bəhrli giriş ifa edir. Burada da ilk iki misra sual-cavab xarakterli musiqi cümlələri şəklində hər biri iki dəfə təkrar olunur. İki cümlədən sonra bu parçanı balaban ara çalğı ilə ifa edir. Növbəti iki cümlə də eyni qaydada qurulur və sonda birinci instrumental intermediya səslənir. Göründüyü kimi, birinci kupletin ifa forması “Çoban yaylağı” peşrovunda olduğu kimi qurulur. Lakin II kupletdə vəziyyət bir qədər fərqli görünür. Belə ki, əvvəlki peşrovdan fərqli olaraq burada ara çalğıdan istifadə olunmur. Aşıq misraları qruplaşdıraraq təkrar edir, lakin II misradan sonra ara çalğı səslənmir [4, s.25].

Mətni:

Gəl-gəl odlu sinəm üstə
Səni alım telli sazım.
Ürək açan tellərini
Alım, çalım telli sazım.

Sən düşmənsən qəmə-dərdə
Səsin qalxır pərdə – pərdə.
Qoy səninlə məclislərdə
Bir ad alım telli sazım.

Aşıq deyir gəlir zaman
Mən köçsəm də bu dünyadan.
Ürəklər də hər vaxt hər an
Mehman qalır telli sazım.

Aşıq Rzanın ifasında peşrov temp baxımından daha asta ifa edilir. Birinci kupletin ifa forması eynilə verilir, lakin ikinci misradan sonra ara çalğıdan istifadə olunmur.

Nümunə № 2

Telli sazım

aşıq Rza Qobustanlının ifasından

Moderato balaban

a- şıq de- yir

gə- lir za- man

bəy- lər de- yir gə- lir za- man mən köç-

səm də bu dün- ya- dan ü- rək- lər- də

hər vaxt hər an meh- man qa- lır... tel- li

sa- zım meh- man qa- lır... tel- li sa- zım

Birinci bənddən sonra balaban və müşayiət dəstəsi kupletin musiqi materialını ifa edir. İkinci kupletdə aşıq hər misranı bir dəfə oxuyur, yalnız sonuncu misranı iki dəfə təkrar edir. Təkrar zamanı kadans variantı yaranır.

Növbəti instrumental intermediyadan sonra peşrovun kulminasiyası səslənir. İfadan göründüyü kimi, Aşıq İslamdan fərqli olaraq Aşıq Rza təkrarlara çox yer vermir. Sonuncu kupletdə də yalnız sonuncu misranı təkrar edərək peşrovu tamamlayır.

Təhlil zamanı 2 aşığın ifası əsas götürülmüş və nota salınmışdır. Aşıqların ifa üslubunda rast gələn fərqli xüsusiyyətlər isə ilk növbədə ifa forması ilə aşkar olunur. Aşıq Rza Qobustanlının ifasında səslənən “Telli sazım” peşrovunda bəhrsiz giriş yoxdur, peşrov bəhrli instrumental girişlə başlanır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Köçərli İ.T. Azərbaycan xalq musiqi yaradıcılığında şikəstə. B.: Səda, 2003, s. 171
2. Nəbiyev A.M. Azərbaycan aşıq məktəbləri. B.: Nurlan. 2004, s. 312
3. Eldarova Ə.M. Azərbaycan aşıq sənəti. B.: Elm. 1996, s. 202
4. Həkimov M.İ. Aşıq sənətinin poetikası. B.: ADMİU.2017, s. 306

Гаджар МАММЕДЛИ
Музыковед

ПЕШРОВ «ТЕЛЛИ САЗЫМ»

Резюме: В статье представлен музыкальный анализ песни «Телли сазым» в исполнении Ашуга Ислама и его отца – Ашуга Рза Гобустанлы. Представлена нотная запись песни.

Ключевые слова: Ашуг Ислам, Телли сазым, сравнительный анализ

Нажар МАММАДЛИ
Musicologist

“TELLI SAZIM” PESHROV

Summary: The article is based on musical analysis of the "Telli sazım" professional Ashıq İslam and his father, Ashıq Rza Gobustan. Both plays have been comparatively studied.

Key words: Ashıq İslam, Telli sazım, Comparative Analysis, Ashıq Rza Gobustanlı

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

Aydın ƏLİYEV

AMK-nın baş müəllimi

sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

BƏSTƏKAR MUSIQISINDƏ SIMFONİK MUĞAMLAR

Xülasə: *Məqalədə 1948-ci ildə F.Əmirov tərəfindən yaradılmış simfonik muğamın xüsusiyyətlərimüzəkirə olunur. Burada F.Əmirov, Niyazi, S.Ələsgərov, V.Adıgözəlov, T.Bakıxanov, E.Mansurov kimi görkəmli bəstəkarların yaradıcılığında simfonik muğamların tutduğu mövqe, eləcə də, onların tarixi barəsində informasiya verilir.*

Açar sözləri: *muğam, simfonik muğam, bəstəkar*

Muğam Azərbaycan xalqının ümumilikdə Şərq dünyasının maddi-mədəni, mədəni sərvətlərindən biridir. Bu sənətə olan sevgi və qayğı, təbliğat və dünyaya tanıtımı müasir günümüzdə mədəniyyət siyasətimizin önəmli məsələlərindən biridir. Hər bir azərbaycanlı üçün muğam janrı doğma və əzizdir. Mədəni irsimiz olan muğam, tarixlər boyu xalqımızın yaddaşında qalmış və bu gündə yaşamaqdadır. Görkəmli Azərbaycan şairi S.Vurğunun dediyi kimi: “Azərbaycan musiqisi muğamat üzərində qurulmuşdur. Eyni zamanda bu, yalnız Azərbaycan zövqü deyil, bütün Qafqaz və Şərq xalqlarının bədii zövqüdür. Fəxr edirik ki, yaratdığımız böyük musiqi məktəbi nəinki Azərbaycanda, həm də Azərbaycandan xaricdə bir çox xalqlara möhkəm təsir göstərməkdədir”.

Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbi yarandığı gündən özünün rəngarəng janr və forma xüsusiyyəti ilə seçilmişdir. Şifahi ənənəli professional musiqinin, yəni muğamın bəstəkar yaradıcılığında istifadəsini Ü.Hacıbəylidən başlayaraq demək olar ki, bəstəkarlarımızın əksər əsərlərində görmək mümkündür. Muğamın çalarları əsərlərdə özünü müxtəlif formada təzahür etdirir. Belə ki, muğam özünü məqam-intonasiya, melodiya, metro-ritm şəklində həmçinin, sitat şəklində də, biruzə verə bilər. Xüsusilə qeyd etməliyik ki, milli bəstəkarlıq məktəbinin formalaşmasında muğam və klassik musiqi janrlarının sintezi nəticəsində yeni janrlar: muğam-opera və simfonik muğamlar kimi janrlar yarandı. Sintezləşmə metodu bəstəkarlarımızın yaradıcılığında xüsusi önəm kəsb edərək yeni səhifələr açdı. Muğam vasitəsilə edilmiş novatorluq, əsrarəngiz Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbini dünyada tanıtdı. Bu baxımdan, simfonik muğamlar xüsusi diqqətəlayiqdir. Qeyd edək ki, simfonik muğamlar dəstgaha məxsus inkişaf prinsipini, dramaturji xətti, kompozisiya quruluşunu qorumaqla, orkestrləşdirmə sayəsində meydana çıxır.

Muğam modeli üzərində qurulmuş simfoniya tipini F.Əmirov, S.Ələsgərov, Niyazi, V.Adıgözəlov, T.Bakıxanov, E.Mansurov kimi bəstəkarların yaradıcılığında müşahidə etmək mümkündür. Onlar improvizasiya və kompozisiyanı qarşı-qarşıya qoyaraq özünəməxsus səslənməyə nail olmuşlar. Burada bəstəkarlar muğamın ifadə

quruluşunu, məqam-tonal münasibətini saxlayaraq, heyvətəmiz orkestrləşdirmə sayəsində orijinal əsərlər yaratmışlar.

Azərbaycan simfonik musiqisində yeni axtarışların və sınaqların aparıldığı yeni dövr ötən əsrin 40-cı illərindən başlayıb. Xüsusilə qeyd etməliyik ki, Azərbaycan simfonik musiqi janrının inkişafında muğamın müstəsna xidmətləri olmuşdur. Şifahi ənənəli professional musiqinin simfonik musiqidə tətbiqi Azərbaycan musiqi sənətinə bir çox uğurlar qazandırdı. Qeyd etməliyik ki, Azərbaycanda simfoniyanın inkişafı muğam janrının təsiri altında formalaşmışdır. Fikrət Əmirov dahi Ü.Hacıbəylinin yolunu davam etdirərək, yəni onun opera janrında etdiyi yeniliyi (muğam-opera janrının yaranması) simfonik musiqidə həyata keçirərək simfonik muğamların (“Şur”, “Kürd ovşarı” (1948), “Gülüstən Bayatı-Şiraz” (1971) yaradıcısı oldu. F.Əmirov “Simfonik musiqimizə bir nəzər” adlı məqaləsində yazır: “Azərbaycan simfonizminin xüsusiyyətlərindən biri də odur ki, dünya simfonik ədəbiyyatına yeni janrlar gətirmişdir. Bu fikri deyərkən mən simfonik muğamları nəzərdə tuturam. Niyazinin “Rast”, Süleyman Ələsgərovun “Bayatı-Şiraz” simfonik muğamları və başqaları buna yaxşı misal ola bilər. SSRİ Bəstəkarlar İttifaqının birinci katibi, görkəmli sovet bəstəkarı Tixon Xrennikov haqlı olaraq göstərir ki, Azərbaycan simfonik muğamları “Şərq xalqlarını, onlara yaxın olan musiqi təfəkkürü formaları vasitəsilə simfonik musiqi mədəniyyətinə alışdırmaqda böyük rol oynayır və daha böyük rol oynamalıdır” (3).

ABŞ-da tanınmış dirijor Leopold Stokovskinin rəhbərliyi ilə Boston Filarmoniyasının orkestrinin ifasında “Şur” və “Kürd ovşarı” simfonik muğamlarını dinləyən musiqişünas M.Yarustovski (1911-1978) onları “Şərq simfonizmi” termini ilə tərənnüm etməyə başlayır.

Simfonik muğam janrının yaradılması fikrini F.Əmirova xalqımızın görkəmli müğənnisi Bülbül təklif etmişdir. Muğam modeli üzərində qurulmuş simfoniyaaların xalqın təfəkkürünə, dünyagörüşünə yaxın olduğundan kütlə tərəfindən çox asanlıqla qəbul edilir və sevilməyə başlayır. Eləcə də, bəstəkarın simfonik muğamları xarici dinləyicilər tərəfindəndə böyük rəğbətlə qarşılanır.

F.Əmirovdan sonra Niyazi də simfonik muğam janrına müraciət etmiş bəstəkarlardan biri olur. Niyazi “Rast” adlı simfonik muğamı 1949-cu ildə bəstələyir. Sözügedən simfonik muğamda bəstəkar ənənəvi “Rast” muğamının bütün şöbələrinə müraciət edir. Niyazi əsəri həyat yoldaşı Həcər xanıma həsr etmişdir. Burada improvizasiyalı bölmələr ilə vəznli bölmələr ardıcılılaşma yolu ilə fasiləsiz ifa olunur. Xüsusilə qeyd etmək istərdik ki, bəstəkar muğamda istifadə olunan təsnifləri xalq mahnıları ilə əvəz etmişdir.

S.Ələsgərov da yuxarıdakı bəstəkarlar kimi simfonik muğam janrına müraciət etmişdir. Müəllifi olduğu “Bayatı-Şiraz” simfonik muğamında şöbələrin növbələşmə prinsipinə mütləq şəkildə əməl olunmuşdur. Bu simfonik muğamda da, təsnif və rənglərdən istifadə edilmişdir. Tez bir zaman ərzində dinləyicilər tərəfindən rəğbət qazanan “Bayatı-Şiraz” simfonik muğamı haqqında Azərbaycan muğamlarının tədqiqatçısı olmuş E.Babayev belə bir fikir söyləmişdir: “Bayatı-Şiraz simfonik muğamı rəng və təsniflərdən, “Aman ovçu”, “Laçın” kimi xalq mahnılarımızdan, peşəkar el

ustalarımızın sənət yönünü əks etdirən muğam parçalarından hörülmüş min çalarlı, min çiçəkli musiqi çələngidir. Burada monumentallıq nəfis xallarla, ornament bəzəklərilə, kamil forma, dərin melodik dolğunluqla uzlaşır”. Qeyd edək ki, “Şur”, “Kürd Ovşarı”, “Rast”, “Bayatı-Şiraz” simfonik muğamlarında müəlliflər həm ənənəvi rənglərdən istifadə etmiş, həm də özləri tərəfindən rəng ruhunda nümunələr bəstələmişdilər.

Muğam ənənələrini öz yaradıcılığında özünməxsus şəkildə istifadə edən bəstəkarlardan biri də V.Adıgözəlov olmuşdur. Onun böyük simfonik orkestr üçün bəstələdiyi “Segah” muğam simfoniyasından danışarkən, bəstəkarın ciddi şəkildə muğam strukturuna əməl etməsini xüsusi vurğulamalıyıq. “Segah” muğam simfoniyası bəstəkarın atası, görkəmli xanəndə Zülfü Adıgözəlova ithaf olunmuşdur. Zülfü Adıgözəlov xalq tərəfindən “Zabul Segah”ın mahir ifaçılarından biri kimi məşhurlaşaraq ad qazanmış ustad xanəndələrdən biri idi. V.Adıgözəlov muğamın strukturunu atasının ifa tərzinə uyğun şəkildə saxlayaraq, özünün təsnif və rənglərini də əlavə etmişdir. “Segah” simfonik muğamı ilk dəfə olaraq 2005-ci ildə bəstəkarın 70 illik yubileyində oğlu Y.Adıgözəlovun dirijorluğu altında böyük dinləyici kütləsinə təqdim olunmuşdur.

Müasir dövrümüzdə isə simfonik muğam janrını yaşadan Azərbaycan Respublikasının xalq artisti, professor, “Şöhrət” ordenli bəstəkar Tofiq Bakıxanovdur. Bəstəkarın “Hümayun”, “Nəva”, “Rahab”, “Şahnaz”, “Düghah” adlı simfonik muğamları buna bariz nümunə ola bilər. Görkəmli bəstəkar Arif Məlikov əbəs yerə deməmişdir: “T.Bakıxanov muğamların bütün quruluş və lad düzümü xüsusiyyətlərini saxlayaraq rapsodik tərzdə kompozisiya yaratmışdır. Nəticədə bəstəkar müasir simfonik orkestrin imkanlarından və müxtəlif növlü polifonik və harmonik üsullardan istifadə edərək yeni çoxşaxəli ifa üsulu yaratmağa nail olmuşdur. Tofiq Bakıxanovun simfonik muğamlarını Azərbaycan simfonik musiqisində əlamətdar hadisə kimi qiymətləndirmək lazımdır”. Əlbəttə bəstəkar T.Bakıxanov muğam janrını təkcə simfonik muğamlarda deyil eləcə də, “Salami” ritmik muğamını “Salami-muğam poeması” adlı simfonik orkestrlə tar üçün işləmişdir. 8 simfoniyanın, 5 simfonik muğamın, 3 baletin, 26 müxtəlif musiqi alətləri üçün yazılmış “Konsert”in, 24 sonatanın, 3 operettanın, yüzdən çox mahnı və romansların müəllifi T.Bakıxanovun yaradıcılığında simfonik muğam janrı xüsusi yer tutur. Bildiyimiz kimi, T.Bakıxanovun atası məşhur tarzən, Azərbaycanın xalq artisti, əməkdar incəsənət xadimi və əməkdar müəllim Əhməd Bakıxanov olmuşdur. Təsədüfi deyil ki, simfonik muğamların ərsəyə gəlməsində Ə.Bakıxanovunda müstəsna xidmətləri olmuşdur. Belə ki, T.Bakıxanov simfonik muğamları ustad Ə.Bakıxanovun ifasına əsasən bəstələmişdir. Muğamları dərinlən bilən, T.Bakıxanov bəstələdiyi hər bir simfonik muğama xüsusi diqqət və qayğı ilə yanaşmışdır. Belə ki, bəstəkar ilk simfonik muğamı “Nəva”-nı anası Məsumə xanıma ithaf etmişdir. 1991-ci ildə yazılmış “Hümayun” simfonik muğamı isə “Xocalı” hadisəsinə ithaf olunmuşdur. Bu əsəri yazmaq təklifini T.Bakıxanova qızı N.Bakıxanova təklif etmişdir. “Rahab” simfonik muğamı isə dövlət xadimi görkəmli Abbasqulu ağa Qüdsi Bakıxanovun 200 illik yubileyinə həsr olunmuşdur. Qeyd edək ki, Abbasqulu ağa Qüdsi Bakıxanov T.Bakıxanovun ulu babası olmuşdur. “Şahnaz” simfonik mu-

ğamı dahi Azərbaycan şairi M.Füzulinin 500 illiyinə həsr olunmuşdur. Sonuncu simfonik muğamı “Düğah” isə bəstəkarın atası görkəmli ustad tarzən Ə.Bakıxanova həsr edilmişdir.

Simfonik muğam janrına müraciət edən daha bir bəstəkar isə E.Mansurov olmuşdur. 1990-1991-ci illərdə yazılmış “Mahur Hindi” simfonik muğamı, digər bəstəkarlar tərəfindən bəstələnmiş simfonik muğamlar kimi kompozisiya quruluşunu, məntiqi inkişaf prinsipini, intonasiya vasitələrini qoruyaraq gözəl kompozisiya şəklində dinləyicilərə ötürülmüşdür.

ƏDƏBİYYAT:

1. Babayev E. Ə. Süleyman Ələsgərov. B.: 1992, 26 s.
2. Bakıxanov T. Ə. Bibliografiya. B.: Şərq-Qərb, 2015, 368 s.
3. Əmirov F. C. Musiqi səhifələri. B.: Işıq, 1978, 140 s.
4. Fikrət Əmirov. Bibliografiya. / tərt. ed. T.Məmmədova, A.Novruzova; elmi red. Z. Abdullayeva; M.F.Axundov ad. Azərbaycan Milli Kitabxana. B.: 2009, 273 s.
5. Zöhrabov R. F. Muğam. B.: Azər nəşr, 1991, 219 s.

Айдын АЛИЕВ

Старший преподаватель АНК,
кандидат искусствоведения

СИМФОНИЧЕСКИЙ МУГАМ В КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Резюме: В статье раскрываются особенности симфонического мугама, созданного Ф.Амировым в 1948 году. Представлена информация о положении симфонических мугамов, а также история их создания выдающимися композиторами – Ф.Амировым, Ниязи, С.Алескеровым, В.Адигозаловым, Т.Бакихановым, Э.Мансуровым

Ключевые слова: мугам, симфония, композитор, творчество, музыка

Aydin ALIYEV

Senior Lecturer of ANC
PhD of arts

SYMPHONIC MUGHAM IN COMPOSER CREATIVITY

Summary: The article discusses the features of the symphonic mugham, created by F. Amirov in 1948. It reflects information about the position of symphonic mughams, as well as their stories of outstanding composers such as F.Amirov, Niyazi, S.Aleskerov, V.Adigozalov, T.Bakikhanov, E.Mansurov.

Key words: mugham, symphony, composer, creation, music

Rəyçilər: AMK-nın professoru Ağasəlim Abdullayev
AMK-nın dosenti Malik Mansurov

Лала ГУСЕЙНЛИ

Бакинская Академия Хореографии

Старший преподаватель

Адресс: Р. Бейбутова 75

Email: l.d.hadjieva@gmail.com

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА АКИШИНА АЛИЗАДЕ В БАЛЕТЕ «ВАЛЬС НАДЕЖДЫ»

Резюме: В статье рассматриваются особенности музыкального языка в балете Акишина Ализаде «Вальс надежды», а также анализируется взаимосвязь драматургии балета и музыкального языка. Подчеркивается преобладание в музыкальной ткани лирических, экспрессивных элементов. Лирические сцены отличаются общностью драматургии и музыкального языка.

Ключевые слова: Акишин Ализаде, балет, музыка, мелодика, мотив, лад

Балет «Вальс надежды» был поставлен на сцене Азербайджанского академического театра им. М.Ф.Ахундова в 2008 году. Сам композитор сообщал: «Это мой третий балет. Первый многоактный балет «Бабек» был поставлен в 1986 году. Второй – «Путешествие на Кавказ», рассказывающий о приезде сюда Александра Дюма и встрече его с Натаван, в 2002 году. И вот, наконец, третий балет, как еще одно напоминание о вечном – о любви, о том, что в нашей жизни были такие люди как Зейналабдин Тагиев» [1]. Балетмейстером спектакля «Вальс надежды» является известный албанский хореограф Пеллумб Агаллияй. В основе либретто, составленным самим композитором, лежит история любви двух молодых людей – Эльмурада и Сельминаз. Действие происходит в Баку в начале XX века в сложной общественно-политической обстановке. Несмотря на все препятствия и разлуку влюбленные сумели сохранить свою любовь, не теряя надежду и продолжая верить в светлое будущее. В балете показан образ азербайджанского мецената Гаджи Зейналабдина Тагиева, который оказал поддержку влюбленной паре.

Драматургическая линия в балете «Вальс надежды» выдержана в одном эмоциональном ключе, через отражение внутреннего мира человека, воплощение символических образов Надежды, Любви вырисовывается гуманистическая значимость произведения. Яркая красочность музыки, связь с народным танцем, его четкой и своеобразной ритмической природой относятся к числу лучших качеств балетной партитуры. Мелодика балета пронизана интонациями и попевками азербайджанского фольклора, оркестровые тембры словно воспроизводят звучание народных инструментов. В то же время, в балете большую роль играют ритмы вальса, который становится символом современной жизни столицы.

Лирическая линия балета в своем развитии проходит несколько этапов: от первой сцены «Qədim şəhər» к последующим номерам «Məhəbbət», «Səlminaz və Elmurad». В основе первого дуэта главных героев «Qədim şəhər» лежит выразительная мелодика, эмоционально напряженная, насыщенная декламационными элементами, гибкими ритмическими узорами. Она разворачивается неторопливо в партии тенора в сопровождении аккордовой пульсации и выдержанной линии баса.

Пример №1

1. Qədim şəhər

Andante rubato

rit. 1 A tempo p dolce

Яркости и эффектности оркестрового звучания здесь противопоставлена строгость фактуры, все элементы музыкальной выразительности подчиняются изложению ведущего голоса. Введение в балетную партитуру вокально-речевой интонации сообщает музыке особой образно-эмоциональный смысл, наделяя ее удивительной задушевностью и искренностью высказывания.

Развитие строится на чередовании двух тематических блоков по типу двухчастной куплетной формы: А В А₁ В₁. Мелодия первого раздела начинается с вершины-источника и плавно ниспадает вниз к тонической опоре. Поступенное движение в рамках этой темы создает впечатление не только плавности, но и плотности мелодического рисунка, ощущение заполненности звукового пространства. Драматургия мотивного развития обуславливает внутреннюю цельность и непрерывность мелодической линии, сочетающей волны нарастаний и спадов интонации. Свежесть и чистота диатонического минорного звукоряда в отдельных случаях обостряется хроматизмами. В целом в теме

выстраивается звукоряд лада Шур с тоникой «f», с выделением трех его опорных тонов – квинты, кварты и верхнего вводного тона тоники.

Показательно постепенное завоевание мелодической широты и нарастание напряжения с каждой новой фазой развертывания. Первая двухтактная фраза открывается опеванием квинты с последующей подменой функций опеваемого и опевающего тонов, в результате которой звук «с» подчиняется процессу утверждения кварты «b», последняя же ниспадает к верхнему вводному тону тоники «g». Вторая двухтактная фраза представляет собой новый ритмический вариант первого мотива. Далее мелодия дробится на одноктакты, замыкаясь в узких рамках малой терции («f-as»). В следующем четырехтактном построении совершен активный подъем к начальному звуковысотному уровню и дано видоизмененное повторение первого мотива. Здесь обратим внимание на ряд существенных деталей. Во-первых, четырехтактное построение воспринимается почти слитно благодаря непрерывности интонационного движения и такому варьированию темы, которое затушевывает расчлененность фразы. Во-вторых, в последующем нарастании «вершина-источник» мелодии является той целью, к которой она стремится, потому кульминационные интонации темы непосредственно переходят в репризу зерна. Иначе говоря, имеет место естественное наложение окончания мелодического подъема на начало репризы.

Вторая часть выполняет функцию своеобразного припева к основной теме номера (цифра 2). Общее просветление колорита связано с освоением мажорного тетра хорда «с-f», в рамках которого излагается плавная мелодия. Ее народно-песенные истоки легко обнаруживаются не только в интонационном строе, но и в использовании принципа вариантно-попевочного развития. Переливчатая игра красок создается благодаря варьированию кратких нисходящих попевок, а также ладовой вариантности аккордового аккомпанемента (переменный мажоро-минор).

Пример №2



Напряженность лирической эмоции с особой силой раскрылась в репризе первой темы, в которой произошел открытый «прорыв» чувства и преобразование начального мотива в более устремленное вариантное развертывание с выделением нового опорного тона – верхней медианты тоники (цифра 4). Развитие музыкальной мысли осуществляется на основе цепляемости интонаций, каждое новое звено сохраняет какую-то частицу предыдущего. Эти детали це-

ментируют всю музыкальную ткань, создавая прочное единство целого. Неожданную многозначительность приобретает аккордовое тремоло, прерывающее мелодию второй части, а также щемящая интонация малой секунды, завершающая сцену.

Линия любви главных героев балета широко развита в сцене «Məhəbbət».

Пример №3



Вся эта большая сцена, состоящая из нескольких разделов, подчинена единому музыкальному развитию. Здесь сочетаются несколько тематических комплексов, каждый последующий раздел напряженнее предыдущего, каждая новая тема отличается большей динамичностью. В целом образуется контрастно-составная структура: А В С А₁ ВВ.

Нежно, ласково и вместе с тем грустно звучит мелодия первого раздела. Простота мелодии, неторопливость движения, прозрачность фактурного изложения отличают ее облик. Мелодия движется в восходящем направлении по звукам минорного тетра хорда, располагаясь в рамках квинтового диапазона «cis-gis». «Гамма в умеренном темпе, – пишет В.Цуккерман, – всегда обладает задатками певучести, так как принцип ее построения – это принцип ближайших звуков, легче всего способных соединяться в одно линейно-ладовое целое, то есть мелодический принцип» [2, с. 21]. Интонационный рисунок обнажает тетра хорд лада Шур с тоникой «fis», которая выделена опеванием близлежащих ступеней.

С пятого такта гаммаобразная мелодия превращается в своеобразное остинато, которое поручено средним голосам музыкальной ткани. Гаммаобразное сопровождение подчиняется в данном случае задачам лирической выразительности. Смысл его заключается в насыщении ткани максимальным количе-

ством лирических элементов, углубляющих экспрессию музыкального образа. Ответное предложение строится по принципу опевания, типовая формула которого образует каркас окружения устоя «gis» соседними тонами. Причем на этапе завершения верхний вводный тон сам приобретает подчиненную функцию и разрешается вниз в тонический устой «fis». Как и в первой сцене героев в конце первого раздела появляется нисходящая малосекундовая интонация («cis–с»). Эта хроматическая последовательность звуков пронизывает сцены Эльмурада и Сельминаз, тесно связывая их лирические дуэты и свидетельствуя о целенаправленности развития музыкальной драматургии.

Легкость, подвижность второй темы выражена простым гаммообразным движением мелодической линии в пределах октавного диапазона (цифра 1). Восхождение уравнивается последующим ниспаданием интонационной волны, гибкость ритмического рисунка сочетается с постепенным превышением достигнутого высотного уровня. И здесь композитор придерживается строгой экономии выразительных средств, ограничившись в сопровождении одним удержанным звуком в басу. Два этапа нисхождения завершаются знакомой полутоновой интонацией, выделенной во второй раз фигурой трели на звуке «h».

Мотив первого раздела начинает третий этап развития в рассматриваемой сцене, однако мелодия прерывается хроматической секундой «печали». С цифры 2 вступает новая мелодия, которая прорастает из малосекундовой интонации и в своем развитии достигает предельно высокого регистра – звука «h» третьей октавы. Композитор стремится сохранить степень эмоционального волнения, расширяя фазу кульминации, превращая ее из одной «точки» напряжения в целую область. Выразительность такого эмоционального *crescendo* основана на длительном пребывании на одном уровне внутренней экспрессии, позволяющим достичь особой глубины и проникновенности высказывания.

После варьированного повтора первого раздела звучит самый обширный фрагмент сцены, построенный на развитии малосекундового тематического комплекса. Певучая, импровизационного склада мелодия наполнена чувством возвышенной любви главных героев балета. Непрерывность звучащего интонационного потока усилена варьированными повторами отдельных мотивов, их нисходящим секвентным перемещением. Характерные общие черты этих мотивов проявляют себя в метро-ритме, в ладоинтонационных очертаниях. Напряженность звучания усиливает ладовое своеобразие мелодии – отклонение в сферу Забул-Сегях, а именно раздел Мухалиф с типической альтерацией двух ступеней. Имею в виду понижение VII ступени и повышение VIII ступени, что приводит к появлению интонации увеличенной секунды. В своем интонационном движении мелодия опирается на квинту основного тона – звук «h», который становится обогащенным и более «содержательным», вступая в ладофункциональное взаимодействие с окружающими звуками. Первоначально квинтовый тон опеваётся в рамках верхней кварты с характерным подчеркиванием интонации увеличенной секунды. Далее обычный тип опевания становится более напряженным: осваивается пространство нижней кварты и используется

принцип секвенцирования кратких нисходящих терцовых ячеек. Этот простой мотив, служащий зерном дальнейшего развития, создает впечатление трепетного порыва светлого чувства героев.

В рассматриваемом разделе зазвучала экспрессивно-лирическая «бесконечная» мелодия мугамного типа, возникшая на основе непрерывно обновляемого развертывания певучих мотивов. Обогащенная тонкими интонационными штрихами она как бы вырастает здесь до патетически приподнятого лирического высказывания. Рост эмоциональной экспрессии словно изнутри взламывает границы построения и приводит к свободному развертыванию музыкальной мысли. Разворот протяженной мелодической линии и своеобразная драматургия регистров, плавность смен и переходов обусловлена отражением композиционных закономерностей мугамного развития. Речь идет о начале музыкального построения с вершины-источника, постепенном освоении верхнего звукового пространства, затем последовательном спуске к тонической опоре и вновь возвращении к исходному уровню. Таким образом, создается богатый сплав разных оттенков лирической выразительности.

С цифры 7 звучит тематический материал второго раздела сцены. В небольшой коде, которая строится на постепенном затухании звучности, выделена малосекундовая лейтинтонация печали. Она повторяется несколько раз на мягком остигнатоном колыхании сопровождающих голосов музыкальной ткани и гармонической педали на тоническом трезвучии *cis-moll* в басу.

Сцена «Səlminaz və Elmurad» – это концертный вальс, полный изящества и светлого чувства. Вальсовое движение в сочетании с мерностью аккомпанирующего фона выступает здесь как средство воплощения лирического содержания, а через жанр осуществляется его конкретизация. Вальс передает тончайшие оттенки лирического настроения, трепетность, восторженность, жажду счастья и порыв чувства. Характерно плавное кружение с неизменным возвращением первоначального образа, на этот раз радостного и безмятежного:

Пример №4

11. Səlminaz və Elmurad

Allegro moderato ♩=52

Короткое вступление подготавливает звучание основной темы – прихотливой поэтичной мелодии в тональности cismoll. Мерность общего движения оттенена непринужденностью применения разнообразных ритмически упругих оборотов. Мелодия спокойна и напевна и плавно развивается, несмотря на скачки. Она прорастает из секундовой интонации «cis–dis», а затем, словно вырываясь на простор, насыщается размашистыми интервальными шагами. Утонченные хроматические изгибы мелодической линии сочетаются с прозрачной гармонизацией. Важным фактором, определяющим логику движения в этом номере, является трехдольный ритм с причудливым разнообразием акцентов.

Вальс построен на развитии тематического комплекса одной темы: А А В А. С цифры 7 звучит вступление, его сменяет с цифры 8 небольшой эпизод, подготавливающий наступление репризы основной темы. В музыке слышатся взволнованные интонации вопроса, сомнение, недосказанность. Неожданное появление двух секунд, ниспадающих на квинту, сменяет хроматический взлет мелодической линии в октавном диапазоне. Реприза основной темы (цифра 10) – новый окрыленный порыв к счастью. В целом вальс отличается стройностью формы и классической уравновешенностью различных элементов музыкального языка.

В заключении статьи подчеркнем, воплощение лирических образов в каждом балете азербайджанских композиторов принимало индивидуальность в зависимости от эпохи, стиля композитора, содержания и драматургии балетов.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Балет «Вальс надежды» - еще одно напоминание о вечном //Азертэдж, 19.06.2008
URL:https://azertag.az/ru/xeber/BALET_VALS_NADEZHDI___ESHCHE_ODNO_NAPOMINANIE_O_VECHNOM-687048
2. Цуккерман В. Выразительные средства лирики Чайковского. М.: Музыка, 1971, 244 с.

Lalə HÜSEYNLİ

Bakı Xoreoqrafiya Akademiyasının
baş müəllimi

AKŞİN ƏLİZADƏNİN “ÜMİD VALSI” BALETİNDƏKİ MUSIQİ DİLİNİN BƏZİ XÜSUSİYYƏTLƏRİ

***Xülasə:** Məqalədə Akşin Əlizadənin "Ümid Valsı" baletinin lirik musiqi dilinin xüsusiyyətləri nəzərdən keçirilir. Məqalədə balet dramı ilə musiqili dil arasında qarşılıqlı əlaqələr təhlil edilir. Musiqi toxumasının lirik, ekspressiv ifadəli elementlərə həsr edilməsi vurğulanır. Lirik səhnələr dramaturgiya və musiqi dilinin bağlılığı ilə fərqlənir.*

***Açar sözlər:** Akşin Əlizadə, balet, musiqi, melodika, motiv, məqam*

Lala HUSEYNLİ

Baku Choreography Academy

Senior Lecturer

**SOME FEATURES OF THE MUSICAL LANGUAGE IN AKSHIN
ALIZADEH'S BALLET "THE WALTZ OF HOPE"**

Summary: *In the article, the features of the musical language of lyrics in the Akshin Alizade's ballet «Waltz of Hope» are considered. Alongside with this, it analyzes the interrelations between the drama of the ballet and the musical language. The commitment of musical fabrics by lyrical and expressive elements is highlighted. Lyrical scenes are distinguished by both the commonness of drama and musical language.*

Key words: Akshin Alizade, ballet, music, melodic, motive, mode

Rəyçilər: professor Tamilla Kəngərli
professor Ülviyyə Hacıbəyova

Айла ЗАКАРИЯ КЕРИМОВА

Диссертант БМА

Адресс: Баку Бадалбейли Шамси 98

Email: ayla13@mail.ru

ОСОБЕННОСТИ СТРУКТУРНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ВОКАЛЬНЫХ МИНИАТЮР ЦИКЛА «DƏNİZ, GÖY, MƏNƏVVƏT» СЕВДЫ ИБРАГИМОВОЙ

Резюме: Представленная статья посвящена анализу вокального цикла «Dəniz, göy, məhəbbət» Севды Ибрагимовой. В центре внимания автора проблема структурной организации вокальных миниатюр. В статье большое внимание уделено анализу классических форм песен, раскрываются черты авторской интерпретации классических форм. Особое место в статье также занимает исследование элементов музыкального языка.

Ключевые слова: Вокальный цикл, миниатюра, структура, форма, вариативность, куплет, трёхчастность

Вокальный цикл «Dəniz, göy, məhəbbət» один из самых лаконичных циклов композитора С.Ибрагимовой. По своей структуре данный цикл представляет собой четыре вокальных миниатюры, написанных композитором на слова поэта Наби Хазри. Небольшой по объёму цикл представляет особый интерес, так как в нём очень ярко проявились особенности структурной организации вокальных миниатюр композитора Севды Ибрагимовой. Каждая из формирующих этот цикл песня основана на структурах, имеющих чёткое классическое определение. С этой точки зрения очевидны особые предпочтения композитора: все песни построены либо на использовании трёхчастной или куплетной структур, либо на совмещении этих форм (куплетная форма с вариантным развитием – №2, трёхчастная форма – №3,4 и совмещение этих форм – №1). Вместе с тем, обращаясь к классическим структурам, композитор наполняет их новым содержанием, в следствии чего преобразуется и сама структура, получая в результате новую авторскую трактовку.

В.Холопова в своей работе «Формы музыкальных произведений», рассуждая об иерархической систематизации различных уровней определения понятия «музыкальная форма», выделяет три основных уровня. В качестве третьего содержательного уровня музыковед называет музыкальную форму как индивидуальную композицию произведения. При этом музыковед подчёркивает, что данный содержательный уровень предстает «в виде двух основных случаев: 1) конкретизация исторически типизированной формы, 2) индивидуальная, нетипизированная форма» и, что особенно важно, «в обоих случаях содержательный смысл формы диктуется ярко оригинальным замыслом сочинения» [1, с. 6]. Таким образом, анализируя особенности авторской интерпре-

тации устоявшихся классических структур, мы пытаемся постичь суть оригинального замысла композитора. С этой точки зрения анализ вокальных миниатюр С.Ибрагимовой представляет собой интересную задачу в постижении её индивидуальных стилистических черт как композитора.

Открывает цикл первая миниатюра “Göylər qədər uzaq”, написанная в куплетной форме с применением вариантного принципа развития. При этом в отношении самой структурной организации, сформированной на основе последовательности пяти куплетов, весьма ощутимы признаки трёхчастности по типу: первая часть – первый и второй куплет, вторая часть – третий и четвёртый куплет и третья часть – пятый куплет.

Первый куплет – это период из четырёх равных предложений, при этом структура самих предложений необычна, все они состоят из трёх тактов. Оригинальность этого периода заключается также в том, что ни в одном из составляющих его предложений не повторяется мелодический рисунок. Средством же, способствующем единству структуры, становится ритмическая организация, поскольку во всех предложениях ритмический рисунок практически не изменяется. Небольшие варьирования ритма наблюдаются лишь в третьем предложении. В мелодическом развитии данного куплета легко заметить весьма очевидную особенность. Интонационное содержание каждого предложения организовано на основе опевающего развития мелодической линии. При этом развитие каждого предложения направлено на опевание одного конкретного, отличного от других, устоя. Этот устой каждый раз обозначен в качестве заключительного звука каденции. Так, в первом предложении таким устоем становится звук «a¹», во втором – звук «fis¹», в третьем – «h¹», в четвёртом – «e²». Уже простой перечень в следовании устоев наглядно демонстрирует главную тенденцию в развитии мелодической линии первого куплета. Это постепенное повышение уровня высотного звучания. Неслучайно заключительное предложение оказывается самым высоким и завершается одним из самых высоких звуков во всём развитии куплета.

Первый и второй куплет отделяет фортепианный проигрыш, объединивший в себе элементы аккомпанемента первого куплета и тему вступления. Вторым куплет представляет собой вариантное проведение первого куплета. Сохраняя особенности структурной организации, второй куплет демонстрирует изменения в развитии мелодической линии и в характере аккомпанемента. В мелодике меняется содержание второго предложения, при том, что главный устой сохраняется. Кроме того, меняется заключение в четвёртом предложении. Вместо опевания на этот раз мы видим нисходящее движение к устою «h». Таким образом в отношении друг к другу первый и второй куплет схематически можно представить следующим образом: **abcd; aecd¹**. Также как в предыдущий раз куплеты вновь отделяет фортепианная партия. Третий куплет существенно отличается от двух предыдущих. Сохраняя характер мелодического развития и ритмического рисунка, а также особенности структурной организации, этот куплет наполняется иными интонациями. Помимо того, что изменя-

ется сама мелодическая линия, впервые с начала песни в ней появляется активная восходящая квартовая интонация. Вместе с тем с предыдущими куплетами данный куплет роднит тенденция восходящего движения, которая и здесь проявляет себя постепенным и планомерным повышением тесситуры вокальной партии. Нельзя не отметить и особенности гармонического языка, которые в этом куплете выражаются неизменным басовым органичным пунктом с опеванием «fis».

Третий и четвёртый куплеты отделяют всего два такта фортепианной партии, с новым характером звучания. Четвёртый куплет в отношении третьего – его вариантная версия. Вариантность здесь – это, во-первых, замена первых двух предложений единой структурой с повтором двухтактовой фразы, в результате чего объём куплета впервые сокращается. Во-вторых, существенно меняется и характер аккомпанемента. Вариантное соотношение третьего и четвёртого куплетов можно выразить таким образом: **abcd; eecd**.

Пятый куплет, отделённый от четвёртого тремя тактами фортепианной партии, воспринимаются как реприза, поскольку она повторяет мелодику первого и второго куплета, однако с изменением ладового окраса, поскольку появившейся вместо «а»звук «ais» в начале куплета и вместо звука «е» звук «eis» в заключении развития корне меняют характер звучания, создавая полное ощущение динамической репризы. Этому также способствует сокращение масштабов части, если рассматривать данное произведение с точки зрения трёхчастности. Вместо двух куплетов, как это имело место в первой и второй части, здесь мы имеем всего один куплет.

Вторая миниатюра “Tarasaq səni” написана в куплетной форме с применением вариантного принципа развития. Вариантность развития проявляет себя в том, что структура песни состоит из трёх куплетов, в мелодическом соотношении которых можно наблюдать очевидные черты вариантности. Вариантность также проявляет себя в характере фортепианного сопровождения, точнее сказать в том, как он меняется, образуя единую и неделимую линию развития. Каждый куплет представляет собой период из двух предложений. При этом каждое предложение очень чётко делится на фразы. В первом предложении это буквально «говорящие», речитативные однотоковые фразы с небольшим секундовым диапазоном. Можно даже сказать, что вариантное повторение одной фразы в двух высотных позициях. Повышение тесситуры вокальной партии становится свидетельством динамизации развития. Предложения друг от друга отделяет фортепианный аккомпанемент, характер которого резко меняется, также подчёркивая активизацию динамики. Характер мелодики второго предложения очень отличается от первого. Достигается мелодическая вершина, ширится диапазон, удлиняются сами фразы. Однако в заключении периода мелодика вновь возвращается к исходной высоте.

Второй куплет сохраняет и целостную структурную организацию первого куплета, и общие мелодические контуры, но только в первом предложении. Вариантность первого предложения выражается в микроизменениях ритмиче-

ского рисунка и подъёме тесситуры аккомпанемента. Изменения второго предложения более существенны. Вторая из двух его фраз меняет характер развития. Вместо нисходящего движения в заключении, как это было в первом куплете, здесь развитие сохраняют своё высотное положение, что, несомненно, свидетельствует о дальнейшем усилении динамического напряжения. Цели сохранения напряжения способствует и ладовое отклонение, наметившееся в конце второго куплета.

Как и на предшествующем этапе второй от третьего куплета отделяет небольшой фортепианный отыгрыш. И вновь характер фортепианной партии меняется, знаменуя тем самым начало нового этапа развития. Вариантность третьего куплета также как и второго проявляется в первую очередь в смене характера и повышении тесситуры аккомпанемента. Точно также первое предложение структуры периода по мелодическим контурам остаётся неизменным, а главные изменения касаются только второго предложения. Однако, в отличие от второго куплета, где изменения выражаются в смене самого характера развития, изменения во втором предложении третьего куплета в сравнении с первым куплетом не столь существенны. Мелодические контуры, как и принцип развития в целом сохраняются. Меняется ритмическая организация мелодики, благодаря чему изначально целостная фраза как бы распадается на несколько самостоятельных мотивов. Такая форма вариантности демонстрирует ослабление динамического напряжения, в силу использования принципа «распада» тематизма. Кроме того, в заключении третьего куплета и, как следствие, в конце всей песни звучит маленькое дополнение в виде распева названия и главной мысли всей миниатюры, мелодически оформленного как каденционное опевание главного устоя.

Третья миниатюра “Dəniz kimi” в отличие от предыдущих произведений цикла имеет трёхчастное строение. Основу первой части структуры составляет квадратный период, который проводится дважды с небольшими изменениями. Логика развития самого периода достаточно традиционна. Предложения соотносятся друг с другом по принципу вопроса и ответа. Противопоставление предложений выражено и в принципах мелодического развития: восходящим и опевающе-восходящим мотивам первого предложения отвечают нисходящие и опевающе-нисходящие мотивы второго предложения. В результате второе предложение по логике мелодического развития оказывается своего рода зеркальным отражением первого. Противоположность предложений особенно отчётливо проявляется с точки зрения ладового развития. Первое предложение целиком построено на основе опевания устоя «си», а второе точно также целиком подчинено опеванию, но уже другого устоя «ми». Вариантное проведение периода в первой части в вокальной партии проявляется изменением лишь одного звука. Однако, что более существенно, меняется характер аккомпанемента, в развитии которого ощущается логика сквозного развёртывания.

Основу второй части анализируемой песни составляет структура типа периода. В отличие от первой части период среднего раздела не столь однозначен

с точки зрения структурной принадлежности. Здесь нет чёткого деления на предложения. В основе структуры данного периода лежат несколько неравных по масштабам фраз. Их неравенство усугубляется сменой метрической организации, что в целом создаёт эффект текучести в развитии и непосредственного высказывания. Кроме того в развитии рассматриваемого периода отчётливо прослеживается тенденция восхождения, посредством нескольких фраз, каждая из которых оказывается выше предыдущей. При этом каждая логика мелодической организации каждой фразы построена на опевании определённого устоя.

Третья часть миниатюры – это реприза. Данную репризу, несмотря на микроизменения в мело-ритмической организации с полным основанием можно было бы назвать статической, если бы не один весьма существенный факт. Этот факт – изменение, незначительное с точки зрения своих масштабов, связанное со сменой всего лишь одного звука, имеет решающее значение с точки зрения функциональной организации и, как следствие, логики общего развития. Решающий характер изменения определяется местоположением изменённого звука. Это каденционный устой, которым завершается вся вокальная миниатюра. В результате вместо устойчивой тоники-майе, как в первой части трёхчастной структуры, в репризе возникает неустойчивая половинная каденция, как будто в воздухе повисает вопрос без ответа.

Четвёртая миниатюра “Sən mənimləsən” также как и третья имеет трёхчастное строение, но с совсем иной внутренней организацией. Необычность структурного оформления проявляется уже в первой части миниатюры. Её основу составляет период из четырёх предложений, в следовании которых можно заметить черты симметрии по типу: **abca**. Оригинальность структурной организации выражается также в неравенстве масштабов предложений, составляющих данный период. Что касается мелодического наполнения каждого предложения, то здесь композитор остаётся верна себе и, как это часто происходит в её вокальных миниатюрах, основу развития каждого предложения составляет опевание одного конкретного устоя. В итоге логика чередования устоев образует мелодическую дугу с вершиной в центральной части периода.

В отличие от предыдущей миниатюры составные части трёхчастной структуры данной песни более контрастны между собой. Данное качество структуры подчёркивается многими характеристиками развития. Прежде всего, обращает на себя внимание развёрнутый эпизод фортепианной партии, который отделяет первую часть от второй. В этом эпизоде смену одного этапа развития другим подчёркивается сменой характера самой фортепианной партии. Ещё одно изменение связано с ладовым развитием, вернее со сменой лада.

Контрастность частей обусловлена, в том числе, и разной структурной организацией каждой из них. Вторая часть более сложная структура, состоящая из двух периодов. Первый из них классический квадратный период повторной структуры, предложения которого отличаются лишь каденционным завершением. Второй период также имеет элементы повтора между предложениями.

Однако в соотношении друг с другом предложения второго периода имеют вариантное сходство, так как второе из двух предложений является своего рода продолжением первого с точки зрения единой линии развития и под действием динамического напряжения преобразует исходные, данные в первом предложении мотивы. С этой точки зрения во втором периоде можно говорить даже об определённых чертах разработанности. В результате второе предложение увеличивается в масштабах по сравнению с первым. Более того, свидетельством усиления напряжения становится повышение тесситуры вокальной партии, в которой достигается максимальная мелодическая вершина всего развития. Таким образом взаимодействие всех элементов развития демонстрирует многократное усиление динамического развития во второй части песни.

Функцию перехода к репризе также как и функцию перехода к среднему разделу выполняет фортепианная партия, в развитии которой вновь ощущается смена характера. Третья часть песни – это статическая реприза, единственным изменением которой является смена длительности одного из звуков.

Однако после столь динамически активной средней части статическая реприза не может до конца осуществить необходимую функцию подведения итогов развития. В осуществлении данной функции существенную роль играет небольшая кода, в развитии которой начальная фраза первой части получает новое, устремлённое вверх продолжение, в котором отчётливо ощущается восходящие тенденции мелодических мотивов среднего раздела.

Таким образом, подробный анализ вокальных миниатюр цикла «Dəniz, göy, məhəbbət» С.Ибрагимовой наглядно продемонстрировал, насколько оригинально композитор интерпретирует классические формы, не отходя, при этом, от типических черт этих самых форм. Поскольку сами контуры той или иной классической структуры в каждом из рассмотренных произведений остаются весьма узнаваемыми. И каждый раз любое отклонение от формулы веками устоявшихся структур непременно обусловлено необходимостью индивидуального творческого замысла композитора С.Ибрагимовой в каждом конкретном произведении.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Холопова В. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. 2-е изд., испр. СПб.: Издательство «Лань», 2001
2. Мазель Л. О мелодии. М.: Гос.Муз.Изд, 1952. 300 с.
3. Плавский З.И. Четырнадцать магических строк. Электронный ресурс: URL <http://www.svr-lit.niv.ru/svr-lit/articles/plavskin-chetyrnadcat-strok.htm>
4. Семенов, В.Б. Сонет / Школьный словарь литературоведческих терминов: иносказательность в художественной речи. Тропы. Стихование М.: Просвещение, 2002. С. 155-162.
5. Федотов О.И. Основы русского стихосложения. Теория и история русского стиха»: в 2-х кн. Кн. 2. Строфика. М.: Флинта: Наука, 2002. 488 с.

Ayla ZƏKƏRİYYƏ-KƏRİMOVA
BMA-nın dissertantı

**SEVDA İBRAHİMOVANIN “DƏNİZ, GÖY, MƏHƏBBƏT” VOKAL
SİLSİLƏSİNDƏ MİNİATÜRLƏRİN STRUKTUR TƏŞKİLATI**

Xülasə: Təqdim olunan məqalə Sevda İbrahimovanın «Dəniz, göy, məhəbbət» vokal silsiləsinin təhlilinə həsr olunmuşdur. Vokal miniatürlərinin struktur təşkili problemi müəllifin diqqət mərkəzindədir. Məqalədə mahnıların klassik formalarının təhlilinə böyük diqqət yetirilmişdir. Bundan başqa, musiqişünas təhlil prosesində klassik formaların müəllif interpretasiyasının xüsusiyyətlərini də tapır. Məqalədə musiqi dilinin elementlərinin tədqiqi xüsusi yer tutur.

Açar sözlər: Vokal silsilə, miniatür, struktur, forma, bənd, üç hissə, variantlıq

Ayla ZAKARIYA-KERIMOVA
Candidate for a degree of BMA

**FEATURES OF THE STRUCTURAL ORGANIZATION OF VOCAL
MINIATURES OF THE CYCLE "DƏNİZ, GÖY, MƏHƏBBƏT"
BY SEVDA İBRAHİMOVA**

Summary: The article is devoted to the analysis of the vocal cycle "Dəniz, göy, məhəbbət" by Sevda Ibragimova. The author focuses on the problem of the structural organization of vocal miniatures. In the article, much attention is paid to the analysis of classical forms of songs. In addition, the musicologist in the process of analysis finds features of the author's interpretation of classical forms. A special place in the article is also occupied by the study of the elements of the musical language.

Key words: Vocal cycle, miniature, structure, form, variant, couplet, three-part

Rəyçilər: fəlsəfə üzrə elmlər doktoru, professor Gülnaz Abdullazadə;
professor Ağaverdi Paşayev

Gülzarə MANAFOVA

AMK-nın dissertantı,

“Milli musiqinin tədqiqi laboratoriyası”nda elmi işçi

Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu Ələsgər Ələkbərov 7

Email: gulnarerefiq@gmail.com

CAVANŞİR QULİYEVİN “OĞUZNAMƏ” BALETİNDƏ İNTONASIYA DRAMATURGİYASI

Xülasə: Məqalədə müəllif Cavanşir Quliyevin “Oğuznamə” baletinin təhlili zamanı intonasiya bağlarını ortaya çıxarmaqla əsərin ümumi intonasiya dramaturgiyasını izləmək məqsədini güdür. Baletin mürəkkəb leytmotiv sistemi olduğundan təkcə əsas personajlar deyil, həmçinin ümumi xasiyyətnamə ilə birləşdirilə bilən obrazlar qrupu (məsələn, xeyirxah ruhlar, yeraltı məxluqlar) müstəqil intonasiyalar və mövzularla təchiz edilib. Bütün bu əsas və köməkçi mövzuların toplusu təkcə əsərin mövzusu ətrafında deyil, həm də intonasiya özləklərinə dayaqlanan xətlər boyu cərəyan edir. Məqalədə əsas məqsəd intonasiya dramaturgiyasını izləmək yoluyla nəticədə bəstəkarın intonasiya lüğətini tərtib etmək, mümkün olarsa daha sonra dövrün, mənsub olduğu cərəyanın və milli musiqi dilinin intonasiya lüğətini yaratmaq istiqamətində əməli addımlar atmaqdır.

Açar sözlər: Cavanşir Quliyev, “Oğuznamə” baleti, intonasiya, leytmotiv sistemi, intonasiya lüğəti

İntonasiya musiqinin mahiyyəti, mənası olmaqla bərabər musiqi fikrinin ən dəqiq çatdırılma üsuludur. Latınca *intonatio* (yəni sözü oxuyuram) terminindən əmələ gəlsə də musiqişünaslıqda insan şüurunun məhsulu kimi musiqi fikrinin səsle təcəssümünü bildirən çoxmənalı ifadə kimi tətbiq edilir. “İntonasiya – musiqinin nəfəsidir. Bütün incəsənət növləri, ümumilikdə mədəniyyət intonasion təbiətlidir. Ona görə də intonasiya mədəniyyətin bütün sahələri arasında müqayisə edilmək, ümumi təmas nöqtələri tapıb özəl xüsusiyyətləri aşkar etmək üçün gözəl əsas ola bilər” [10, s.195-196]. Musiqi intonasiyası real intonasiyadan doğduğu üçün elə reallığın məqam, tonallıq, ahəngdarlıq və s. elementlər vasitəsilə musiqi dilinə tərcüməsi deməkdir. Buna görə də intonasiyaya həsr edilmiş hər hansı tədqiqat işi musiqi intonasiyasını musiqi-nitq, intonasiya-səs paralelləri ilə araşdırır. Əgər intonasiya canlandırılmış, məna və ruh verilmiş səslərdirsə onları kim cana gətirir? Bütün bu suallara cavab tapmaq üçün həyatın özündən nümunə almalıyıq. Duyğular, nitq, hərəkətlərin musiqi intonasiyasına, anlaşılan enerji impulslarına çevrilməsi mürəkkəb və intuisiya səviyyəsində baş verən prosesdir. Səs “insaniləşdikcə”, intonasiya qatına büründükcə intonasiya səsin mənasına çevrilir. Musiqini eşidən dinləyici bəstəkarın nə demək, hansı duyğuları çatdırmaq istədiyini səs vasitəsilə deyil məhz bu intonasiya vasitəsilə anlamağa başlayır. Beynəlmiləl dil sayılan musiqi intonasiya vasitəsilə müxtəlif millətlərin milli, sosial, dövr-zaman xüsusiyyətlərini çatdırmağa qadirdir.

Müxtəlif üslub, janr, fərqli yaradıcı baxışların bolluğu ilə seçilən dövrlərdə intonasiyanı anlamağa kömək edəcək “lüğət”lərin yaradılması məsələsi aktuallaşır.

İntonasiya termininin fundamental kateqoriya olması artıq kimsədə şübhə doğurmur. Əlbəttə, məşhur etnoqraf Eduard Alekseyev demişkən “Biz heç vaxt nə formalaşmış ilk səssirasını eşidə, nə ilk amöbu aşkara çıxara, nə də ilk insanı tapa bilməyəcəyik. İnsan şüurunda oturmağa başlamış səs adalarının nə zamanını, nə də məkanını müəyyən etmək mümkün deyil. ...Ona görə də intonasiya təhlilinə hazır terminologiyasız başlamaq daha rahat olardı” [2, s.36]. İntonasiya sözü terminə çevrilincə böyük təşəkkül yolu keçib. İntonasiya haqqında təlim XX əsrin əvvəllərində B.L.Yavorski tərəfindən daha aydın formulə edilib. O, intonasiyanı “zaman daxilində təşəkkül tapan ən kiçik birsəsli musiqi forması” adlandırır və intonasiya sistemini “ictimai şüur formalarından biri” hesab edirdi. İntonasiyanın musiqidə və eləcə də cəmiyyətdə real hadisə kimi yaşarlı olması prosesini biz B.V.Asafyevin çoxsaylı elmi əsərlərində izləyə bilərik. O, musiqi sənəti, ifaçılıq və musiqinin dərk edilməsi prosesində “intonasiya nəzəriyyəsi”nin yaradıcısıdır. Asafyev ilk dəfə musiqinin intonasiya təhlili üsulunu təklif etmiş və çoxsaylı əsərlərində bu nəzəriyyənin əyani açmasını vermişdir. İntonasiyanı məcazi mənada musiqinin “sözü” adlandıran Asafyev öz intonasiya nəzəriyyəsini [4] yaradarkən Yavorskinin musiqi intonasiyası, məqam ritmi və Ernst Kurtun psixi enerji və hərəkət ideyalarına əsaslanmışdır. Bununla belə musiqinin intonasiya təbiəti, musiqi ilə nitq arasında bənzərlik və fərq qədimdən bəri elmin maraq dairəsindədir. Antik dövrdə Aristotel, Qalikarnaslı Dionis, Orta əsrlərdə Con Kotton, İntibah dövründə V.Qaliley, XVIII əsr maarifçiləri J.J.Russo, D.Didro və onların təsiri ilə A.Qretri, K.Qlyuk bilavasitə bu termini işlətməsələr də artıq onların fikirlərində musiqinin intonasiyası, nitqin intonasiyası və onların müqayisəsi, “musiqidə həqiqət” kimi fikirlər ortaya atılır. “Fikir, intonasiya, musiqi forması – bunlar daim əlaqədədir. Fikir səslə ifadə olunmaq üçün intonasiya edilir, intonasiyaya çevrilir. ... İnsan intonasiyası hər hansı bir həyat hadisəsi kimi daim prosesdə və dəyişməkdədir” [3].

“Həqiqi musiqi sənəti həyatdan əxz edilmiş, musiqi təfəkkürü ilə formalaşdırılmış canlı intonasiyasız mövcud ola bilməz” [9]. İntonasiya cəhətdən xalqa çox yaxın olan bəstəkarların musiqi dilini öyrənmək xalq musiqisini araşdırmaq kimidir. İntonasiya dramaturgiyasını izləmək üçün seçdiyimiz əsər də təsadüfi deyil. C.Quliyevin “Oğuznamə” baletini (2006) bəstəkarın yaradıcılığında yeni dövrün başlanğıcı saya bilərik. 2005-ci ildən o, Şimali Kipr Türk Respublikasının Yaxın Şərq (Yakın Doğu) Universitetinin Səhnə Sənətləri Fakültəsinin professorudur. Bu balet bəstəkarın ilk baletidir və sanki əvvəlki dövrdə toplanmış bütün intonasiya məhsulunu bir araya gətirən əsərdir. Balet Bakıda yazılmağa başlansa da Kiprdə tamamlanıb. (Hazırda bəstəkar artıq 3 baletin müəllifidir: “Oğuznamə” (2006); “Daşqın” (2010) Nuh peyğəmbərin dünyanı selbasmadan xilas etməsi mifi əsasında, libretto Alla Axundovanın; “Kızılırmak” (2015), libretto Tuncer Cücenoglundur, türk xalq nağılı əsasında). “Oğuznamə” baletinin sifarişi 2004-cü ildə prodüser Sabah Duru tərəfindən gəldi. Libretto Vaqif İbrahimoglundun, səhnə planı baletmeyster David Avdışındır. Balet qədim türk mədəni abidəsi “Oğuznamə” dastanları əsasında yazılıb. Balet 2006-cı ildə tamamlansa da hələ səhnəyə qoyulmayıb. Baletin musiqi-

sinə ilk tamaşa Bakıda, Azərbaycan Dövlət Musiqili Komediya Teatrında (23 iyun 2007) baş tutub. Bəstəkar baletin musiqisindən ibarət süita tərtib edib. Bu süita 2010-cu ildə İstanbul Universitetinin konsert salonunda səsləndirilib. İstanbul Universitetinin simfonik orkestrini görkəmli dirijor, xalq artisti Ramiz Məlikaslanov idarə edirdi. Konsertdən çəkilmiş video görüntüləri “YouTube” kanalında izləmək mümkündür [16].

C.Quliyevin mətbuatda gedən müsahibələrini gözdən keçirsək türk dünyasının 2 simvolu – Oğuz və Dədə Qorqudun onun dilindən düşmədiyi bir daha şahidi olarıq. Hələ balet ideyası reallaşmamışdan əvvəllər də bəstəkar barama ətrafına ipək sapı doladığı kimi daim araşdırır, yeni detalları yaddaşına yazır, qeydlər edir və bəzi musiqi eskizləri də yazırdı. Ona görə də Oğuznamədən yazmaq sifarişi gələndə əsəri qısa müddətə, cəmi 2 ilə yazıb bitirdi. Əsərin librettosunu “Yuğ” teatrının mərhum rejissoru Vəqif İbrahimov iki dildə, rus və azərbaycanca yazıb. Baletin səhnə planını Sankt-Peterburqlu baletmeyster David Avdiş işləyib. David Avdiş 80-ci illərdən etibarən Amerika və Kanadada tamaşaya qoyduğu buzüstü və şou proqramların sayəsində məşhurlaşmış xoreoqraf, böyük səs-küyə səbəb olmuş “Master və Marqarita” baletinin müəllifi və Rusiyanın 3 ümidverici baletmeysterlərindən biri sayılır. İnternetdə axtarış verirkən onu baletmeysterlərin arasında tapmaq olmur. Hamı ilk öncə onu fiqurlu konki üzrə rəqslərin və şou proqramların rəqslərinə tərtibat verən xoreoqraf kimi tanıyır. Ona görə də əgər baletin səhnələşdirilməsi planı həyata keçərsə xüsusi türk simvolikası, işıq, rəng, musiqinin qovşağında baş tutacaq möhtəşəm bir şounu işləmək imkanı qazana biləcəyik.

Asafiyevin bacardığı kimi “musiqini nəql etmək” yalnız bir dəfə mümkündür, çünki bu hekayət emosiyalarla bağlı bir proses olub təkcə bəstəkarın çatdırmaq istədikləri deyil, həm də təhlil edənin qavraya bildiklərinin məcmusudur. Ona görə də intonasiya təhlilində əsərin librettosu həlledici rol oynayır. “Ulu əcdadlarımızın eşqinə!” ithafı ilə başlayan əsərin qəhrəmanları türk dünyasının müqəddəs simvolları, ad və totemlərini canlandırırlar.

Baletin qısa məzmunu belədir: (I pərdə) İntroduksiyada gecə vaxtı külək, şimşək, duman şəraitində güclə sezilən kölgələr dolaşır. Bu xaos seyrəldikcə Dədə Qorqudun obrazı peyda olur və o, qopuzunu çalaraq əski günlərin dastanını deyir. Dədə Qorqud uzaqlaşdıqda iki türk qəbiləsinin döyüşünü seyr etməli oluruq. Qanlı döyüşün sonunda çoxlu yaralı və ölümlər meydana qalır. Qaranlıq dünyanın sahibi Erlik öz yırtıcılarını göndərərək ki, hələ yarımcan yaralıların ruhlarını yığıb gətirsinlər. Dişi qurd ulaması eşidilir və bu qurd bir gəncin canını almağa mane olur. Erlik və yırtıcılarla çarpışmaya girib sonunda canını bu gəncə verir. Beləliklə yarıadam, yarıqurd – Bozqurd doğulur. Qanlı döyüşün nəticələrini silmək üçün tanrılar və xeyirxah ruhlar yerə enir və torpağı qan və zorakılıqdan təmizləyir. Vahiməli minotavr görkəmli Erlik və göy üzünün hakimi Üləng də peyda olur. Tanrılar magik dairə boyu düzülür. Üləng və Erlik tutuşur və Bozqurdun peyda olması Üləngə qalibiyyət gətirir. Minnətdarlıq hissi ilə Üləng Bozqurdu qızılı işıq selinə qatıb Yer üzünə göndərir. Yerdə isə tanrıların işlərindən xəbərsiz xalq yallı vurub şənlenir. Mahnı deyən qızlar bilmədən qara şamanların əlinə keçir. Şamanlar qızların ən gözəli Ayqaqanı yeraltı dünyanın hakimi Erlikə qurban vermək istəyirlər. Bu zaman

Bozqurd qızılı işıq selində mərasimin düz ortasına düşüb hamını qaçırdır. Ay qızı və Bozqurd bitkilər kimi bir-birinə sarmaşıb sevişirlər. Bu izdivacdən doğulan Oğuzu həmişəyaşıl Qaba ağacı, bütün doğulanların himayədarı Humay Ana hifz eləyir. Oğuz adi adamlar kimi deyil, o, sanki günlə yox, saatla böyüyür və özü də bilmədən qızıl zərrəsinə dönüb səpələnmiş, öz oğlunu həmişə gəndən izləyən Bozqurdun bütün hərəkətlərini təkrar edir.

II pərdə – Ölüm yatağında olan qoca Xanın son nəfəsidir. Qara və ağ şaman ölüm-dirim rəqsini yapır. Xanın uşaqlığı, gəncliyindən tutmuş bütün ömrü gözləri qarşısından keçir. Xanın ruhu uğrunda mübarizə göylərdə də gedir. Yenə də Üləng Erliklə tutuşur. Xan canını tapşıran kimi onu gillə yapıb heykələ çevirir və ölümü də bayram edən xalq şənliyində meydana çıxarırlar. Daşlaşmış balbalın görünüşü xalqı vahimələndirir. Kim bu heykəli oxla vurub dağıtsa o da yeni xan olacaq. Oğuz heykəli min tikələrə parçalayır və Xan olur. Ordu qalibiyyət əhvalı ilə yeni Xanın ətrafına toplaşır və yürüş başlayır. Oğuzun ram elədiyi qəbilələr bir-bir onun qarşısında diz çökür. Amma Oğuz çox tənhadır və bu barədə yalnız Bozqurda ürəyini açə bilir. Oğuz ilk sevgilisini ovda görür. Qəflətən bir bəbir sıçrayıb qaçmağa çalışır, amma Oğuz ona çatıb ram edəndə o, Altunsaç Xatuna çevrilir. Gözəl qadını izləyərək Oğuz qadınlar şəhərinə düşür. Bu qadınlar onu tovlamağa çalışsa da Oğuz hamısını rədd edir və bu şəhər quma çevrilib yoxa çıxır. Oğuzun tənhalığı isə heç keçmir. Bu dəfə tənhalığını Göl ətrafında dağıtmaq istəyir. Durna qızların rəqsini izləyən Oğuz onların ən gözəlini seçib qamarlayır. Bu dəfə də qadın ona ram olur. Bu sevginin də sonu heçə bəndmiş. Durna qız qanadlanıb uçub gedir. Tənhalıq ox kimi Oğuzun ürəyini deşəndə qarşısında sehrli qara güldən peyda olan Qaragül onu sehləməyə çalışır və özü ilə qaranlıq dünyaya aparır.

III pərdə – Erlikin yeraltı dünyasında qara şamanlar pislik sehləri yapmaqdadır. Onlar sanki transdakı kimi hərəkət edir və günahkar ruhlar tam sükut içində sürünür. Erlik Oğuzə insan bədbəxtliklərinin, xəstəliklərinin sahibi olub Qaragüllə burda qalmağı və yeraltı dünyanın hakimi olmağı təklif edir. Oğuz isə öz xatirələrindən əl çəkmək istəmir. Qəzəblənən Erlik Oğuzə halsız qacaya və yaddaşını itirmiş manqurta çevirir. Oğuz qoca ozan qismində indi bir yolçudur ki, harə getdiyini də bilmir və ona yalnız Bozqurd yoldaşlıq edir. İnsanlar halsız qocaya gülür, ələ salır. Oğuz yoxə çıxdığından oğlanları taxt-tac uğrunda bir-birini az qalə öldürür. Amma heç kim Oğuzun qılincini qınından çıxara bilmir ki, xan olsun. Oğuz viranə Vətəninə baxıb olanları xatırlamağa başlayır. Məyusluq içində əlini göyə açıb tanrılardan kömək diləyir. Tanrılar Oğuzun yaddaşını qaytarır və o, qopuzunu çalıb keçmiş günlərin dastanını deyir. Oğuz cavanlığını da qaytarıb düşmənlərin öhdəsindən asanlıqla gəlir və xanlığını qaytarır. Günəş doğur və Oğuz onu qılincə ilə paralayır. Oxunu yandırıb hərəsini bir oğluna verir. Oğlanları yanar oxu atıb xalqın bir hissəsini götürüb bu oxun ardınca dünyanın dörd bir yanına səpələnir. Oğuz yenə də təkdi. Dədə Qorqud isə həmişəki kimi qopuzunu çalıb dastan söyləyir. Göy üzündə tanrılar toplaşıb. Qaragül də, Altunsaç da, Aykaqan da burdadır. Göydən yerə yanar çarx enir və bu çarx fırlanıb Günəşə çevrilir. Günəş diskinin işığında birçə Oğuzun silueti görünür. O, arxadan gələn “Oooo-ğuuuz, Oooo-ğuuuz”

çağırışlarına məhəl qoymadan üzünü çevirib əbədiyyətə doğru addımlayıraq hafizəmizdəki sonsuz yolçuluğuna başlayır...

Müqəddəs simvolların, totemlərin canlandırılması, musiqi portretləri, obrazların fərdiləşdirilməsi prosesi ilə bəstəkar əslində bütün ömrü boyu məşğul olub. Qədim obrazların, tarixi qəhrəmanların fərdiləşdirilməsi və özünəməxsus intonasiya ilə təchiz edilməsi işi teatr və kino musiqisindən təkən alır. Cavanşir Quliyevin illər uzununu “Yuğ” teatri ilə əməkdaşlığı, Vaqif İbrahimovlu ilə birlikdə obrazlar üzərində intonasion iş aparması, intellektual mübadilə və müştərək yaradıcı proses nəticəsində əldə edilən tapıntılar baletın intonasiya dilində xüsusilə sezilir. Vaqif İbrahimovlu dəfələrlə özünəməxsus intonasiyası ilə seçilən “Yuğ” teatrında iş prosesi, yəni obrazların özünəməxsus keyfiyyətlərinin tapılmasında Cavanşir Quliyevin xüsusi rolunu qeyd edib: “Hələ bir neçə il Cavanşirin xəbəri yox idi ki, bir əsəri ilə bir miskin rejissoru məhz o zənginləşdirib, qulaqlarını türk səslərinə həssas edib və öz peşəsinin qutluluğunu açıqlayıb. “Uvertüranı” (Zurna və simfonik orkestr üçün uvertüranı nəzərdə tutur – M.G.) ilk dəfə dinlədiyim zamanda düşüncə adlı nəmənədirsə, yox idi.... Sözə gələn isə işdə bunlardır: Avropa simfonizmini özəl melos və ritmlərlə bir araya gətirməyi bacarmış C.Quliyev düşüncəmizdə yatıb qalmış bir çox həlledici etno-psixoloji, etno-estetik, etno-siyasi və ən ümdəsi! – etno-fəlsəfi mexanizmləri “işə sala” bildi... O gündən “Dədəm Qorqud Kitabı” məndən ötrü açıq Kitab oldu: onu oxuyurdum, anlayırdım, görürdüm və EŞİDİRDİM!!!” [1, s. 18-19]. Cavanşir Quliyev də Vaqif İbrahimovlunun axtarışlarına qarşı həssas idi: “Mən YUĞ teatrının yaranmasının şahidiyəm – saatlarla, günlərlə Vaqiflə qədim teatr növləri, əski türk musiqisi barədə fikir mübadiləsi etmişik. Əski türk intonasiyası barədə başından bəri mənim öz təsəvvürüm, öz anlayışım olub və bu anlayışa heç kimin və heç nəyin təsiri olmayıb. Bu, sanki, içimdə gəzdirdiyim öz həyat tərzimdir, öz dünyamdır. Sadəcə, bəzi musiqi “zərrəciklərimi” Vaqifin üzərində yoxlayırdım, çünki onun qulağı əski türk musiqisinə çox həssas idi, Vaqifin reaksiyasına əsasən tapıntımın maraqlı olub-olmadığını anlayırdım” (Qeyd 1). Bu nümunə ilə biz nitq və musiqi intonasiyasının qarşılıqlı təsirinin bir daha şahidi oluruq. Məlum məsələdir, “Musiqi də nitq kimi intonasiyasız mövcud ola bilməz və nitq intonasiyası əlbəttə ki, musiqi intonasiyasından əsaslı şəkildə fərqlənir. Musiqi intonasiyası daha müstəqil və ifadə üçün daha böyük imkanlara malikdir”[11]. Bu səbəbdən də biz bu iki sənətkarın işbirliyini “eşidilən tarix” şəklində duyuruq.

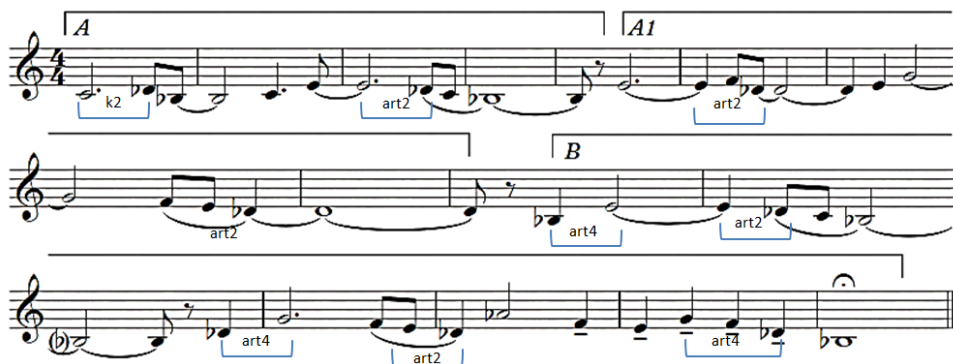
Baletin ilk saniyələrindən əsərin türk musiqisi olduğu bəlli olur və dinləyicinin şübhələr içində olmağa qəti əsası olmur. “Mən özümü Oğuz xanın davamçısı hiss edirəmsə, genetika, təfəkkür, duyğular baxımdan özümü türk hesab edirəmsə, onda musiqim də türk musiqisi olacaq” deyən bəstəkar artıq çoxdandır ki, şübhələr və tərəddüdlər mərhələsini arxada qoyub çatdırmaq istədiyi musiqini yazır. Türk simvolizmində olduğu kimi sadə strukturlardan istifadə edərək mürəkkəb modellər yaratmaq bacarığı isə bəstəkarın bəlkə də ən özəl keyfiyyətlərindən biridir. Bunu bir növ xırda ornamentlərdən quraşdırılmış xalça rəsmlərinə bənzətmək olar. Bütün qədim dillərdə olduğu kimi “ol”, “al”, “qal”, “gəl”, “ver” tipli birhecalı sözlərdən dərin mənə yarada bilən türk dilinə müvafiq olan türk musiqi intonasiyası da məntiqlə çox sadə olmalıdı. Bu intonasiya özəklərini toparlayıb oxşar səslənmələrdən

fərqli obrazlar yaratmaq artıq illərin təcrübəsindən qaynaqlanan keyfiyyətdir. Təkrarçılıq olsa da bir daha vurğulamalıyıq ki, sadələdiyimiz intonasiya xüsusiyyətlərini bəstəkar illər uzunluqda mahnı yaradıcılığında, teatr və kino musiqisində cəmləyib. “Mahnı yaradıcılığı ilə Cavanşir Quliyev özünü israfçılıqla xərclədi” deyə düşüncələr son dərəcə yanılır. Çünki bu intonasiya laboratoriyası illərin təcrübəsini kamil leytmotiv sistemi ilə seçilən iri əsərlərində, xüsusilə də “Oğuznamə” baletində parlaq şəkildə ortaya çıxardı. “Oğuznamə”də hər bir mövzu oxunaqlı olduğuna görə hətta balet mahnıvari balet kimi də səciyyələndirə bilərik.

Baletin intonasiya dilini çözmək üçün ilk öncə əsas qəhrəmanların musiqi portretlərini ayrı-ayrılıqda araşdırıb yalnız bundan sonra bu obrazların təmas zamanı hansı keyfiyyətləri əldə etdiyinə nəzərən nəticələr çıxarmaq lazımdır. Baletdə özəl xasiyyətnaməsi olan obrazlar çoxdur. Hətta demək olar ki, hər bir personajın canlı, ya fantastik, sehirli, yoxsa real obraz olmasından asılı olmayaraq fərqli musiqi xasiyyətnaməsi var. Yalnız intonasiya təhlilindən sonra obrazların dəqiq təsnifatını vermək, “Real insan, yoxsa tanrılar dünyasının sakinidir?”, “Xeyrə xidmət edir, yoxsa Şərə?” kimi sualların cavabını tapmaq mümkündür.

Oğuzun obrazı baletin mərkəzi fiquru olsa da onun mövzusu yalnız I pərdənin sonuncu nömrələrində əmələ gəlir. Bununla belə bu mövzu tamam yeni kimi səslənmir. Çünki ilk dəfə bu mövzuyla biz İntroduksiyada rastlaşırıq və daha sonra süjetə görə Oğuz hələ doğrulmadığından biz bütün balet boyu səslənəcək mövzunun ayrı-ayrı intonasiyalarının necə cümlədiyini izləyirik. Oğuz doğrulunca baletdə bütün əsas personajların xasiyyətnaməsi artıq təqdim edilmişdi. Dini kitablarda deyildiyi kimi, insanın yaranışına qədər artıq bütün dünya qurulmuşdu. Oğuzun mövzusunun yaranmasında Bozqurdun mövzusu həlledici rol oynayır.

Bozqurdun mövzusu



Bozqurdun mövzusu da mərhələlərlə yarandı. Əvvəlcə diş qurd ulamasında, sonra can verən döyüşçü ilə sevimli səhnəsində, sonra diş qurdun canını qurban verib yarıdam-yarıqurd doğurmasını izlədikcə biz mövzunun da yaranışını müşahidə edirik. Artıq tam formalaşmış şəkildə 3 cümləlik (A, A1, B) şəkildə səsləndikdə bu mövzu bütün elementləri özündə cəmləmiş oldu. Amma bu mövzudan savayı daha bir intonasiya özəyi də mövcuddur ki, Bozqurdun xasiyyətnaməsində vacib elementdir. Balet boyunca qurd ulaması effekti yaradan qısa motiv hər dəfə səsləndikcə Oğuzun yanında bir



himayədarı olduğunu duyuruq və bu totem obraz həm də musiqi totemi rolunu daşıyır. Valtornaların ifasında səslənən bu mövzu o qədər inandırıcıdır ki, dinləyicidə tükürpədicə duyğular yaradır. Kiçik nona intervalına qlissandolu sıçrayış və əsk.4 intervalında sabitləşmə, yəni intonasiya özəyinin konsonans olan b6 intervalında həllini tapması iki dünya arasında dolaşan Bozqurdun musiqi simvoludur. Ümumiyyətlə baletdə səslənən obrazların intonasiya özəklərinin konsonans, yaxud dissonans olmasına nəzərən hansı dünyanın sakini olduğunu dərhal təyin etmək mümkündür. Bozqurdun mövzusundakı başlanğıc k2 yüksəlişi və art2, art4 intervallarına həm sıçrayış, həm də bu intervallar çərçivəsində pilləvari gedişlər əsas intonasion xasiyyətnamələridir. Daha sonra Oğuzun mövzusu yaranarkən ilkin k2 yüksəlişi və qlissandolu sıçrayışı eşidən kimi dərhal bu obrazların həm də intonasiya cəhətdən qohum olduğunun şahidi oluruq. Amma bu sıçrayış nona intervalına deyil, septimayadır. Balet boyunca Oğuz hadisələrə, taleyinə, olaylara hiddətlənəndə, etiraz edəndə mövzunun məhz bu parçası qabardılır və sanki Oğuzun qurdla qohumluğu vurğulanır.

Bu obrazların mifdəki qohumluğunun musiqidə analogi bağlarını məhz intonasiya vasitəsilə aşkar etmək mümkündür. Qəhrəmanın adı mifdə necə mənə yükü daşıyırsa musiqidə onun şəxsiyyəti bəzən təsvirəgəlməz və xırda detallarda ifadəsini tapır. Azərbaycan miflərində qəhrəmanın adlarını araşdıran Dadaşova R.B. qeyd edir ki, Azərbaycan xalqının onomastikasını (adqoydu) mifoloji informasiyanı özündə daşıyan kod kimi qavramaq lazımdır. O, A.F., Losev və İ.V. Steblyova kimi alimlərə istinadən belə nəticəyə gəlir ki, “Mif elə qəhrəmanın adının genişlənmiş variantıdır. Gültəkin, Bilgekağan şərəfinə yazılan mətnlər elə bu qəhrəmanlara qoşulmuş mahnılardan yaranıb”[5]. Deməli mifik qəhrəmanın musiqi və intonasion xasiyyətnaməsi hətta mifin yaradılışında da həlledici mövqedədir. Zaman keçdikcə musiqi unudulubsa da mətnləri həyata gətirən intonasiyaları qan yaddaşından bərpa etmək mümkündür.

Oğuzun mövzusu

The musical score for the 'Oğuz' motif is presented in four phrases, each with specific interval annotations:

- I cümle:** The first phrase starts with a whole rest, followed by a half note G4 (labeled b7), a quarter note A4 (labeled k2), a half note B4 (labeled k7), and a quarter rest (labeled x5).
- II cümle:** The second phrase starts with a whole rest, followed by a half note G4 (labeled k6), a quarter note A4 (labeled b3), a half note B4, and a quarter rest.
- III cümle:** The third phrase starts with a whole rest, followed by a half note G4 (labeled əsk5), a quarter note A4, a half note B4, a quarter note C5 (labeled art2), and a quarter rest.
- IV cümle:** The fourth phrase starts with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a half note B4, a quarter note C5 (labeled art2), and a quarter rest (labeled art4).

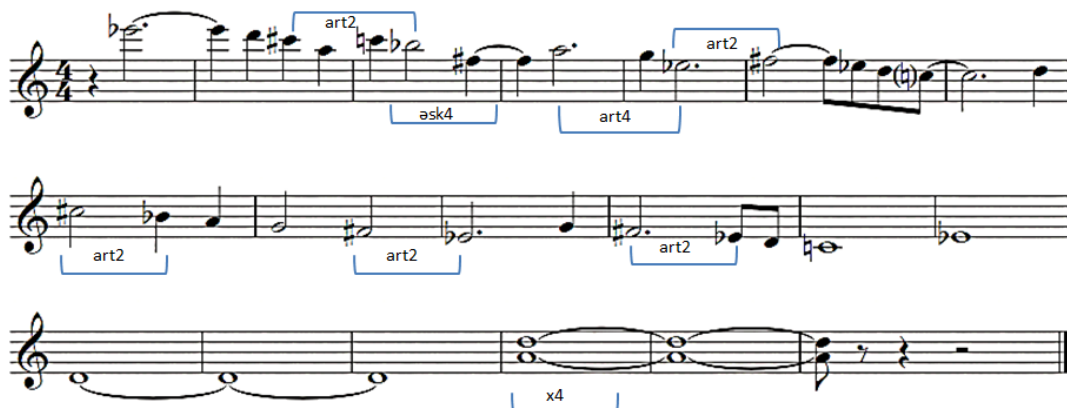
Bayatı tək *aaba* quruluşlu 4 cümləli mövzu sanki təkidlə hər dəfə sekunda yüksəlişi və qlissandolu b7 sıçrayışı ilə başlamaqla bir etiraz bildirir. Başlangıç ton yuxarıdakı oktava təkrarına (konsonans) iki dəfə dissonans intervalla ($k2+b7$) can atsa da frazaların sonluğu müxtəlif pillələrdə dayanmaqla (nəticədə gah $k7$, $x5$, $k6$, $b3$, gah da $əsk.5$, $art2$ yaranır) qəhrəmanın narahat dünyasını gözəl təsvir edir. Mövzunun $art.4$ intervalında bitməsi Oğuzun nə boyda tərəddüdlər içində yaşamasının musiqi təcəssümüdür. Musiqi nəzəriyyəindən məlumdur ki, $art4$ -nin üst səsi yuxarı, alt səsi aşağıya dartınır deyə səbatsızdır. Oğuzun mövzusunun məhz bu intervalda bitməsi ayağı yerdə başı göydə qərarlaşmış insan mənasını verir. (Orta əsrlərdə bu intervalı səsləndirməyə cəsarət etmiş müəllifi məhz $art4$ -nin inqilabi məzmununa görə tonqalda yandıra bilərdilər).

Oğuz və Bozqurdun mövzusu nə qədər qohumdursa bir o qədər də Erlik və Üləngin mövzusu qarşıdurma baxmayaraq intonasiya cəhətdən bir-birinə yaxındır. Hər iki mövzuda $art2$ intervalının əsas intonasiya yükünü daşmasına baxmayaraq bu intervalın tətbiqi fərqlidir. Erlikin mövzusunda $art2$ -lər yüksələn və həllini tapan intonasiyalardır. Üləngin mövzusunda sürünən, enən və bir-birinə zəncir kimi qovuşan həlli olmayan $art2$ -lər çox mücərrəd bir obraz yaradır. Amma hər iki ilah sonunda kvarta intervalında qərarlaşır. Qaranlıq dünyanın hakimi nə qədər yüksəlməyə çalışsa da (bu fikrin təsdiqini Erlikin daim yuxarıya doğru can atan, daha böyük yüksəklik, daha böyük intervalları əldə etmək istəyən mövzusunun nümunəsində də görürük), göylərdə bütün xeyirxahlığı müdrikliklə idarə edən Üləng yerə, insanların yanına enməyi sevməsə də (mövzuda intonasion gedişlər sanki istəməyərək biri birinə çox ləng şəkildə qovuşur) sonunda hər ikisi kvarta sərhəddində qarşılaşmaqla sanki bir ortaq məxrəcə gəlir. Süjetə görə də Erlik baletin sonunda bütün qovğalara, qarşıdurmalara baxmayaraq dairədə toplaşan tanrıların cərgəsinə qoşulur və bununla da dünyanın təkrarsız nizamını pozmadığını bildirir.

Erlikin mövzusu

The musical notation for Erlikin mövzusu is presented across three staves. The first staff, labeled 'I cümlə', contains two measures with intervals $k2$ and $art2$. The second staff, labeled 'II cümlə', contains two measures with intervals $k2$ and $art2$. The third staff, labeled 'III cümlə', contains two measures with intervals $art4$ and $art2$. The fourth staff, labeled 'IV cümlə', contains two measures with intervals $k7$ and $art2$. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and interval labels in blue boxes.

Üləngin mövzusu



Hər iki mövzunun başlanğıc motivini tutuşdursaq (Cədvəl 1, obrazlar №3 və №4) aydın şəkildə görünəcək ki, mövzular bir-birinin sanki güzgüdəki əksidir. Xeyir və Şərin dologiyasına nəzərən müqəddəs kitablarda yazıldığı kimi “aşağıda baş verənlər yuxarıda olanların bir kölgəsi, inikasıdır”.

Real insanlar və tanrıların mövzularını bir-birindən həm də məqam əsasına görə ayırmaq olar. Tanrılar dünyası, sehrlı aləmin məxluqları demək olar ki, hamısı hümayun-şüştər üstündə qərarlaşıb. Real insanlar isə şur üstündə intonasiya edir. Uzaq dünyaların məxluqlarının intonasiya mühitindəki art2 intervalının mövcudluğu məhz məqam əsası ilə əlaqədardır. Bozqurdun (hümayun), Erlikin (mayəsi qeyd olunmamış növbələşən hümayun blokları), Üləngin (şüştər), Qaragülün (hümayun) mövzuları intonasiya cəhətdən Dədə Qorqudun (şur), qoca Xanın, yallı gedən xalqın, hətta dünyaya gələn körpələrin himayədarı Humay Ananın (şur) mövzularından prinsipial şəkildə fərqlidir. Oğuzun mövzusu isə hümayun üstündə olsa da üçüncü cümlədə enən sekundlardan sonra spesifik şur kadansının səslənməsilə bu obrazın



kosmoqonik mövqeyi məlum olur . Məhz belə intonasiya xasiyyətnaməsi “Oğuz göydən gəldi” deyən xalq yaddaşının təsdiqidir. Onun ikinci xasiyyətnaməsi olan tale mövzusu isə tam insani emosiyaları əks edərək şur üstündə yazılıb. Həqiqətən də Oğuz Vətən dərdi çəkəndə, sevib seviləndə adi insanlardan fərqlənir. Maraqlıdır ki, məhz belə məqam xasiyyətnaməsi Azərbaycan xalq musiqisində də müşahidə edilir. Xalq musiqisinin əsas hissəsi rast, şur, segah üstündədirsə, hümayun və şüştərə nümunə barmaqla sayılacaq qədərdir. Hümayun məqamının adındakı “Hu” hissəciyi bir çox həqiqətləri aşkara çıxara bilər. Sufi terminologiyasına görə Hu absolyut, yəni bölünməz Allahı bildirir [15; 17]. Əcdadlarımız yalnız tanrıların dərğahına üz tutanda hümayun üstündə səslənərmiş (Bu barədə Mirəli Seyidovun “Azərbaycan xalqının soykökünü düşünərkən” (1989), “Azərbaycan mifik təfəkkürün qaynaqları” (1983) əsərlərində geniş məlumat almaq olar). Yəni hümayun mərasim musiqisinin məqam əsası olduğuna görə insan cəhrə əyirərkən, yemək bişirərkən, hətta sevgidən ölərkən də əlçatmaza müraciət etməmiş, yalnız dualara yarayan məqamı gündəlik həyatına salmazdı. Əsərin müəllifi də

təxminən eyni fikirdədir: “Dastanın gözü ilə real qəhrəmanları fantastik məxluqdan musiqi dilinə görə ayırmaq lazım idi – teatr dramaturgiyası bunu tələb edir – bunun da ən doğru yolu, fikrimcə, rəng ayrımı idi. Qəhrəmanların mənşəyi türk olduğundan türk musiqisində (düşünürəm ki, əski türk musiqisində də eynilə) ən yayqın məqam şurdur, daha doğrusu, ozan-aşıq musiqisindəki kimi şur məqamı səssirasının birinci yarısı. Təbii ki, bəstəkar şəxsi yaradıcılığında hər hansı bir məqamı işlətməkdə sərbəstdir – heç bir qayda və yaxud qadağanlar yoxdur. Lakin mən düşündüm ki, fərqli intonasiya ilə qəhrəmanlar daha təbii, gerçək, dolğun və mənim anlamımda tarixi baxımdan dürüst olurlar. Fantastik məxluqların musiqi təcəssümü məsələsində isə klassiklərin təcrübədən keçirdiyi əksildilmiş harmoniyalar (bizim dillə, şüştər-hümayün) işi həll etdi, zənnimcə” (Qeyd 1).

Əsas personajlarla bağlı intonasion təhlil bu obrazların bir-biri ilə əlaqəli olduğunu aşkara çıxardı. Bundan əlavə baletdə əsas personajlarla intonasiya cəhətdən bağlı olmayan bir neçə mövzu da var: tale mövzusu, məhəbbət mövzusu və Dədə Qorqudun mövzusu. Tale mövzusunun nümunəsində biz artıq tamam başqa intonasiya mühitində olduğumuzu aşkar görürük. Burada artırılmış, əskildilmiş intervallar, qlissandolu sıçrayışlar olmasa da mövzu intonasiya cəhətdən çox zəngindi. Tale mövzusu Oğuzun mövzusu ilə bərabər əsas və köməkçi mövzu qismində artıq İntroduksiyada təqdim edilir. İnsan taleyi emosiyalar, arzular, uçuşlar, enmələr, məyusluqlarla zəngin olduğu kimi bu mövzuda da çoxlu intonasion material var, amma onlar səsin təbii mühiti sayılan oberton sırasından kənarda olan intervalları təmsil etmir (məlumdur ki, oberton sırasında artırılmış və əskildilmiş intervallar yoxdu deyən onlar ən təbii səs bölgüləri sayılır). Ona görə də bu mövzu çox “insani” mövzudur. Əgər biz qalxmalar, enmələr, pilləvari gedışlər, sıçrayışlar, tonun ətrafında gəzişmələr və təkrarlar kimi xırda zaman kəsiklərini intonasiya özəkləri kimi qəbul etsək mövzu başına çox işlər gəlmiş bir insanın hekayətini danışır.

Tale mövzusu



Dədə Qorqudun cəmi 2 dəfə, baletin əvvəli və sonunda səslənən mövzusu isə açıq-aydın şur üstündə olsa da intonasion materiala səssirasının alterasiyası müdaxilə etməklə (birinci halda başqa mayeli şur kadansı, ikinci halda isə art2 əmələ gəlir) sanki bu ahıl adamın həm də tanrılar dərğahına açdığı balaca qapılardan ora da boylandığını simvolizə edir. Mifologiyaya əsasən qopuz yeraltı dünyanın hakimi tərəfindən yaradılıb və ilk şaman Dədə Qorqud Yer üzündə simli alətdə Həyat melodiyasını çalan ilk adam olub [14]. Ona görə də qopuz həm də sehrli alət sayılır.

Dədə Qorqudun mövzusu



Məhəbbət mövzusunun timsalında isə biz bəstəkarın məhz intonasiya üzərində apardığı yaradıcı işi daha aydın görürük. I Adajioda əsas qəhrəmanlardan biri Bozqurd olduğundan onun mövzusunun başlanğıc sekunda intonasiyası mövzuda aydın duyulur. Eyni tematik material olsa da sonrakı adajiolarda bu intonasiya art2-ya çevrilərək bu dəfə Oğuzun deyil, sehirli obrazlara aid edilən Altunsaç Xatun və Durna qızın xasiyyətnaməsinə çevrilir. Qeyd etməliyik ki, daha çox Altunsaç Xatun və Durna qıza aid edilə biləcək məhəbbət mövzusunun hümayun üstündə olması onların hansı dünyanın sakini olduğunu dəqiqləşdirir.

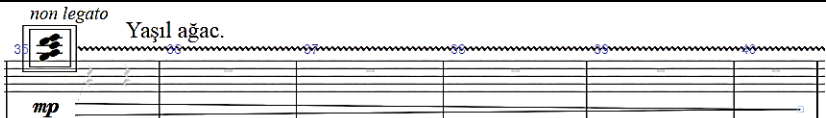
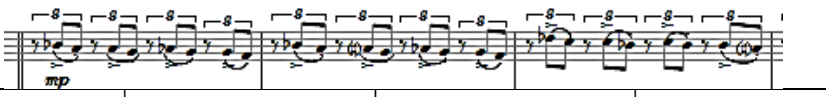
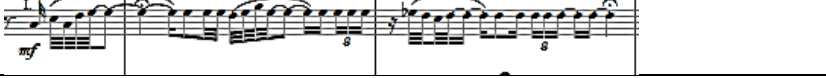
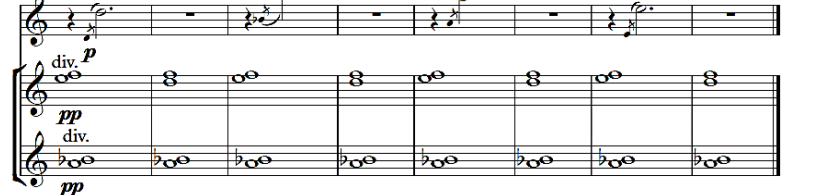
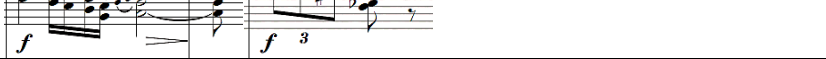
Məhəbbət mövzusu

Adajio I (13) Aykağan və Bozqurd	<i>espress.</i> <i>mp</i>	
Adajio II (27) Altunsaç Xatun və Oğuz	<i>cantabile</i> <i>mp</i>	
Adajio III (31) Oğuz və Durna qız	<i>mp</i>	

İntonasiya təhlilinin yekunu kimi müşahidələrimizi cədvəl halında ümumləşdirəndə bütün baletin mövzuları daha aydın görünür:

Cədvəl 1

Obrazlar	Rahat tanınan intonasiya özəklərinə malik mövzular	
1. Bozqurd		
2. Oğuz		
3. Erlik		
4. Üləng		
5. Tale mövzusu		
6. Məhəbbət mövzusu		
7. Qaragül		
8. Dədə Qorqud		

9. Humay Ana	
İntonasiya xasiyyətnaməsi olub amma bitkin mövzuya malik olmayanlar	
10. Qaba ağacı	
11. Ölüm	
12. Qoca xanın ruhu	
13. Işıq şüası	
14. İntiqam	
15. Dua	
16. İlğım	
17. Göl	
18. Yol	
19. Əlacsızlıq	
20. Yalvarış, sədəqə	
21. Şeypur, çağırış	
22. ViranəVətən	
23. İstehza	

İntonasiya xasiyyətnaməsindən məhrum edilmiş obrazlar

Bu qrupa daxil olan obrazlar dramaturji xətdə çox aktiv olub süjeti hərəkətə gətirirsə də intonasiya cəhətdən müstəqil deyillər. Bu qrup daha çox ritmik xüsusiyyətləri ilə fərqləndirilir.

24. Əsgər qızlar	2 Bonghi	Colla bacch di T-ro	
25. Döyüşçülər	2 Bonghi 3 Tom-toms Gran Cassa	Colla bacch di T-ro	
26. Yeraltı məxluqlar	Tamburo		
27. Balballar	Gran Cassa Tamb-Tam	Grave ♩=55	
28. Şamanlar	Timpani Tamburino 3 Tom-toms		
29. Qalibiyyət			

Cədvəldən görünür ki, baletin intonasiya mühitində 3 qat var. Əsas personajların mövzuları asan tanınan, melodik cəhətdən bitkin, dramaturji xətdə inkişaf etməklə dəyişən mövzulardır. Süjetə uyğun olaraq mövzu kiçik motivə qədər qısaldıla bilər və bu intonasiya özəyi məhz bu obrazla bağlı olduğundan qarşıdurma məqamları, düyün nöqtələrində səslənməklə obrazla bağlı assosiasiya yaradır. Amma ikinci intonasiya qrupundakı obrazlar parlaq və daha qısadır. Buna görə də onlar dəyişmələrə məruz qalmır. Üçüncü qrup isə intonasiya simasına malik olmasa da parlaq və yaddaqalan ritm-intonasiyaya malikdir. Bu obrazlar dramaturji xətdə vacib hərəkətverici funksiyaya malikdir. Arxaik musiqidə ritm-intonasiyalarının bolluğu barədə Asafyevin maraqlı fərziyyəsi var. Onun fikricə, ibtidai mədəniyyətlərdə, bəzən hətta daha sonrakı dövrlərdə də (Antik dünyada, Şərq mədəniyyətlərində) zərb instrumentallığının üstünlüyü insan səsi ilə bağlı tabu ilə əlaqədar ola bilərdi. Qədim insan vahimə keçirdiyi həyat anlarına (bura təbiət qüvvələri, ali varlıqlar, sehrli qüvvələr də aid edilirdi) intonasiya verib “canlandırmaq” istəmiş [4, s.220].

Cəmi bir dəfə bəstəkar baletdə sanki bütün intonasion hərəkəti tam dayandırır. Personajların canlanması nömrəsində yaddaşı əlindən alınmış Oğuz nə qədər çalışırsa xatirələrini canlandırırsa bilmir. Yalnız qopuz çalandan sonra yaddaşı tədricən qayıtmağa başlayır. Bu zaman bəstəkar xaosu, heçdən var olmaq anını orkestr alətlərinin kökləməsi effekti ilə əldə edir. O, sanki demək istəyir ki, fəzada (yəni orkestrdə) nizamlanmamış səs var, amma hələ musiqi fikri doğulmayıb. Yaddaşsız insan intonasiyadan məhrum səs kimidir.

İntonasıya təhlilində materialın çoxluğundan xırdaçılığa varmamaq üçün bəzi ümumiləşdirmələr edərək təsnifat aparmışıq. Baletdə intonasıya inkişafı aşağıdakı üsullarla gerçəkləşir:

1. Paralel kvarta və kvintalar paralel dünyaların rəmzi kimi
2. Enən və yüksələn sekundalar: olum yoxsa ölüm?
3. Daha böyük intervallara qlissando və səs təpəcikləri şəklində qalxma və enmə – göylə yer arasında

Baletin başlanğıcında biz ilk dəfə Oğuzun musiqi obrazı ilə tanış olanda onu müxtəlif intervallara dubl edilmiş şəkildə eşidirik. Sanki bəstəkar bizə mövzunu melodiya şəklində təqdim etməkdən də əvvəl onun ikili xasiyyətnaməsini çatdırmaq istəyirdi. Bu intervallar arasında kvarta və kvinta xüsusi olaraq fərqli mövqedədi.



Balet boyu kvarta-kvinta divizisi diqqəti cəlb etməyə bilməz. İlk baxışdan kvarta intervalına ikiləşmə qarşıdurma effekti kimi nəzərə çarpır. Üləng və Erlikin

çarpışması (№6, №15) zamanı, yallı gedən qızlar təqib (№10) edilərkən, hətta qoca Xanın ölümü

səhnəsində (№17) şamanlar Oğuzun oğullarının qovğası ölümü qarşılayarkən, (№35)səhnəsində



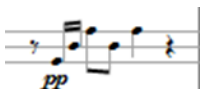
varislər torpaq davası edərkən səsləndiyindən ilk fikir o olur ki, bəstəkar bu tip inkişaf üsulunu mənfi çalarda tətbiq edir. Amma biz kvarta ikiləşməsini Günəş çarxı fırlanan səhnədə (№8) də, daha sonra bayram səhnəsində kişilərin rəqsində

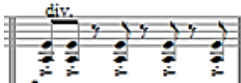
(№21) dinlədikcə bu intervalların emosional təsiri barədə düşünməyə məcbur oluruq. Üləng və Erlik qarşıdurması (№17) bəzən

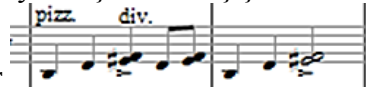
kvinta ikiləşməsi şəklində də verilir. Sanki bu obrazlar insanlar arasında tutuşanda kvartaya, daha yüksəklərdə qarşıdurma zamanı isə kvintaya ikiləşir. Kvintanın hansısa səs məkanında sərhəd olduğunu düşünməyə başlayırsan. Oğuz təklik əzabı içindədirsə (№31)



, gözünü göylərdən çəkə bilmirsə yenə də kvinta ikiləşməsini eşidirik. Kvinta əsərdə irreal varlıqların, tanrıların (№43)

xasiyyətnaməsinin  bir tərəfidir ki, onu nə yaxşı, nə də pis kimi dəyərləndirmək olmur. Kvinta həmçinin yeraltı məxluqların (№33) ritmik

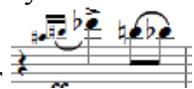
xasiyyətnaməsinə  əlavədir. Oğuz yaddaşını itirmiş şəkildə səhrada

dolaşanda boşluq simvolu kimi səslənən kvintalar  yolun ritmini (№34) çox gözəl təsvir edir. Amma bu boşluğa daha bir sekunda da əlavə edilərsə, necə deyirlər “insaniləşərsə” o, qopuz imitasiyası (№38) yaradır. Cavanşir Quliyev: “Mənim üçün kvarta və böyük sekunda intervallarından yaranan musiqi toxuması – həm üföqü, həm şaquli anlamda – əski türk musiqisinin simvollarından biridir. Melodiyanın paralel kvartalarla səslənməsi, simli alətləri saz kimi çalmaq üsulu, mis nəfəslilərin zurna və karnay sayağı çalınması, müxtəlif məqamiçi qlissandolar – bunlar hamısı, zənnimcə, qədim türk musiqi simvollarıdır. Musiqinin qəflətən coşub və sonra gözlənilməz yerdə sakitləşməyi də, fikrimcə, qədim türklərin duyğu sisteminin bir parçasıdır. Nəhayət, baletin partiturasında zurna və sazin da mövcudluğu, zənnimcə, bir türk simvolikasıdır, türk xalqlarının musiqisində zərrəciklər şəklində səpələnib və yaşayır, onları bulmaq lazım (səhbət bütün türk xalqlarının musiqisində mövcud olan müştərək musiqi hissəciklərindən gedir). Bu iş kifayət qədər çətin ola bilər. Fəqət, lazım olan araşdırma işi aparılırsa – mənə, qədim türk musiqisini yüksək gerçəklik dərəcəsi ilə aşkarlamaq olar. Mən gücüm və vaxtım yetdikcə çalışıram bunu edim. İcimdə qədim türk musiqisinin təxmini “obrazı” var və bu, mənim anlayışıma çox yaxındır” (Qeyd 1).

Əgər Oğuzun leytmotivi (№30) kvarta ikiləşməsi ilə yuxarı istiqamətdə səslənəndə sevgidən razılığı bildirirsə aşağı enən kvartalar yalvarış və sədəqə (Cədvəl 1, obraz №20) obrazı canlandırır. Demək intervalın istiqaməti də əhəmiyyətli rol oynayır. Musiqi yapan insan öz yaratdığı səs dünyasında yaşayır. “Ona görə də “yuxarı-aşağı” qarşıdurması ilkin intonasiya zamanı insanın məkan təsəvvürləri sistemi və bununla bağlı simvolika ilə əlaqədar şəkildə ortaya çıxır. Tarixin ilkin mərhələlərində insanın xarici və daxili həqiqətlərini (insan bədənə, onun imkanları, eləcə də vokal bacarığı) nəzərə almaq şərti ilə məkan analogiyaları yaratmaq bacarığını biz ilk insan haqqında miflərdə çox aydın görürük. Burada insan bədənə, (yəni mikrokosm) makrokosmun bədən üzvləri şəklinə tərcüməsi kimi çıxış edir. Ona görə də səs yüksəkliyi və tembr təzadlarının şaquli xətti müxtəlif regionlarda mövcud olan miflər üçün eyni qaydada həm də Kainatın şaquli kəsiyinə müvafiq olaraq həmçinin dəyərlər şkalası kimi də çıxış edir” [13]. “Çox hallarda məkanın məhz şaquli kəsiyi obyektlərin iyerarxik strukturunu aşkar edir. Burada mərhəmlər, əcdadların ruhları, bəd ilahlar, iblis, əcinnələr, xtonik heyvanlar (bədheybətlər) aşağıda, insan və heyvanlar ortada, quşlar, mələklər, ali mifoloji varlıqlar, tanrılar yuxarıda yerləşdirilir” [12, s. 257]. Bu mənada yuxarı-aşağı, işıq-zülmət, həyat-ölüm, kişi-qadın dilemması arxaik təsəvvürün reallığıdır. (Heraklitin “dünya ritmi” nəzəriyyəsinə görə yüksələn və enən istiqamətlər müvafiq olaraq

“ano” və “kato” adlanır. Bu terminlər antik nəzəriyyədəki “arsis” və “tezis” terminlərinə müvafiqdir).

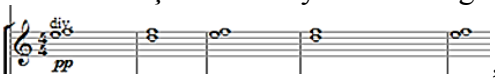
Enməsi, yaxud yüksəlməsinə nəzərən sekundaların da çox fərqli emosional təsir bağışladığının şahidi oluruq. Döyüş səhnəsində (№3) yüksələn sekundalar tersiyalarla növbələşməsində təntənəlidir sə kulminasiya anında təkrarlanan, enən k2-

lar  adamı vahiməyə gətirir. Balet boyu aşağı enən sekundalar əksər hallarda ölüm və qorxu hissi ilə əlaqədar yaranır. Buna misal Qoca Xanın ölümü (№17) səhnəsini (Cədvəl 1, obraz № 11), intiqam intonasiyasını (Cədvəl 1, obraz № 14), şamanların qıca Xan heykəli yapması (№20)

 səhnəsini göstərə bilərik. Xalqın

istehzasını yaşayan Oğuz (№38)  yenə də sekundaların, amma bu dəfə art2-in ağırlığını duyur. Yəni intiqam da, istehza da, mərhumun bütələşməsi də ölüm qədər vahiməli musiqi obrazlarıdır. Amma yallı səhnəsindəki (№9, №21) enən

sekundalar  oxşar effekt yaratmır. Əgər

qəhrəman dua edirsə (Oğuzun duası (№39) , anası ilə bağlı incə hisslər keçirirsə (Oğuz və anası (№16)

 duyğuları yenə də sekunda vasitəsilə

əks edilir və bu duyğular çox təsirlidir. Bəstəkar sekundaları klaster salxımlarında qruplaşdırdıqda sehrli obrazlardan (Yaşıl ağac (Cədvəl 1, obraz № 10), uçub gələn durna qızlardan (№30) tutmuş vahiməli həyəcan anlarına (Gecə ovçuları (№30), yeraltı dünyanın dəhşətlərinə (№33) qədər bu effekt böyük emosiya spektrini əks etdirməyə qadirdir. Enən və yüksələn sekundaları tutuşdurmaq üçün viranə Vətən (Cədvəl 1, obraz № 22) və Günəşin çıxması səhnəsinin (№40)

 intonasiya özəklərinə diqqət vermək kifayət

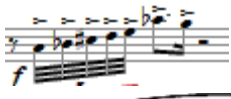
edər. Oğuzun mövzusu baletdə tədricən yaranaraq yalnız I pərdənin sonuna yaxın formalaşdıqdan sonra əsərin sonuna doğru sanki doğranaraq kiçik motivlər şəklində gah bu, gah da digər duyğunu əks etdirməyə cəlb edilmişdi. Sanki Erlikin yeraltı dünyasını gəzib gəldikdən sonra onun mövzusunun yalnız sekunda intonasiyası salamat qalır və bu intonasiya bir insanın çəkdiyi ah kimidir.

 Burada artıq septima sıçrayışı deyil, məhz sekunda intonasiyası həlledicidir və bu sekunda öz həllini tapmır. Sanki qalan intonasiya motivlərindən məhrum olmaqla Oğuz yerə bağlanaraq bir tək sekundanın öhdəsində “adam” olur.

Melodiyanın böyük intervallara yüksəlib və enməsi – göylə yer arasında qərarlaşmış insanın səslənən dünyasının dəqiq sərhədləridir. Baletdə intonasiya bağlarının yuxarı istiqamətdə yönəlməsi Xanın ruhu yer üzünü tərk etdikdə (№19)



, Oğuz heykəli sındırıb (№23) qurd oğlu



olduğunu bəyan etdikdə, Oğuzun ordusu (№26, №39)



yürüşə çıxdıqda, hətta Altunsaç Xatun Oğuza təslim olduqda



(№27) tamamilə təbii səslənir. Oğuzun dua etmə motivinə (Cədvəl 1, obraz № 15) visual birbaxış artıq bütün duaların dəqiq ünvanı çox aydın göstərir və kimsədə sual yaranmır ki, “görəsən, titrək sekunda fonunda Oğuz yuxarıya yönələn oktava sıçrayışları ilə nə demək istəyirdi?”. Həmin məntiqlə işıq şüasının (Cədvəl 1, obraz № 13) hansı intonasiyalardan ibarət olub hansı istiqamətdə yönələcəyini partitüraya baxmadan da bilmək olar. İnsan özünü tanıyan gündən özündən ali qüvvələri göydə yerləşdirib.

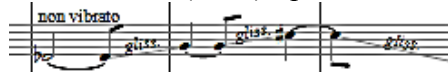
Bozqurdun monoloqunda (№8) Bozqurdun diyirlənib yerə enməsini



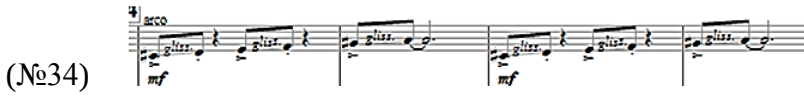
Bozqurd və şamanlar səhnəsində isə (№12)



Moderato $\text{♩} = 80$ *mp* – etiraz məhz qlissando vasitəsilə təsvir edilib. Erkən melodik intonasiya növlərindən biri olan enən qlissandolarda (E.Alekseyev onları “xırdalanmış səs seli” adlandırır) istiqamətdən savayı həmçinin nəfəs alıb-vermə ilə bağlı zaman faktoru da nəzərə alınmalıdır. Yəni bu tip sürüşən qlissandolar qeyri-müəyyən zaman çərçivəsində deyil, məhz insanın nəfəs alıb buraxdığı müddətdə sürməlidir [2]. Səhra ilğını səhnəsində (№29) qəhrəmana tənhalıq üz



verəndə art4-ya yüksələn qlissandolar *non vibrato* tənhalığın ünvanını çox dəqiq bildirir. Art4-nın iki istiqamətdə həlli olduğu kimi qəhrəmanın da hələ ki, çıxış yolu var. O, yerdə övladlarının içində həyatının ardını da yaşaya bilər, ya da tanrıların yanına ucala bilər. Baletin sonuna doğru qaçılmaz görünən əlacsızlığı



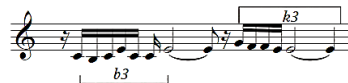
(№34) k2 diapazonunda qlissandovari təsvir edən bəstəkar demək istəyir ki, b7 intervalına sıçrayışı ilə xarakterizə edilən qəhrəmanın artıq gedəcək yeri yoxdur və ona yarım ton diapazonunda çərəktonlarla “zarımaq” qalır.

Balet boyu izlədiyimiz intonasiya dramaturgiyasının ən yüksək nöqtəsi olaraq sonuncu səhnə bütün deyilənlərə bir daha sübut kimi səslənir. Final səhnədə “Oğuuuz” deyə çağıran xor (№44) sekundadan başlayan intonasiya özəyini

böyüdərək tədricən genişlənir. Əvvəl k2 qlissand ilə sürüşüb primad qərarlaşır. Sonra tersiya k2-ya, daha sonra kvinta kvartaya və nəhayət oktava sıçrayışı ilkin b7 intervalına gətirir. Demək əsərin qəhrəmanı cəhd edərək (k2), həyatı dadaraq (b3), tanrılarla çarpışıb gedər-gəlməzi görərək (x5) sonunda dərkətmə yoluna qədəm qoyub (k7) əbədiyyətə qovuşur.

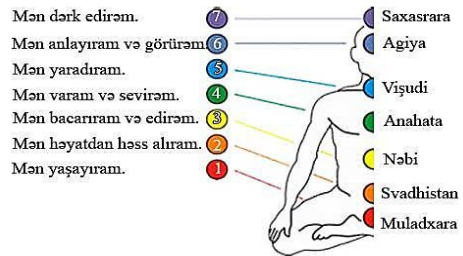


Apardığımız intonasion təhlilin yekununda ortaya çıxan həqiqətlər heyvətəməz dərəcədə sadədir: İstər müasir dövr bəstəkarı, istər qədim insan musiqi yaradırsa öz səslənən dünyasının kvarta intervalı çərçivəsinə yerləşdirir. O, sanki hansısa duyğu orqanı ilə hiss edir ki, xalis kvinta intervalı sərhəddir və ondan yuxarı onun can atdığı, amma həm də qorxduğu bir dünyadır. Arxaik musiqinin çox vaxt kvarta intervalı diapazonuna yerləşən sadə melodikası, aşiq musiqisinin kvarta-kvinta kökü, qədim simli alətlərin əksəriyyətinin kvarta-kvinta köklənməsi bu fikri təsdiqləyir. Sanki insan öz səslənən dünyasının kiçik dördpilləli parçalara bölündü ki, oberton sırasında simin ilk bölümündən əmələ gələn ilkin, ibtidai mühitdə baş çıxarda bilsin. Bölünməz və uzanan səs Absolyutun simvoludur ki, hətta dəyişməz olduqda da min emosional rəngi ola bilər. Təkbizədilməz faktdır ki, cəmiyyətdə dinə maraq dirçələndə səsin sonor effektlərinə, meditatif musiqiyə maraq da artır. Səsin sekunda yuxarısında olum, sekunda aşağısında ölümü yerləşdirən arxaik musiqi təfəkkürü sanki bilir ki, sekunda oberton sırasında bölünmələrin ən axıncısı, fiziki dünyaya ən yaxını və ola bilər ki, səslənmək üçün ən rahatıdır. Yüksələn sekundalar uyuyan körpələrin yuxusunu qorumalı olan laylalarda, enən sekundalar insan kədərini əks etdirən ağılarda çox inandırıcıdır. İnsanın olum-ölüm dilemması (sekunda) və başqa dünyaların sərhəddi (kvarta-kvinta) arasındakı ilk baxışdan çox qısa səs dünyasında (tersiya həcmində) bütün emosiyaları, yaşanı, sevgisi, itkiləri, öz-özülə razılığı, harmoniyası (konsonanslıq), majoru da, minoru da çox rahat yerləşirmiş. Bəlkə ona



görə hər azərbaycanlı özünəməxsus segah kadansını sevrəkdən zümzümə edərək onu nə majora, nə də minora aid edib onun sevgi, yoxsa kədər simvolu olduğunu dəqiq deyə bilmir. Enən, yüksələn, böyüklü-kiçikli tersiyalar real insan yaşamının musiqi simvoludur. Əlbəttə, musiqidə kvintadan böyük məsafələr də mövcuddur, amma onların hamısı ya bir etiraz, ya da bir uçuş (septima), ya göylərə müraciət, ya da bir ilahi harmoniyadır (seksta). Çünki hər bir seksta hardasa artıq səslənmiş tersiyanın dönməsidir. Bununla belə hər kəs bilməlidir ki, “Simin titrəyişindən alınan intervallar nə qədər təsirli olsalar da musiqinin özü deyil. Musiqi içimizdə baş verən mübarizə qüvvəsidir. Tonlar sadəcə ətraf mühitdə əmələ gəlib duyğularımıza təsir edir. ...Melos tonların qarşılaşdırılması deyil, onların danışılmaz əlaqəsidir ki, ayrı-ayrı tonların bu əlaqəni qırıb ortaya çıxmasına səbəb olur. ...Melodiya bir enerji selidir ki, daim formalaşmağa can atır. ...Hər hansı melodik xətt öz daxilindəki enerjini qırıb daha böyük əraziləri zəbt etməyə qadirdir” [8, s. 39-45].

Bütün bu sadaladıqlarımız, içi musiqi dünyası qarışıq hər şeyin bir ilahi nizamda olduğu fikrinə gətirib çıxarır. İnsan yaradıcılığı – bəstəkar musiqisi də ola bilər, əsrlərcə aşılaraq günümüzdə çatan yiyəsi-sahibi bilinməyən xalq havası da – Yer üzündə mövcud enerji qanunları çərçivəsində cərəyan edir. “Musiqinin hərəkətindən yaranan enerji növü elə səslərin növbələşməsi şəklində ortaya çıxan intonasion enerjinin özüdür” [3]. İnsan əgər sevirsə və müvafiq çakralarını (enerji çarxlarını) hərəkətə gətirirsə yaratdığı musiqidə kvarta sıçrayışı da eşidilməli, həyatın dadını çıxarırsa, ölümü tanıyarsa sekundadan can qurtara bilməyəcək. Minilliklər boyu dəyişməz qalan bu sistemə görə septimaya sıçrayan adam demək dərk etməyə can atır.



İntonasıya özəklərinə həmçinin fikir düşünləri, emosiya qatları kimi yanaşaraq təhlil etdikdə musiqi adama daha maraqlı gəlir. Bəstəkar musiqi yaradarkən əslində həyatı emosiyaların hərəkəti kimi görünən, geri qaytarılmayan zamanla işləyir. Zaman ona ekspressiv şüur, iradə impulsarı, duyğusal toqquşmaların enerjisi şəklində verilir. Bu zaman abstrakt, ölçülə bilinməyən məfhum deyil, insan şüurunun zirzəmisində gizlənən şüuraltı prosesləri maddiləşdirən və həyat ritmi ilə döyünən substansiyadır ki, musiqi hadisələri üçün meydan olmalıdır. İntonasıya bəstəkar üçün artıq tərcümə edilmiş hazır fikir düşüncələridir ki, onların bircə reallaşdırılıb zaman daxilində quraşdırılması işi qalır. Tədqiqatçı öz işində artıq mövcud olan balet partiturasında məhz bu özəkləri araşdırıb quraşdırılmış modeli görə bilsə bəstəkar fikrinə ən yaxın mövqedə dayanmış olur. Ona görə də XX əsr rus-sovet musiqişünaslarının tətbiq etdiyi *vahid təhlil üsulu* (Метод целостного анализа) hələ də aktualdır və bu istiqamətdə araşdırmalar davam edir [6;7]. “Ən vacib məsələ psixologiya, linqvistika, semiotika kimi müasir yanaşmalarla təchiz edərək bu təhlili obrazlılıqdan məhrum etməməkdir” [6]. Əgər Asafyev B.V. öz fundamental tədqiqatında [4] “şüurlu şəkildə səsləndirilmiş keyfiyyət”, “tərcüməyə qəti ehtiyacı olmayan musiqinin sözü” kimi xarakterizə etdiyi intonasıyanın doğuluşunu *i:m:t* formulu üzrə (burada *i* – *ininium* (başlanğıc), *m* – *movere* (hərəkət), *t* – *terminus* (son, sərhəd) müəyyən edirdisə Q.R. Konson təklif etdiyi *bitkin təhlil üsulunda* yaradıcı prosesi 5 mərhələyə (intonasıya, obraz, konsepsiya, üslub, metaüslub/dövr) ayırır. Misaldan göründüyü kimi bu yolla, yəni intonasıyadan tutub bəstəkarın və dövrün üslubuna qədər tədqiq etməklə araşdırmaların miqyasını genişləndirmək mümkündür. Əlbəttə, dövrün intonasıya lüğətinin bir parçası olan bəstəkarın şəxsi intonasıya lüğəti milli musiqi lüğətindən kənarda mövcud ola bilməz. Ona görə də dövrün intonasıya lüğətini tərtib etmək kimi qlobal iddiası olan tədqiqatçılar lokal janrlar üzrə, məsələn muğamın, aşıq musiqisinin, xalq yaradıcılığının ayrı-ayrılıqda tərtib edilmiş intonasıya lüğətlərinə və bu istiqamətdə aparılmış tədqiqatlara arxalanaraq müqayisəvi təhlil aparmalı olur.

Qeyd:

1. Məqalədə istinadsız rast gələn sitatlar müəllifin bəstəkar Cavanşir Quliyevlə fərdi söhbətləri və elektron yazışmadan götürülüb. Bakı-Kipr, 2018.

ƏDƏBİYYAT:

1. Quliyeva X.N. Köynəyi yaşıl oğlan. B.: Sabah, 1997, 48 s.
Rus dilində:
2. Алексеев Э.Е. Раннефольклорное интонирование. Звуковысотный аспект. М., «Советский композитор», 1986, 240 с. URL: <http://eduard.alekseyev.org/rfi/index.html>
3. Арановский М. Г. Концепция Б. В. Асафьева // Искусство музыки: теория и история №6, 2012 с.61-85 URL: <http://imti.sias.ru/upload/iblock/b90/aranovski.pdf>
4. Асафьев, Б.В. Музыкальная форма как процесс: Книга вторая. Интонация / Асафьев Б.В. Избранные труды. Т. V. М.: Академия наук СССР, 1957. с.163-276.
5. Дадашева Р.Б. Мифологический код имен эпических персонажей в азербайджанских дастанах // Вестник Житомирского державного университета имени Ивана Франка, 2016, Выпуск 1 (83) с.46-50 URL: <http://eprints.zu.edu.ua/21720/1/11.pdf>
6. Консон Г.Р. Целостный анализ как универсальный метод научного познания музыкальных произведений (к постановке проблемы) // «Harmony» электронный журнал Выпуск №10/2011 URL: <http://harmony.musigi-dunya.az/RUS/reader.asp?s=1&txid=468>
7. Консон, Г.Р. Целостный анализ в контексте научной методологии // Музыкальная академия. 2010. № 2. с.140-150.
8. Курт Э. Основы линейного контрапункта: Мелодическая полифония Баха / Пер. с нем. З.В. Эвальд; Под ред. Б.В. Асафьева. М.: Музгиз, 1931. 304 с.
9. Ланцов М.Н. Музыкальный фольклор: Методическое пособие. Германия: LAP, 2012, 88 с. URL: <http://muz-folklore.live-service.ru/#2>
10. Медушевский В.В. Интонационная форма музыки. М., 1993. 262 с.
11. Сохор А.Н. Интонация // Музыкальная энциклопедия URL: http://endic.ru/enc_music/Intonacija-2964.html
12. Топоров В.Н. Пространство и текст. / Текст: семантика и структура. М., 1983. с. 227-284 URL: http://ec-dejavu.ru/p/Publ_Toporov_Space.html
13. Чередниченко Т.В. Генезис интонации: новый подход (рец. на кн. Э.Е.Алексеева "Раннефольклорное интонирование") // Сов. музыка, 3/1987, с.96-99 URL: <http://eduard.alekseyev.org/author7.html>
- Saytoqrafiya**
14. Джансеитова С.С., Балтина И.Е. Древние струны тюркских степей URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=21367795>
15. Toby Johnson's site. Allah Hu URL: <http://www.tobyjohnson.com/sufidancing.html>
16. Vikipediya açıq ensiklopediyası. Oğuznamə Süita URL: [https://az.wikipedia.org/wiki/O%C4%9Fuznam%C9%99_\(balet\)](https://az.wikipedia.org/wiki/O%C4%9Fuznam%C9%99_(balet))
17. Язык будущего. Суфийская терминология Муршида Ф. А. Эль-Сеносси URL: <http://www.almirajsuficentre.org.au/qamus/app/single/523>

Гюльнəрə МΑΝΑΦΟΒΑ

Диссертант в АМК,

Научный сотрудник лаборатории

«Исследование национальной музыки»

ИНТОНАЦИОННАЯ ДРАМАТУРГИЯ БАЛЕТА «ОГУЗНАМЕ» ДЖАВАНШИРА КУЛИЕВА

Резюме: Автор статьи, проводя интонационный анализ балета «Огузнаме» Джаваншира Кулиева пытается раскрытьобщую интонационно-драматургическую картину всего произведения. Балет обладает сложной лейтмотивной системой, где наряду с основными персонажами и группы, объединённые общей характеристикой (например: добрые духи, подземные

существа) имеют самостоятельную интонационную, легко узнаваемую и развернутую тематическую характеристику. Интонационное развитие основных и побочных тем происходит не только вокруг основного сюжета произведения, но также отчетливо выступают как интонационные ядра, развитие которых образуют параллельные линии. Автор статьи задается целью создание интонационного словаря композитора методом интонационного анализа. Тем самым, пытается проследить подобные интонационные связи с музыкальным течением, к которому относится композитор, сравнить их с национальным и современным интонационным языком.

Ключевые слова: Джаваншир Кулиев, балет «Огузنامه», интонация, лейтмотивная система, интонационный словарь

Gulnara MANAFOVA

ANC's candidate for a degree

Scientist in “Laboratory of national music research”

INTONATIONAL DRAMATURGY OF THE BALLET "OGHUZ-NAMEH" BY JAVANSHIR GULIYEV

Summary: Author of the article, made intonational analysis of ballet “Oghuz-nameh” by JavanshirGuliyev tried to discover a common intonation-dramaturgic picture of all work. Ballet consist of complicated keynote system, where main characters and groups integrated with general characteristic (example: good spirits, underground beasts) have independent intonation, easily recognizable and detailed thematic characteristic. All this common and subsidiary set of topics flowing not only around the main topic of the work, but also by lines based on intonation. Main aim of the this article is compile intonation dictionary of author by following intonational dramaturgy, if possible to make big step towards creating the same dictionary for national music and for trends of current music flow.

Key words: Javanshir Guliyev, ballet “Oghuz-nameh”, intonation, keynote system, intonational dictionary

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

Ülfət NİFTİYEVƏ

Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın dissertantı

Ünvan: Bakı, Nəsimi rayonu, Şəmsi Bədəlbəyli, 98

Email: niftiyeva89@bk.ru

SÜLEYMAN ƏLƏSGƏROVUN LİRİK MAHNILARININ FORMAXÜSUSİYYƏTLƏRİNƏ DAİR

Xülasə: *Məqalədə görkəmli bəstəkar və pedaqoq, Azərbaycanın xalq artisti, professor Süleyman Ələsgərovun lirik mahnılar silsiləsindən olan “Bilsin yar” mahnısının nəzəri təhlili verilmişdir. Məqalədə mahnıdakı mətn ilə melodik cümlələr arasında əlaqə, məqam və harmonik xüsusiyyətləri araşdırılır.*

Açar sözlər: *Süleyman Ələsgərov, mahnı, məqam, forma, poetik mətn*

Azərbaycan musiqi xəzinəsinin xalq ruhlu bəstəkarlarından olan Süleyman Ələsgərov dəyərli əsərləri ilə dinləyici rəğbəti qazanmışdır. Bəstəkarlıq ilhamı ilə xalqın ruhuna yol açan, musiqi dili ilə vətən gözəlliklərini, təbiətimizin rəngarəngliyini nota köçürən bəstəkar yazıb-yaratmaq eşqi ilə yaşamış, gözəl və qiymətli musiqi incilərini bəxş etmişdir. Böyük bəstəkar yaradıcılığında musiqinin bir çox janrlarına müraciət etmişdir. Hər bir janrdə yaratdığı musiqi əsərləri özünəməxsusluğu, xalq ruhuna yaxınlığı ilə seçilir. Onun yaradıcılığında qəhrəmanlıq, əmək, vətənə məhəbbət və lirik səpkili mahnılar xüsusi yer tutur.

Bəstəkarın lirik mahnılar silsiləsində müraciət etdiyi nümunələrdən biri də məhəbbət mövzusunda yazılmış, sözləri Novruz Gəncəliyə məxsus olan “Bilsin yar” mahnısıdır. Mahnı sadə, lakin ifadəli melodiya malikdir. Bənd-nəqarət formasında yazılmış mahnıda yarın sevgilisinə hisslərini ifadə etməsi öz əksini tapır. Özünün saf, məhəbbət hisslərini təbiət gözəllikləri ilə müqayisə edir. Hətta sevgilisinin çöhrəsinin gözəlliyini qızılgülün rəngi ilə təcəssüm edərək, səsini xoş avazlı sarı bülbülə bənzədir. Sevgilisinin onun bu hisslərini bilməsini döənə-döənə istəyir. Yarının gözlərinin “qapqara” olmasına baxmayaraq, onun qəlbinə işıq saçması şairin qələminin və qəlbinin ən yüksək bənzətməsidir. Bütün bu hissləri dilə gətirmək böyük cəsarətə malik aşiq ürəyin bir səsidir. Azad ürəyin eşq odunda yanması bu şeirin məhəbbət mövzusunı daha da cəlbedici və cazibədar edir. Bənd-nəqarət formasında yazılmış mahnı hərəsində 7 hecalı 4 sətir olmaqla 3 bənd və sözləri dəyişilmiş şəkildə verilmiş nəqarətdən ibarətdir. Birinci bəndə nəzər salsaq burada *abab* prinsipi üzrə qafiyələnmənin şahidi oluruq:

Yanağından alıbdır (a)

Öz rəngini qızılgül (b)

Səsinə oxşadıbdır (a)

Səsinə sarı bülbül (b)

Daha sonra üç dəfə fərqli cümlələrlə verilmiş nəqərat 7 hecadan ibarət *aa* sxemi üzrə təsvir olunur.

NƏQARƏT

Bunu gərək bilsin yar (a)

Sevinsin yar, gülsün yar (a)

Nəqarətdəki sözlərin fərqli ifadələrlə verilməsi mahnının dinləyiciyə daha da maraqlı edir.

İkinci və üçüncü bəndin qafiyələri birincidən tamamilə fərqlənərək *aaaa* şəklində verilmişdir.

Danış mənə, söylə bir, (a)

Nədir bu hikmət, bu sirr (a)

Gözlərin qapqaradır, (a)

Ürəyimə nur səpir (a)

Şairin bu böyük hissələrini bəstəkar musiqi dilinə çevirərək daha da canlandırmış, kövrək və həzin notlarla dinləyici qəlbini riqqətə gətirmişdir. Məhəbbətin musiqi dili insanı saflıq, sədaqət kimi ali hisslərlə tərbiyyələndirir, sevmək və sevilmək kimi hisslərlə müqəddəsləşdirir.

Mahnının musiqi təhlilinə nəzər salsaq, ümumilikdə mahnı “a¹” mayəli segahın “c²” istinadlı Şikəsteyi-fars şöbəsinə əsaslanır. Mahnıda variantlılıq əsasən faktura dəyişkənliyindədir. Mahnı giriş, kuplet və nəqaratdan təşkil olunub. Giriş iki cümlədən və hər cümləsi səkkiz xanədən ibarət olub variantlı təkrardır (A+A1). 3/4 ölçüdə və “Moderato con moto” tempində yazılan mahnının girişində birinci cümlənin ilk səkkiz xanəsində üçsəsli fakturada melodiya verilib və növbəti səkkiz xanədə bu melodiya dörd səslə fakturada ahəngdar musiqi ilə əvəz olunur.

Moderato con moto



Şeirin hər misrası musiqidə dördxanəli cümlədə öz əksini tapır. Kuplet period formasında yazılmışdır. Belə ki, “a” mayəli segahüzərində qurulan mahnı iki hissəlidir. Birinci hissənin başlanğıcı iki cümləli, səkkiz xanəli perioddan ibarətdir. Kvadrat quruluşlu (4+4) hər iki cümlə (A+B) segah muğamı üzərində səslənərək, əsas tonun kvintasında tamamlanır (c^2).

Həmin period yenidən variantlı şəkildə təkrarı segah məqamının səssirasının doqquzuncu pərdəsi olan əsas tonun oktavasında tamamlanır (f^2). İkinci hissədə məqam dəyişkənliyi (“d” mayəli bayatı-şiraz) müşahidə edilir. Burada əsas ton bir oktava yuxarıda (f^2) səslənir. 4 xanə cümləyə növbəti 4 xanəli cümlənin variantlı təkrarı şəklində verilir. Bu hissə segah məqamının “Manəndi Muxalif” şöbəsinin istinad pərdəsindən başlayaraq enən hərəkətlə əvvəl səssirasının yeddinci pərdəsində (d^2) müvvəqqəti dayanır. Daha sonra əvvəlki musiqi cümləsi təkrar olunmaqla səssirasının altıncı pərdəsi olan əsas tonun kvintasında bitir (c^2).



Mahnıda mətn ilə melodik cümlələr fərqlidir.

MƏTN

a
b
a
b

MELODİK CÜMLƏ

A
B
C
C₁

Mətnin birinci və ikinci misrası eynilə musiqi cümlələrində öz əksini tapmışdır. Musiqidəki “C” cümlə mətndən fərqli olaraq “a” qafiyəsi ilə eyni deyil. Bu “C” cümləsinin mahnıda kuliminasiya rolunu daşması ilə əlaqədardır. “C₁” cümləsi sekvensiyalı təkrardır. Mətdə “b” qafiyəli misra ilə uyğunlaşdırılır. Bənddən nəqarata keçiddə iki xanədən ibarət bağlayıcıdan istifadə olunur. Bəndlərdə iki misralıq nəqaratı üç dəfə söz dəyişkənliyi ilə melodiya təkrar olunur. Məqamınsəkkizinci pərdəsi medianta vəzifəsini görən (es) notundan başlayır. Enən və qalxan melodiya sonda məqamın əsas tonunda (f²) tamamlanır.

Nəqarat

Nəqarətdə melodik cümlələr və mətnin strukturu fərqlidir.

MƏTN

a
a

MELODİK CÜMLƏ

A
B

Birinci misra musiqi cümləsi ilə eyni şəkildədir. Nəqarətdəki ikinci musiqi cümləsi(B) isə mətndən fərqli olaraq xanənin kulminasiyada bitməsinə görə “a” qafiyəsinə görə eyni deyil. Beləliklə, burada “a¹” tonikalı segahın “c²” istinad səsləri “Şikəsteyi-fars”dan “d” tonikalı bayatı-şiraz məqamına modulyasiya baş vermişdir. Mahnıda mətn ilə musiqi forması arasında əlaqə araşdırılmış və məqam xüsusiyyətləri təhlil edilmişdir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Hacıbəyov Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B.: Yazıçı, 1985, 152 s.
2. Mahmudova C.E. Azərbaycan bəstəkar mahnılarında poeziya ilə musiqi. B.: Mars Print, 2009, 253 s.
3. Qafarova M. Bəstəkar Süleyman Ələsgərov və xalq çalğı alətləri orkestri. B.: ADPU-nun nəşriyyatı, 2012, 227 s.
4. Xəlilov V.C. Bəstəkar Süleyman Ələsgərov. B.: Işıq, 1985, 72 s.
5. Ələsgərov S.Ə. Lirik mahnılar. B.: Azərbaycan dövlət musiqi nəşriyyatı. 1978, 74 s.

Ульфат НИФТИЕВА

Диссертант БМА им. У.Гаджибейли

ОСОБЕННОСТЯХ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ ЛИРИЧЕСКИХ ПЕСЕН СУЛЕЙМАНА АЛЕСКЕРОВА

Резюме: В статье на примере песни «Знай, любимая» раскрываются особенности песенного стиля композитора, народного артиста Азербайджана, профессора Сулеймана Алескерова. Рассматривается взаимосвязь между поэтическим текстом и мелодией песни, представлен гармонический и ладовый анализ.

Ключевые слова: Сулейман Алескеров, песни, мегам, форма, поэтический текст

Ulfet Niftiyeva

Dissertant BMA names U.Hajibeyli

THE THEORETICAL ANALYSIS OF THE SONG OF SULEYMAN ALASGAROVA «KNOW, BELOVED»

Summary: The article gives a theoretical analysis of the song "Know, beloved", the famous composer and teacher, People's Artist of Azerbaijan, Professor Suleyman Alasgarov, which is an author of series of lyrical songs. The article examines the relationship between the text and the melody in the song and analyzes the harmony and megam.

Key words: Suleyman Alasgarov, songs, megam, form, poetic text

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Maya Qafarova;
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Leyla Zöhrabova

Malik QULİYEV

Əməkdar müəllim,

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor

Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

TAR TƏDRİSİNİN BƏZİ MƏSƏLƏLƏRİ

Xülasə: *Məqalə Azərbaycan xalq musiqi aləti olan tara həsr olunmuşdur. Müəllif tədris prosesinə iki rakursdan diqqət yetirir. Bir tərəfdən musiqi mədəniyyətinin inkişafı kontekstində şifahi ənənəli musiqi janrı, tar haqqında ümumi məlumat verilir. Digər tərəfdən, tarixi və təkamül inkişafı, tarın texniki və bədii imkanları, ansambl və orkestrlərin tərkibində tətbiqi xüsusiyyətləri öyrənilir.*

Açar sözlər: *tar, muğam, evolusiya, ənənə, ansambl*

Tar xalqımızın ən çox sevdiyi, gözəl tembrə, geniş diapazonla malik qədim çalğı alətlərindən biridir. Xalqımızın çoxəsrlik tarixini, onun ayrı-ayrı səhifələrini bizə bu alətinsehrli səsi daha dolğun xatırladır. Tar ifaçılığının tədrisi prosesində muğam janrlarının – muğam-dəstgahlarının, zərbi muğamların, rənglərin və təsniflərin instrumental ifaçılıqda öz əksini tapmış təfsir xüsusiyyətlərinin öyrənilməsi vacibdir. Bu da tədrisin tələblərindən irəli gələn və milli musiqiçi kadrların hazırlığında mühüm əhəmiyyətə malik bir məsələdir. Xanəndə və sazəndələrin tədris repertuarının əsasını təşkil edən muğamların, zərbi muğamların, rəng və təsniflərin düzgün mənimsənilməsi üçün zəruri olan musiqi məzmununun və ifaçılıq məziyyətlərinin təhlili dərş prosesində öz əksini tapır.

Məlumdur ki, XIX əsrdə tar çalğı sənətini yüksək zirvəyə qaldıran, muğam ifaçılığını yeni ifadə vasitələri ilə daha da zənginləşdirən məşhur tarzən Mirzə Sadiq Əsədov olmuşdur. XIX əsrdə Mirzə Sadiq Əsədovlunun apardığı uğurlu islahatlar sayəsində tar ifaçılığında yeni istiqamətlər yaranmışdır. Özündən sonra gələn ifaçılar üçün Mirzə Sadiqın sənətkarlıq təcrübəsi əsl məktəb rolunu oynamışdır. Məhz XIX əsrin sonu – XX əsrin əvvəllərində tarzənlər bu ölməz sənətkarın ifaçılıq ənənələrindən bəhrələnərək inkişaf etmişlər.

Tanınmış pedaqoq-tarzən Kamil Əhmədov Sadiq Əsədovlundan söz açır: “Tarda rekonstruksiya aparan, simlərinin sayını beşdən on birə çatdıran və onu diz üstə qaldıraraq sinəyə, ürəklə göz-gözə, nəfəs-nəfəsə qoyan Sadiqçana bütün sənətimiz, sənətsevərlərimiz minnətdardır. Təbiidir ki, əgər muğamlarımızın çalğısına hisslər, duyğular hopmasaydı, onlar bu qədər şirin, canlı olmazdı” [1, s.10].

Azərbaycan tarının tədqiqatçısı, professor V.Əbdulqasımov qeyd edir ki, Mirzə Sadiq Əsədovlu ilk dəfə tarın çanaqlarında dəyişiklik etmişdir: “M.S.Əsədovlu tarın çanaqlarını nisbətən dərin qazımaqla onun çəkisini azaltmış, üzünün diametrini xeyli genişləndirmiş və o, oval formalı olmuşdur. Bu kimi dəyişiklik tarda iki keyfiyyəti üzə çıxarmışdır. Birincisi, yeni tarın fiziki-akustik səslənməsi güclənmişdir. İkincisi, əvvəllər böyük çanağın baş tərəfinin maili olması (100 mm) imkan vermirdi ki, tar

sinədə çalınsın, yeni tərda isə bu mailik aradan qaldırılmış və o, sinədə çalınmağa uyğunlaşdırılmışdır. Nəticədə tərda ifaçılıq texnikasının imkanları genişləndirilmişdir” [2, s. 23-24].

Hər iki mənbədə (1, s. 10; 2, s. 23-24) Sadıqcanın ilk dəfə tarı sinəyə qaldırması bildirilir. Lakin bir sıra qədim miniatur rəsmlərdə (Kəmaləddin Behradın “Həft behiş”, Əbu Qasım Təbrizinin “Tar çalan qız” əsərləri) tarın sinədə çalındığını müşahidə edirik (3, s. 124).

Mirzə Sadıq Əsədoğlunun rekonstruksiyasından əvvəl tar əsasən müşayiətçi alət kimi istifadə olunurdu. Rekonstruksiyadan sonra isə tərda muğamları solo çalmağa başlayırlar. Beləliklə, tar alətinin rekonstruksiyası sayəsində qədim zamanlardan əsasən muğam-dəstgahlarla yanaşı, dəstgahın yığcamlaşdırılmış, özünəməxsus orijinal solo instrumental variantları da əmələ gəlir. Sonra bu ənənə geniş şəkildə davam etdirilir. Hal-hazırda konsertlərdə, radio və telekanallarda muğamların instrumental ifasına böyük yer verilir.

XIX əsrdə Mirzə Sadıq Əsədoğlu tərəfindən tar rekonstruksiya edildikdən sonra bu alət şöhrətlənir, öz bədii və texniki keyfiyyətləri ilə seçilir. Bunun nəticəsində alətin səsi bir çox xarici ölkələrdən gəlir. Bu təqdirəlayiq işdə görkəmli tarzənlərdən Qurban Pirimovun, Məşədi Cəmil Əmirovun, Mansur Mansurovun, Əhməd Bakıxanovun, Bəhram Mansurovun, Hacı Məmmədovun, Əhsən Dadaşovun, Əliağa Quliyevin, Həbib Bayramovun, Kamil Əhmədovun, Əhsən Dadaşovun, Ramiz Quliyevin, Sərvər İbrahimovun, Adil Bağirovun, Vamiq Məmmədaliyevin Ağasəlim Abdullayevin, Həmid Vəkilovun, Firuz Əliyevin, Möhlət Müslimovun və b. rolu böyükdür.

Mirzə Sadıq ixtiraçı novator, görkəmli tarzən olduğu kimi, həm də Şuşada tar ifaçılığı üzrə məktəb yaratmışdır. Məşədi Zeynal, Malıbəyli Həmid, Məşədi Cəmil Əmirov, Şirin Axundov, Qurban Pirimov və bir çox başqa tarzənlər Sadıq Əsədoğlu məktəbinin yetişdirmələridirlər. Mirzə Sadıqdan sonra görkəmli tarzən-pedaqoqlar Mirzə Mansur Mansurov, Əhməd Bakıxanov da tarın quruluşunda bəzi dəyişikliklər etmişlər.

Tar ifaçılığı sənətinin tədrisi – görkəmli tarzənlərin ifaçılıq ənənələri, musiqi təhsili sistemində tar ifaçılığı ilə bağlı məktəblərin inkişaf etdirilməsi məsələlərinin araşdırılması vacib problemlərdəndir.

Dahi Azərbaycan bəstəkarı və musiqişünası Ü.Hacıbəylinin məqalələrində Azərbaycan xalq çalğı alətlərini xarakterizə edərək, onların sırasında tar alətini birinci yerdə görməsi əlamətdardır. Ü.Hacıbəyli tarın not sisteminin yaradılması, çalğı üsullarının təkmilləşdirilməsi, bu alətin simfonik orkestrin tərkibinə daxil edilməsi uğrunda məqsədyönlü olaraq çalışmış və buna nail olmuşdur. Onun məqalələrində müxtəlif səsyüksəyliyinə və pərdələrə uyğun akustikaya əsasən tarın kökü, səs düzümü nəzəri cəhətdən əsaslandırılmışdır.

Tarın təkmilləşdirilməsi məsələləri həmişə Ü.Hacıbəylinin və onun müasirlərinin diqqət mərkəzində olmuşdur. Ü.Hacıbəyli tar üçün notların metso-soprano açarında yazılmasını təklif etmişdi. Milli musiqi alətlərinə not sisteminin tətbiqi və xalq çalğı alətləri orkestrinin yaradılmasında Ü.Hacıbəylinin ən yaxın köməkçisi olmuş görkəmli bəstəkar və dirijor S.Rüstəmovun “Tar məktəbi” (B.,

1938) dərsləri alətin tədrisi prosesində qiymətli vəsait olub, bu gün də istifadə edilir.

XX əsrdə tar həm solo, həm də müşayiətçi musiqi aləti kimi işlənir. Onun səs düzümü iki yarım oktava daxilindədir. Məlum olduğu kimi, tar (in H köklü) transpozisiyalı alətdir. Fortepianodan yarım ton aşağı səslənir. Tarın diapazonu kiçik oktavanın c səsinə II oktavanın g və ya a səsinə qədərdir.

Tar ifaçılığında bir neçə məlum mizrablar işlənir. Bunlardan biri “rux mizrab”, yəni tremolodur. “Santur mizrab” isə tremolodan zəif, mizrabın uzunmüddətli alt-üst hərəkətindən alınır. “Tərs mizrab” zamanı muğamın nəfəslərini vurğu ilə çalmaqla lazımdır. Lakin elə nəfəslər olur ki, onları xüsusi müzzətlə çalmaqla musiqiyə məlahət verilir. Buna tarzənlər “hal mizrab” deyirlər. Tarzənlər həmçinin, “Çahar mizrab”, “Əlif mizrab”, “Qoşa mizrab”, “Mizrabi gülriş”, “Mizrabi zirəfkən”, “Zəngi şütür” və s. ştrixlərdən istifadə etməklə muğamları rəvnəqləndirirlər. Bundan əlavə, müvafiq “barmaqlar” – “lal barmaq”, “sürüşdürmə barmaq” (qlissando), “dartma sim” (vibrasiya) priyomlarından, trel və mordent kimi bəzək işarələrindən istifadə etmək də mühüm vasitələrdir. Tarzən alt və üst mizrab işlətmələrindən, tremolo texnikasından, simlərdə akkordlardan (əlif mizrab) yerli-yerində istifadə etməklə muğamın mahiyyətini zənginləşdirir.

Əlbəttə, muğam ifaçılığı üçün tarzən gərək güclü barmaq və mizrab texnikasına malik olsun. Bundan əlavə ifa zamanı mizrab hərəkəti ilə barmaqların pərdələr üzərində gəzişməsində tam uyğunluğun olması vacibdir. Tarzən gərək muğamın hər şöbəsini iri kadanslarla, uzun fermato ilə, təzadlı nüanslarla ayıra bilsin. Bütün bunlar muğamların bədii şəkildə təfsiri üçün lazımlı vasitələrdir. Beləliklə, ifaçı nə qədər istedadlıdırsa, onun muğama əlavə etdiyi musiqi ifadələri də bir o qədər zəngin və təsirli olur.

Hər bir tarzən solo ifa zamanı istənilən muğamın hissi-emosional xarakterini, bədii-estetik dəyərini dinləyici qarşısında “aça” bilməlidir. “Rast”ı “Bayatı-Şiraz”dan, “Şüşter”i “Segah”dan seçdirməlidir. K.Əhmədov tədrisdə muğamların instrumental ifası zamanı nəyə daha çox fikir verməyi belə tövsiyə edir: “Muğamların instrumental şəkildə tədrisi zamanı bir mühüm məsələyə də xüsusi diqqət yetirilməlidir. Müəllimlər ayrı-ayrı muğamları şagirdlərə öyrədərkən hər muğamın öz “donunda”, öz rəngində tərənnüm edilməsinin, ifa olunmasının vacibliyi üzərində dayanmalıdırlar. “Şur”un, “Zabul Segah”ın lirik təbiətini vermək üçün lazım gələn ifa tərz, texnika, ştrixlər, tempə bağlı məsələlər izah olunmalıdır. Əgər “Bayatı-Şiraz”ın “Çahargah”ın “Bərdaşt”ı, habelə müvafiq olaraq, “Bayatı-İsfahan”, “Hisar” şöbələri ara verilmədən cəld mizrablarla inkişaf edən tempdə ifa edilərsə, bunun əksinə olaraq, “Şur”un, “Zabul Segah”ın “Bərdaşt” və “Mayə” şöbələri olduqca lirik, həzin, təmkinli, aramla, tərənnümlə çalınmalıdır” [1, s. 27]. Tarzən K.Əhmədovun tövsiyələrinin əhəmiyyəti böyükdür. Bu tövsiyələr həmçinin, bizim müasir ifaçılarımız üçün də vacib və lazımlıdır.

Şifahi ənənəli professional musiqimizin ən yüksək inkişafı janrı olan muğam dəstgahlarının təfsirində sazəndə dəstəsinin rolu müəyyənləşir. Yuxarıda göstərdiyimiz ifaçılıq məziyyətləri öz yüksək səviyyəliyi ilə diqqəti cəlb edir. Bu janrın təkamülündə və inkişafında mühüm əhəmiyyətə malik olur. Əlbəttə, bu işdə sazəndələrin yüksək peşəkarlığının, ifaçılıq cəhətdən virtuozluğunun, ifadə vasitələri

cəhətdən tapıntılarının da böyük əhəmiyyəti var. Onların improvizə ustalığı sayəsində muğam dəstgahları, eləcə də zərbi-muğamlar belə yüksək səviyyə əldə etmişdir.

Sonrakı şöbələrdə sazəndələrin partiyasında müxtəlif növ polifonik üsulların tətbiqini müşahidə etmək olar. Məsələn, “Vilayəti” şöbəsində səslərin əks hərəkəti nəticəsində təzadlı ikisəsliklik, sekvensiya xarakterli 5, 8, 12 səsdən ibarət passajların ardıcılığı, “Xocəstə”də tar və kamançanın imitasiyası ilə başlanan kanon, “Xavəran”da zəngin passaj və melizmlərin tətbiqi bu qəbildəndir. “Əraq” şöbəsində tar və kamançanın partiyasında rəngarəng kanonik imitasiyasından, ikili notlardan, repetisiyalardan, qammavari passajlardan geniş istifadə olunur. “Pəncgah”da sazəndələrin ifasında maraqlı polifonik faktura, yəni kanon əsasında tar və kamança partiyalarında təqlid özünü göstərir, “Rak”da vokal partiyada müxtəlif ritmik fiqurlardan, vokal passajlardan, sazəndələrin partiyasında isə burdon səslərdən istifadəni görürük.

Dəstgahların ifa prosesində “yarış” formalarına da müraciət olunur. Tar və kamança arasında belə “yarış-gəzişmələr” əsasən ifa olunan dəstgahın kulminasiya şöbələrində icra edilir. Bu zaman xüsusilə tar alətində kök və zəng simlərin rolu üzə çıxır. Başqa “yarış” forması isə xanəndə və sazəndələr arasında baş verir. Bu, bir növ aşiq musiqisində olan kimi “deyişmə” xarakteri daşıyır. Belə ki, xanəndə müəyyən bir şöbənin melodik və ritmik cəhətdən mürəkkəb bir musiqi cümləsini oxuyur. Həmin cümləni tar və kamança çalan öz texniki imkanları daxilində daha inkişafı bir tərzdə, virtuoza şəkildə təfsir edir və bu üsul bir neçə musiqi cümləsində davam olunur. Bundan başqa, muğam çalarkən sazəndələr “lal barmaq”, “rux mizrab”, “sürüşdürmə barmaq”, “dartma sim”, “tərs mizrab” və ani pauzalardan – “vergüllərdən”, məntiqi-emosional pauzalardan – “nöqtələrdən” də bacarıqla istifadə edirlər. Bütün bunlar muğamın təfsirində mühüm əhəmiyyət kəsb etməklə yanaşı, ümumilikdə dəstgahın ifadə vasitələrini zənginləşdirir, forma cəhətdən isə onu inkişaf etdirir və təkmilləşdirir.

Tar həm şifahi ənənəli musiqidə, həm də bəstəkar yaradıcılığında solo və ansambl aləti kimi istifadə olunur. Şifahi ənənəli peşəkar musiqidə tar ifaçılığı şifahi ənənələrə əsaslanırsa, bəstəkar yaradıcılığında tar not yazı sistemində salınıb.

Beləliklə, artıq XX əsrin başlanğıcında tar ifaçılıq sənətində iki ənənəvi ifa tərzinin kök saldığını qeyd edə bilərik ki, bu da şifahi ənənəli peşəkar musiqidə solo və ansambl muğam ifaçılığı ilə bağlıdır. Bu iki ənənəvi ifa tərzini saxlanılmaqla yanaşı, onlar XX əsrdə tar ifaçılığında yeni sahələrin meydana gəlməsinə də təkan vermişdir.

Müasir dövrdə tar ifaçılığı sənətinin əsas istiqamətləri bir-birilə qarşılıqlı təsir şəraitində inkişaf etdirilir. Bu qarşılıqlı təsir tar alətinin tədrisində də öz əksini tapır. Milli musiqi təhsili sistemində xalq çalğı alətləri ifaçılığının tədrisində bütün alətlərə diqqət yetirilir, hər bir alətin özünəməxsus tədris metodikası və repertuarı üçün xüsusi not ədəbiyyatı işlənib hazırlanmışdır. Bununla yanaşı, tədrisin tələblərindən irəli gələrək, tar və kamança alətlərinə daha geniş yer verilir ki, bu da həmin alətlərin musiqi həyatında, muğam sənətində, bəstəkar yaradıcılığında mühüm əhəmiyyət kəsb etməsi ilə bağlıdır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Qismət (Babayev Q.Q). Tarzən Kamil Əhmədov. B.: İşıq, 1981, 24 s.
2. Əbdülqasimov V.Ə. Azərbaycan tarı. B.: İşıq, 1989, 96 s.
3. Nəcəfzadə A.İ. Etnoorqanologiya. Dərslik. B.: Ecoprint, 304 s.

Малик КУЛИЕВ

Заслуженный педагог,

Докторфилософии по искусствоведению, профессор

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА НА ТАРЕ

Резюме: *Статья посвящена изучению азербайджанского народного музыкального инструмента тар. Автор рассматривает учебный процесс в двух ракурсах. С одной стороны, в контексте развития музыкальной культуры, жанров музыки устной традиции, даются обобщенные сведения о таре. С другой стороны, изучены история и эволюция развития, технические и художественно-выразительные возможности тара, особенности применения в составе ансамблей и оркестров.*

Ключевые слова: тар, мугам, эволюция, традиции, ансамбль

Malik GULIYEV

Honored teacher,

PhD of arts, professor

SOME ASPECTS OF THE EDUCATIONAL PROCESS ON THE TAR

Summary: *The article is devoted to studying the Azerbaijan national musical instrument tar. The author considers the educational process in two foreshortenings. On the one side, the development of musical culture, genres of music of oral tradition, the generalized data about tar are given in a context. On the other side, researches where the history and evolution of development, technical and art-expressive opportunities of tar, its versions, feature of application in structure of ensembles and orchestras.*

Key words: tar, mugham, evolution, traditions, ensembles

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Abbasqulu Nəcəfzadə
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Rafiq Musazadə

Afət KAZIMOVA

AMK-nın dosenti

Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

Email: ulya.qanizade@gmail.com

KAMANÇA ALƏTİNİN TƏDRİSİNDƏ İŞLƏMƏ VƏ KÖÇÜRMƏLƏRİN METODİK VƏ PRAKTİK ƏHƏMİYYƏTİ

Xülasə: Təqdim olunan məqalədə milli musiqi alətlərinin ifaçılıq mədəniyyətinin yüksəlməsində peşəkar tədrisin mühüm məqamları ilə bağlı araşdırmalar aparılmışdır. Müəllif əsas diqqəti kamança aləti üçün nəzərdə tutulan repertuara yönəlmişdir. Məqalədə müəllifin kamança aləti üçün işlənmiş və köçürülmüş əsərlərin metodiki və praktik əhəmiyyəti ilə bağlı fikirləri yer almış, bu vəsaitlərin hazırlanmasında bir sıra mühüm cəhətlərin təhlili verilmişdir.

Açar sözlər: milli musiqi, kamança aləti, kamança üçün köçürmə və işləmələr

Milli mədəniyyətin əsas daşıyıcılarından biri olan xalq çalğı alətləri peşəkar tədris prosesində öz mövcudluğunu qorumaqla yanaşı, müasir musiqi incəsənətinin irəli sürdüyü yeni ifaçılıq mədəniyyətinin formalaşması, eləcə də ifa metodları və üsullarını da reallaşdırmaq üçün daim rəngarəng repertuara malik olmalıdır. Milli musiqi alətləri əsrlər boyu şifahi ənənəli peşəkar musiqinin, eləcə də xalq musiqi janrlarının ifası üçün tətbiq edilmiş, yalnız XX əsrin əvvəllərindən respublikada təşəkkül tapan peşəkar musiqi təhsilinin yaranması ilə öz repertuarını əsaslı surətdə genişləndirmişdir. Bu proses milli musiqi alətlərinin tədrisə daxil edilməsi ilə daha da güclənmişdir.

XX əsrin əvvəllərində dahi bəstəkar Ü.Hacıbəyli peşəkar kollektivləri yaratmaqla, xalq musiqi janrları ilə bərabər, klassik əsərlərin də xalq çalğı alətləri tərəfindən ifasını tədrisən reallaşdırmışdır. Öz həmkarlarını da bu işə cəlb edən Ü.Hacıbəyli milli musiqi alətləri üçün əsrlər bəstələməklə tədris repertuarının formalaşmasını mühüm hesab etmişdir. Bununla yanaşı, milli musiqi alətləri üçün bəstəkar və pedaqoqlar tərəfindən çoxlu sayda müxtəlif klassik əsərlərdən köçürmələr və işləmələr də bu prosesi sürətləndirməklə bərabər, xalq çalğı alətlərində yeni ifaçılıq üsul və metodlarının yaranması ilə səciyyələnmişdir.

Qeyd etmək lazımdır ki, XX əsrin əvvəllərində xalq çalğı alətləri üçün orijinal əsərlərin sayı məhduddu idi. Bu səbəbdən də demək olar ki, bütün bəstəkarların yaradıcılığında milli musiqi alətləri üçün köçürmə və işləmələr yer alırdı. Həmin əsərlərin əksər hissəsi xarici ölkə bəstəkarlarının yaradıcılığına aid idi. Onların sırasında iri formalı və miniatur janrların toplandığı məcmuələr, Avropa musiqi alətləri, eləcə də hər hansı milli musiqi aləti üçün yazılmış əsərlərin işləməsi və köçürmələri mövcud idi.

Qeyd edək ki, müasir dövrdə də milli musiqi alətləri üçün işləmə və köçürmələrin hazırlanması aktiv şəkildə davam etdirilir və yeni mahiyyət kəsb etməyə başlamışdır. İlk növbədə işləmə və köçürmələr sırasında sadəcə Avropa və rus bəstəkarla-

rının əsərləri deyil, eyni zamanda Azərbaycan bəstəkarlarının əsərləri də yer almağa başlamışdır. Bu baxımdan, tar üçün yazılmış konsertlərin kamança üçün işləmə və köçürmələrini misal göstərmək olar. İki alətin ifa texnikası, tembr və akustik imkanları olduqca fərqlidir. Belə ki, tar simli-mizrablı, kamança isə simli-kamanlı alətlər qrupuna aiddir. Tar üçün yazılmış əsərlərdə bəstəkarlar alətin bədii-texniki imkanlarını nəzərə aldığı halda, köçürməni həyata keçirən mütəxəssisdən xüsusi bacarıq və həssaslıq tələb olunur ki, kamança ifasında səslənən versiyada əsərin bədii, obraz-emosional təəcəssümü öz mahiyyətini itirməsin. Eyni zamanda köçürmə zamanı tar üçün nəzərdə tutulan partiyada yer alan bədii-texniki ifaçılıq məqamlarının kamança üçün əvəz olunması bəstəkar və ya pedaqoqdan xüsusi məharət tələb edir. Bütün bunların nəzərə alınması və xüsusi ustalılıqla həyata keçirilməsi üçün mütəxəssisin hər iki alətin ifaçılıq xüsusiyyətlərini mükəmməl bilməsi mühüm şərtidir.

Sadələndirən keyfiyyətlərin əldə olunması üçün isə musiqiçinin bəstəkar və ya pedaqoq olması və bu işdə uzun illər əmək sərf etməsi ilə yanaşı, müasir incəsənətdə baş verən hadisələrə qarşı həssas münasibəti də önəmlidir. Belə ki, müasir ifaçılıq mədəniyyətinin formalaşmasında rol oynayan əsas faktorları diqqət mərkəzində saxlamaq, yeni tendensiya və təmayüllərə qarşı açıq olmaq və milli musiqi alətində ifaçılıq ənənələrinin müasir incəsənətə integrasiyası prosesinin izləyicisi deyil, iştirakçısı olmaq əsas şərtlərdən hesab olunur. Xüsusilə gənc nəslin yetişdirilməsində müasir dinləyicinin tələblərini nəzərə almaq, gənc ifaçıda dünya musiqi incəsənətində baş verən yeniliklərə, inkişaf istiqamətlərinə maraq oyatmaq pedaqoqun qarşısında duran əsas vəzifələrdən biri hesab olunur. Məhz bu şəkildə müasir dövrün musiqi səhnəsində yer ala bilən ifaçı yetişdirmək mümkündür.

İfaçılıq mədəniyyətinin formalaşmasında müxtəlif alətlər üçün nəzərdə tutulmuş əsərlərin kamança üçün köçürülməsi bu alətin bədii və texniki imkanlarının genişlənməsi, mümkün ola biləcək akustik və tembr boyalarından istifadə etmək, yeni ştrix və nüansların tətbiqi cəhətdən olduqca mühümdür. Xüsusilə işlənən və ya köçürülən əsərlər sırasında müasir nümunələrin yer alması bu məsələlərin həllində təkan rolunu oynaya bilər. Müasir bəstəkar yaradıcılığında musiqi alətinin bədii, texniki, akustik, tembr imkanlarından maksimal istifadə etməklə yeni obraz-ifadə vasitələrinin yaranması geniş vüsət almışdır. Bu tendensiyalar milli musiqi alətləri üçün yazılmış əsərlərdə də öz əksini müəyyən qədər tapmağa başlamışdır. Bu baxımdan, V.Allahverdiyevin solo tar üçün “Ballada”, C.Quliyevin saz və zurna alətləri üçün nəzərdə tutulmuş əsərlərini, A.Əzimovun ney və fortepiano üçün “Alatoran” əsərini və s. göstərmək olar.

Köçürmə və işləmələrin əksər hissəsi əsas etibarilə pedaqoqların sayəsində ərsəyə gəlmişdir. Bu işdə təcrübəli müəllimlər böyük zəhmət sərf edərək, ifaçılıq və tədris repertuarının zənginləşməsi üçün çoxlu sayda köçürmə və işləmələr hazırlayaraq ifaçılıq mədəniyyətinin yüksəlməsinə təkan verir. Bu nümunələrin tədris prosesində tətbiq olunması milli musiqi alətlərində ifa edən gənc tələbələrin ifaçılıq mədəniyyətinin yüksəlməsində mühüm rol oynayır. Pedaqoqlar tərəfindən hazırlanmış köçürmə və işləmələrin əsas xüsusiyyətlərindən biri, müəllifin əsəri köçürən və ya işləyən zaman alətin bədii və texniki imkanlarını nəzərə alınması, ifaçılıq zamanı yaranan çətinliklərin aradan qaldırılması üçün uyğun applikatura, tonal yüksəklik kimi

məsələləri göz önündə tutması bu nümunələrin əhəmiyyətini daha da artırır.

Köçürmə və işləmə üçün seçilən əsərlər sırasında iri həcmli əsərlər və kiçik miniatürlər yer alır. Qeyd edək ki, milli musiqi alətləri üçün yazılan əsərlər sırasında iri həcmli əsərlər azlıq təşkil edir. Bura daha çox konsert janrını aid etmək olar. Tədris proqramında tələbələrin iri forma olaraq konsert ifa etməsi əsas şərtlərdən biri hesab olunur. Nəticədə konsert janrında rəngarənglik yaratmaq çətinləşir. Bu fikri xüsusilə kamança aləti üçün nəzərdə tutulan proqrama aid etmək olar. Kamança üçün orijinal konsertlər sırasında H.Xanməmmədovun, Z.Bağırovun və Ə.Rəhmətovanın konsertlərini göstərmək olar. Tədris müddəti 4 il bakalavr, 2 il də magistr pilləsini əhatə etdiyini və hər tələbənin hər il ən az bir konsert ifa etməsinin şərt olması bu janrdə əsərlərin sayının çox olmasını tələb edir. Lakin kamança üçün yazılmış konsertlərin sayının az olması, bu alət üçün yeni konsertlərin köçürülməsinə ehtiyac olduğunu göstərir.

Bu sahədə görülən işlər uzun illəri əhatə etsə də, yeni köçürmə və işləmələrdən ibarət məcmuələrin, vəsaitlərin yaranması davam edir. Bu baxımdan, H.Xanməmmədovun tar ilə simfonik orkestr üçün bəstələnmiş konsertlərinin köçürmələri, T.Bakıxanovun 1 sayılı tar ilə simfonik orkestr üçün konsertinin köçürməsini, C.Cahangirovun skripka ilə simfonik orkestr üçün konsertini, A.Rzayevin skripka ilə simfonik orkestr üçün konsertini, S.Ələsgərovun tar ilə simfonik orkestr üçün konsertini, S.Rüstəmovun tar ilə simfonik orkestr üçün konsertini və s. qeyd etmək olar. Göründüyü kimi, konsertlər əsas etibarilə tar repertuarına aiddir. Lakin onların sayı bununla bitmir. Belə ki, kamança üçün işləmə və köçürmələr sırasında xeyli sayda Avropa və rus bəstəkarlarının da əsərləri yer alır. İ.S.Baxın, V.A.Mosartın, F.Mendelsonun skripka və orkestr üçün nəzərdə tutulmuş konsertləri kamança üçün köçürülmüşdür.

Qeyd etmək lazımdır ki, işləmə və köçürmələr sırasında xarici ədəbiyyatda daha çox skripka üçün yazılmış əsərlər yer alır. Bu əsərlərin köçürülməsi müəllifdən xüsusi zəhmət tələb etmir. Bu da ilk növbə iki alətin bədii və texniki imkanlarının, ifaçılıq xüsusiyyətlərinin yaxın olması ilə bağlıdır. Miniatur formalarda isə müraciət olunan əsərlərin janr seçimi daha rəngarəngdir. Onların sırasında nəinki instrumental, hətta vokal musiqi nümunələri də yer almışdır. Vokal janrlardan həm mahnı və romanslar, həm də operalardan seçilmiş nömrələr kamança üçün işlənmişdir. Belə janrların işlənməsi zamanı müəlliflər janrın səciyyəvi cəhətlərini nəzərə almaqla yanaşı, musiqi materialının kamança ifasında səslənməsini şərtləndirən ifaçılıq məqamlarına da nəzarət etməlidirlər. Belə işləmələrdə kamança partiyası ənənəvi olaraq əsas melodiyanın ifası ilə səciyyələnir. Alətin oxunaqlı, lirik tembrini nəzərə alsaq, belə nümunələrin onun ifasında ifadəli səsləncəyini müəyyən etmək çətin deyildir. Lakin, işləmələrin səciyyəvi cəhəti həm də müəllifdə yaradıcı münasibətin formalaşmasındadır. Eyni musiqi nümunəsini müxtəlif müəllif işləməsində müşahidə etdikdə, musiqi materialına fərdi münasibətin mövcud olduğunu görmək mümkündür. Bu ilk növbədə özünü kamança partiyasının təşkilində və ansambl duetində göstərir. Bununla yanaşı, materialın işlənməsində bir sıra pedaqoji göstərişlər (müəyyən texniki məqamların ifası zamanı applikatura seçimi, ştrix və s.) də rol oynayır.

Kamança üçün işlənmiş və köçürülmüş əsərlərdən ibarət repertuar olduqca zəngin və rəngarəngdir. Onların sırasında çap olunmuş və olunmamış əsərlər yer alır. XX əsrin 80-ci illərin sonunda nəşr olunmuş bir neçə məcmuədən sonra uzun müddət

fasilə yaranmış və 2009-cu ildən bu iş geniş vüsət almışdır. Əsərlərin çap olunması təqdirəlayiq haldır və metodik baxımdan mühüm əhəmiyyət daşıyır. Belə ki, əlyazma şəklində notların uzun müddət istifadəsi, ötürülməsi zamanla texniki səhvlərin yaranmasına gətirib çıxarır. R.Mirişlinin “Kamança məktəbi” (2009), Ş.Eyvazova və M.Əsədullayevanın “Azərbaycan və xarici ölkə bəstəkarlarının kamança ilə fortepiano üçün işlənmiş valsı” (2010), A.Kazımovanın “Azərbaycan və xarici ölkə bəstəkarlarının kamança ilə fortepiano üçün işlənmiş əsərləri” (2010), A.Əsədullayevin “Xarici ölkə bəstəkarlarının kamança ilə fortepiano üçün işlənmiş iri həcmli əsərləri” adlı dərs vəsaiti (2011), Y.Şıxseyid tərəfindən kamança və fortepiano üçün işlənmiş pyeslər məcmuəsini (2011), A.Kərimova və T.Ənnağıyevanın “Kamança və fortepiano üçün köçürülmüş əsərlər” (2012), A.Səlimovanın “Kamança və fortepiano üçün işləmə və köçürmələr” pyeslər məcmuəsini (2012), M.Quliyev tərəfindən H.Xanməmmədovun “Tar ilə simfonik orkestr üçün 4 sayılı konsert”inin kamança və fortepiano üçün köçürməsi (2013), dörd müəllif (D.Quliyev, R.İmanov, O.İmanova, R.Rəcəbova) tərəfindən tərtib olunmuş yeni “Kamança məktəbi” (2013), Ş.Eyvazovanın Kamança üçün duetlərdən ibarət dərs vəsaitini (2014), A.Əliyev tərəfindən H.Xanməmmədovun “Tar ilə simfonik orkestr üçün 3 sayılı konsert”inin köçürməsini (2016), Y.Vəliyev və D.Quliyevin “Kamança və fortepiano üçün işləmələr” pyeslər məcmuəsi (2016) A.Şükürovanın “Azərbaycan və xarici ölkə bəstəkarlarının kamança ilə fortepiano üçün işlənmiş və köçürülmüş əsərləri” pyeslər məcmuəsini (2017), A.Vəliyev və D.Quliyevin “Azərbaycan və xarici ölkə bəstəkarlarının əsərləri” (2017), M.Əsədullayev və T.Əsədullayevin “Xarici ölkə bəstəkarlarının əsərləri” dərs vəsaitini (2018), A.Kazımova tərəfindən C.Cahangirovun “Skripka və orkestr üçün konsert”inin kamança və fortepiano üçün köçürməsini (2018), eləcə də T.Bakıxanovun “Tar ilə simfonik orkestr üçün 1 sayılı konsert”inin kamança və fortepiano üçün köçürməsini (2018) qeyd etmək olar.

Belə məcmuələrin yaranması bu sahədə müəyyən təcrübənin formalaşması ilə nəticələnmişdir. İşləmələrin hazırlanması zamanı müəllifin yaradıcı fantaziyası xüsusilə qeyd olunmalıdır. İlk növbədə əsərin seçilməsi, kamança üçün uyğun tonallığın müəyyən olunması, əsərdə yer alan texniki məqamların alətin imkanlarına uyğunlaşdırılması, müşayiət partiyasının hazırlanması (orkestr müşayiətinin fortepiano üçün işlənməsi) müəllifdən xüsusi bilik və bacarıqlarla yanaşı, yaradıcı münasibət də tələb edir. Hazırlanan materialın həm pedaqoji cəhətdən, həm də ifaçılıq mədəniyyətinin yüksəlməsi baxımından əhəmiyyəti nəzərə alınmalıdır. Xüsusilə iri həcmli əsərlərin işlənməsi zamanı müəllifin bəstəkar əsərinə özünəməxsus yanaşma tərz, alətin bədii və texniki imkanlarının tərənnümü özünü göstərir. Bu məsələlərə kompleks yanaşma əsərin digər alət üçün işlənməsi zamanı bədii mahiyyətini itirməməsi və obraz-emosional aləminin ifadəli şəkildə çatdırılmasında əsas rol oynayır. Bu məqam xüsusilə opera və balet nömrələrinin, vokal janrların işlənməsində nəzərdə tutulmalıdır. Müəllif bu tip əsərləri işləyərkən onun vokal mahiyyətini instrumental şəkildə təcəssüm etdirməyə çalışır.

Nəticə olaraq söyləyə bilərik ki, milli musiqi alətlərin ifaçılıq mədəniyyətinin peşəkar səviyyədə inkişaf etməsində və dünya musiqi səhnəsində təbliğ olunmasında bu alətlər üçün yazılmış orijinal əsərlərlə yanaşı, işləmə və köçürmələrin əhəmiyyəti

danılmazdır. Xüsusilə, bu alətlərin tədris müəssisələrində öyrədilməsi milli ifaçılıq repertuarının formalaşmasına zəmin yaratmışdır. Mövcud repertuarın əsas hissəsini isə məhz işləmə və köçürmələr təşkil edir. Bu baxımdan, milli musiqi alətlərimizi tədris edən pedaqoqlarımızın əməyi böyükdür və bu ənənə davam edərək gələcək nəsillərə ötürülməsi Azərbaycanda milli musiqi ifaçılığının inkişafına böyük təkan verəcəkdir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Abdullayeva S.A. Azərbaycan xalq çalğı alətləri (musiqişünaslıq-orqanoloji tədqiqat). B.: Adiloğlu, 2002, 454 s.
2. Bədəlbəyli Ə.B. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. B.: Elm, 1969, 246 s.
3. Nəcəfzadə A.İ. Azərbaycan xalq çalğı alətlərinin izahlı lüğəti. B.: Min bir mahnı, 2004, 224 s.

Афат КАЗЫМОВА
Доцент АНК

МЕТОДИЧЕСКАЯ И ПРАКТИЧЕСКАЯ ЗНАЧИМОСТЬ ПЕРЕЛОЖЕНИЙ И ОБРАБОТОК ДЛЯ ИНСТРУМЕНТА КЕМАНЧА В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ

Резюме: В представленной статье автор основное внимание уделяет репертуару, предусмотренному для инструмента кеманча. В статье изложены мысли автора относительно методической и практической значимости произведений, разработанных и переложённых для инструмента кеманча, а также представлен анализ ряда важных аспектов в подготовке исполнителей.

Ключевые слова: национальная музыка, кеманча, переложения и обработки для кеманчи

Afat KAZIMOVA
ANC, Associate Professor

METHODOICAL AND PRACTICAL SIGNIFICANCE OF THE DEVELOPMENT AND CONVERSION OF THE KAMANCHA INSTRUMENT IN EDUCATION

Summary: The presented article deals with the researches regarding the important moments of professional education in improvement of the culture of performance of national musical instruments. The author focuses on the repertoire provided for the kamancha. The article presents the author's thoughts on the methodological and practical significance of works developed and converted for the kamancha instrument, and provides an analysis of the main aspects in the preparation of these subjects.

Key words: national, music, instrument, instrumental, transposition, development

Rəyçilər: AMK-nın dosenti Adıgözəl Əliyev;
AMK-nın dosenti Ramiz Əzizov

İlham NƏZƏROV

Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın məzunu
Osimo D'Arte Lirica Akademiyasının tələbəsi
E-mail:ilhamnazarov@yahoo.com

“KOROĞLU” OPERASINDA BÜLBÜLÜN İFAÇILIQ ÜSLUBUNA DAİR

Xülasə: Məqalə Azərbaycanın dahi bəstəkarı Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operasının yaranmasında və inkişafında böyük müğənni – Bülbülün rolundan bəhs edir. Müəllif əsərin qəhrəmanı olan Koroğlu obrazının xarakterini araşdırmış, Azərbaycan opera sənətinin inkişafında böyük rolu olmuş Bülbülün yüksək vokal və artistizm tələb edən Koroğlu roluna necə yiyələndiyindən və gələcək nəsillər üçün Bülbül məktəbinin əhəmiyyətindən bəhs etmişdir.

Açar sözlər: Ü.Hacıbəyli, Bülbül, “Koroğlu”, opera

Hər bir xalqın professional musiqi həyatında elə böyük əsərlər var ki, onlar xalqın mədəni inkişafının müəyyən tarixi mərhələsini əks etdirir. Şekspirin əsərləri ingilis ədəbiyyatında, Bethoven alman, Verdi İtaliya xalqının musiqisində bu cür mövqe tutur. Bizim musiqi incilərimizin tacı, dünya musiqi xəzinəsinin parlaq nümunələrindən biri olan “Koroğlu” operasıdır.

Üzeyir Hacıbəylinin 30 illik zəhmətinin nəticəsində ərsəyə gəlmiş “Koroğlu” operası professional musiqinin parlaq nümunəsidir. Dahi bəstəkarlarımızdan Q.Qarayev, C.Hacıyev, F.Əmirov, C.Cahangirov, Ə.Bədəlbəyli, R.Mustafayev və başqaları, bu operanın məlahətli musiqisindən ilhamlanaraq bu əsərə sənətkarlıq mənbəyi kimi baxmış, onun əsasında əsl opera yaradıcılığı məktəbi keçmişlər.

Qəhrəmanı kantataları, oratoriya və bir sıra əsərlər yazan müəlliflər bu operadakı zəngin motivlərə yaradıcılıq zirvəsi kimi baxmışlar. “Koroğlu” operasının valehedici lirikası, əsərləri ilə bu gözəl diyarımızda tanınan və sevilən T.Quliyevə, S.Rüstəmovə, R.Hacıyevə və mahnı yaradıcılığı ilə məşğul olan digər ölməz bəstəkarlarımıza ilham vermişdir.

Azərbaycan opera sənətinin banisi Üzeyir bəy Hacıbəylinin “Koroğlu” operası o zamanlar sovet opera dramaturgiya sənətində epik opera olmaqla yenilik gətirmişdir. “Koroğlu” operasının yaranma tarixindən sovet opera sənətində “Koroğlu” operası kimi başqa bir əsər yazılmamışdır (1). Belə opera Üzeyir bəy Hacıbəylinin yaradıcılığında və Azərbaycan Opera sənəti tarixində yeni bir dövrün və opera sənəti anlayışının başlanğıcı idi.

“Koroğlu” operasından öncə Ü.Hacıbəyli özünün muğam operalarından fərqli olaraq, klassik opera janrı üçün labüd sayılan ariya, duet, ansambl, leytmotiv, reçitativ, böyük simfonik və xor səhnələri olan bir opera üzərində işləməyi qarşısına məqsəd qoymuşdu. Bəstəkar “Dəmirçi Gavə” operasını yazmaq fikrində idi. Hətta bu operadan bəzi xor partiyaları və ariyalar artıq bəstələnmişdi. M.S.Ordubadi öz xatirələrində yazmışdı: “Məni opera teatrına dəvət etdilər və “Dəmirçi Gavə” pyesi əsasında bir opera librettosu yazmaq üçün müqavilə bağladılar. Mən bu barədə

Üzeyirlə çox görüşürdüm. Üzeyir artıq bir çox ariyaları yazmışdı. Lakin böyük bəstəkarı “Dəmirçi Gavə” mövzusu təmin etmədi. O, elə bir opera yaratmaq istəyirdi ki, mövzusu xalqımızın varlığına qəhrəmanlıq ruhu aşılınsın. Beləliklə, “Koroğlu” dastanına müraciət etdi. “Koroğlu” operasının librettosunu o zaman Tbilisidəki Azərbaycan teatrının aktyoru Heydər İsmayılov yazmışdır” (2).

“Koroğlu” operası Azərbaycan xalqının və onun musiqi əzəmətinin, musiqi dühasının parlaq və ölməz əsəridir. Bu opera Azərbaycan muğamları, aşiq yaradıcılığı və el havalarının bir çox illər Üzeyir sənətkarlığının özülünü təşkil edən yaradıcılıq axtarışları sayəsində düşünülmüş və yaradıcılıq süzgəcindən keçirilərək yaranmışdır.

“Koroğlu” operasının birinci pərdəsində Nigarın ariyası və Nizaminin sözlərinə bəstələnmiş “Sənsiz” romans-qəzəli müasir dövrümüzdə də öz aktuallığını itirməmiş, əksinə gənclərin böyük sevgilə dinlədiyi musiqiyə çevrilmişdir. Bu əsərlərin ikisi də “Şikəstəyi-fars” üstündə yazılmışdır. Nigarın ariyasında onun zalımlara nifrəti, Rövşənə olan pak məhəbbəti, həqiqi sevgini var dövlətdən üstün tutması, Rövşənə olan məhəbbətinə sonadək sadıq qalacağı tərənnüm edilir.

Dahi bəstəkarımız Ü.Hacıbəyli ilə “Koroğlu” obrazının ilk ifaçısı Bülbülün ilk görüşünü öz xatirələrində Bülbül belə xatırlayır: “Məni bu böyük sənətkarla Əbdürrəhim bəy Haqverdiyev tanış etmişdir. Xalq Maarif Komissarlığı nəzdindəki İncəsənət İdarəsinin rəisi olan Əbdürrəhim bəy Haqverdiyev “Əsli və Kərəm” operasında Kərəm rolunda çıxışının ikinci günü öz iş otağında məni Üzeyir bəylə tanış edib dedi:

– Bu bizim Bülbülümüzdür. Dünən Kərəm rolunda bülbül kimi cəh-cəh vurub tamaşaçıları heyran etdi.

O zaman Üzeyir bəy musiqi şöbəsinin müdiri idi. Onun gözəl, cazibədar siması, iki tərəfə ayrılmış azca qıvrım saçları, sadə və mənalı baxışları məni çox heyran etdi.

Üzeyir bəy mənim bu heyranlığımı duyaraq zarafatla dedi:

“Hə, istəyirsən səni tərifləyim?”. Günlər keçdi Üzeyir bəyin əsərlərinin qəhrəmanı oldum. İkimiz də sənətə və elmə sarıldıq”.

1932-ci ildə artıq sovet xalqının coşğun yaradıcılıq mərhələsi klassik musiqimizin də inkişafını tələb edirdi. Yeni musiqi təfəkkürü bəstəkarlar qarşısında bir sıra mühüm məsələlər qoyurdu. O zaman musiqi sənətimizdə canlanma başlamışdı. Üzeyir bəylə yanaşı, Müslüm Maqomayev, Zülfüqar Hacıbəyov, Bakı və Leninqrad musiqi məktəblərinin yetirməsi olan Asəf Zeynallı yeni əsərlər yazırdılar. M.Maqomayev “Nərgiz”, Qliyer “Şahsənəm” operaları üzərində işləyirdilər. Üzeyir Hacıbəyli deyirdi: “Mən operanı yazacam, lakin mənə Bülbül kimi daha on tenor lazım olacaq” (3).

1932-ci ildə Üzeyir Hacıbəyli ilə “Koroğlu” operasını yazmaq üçün müqavilə imzalandı və operanı yazmağa başladı. Bununla yanaşı, Üzeyirbəy “Komsomolçu qız”, “Mazut”, “Zavod səni gözləyir” kimi yeni həyatı tərənnüm edən kamera əsərlər də yazırdı.

Bülbül xatirələrində yazır: “1935-1936-cı illər idi, Üzeyirbəy mənə ilk dəfə olaraq Koroğlunun ariyalarını və Nigarın ariyasının başlanğıc formasını göstərdi.

Koroğlunun ariyasının tonallığı bizim Üzeyirbəylə aramızda böyük düşüncə ayrılığına səbəb oldu. O, sonda tonallığın dəyişimi ilə mənimlə razılaşdı və üçüncü pərdədəki ariyanı öyrənməmə üçün notları mənə verdi.

1936-cı ildə bəstəkar bizə birinci aktın notlarını göstərdi. Bu zaman yanımda olan, tərəfindən dəvət almış musiqiçi Pəxsalovla Üzeyirbəyin bir neçə ariyanın, səhnənin yerini dəyişməsinə rica etdik. Daha sonra onunla gəzintimiz zamanı Koroğlu obrazı haqda düşüncələrimi bölüşdüm, aşiq havalarından xalq nağıllarından bəhsim zamanı Üzeyirbəy güldü və dedi: “Görəcəksən, elə opera yazacam ki, bütün operaları kölgədə qoyacaq” (3).

1936-1937-ci illərdə artıq “Koroğlu” operasının dörd aktlı klaviri hazır oldu, Bülbül öz hazırlığı ilə bərabər başqa rolların ifaçılarını da hazırlamalı idi. Operanın ifaçılarından: Həsən xan – M.T.Bağırov, Əhsən paşa – A.Zübalov, İbrahim xan – B.Mustafayev, Həmzə bəy – Q.B.Hüseynov, Nadir – Q.Zübalov və başqaları. 1937-ci ildə Bakıda Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operasının premyerası keçirildi, bu hadisə Azərbaycan opera sənətinin bayramı idi. Epik-qəhrəmanlıq operası olan “Koroğlu”nun süjetini Azərbaycan dastanı təşkil edirdi. Libretto M.S.Ordubadinin idi.

Üzeyir Hacıbəyli öz xatirələrində yazır: “Mən “Koroğlu” operası üzərində işlərkən qarşıma müasir musiqi mədəniyyəti nailiyyətlərindən istifadə edərək, formaca milli opera yaratmaq vəzifəsini qoymuş idim. Operanın məzmununa gəldikdə, o, Koroğlu haqqında əsərin librettosunun əsasını təşkil edən xalq dastanları materialları ilə müəyyən edilir. Belə bir vəzifəni yerinə yetirmək üçün bəstəkardan yalnız nəzəri hazırlıq deyil, həmçinin xalq yaradıcılığını dərinlən öyrənmək, incəsənət işçisinə xalqla onun başa düşəcəyi dildə danışmağa imkan verən stili mənimsəmək tələb olunurdu” (6).

Bülbül xatirələrində yazır: “Mənim qəhrəmanım Koroğlu bu vaxtadək yaranmış opera qəhrəmanlarından çox fərqlidir. Opera dramaturgiyasındakı məşhur obrazlardan Verdinin “Otello” operasındakı Otello, Çaykovskinin “Qaratoxmaq qadın” operasında Qerman, Bizenin “Karmen” operasındakı Karmen, Verdinin “Aida” operasındakı Radames və başqa bu kimi obrazlar Koroğlu obrazı kimi çoxcəhətli, çoxtərəfli deyildir. Adlarını çəkdiyim obrazlar nə qədər psixoloji xüsusiyyətlərlə zəngindirilsə, Koroğlunun obrazı bir çox cəhətləri ilə onlardan fərqlidir. Koroğlu həm igid, sərrast atıcı, gözəl rəqs etməyi bacarandır, nəbə çəkəndir, aşıqdır, saz çalandır. Bir obrazda bir çox xüsusiyyət, bacarıq birləşir. Bu keyfiyyətlərə malik olan obrazı yaratmaq olduqca mürəkkəbdir (1).

Bülbülün vokalçı ustalığı, artistizm bacarığı da bu rolda daha qabarıq, daha ifadəli görünür. Onun ifasında Koroğlu həm mətin bir qəhrəman, həm də incə qəlbli bir aşiq kimi canlanırdı. Birinci keyfiyyət üçün operanın ilk pərdəsindəki üsyana çağırış səhnəsi, Çənlibeldəki “Mərd igidlər nəbə çəksin davada” monoloqu səciyyəvidirsə, ikinci keyfiyyət üçün üçüncü pərdədəki “Sevdim səni mən...” ariyası və dördüncü pərdədəki aşiq mahnısı xarakterikdir. Artist tamaşa boyu həm dramatik, həm də lirik səs çalarından ustalıqla istifadə edir. Koroğlu rolunda Bülbülün musiqi və səhnə materialını incələmək qabiliyyəti də nəzərə çarpır. Bu da Bülbülün ümumiyyətlə incəlikləri, mürəkkəb nüansları çox sevdinin göstəricisidir. Buna

nümunə olaraq dördüncü pərdədə Qıratın dalınca gəldiyi səhnəni xatırlamaq kifayətdir. Bülbülün adi danışiq intonasiyasından tutmuş ən melodik boyalara, pıçıltıdan başlayaraq artan və tədricən gurlaşan zəngulələrə, zəngin səs palitrasına malik olduğunu görmək mümkündür.

Bülbülün 100 illik yubileyində Ulu öndərimiz Heydər Əliyevin nitqindən: “Bülbül yaradıcılığının zirvəsini “Koroğlu” operasında ifa etdiyi Koroğlu rolu təşkil edir. Bu operanın yaranmasında Üzeyir Hacıbəylinin nə qədər böyük yaradıcılıq səyləri olmuşdursa, o qədər də Bülbülün varlığı və Bülbülün ifaçılıq sənəti kömək etmişdir. Üzeyir Hacıbəyli “Koroğlu” dastanını musiqiyə çevirdi, opera əsərini yaratdı. Bülbül isə Koroğlunu yaratdı. XXI əsrdə də Bülbülün yaradıcılığından ilham alaraq, Bülbülün yaratdığı qəhrəman Koroğlunun qəhrəmanlıq nümunələrindən ilham alaraq müstəqil Azərbaycan dövlətini qurub-yaradacağıq və inkişaf etdirəcəyik” (8, s. 44-46).

Bülbül Koroğlu obrazını 400 dəfə müxtəlif teatr salonlarında ifa etmişdir. Bülbülün həmişəcavan səsi ona səhnədə tərəf müqabili olan onlarla bir-birindən gözəl Nigarın qəlbini fəth edə bilmiş, bitməyən gücü ona xalqının uğrunda son nəfəsinə qədər mübarizə etməyə yardımçı olmuşdur.

Məşhur opera müğənnimiz, Koroğlu obrazının ifaçısı SSRİ xalq artisti Lütfiyar İmanov öz xatirələrində yazmışdı: “Bülbül haqqında söz düşəndə qəlbimdən xoş bir gizilti keçir. Unudulmaz sənətkarın mənim üçün dərin məna kəsb edən obrazı, şəxsiyyəti gözlərim önünə gəlir. Çünki böyük yaradıcılıq yolunda ilk uğurlu addımım bilavasitə onunla, ustadımın əvəzsiz istedadla canlandırıdığı Koroğlu obrazı ilə bağlıdır. Mənim iştirakımla keçən tamaşanın axşamı ustad özü gəlib məni ürəkdən təbrik etdi və dedi: “Lütfiyar, əzizim Koroğludan müğayət ol. Mən onun varlığını səhnədə göz bəbəyim kimi qorumuşam. Sənin səhnədə gələcək böyük uğurların ilk növbədə Koroğlu obrazını necə ifa etməyindən çox asılı olacaqdır. Qəti əminəm ki, o, sənə nəaliyyətlər gətirəcəkdir”. Bülbül sənətdə mənim üçün örnək, məhək daşdır” (9).

Bildiyimiz kimi, “Koroğlu” operasını Üzeyir bəy Hacıbəyli xüsusi olaraq Bülbül üçün yazmışdır. Bülbül tamaşa qabağı xəstə olduğu zamanlarda belə səhnəyə çıxmaqdan qorxmamış, tam əksi böyük cəsarətlə onun tamaşanı xəstə vəziyyətdə necə ifa edəcəyindən qorxan insanlara güc vermişdir. Bülbülü səsin ifa öncəsi sağlam olmaması qorxutmurdu, O, psixoloji hazırlığın daha önəmli olduğunu düşünürdü.

Koroğlu rolu dünya opera repertuarının ən çətin rollarından biridir. Lakin bu rol Bülbül ifasında bizlərə çox asan görünür. Koroğlu obrazı Bülbülün əyninə biçilmiş libasa bənzəyir, onun ruhunun, qəlbini aynasıdır sanki bu rol. Bülbül xalqın sevimli qəhrəmanı, səsi ilə düşməni lərzəyə salan bir igiddir. Bülbül gələcək nəsillərin də qoluna Koroğlu gücü, ürəyinə Koroğlu cəsarəti, Koroğlu məhəbbəti və Koroğlu sədaqəti aşılان ilham mənbəyi olacaqdır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Bülbülün Memorial Muzeyi. Əsas Fond. DK-1 № 2825
2. Bülbülün Memorial Muzeyi. Əsas Fond. DK-2 № 5907
3. Bülbülün Memorial Muzeyi. Əsas Fond. DK-1 № 2832
4. Bülbülün Memorial Muzeyi. Əsas Fond. DK-1 № 2832

5. Bülbülün Memorial Muzeyi. Əsas Fond. DK-1 № 2832
6. Bülbülün Memorial Muzeyi. Əsas Fond. DK-1 № 3210
7. Bülbülün Memorial Muzeyi. Əsas Fond. DK-1 № 2825
8. Məmmədova A.R. Bizim Bülbül–Dünyanın Bülbülü. B.: 2011
9. Bülbülün Memorial Muzeyi. Əsas Fond. DK-2 № 5930

Ильхам НАЗАРОВ

Выпускник БМА имени Узеира Гаджибейли
Студент академии Osimo D'Arte Lirica

ОБ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ МАНЕРЕ БЮЛЬБЮЛЯ В ОПЕРЕ «КЁРОГЛУ»

Резюме: В статье раскрывается роль великого Бюльбюля в создании и развитии образа Кёроглу из одноимённой оперы выдающегося композитора У. Гаджибейли. Автор исследовал характер главного героя произведения, а также отметил роль Бюльбюля в воплощении образа Кёроглу, требующего высокопрофессиональные вокальные данные и артистизм.

Ключевые слова: У.Гаджибейли, Бюльбюль, оперный певец, «Кёроглу», опера

Ilham NAZAROV

Graduated from BMA named after Uzeyir Hajibeyli
Student of the Osimo D'Arte Lirica Academy

ON THE EXECUTIVE MANNER OF BULBUL IN OPERA "KOROGHLU"

Summary: The article talks about the role of the great Bulbul in the development of the opera by the outstanding composer U. Hajibeyli "Koroghlu". The author investigated the character of the hero of the opera - Koroghlu, and also spoke about the role of Koroghlu, which requires high vocal ability and artistry.

Key words: U.Hajibeyli, Bulbul, opera singer, "Koroghlu", opera

Rəyçilər: fəlsəfə üzrə elmlər doktoru, professor Gülnaz Abdullazadə
sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Gülzar Mahmudova

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

Elmi jurnalda çap olunmaq üçün ilk əvvəl məqalənin elmi dəyəri müəyyənləşdirilir. Elmi məqalədə heç olmasa bir problem qoyulmalı və məqalənin sonunda həlli yolları 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

№ 2 (40)

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, №2 (40), 112 s.

Yığılmağa verilmişdir: 03.06.2018

Çapa imzalanmışdır: 28.06.2018

Tiraj 250 nüsxə, sifariş № 258

"Ecoprint" mətbəəsində çap olunub