



**AZƏRBAYCAN
RESPUBLİKASI
TƏHSİL NAZİRLİYİ**



**AZƏRBAYCAN MİLLİ
KONSERVATORİYASI**

KONSERVATORİYA

ELMİ NƏŞR

№ 3 (41)

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 – 3 (41)

Muğamşünaslıq

Sabir ƏLƏKBƏROV – “Xocəstə” və
“Şikəsteyi-Fars” muğam şöbələrinin fərqi ... 4

İmran ŞIXƏLİYEV – Azərbaycan muğam
adlarının təfsiri məsələləri..... 8

**Fəxrəddin DADAŞOV, Ağasəlim
ABDULLAYEV** – Muğam sənətinin tarixi
köklərinə dair 14

Bəstəkar yaradıcılığı

Sevda MÜTƏLLİMOVA – Hacı
Xanməmmədovun mahnı yaradıcılığının üslub
xüsusiyyətləri 20

Нигяр РАГИМОВА – Соната для фортепиано
Идриса Зейналова 24

Pedaqogika

Севда АГАСИЕВА – О роли профессионального и любительского музыкального
обучения учащихся 31

Бусаля МАМЕДОВА – О принципах работы
с учащимися с ограниченными возможностями (на примере школы интерната для
слепых и плохо видящих) 37

İfaçılıq sənəti

Malik QULİYEV – Muğam sənətində tar
alətinin rolu və əhəmiyyəti 44

Rəssamlıq

Bayram HACIZADƏ – 1952-1969-cu illərdə
“Kirpi” satirik jurnalında dərc olunmuş təbliğat
xarakterli rəsmlər və plakatlar50

Rəqs sənəti

Abbasqulu NƏCƏFZADƏ– Cəfər Cabbarlının
bəstələdiyi “On dördü” rəqsinin tarixçəsi ...58

Ədəbiyyatşünaslıq

Məleykə HÜSEYNOVA – Lirik nəsrdə
xarakter65

Mədəniyyətşünaslıq

Yeganə BAYRAMLI – Azərbaycan simli
musiqi alətlərinin quruluş elementləri xalça
ornamentlərində69

Musiqi maarifi

**Mehmet S. Halim GENÇOĞLU, Aşkın
ÇELİK** – Mustafa Kemal Atatürk’ün Mûsikî
Mâlûmâtı75

Olaylar, hadisələr, tədbirlər

Yaşıl şəhərin məqamları (*Özbəkistanda
keçirilmiş “Beynəlxalq makom
simpoziumu”ndan təəssüratlar*)82

Nərgiz QULAMOVA – Pikə Axundova - daim
axtarışda olan bəstəkar84

NÖMRƏNİ HAZIRLADI:

Baş redaktor

Lalə Hüseynova

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor

Məsul katib

Abbasqulu Nəcəfzadə

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Redaktorlar:

Ülkər Əliyeva

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Gülnarə Manafova

Korrektorlar:

Fəzilə Nəbiyeva

Fərdin Məmmədli

Operator:

Gülnar Rzayeva

Dizayn:

Gülnarə Rəfiq

Flora Əliyeva

Üz qabığında:

Rəssam **Toğrul Nərimanbəyov**

Naşir:

Ceyhun Əliyev

Texniki redaktor:

Ülvi Aриф

Ünvan: Az 1073, Bakı ş.

Ələsgər Ələkbərov 7

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

(050) 329-18-81

(Məsul katib: Abbasqulu
Nəcəfzadə)

(050) 329-67-98 (Redaktor:

Gülnarə Manafova)

Email: azconservatory@gmail.com

Sayt: konservatoriya.az

©AMK– 2018

Sabir ƏLƏKBƏROV

AMK-nın baş müəllimi

Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

“XOCƏSTƏ” VƏ “ŞİKƏSTEYİ-FARS” MUĞAM ŞÖBƏLƏRİNİN FƏRQİ

***Xülasə:** Məqalədə muğam şöbələri “Şikəsteyi-fars” və “Xocəstə”nin fərqiindən danışılır. Müxtəlif ifaçıların çalğı nümunələrinin not yazıları ilə nümayiş etdirilməsi məsələnin gizli məqamlarına aydınlıq gətirir. Qeyd olunan fərqlərə xüsusi diqqət verilməsi tövsiyə olunur.*

***Açar sözlər:** “Şikəsteyi-fars”, “Xocəstə”, Mirzə Mansur, Hacı Məmmədov, kadensiya*

Muğamların istər Şərq, istər Qərb dinləyicisinin zövqünü oxşayan, heyrtləndirən səbəblərdən biri onun quruluşu, ifa üsulları, səs-sözün məlahəti, ifaçının istedad və biliyindən asılıdır. Azərbaycanlı olmayan hər bir kəs, sözün mənasını başa düşməsə də musiqinin temperamentini, məqam müxtəlifliyini, ifaçının işlətdiyi texniki üsulları hiss edir və alqışlayır. Adi dinləyici muğamda işlənən şöbə və guşələrin adını, təsnifatını bilməsə də professional musiqiçi bütün ardıcılıq incəliklərini bilməlidir. İfaçı musiqi cümlələrinin sadədən-mürəkkəbə prinsipini, müxtəlif məqamlardan keçib, axırda əsas məqama qayıda bilmək məharəti nümayiş etdirməklə muğamın cazibəsini artırmış olar.

Bəzən eyni məqama aid olan muğam fərqli adla başqa pərdədə səsləndikdə xarakteri dəyişir. Misal üçün, rast məqamına aid olan Mahur Hindi, Orta Mahur, Bayatı-Qacar, Qatar, Dügah, segah məqamına aid olan Orta Segah, Haşım Segah, Mirzə Hüseyn Segahı, Xaric Segah və başqa segahlar səs yüksəkliyinin dəyişməsi ilə fərqli səslənmə effekti əldə edir, müxtəlif pərdələrdə ifa olunmasına rəğmən müxtəlif əhvali-ruhiyyə yaradırlar. Segah məqamına aid olan “Şikəsteyi-fars” şöbəsi “Segah”dan tersiya yüksək səsləndiyi üçün daha artıq hərarət, yangı gətirir. Yeni mənə, yeni təsir qüvvəsi ilə seçilən bir şöbə də vardır ki, onun adı “Xocəstə”dir. “Xocəstə” vasitəsi ilə sanki “Şikəsteyi-fars”dan “Segah”a meyl olunur, yeni aura, yeni əhval-ruhiyyə yaranır. “Xocəstə” sözü incə, gözəl mənasını verir. Muğamın ifası zamanı yaranan təzad dinləyiciyə muğamın cazibə qüvvəsini göstərir. “Xocəstə” “Şikəsteyi-fars”ın daxilində ifa olunduğu üçün ona bənzəyir, amma biraz fərqli kadensiya malikdir. Bəzən ifaçılar özləri də bilmədən bu iki guşəni qarışdırırlar. Bunun nəticəsində “Şikəsteyi-fars”ın “ayağ”ını səhvən “Xocəstə” “ayağ”ı kimi və ya əksinə ifa edirlər.

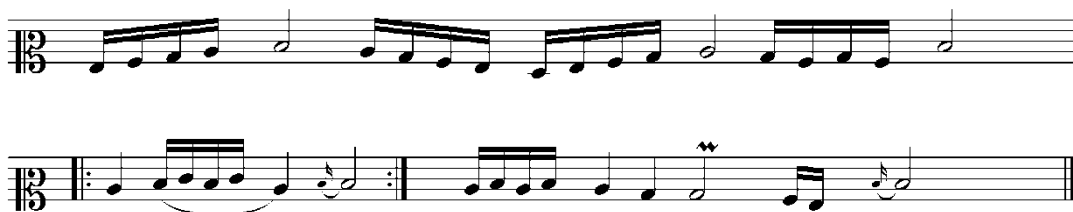
Xalq artisti Bəhram Mansurovun ifalarına müraciət etdikdə “Xocəstə”ni bir neçə variantda – əvvəldə, ortada, sonda görə bilirik. Əvvəldə ifa olunanda “Şikəsteyi-fars”ı “Xocəstə” adlandırma bilirik. Ortada və axırda ifa olunanda isə “Şikəsteyi-fars” və “Xocəstə” hər biri öz adı ilə deyilməlidir. Çünki hər ikisinin “ayaq”ları ayrı-ayrıdır.

Rast muğamında “Xocəstə” əvvəldə səsləndiyi üçün (Bəhram Mansurovun ifasında) “Şikəsteyi-fars” “Xocəstə” adlana bilər.

Nümunə 1

“Xocəstə”

Bəhram Mansurovun ifası



I nümunənin axıncı xanəsi “Xocəstə”nin ayağıdır. Mən “Xocəstə”ni xalq artisti virtioz tarzən Hacı Məmmədovdan öyrənmişəm. O, “Şikəsteyi-fars”ın III cümləsini “Xocəstə” ilə tamamlayırdı.

Nümunə 2

“Şikəsteyi-fars”

Hacı Məmmədovun ifası





Nümunə 2-dən ilk xanə “Şikəsteyi-fars”ın bariz nümunəsidir. Fikir versək № 1-dəki “Xocəstə” “ayağı” **h, a, g, d** olduğu halda № 2-də **c, h, d, d** kimi səslənir. Ancaq III cümlənin sonunda “Xocəstə” çaldıqda **h, a, g, d, d** melodik gedişi əmələ gəlir. Çünki “Xocəstə” ilə “Şikəsteyi-fars”ın fərqi onların kadansında dəqiq görünür. Muğamın kamil bilicisi Mirzə Mansur Mansurov vaxtı ilə qardaşı oğlu Bəhram Mansurovun evində maqnitofon lentinə yazdırdığı “Xocəstə” ifası eyni ilə Hacı Məmmədovun ifası ilə üst-üstə düşür. Belə nəticəyə gəlmək olar ki, Hacı Məmmədov klassik muğam ifaçılığını böyük sənətkarlardan dəqiq öyrənib, sonra dinləyicilərin ixtiyarına verirdi. Ona görə də Hacı Məmmədovun ifaları bu günə qədər dinləyiciləri heyrləndirir və gələcəkdə də heyrləndirəcək.

Professor Rafiq Musazadə “Muğamın tədrisi metodikası” kitabında (2) “Şikəsteyi-fars” və “Xocəstə” problemini aydın və dəqiq təhlil etmiş və bunların fərqlərini not nümunələri ilə göstərmişdir.

Nümunə 3

“Xocəstə”

Mansur Mansurovun ifası

Not yazısı T.Quliyev



“Mirzə Hüseyn Segah”ı muğamında “Şikəsteyi-fars”ın “Xocəstə” ilə əvəz olunması yerinə düşür. “Mirzə Hüseyn Segah”ında “Şikəsteyi-fars” bir növ tamamlanmamış cümlə kimi görünür. Amma axırı “Xocəstə” ilə tamamlandıqda sanki o, “Segah”a qayıtmış olur və “Mirzə Hüseyn Segah”ın o biri guşələrə düşməsi üçün trampolin rolunu oynayır. Bu səbəbdən “Mirzə Hüseyn Segah”da çox vaxt “Şikəsteyi-

fars” oxunmurdu. “Şur” və “Bayatı Qacar” muğamlarında mövcud olan “Şikəsteyi-fars” və “Xocəstə” xüsusi funksiya daşıyır. F pərdəsində səslənən “Şikəsteyi-fars” lal pərdədə, az effektiv mövqedə yerləşdiyi üçün “Xocəstə” müəyyən boşluğu doldurur. Ona görə də “Şikəsteyi-fars”ı “Xocəstə” ilə başlamaq daha məqsədəuyğun sayılır. F pərdəsinin səslənməsini möhkəmləndirmək üçün bəzən C kök simi F köklənir ki, “Şikəsteyi-fars” üçün dəm funksiyası daşısın, ya da “Xocəstə” ilə F daha qabarıq səslənsin.

Beləliklə, “Xocəstə”nin muğamlarımızdakı rolu öz səslənmə xüsusiyyətləri ilə böyük əhəmiyyət daşıyır. Konkret not nümunəsi ilə fikrimizi tamamlayaq.

“Rast” kökündə “Xocəstə” ayağı



“Rast” kökündə “Şikəsteyi-fars” ayağı



İfaçılara bu kiçik, amma, əsas fərqə fikir vermələri tövsiyə olunur.

ƏDƏBİYYAT:

1. Quliyev T. “Rast” muğamı M.Mansurovun ifasında. B.: Azərnəşr, 1936, 60 s.
2. Musazadə R. Muğamın tədrisi metodikası. B.: MBM, 1912, 192 s.

Сабир АЛЕКБЕРОВ

Старший преподаватель АНК

РАЗЛИЧИЯ МЕЖДУ МУГАМНЫМИ РАЗДЕЛАМИ «ХОДЖЕСТЕ» И «ШИКЕСТЕЙИ-ФАРС»

Резюме: Представленная статья посвящена актуальной проблеме - шобе «Шикестейи-фарс» и «Ходжесте» на примере мугама «Раст». В нотных примерах раскрываются скрытые моменты в исполнении разных исполнителей одного того же шобе, разъясняется роль и значения этих мелодий.

Ключевые слова: «Шикестейи-фарс», «Ходжесте», Мирза Мансур, Гаджи Мамедов, каденция

Sabir ALAKBAROV

Senior lecturer of ANC

DISTINCTION BETWEEN “XOJESTE” AND “SHIKESTEYI-FARS”

Summary: The article says about the pressing problem of the distinction between “Shikesteyi-fars” and “Xojeste”. In music examples is shown hidden moments in performance of the different performers of this goushe, the role and values of these melodies is explained.

Key words: “Shikesteyi-fars”, “Xojeste”, Mirza Mansur, Haji Mammadov, cadency

Rəyçilər: dosent Malik Mansurov

dosent Ramiz Əzizov

İmran ŞİXƏLİYEV

Musiqişünas,

AMEA-nın Memarlıq və incəsənət institunun doktorantı.

Email: imranshikhaliyev@gmail.com

AZƏRBAYCAN MUĞAM ADLARININ TƏFSİRİ MƏSƏLƏLƏRİ

***Xülasə:** Azərbaycan musiqisinin əsas janrı olan muğamlar əsrlər boyu təkmilləşmişdir. Muğam adlarını daşdığı mənə yükünə görə 5 qrupda cəmləşdirmək olar. Bu qrupların təhlili göstərir ki, muğam adlarının mənası musiqi-ifadə vasitələrinin müxtəlif səviyyələrində özünü büruzə verir.*

***Açar sözlər:** muğam adları, şöbə və guşələr, muğam melodikası, muğamın mayə ucalığı*

Şifahi ənənələrə əsaslanan klassik Azərbaycan musiqisinin əsas janrı olan muğamlar əsrlər boyu təkmilləşmiş, zaman keçdikcə öz şəklini və məzmununu bu və ya başqa dərəcədə dəyişmiş, müasir şəkil alaraq indi də öz inkişafını davam etdirir. İşimizin əsas məqsədi, bu təkamül fonunda formalaşan Azərbaycan muğamlarının və onların şöbələrinin adlarının bilavasitə musiqi materialına uyğunluğu məsələsini aydınlaşdırmaqdır.

Muğamların şöbə və guşə adlarının özündə daşdığı mənə yükünü nəzərə alaraq, onları 5 qrupda cəmləşdirmək olar:

- Melodik quruluşuna görə adlanan muğamlar
- Yaratdığı əhval-ruhiyyəyə və obraza görə adlanan muğamlar
- Qərar tutduğu ucalıq tonuna görə adlanan muğamlar
- Şəxs və millət adları ilə adlanan muğamlar
- Məkan adları ilə adlanan muğamlar

Birinci qrupa aid olan muğam adlarının lüğəti mənalari aid olduğu muğam, şöbə və ya guşənin melodiyasında özünü doğruldur. Buna misal olaraq “Nişibi-fəraz”, “Bali-kəbutər” və “Zəngi-şötör” adlarını göstərmək olar.

“Nişibi-fəraz” şöbəsi Azərbaycan muğamlarının ikisində – Şurda və Bayatı-Şirazda ifa olunur. “Nişibi-fəraz”ın hərfi mənası “eniş”, “yoxuş” olsa da, bu muğamlarda “başlanğıca qayıdış” mənasında istifadə olunur. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, bu şöbələr nə daşdığı intonasiya, nə də quruluş xüsusiyyəti cəhətdən bir-birinə bənzəmir. “Nişibi-fəraz” Şur muğamının sonuncu şöbəsidir (“Şur”a ayaq şöbəsinə nəzərə almasaq). Bu şöbənin melodik quruluşu başlanğıcda birinci oktavanın

G pərdəsinə istinad etməklə, sonra gələn hər cümlə növbə ilə əvvəl gələn şöbələrə istinad etməklə əmələ gəlir və axırda mayəyə ayaq verilir.

Bayatı-Şiraz muğamında məqamına görə “Mayə” şöbəsi ilə eyni olan “Nişibi-fəraz” şöbəsinə melodik hərəkət mayənin kvintasından başlayaraq aşağıya doğru enir, mayə ilə kvinta arasında olan bütün pərdələrə istinad edərək mayəyə ayaq verir və bununla da adının mənasını doğruldu.

Adını çəkdiyimiz olan “Zəngi-şötör” isə Dügah, Rast, Çahargah və Nəva muğamlarında ifa olunanmuğam guşəsidir. Bu adın hərfi mənası “dəvə zəngi” olduğundan melodiyanın quruluşunda da bu mənanı qoruyub saxlayır. Belə ki, bu guşənin melodik xəttində zəngi xatırladan elementləri eşitmək olar. Biz bir nümunə kimi müasir ifaçılıqda Çahargah muğamının “Mayeyi-Çahargah” şöbəsinə istifadə olunan “Zəngi-şötör” guşəsini qeyd edəcəyik. Burada melodik xətt elə qurulmuşdur ki, zəng simlərin köməyi ilə mayə pərdəsinin digər pərdələrlə ardıcılılaşması zıncırovlar kimi səslənərək dəvələr üstündə olan zəngləri xatırladır. “Zəngi-şötör” qədim bir musiqi aləti kimi də tədqiq olunmuş və onun qədim Azərbaycanda istifadə olunması haqqında məlumat vardır (9).

Bu qrupa aid etdiyimiz növbəti epizod “Bali-kəbutər”dir. Bu adda müasir Azərbaycan musiqisində bir şox muğam dəstgahlarında guşələrə rast gəlmək olar. Bu guşə də adını və mənasını (fars dilindən “bal” – qanad, “kəbutər” isə göyərçin deməkdir, yəni, göyərçin qanadı) melodik xəttində təsdiq edir. Bu şöbənin melodiyası elə səslənir ki, burada mayə pərdəsi ilə mayənin kvintası, kvartası və tersiya səsləri arasında olan trellər növbələşərək qanad çalmanı xatırladır.

Hər bir muğam, bildiyimiz kimi dinləyicidə müəyyən əhvali-ruhiyyə yaradır. Azərbaycan muğamlarının dinləyicidə yaratdığı əhvali-ruhiyyəni dahi bəstəkar, alim Ü.Hacıbəyli öz şah elmi əsəri olan “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları”nda çox aydın xarakterizə etmişdir (4). Bu muğamlarla yanaşı, onları təşkil edən şöbə və guşələr də eyni zamanda müəyyən hiss və həyəcanı ifadə edir. Şöbə və guşələrdə olan bu xüsusiyyətlər çox vaxt onların adlarında da öz əksini tapır ki, onlara demək olar ki, bütün muğamlarda rast gəlmək olar. Məsələn, hərfi mənası “haqsızlıqdan şikayət” olan “Bidad” guşəsi Hüməyun dəstgahında həzin və kədərli əhvali-ruhiyyədə səslənir. “Çahargah” muğamının əsas və ilk şöbələrindən olan “Bəstə-Nigar”da öz ərlərini, ata və qardaşlarını düşmən üstünə yola salan qız və gəlinlərin obrazı təsvir olunmuşdur.

“Cazibəli”, “xoşagələn”, “valehedici” mənasını verən “Dilkəş” şöbəsi kiçik həcmli muğam olan “Şahnaz”da zil şöbədən əvvəl səslənir. Çox lirik təsir bağışladığı üçün ifaçılar tərəfindən “Rast” və “Mahur” muğamlarında “Vilayəti” şöbəsi ilə sonra da ifa olunur. “Dilruba” şöbəsinə də öz “füsunkar, məftun edən” mənası ilə bu qrupa aid etmək olar. Bu şöbə həm Dügah, həm də Bayatı-Şiraz muğamlarının tərkibinə daxildir. Musiqi quruluşu və məqamı ilə oxşar olan hər iki “Dilruba” aid olduqları

dəstgahın məqam əsasında fərqlənərək, təzadlıq təşkil etməklə muğamın ümumi kompozisiyasında rəngarənglik yaradır.

“Hasar” Çahargah dəstgahının əsas şöbələrindən olmaqla “istehkam”, “hasar”, “mühasirə” mənalarını verir. Çahargahın ümumi məzmununa uyğun olaraq bu şöbə dinləyicilərdə düşmənlə üz-üzə gələn mübariz xalqın obrazını yaradır. Melodik cəhətdən “Mayeyi Çahargah” şöbəsinin elementlərindən istifadə olunaraq kvinta yuxarı səslənməklə mübarizliyi daha da şiddətləndirir. Bundan sonra səslənən “Müxalif” şöbəsi adında olan mənaya uyğun olaraq yeni məqam əsasında çıxış edərək, düşmən obrazını özündə əks etdirir. Xalqın düşmən üzərində qələbəsinə və düşmənin məğlub olmasını “Məğlub” şöbəsi təsvir edir.

Segah muğamında istifadə olunan manəndisözünün üzərində bir qədər dayanmaq istərdik. Manəndi – farsca oxşar, bənzər deməkdir. “Manəndi-Müxalif”, yəni müxalifə oxşar. Bu söz birləşməsi də əbəs yerə yaranmayıb. Bildiyimiz kimi müxalif sözünə Segah muğamlarından başqa Çahargah muğamının şöbələrində də rast gəlirik. Çahargah muğamında “Müxalif”in səs düzümü Segahdakı “Müxalif”dən yalnız bir pərdə ilə fərqlənir. Belə ki, Çahargahda “Müxalif”in əsas pərdəsinin alt aparıcı tonu natural vəziyyətdə (A mayəli “Müxalif”in aparıcı tonu G-dir) Segahda isə artırılmış vəziyyətdədir (C mayəli “Manəndi müxalif”in aparıcı tonu H-dir). Hər iki şöbənin digər pərdələri bir-biri ilə eynilik təşkil edirlər. Ola bilsin ki, “Segah”dakı manəndi sözü, “Çahargah”ın müxalifinə oxşar mənasında işlədilir. “Müxalif”in özü isə zidd, əks, uyğun olmayan mənasını verir. Bu mənada həm Çahargahda, həm də Segahda bu şöbələr məqam xüsusiyyətlərinə görə adlarına uyğun gəlir. Yəni, quruluşuna görə şüştər üstündə olan “Manəndi-Müxalif” segah məqamı ilə, “Müxalif” şöbəsi isə çahargah məqamı ilə müəyyən təzad təşkil edir ki, bu da muğamın ümumi kompozisiyasına rəngarənglik verir.

“Manəndi-Müxalif” haqqında deyilən sözləri eynilə “Manəndi-Hasar” şöbəsinə də aid etmək olar. Fərq təkəcə ondadır ki, Çahargahın “Hasar”ı ilə Segahın “Manəndi-Hasar”ı quruluş etibarilə eynidir. Hətta hər iki muğamda “Hasar” şöbəsiindən sonra “Müxalif” şöbəsi ifa olunur (Çahargahda “Hasar”ın inkişafı nəticəsində yaranan “Müalif” və “Qərrə” şöbələri nəzərə alınmasa). Əgər Çahargahda “Hasar” çox inkişaf etdirilib öz daxilində yeni şöbələr yaradırsa, Segahda bu inkişaf çox olmayıb, tezliklə “Manəndi-Müxalif” şöbəsinə keçirilir. “Hasar” şöbəsinin ümumi xüsusiyyətlərindən biri də odur ki, daxil olduğu muğamlarda mayədən kvinta münasibətində yerləşir.

Orta əsrlərdə Azərbaycan musiqisinin əsas 12 muğamlarından biri olan “Üşşaq” hal-hazırda Rast ailəsinə daxil olan bütün muğamlarda “mayə”dən sonra səslənən şöbədir. “Üşşaq” sözünün mənası aşıq, məşuqa uyğun gəlir. Məhz bu xüsusiyyətinə görə Ü.Hacıbəyli öz “Leyli Məcnun” muğam operasında iki aşıqın ifasında bu şöbədən istifadə etmişdir.

Adlarını sadaladığımız və haqqında danışdığımız muğam adlarından başqa “Çəkavək” (farsca torağay), “Əşiran” (qohum-əqraba, dost-aşna), “Xocəstə”, “Novruzi rəvəndə” (farsca novruz bitkisi), “Pər pərəstuk” (farsca qaranquş qanadı), “Suzi-gudaz”(farsca dərd çəkmək) kimi şöbə və guşələr də dinləyicilərdə adlarının mənalarına uyğun olaraq əhvali-ruhiyyə və obraz yaradırlar.

Üçüncü qrupa biz “Düghah”, “Segah”, “Çahargah”, “Pəncgah” kimi muğam və şöbələri aid edə bilərik. Burada “gah” sözü tərcümədə məkan, yer, dayanacaq mənasında, ilk söz isə fars dilində olan saylara uyğun olaraq iki, üç, dörd və beş mənalarında işlədilir. “Düghah” – ikinci, “Segah” – üçüncü, “Çahargah” – dördüncü, “Pəncgah” isə – beşinci yer, məkan, dayanacaq kimi tərcümə oluna bilər. Bu say sırası ilə biz Yegah, Şeşgah və Həftgah kimi sözləri də düzəldə bilərik. Lakin bütün musiqi lüğətlərində bu adlar muğam və şöbə adları kimi deyil, sadəcə diatonik səs düzümünün saya uyğun pərdələri kimi qeyd olunur.

Muğamlar içərisində elə adlara rast gəlinir ki, onlar şəxs və ya millət adlarına uyğun gəlirlər. Hər bir şöbə və ya guşə adlanarkən ya onun yarandığı məkan, ya da yaradıcısı nəzərə alınır. Belə adlara Şur dəstgahında, “Mayeyi-Şur” şöbəsinə səslənən “Baba Tahir” guşəsini və onunla yanaşı səslənən “Hacı Dərvişi” guşəsini, adı qəbilə adından götürülmüş, Hüməyun dəstgahında “Suzi-gudaz”dan əvvəl səslənən “Bavi” (qəbilə adından götürülmüşdür) guşəsini, Rahab və Nəva dəstgahlarında istifadə olunan “Hacı Yuni” şöbəsi, Bayatı-Qacar dəstgahına aid olan “Şah Xətai” şöbələrinin hər biri müəyyən şəxs adı ilə bağlıdır. Keçmişdə çobanların mal-qara otaran zaman tütəkdə ifa etdikləri “Çoban bayatı”nı da bu sıraya daxil etmək olar. Bir növ çağırış sədalarına bənzəyən melodiya ilə mal-qara sürüsünü otlağa və ya yatağa aparırdılar. Sonralar isə “Çoban bayatı” muğam ifaçılığına da daxil olmuşdu. Qurban Primovun müşayiəti ilə C.Qaryağdıoğlu və Keçəçioğlu Məhəmməd bunu bir muğam kimi ifa etmişlər. Segah muğamının variantlarının bəziləri şəxs adları ilə əlaqədardır. Bu adlar Segah muğamını ifa edən xanəndələrin adları ilə bağlıdır. Məsələn, “Mirzə Hüseyn Segahi”, “Haşım Segahi” və s.

Azərbaycan musiqisində daha iri həcmli muğam və şöbə adları da mövcuddur ki, onlar böyük bir qəbilə, tayfa, millət və ya xalqın adı ilə bağlıdır. Bu qəbildən olan muğam adlarına böyük türk tayfaları ilə bağlı olan, əvvəllər müstəqil muğam olsa da, sonralar Şur dəstgahının tərkibində bir şöbə kimi səslənən “Bayatı Türk”ü, keçmiş cədvəllərdə Rast, Çahargah və Nəva muğamlarının tərkibində rast gəlinən “Kərküki” şöbəsinə, adı kürd milləti ilə əlaqəli olan, şur məqamında qurulan, lakin artıq müstəqil bir muğam kimi formalaşan “Bayatı-Kürd” muğamını və nəhayət bir çox muğamların tərkibinə daxil olan, adının mənasına (“şikəstə” – sınıq, qırılmış, məğlub edilmiş) uyğun olan, çox həzin, qəmli xarakteri, nalə, fəryad qoparan musiqisi ilə diqqəti cəlb edən “Şikəsteyi-fars” şöbəsinə aid etmək olar. Ümumiyyətlə, şikəstə adı ilə bağlı

Azərbaycan musiqisində həmçinin öz mədəniyyətimizin məhsulu olan zərbi-muğamlar da mövcuddur ki, onlar növbəti bölməyə daha çox uyğun gəlir.

Böyük bir vilayət, ölkə və ya şəhərlər ilə bağlı olan muğam adları bir qrupda cəmləşir. Bu səpgidən olan muğam adları, sözsüz ki, muğamların yarandığı və ya aid olduğu yer, məkan ilə əlaqəlidir. Muğamın yalnız digər Şərq ölkələrində deyil, həm də Azərbaycanda da inkişaf edib formalaşmasına sübut kimi, keçmişdə Rast, Şur, Çahargah, Bayatı-Kürd kimi muğamların tərkibində olan, müasir muğam ifaçılığında isə Şahnaz muğamında sonuncu “Azərbaycan” şöbəsini misal göstərə bilərik.

Mahur-Hindi muğamı üzərində qurulan “Heyratı” zərbi muğamının adı ilə əlaqədar olan Herat, İranla Əfqanıstanın sərhəddində olan bir vilayət adı olmaqla vaxtı ilə Səfəvilər dövlətinin mərkəzlərindən biri olmuşdur.

Bizə məlum olan muğam cədvəllərində “Mavərənnəhr” Rast, Dügah, Çahargah və Rahab muğamlarının tərkibində göstərilərsə də, hal-hazırda Bayatı-Qacar muğamının şöbəsi kimi tədris olunur. Ərəb dilindən “çayın o tayı” mənasını verən “Mavərənnəhr”, Orta Asiyada tarixi bir bölgədir. Səmərqənd və Buxara kimi mədəniyyətin inkişaf etdiyi şəhərlər burada yerləşir.

İrənin fars bölgəsində, əsrlər boyunca bir mədəniyyət və sənət şəhəri kimi tanınan Şiraz, İrənin “mədəniyyət paytaxtı”, “şairlər şəhəri” və “güllər şəhəri” kimi adlar daşıyır. Azərbaycan musiqisinin əsas və irihəcmli dəstgahlarından biri olan Bayatı-Şiraz bu şəhərin adı ilə bağlıdır.

Ən qədim muğam dəstgahlarımızdan olan Bayatı-İsfahan zaman keçdikcə dəyişikliklərə uğrayaraq Bayatı-Şiraz muğamının tərkibinə daxil olmuşdur. Bu şöbənin də adının İrənin üçüncü ən böyük şəhəri sayılan və dünyanın ən gözəl memarlıq incilərindən biri olan İsfahan şəhəri ilə bağlılığı danılmazdır.

Rast ailəsinə daxil olan bir çox muğamlarda rast gəlinən “Əraq” şöbəsini bəzən “İraq” adlandırırlar. Hər iki halda bu şöbəni də bu qrupa aid etmək olar. Çünki İraq dövləti kimi, İrəndə İsfahan və Həmədan şəhərlərinin arasında Əraq adlı şəhər də vardır.

Ü.Hacıbəylinin təbirincə desək, dinləyicidə dərin kədər hissi oyadan Şüştər muğamının adı İrənin cənubunda, Küveytlə sərhəddə, İrən körfəzində yerləşən kiçik bir şəhər adı ilə uyğun gəlir.

Zərbi muğamlardan “Qarabağ şikəstəsi”, “Kəsmə şikəstə” və “Şirvan şikəstəsi”nin adlarının mənası bu zərbi muğamların Azərbaycanda yaranmasının qənaətinə gəlməsinə zəmin yaradır.

Muğam terminlərinin hansı dildə izah olunmağından asılı olmayaraq, Azərbaycan muğamları bütün xüsusiyyətlərinə görə bir çox Şərq xalqlarının muğamlarından fərqlənir. Artıq dünya musiqi mədəniyyətində “Azərbaycan muğamı” kimi bir anlayış formalaşmışdır. Xüsusilə son illərdə respublikamızda UNESCO və

Heydər Əliyev fondu xətti ilə saysız hesabsız beynəlxalq musiqi tədbirlərinin keçirilməsi mədəniyyətimizi bütün dünyaya tanıdır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Babayev Q. Tarzən Kamil Əhmədov. B.: Işıq, 1981, 24 s.
2. Bədəlbəyli Ə.B. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. Təkrar nəşr. B.: 2017, 512 s.
3. Əhmədov K. Azərbaycan muğamlarının quruluş və inkişaf xüsusiyyətlərinə dair. Müsahibə, şəxsi arxiv, lent yazıları. 1988
4. Hacıbəyli Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B.: Apostrof, 2010, 154 s.
5. Hacıbəyov Ü. Seçilmiş əsərləri. B.: Yazıçı, 1985, 653 s.
6. İsmaylov M.C. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. B.: Işıq, 1984, 100 s.
7. İsmaylov M.C. Azərbaycan xalq məqamlarının qohumluq münasibətləri haqqında. //Ученые записки, серия XIII, история и теория музыки, 1972, №9, s. 4 – 43
8. İsmaylov M.C. Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi-metodik öçerklər. B.: Elm, 1991, 120 s.
9. Nəcəfzadə A.İ. “Bayatı” sözü ilə başlanan muğamlar. // “Xalq cəbhəsi” qəzeti, 2015. 5 avqust. s.14. URL: <http://www.anl.az/down/meqale/xalqcebhəsi/2015/avqust/450571.htm>
10. Xəlilov V.C. Muğamların tədrisinə dair metodik tövsiyələr. B.: XTN mətbəəsi, 1982, 45 s.
11. Zöhrabov R.F. Muğam. B.: Azərnəşr, 1991, 219 s.

Имран ШИХАЛИЕВ

Музыковед

Докторант Института архитектуры и искусства НАНА

ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ НАЗВАНИЙ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ МУГАМОВ

Резюме: *Мугамы, являющиеся основным жанром в азербайджанской музыке, совершенствовались веками. По смысловому значению названий, мугамы можно поделить на 5 групп. Анализ каждой группы показывает, что названия азербайджанских мугамов оправдывают себя на различных уровнях музыкально-выразительных средств.*

Ключевые слова: *мугамные разделы, название мугамов, мугамная мелодика, тональная высотность мугамов*

Imran SHIXALIYEV

Musicologist

Doctoral student of the Institute of Architecture and Art of ANAS

INTERPRETATION OF AZERBAIJAN MUGHAM NAMES

Summary: *Mughams, which are the main genre in Azerbaijani music have been perfected over the centuries. By meaning, the names of mughams can be divided into 5 groups. The meanings of the names of the Azerbaijani mugham justify themselves.*

Key words: *mughams and sections, the terminology of mughams, melodic intonations in mugham, tonal altitude of mughams*

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Sevil Fərhadova
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Telman Qəniyev

Fəxrəddin DADAŞOV

Xalq artisti, professor

Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

Ağasəlim ABDULLAYEV

Xalq artisti, professor

Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

MUGAM SƏNƏTİNİN TARİXİ KÖKLƏRİNƏ DAİR

***Xülasə:** Məqalədə muğam sənətinin tarixi kökləri araşdırılır. Qeyd edilir ki, muğam və folklor musiqi nümunələrində melodiyanın quruluşunda rast gəldiyimiz təkrar frazalar hər iki sənət janrı arasında müəyyən paralellər aparmağa əsas versə də bunlar bir-birindən fərqli cəhətlərdir.*

***Açar sözlər:** muğam, şərq fəlsəfəsi, folklor*

Muğam sənəti Şərqin ən böyük, qiymətli, monumental musiqi sənəti növüdür. O, Azərbaycan, Türkiyə, İran, özbək, uyqur, ərəb və digər xalqların musiqi dünyasının, mədəniyyətinin yüksəlişində böyük rol oynamışdır. Bir çox Şərq və Orta Asiya xalqları muğam sənətinin, onların mədəni nailiyyətlərinin ayrılmaz tərkib hissəsi olduğunu dəfələrlə qeyd etmişlər.

Qeyd etdiyimiz xalqların musiqi yaradıcılığına, ənənələrinə müraciət etsək, onların həyat tərzində, məişətlərində muğam sənətinin çox dərin izləri və emosional təsirinin olduğunu şahidi olarıq. Bu baxımdan, muğam sənət növünün tədqiqinə tarixi kökünün öyrənilməsinə çox böyük diqqət yetirilir. Muğam sənətinin öyrənilməsi ilə əlaqədar beynəlxalq simpoziumlar, elmi konfranslar, festivallar keçirilir. Bu sahədə ümumdünya miqyasında alimlər yetişmişdir.

Muğam Azərbaycanın, Yaxın və Orta Şərqin, Orta Asiyanın, Çin vadisinin ərazilərində yaşayan xalqların mədəni və mənəvi həyatında əsrlər boyu böyük rol oynamış musiqi sənəti nümunəsidir. O, insanı kamilləşdirməyə, zəka və idraka qida verməyə xidmət edir. İnsanı hikmətə, məhəbbətə, həqiqəti dərk etməyə, varlığa inama səsləyən qədim ənənələrimizdən gələn müdrik sənət növüdür. Muğam insanın harmonik müvazinətini tənzimləyən, həyata sevgi və məhəbbət oyadan, əsrlərdən bəri bəşəriyyətin mənəvi dəyərlərinin inkişafında mühüm rol oynamış sənət abidəsidir. Muğam həm müdriklik, həm də məhəbbət rəmzidir. Bəşəriyyətin bilik və mənəvi

mədəniyyətinin ən qədim və dəyərli sahələrindən biri kimi fəlsəfi qüdrətə malik muğam dünyanın dərk edilməsinin xüsusi forması olub varlığın ümumi problemlərinə baxışlar sistemidir.

Muğam bəşəriyyətin mənəvi mədəniyyətinin ən qədim və dəyərli sahəsi olub, insanın cəmiyyətdə inkişafını, onun dünyanı dərk etməsi, həyata, varlığa, insan probleminə baxışlar sisteminin, dünyagörüşünün formalaşmasının təməlini qoyan mənəvi məhfumdur. Muğamın tərbiyəvi xüsusiyyətlərinə, onun insanlar arasında ünsiyyətin müsbət təsirinə diqqət yetirsək, böyük sosial əhəmiyyətini görə bilərik. Muğamların əsas mahiyyəti sosial ehtiyacdən doğan və ictimai mühitdə keyfiyyət göstəricilərinin yüksəlməsinə xidmət edir. İnsan sosial varlıq olaraq müxtəlif xarakterik cəhətlərə, temperamentə, emosiyaya malikdirsə, muğam insan mənəviyyətinin güzgüsü olmaqla müxtəlif keyfiyyət göstəricilərinə, xarakterə, temperamentə, emosiyaya malikdir. Muğam insanın tərəqqisi, cəmiyyətdəki rolu və inkişafı ilə əlaqədar həyatı dərk dairəsini genişləndirir.

Bu sənət növü elə bir musiqi janrıdır ki, o, insanı əyləndirməyə deyil, düşünməyə sövq edir. Muğam dəstgahlarının istər instrumental, istərsə də vokal – instrumental kompozisiyalarında şöbə və guşələrin ifadə xüsusiyyətləri danışiq dilinin ahəngi zəminində qurulduğu üçün, ifadə vasitələrinə xas cəhətləri özündə ehtiva etmişdir. Vokal ifadə xanəndə səsinin çalarlarını nümayiş etdirmək üçün çox vaxt zəngülələr, melizmlər, səs texnikasından istifadə edir, ifanı milli ornamentlərlə, məqam-intonasiya çeşidləri ilə zənginləşdirir, səslənən muğama xüsusi tərəvət, effekt gətirir. Muğamların melodik dilini insanın danışiq dilinə yaxınlaşdıran əsas səbəb istifadə edilən qəzəllərin vəznlərinin, təfilələrin metro-ritmik quruluşlarıdır. Deklasiyadan fərqli, muğam ifaçılığında qəzəllərin uzanan saitlərində musiqi avazlarından geniş istifadə olunur. Nəticədə muğamın musiqi dili insanın danışiq dili ilə həmahənglik təşkil edir. Sözüün daşdığı informatik məlumat, mənəvi yükünü insan beyni tez dərk edir. Bu mənada muğamlar qəlbə tez təsir etmə gücünə malikdir. Muğamların insana təsirini öyrəndikdə mayəsi zil tonlara düşən dəstgahların əqidəyə, idraka təsir etdiyinə şahidi oluruq. “Rast”, “Şur”, “Bayatı-Şiraz”, “Mirzə Hüseyn segahı”, “Haşım Segah”, “Dəşti”, “Bayatı Kürd” muğam dəstgahlarının mayə səs yüksəklikləri, zil tonlara düşdüyü üçün onlar ilk növbədə idraka, əqidəyə, emosional əhvali-ruhiyyəyə təsir göstərir. Muğamların insan psixologiyasına təsirinə diqqət yetirsək orada hər bir muğam dəstgahının ayrılıqda insan əqidəsinə, xarakterinə, davranışına və digər keyfiyyətlərə təsir etdiyinə şahidi oluruq. Muğam janrının tarixinin öyrənilməsi onun şəhər mədəniyyəti, xüsusən də saray musiqi ənənələri ilə bağlı olduğunu, folklor musiqisinin isə həm kənd, həm də şəhər mühiti üçün xarakterik olduğunu ortaya çıxardı. Şəhər məişətində musiqi folklor janrları – xalq mahnılarından, rəqslərindən, laylaldan və bir sıra mərasimlərdə istifadə edilən musiqi havalarından da istifadə olunması danılmazdır.

Folklor musiqi nümunələri əzəldən daha mürəkkəb musiqi janrı olan muğamlarla yanaşı ifa edilib. Azərbaycanın bütün musiqi janrlarının bünövrəsində milli məqam səs düzümləri dayandığı üçün hər bir musiqi janrının melodik bünövrəsini ayrı-ayrı muğam intonasiyaları təşkil edir. Folklor musiqi janrlarının təhlili göstərir ki, onların bir qismini sadə əməkçi xalq, digər qismini peşəkar musiqiçilər yaradırlar. Muğamların melodik quruluşunun, ritm-intonasiya xüsusiyyətlərinin nəzəri cəhətdən müqayisəli şəkildə təhlili, onun melodiylarının musiqi mədəniyyətimizin qədim ənənələrində yaşayıb yaratmış peşəkar ifaçı, bəstəkarlar tərəfindən yazıldığını göstərdi. Bu mənada XIII əsrdə yaşayıb yaratmış məşhur ifaçısı və bəstəkarı S.Urməvinin, XV əsrdə isə Ə.Q.Mərağayinin yazdıqları muğam havalarını təqdim edə bilərik.

Vokal-instrumental muğam dəstgahının inkişafı üçün xarakterik olan qəzəl janrının və folklor musiqisində geniş istifadə edilən heca vəznlərinin, bayatıların müqayisəli təhlili hansı musiqi janrının daha qədim ənənəyə malik olduğunu üzə çıxarır. Muğam adları ilə adlandırılan milli məqam səs düzümləri yalnız səs düzümləri təmsalində deyil, milli musiqi təfəkkür formasında xalq sənətkarlarının – bəstəkarlarının yaratdığı bütün janrlarda öz əksini tapır. Muğam janrının nəzəri təhlilində melodiyanın yazılış üslubuna diqqət yetirilsə, onların peşəkar dəsti-xəttində olması o saat diqqəti cəlb edir. Qədim ənənəyə xas olan sadə formalı, muğam havalarında mövcud period quruluşuna oxşar cəhətləri folklor musiqi nümunələri ilə müqayisə etmək olar. Folklor musiqi nümunələri musiqi forması baxımından müqayisə edilsə, bir çox hallarda burada da period quruluşu, sadə, iki və üç hissəli formalarla qarşılaşmaq mümkündür. Folklor musiqisində xalqın əmək, məişət prosesində yaratdığı mahnıların melodik quruluş formasında peşəkar musiqiçi sənətkar dəsti-xəttinin olmaması bu növ musiqi nümunələrində melodiyların sadə, anlaşılıqlı olmasını şərtləndirir. Xalq musiqisinin mahir ifaçıları, professional sənətkarlar olan xanəndə və instrumental ifaçıların yaratdıqları mahnı, təsnif, rəng, diringə və dərəmədlərin müəyyən zaman keçdikdən sonra xalq musiqisi repertuarında dövrümüzə qədər gəlib çıxmış sənət nümunələrində professional dəst-xətt özünü təsdiq edir.

Muğam sənəti ilə folklor musiqi nümunələrini nəzəri cəhətdən təhlil edərkən onların sadə, xalq və ya professional ifaçılar tərəfindən yazılmasından asılı olmadan bu janrlar arasında çox sıx əlaqə olduğunun şahidi oluruq. Hər iki sənət nümunələrinin eyni materialdan – məqam səs düzümləri, ritm-intonasiya xüsusiyyətləri, kök və səs sistemi, poetik mətn, melodik quruluş, milli zəmində inkişaf onları bir-biri ilə uzlaşdırır.

Muğamları və folklor musiqisini doğmalaşdıran səbəblərdən biri də onların eyni tarixi şəraitdə, eyni etnik qurumlar, xalq içindən çıxmış sənətkarlar tərəfindən yaradılması zamanı milli təfəkkür tərzinin özünü büruzə verməsidir. Milli dilin

qanunauyğunluqları çərçivəsində formalaşan və ümumi ahəng qanununa tabe olan musiqi təfəkkür tərzinin formayaradıcı xüsusiyyətlərinin eyni milli zəmində inkişafı onları məqam-tonal intonasiya dairəsində birləşdirir. Eyni psixoloji mühitdə, milli ənənədə formalaşmış sənətkarların hər iki sənət janrlarını yaratması, milli məqam səs düzümləri təfəkkürü əsasında yerinə yetirilir. Muğam ilə folklor musiqisinin melodik inkişaf prinsipindəki fərqlərə nəzər salsaq görürük ki, muğam dəstgahlarının tərkibinə daxil olan muğam havaları sərbəst metrik ölçüdədir. Muğam dəstgahların tərkibinə daxil olan təsniflər, rənglər, diringilər, dərəcələr metrik ölçüyə əsaslanır və dəqiq ritmik formaları özündə birləşdirir.

Zərbi-muğamlarda müşayiət partiyası müəyyən metro-ritmik quruluşda olsa da xanəndənin zil registrdə oxuduğu muğam parçası ənənəvi formada sərbəst metrik ölçüdə ifa edilir. Vokal-instrumental dəstgahlarda muğam melodiyları əsasən qəzəl üstündə oxunduğu üçün qəzəlin vəzninin metrik ölçüləri xanəndənin oxuduğu melodiyanın ritm-intonasiya xüsusiyyətləri ənənəvi muğam parçalarının sərbəst metrik ölçüsü ilə üst-üstə düşür və muğam dəstgahının melodik inkişaf prinsipində özünü göstərir. Instrumental muğam dəstgahlarda melodiyanın ritm-intonasiya xüsusiyyətləri sərbəst metrik ölçüdə özünü göstərərək ifaının – yaradıcı sənətkarların milli düşüncə tərzindən irəli gələn məqam təfəkkürü, formayaradıcı amillər ilə üst-üstə düşür və dəstgahın melodiyanın inkişaf prinsipini yaradır. Muğam melodiylarının inkişaf prinsipində kanon, sekvensiya, variasiyalıq, dramatik xətt, məzmun və improvizə elementləri əsas meyar olub, özünü melodiyanın quruluş arxitektikasında göstərir. Muğam melodiyları müxtəlif təfsirlərdə, variantlarla ifa edilə bilər. Bu vaxt melodik quruluş formaca dəyişsə də məzmunca və məqam səs düzümləri, təfəkkür formasına görə dəyişmir. Muğam dəstgahlarının melodik quruluşunun inkişaf xəttində mövcud bir neçə müstəqil musiqi fikrinin, melodiyların bir-birini əvəz etməsi dəstgahın ümumi məzmununa, dramatik inkişaf xəttinə xidmət edir. Vahid məqam çərçivəsində formalaşan intonasiya xüsusiyyətləri həmçinin musiqi təfəkkürü meyarına çevrilir. Ayrı-ayrı muğam parçaları ümumi dəstgah quruluşunda vahid məqam dairəsinə tabe olduğu üçün polimelodik quruluşlu silsiləli formanın yaradılmasını təmin edir. Muğam və folklor musiqi nümunələrində melodiyanın quruluşunda rast gəldiyimiz təkrar frazalar hər iki sənət janrı arasında müəyyən paralellər aparmağa əsas versə də bunlar bir-birindən fərqli cəhətlərdir.

Muğamlar müəyyən hadisələrlə əlaqədar yaranıb. Məsələn: “Şah Xətai”, “Xosrovani”, “Bayatı-Qacar” şahların şənini; “Novruze Kuçek”, “Novruze Xara”, “Novruz-Rəvəndə” Novruz bayramı ilə əlaqədar; “Bayatı-Əcəm”, “Bayatı-Kürd”, “Bayatı Türk”, “Ovşarı”, “Bayatı-İsfahan”, “Bayatı-Şiraz”, “Şüştər” şəhər adları ilə əlaqədar yaranıb. Muğamlar müxtəlif hadisələrlə əlaqədar yarandığı üçün onların emosional təsir gücü də müxtəlifdir. Eyni zamanda muğam janrının musiqi materialında, metro-ritmik xüsusiyyətlərində aşiq sənəti nümunələri çoxdur. Məsələn:

Qaraçı (Qəraçə), Keşiş oğlu, Ovşarı, Heyratı və digər havaların, zərbi-muğamların melodik, metro-ritmik komponentlərinə diqqət yetirsək görürük ki, doğrudan da aşiq sənət nümunələri muğam janrına təsir etmiş, onun melodik, ritmik xüsusiyyətlərini daha da zənginləşdirmişdir. Muğamların ayrı-ayrı musiqi parçalarından ibarət olması faktı həmçinin, onların yer, tayfa, şəhər, kiməsə ithaf olunması dəlilləri bir daha sübut edir ki, muğam havalarının yaranışı tam qanunauyğun bir prosesdir. Muğamların Azərbaycan-Türk mənşəli olmasını göstərən əsas dəlillərdən biri də muğamların musiqi materiallarında aşiq sənət nümunələrinin olmasıdır.

Aşiq sənəti isə tarixən türkdilli xalqlarda geniş yayılmış və indi də öz hegemon mövqeyini bu xalqların musiqi yaradıcılığında saxlayır. Muğam sənətinin tarixən inkişaf mərhələlərinə diqqət yetirsək son XIX əsrdə və XX əsrin əvvəllərində digər xalqların musiqi yaradıcılığı ilə müqayisədə Azərbaycanda muğamların inkişafı böyük sürətlə irəliləmişdir. Azərbaycanda “Şahnaz”, “Qatar”, “Mirzə-Hüseyn” və “Haşım Segah”ın, həmçinin “Çoban-Bayatı” instrumental muğamının, zərbi muğamların yaranması bu fikri təsdiqləyir.

Azərbaycan muğamı bu gün də dünyanı fəth etməkdədir. Qədim alətlərdə səslənən muğam saflığına görə seçilərək, Azərbaycan xanəndələri tərəfindən daha da füsunkar ifa olunmaqla yanaşı öz üslubunu qorumaqdadır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Azərbaycan Milli Ensiklopediyası. Redaktor: İlham Əliyev. “Azərbaycan” cildi. B.: “Azərbaycan Milli Ensiklopediyası” Elmi Mərkəzi, 2007, 884 s.
2. Azərbaycan Sovet Ensiklopediyası B.: 1980, 819 s
3. Bədəlbəyli Ə. B. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. B.: Elm, 1969, 248 s.
4. Bülbül. Seçilmiş məqalə və məruzələri. (Tərtibçilər: Ə.İsazadə və Q.Qasımov). Azərbaycan SSR EA-nın nəşriyyatı, 1968, 277 s.
5. Bayat F. Folklor dərsləri. B.: Elm və Təhsil, 2012, 424 s.
6. Кулизаде З. А. Из истории азербайджанской философии VII-XVI в. Б.: Азернешр, 1992. 200 с.
7. Кулизаде З.А. Хуруфизм и его представители в Азербайджане. Б.: Элм, 1970. 120 с.
8. Насибəyli Ü. Ə. Əsərləri II cild. B.: AEA-nın nəşri, 1965, 408 s.

Фахраддин ДАДАШЕВ

Народный артист, профессор

Агасалим АБДУЛЛАЕВ

Народный артист, профессор

ОБ ИСТОРИЧЕСКИХ КОРНЯХ МУГАМНОГО ИСКУССТВА

***Резюме:** В статье рассматриваются исторические корни мугамного искусства. Отмечается их общие и отличительные черты. Выявляются пов-*

торные фразы в мелодических структурах, которые встречаются в мугамных и фольклорных образцах дающих почву для параллелей между двумя этими жанрами.

Ключевые слова: мугам, восточная философия, фольклор

Fakhraddin DADASHOV

People`s artist, professor

Agaselim ABDULLAYEV

People`s artist, professor

THE HISTORICAL ROOTS OF MUGAMIC ART

Summary: *The article examines the historical roots of mugham art. It is noted that repeated phrases in melodic structures that occur in mugham and folklore examples give the ground for parallels between the two genres, but they are qualitatively different from each other.*

Key words: *mugham, east philosophy, folklore*

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Rafiq Musazadə;
dosent Elçin Həşimov

Sevda MÜTƏLLİMOVA

AMK-nın baş müəllimi

Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

Email:sevda.mutallimova86@gmail.com

HACI XANMƏMMƏDOVUN MAHNI YARADICILIĞININ ÜSLUB XÜSUSİYYƏTLƏRİ

***Xülasə:** Hacı Xanməmmədovun yaradıcılıq irsində mahnı janrı xüsusi yer tutaraq bəstəkarın özünəməxsus üslub cizgilərini müəyyən edir. Bəstəkarın yaradıcılığında mahnıvarilik aparıcı üslub kimi özünü göstərir. Bəstəkarın vokal musiqisində insan qəlbinin zərifliyi ilə bağlı olan yüksək estetik lirika milli köklərə bağlı sadə və parlaq melodiylarda öz əksini tapmışdır.*

***Açar sözlər:** mahnı, vokal musiqi, melodiylar, xalq mənəbləri, üslub xüsusiyyətləri*

Azərbaycanın xalq artisti, görkəmli bəstəkar Hacı Xanməmmədovun yaradıcılığında mahnı mühüm yer tutur. Bu janrın ilk nümunələri Azərbaycan musiqisində Üzeyir Hacıbəyli, Müslüm Maqomayev, Asəf Zeynalli, Səid Rüstəmov və başqa bəstəkarlar tərəfindən yaradılaraq milli musiqi xəzinəsinə daxil olmuşdur. Hacı Xanməmmədov bu bəstəkarların ənənələrinə əsaslanaraq və onları davam etdirərək gözəl mahnıların müəllifi kimi Azərbaycan musiqi mədəniyyətində özünəməxsus yer tutur. Onun mahnıları tükənməz xalq musiqi mənbələrindən qidalanaraq parlaq milli koloriti ilə seçilir.

H.Xanməmmədov öz mahnı yaradıcılığında milli musiqi ənənələrinə sadıq qalaraq, xalq musiqisi ruhunda gözəl əsərlər yaratmış və milli ruhlu mahnıları ilə xalqın dərin məhəbbətini qazanmışdır. Bəstəkarın yazdığı çoxsaylı mahnılar xalq musiqi mənbələrinə çox yaxındır. Eyni zamanda, mahnı janrı yeni məzmun və xarakter kəsb etmişdir. Bəstəkarın yaradıcılığında ənənəvi üslublu mahnılarla yanaşı, romans, ballada, qəzəl-romans tipli vokal nümunələr də öz əksini tapmışdır.

Vokal musiqi sahəsində ənənələrin inkişaf etdirilməsi musiqi şüuruna da təsir göstərərək, xalqın bədii zövqünü yüksəldir. Bu da bəstəkar mahnılarına münasibətin formalaşmasında əsas meyara çevrilir. Hacı Xanməmmədov öz mahnıları ilə bu janrda öz sözünü demiş və konkret bədii keyfiyyətlərə malik fərdi dəst-xətti ilə seçilmiş mahnı üslubunu yaratmışdır.

Mahnı janrı H.Xanməmmədovun yaradıcılığında atdığı ilk addımları ilə bərabər onu müşayiət etmişdir. Bu sahədə o, bütün yaradıcılığı boyu çalışmış və daim

öz qələmini sınıamışdır. Onun yaratdığı hər bir mahnı nümunəsi nikbin ruhu, səmimiyyəti ilə seçilir. Bəstəkarın mahnılarının mövzu və obrazları onun digər janrlarda yazdığı əsərləri üçün də intonasiya-tematik əsas kimi xidmət edir.

Mahnı ən geniş yayılmış və hamı tərəfindən sevilən, başa düşülən janr olduğundan H.Xanməmmədov da məhz mahnıları vasitəsilə humanist ideyaları müxtəlif nəsilərdən olan insanlara çatdırmağa çalışmışdır. O, hər bir mahnının mövzusunə xüsusi diqqət yetirmiş, melodiyanın mətnə uyğun gəlməsinə çalışmışdır. H.Xanməmmədovun mahnıları müxtəlif mövzuları əhatə edir: məhəbbət lirikası və romans keyfiyyəti daşıyan mahnılar, doğma torpağa, yurda məhəbbəti tərənnüm edən vətənpərvərlik mövzusu ilə bağlı və s. mahnıları göstərmək olar.

H.Xanməmmədov mahnılarının əksəriyyətini Mikayıl Müşfiqin və Aşıq Ələsgərin sözlərinə bəstələmişdir. Poetik mətnin seçimi bəstəkarın mahnı üslubuna müəyyən cizgilər aşılamışdır. M.Müşfiqin şeirlərinə bəstələdiyi “Yaşa, könül”, “Yadıma düşdü”, “Oxu, sevgilim”, “Sənin gözlərin”, “Qurban olduğum”, “Neyçün gəlmədin”, “Arzuya bax, sevgilim” və başqa mahnılar, Aşıq Ələsgərin sözlərinə yazılan “Telli”, “Güllü”, “Qadan alım”, “Ceyran”, “Getmə, amandı”, “Niyə döndü” mahnıları bu qəbildəndir. H.Xanməmmədov həmçinin, Səməd Vurğun, Şıxəli Qurbanov, Rəsul Rza, Məmməd İsmayıl, Həmid Abbas, Balaş Azəroğlu, Aşıq Alı, Qəşəm İsabəyli və b. şairlərin sözlərinə mahnılar bəstələmişdir.

H.Xanməmmədovun mahnı yaradıcılığının əsas və həlledici keyfiyyəti onun melodik üslubudur. Bəstəkarın mahnılarının dərin və mənalı fərdi xarakterini bəstəkarın xalq intonasiyalarına münasibəti təyin edir. Mahnıların mənbəyini xalq mahnı yaradıcılığının əsaslandığı məqam-intonasiya, quruluş və kompozisiya xüsusiyyətləri müəyyənləşdirir. Xalq musiqisi ilə janr əlaqələri bəstəkarın mahnılarında da üzə çıxır. Belə ki, onun mahnılarında xalq musiqisindən və aşıq havalarından gələn xüsusiyyətlər daha qabarıq üzə çıxır. Bəstəkarın bu janrda yaratdığı əsərlər öz sadəliyinə, ehtiraslığına, təsirli melodiyasına, formasının aydınlığına və orijinal ritminə görə diqqəti cəlb edir. Bu mahnılarda obrazların tamlığı, şəffaf melodik dil, nikbinlik, təbiilik əsas şərtlərdəndir.

Mahnıları nəzərdən keçirərkən, onların hər birinin obrazlar aləmini müəyyənləşdirən rəngarəng melodik formullara malik olduğunu görürük. Hər şeydən əvvəl bunlar özündə daha mühüm intonasiya yükünü daşıyan frazalardır ki, bunların da kökü xalq musiqisi və muğamlarla bağlıdır. Bəstəkarın mahnılarında Azərbaycan məqamlarından geniş istifadə edilir. H.Xanməmmədovun mahnılarında şur və bayatı-şiraz məqamlarına üstünlük verdiyini qeyd edə bilərik.

Mahnıların təhlili göstərir ki, onlarda əsaslandığı məqamın qanunauyğunluqları öz əksini tapır. Bunu bir tərəfdən xalq musiqisi ilə, digər tərəfdən isə Ü.Hacıbəylinin üzə çıxardığı Azərbaycan milli musiqisinin məqam nəzəriyyəsi ilə əlaqələndirə bilərik. Melodikanın milli məqam əsası onun harmonik quruluşunu da şərtləndirir.

Buradan da məqam və harmoniyanın asılılığı, milli məqam və major-minor sisteminin funksional əlaqələri bir daha sübut olunur.

Zəngin məqam əsası və daxili ekspressiya gücünə görə H. Xanməmmədovun melodiyları böyük təsdiqedici qüvvə əldə edir. Bəstəkarın mahnılarının məqam əsası ilə yanaşı, onların melodik quruluşu və forması da maraqlı cəhətlərə malikdir və bəstəkarın yaradıcılığı üçün özünəməxsus səciyyə daşıyır. Bu cəhətləri ayrı-ayrılıqda mahnıların təmsalında nəzərdən keçirərək onları ümumiləşdirə bilərik.

H.Xanməmmədovun mahnı melodiyları ənənəvi xalq melodiylarının əsas cəhətlərini özündə əks etdirir. Onun mahnılarında melodiyanın ifadəliliyini və milli ənənələrlə sıx bağlılığını aydın görmək üçün poetik ovqat və əhvali-ruhiyyəni əks etdirən müəllif intonasiyasının qovuşmasını müşahidə etmək kifayətdir. H.Xanməmmədov burada daxili təzadlar yaratmaqla və melodiyanın intonasiya tərkibini dəyişməklə mahnının lirik məzmununda hisslərin vəhdətini yarada bilir.

Quruluş nöqtəyi-nəzərindən, H.Xanməmmədovun mahnılarının çoxu xalq musiqisində olduğu kimi, kuplet-nəqərat formasındadır. Bununla belə, nəqəratsız iki-üç kupletli mahnılara da rast gəlirik. Mahnılarda müşahidə edilən formalardan biri də reprizalı ikihissəli və ya period formasıdır. Belə forma quruluşu mahnılarda instrumental giriş və koda ilə çərçivələnir.

H.Xanməmmədovun mahnılarının əksəriyyəti mülayim, nisbətən mülayim, asta templi, müəyyən hissəsi isə oynaqdır. Bəstəkarın mahnıları zəngin və rəngarəng ritmi ilə seçilir. Onları mahnıvari, rəqsvari, deklamasiyalı, sərbəst improvizasiyalı kimi şərh etmək olar. Mahnıvarilik aramlı, asta templi mahnılarda və adətən üç paylı vəzndə olur. Mahnıların çoxu mürəkkəb 6/8 və ya 9/8 vəzndədir. Bu xüsusiyyət H.Xanməmmədovun mahnılarının təbiətində yaşayan rəqsvariliyi aydın əks etdirir.

H.Xanməmmədov mahnılarının mənə və məzmununun açılışında fortepiano müşayiəti mühüm rol oynayır. Burada fortepiano partiyası ikili funksiya daşıyaraq həm vokal partiya müdaxilə edir, həm də obrazlı məzmunun açılışında rol oynayır. Bəstəkar böyük ustalıqla fortepiano partiyasında xalq musiqisinə xas olan improvizəliyi, bəzəkləri istifadə edir. Tez-tez fortepiano ifasında xalq musiqi janrlarına xas olan ornamentlər, ostinat baslar tətbiq olunur. Bəstəkar bu mənada alətin bütün zənginliyi ilə tembr və dinamik imkanlarından istifadə edir. Məhz instrumental müşayiətdə mahnıların harmonik dilinin xüsusiyyətləri, vokal və müşayiət partiyalarının qarşılıqlı əlaqəsindən yaranan harmoniyaların zənginliyi üzə çıxır.

Beləliklə, H. Xanməmmədov Ü.Hacıbəyli ənənələrinin layiqli davamçısı olaraq yaratdığı mahnıları ilə milli musiqi mədəniyyətimizin sərhədlərini genişləndirmiş, musiqi dilinin ən dəyərli ifadə vasitələrini, xalq musiqisinin ən saf intonasiyalarını saxlamaqla öz fərdi üslubunu yaratmışdır. Məhz kamera-vokal yaradıcılığı təmsalında bəstəkarın Avropa musiqi təfəkkür tərzinin xalq musiqi

yaradıcılığı ənənələrilə sintezinin və qovuşuğunun ən parlaq və gözəl nümunələri təmsil olunur.

ƏDƏBİYYAT:

1. Zöhrabov R.F. Hacı Xanməmmədov. B.: Şur, 1992, 32 s.
2. Кафарова З.Г. Гаджи Ханмамедов. Б.: Ширваннешр, 1988, 32 s.

Севда МУТАЛЛИМОВА

Старший преподаватель АНК

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПЕСЕННОГО ТВОРЧЕСТВА ГАДЖИ ХАНМАМЕДОВА

Резюме: В творчестве Г. Ханмамедова значительное место занимают песни, которые определили его стилистические черты. Песенность проявляет себя как ведущая стилевая особенность в творчестве композитора. В вокальной музыке композитора отразилась эстетически-возвышенная лирика, связанная с воплощением утонченных движений человеческой души и нашедшая свое органичное отражение в ярких мелодиях, тонкими нитями связанных с национальными истоками.

Ключевые слова: песня, вокальная музыка, мелодии, национальные истоки, стилевая особенность

Sevda MUTALLIMOVA

Senior Lecturer of ANC

STYLISTIC FEATURES OF SONG'S CREATIVITY OF HAJI KHANMAMMADOV

Summary: In the creativity of H.Khanmamedov songs have significant place that defined of his stylistic features. Songs manifests itself as a leading style features in the works of H.Khanmammadov. In vocal music the composer reflected aesthetically sublime lyricism associated with the embodiment of refined movements of the human soul and found its reflection in the organic bright melodies, wonderfully simple, refined, with thin threads related to national origins.

Key words: song, vocal music, melodies, national origins, style features

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Cəmilə Həsənova
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Akif Quliyev

Нигяр РАГИМОВА

Диссертант БМА

Адрес: Баку, ул. Ш. Бадалбейли 98

СОНАТА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО ИДРИСА ЗЕЙНАЛОВА

Резюме: В статье Рагимовой Н.А. анализируется соната для фортепиано композитора И.Зейналова. Автор исследует стилистические и жанровые особенности, музыкальную форму и исполнительские проблемы, также подчёркивается классическая структура сонаты композитора.

Ключевые слова: композитор Идрис Зейналов, соната для фортепиано, особенности стиля

Соната для фортепиано И.Зейналова по своим жанрово-стилистическим особенностям близка сонатам Дж.Гаджиева, Ф.Амирова, В.Адыгезалзаде, А.Дадашева и других. Необходимо отметить, что в творчестве азербайджанских композиторов жанр фортепианной сонаты характеризуется лаконичностью формы, контрастностью сопоставления частей цикла, яркостью мелодического развития, национальной ладовостью, секундовой и кварто-квинтовой гармонической специфичностью, богатством ритмических и регистровых сопоставлений. Все эти характерные черты в разной степени проявляются и в сонате И.Зейналова. В ней интонации и характерные элементы национального музыкального фольклора воплощаются с помощью современных средств музыкальной выразительности.

Соната написана в классической трёхчастной форме в тональности C-dur. Автор придерживается традиционного темпового контраста в сонатных частях: быстрого – Allegro в I части, умеренного – Andante во II части и вновь быстрого – Allegro в III части.

I часть написана в форме сонатного Allegro и развитие её музыкального материала чётко разграничивается на экспозицию, разработку – раздел до Меню Mosso (такт 73) - и репризу - раздел – A tempo (такт 91). Экспозиция начинается с проведения главной темы, представляющей собой мелодию с аккордовым сопровождением.

Пример №1



Непрерывное движение шестнадцатых звучит на динамическом оттенке *piano*, а затем небольшой восходящий пассаж переносит партию главной темы на октаву выше и она звучит на *forte*. Чёткое движение восьмых длительностей в сопровождении создаёт ощущение ритмического оstinato. Постепенно динамика ещё больше нарастает, достигая два *forte*. Далее нисходящее на *diminuendo* движение шестнадцатых приводит к арпеджированным пассажам, в которых мелодия переходит из правой руки в левую, создавая регистровые контрасты и обогащая общее звучание экспозиции.

Вновь на *forte* звучит эпизод главной партии, который в дальнейшем создаёт контрастное сопоставление эпизоду с арпеджированной фактурой. В целом, вся первая часть построена на контрастном чередовании этих двух эпизодов. К концу экспозиции происходит частая смена трёхдольного и двухдольного ритма, что также способствует обогащению общего музыкального развития.

Исполнительские задачи, стоящие перед пианистом в экспозиции, связаны с достижением ритмической ровности (несмотря на частую смену ритма), а также интонационной ясности в движении шестнадцатых нот (в основном, в правой руке) и рациональному подходу к кульминационным разделам, чтобы добиться целостности и яркости звучания.

Средний раздел *Meno mosso* звучит на *mezzo piano* и вновь мы слышим частую смену ритма. Постепенное нарастание звучания приводит к кульминации всей первой части сонаты, звучащей на три *forte*. Данная кульминация является для пианиста фактически центром всего музыкального материала экспозиции: сначала всё развитие движется к ней, а потом к общему завершению на три *forte* в последнем такте первой части сонаты.

Пример №2



Репризный раздел *A tempo* начинается с динамического оттенка *forte* и материал главной партии чередуется с арпеджированными эпизодами.

Пример №3



В репризном разделе *Meno mosso* (такты №99-107) пианисту следует обратить внимание на имитационную полифоническую фактуру и добиваться мелодической ясности и гибкости в регистровых переключениях. Заключительный арпеджированный пассаж в верхнем регистре первой части стремительно движется вверх, достигая звучания трёх *forte* и приводит к заключительному аккорду (C-Des-C), после которого звучит тонический октавный бас (C-C) в нижнем регистре, создавая эффект контрастного тембрового звучания.

Первая часть сонаты очень разнообразна по своему ритмическому, динамическому и фактурному звучанию. На протяжении всей части наблюдаются постоянные динамические подъемы и спады звучания.

Основному мелодическому материалу первой части сонаты характерен скрытый (глубинный) национальный колорит, который выражается опосредованно, на первый план выступает её современная стилистическая содержательность. Тема по характеру очень задорная, быстрая и легкая, напоминает движе-

ние волчка, а материал первой части в целом звучит как весёлая детская игра. Фортепианная фактура очень удобна, в ней чувствуется знание пианистических приёмов, и поэтому она, несмотря на определённые технические трудности, не предоставляет особой сложности для исполнителей.

Вторая часть – Andante – написана в тональности a-moll и по своему общему характеру составляет яркий контраст крайним частям сонаты. Она начинается с четырёхтактового вступления, в котором звучит спокойное синкопированное чередование аккордов в левой руке. Главная тема вступает на фоне аккордового сопровождения, в целом фактура второй основана на непрерывном движении шестнадцатых нот, окрашенных гармоническими созвучиями.

Пример № 4



По своему образному содержанию вторая часть напоминает ашугское повествование. Её фактура насыщена секундовыми, кварто-квинтовыми созвучиями, синкопированным ритмом. Трёхдольность основного движения придаёт характеру всей второй части определённую танцевальность. Она звучит в основном на динамическом оттенке *piano*. Ближе к концу звучание постепенно нарастает, фактура насыщается, становится плотнее и на небольшом *ritenuto* завершается двумя квартовыми комплексами, звучащими на два *piano*.

Всё динамическое развитие второй части осуществляется постепенным подъемом к такту №24, который можно считать кульминационным моментом и дальнейшим спадом звучности в самом конце. Таким образом, композитор воссоздаёт драматургическую стройность всей второй части. В её интерпретации пианисту важно осознать её контрастирующую роль в сопоставлении с крайними частями, чтобы добиться общего драматургического единства в развитии

всей сонаты. Последние три звука (G-A-A) в контр и второй октаве звучат как эхо, придавая своеобразный контраст звучанию.

Третья часть сонаты – Allegro, вновь возвращает тональность C-dur. Она насыщена полиритмией, регистровыми сопоставлениями звучания и построена на вариационном развитии главного музыкального материала, который на протяжении всей части гармонически активно обогащается, обуславливая, тем самым, в основном, аккордовую фактуру, состоящую в основном из секундовых, кварто-квинтовых комплексов, звучащих пронзительно и резко.

Пример № 5



По своему характеру третья часть очень подвижна, энергична, трёхдольный ритм и обилие диссонирующего звучания, придаёт ей своеобразную танцевальность и напористость.

Несмотря на частую смену ритма, её форма очень монолитна и стройна. Драматургической целостности всей части способствует и единое динамическое развитие, основанное на forte с неожиданным и кратким отклонением на subito piano в такте №69, а затем возвращением к основному громкому звучанию. Третью часть завершает эпизод A tempo, построенный на сначала восходящем, а затем нисходящем унисонном арпеджированном движении, заканчивающемся на тонических звуках, звучащих два forte в басовом регистре.

В целом, фактура сонаты не сложная и пианистически удобная, исполнителю важно воссоздать её образную характерность и драматургическую це-

лостность. Она прочно входит в педагогический и концертный репертуар пианистов.

В целом, фортепианные произведения азербайджанских композиторов XX-XXI века раскрывают характерные для данной эпохи мысли и чувства человека. Восприятие и познание их сочинений процесс не лёгкий, так как обусловлен сложностью музыкального языка и новизной пианистических приёмов. Многие сочинения современных композиторов и даже целые художественные стили также воспринимаются с трудом и часто внутренне не воспринимаются слушателем. Однако, глубокие и оригинальные творения талантливых композиторов со временем завоёвывают слушательскую аудиторию, так как необходимо определённое время для обновления художественного сознания и полноценного осознания новых музыкальных идей.

Сегодня, азербайджанское музыкальное искусство развивается в условиях крупных социальных преобразований, содержащих прогрессивные инновации, а проблема взаимоотношения музыканта-художника и времени в настоящее время является ещё более актуальной. «Лишь одухотворённому и поэтическому уготовано место в будущем, и оно находит признание тем медленнее и властвует тем дольше, чем сильнее и глубже были затронуты струны» [1, с. 388]. Данное высказывание Ф.Листа помогает каждому современному поколению осознавать истинную ценность новаторства в музыкальном искусстве.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Лист Ф. Избранные статьи. М.-Л. Музгиз. 1959, 464 с.
2. Землянский Б.Я. О музыкальной педагогике. М.: Музыка, 1987, 140 с.
3. Зейналов И.Х. Некоторые особенности методики преподавания фортепианного ансамбля в классе общего фортепиано. Б.: 2010

Nigar RƏHİMOVA
BMA-nın dissertantı

İDRİS ZEYNALOVUN FORTEPIANO ÜÇÜN SONATASI

Xülasə: Məqalədə bəstəkar İ.Zeynalovun fortepiano üçün sonatası təhlil olunur. Müəllif sonatanın janr və üslub xüsusiyyətləri, musiqi formasını və ifa problemləri, eləcə də əsərin klassik strukturunu araşdırır.

Açar sözlər: bəstəkar İdris Zeynalov, fortepiano üçün sonata, üslub xüsusiyyətləri

Nigar RAHİMOVA

Candidate for a degree of BMA

SONATA FOR PIANO OF IDRIS ZEYNALOV

Summary: *I. Zeynalov's piano sonata is analysed in the article by Ragimova N.A. The author explores stylistic and genre features, musical form and performing problems. In article the classical structure of the sonata of the composer is also emphasized.*

Key words: *The composer İdris Zeynalov, sonata for piano, features of style*

Rəyçilər: fəlsəfə üzrə elmlər doktoru, professor Gülnaz Abdullazadə;
professor Tamilla Kəngərlinskaya

Севда АГАСИЕВА

БМА им.Уз.Гаджибейли

Старший преподаватель

Адрес: Баку, ул. Ш. Бадалбейли 98

О РОЛИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО И ЛЮБИТЕЛЬСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ УЧАЩИХСЯ

***Резюме:** В статье рассматривается проблема профессионального и любительского фортепианного обучения учащихся в курсе специальной педагогической подготовки студентов-пианистов. Автор полагает, что каждая категория учащихся требует особых методов и подходов обучения. Процесс обучения учащихся-любителей обладает особой спецификой и предполагает активное выполнение художественно-воспитательных задач.*

***Ключевые слова:** учащиеся, музыкальное воспитание, профессиональное и любительское фортепианное обучение*

Каждый музыкант-исполнитель ценится не только своим исполнительским, но и педагогическим мастерством, так как, передавая свой исполнительский опыт, знания и навыки, он воспитывает новое поколение музыкантов-исполнителей и осуществляет преемственность культурных национальных традиций. Поэтому так высоко ценится музыкант, способный сочетать в себе высокие артистические, как исполнительские, так и педагогические способности.

Педагогическое искусство студент-пианист изучает и приобретает в курсе «Методики фортепианного обучения и специальной педагогической подготовки». Данный курс является одним из ведущих и специальных предметов, так как каждый студент-пианист получает квалификацию педагога по специальности фортепиано.

Кафедра «Методики и специальной педагогической подготовки» БМА им. У.Гаджибейли существует с 1971 года, здесь трудятся опытные и талантливые педагоги, которые передают свой богатый опыт студентам. Славные страницы её богатейшей истории связаны с именами видных педагогов-методистов Л.Н.Егоровой и Р.И.Сирович, которые своей активной педагогической деятельностью заложили фундамент методики фортепианного обучения в Азербайджане. Они стали и создателями первого учебного пособия для начинающих пианистов, методическая ценность которого проверена исторической практикой

фортепианного обучения. Активную роль в становлении кафедры сыграла яркая деятельность таких талантливых педагогов-пианистов как К.К.Сафаралиева, М.Л.Быкова, С.А.Кулиева. В дальнейшем их ценные традиции продолжила Алия ханум Мирзоева, которая возглавляла работу кафедры в течение многих лет.

В конце 80-х годов деятельность кафедры интенсивно развивается. С 1988 года к руководству кафедрой приступает народная артистка Азербайджана, профессор Севда ханум Ибрагимова, с именем которой связан новый период в истории развития кафедры. Будучи талантливым музыкантом, сочетающим композиторский, исполнительский и педагогический дар, она значительно усовершенствовала деятельность кафедры, смогла сохранить и развить традиции фортепианного обучения, которые были заложены видными основоположниками азербайджанской фортепианной школы. В 2008 году ею создано новое учебное пособие – Хрестоматия начального обучения игре на фортепиано (5).

В настоящее время кафедрой руководит доктор философии по искусствоведению, доцент Эльнара Мамедова. Сплотив весь педагогический коллектив, она смогла создать глубоко творческую атмосферу в его работе, улучшить и активизировать научно-методическую и учебно-воспитательную деятельность кафедры. Молодое поколение педагогов кафедры, опираясь на опыт старшего поколения, совершенствует своё профессиональное педагогическое мастерство, умение работать, как со студентами, так и с учениками. Идёт активный процесс совершенствования учебного процесса, вводятся новые формы обучения и оценки знаний студентов. Бесценные традиции классического пианистического образования бережно сохраняются.

Под непосредственным руководством педагогов-консультантов кафедры студенты-пианисты проходят свою педагогическую практику с самыми разными учащимися. В курсе специальной педагогической подготовки учатся не только те дети, которые параллельно занимаются в детских и средних специальных музыкальных школах, но и те ребята, которые занимаются «для себя», то есть изучают фортепианную игру, так как любят и чувствуют музыку, хотят исполнять любимые мелодии, песни и классические произведения, которые они слышали и которые им нравятся.

Несмотря на растущее увлечение компьютерными технологиями, интерес к творчеству, к искусству, в том числе и к музыкальному, всегда являлся и продолжает являться насущной потребностью жизнедеятельности современного человека. Б.В.Асафьев писал: «Человек, испытавший радость творчества даже в самой минимальной степени, углубляет свой жизненный опыт и становится иным по психическому складу, чем человек, только подражающий актам других» [2, с. 75].

Процесс обучения данной категории учащихся обладает особой спецификой и предполагает активное выполнение художественно-воспитательных задач. Практика показывает, что работать с такими детьми, следует очень осторожно: нельзя подавлять их желание учиться играть на фортепиано, передавая большой объём сложной музыкальной информации, трудностью овладения навыками фортепианной техники. Здесь требуется максимальное терпение студента-практиканта и неустанная поддержка интереса учащегося к процессу фортепианного обучения.

Несмотря на то, что перед учащимися-любителями не ставятся высокие профессиональные задачи, работать с ними не только очень интересно, но и не менее сложно. У них чаще всего возникают проблемы с технической подготовкой, так как в основном они приступают к обучению не с ранних лет, а позже. Поэтому перед студентом-практикантом стоит важная задача быстрого и эффективного развития их технического аппарата. Вместе с тем, эти ребята очень любят, понимают и чувствуют музыку, их слуховое восприятие ярко эмоционально, оно интенсивно впитывает новые музыкальные образы и впечатления. Ведь в будущем, «Развитие творческих способностей ученика в одной области обязательно отразится и на другой. Пусть ребёнок и не станет музыкантом. Но творческая инициатива, заложенная в музыкальных занятиях, скажется на всём том, что он будет делать в дальнейшем, став рабочим или учёным, врачом или инженером» [3, с. 172].

С учениками-любителями интересно работать, так как если их постоянно творчески увлекать, то они занимаются с удовольствием и с большим желанием. Им обязательно необходимо подбирать особый фортепианный репертуар, который, с одной стороны, эффективно развивал бы их технические данные, а, с другой, отвечал бы их музыкально-эстетическим вкусам и художественным интересам. Поэтому в работе с такими учащимися рекомендуется использовать фортепианные переложения наиболее популярных музыкальных произведений, которые знакомы и нравятся им.

Данную категорию учащихся составляют дети самого разного возраста. Среди них встречаются не только учащиеся начальных классов, но и старшеклассники, которые, испытывают особый интерес к популярной музыке. Практика работы с такими учащимися показывает, что каждая возрастная группа обуславливает свои задачи и особенности. Например, у старшеклассников пианистические навыки формируются с большими трудностями, чем у младших школьников. Но с другой стороны, старшеклассники легче и эффективнее осваивают музыкальную грамоту, быстрее запоминают необходимые правила и нотный текст. Все эти факторы играют важную роль для процесса фортепианного обучения. Учитывая их, педагог может гибко, терпеливо, с наименьшими поте-

рями и последовательно направлять процесс фортепианного обучения, добиваясь постепенных и реальных результатов. Известный методист Л.Баренбойм пишет: «...значительнейшая доля успеха находится в зависимости от личности педагога – от его увлечённости музыкой; отзывчивости на красоту; пронизательного внимания к тому, что таится в глубине вещей. А не на их поверхности; от его своеобразности и умения думать не по стандарту; от его воли и добросовестности – иными словами, от способности преодолевать «сопротивление материала» и ненависти к равнодушной и небрежной работе по формуле «сойдёт и так» [3, с. 163-164].

Для данной категории учащихся очень важную роль играет выбор учебного репертуара. Сначала педагог работает с ними на том репертуаре, который им нравится, то есть соответствует их художественно-эстетическому вкусу. Затем, постепенно, не навязывая, а только советуя, следует заинтересовать их и образцами классической музыки. Для этого можно рекомендовать им послушать произведение в записи или в исполнении педагога. Важно именно заинтересовать учащегося, а не заставлять его играть репертуар, соответствующий учебной программе.

Младших школьников не следует загружать музыкальными правилами, их можно осваивать постепенно на примере конкретного изучаемого произведения. Даже если они не запоминаются сразу, быть более терпеливым и сдержанным, всегда помнить что целью обучения для данной категории учащихся является общение с музыкой и участие в её создании, а не свод зазубриваемых правил.

Обучение данной категории учащихся имеет такое же важное значение, как и ребят, которые занимаются с целью дальнейшей, профессиональной подготовки, так как современному обществу нужны не только талантливые исполнители, но и просвещённые любители-музыканты, которые составляют социальное большинство, приходят в концертные залы и являются самыми благодарными слушателями, так как чувствуют, понимают и ценят настоящее музыкальное искусство.

Выдающиеся исполнители всегда высоко ценят музыкально-просвещённую публику, так как только в таком случае артист, чувствуя взаимопонимание, считает свою миссию выполненной, а слушатели получают истинное художественно-эстетическое удовольствие.

Поэтому так важно воспитывать не только профессионалов, но и по-настоящему грамотных музыкантов-любителей. Другими словами, миссия студента-пианиста, как будущего педагога, заключается в воспитании музыкально-грамотных учащихся, которые в дальнейшем могут стать либо просвещёнными

любителями, либо талантливыми артистами-профессионалами, так как, и те, и другие необходимы современному культурному обществу.

В заключении приведем слова известного музыковеда и исполнителя-педагога «Педагог-музыкант, как, впрочем, и любой другой педагог, работает на будущее. Вложенная им в свой труд энергия даст плоды, лишь спустя некоторое время. Естественно, что содержание и методы музыкально-педагогической работы должны во многом определяться ясным пониманием того, к чему готовишь ученика, и предвидением хотя бы в самых общих чертах характера его возможной в будущем музыкальной деятельности. Это предугадывание опирается на изучение индивидуальных особенностей воспитанника в их развитии и, одновременно, на жизненный и профессиональный опыт самого педагога. Нельзя учить «вообще», не задумываясь о конце обучения, о той конечной точке, к которой есть возможность и к которой следует подвести ученика. Конечно, в своём предвидении педагог может и ошибиться – иной раз потому, что не сумел распознать чего-то очень существенного в своём питомце или оказался ослеплённым его внешними техническими ресурсами; иной раз потому, что жизнь изменила путь развития его ученика. Но, так или иначе, без целенаправленности педагогическая работа оказывается, в конечном счёте, недостаточно продуктивной» [3, с. 182].

ЛИТЕРАТУРА:

1. Азербайджанская государственная консерватория им. Уз.Гаджибекова. /Под. общ. ред. С.И.Гаджибекова. Б.: Азернешр, 1972. 216 с.
2. Асафьев Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. Ред. и вступ. стат. Е.М.Орловой. Изд. 2.М.Л.: Музыка.1973.144 с.
3. Баренбойм Л.А. За полвека. Очерки. Статьи. Материалы. Л.: Сов. композитор,1989, 368 с.
4. Егорова Л.С., Сирович Р.И. Пособие для начального обучения игре на фортепиано. Под редакцией К.К.Сафаралиевой. 5-ое издание, Баку: Азгосиздат, 1963, 153 с.
5. İbrahimova S.M. Xüsusi pedaqoji hazırlıq kursu üzrə müntəxəbat. B.: Adiloğlu, 2008, 264 s.
6. Сеидов Т.А. Азербайджанская фортепианная культура XX века: педагогика, исполнительство и композиторское творчество. Б.: Аз. Гос. Изд., 2006, 272 с.

Sevda AĞASIYEVA

Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın baş müəllimi

ŞAGİRDŁƏRİN PEŞƏKAR VƏ HƏVƏSKAR MUSİQİ TƏDRİSİNİN ROLUNA DAİR

***Xülasə:** Məqalədə pianoçu tələbələrin xüsusi pedaqoji hazırlıq kursunda peşəkar və həvəskər şagirdlərlə aparılan fortepiano tədrisi prosesi araşdırılır. Müəllif*

qeyd edir ki, şagirdlərin hər bir kateqoriyası xüsusi təlim üsulları və yanaşma tələb edir. Həvəskar şagirdlərin təlim prosesi xüsusi keyfiyyəti ilə fərqlənir və bədii-tərbiyəvi məsələlərin aktiv həllini nəzərə alır.

Açar sözlər: *şagirdlər, ümumi musiqi tərbiyəsi, peşəkar və həvəskar fortepiano təlimi*

Sevda AGASIEVA

BMA named after U.Hajibeyli

Senior Lecturer

THE ROLE OF PROFESSIONAL AND AMATEUR MUSICAL EDUCATION OF STUDENTS

Summary: *The article considers the problem of professional and amateur piano education of students of special pedagogical preparation course. The author believes that each category of students requires special approaches and methods of education. The process of teaching amateur students has a special specificity and assumes application of artistic and educative tasks.*

Key words: *students, general musical education, professional and amateur piano education*

Rəyçilər: *sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Elnarə Məmmədova
fəlsəfə elmləri doktoru, dosent Mədinə Tuayeva*

Вусаля МАМЕДОВА

Диссертант БМА

Адресс: Баку, Шамси Бадалбейли 98

Email:vusalam@mail.ru

О ПРИНЦИПАХ РАБОТЫ С УЧАЩИМИСЯ С ОГРАНИЧЕННЫМИ ВОЗМОЖНОСТЯМИ

(на примере школы интерната для слепых и плохо видящих)

***Резюме:** В данной статье раскрываются характерные черты творческой деятельности Школы-интерната для слепых и плохо видящих детей Наримановского района и созданной на её базе Детской музыкальной школы № 38. Здесь созданы все условия для построения эффективного процесса обучения и формирования обучающихся с ограниченными возможностями здоровья и их успешной социальной интеграцией. Многообразная, широкая и ценная деятельность этой музыкальной школы вносит значительный вклад в развитие рассматриваемого детского хорового искусства.*

***Ключевые слова:** хормейстер, творчество, школа-интернат, музыка, хоровой коллектив, слепые*

Школа-интернат для слепых и плохо видящих детей Наримановского района начала свою деятельность в 1936-ом году. На данный момент здесь получают образование 300 учеников с различной степенью сложности физического здоровья. В данном учреждении созданы все условия для построения эффективного процесса обучения и формирования обучающихся с ограниченными возможностями здоровья и успешной социальной интеграцией.

В школе-интернате двенадцатилетнее обучение. Вариативность программ позволяет определить ребенка в класс по его возможностям, физическому состоянию и уровню сложности его заболевания. Здесь дети разделяются на две группы, класс «А» – это дети, лишенные полностью зрения, которые используют для письма прибор Луи Брайля, и класс «Б» – это плохо видящие дети, но они пользуются обычными школьными принадлежностями. Луи Брайль – создатель системы рельефно-точечного письма и чтения на основе шеститочия. Эта уникальная система дает возможность учиться и работать, вселяя чувство уверенности и независимости. При этом обучение незрячих базируется на использовании осязательных и зрительно-осязательных восприятиях.

Педагоги школы – это высококвалифицированные, хорошо владеющие методикой, преподаватели, специалисты, способствующие полноценному развитию детей, преодолению отклонений в их развитии и служащие целям реабилитации и социальной адаптации детей с ограниченными возможностями здоровья. В рамках этой деятельности в подгруппах проводятся индивидуальные, групповые и коллективные занятия по курсу развития речи, осязания и мелкой моторики, мимики и пантомимики, ориентировка в пространстве, социально бытовая ориентировка, охрана и развитие зрения.

Параллельно со школой-интернатом, в которой обучению отводится важная роль, у детей есть шанс получить и второе образование. С 1980-го года здесь стала действовать детская музыкальная школа, которая расширила возможности детей не только в процессе творческой деятельности, но и в выборе будущей профессии.

Специализированная Детская музыкальная школа № 38 слепых и плохо видящих детей в момент открытия находилась в составе организации общества слепых, а после перешла под управление Министерства Культуры и Туризма и на данный момент располагается при школе-интернате Наримановского района.

Одиннадцатилетняя Детская музыкальная школа № 38 является дополнительным образованием, обеспечивающим адаптацию обучающихся к жизни в обществе, профессиональной ориентации, а также выявлению и поддержке детей проявивших музыкальные способности.



Учреждение призвано способствовать формированию и развитию творческих способностей детей в области музыкального искусства, удовлетворении ин-

дивидуальных потребностей в интеллектуальном и нравственном совершенствовании формирования общей культуры, организации свободного времени.

Тесное сотрудничество медиков, психологов, педагогов и родителей помогает определить образовательный маршрут ребенка. Большую роль в развитии творческой деятельности воспитанников играет создание системы дополнительного образования. Также для развития и приобщения учащихся к творческой деятельности многие из них параллельно получают музыкальное образование в одиннадцатилетней Детской музыкальной школе № 38. Администрация школы в лице директора Алиева Асаба Испандияр оглу и всего коллектива работают во благо обучающихся и прилагают все усилия для помощи и облегчения адаптации в жизни детей с ограниченными возможностями. Создать наилучшие условия для реализации личности ребенка является основной целью всего преподавательского состава, результатом чего становятся успехи воспитанников в творческих конкурсах различного уровня. Для достижения самых наилучших результатов прилагаются всевозможные силы не только педагогов, но и детей, которые с большим упорством проявляют себя в творческо-учебном процессе.

В школе преподают 44 педагога, из которых 22 имеют проблемы со зрением. Многие из них являются также выпускниками этой школы, которые после получения высшего музыкального образования вернулись преподавать и продолжают здесь свою творческую деятельность. Сам Асаб Алиев является ярким тому примером. Он успешно закончил эту школу, а после продолжил свое музыкальное образование в музыкальном училище имени Асафа Зейналлы в 1992-ом году и в 1997-ом году закончил Бакинскую Музыкальную Академию имени Узеира Гаджибейли по классу тара. Продолжая свою творческую деятельность в Детской музыкальной школе, в 2008-ом году его назначили на должность директора данного учреждения. Изю дня в день, не переставая работать над собой и прилагая все свои усилия для достижения успеха, ему удалось преодолеть все жизненные сложности и достичь высоких результатов в карьерной деятельности. Асаб Алиев является наилучшим показательным примером для подрастающего поколения. Он знает, что для достижения «высоких нот» в искусстве следует работать изю дня в день и не только одному человеку, а всему коллективу. В связи с этим, как директор, он всячески поддерживает свой коллектив во всех начинаниях и стремлениях, является также крепкой опорой своим коллегам и всегда с особым трепетом переживает за своих учеников, одновременно направляет их на путь, приводящий к творческому успеху. Этому свидетельствуют ежегодные мероприятия, проводимые в школе и за ее пределами.

В музыкальной школе получают образование 191 ученик. Очень многие из них впоследствии становятся высококвалифицированными специалистами в различной сфере деятельности.

Для работы с детьми, страдающими от глазного недуга, педагоги-музыканты используют специальное пособие Г.А.Смирнова «Запись нот по системе Брайля», предназначенное для зрячих преподавателей, обучающихся незрячих учащихся музыке. У слепых детей нет возможности самостоятельно учиться игре на музыкальных инструментах: отсутствие зрительного подражания, боязнь незнакомых предметов, неумение легко ориентироваться в новых местах. Роль педагогов в этом вопросе незаменима.

Педагог, развивающий детей с физическими нарушениями, обладает оптимальным выбором в методике преподавания. Время пребывания учащихся в родной школе является наилучшим периодом в жизни детей.

В данной музыкальной школе проводятся как индивидуальные, так и групповые занятия. Дети с большим удовольствием посещают все уроки, более активно проявляют себя на коллективных занятиях, таких как «Сольфеджио», «Музыкальная литература», «Ритмика» и «Хор».

Хоровые уроки для детей являются самыми не загруженными и игровыми занятиями. Здесь они могут соревноваться своими вокальными и ритмическими данными, проявлять свою инициативу и желания, вести себя более свободно и раскрепощенно. Первым руководителем хорового коллектива стал доцент Азербайджанской национальной консерватории Рафиг Абдуллаев. Для формирования эстетического вкуса и творческого развития подрастающего поколения хоровое воспитание играет незаменимую роль. Хор – это сплочённый коллектив, где все являются важными и нужными, основное же место отводится хормейстеру. Рафиг Абдуллаев, зная все тонкости хорового искусства, использует широкие возможности хоровой музыки, развивает мотивацию личности ребенка к творческому познанию, намеренно понимая их проблемную ситуацию. Дети с большим интересом посещают хоровые занятия, здесь у них есть возможность проявлять свои навыки и высказывать свои желания. Хормейстер с большим уважением относится к своим ученикам. Лишь человек, имеющий большое сердце может с терпением и любовью относиться к своему коллективу, с пониманием и не акцентируя их проблему со здоровьем. Рафиг Абдуллаев посредством хорового пения приобщал детей к музыкальному миру и воспитывал в них эстетический вкус и духовное начало. Используя в своем репертуаре прекрасные образцы хоровой музыки и народные песни, он научил своих учащихся сопереживать вместе с музыкой светлое восприятие жизни.



Привлекая к этому делу молодых специалистов, Рафиг Абдуллаев передал свое дело молодому хормейстеру Гюлай Махмудовой, которая с большой любовью и нежностью относится к детям, имеющим проблемы со зрением. Освоив навык общения и метод работы, хормейстер прикладывает все свои силы для развития творческих способностей и развивает стимул у детей. Ведь не секрет, что зрячий человек получает 80% жизненной информации с помощью зрения, а люди, имеющие проблемы с видением, этот же процесс осваивают слухом. В связи с этим музыка является самым доступным видом искусства, который может помочь им легко адаптироваться и осознать окружающий мир. Для развития их творческого мышления, самосознания и нравственных чувств коллективные занятия музыкой раскрывают их способности. Хоровой коллектив в этой школе – это большая и дружная семья, где роль каждого важна и незаменима. Частые выступления на сцене школы также раскрывают и актерские способности учащихся. Произведения, выбранные Гюлай ханум, еще больше сплачивают этот детский коллектив. Такие песни, как «Крылатые качели» Е.Крылатова, австрийская народная песня «Звуки песни слышу я», «Пусть всегда будет солнце» А.Островского своими позитивными аккордами и красивой мелодией вдохновляют детей к стремлению любить жизнь такой, какая она им далась.

Творческая деятельность хорового коллектива не ограничивается только выступлением на школьной сцене, они также активно принимают участие и во многих городских мероприятиях, конкурсах и хоровых фестивалях. В 2010-ом году хоровой коллектив выступил на конкурсе и удостоился премии VI худо-

жественного смотра среди людей с ограниченными физическими возможностями, проводимого Министерством труда и социальной защиты. В 2013-ом году хоровой коллектив также принял участие на VIII Республиканском хоровом конкурсе, посвященном 90-летию общенационального лидера Гейдара Алиева, проводимом Министерством культуры и туризма Азербайджанской Республики, где был награжден дипломом за успешное выступление. Позже, в 2017-ом году коллектив выступил также на Республиканском хоровом конкурсе.

Дети с большим энтузиазмом и вдохновением выступали на данных мероприятиях и с полной ответственностью, осознавая всю серьезность данного мероприятия, красочно и мастерски исполнили свои произведения. В их конкурсный репертуар вошли разножанровые и разнохарактерные произведения, такие как: «*Bizim bağda*» Т.Кулиева, «*Günəş*» Н.Аливердибекова, «*Azərbaycan*» Р.Шафаг, «*Odlar ölkəsi*» Ф.Амирова, «Азбука» В.А.Моцарта, «*Kəpənək*» Р.Миришли, «*Qızıl dan*» А.Дадашова, «*Tonqal*» Э.Мансурова, народная песня «*Səndən mənə yar olmaz*».

Выступая на итоговых концертах различных детских музыкальных школ № 2, № 22, № 25, № 30, № 33, № 34, дети с физическими ограничениями также активно проявляли свои музыкальные способности. Совместные концерты позволяют всем учащимся самовыражаться, поддерживать и разделять свои эмоции и волнения.

Основная задача Детской музыкальной школы № 38 слепых и плохо видящих детей – выявить и сформировать способности и возможности учащихся, раскрыть их личностные творческие качества, обогатить их духовный мир, научить профессионально самовыражаться для обеспечения всех необходимых потребностей в жизненном процессе.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Феномен Луи Брайля — шеститочечная письменность,
URL: <http://www.rgbs.ru/tiflology/tiflonevws/vystavki/fenomen-lui-braylya-shestitochechnaya-pismennost/>
2. Дефектология содержание, Слепые дети,
URL: http://www.defectology.ru/s/slepye_deti.html
3. Смирнов Г. А. Запись нот по системе Брайля, М.: Просвещение, 1988. 140 с.

Vüsalə MƏMMƏDOVA

BMA-nın dissertantı

**MƏHDUD İMKANLI TƏLƏBƏLƏRLƏ
İŞ PRİNSİPLƏRİNƏ DAİR****(gözdən əlil uşaqlar üçün internat-məktəbin təcrübəsinin nümunəsində)**

***Xülasə:** Hazırkı məqalədə Nərimanov rayonunda yerləşən gözdən əlil uşaqlar üçün internat-məktəbinin və onun nəzdində 38 saylı Uşaq Musiqi Məktəbinin yaradıcılıq fəaliyyətinin xarakter cəhətlərindən bəhs edilir. Burada məhdud sağlamlığa malik şagirdlərin tədrisi cəmiyyətdə, sosial həyata uyğunlaşması üçün bütün şərait yaradılmışdır. Bu musiqi məktəbinin fəaliyyəti çoxşahəli, geniş, əhəmiyyətli olub məqalədə araşdırılan uşaq xor sənətinin inkişafı üçün böyük töhfədir.*

***Açar sözlər:** xormeyster, yaradıcılıq, internat-məktəb, musiqi, xor kollektivi, gözdən əlillər*

Vusala MAMMADOVA

Dissertant of BMA

**ABOUT THE PRINCIPLES OF WORK WITH STUDENTS WITH LIMITED
OPPORTUNITIES****(On the example of a boarding school for the blind and poorly seeing)**

***Summary:** The present article describes the activity of the boarding school for children with disabilities in Narimanov district and the Children's Music School No.38. All the conditions have been created for the adaptation of students with disabilities into society and social life. The activity of this musical school is a great contribution to the development of children's choral art, which is multidimensional, broad and important.*

***Key words:** choreography, creativity, boarding school, music, choral collective, blind disabled*

Rəyçilər: BMA-nın professoru L. Məmmədova

ADPU-nun dosenti, pedaqogika üzrə fəlsəfə doktoru N. Abutidze

Malik QULİYEV

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor
Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

MUĞAM SƏNƏTİNDƏ TAR ALƏTİNİN ROLU VƏ ƏHƏMİYYƏTİ

***Xülasə:** Məqalədə musiqi ifaçılıq sənətində Azərbaycan milli musiqi aləti olan tarın rolu nəzərdən keçirilir. Müəllif tarı solo və müşayiət funksiyası daşıyan alət kimi xarakterizə edir. Ənənəvi muğam ansamblının tərkib hissəsi olan qavalda ifa edən xanəndə (vokal), tar və kamança çalanlar muğam dəstgahının musiqi inkişafında aparıcı rol oynayırlar.*

***Açar sözlər:** Azərbaycan, muğam, tar, solo, ansambl*

Tar – şifahi ənənəli musiqi irsində, xüsusilə muğam ifaçılığında əsas musiqi alətidir. Solo ifaçılıqla yanaşı, xanəndəni müşayiət edən sazəndə ansamblının tərkibində aparıcı alət hesab olunur. Müasir dövrdə tar ifaçılığında bu ənənə qorunub saxlanılır və nəsilən-nəsilə ötürülür.

Muğam sənətində tar bir neçə funksiya daşıyır. Bu baxımdan, instrumental muğam ifaçılığında tarın solo alət və vokal-instrumental muğam ifaçılığında müşayiətedici alət kimi iki funksiyası önə çıxır. Azərbaycan milli musiqi irsində geniş inkişaf etmiş solo ifa ilə yanaşı, müxtəlif tərkibli ansambl çalğısına da böyük yer verilir. Onu da qeyd edək ki, xalq çalğı alətləri üzrə ansambl ifaçılığı zəngin ənənələrə malikdir.

Müxtəlif musiqi alətlərindən ibarət ansamblar haqqında ilk məlumatı maddi mədəniyyət abidələrindən, miniatürlərdən, qayaüstü rəsmlərdən, Şərq klassiklərinin traktatlarından, bədii əsərlərdən alırıq. Xalq çalğı alətlərindən ibarət instrumental ansambların ifaçılıq ənənələri qədim dövrlərdən Şərq xalqlarının nəzəri musiqi traktatlarında, poeziyada öz təcəssümünü tapmışdır.

Orta əsrlərdə ansambların tərkibi o dövrdə xalq içərisində çox geniş yayılmış çalğı alətlərindən qanun, rud, ud, çəng və başqa alətlərdən ibarət idi. Daha sonralar bəzi musiqi alətlərinin inkişafı ilə əlaqədar olaraq ansambların tərkibi dəyişmişdir.

Xalqımız arasında geniş yayılmış ansambl növlərindən biri sazəndə ansamblıdır. Elmi ədəbiyyatda və məlumat kitablarında sazəndələr - Azərbaycanda, Gürcüstanda, İranda və başqa Şərq ölkələrində (bu ölkələrdə yaşayan azərbaycanlılar arasında yayılması nəzərdə tutulur.– M.Q.) xalq instrumental ansamblı kimi göstərilir ki, bu ansambl tar, kamança və qavaldan ibarətdir (qaval çalan eyni zamanda xanəndədir).

Sazəndə sözünü həm milli simli alətlərdə (tar, kamança) çala bilən musiqiçiyə, həm də tar, kamança, qaval musiqi alətlərindən ibarət ansamblə aid etmək olar. Beləliklə, xanəndə sənətinin təşəkkülü ilə bərabər sazəndə sənəti də böyük inkişaf yolu keçmişdir.

Xanəndə və tar, kamança, qavaladan ibarət olan vokal-instrumental muğam ansamblında tar aparıcı əhəmiyyətə malik olub, ansamblın digər ifaçılarını bir tərəfdən xanəndəni, digər tərəfdən kamançanı istiqamətləndirir və ümumi əlaqələndirici rol oynayır. Bu kimi muğam ansamblının repertuarını muğam dəstgah, zərbi muğam, rəng və təsnif kimi janrlar təşkil edir və bu janrlara aid musiqi nümunələrini sözün həqiqi mənasında xanəndə və sazəndə ansamblının birgə yaradıcılıq məhsulu hesab etmək olar.

XVI-XVII əsrlərdə xanəndə və sazəndələrin repertuarını şifahi ənənəli professional musiqi nümunələri – muğam dəstgahları, xalq musiqi nümunələri və təsniflər təşkil edirdi. Deməli, göstərdiyimiz janr nümunələrinin yaranmasında, formalaşmasında sazəndə sənətçiləri mühüm rol oynamışlar. Yüksək ixtisaslı virtuoz sənətkarlar olan sazəndə və xanəndələrin möhkəm yaradıcılıq ünsiyyəti nəticəsində çoxsaylı şifahi-professional musiqi inciləri – muğam dəstgahları, kiçik həcmli muğamlar, zərbi-muğamlar, təsnif və rənglər, dərəməd və diringilər, lirik xalq mahnıları yaranmış, xalqımız arasında yayılmış, onların dərin rəğbətini qazanmışdır.

XIX əsrin sonlarından başlayaraq muğam ifaçılığında yeni bir istiqamət – instrumental muğamların ifası geniş yayılmağa başladı və bununla da tarda solo ifaçılıq ənənələri yaranmağa başladı. Tarzənlərin yaradıcılığında yeni bir fəaliyyət sahəsi – solo ifaçılıq sahəsi meydana gəldi və uğurla inkişaf etdirildi. Bu gün görkəmli tarzənlərimizin ifasında məharətlə səsləndirilən instrumental muğamlar bunu təsdiq edir.

XX əsrin əvvəllərindən bu günə qədər sazəndə dəstələri geniş ifaçılıq fəaliyyətindədirlər. O öz tərkibini dəyişməmiş bir kamera ansamblıdır. Onu da deyək ki, sazəndə dəstəsi əsrlər boyu yaranmış ənənələri bu gün də qoruyub saxlayır. Bu peşəkar xalq musiqiçiləri öz sənətkarlığı ilə illər boyu əhali arasında geniş nüfuz qazanıblar.

Dahi bəstəkar və musiqişünas Üzeyir Hacıbəyli xanəndə və sazəndə dəstəsinin üzvlərini xarakterizə edərək yazırdı: “Baxüsus xanəndə bir çox şeir, qəzəl və təsniflər hifzində saxlamalıdır; tar çalan dəxi dəstgahların yollarını yaxşıca bilməlidir ki, xanəndəyə “rəhbərlik” etsin, yəni xanəndə bir “guşə”ni oxuduqdan sonra onun dalınca gələn guşəni çalıb xanəndəni qızıqdırsın, kamançaçı isə əksərən tar çalanın dalınca gedir; xanəndə gözəl səsə malik olub ustadanə təğənni etməkdən əlavə bir də “zərb” alətindən olan “qaval”ı da ustalıqla çala bilməyə borcludur ki, “rəng” və “təsniflər”ə keçdikdə “bəhr” tuta bilsin” [1, s. 216]. Ü.Hacıbəyli yuxarıdakı sözlərlə xanəndənin, eləcə də sazəndə dəstəsinin vəzifələrini, funksiyalarını olduqca məntiqli surətdə izah

etmişdir.

Sazəndələr bütün dövrlərdə xanəndələrlə çıxış etmişlər. Onu da deyək ki, sazəndələrin müşayiət işində çox geniş və zəngin yaradıcılıq imkanları təcrübəsi olmalıdır. Onlar xanəndənin ifaçılıq üslubunu dərinlən duyan, ona böyük sərbəstlik verən, xanəndəni ruhlandırən sənətkarlar kimi tanınmışdır.

Muğamlarımızın vokal ifasını müşayiət zamanı tarzən və kamança çalanın üzərinə böyük məsuliyyət, böyük yaradıcılıq vəzifəsi düşür. Bunun üçün də tarzən və kamança çalanın müşayiətçilik texnikasının nəzəri və praktiki məziyyətləri haqqında dolğun məlumatı olmalıdır. Sazəndələr xanəndə yolunu, bir növ, “ışıldandırmagı” bacarmalıdır.

Xanəndəni müşayiət edən zaman sazəndələr qısa, aydın, rəvan çalmağı bacarmalı, öz ifaçılıq texnikasına, uzun gəzişmələrə meyl göstərməməli, rəng və təsniflərin lazım olan məqamda ifasını icra etməlidir. Beləliklə, sazəndələr xanəndəni sakit oxumağa sövq etməli, onu oxutmağa həvəsləndirməli, bir sözlə, xanəndənin nəbzini, ürayini gözəl duymalıdır. Ustad sazəndələr olan yerdə xanəndə heç zaman yad nəfəsləri, yad xalları vurmaz, şəffaf Azərbaycan muğamı ifa edər.

Müşayiətçi çaldığı tarın və kamançanın texniki vasitələrinə yiyələnəməklə bərabər, muğam sahəsində geniş bilik və məlumata malik olmalıdır. O, rəng və ya diringini, təsnif və dəramədləri muğam dəstgahlarının hansı yerində icra etməsini vaxtı-vaxtında hiss etməli və bilməlidir. Çalğıçı xanəndəni müşayiət edərkən ən ümdə cəhət odur ki, onunla ansambl yaratmalıdır.

Sazəndə dəstəsində tar aparıcı rol daşıyaraq, məsələn, muğam oxunarkən vaxtlı-vaxtında, yerli-yerində yol göstərir, xanəndənin oxuduğu musiqi cümlələrinə, avazlarına, nəfəslərinə çalğı ilə cavab verir, bəzən bu cümlələri tamamlayır, yəni oxunacaq melodik cümlələri bir növ çalğıda yada salır, muğam dəstgahının hissə və guşələrini nizamlayır. Beləliklə, sazəndə çalğısı xanəndəyə çox lazımlı və onu bir növ oxutduran amildir. Sazəndə ansamblı əgər xalq musiqi nümunələrini ifa edərkən birsəli çalırsa, xanəndənin ifasında muğamı müşayiət edərkən, yeri gəldikcə, harmonik akkordlardan, polifonik boyalardan, xüsusən səsaltı polifoniyadan geniş istifadə edir. Tarzən və ya kamança çalan alətin qeyri-bərabər temperasiyalı səslənmə xüsusiyyətlərini, texniki imkanlarını dərinlən bilməli, bu alətin səslənməsinə məxsus olan incə ifadə vasitələrindən ustalıqla istifadə etməyi bacarmalıdır.

Sazəndə dəstəsində ənənəyə görə, mayə və ondan sonra gələn muğam şöbələri arasında təsnif, rəng və ya diringi ifa olunur. İfaçı öz istəyinə görə bu və ya digər şöbədən sonra gah rəng, gah da təsnif ifa edə bilər və ya bunlarsız da keçinə bilər. Bu cür ifaçılıq sərbəstliyi yalnız muğama xas olan xüsusiyyətlərdir. Hər bir muğamın şöbə və guşələrində yeni xallar işlətməli, zərgər dəqiqliyi ilə onlara bəzəklər vurmali, çalğıları fərdi ifaçılıq üslubu ilə fərqlənməlidir. Sazəndə dəstgahı ümumi halda deyil, guşələri, xırdalıkları, qohumluq fərqi ilə bilməlidir.

Hər bir ustad tarzənin öz üslubu, öz dəst-xətti, öz yolu var. Onların ifaları muğamın və ya zərbi-muğamın daxili aləmini, melodik və ritmik cəhətlərini ustalıqla açmalıdırlar. Bəzən tarzən cavan xanəndələrə öz bəm səsləri ilə oxuyaraq müəyyən guşələri, keçidləri başa salmalı və öyrətməlidir. Beləliklə, sazəndə dəstəsinin əsas məqsədi muğamları dəstgah şəklində, dolğun çala bilməsidir. Dəstgah çalarkən ixtisarlara yol verməməli, muğam şöbələri baxımından, dəstgahı maraqlı rəng, dərəməd, diringi və təsniflərlə zənginləşdirməlidir.

İstedadlı tarzənlər Mirzə Sadıq Əsədov, Məşədi Zeynal, Şirin Axudov, Məşədi Cəmil Əmirov, Mirzə Fərəc, Qurban Primov, Mansur Mansurov, Bəhram Mansurov, Əhməd Bakıxanov, Hacı Məmmədov, Həməzə Əliyev, Əhsən Dadaşov, Həbib Bayramov, Ramiz Quliyev, Kamil Əhmədov, Həmid Vəkilov və başqalarının ifaçılıq qabiliyyətləri həmişə dinləyicilərin hüsn-rəğbətini qazanmışdır. Onlar muğamlarımızın mahir biliciləri, ifaçıları və pedaqoqları kimi geniş fəaliyyət göstərmiş, muğam janrının bədii-estetik dəyərinin üzə çıxması, yetişməkdə olan gənc musiqiçilər nəslinə çatdırılması üçün əllərindən gələni əsirgəməmişlər.

Onu deyək ki, XX əsrin 30-cu illərində sazəndə ansambllarından başqa, çoxtərəkibli xalq çalğı alətləri ansambları və xalq çalğı alətləri orkestri də fəaliyyətə başlamışdı. İstər hər hansı tərəkibli ansamblı, istərsə də xalq çalğı alətləri orkestrində tar və kamança aparıcı alətlər sayılırdı. Muğam dəstgahlarının ifası zamanı isə xanəndələrin oxuduğu muğam şöbələrini ancaq tar və kamança müşayiət edirdi.

Sazəndələrin yaradıcılığını öyrəndikdə belə qənaətə gəlmək olar ki, onların ifaçılıq sahəsində yaradıcılığı olduqca ciddi qanuna tabedir, özlərinin ənənəvi kanonik forması var. Onlar öz yaradıcılıq ənənələrini, repertuarlarını emosional ifaçılıq vasitələrini nəsil-dən-nəsilə demək olar ki, dəyişilməmiş şəkildə, improvizə ünsürlərini istisna etməklə olduğu kimi ötürürlər. Lakin bu kanonik formalar, üsullar, təsdiq olunmuş ənənələr hər bir ifaçının yaradıcı fantaziyası ilə zənginləşir. Sazəndələrin ifaçılıq mədəniyyəti öz sadəliyi, tez qavranılması, dinləyiciyə təsiri və özünəməxsus fərdiliyi ilə seçilir. Sazəndə muğam və ya zərbi-muğam ifa etmək üçün ona lazım olan bütün vasitələrdən istifadə etməyi bacarmalıdır. İfaçılıq texnikası ilə əlaqədar onda nüansları, dinamikası, melizmləri və s. ifadə vasitələrini işlətməlidir. Sazəndələr heç vaxt texnikaya ayrıca bir məqsəd kimi baxmamış, onu dinləyici marağı xatirinə tətbiq etməmişdir.

Əfrasiyab Bədəlbəyli “Musiqi lüğəti”ndə dəstgahı belə xarakterizə edir: “Dəstgah” müəyyən muğam tərkibinə daxil olan bütün şaxələr, rənglər və təsniflərin küll halında məntiqi inkişaf qaydası üzrə mütəşəkkil məcmusudur” [2, s. 36].

Dəstgahda çoxmiqdarlı instrumental və vokal-instrumental hissələr bitkin, təkmilləşmiş bir sistemdə birləşdirilir. Hazırda musiqi irsimizdə geniş yayılmış muğam dəstgahlar kamil formaya mənsubdur. Onlar çoxşöbəli və çoxguşəli əsərlərdir.

Silsilə şəkilli muğam dəstgahlarının yaranmasında və inkişafında sazəndə və

xanəndələrin xüsusi əməyi olmuşdur. Onlar necə deyərlər, bəstəkarlıq yaradıcılığına malik olmuş, muğam dəstgahlarının ifası üçün hətta qayda-qanun yaratmış, onları ənənəyə çevirmişlər.

Muğam dəstgahlarının əvvəlində ifaçılar tədricən, ardıcıl olaraq virtuoz instrumental üsluba meyl göstərilərsə, ifaçılıq üsullarından kompleks şəkildə, mürəkkəb yollarla istifadə edirlərsə, texniki cəhətdən məhz xanəndə ilə bir növ “yarışılar”. Sazəndələrin təsiri nəticəsində kulminasiya şöbələrində isə artıq xanəndə partiyası fəallaşır, instrumental partiyanın texniki üsullarını (müxtəlif növlü zəngülələri, passajları, virtuosluğu, ifadə vasitələrini) vokala tətbiq etməyə çalışırlar. Bu texniki yolları xanəndələr işlətmək üçün sazəndələr əsasən orqan punktu saxlayırlar. Bu üsulla onlar xanəndə üçün bir növ sakit tərzli fon yaradırlar.

Müasir sazəndə və xanəndələr də öz sələflərinin yaradıcılıq ənənələrini davam etdirərək xalq və şifahi ənənəli peşəkar musiqi irsini respublikamızda həmçinin, xarici ölkələrdə təbliğ edir və öz yaradıcılıq istedadlarına görə mahnı, təsnif, dərəməd, rəng, diringi kimi nümunələr yaradırlar. Beləliklə də, bu musiqilər ifaçılıq sənətini yaradıcılıqla əlaqələndirirlər.

Sazəndələr tar və kamançanın geniş çalğı imkanlarını, onların universal musiqi alətləri səviyyəsində durduğunu artıq çoxdan sübuta yetirmişlər. Onlar muğamların daxili mükəmməlliyini daim artırmağa çalışırlar. Eyni zamanda hər hansı muğamı səsləndirərkən həmin muğama xas ecazkar lirizm, məntiqi rabitə, daxili vəhdət və ardıcılıq dinləyicidə heyranət doğurur. Bu ənənə bu gün də ifaçılar tərəfindən davam etdirilir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Hacıbəyov Ü. Ə. Əsərləri. II cild. B.: AEA-nın Nəşri, 1965, 408 s.
2. Bədəlbəyli Ə. B. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. B.: Elm, 1969, 248 s.

Малик КУЛИЕВ

Доктор философии по искусствоведению, профессор

РОЛЬ И ЗНАЧЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ИНСТРУМЕНТА ТАР В МУГАМНОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ

Резюме: В статье рассматривается роль азербайджанского национального музыкального инструмента тар в мугамном исполнительстве. Автор характеризует тар как сольный и аккомпонирующий инструмент. В составе традиционного мугамного ансамбля, состоящий из ханенде (вокалист), играющего на гавале, тариста и кеманчиста, тар выполняет ведущую роль в музыкальном развитии мугамов дастгах.

Ключевые слова: Азербайджан, мугам, тар, соло, ансамбль

Malik GULIYEV

PhD of arts, professor

**THE ROLE AND IMPORTANCE OF THE MUSICAL INSTRUMENT
OF TAR IN MUGHAM PERFORMANCE**

Summary: *The role of the Azerbaijani national musical instrument of tar in mugham performance is considered in the article. The author characterizes the tar as a solo and accompanying tool. As part of the traditional mugham ensemble, consisting of khanende (vocal) and national instruments gaval, tar, kamancha, tar plays a leading role in the musical development of mughams dastgah.*

Key words: *Azerbaijan, mugham, tar, solo, ensemble*

Bayram HACIZADƏ

Əməkdar incəsənət xadimi,

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor

E:mail: azercatoon@gmail.com

1952-1969-CU İLLƏRDƏ “KİRPİ” SATİRİK JURNALINDA DƏRC OLUNMUŞ TƏBLİĞAT XARAKTERLİ RƏSMLƏR VƏ PLAKATLAR

***Xülasə:** Məqalədə təşviqat xarakterli rəssamların 1952-1969-cu illərdə “Kirpi” satirik jurnalında nəşr olunmuş karikatura, plakat və şəkillərindən bəhs edilir. Təhlillərə dövlətin daxili və xarici siyasətini təbliğ edən tərbiyəvi xarakterli orijinal bütöv əsər silsiləsi, eləcə də sovet təşviqat maşınının hissəsi olan işlər cəlb edilib. Müəllif ölkənin ictimai və siyasi həyatı barədə məlumat verib.*

***Açar sözlər:** təşviqat xarakterli plakat, təbliğat, satirik jurnal, rəssam, dövlət ideologiyası*

Təsviri sənətin digər sahələrindən fərqli olaraq, satirik qrafikanın insanlara təsir etmək, onları siyasi cəhətdən maarifləndirmək və istiqamətləndirmək imkanları daha genişdir. Həqiqətən də bu sənət növü cəmiyyətin saflaşmasına xidmət edir. Məhz buna görə də karikatura janrına müraciət edən rəssamların üzərinə satira və qroteskin gücü və kəsərindən hərtərəfli istifadə etməklə beynəlxalq aləmdə, gündəlik həyatımızda, məişətimizdə baş verən neqativ hallara münasibət bildirmək kimi mühüm vəzifə düşür. Ona görə də bu sahədə fəaliyyət göstərən karikaturaçı rəssamlar xüsusi hazırlıq, siyasi savad, daxili senzura, yüksək mədəniyyət və operativlik kimi keyfiyyətlərə malik olmalıdır. Öz yaradıcılıqlarında bütün bu tələblərə cavab verən rəssamlarımız karikaturanın imkanlarından istifadə edərək, dövlət və dövlətçilik prinsiplərini əsas tutaraq ölkə siyasətini təbliğ edən çoxlu sayda əsərlər yaratmışlar.

Sovet ideoloji maşınının ayrılmaz tərkib hissəsi olan mətbuat, o cümlədən satirik mətbuat ilk növbədə təbliğat və təşviqat vasitəsi idi. “Kirpi” satirik jurnalı Azərbaycan SSR KP MK-nın rəsmi orqanı olduğu üçün bu jurnalda dərc olunan hər bir material, o cümlədən karikaturalar xüsusi senzuradan keçir və əlbəttə, mərkəzin mövqeyini əks etdirirdi. Bu mənada “Kirpi” satirik jurnalının səhifələrində, xüsusilə üz qabığında dərc olunan plakatlar, siyasi karikaturalar, təbliğat xarakterli rəsmlər xüsusi ictimai-siyasi yük daşıyırdı. Jurnalın demək olar ki, hər nömrəsində bu tip plakatlara, təşviqat xarakteri daşıyan rəsmlərə və siyasi karikaturalara rast gəlmək olardı. Bəzi hallarda bu rəsmlərdə, tanınmış şəxsiyyətlərin, milli qəhrəmanların obrazlarından, eləcə də

kirpiobrazından məharətlə istifadə olunurdu. Jurnalın üz qabığında, həmçinin iç səhifələrində dərc olunan plakatlar və karikaturalarda rəssamlarımız kirpi obrazı vasitəsi ilə oxuculara ölkədə və respublikada baş vermiş mühüm hadisələri çatdırır, cəmiyyətdəki neqativ halları tənqid edirdilər. Kirpiobrazı jurnalın oxucuları qarşısında bəzən tənqidçi, bəzən təbliğatçı, bəzən foto-müxbir, bəzən rəssam, bəzən aşiq, bəzən işə bələdçi kimi təqdim olunurdu. Tam əminliklə demək olar ki, bu personaj jurnalın redaksiya heyətinin, daha dəqiq, mərkəzin mövqeyini və siyasi baxışını nümayiş etdirirdi. Belə təcrübə hələ “Molla Nəsrəddin” satirik jurnalında, xüsusilə Sovet dövründə tətbiq olunurdu (Molla Nəsrəddin obrazı inqilabçı, xalq ağsaqqalı, təbliğatçı, maarifçi, hərbi və başqa simalarda təqdim olunurdu). Bu, əlbəttə, fikrin daha asan, daha dəqiq və ünvanına çatdırılması üçün əhəmiyyətli idi [2, s. 309].

“Molla Nəsrəddin” ənənələrini daim yaşadan və davam etdirən “Kirpi”nin əsas vəzifələrinin və ideyalarının məhz “Molla Nəsrəddin”dən qaynaqlanmasını rəssamlarımız tamaşaçıların nəzərinə çatdırmağa müvəffəq olmuşlar. Qəhrəmanların üzlərindəki mənəvi təbəssümü, təkmini, öz işinə sadıqlığını və əminliyini rəssamlarımız çox incə ştrixlərlə göstərə bilmişlər. Karikaturalarında kirpini satirik qələmlə silahlandırmış rəssamlarımız ölkənin inkişafına mane olan ünsürlərə cəmiyyətdə yer olmadığını, onlarla daim və hamılıqla mübarizə aparıldığını oxuculara çox orijinal şəkildə çatdırmağa müvəffəq olmuşlar.

Dövri mətbuat orqanlarının səhifələrində, xüsusilə də “Kirpi” satirik jurnalında dərc edilən çoxsaylı təbliğat və təşviqat məzmunlu rəsmlər və plakatlar Sovet insanının siyasi tərbiyəsində mühüm rol oynayır, onun ideoloji baxışına, şüuruna və dünyagörüşünə birbaşa təsir göstərirdi. Məhz bu səbəbdən bütün digər mətbuat orqanlarında olduğu kimi, “Kirpi” satirik jurnalında da mütəmadi olaraq bu mövzuda

Şəkil 1



“Kirpi: Nigaran qalmayın, sizin barənizdə orada danışacaqlar”. H.Əliyev (“Kirpi”, 1954)

rəsmlər dərc edilirdi. Bu baxımdan, öz məhsuldar fəaliyyəti ilə seçilən, ideoloji cəhənin sadıq əsgərləri olan rəssam-jurnalistlərimizin yaradıcılığı xüsusi qeyd edilməlidir. Tanınmış karikatura ustalarımızın o illər yaratdıqları təbliğat xarakteri daşıyan, peşəkar rəssam işi ilə seçilən əsərləri bu gün də böyük maraq doğurur [4, s. 9].

“Kirpi” satirik jurnalında dərc olunmuş belə karikaturalar arasında jurnalın 1954-cü ilin 2-

ci nömrəsində H.Əliyevin təqdim etdiyi “Nigaran qalmayın, sizin barənizdə orada danışacaqlar” karikaturası xüsusi maraq doğurur. Jurnalın üz qabığında verilmiş və ciddi siyasi və ictimai əhəmiyyət kəsb edən bu karikaturada Azərbaycan Kommunist partiyasının XX qurultayında əmək və müharibə qəhrəmanları, zərbəçilərlə birlikdə qurultayda iştirak etmək istəyən, cəmiyyətin inkişafına mane olan antipodlar və onların içəriyə daxil olmasının qarşısını kəsən kirpi obrazı təsvir olunmuşdur. Öz işinin öhdəsindən gəlməyən müəssisə rəhbərlərini, tənqidi boğan partiya işçilərini, keyfiyyətsiz və zay məhsul istehsal edən zavod müdirlərini, bürokratları hədəf seçmiş rəssam onları kirpi obrazından məharətlə istifadə edərək tənqid atəsinə tutur. Kirpi obrazı ilə bu ünsürlərin qarşısına sipər çəkərək, müəllif oxuculara onların yararsız fəaliyyətinin qurultayda müzakirə olunacağını və tezliklə cəzalanacaqlarını çatdırır [1, s. 9] (Şəkil 1).

Nəcəfqulunun müəllifi olduğu, eyni mövzuda işlənmiş oxşar bir karikatura jurnalda 1960-cı ildə dərc olunmuşdur. Bakı funikulyorunun açılışı münasibəti ilə çəkilməmiş bu rəsmdə öz vətəndaşlıq borcunu yerinə yetirən, layiqincə işləyən və yaşayan zəhmətkeşlər, əmək qəhrəmanları vaqona minərək daha yüksəyə – kommunizmə doğru qalxırlar. Rəsmi ön planında isə cəmiyyətin inkişafına mane olan yabançı ünsürlər, antipodlar təsvir edilmişdir. “Sizlərə isə sıramızda yer yoxdur” adlı bu karikaturada müəllif kirpini satirik qələmlə silahlandırmışdır. Silahlı kirpi öz “qəhrəmanlar”ının qarşısını kəsərək, onlara vaqona minməyə imkan vermir. Rüşvətxorlara, bürokratlara, kələkbaz mollalara, əxlaqsızlara, sərxoşlara, onlar kimi digər ünsürlərə kommunizmə gedən müsbət Sovet vətəndaşlarının sırasında yer olmadığını vurğulayan rəssam kirpi obrazı vasitəsi ilə qarşıya qoyduğu məqsədə nail olmuş, öz fikrini oxuculara sadə şəkildə çatdırmağı bilmişdir.

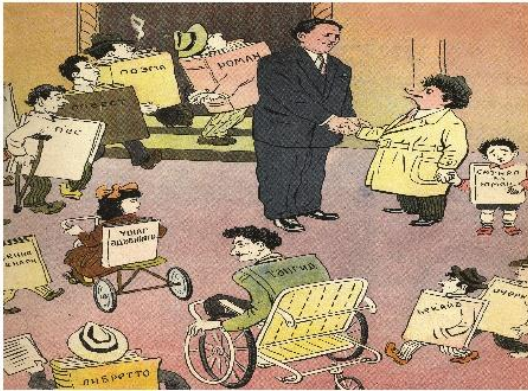
Jurnalın 1956-cı ilin VII nömrəsində dərc olunmuş böyük ictimai-siyasi yük daşıyan karikaturada da Nəcəfqulu kirpi obrazından məharətlə istifadə etmişdir. Karikaturada əlində “Molla Nəsrəddin” satirik jurnalının ilk nömrəsini tutmuş və Azərbaycan ziyahılarını təmsil edən kirpi təsvir olunmuşdur. Kirpi əlindəki məcmuənin üz qabığında təsvir olunmuş Molla Nəsrəddin obrazına müraciət edərək “Kaş bütün mollalar sən kimi olaydı!..” deməklə əslində ictimai fikri ifadə edir. Əlbəttə, burada əsas hədəf mövhumat, din pərdəsi altında gizlənən, insanların inamından istifadə edib öz cəlbələri dolduran mollalar, din xadimləridir. Müəllif bu karikaturada Kirpi və Molla Nəsrəddin obrazından məharətlə və yerində istifadə edərək fikrini oxucuya sətirlərlə vasitələrlə çatdırmağa nail olmuşdur [3, s. 1].

Kirpi obrazı vasitəsi ilə jurnalın redaksiya heyəti, eləcə də ictimaiyyət adından oxucuların nəzərinə əlamətdar hadisələr, yubileylər, xüsusi tədbirlər özünəməxsus şəkildə çatdırılırdı. Nəcəfqulunun “Вышка” qəzetinin 25 illiyi (1953), xalq yazıçısı İ.Əfəndiyevin “Atayevlər ailəsi” adlı yeni tamaşasının səhnəyə qoyulması (1954), “Krokodil” jurnalının yubileyi (1964), İ.Axundovun “Бакинский рабочий” qəzetinin

50 illik yubileyi (1956), A.Quliyevin “*Бакинский рабочий*” qəzetinin 60 illiyi (1966) münasibətilə çəkdiyi rəsmlərdə yubiliyrları, müəllifləri, futbolçuları təbrik edən kirpi obrazı artıq oxucuların sevimlisinə, xalq qəhrəmanına çevrilmişdi.

Jurnalın 1954-cü ilin 7-ci nömrəsinin üz qabığında dərc olunmuş Nəcəfqulunun “Azərbaycan Sovet Yazıçılar İttifaqının qurultayında” adlı karikaturası həmin silsilədənndir. Bu rəsmdə təsvir olunmuş kirpi Yazıçılar İttifaqının sədri S.Rəhimova müraciətlə “Qurultayınızı təbrik edirəm və xahiş edirəm ki, bu uşağı da içəri buraxıb, ondan muğayət olasınız” deyərək respublikada satira və yumorun çox gənc və diqqətdən kənar bir sahə olduğunu vurğulayır, bu sahəyə xüsusi diqqət, qayğı göstərilməsini tövsiyə edir. Karikaturada qurultayın keçirildiyi binaya yazıçıların daxil olması səhnəsini xüsusi vurğulayan rəssam oxucu-tamaşaçıda həm də Yazıçılar İttifaqındakı vəziyyət barədə təsəvvür yaradır (Şəkil 2).

Şəkil 2



**“Kirpi: Qurultayınızı təbrik edirəm və xahiş edirəm ki, bu uşağı da içəri buraxıb, ondan muğayət olasınız”.
N.İsmayılov (“Kirpi”, 1954).**

Tanınmış karikatura ustası P.Şandinin “Silahımız kəskin olsun, sözümüz ötkün!” (1957), E.Abdullayevin “Azərbaycan xəritəsində Oktyabr işıqları” (1957), Ə.Zeynalovun “Gözün aydın” tamaşasının yeni quruluşu münasibəti ilə dərc edilmiş rəsmləri (1958), eləcə də Nəcəfqulunun “Sizin səhnə fəaliyyətinizin qədrı yüksək tutulur” (1957), “Ə.Əzimzadənin abidəsi önündə” (1959), P.Şandinin “Bayram Bayatıları” (1966) kimi əsərlər əsasən təbliğat və təşviqat xarakterli olmaqla, yuxarıda qeyd olunduğu kimi, oxucu-

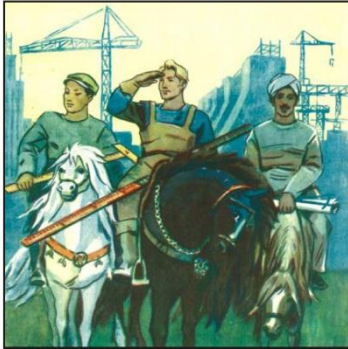
tamaşaçının diqqətini ölkədə baş verən mühüm hadisələrə yönəldirdi.

V.Marqolin “*Пропаганда*” (“Təbliğat”) kitabının ilk səhifələrində yazır: “Təbliğat müharibələr zamanı hərbi gücü, danışığılar masası arxasında gedən siyasi gedişləri, zəngin təbii sərvətləri əvəz etməsə də, əksər hallarda çox əhəmiyyətli və əvəzolunmaz strateji silah kimi istifadə olunur” [6, s. 7]. Bu mənada respublika mətbuatında, xüsusilə də “Kirpi” kimi çoxotirajlı və böyük sayda oxucu kütləsinə malik jurnalda dərc olunan, siyasi yük daşıyan təbliğat və təşviqat məzmunlu rəsmlər və plakatlar yeni Sovet insanının tərbiyəsində mühüm rol oynayır, onun şüuruna, əxlaqına və dünya görüşünə birbaşa təsir göstərə bilirdi. Ona görə də, bütün digər mətbuat orqanlarında olduğu kimi, “Kirpi” satirik jurnalında da mütəmadi olaraq bu mövzuda çoxsaylı rəsmlər dərc edilirdi.

“Kirpi” satirik jurnalında dərc olunmuş və XX əsrin 50-60-cı illərinin siyasi mənzərəsini əks etdirən, ideoloji əhəmiyyət kəsb edən bu əsərlər ölkənin siyasi həyatında mühüm yer tuturdu. Bu illər Azərbaycan satirik qrafikasında beynəlxalq mövzulara həsr edilən təbliğat xarakterli rəsmlər və plakatlar öz bədii dəyəri və ifadə vasitələrinin zənginliyi ilə seçilirdi. Bütün dövrlərdə olduğu kimi, bu illərdə də yaranan bu əsərlər Sovet dövlətinin və kommunist partiyasının xarici siyasətini əks etdirirdi. Rəssamların yüksək peşəkarlıqla işləyib hazırladıqları bu rəsmlərdə kapitalist ölkələrində baş alıb gedən iqtisadi böhran, inflyasiya, işsizlik, sürətlə silahlanma, demokratiya pərdəsi altında hərbi diktatura qurulması, azadlıq hərəkatlarının boğulması, Qərbin apardığı qəsbkarlıq siyasəti, Yaxın Şərq problemləri, ikili standartlar tənqid və ifşa olunurdu.

Təbliğat xarakteri daşıyan, yüksək icra səviyyəsi ilə seçilən bu rəsmlər indi də böyük maraq doğurur. S.Şərifzadənin Azərbaycan zəhmətkeşlərinin kənd təsərrüfatı sahəsində qazandıqları uğurları nümayiş etdirən “Biz getdik, sənə də müvəffəqiyyətlər diləyirik” (1952), A.Elçinin “Xalqımızın həyat səviyyəsini daha da yüksəldək!” (1953), İ.Axundovun “Xoş gəlmisiniz, göz üstə yeriniz var” (1955), P.Şandinin “Qonaq deyilik, həmişəlik gəlmişik” (1958), “Yüksək tribunadan raport” (1965), Nəcəfqulunun “Xalqımızın bayramına alnı açıq, süfrəsi bol gəlmişik” (1960), Sovet vətəndaşlarının xoşbəxt və firavan həyat tərzinin təbliğ olunduğu O.Sadıqzadənin “Ürəkləri, məqsədləri bir dostların Kreml qarşısında görüşü” (1952), M.Abdullayevin “Xalqlar dostluğu” (1953), T.Salahovun “İndi işlər çıxıbdir asanə, Rəsmi-dünya düşübdür samanə” (1955), A.Quliyevin “Bu gün seçicilərlə görüşə gedirəm” (1965), ölkədə gedən tikinti-quruculuq işlərinin, iqtisadiyyatda, sənaye sahəsində əldə olunmuş nailiyyətlərin işıqlandırıldığı A.Elçinin “Xəzər dənizində təntənəli görüş” (1952), P.Şandinin “Bakı yaxınlığında yeni, böyük şəhərlər salınmışdır” (1958), “Azərbaycanın mənzərəsi” (1965), V.Ternavskinin “Əla işlədiyi üçün!” (1958), “Təşəkkür edirəm, baba!” (1966), A.Quliyevin “Bir düyməni basmaqla minlərlə insan həyatı çiçəklənir” (1959), “Yeni binada həmişə yeni tamaşalar görək!” (1960), “Odlar vətənimdə əbədi heykəliniz var!” (1968), S.Şərifzadənin ideoloji yük daşıyan “Mən ancaq Sovet dövründə yaşadığım illəri ömrümdən hesab edirəm” (1953), Ə.Zeynalovun “Kommunist əməyi briqadası” (1959), Sovet vətəndaşlarının dinc yaşayışını qoruyan Sovet əsgərinin məğlubedilməz gücünün, Sovet dövlətinin basılmazlığının təbliğ olunduğu H.Əliyevin “Tarixin dərslərini yaddan çıxaranlar üçün” (1954), O.Sadıqzadənin “Sülh cəbhəsi pəhləvanları” (1955), V.Ternavskinin “Əlli il əmək cəbhəsində” (1968) rəsmləri buna nümunə ola bilər [8] (Şəkil 3, 4).

Şəkil 3



“Sülh cəbhəsi pəhləvanları”. O.Sadıqzadə
(“Kirpi”, 1955).

Şəkil 4



“İndi işlər çıxıbdır asanə,
Rəsmi-dünya düşübdür samanə”.
T.Salahov (“Kirpi”, 1955).

Rəssamlarımızın jurnalın əsasən üz qabığında və ya arxa səhifəsində dərc olunan təbliğat və təşviqat xarakterli karikaturaları zəhmətkeşləri yeni-yeni qələbələrə səsləyən şüarlarla müşayiət olunurdu. Qeyd etmək lazımdır ki, siyasi karikatura və siyasi plakat arasında onsuz da zəif olan sərhəd Sovet dövründə, demək olar ki, tamamilə silinmişdir. Sovet təbliğat maşınının mühüm hissələrindən biri kimi xüsusi ideoloji yük daşıyan siyasi plakatlar, eləcə də “müsbət Sovet insanı obrazı”nı təbliğ edən siyasi mövzulu rəsmlər mühüm əhəmiyyət kəsb edirdi. Belə rəsmlərə bütün dövrlərdə xüsusi yer ayrılmışdır. Hələ 1917-ci ildə Oktyabr inqilabından sonra Moskvada təbliğat və təşviqat idarəsi yaradılmışdı. Bu nəhəng qurum ölkədə dərc olunan bütün kütləvi mətbuat orqanlarına nəzarət edirdi. V.İ.Lenin özünün “Nə etməli?” kitabında təbliğat və təşviqat işi haqqında belə yazırdı: “Təşviqat əhalinin savadsız hissəsi üçün nəzərdə tutulmuşdur ki, bunu da ancaq dəfələrlə təkrar etməklə onların beyninə, şüuruna yeritmək olar. Təbliğatın işi isə daha çətin və mürəkkəbdir.... Onun təqdim etdiyi ideyanı, fikri və mövqeyi əhalinin ancaq müəyyən təbəqəsi anlamaq və başa düşmək imkanındadır”. Leninin bu təbəqə bölgüsünə rus yazıçısı Serqey Sakotinin “*Насилие над массой*” (“Kütlələrə təzyiq”) kitabında da rast gəlmək olar. Müəllif rus oxucusunu iki kateqoriyaya bölür. Onun fikrincə, rus əhalisinin 10%-ni aktiv oxucu, qalan 90%-ni isə küt və qaba kütlə adlandırmaq olar. O, hesab edir ki, geniş kütlələr üçün hazırlanmış təbliğat işi sadə, lakonik, qətiyyətli və məqsədyönlü olmalıdır [6, s. 212].

“Karikaturada insan və əşyaların hər cür şişirtmə və transformasiyası subyektiv şəkildə baş alıb gedə bilməz. Hər cür şişirtmə obyektiv satirik mənaya malik olmalı, ciddi bədii intizamla tənzimlənəlməlidir” [5, s. 15]. Öz yaradıcılığında məhz bu prinsiplərdən çıxış edən rəssamlarımızın jurnalın oxucularına təqdim etdikləri əsərlərində qrotesk və şişirtmə, qabardılmış forma və həcmilər çox ciddi şəkildə

məhdudlaşdırılır, estetik normalar gözlənilir, ölçülərin pozulmasında müəyyən çərçivə qorunub saxlanırdı.

“Karikatura və satirik qrafikanın digər növləri: müxtəlif zamanlarda və məkanlarda” kitabında qeyd olunduğu kimi, “Karikatura incəsənətin elə növlərindəndir ki, o ancaq öz dövrü və yarandığı məkan üçün aktualdır. Öz dövrü üçün çəkilmiş, konkret hadisəni əks etdirən karikatura qısa zaman kəsiyində kəsərinə və aktuallığını itirir” [7, s. 8].

Mübahisə doğuran bu fikirlə bəlkə də razılaşmaq olardı, lakin etiraf etmək lazımdır ki, bir neçə əsr bundan əvvəl yaranmış karikaturaların sırasında bu gün də öz aktuallığını, müasirliyini qoruyub saxlayan rəsmlər kifayət qədərdir. Ən azı hər dövrün, zamanın müəyyən bir hadisəsini tənqid edən, real həyatdan götürülmüş orijinal rəsmlərini toplusaydıq, dünya tarixinin illüstrasiyalı xronologiyası alınardı. Çünki belə rəsmləri ardıcılıqla izlədikcə dünya tarixinə karikaturaçıların gözü ilə ekskurs edir, müxtəlif zamanlarda və məkanlarda baş vermiş hadisələrin canlı şahidinə çevrilmiş oluruq. Bəlkə də yalnız bu zaman karikaturanın əhəmiyyətini, vacibliyini və gücünü tam şəkildə anlayırıq. Bu mənada Sovet dövründə yaranmış kiçikli-böyüklü hər bir karikatura bizim tariximizin, xalqımızın o illər üzləşdiyi problemlərin təsviri, gündəlik həyatımızın, məişətimizin aynasıdır desək, yanılmırıq.

Bütün bunlar Sovet mətbuatında dərc olunmuş siyasi karikaturaların, təbliğat və təşviqat xarakterli plakatların və rəsmlərin o dövr üçün nə qədər vacib, əhəmiyyətli olduğunu bir daha sübut edir. Beynəlxalq aləmdə və ölkədə baş verən mühüm hadisələrə öz vətəndaş münasibətini bildirən rəssam-jurnalistlərimizin məzmunca maraqlı, formaca ifadəli olan hər bir karikaturası dövrünün siyasi xronikasına çevrilmiş və əlbəttə, Azərbaycan təsviri sənətinin ayrılmaz tərkib hissəsi olan karikatura tariximizi zənginləşdirmişdir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Hacızadə B. Azərbaycanın karikaturaçı rəssamları. Hüseyn Əliyev. B.: Səda, 2015, 56 s.
2. Hacızadə B. Kirpinin rəssamları (1952-1969-cu illər). I cild. B.: Səda, 2016, 400 s.
3. “Kirpi” satirik jurnalı, № 7, 1956.
4. Nəcəfov M. Azərbaycanın karikaturaçı rəssamları. B.: Işıq, 1972, 94 s.
5. Ефимов Б. “О карикатуре и карикатуристах”. М.: Просвещение, 1976, 200 с.
6. Родс Э. Пропаганда (плакаты, карикатуры, кинофильмы). М.: Эксмо, 2008, 312 с.
7. Parton J. “Caricature and other comical art”. N Y.: Harper and Brothers publishers, 1877, 340 p.
8. AZERCARTOON. Official Website of Azerbaijan Cartoonists Union
URL: www.azercartoon.com

Байрам ГАДЖИЗАДЕЗаслуженный деятель искусств,
кандидат искусствоведения, профессор**ПЛАКАТЫ И РИСУНКИ АГИТАЦИОННОГО ХАРАКТЕРА,
ОПУБЛИКОВАННЫЕ В САТИРИЧЕСКОМ ЖУРНАЛЕ «КИРПИ»
1952-1969-х ГОДАХ**

Резюме: в статье рассматриваются карикатуры, плакаты и рисунки художников агитационного характера, опубликованные в сатирическом журнале «Кирпи» в 1952-1969-х годах. Анализу подвергались целый цикл оригинальных произведений воспитательного характера, где пропагандировалась внутренняя и внешняя политика государства, а также работы, которые являлись частью советской агитационной машины, где авторы освещали общественно – политическую жизнь страны.

Ключевые слова: плакат агитационного характера, пропаганда, сатирический журнал, художник, идеология государства

Bayram HAJIZADEHHonored Art Worker,
PhD in Art, Professor**PLACARDS AND PROMOTIONAL PICTURES PUB-
LISHED IN "KIRPI" SATIRICAL MAGAZINE DURING
1952-1969**

Summary: The article discusses placards, propagandistic and promotional pictures published on the pages of “Kirpi” satirical magazine, and the works on this topic are analysed. Importance of the pictures creating inspiration and belief for bright future in the citizens carrying out promotion of local and domestic and foreign policy of the country is stressed.

Key words: placard, propagandistic, propaganda and promotion, satirical magazine, painter, ideology, government

Rəyçilər: sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Sevil Sadıqova;
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Xanım Əsgərova

Abbasqulu NƏCƏFZADƏ

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

E-mail: a.najafzade@yahoo.com

CƏFƏR CABBARLININ BƏSTƏLƏDİYİ “ON DÖRDÜ” RƏQSİNİN TARİXÇƏSİ

***Xülasə:** Məqalə Cəfər Cabbarlının bəstələdiyi “On dördü” rəqsindən bəhs edir. Burada rəqsin yaranma tarixi, etimologiyası ilə yanaşı, onun siyasi motivlər daşıdığından söz açılır.*

***Açar sözlər:** Cəfər Cabbarlı, Nuru Paşa, Türk-Qafqaz İslam Ordusu, rəqs sənəti, ansambl*

XX əsr Azərbaycan dramaturgiyasının banisi, şair, nasir, teatrşünas, tərcüməçi, kinossenarist, jurnalist, bəstəkar, əməkdar incəsənət xadimi Cəfər Cabbarlı (1899-1934) ovqatının xoş anlarında həm yazdığı tamaşalar üçün – “Azad bir quşdum” (“1905-ci ildə”), “Qarabağın dağlarında” (“1905-ci ildə”), “Gərək günəş dağları aşıb sönməyeydi...” (“Almas”), “Mən bir solmaz yarpağam ki” (“Od gəlini”), “Düşkün dünya” (“Od gəlini” – musiqi unudulub), “Hicrindən oldu, ey gözəl” (“Dönüş”), “Ey gül” (“Dönüş”), “Sənə nə olub, zalım yar” (“Sevil”), “Atakişinin kupletləri” (“Sevil”), “Sənin dərdindən” (“Yaşar”), “Atlasın mahnısı” (“Yaşar”), “Saranın mahnısı” (“Solğun çiçəklər”), həm də məxsusi olaraq bir sıra fərqli səpkili mahnı, marş və rəqlər də bəstələyib. Məsələn, “Tellər oynadı”, “Marş irəli, əsgərim!” mahnıları və “On dördü” rəqsi də belə musiqilərdəndir. Bildirək ki, “On dördü” rəqsilə bağlı bir sıra öncəki araşdırmalarımızda öləri bilgi vermişik: “Rəqlərin adında rəqəmlərin mahiyyəti və onların açıqlanması” (5, s. 103-104), “Nəğmələr” (6, s. 3).

“On dördü” rəqsinin yaranmasının olduqca maraqlı tarixçəsi var. Xilaskar Türk-Qafqaz İslam Ordusunun komandanı, general Nuru Paşa (tam adı: Nuru Paşa Hacı Əhməd oğlu Kiligil, 1889-1949) 1918-ci il sentyabr ayının 14-də Bakını erməni daşnaklarından xilas etməkdən ötrü qoşunu ilə şəhərə daxil olur. Onun rəhbərlik etdiyi qəhrəman Türk ordusu qatil daşnakların layiqli cavabını verir, sentyabrın 15-də şəhər tamamilə erməni vəhşilərindən təmizlənir...

AMEA Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutunun professoru, filologiya üzrə elmlər doktoru Asif Rüstəmli bildirir ki, 1918-ci il noyabrın 10-da Azərbaycan hökuməti Nuru Paşanın şərəfinə ziyafət təşkil etmişdi. A.Rüstəmli yazır: “General ziyafətdən sonra “arkadaş” adlandırdığı Cəfərin dəvətini qəbul edərək, onun qonağı oldu. Gənc olmasına baxmayaraq istedadlı və böyük sənətkarın darısqal mənzil şəraitini generalı sıxdı. Nuru Paşanın bu istiqamətdəki təkliflərindən Cəfər minnətdarlıqla

imtina etdi. Lakin ertəsi gün Nuru Paşanın göndərdiyi hədiyyələri Cəfərin anası Hacı Şahbikə xanım qəbul etmək məcburiyyətində qaldı. Bunlar: bir ədəd nikelli dəmir çarpayı, daş güzgü, paltar üçün ayaqlı asılqan və divar saati və bəzi əşya və ləvazimatlardan ibarət idi” (7, s. 94).

Nuru Paşanın Cəfərə bağışladığı həmin hədiyyələr hazırda dramaturqun Ev Muzeyində qiymətli eksponat kimi qorunur. Sözsüz ki, sovet dövründə Nuru Paşanın adını çəkmək, onun Cəfərgildə ziyafətdə olması, gənc ədibə hədiyyələr bağışlaması, Cəfərin isə Nuru Paşanın şərəfinə musiqilər (mahnı, rəqs, marş) bəstələməsi haqqında məlumat vermək məlum səbəbdən (sovet ideologiyasına uyğun gəlmədiyindən) mümkün deyildi.

Həmin tarixi görüş, ziyafətlə bağlı əlimizdə başqa bir mənbə də var. Şair-publisist Şəhla Gündüzün nənəsi, Azərbaycanın ilk qadın tarzənlərindən biri olan Mələkxanım Abbasovanın (1912-2003) “Mirzəmi və mən” adlı xatirələrini çap etdirmişdir. Xatırladaq ki, Mələkxanım C.Cabbarlının qardaşı Hüseynqulunun qızıdır. Onun məqaləsində Nuru Paşa ilə bağlı maraqlı məqamlar var. Mələkxanım yazır: “Əmim (Cəfər Cabbarlı – A.N.) dörd nəfər Osmanlı türkünün evimizə qonaq çağırmışdı. O türklərdən biri deyəsən, telefonçu idi. Çünki bizim dalanın ağzında mil kimi bir şeyi yerə sancıb, telefonla danışır. Mən, əmim Heydərin oğlu Əlibəndə və bir nəfər qonşumuz o türkdən adını soruşduq. Adı Namiq idi. Hələ mənə bir dənə saçaqlı konfet də verdi. Sonra gördüm ki, bizə gələn türk qonaqların içində həmin Namiq də var” (3, s. 13). Mələkxanım xatirəsində daha sonra Cəfərin anası – Şahbikə xanımın, Sona xanım Cabbarlının (1907-1971) anası – Zeynəb xanımın və öz anası Ziyət Ağarəhimqızının (1885-1965) qonaqlar üçün düşbərə-qutab bişirməsindən söz aşır. O, söhbətini belə davam etdirir: “Şüşəbənddə süfrə açılmışdı. Atam evdə yox idi. Mirzənim (C.Cabbarlı – A.N.) qonaqlarla bir yerdə oturmuşdu. Yeyib-içir, mahnı oxuyurdular. Kefləri kök idi. Sonralar başa düşdüm ki, əmim Bakının “dığa”lardan azad olunmasına hədsiz sevinmiş.

Sonra bizə bir kişi də gəldi. Yanında iki-üç nəfər də vardı. Mirzənim və ailəmizin üzvləri onları böyük hörmətlə qarşıladılar. Süfrə başında atamın tar çalması yadıma gəlir. Böyüyəndən sonra anam mənə dedi ki, gələn kişi general Nuru Paşa imiş” (3, s. 13).

Haşiyə. Tanınmış qəzəlxan Hacı Səyyarın atası Molla Hacı Ağarza (1931-2008) informator olaraq bizə mövzu ilə bağlı olduqca maraqlı məlumat verib. Hacı Ağarza el-oba içində ensiklopedik biliyə malik şəxs kimi tanınıb. Bu səbəbdən ona “Molla” təxəllüsünü təkcə peşəsinə görə deyil, həm də elmin bütün sahələrinin bilicisi və çox savadlı olduğuna görə ünvanlamışlar.

Beləliklə, yazılı mənbələrə istinadən bəlli olur ki, Nuru Paşa 1918-ci il noyabrın 10-da axşam bir neçə silahdaşı ilə birgə Cəfərgilə qonaq gəlir. Gənc nasir generalın şərəfinə evində ziyafət təşkil edir. Bu ziyafətdə C.Cabbarlının başda böyük

qardaşı Məşədi Hüseynqulu Cabbarlı (1874-1924) olmaqla qohum və həmyerlilərdən ibarət kiçik ansamblın ifasında müxtəlif musiqilər səslənir. Bu ifaçıların hər biri haqqında bir qədər sonra məlumat verəcəyik. Maraqlısı budur ki, gecədə səslənən melodiyaaların əksərinin müəllifi C.Cabbarlı idi. Tar, saz, zurna, balaban, qarmon, nağara və qoşanağarada ifa olunan musiqilər arasında bir rəqs Nuru Paşanın xüsusi ilə xoşuna gəlir. Paşa biləndə ki, rəqsin musiqisi Cəfərə məxsusdur, ondan soruşur: Cafer bey, şu gözəl rəksin ismi ne?

Cəfər cavab verir: İsmi yok, şu andan koy “On dördü” olsun.

– Neden “On dördü”?

– On dörd Eylülün, şu günün şərəfinə” (6, s. 3).

“Eylül” sentyabr deməkdir. Deməli, C.Cabbarlı həmin günün şərəfinə özünün bəstələdiyi rəqsə “On dördü” adını vermişdir. Hətta bir müddət bu melodiyanı “Nuru Paşa” rəqsi də adlandırmışlar. Sonralar sovet dövründə rəqsin Nuru Paşanın adı ilə bağlı olduğunu unutturmaqdan ötrü düşünülmüş şəkildə “on dörd” rəqəmi barədə bir sıra fikirlər uyduruldu. Bir ehtimala görə, guya burada “On dörd gecəlik ay” nəzərdə tutulur. Başqa bir uydurmaya görə, guya keçmişdə rəqslər (“Bir nömrə”, “İki nömrə”, “Üç nömrə”, “Dörd nömrə”, “Beş nömrə”, “Altı nömrə”, “Yeddi nömrə”, “On dördü”, “Yüz biri”) siyahıya alınarkən adsız olduğu üçün sıra nömrəsi ilə adlandırılmışdır. Çox gülünc versiyadır, onda gərək siyahıya alınmış bütün rəqslərin rəqəmlə adlanan ikinci adları da olmalı idi. Əslində bəzi qədim rəqslərimizin adında “nömrə” əvəzinə “barmaq” sözü işlədilib. Bu da nəfəs çalğı alətləri ifaçılarının dilindən yayılmışdır. Bilindi ki, rəqslərimizin əksəriyyətinin yaradıcısı da məhz milli nəfəs çalğı alətləri ifaçılarıdır. Onlar bəzi rəqslərin tonallığını da çalğı dəliklərinin sayı ilə müəyyənləşdirlər: “Üç barmaq”, “Dörd barmaq”, “Beş barmaq”, “Altı barmaq” və s. Belə ki, milli nəfəs alətləri ifaçılığında yeddi barmağın hər birindən oktava daxilində ayrıca hər hansı səsi ifa etmək üçün istifadə edilir. Yəni milli nəfəs çalğı alətlərində əsas səslərin ifasında əsasən “yeddi barmaq” işlədilir, bu qəbildən olan rəqslərin adı “Yeddi barmaq”dan artıq adlana bilməz. Çünki milli nəfəs çalğı alətlərində əsas səslərin ifasında əsasən, “yeddi barmaq”dan (sol əlin baş barmağı ilə “sinə dəliyi”ni qapamaq şərti ilə) istifadə olunur. “Səkkizinci barmaq” isə bir oktava zildəki müvafiq səsin təkrarı olduğundan bu deyim qədimdə demək olar ki, işlədilməyib. Bu baxımdan “Səkkiz barmaq” və ya “Səkkiz nömrə” adlı rəqsə təsadüf edilmir. Deməli, rəqslərimizin adına rəqəmlər məhz nəfəs alətləri ifaçıları tərəfindən əlavə edilmiş və burada “nömrə” deyil, “barmaq” sözü özünü doğruldur. Digər nömrələnmiş rəqslərdə – “On dördü” və “Yüz biri”də isə “nömrə” (yaxud “rəqəm”) yazılmaz. Çünki insanın 14 və ya 101 barmağı yoxdur.

Haqqında danışdığımız “On dördü” rəqsindəki rəqəm isə deyildiyi kimi, adında ayın günlərindən birini ifadə edir. Hər halda həmin melodiyanı “Nuru Paşa” rəqsi adı ilə təqdim olunması da məqsədəuyğundur. Bu rəqsi bədxah qonşularımız er-

mənilər “Dasni çors” adı ilə ifa edirlər ki, bunun da tərcüməsi “On dördü” deməkdir. Ermənilərin sadəcə bu faktdan xəbərləri yoxdur...

“On dördü” rəqsinin not nümunəsini ilk dəfə Səid Rüstəmov 1936-cı ildə “Azərbaycan rəqs havaları” adlı məcmuəsində nəşr etdirmişdir (8, s. 24-25). Bu rəqs rast məqamında, do major tonallığında, allegro tempində və 6/8 (3/4) ölçüdə nota alınmışdır. S.Rüstəmov 1950-ci ildə həmin əsərin ikinci nəşrini də redaktə etməklə musiqiçilərin ixtiyarına vermişdir (9, s. 7). Burada S.Rüstəmov 33 xanədən ibarət olan ilkin not nümunəsini olduğu kimi saxlamış, yalnız 28-ci xanədə dəyişiklik etmişdir. O, bu xanəni “mi” ilə deyil, “re” notu ilə başlayır.

S.Rüstəmovun notlaşdırdığı “On dördü” rəqsini (1950-ci il nəşri) təqdim edirik:

On dördü

Tez-tez



1953-cü ildə “On dördü” rəqsini ilk dəfə tanınmış qarmonçalan Səfərəli Vəzirovun (1929-1982) ifasında Azərbaycan radiosu üçün lentə alınmışdır (10, s. 200). Səfərəli bu rəqs haqqında məlumatı musiqisevər atası Ağarza Vəzirovdan (1886-1975) almış və repertuarına daxil etmişdir. Ağarza C.Cabbarlının həmyerlisi və yaxın dostu

olmuşdur. O, Xızının varlı, imkanlı, sayılıb-seçilən şəxsiyyətlərindən biri olub. Ağarza həvəskar qarmon ifaçısı idi və musiqiçi kimi fəaliyyət göstərmirdi. Yalnız yaxınlarının şən günlərində və asudə vaxtlarında mənəvi ehtiyacını ödəməkdən ötrü bu aləti arabilir səsləndirirdi. Cəfər Nuru Paşaya ziyafət verərkən Ağarza da qonaqların arasında olmuşdu. Lakin onun bu məclisdə qarmon ifa etməsi haqqında məlumat yoxdur. Həmin məclisdə qarmonu tanınmış xeyriyyəçi, Cəfərin yaxın qohumu Məşədi Ələkbər Nəzərli (1882-1951) ifa etmişdir. Ə.Nəzərlinin sənət və yaradıcılığı haqqında “Muğam ensiklopediyası”nda geniş məlumat verilmişdir (10, s. 154). Bu bilgiləri verməkdə məqsəd odur ki, bəzən yanlış olaraq “On dördü” rəqsinin müəllifi Səfərli Vəzirovun olduğu bildirilir.

İndi fəaliyyəti dayandırılmış ANS telekanalının “Kamerton” verilişində gənc instrumental ifaçıların yarışmasında tarzən Araz Həmidzadə “On dördü” rəqsini ifa etdikdən sonra xalq artisti Kamil Vəzirov (1949-2018) münəfi kimi bu ifaya münasibət bildirmişdir. K.Vəzirovun fikirlərinə görə, qabaqlar qarmon sənətkarları rəqs yazarkən ona ad qoymağa çətinlik çəkirdilər. Ona görə rəqləri nömrələyirdilər. Bu səbəbdən “nömrəli” rəqlər yaranmışdır. K.Vəzirov daha sonra “On dördü” rəqsinin müəllifinin atası Səfərli Vəzirovun olduğunu bildirir.

Əslində qeyd etdiyimiz kimi, Azərbaycan radiosu üçün bu rəqsi həqiqətən ilk dəfə Səfərli Vəzirov ifa etmişdir (1). Lakin bəstəkar Səid Rüstəmov 1936-cı ildə “On dördü” rəqsini nota salanda (8, s. 24-25) Səfərli Vəzirovun cəmi 7 yaşı vardı...

Əməkdar mədəniyyət işçisi, sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Kamal Həsənov (1925-2007) “Qədim Azərbaycan xalq rəqləri” əsərində “Qızlar bulağı” rəqsindən söz açarkən yazmışdır: “Bu rəqsdə bəhs olunan bulaq Naxçıvanın yaxınlığındadır. Burada qızlar yığışar, çalib-oyunayar, mahnı oxuyardılar. “Qızlar bulağı” rəqsi də burada meydana gəlib. Bu rəqsin melodiyaşını indi də Naxçıvanda və onun rayonlarında tez-tez eşitmək olur. Naxçıvan musiqiçisi Səfər Rəcəbovun dediyinə görə, Əhəd Əliyev “Qızlar bulağı” melodiyaşını əsas götürərək, onu bir qədər işlədikdən sonra özünün məşhur “On dörd nömrə” rəqs melodiyaşını yaratmışdır” (4, s. 34).

Əncə “On dörd nömrə” rəqsinin müəllifi kimi təqdim edilən Əhəd Əliyevin kimliyini müəyyənləşdirmək istədik. K.Həsənov həmin əsərində “Bənövşə” rəqsinin melodiyaşını yenə S.Rəcəbova istinadən Bakı tarzəni Əhəd Əliyevin yaratdığını bildirir (4, s. 30). Amma araşdırmalardan sonra bəlli oldu ki, XX əsrin birinci rübündə Azərbaycanda Əhəd Əliyev adlı tarzən fəaliyyət göstərməyib. Həmin dövrdə Əhəd Əliyev (1893-1942) adlı virtuoz qarmonçalan olmuşdur. Kor Əhəd ləqəbi ilə tanınan görkəmli qarmonçunun bəzi lent yazıları var. Əgər bu rəqs ona məxsus olsaydı, bu barədə özü bir söz deyərdi və ilk növbədə, həmin rəqsi də lentə yazdırardı.

Gördüyünüz kimi, bu başıbəlalı rəqsin də sonradan neçə-neçə “müəllif”i peyda olmuşdur. Bunun da səbəbi məlumdur. Əsl müəllif, özü də peşəkar musiqiçi ol-

mayan müəllif (Cəfər Cabbarlı) həyatdan köçəndən sonra bu işi görmək xeyli asanlaşır. Elə müasir dövrdə də bir sıra dünyasını dəyişmiş müəlliflərin mahnılarını bəzi xanəndələr, müğənnilər, instrumental ifaçılar öz adlarına çıxarırlar. Amma zaman, tarix və mötəbər qaynaqlar hər şeyi öz yerinə qoyur...

Cəfər Cabbarlı Nuru Paşanın Bakıya gələrkən görüşəcəklərini öncədən planlaşdırmışdı. Bu baxımdan həmin rəqsi (“Nuru Paşa” və ya “On dördü”) bir neçə ay əvvəl hazırlamış, tar ifaçısı qardaşı Hüseynquludan xahiş edib ki, bu melodiyanı ansambl şəklində ifa etsinlər. Noyabrın 10-da Cəfərin evində qonaq olan Nuru Paşa musiqiçiləri gördükdə Aşıq Şıxmırhüseyn yadına düşmüş, onu soruşmuş, aşığın şəhid olduğunu eşidəndə çox məyus olmuş, dərinə köks ötürmüş “yazıq ya, aşığı koruyamadık” – demişdir.

Xatirədən bəlli olur ki, Cəfərin qardaşı Məşədi Hüseynqulu Cabbarlı (1874-1924) gözəl tar çalırmiş. Hüseynqulu həmin məclisdə qonaqları tarda öz şirin ifası ilə feyziyab edirmiş (3, s. 13). Digər musiqiçilər isə nəfəs alətləri ifaçısı Ağabala Məşədi Mövsümoğlu (1890-1924), qarmonçu Məşədi Ələkbər (1882-1951) və klarnet, zurna, balaban, tütək və saz ifaçısı Mehdi Nəzərli (1892-1952) qardaşları idi. Onları qavalda o dövrün məşhur zərb alətləri ifaçısı Xaliq Babayev müşayiət edirmiş. Bu ifaçı daha çox “Dul Xaliq” ləqəbi ilə tanınırdı. Onun həyat yoldaşı cavan ikən rəhmətə getmiş, bundan sonra ilk sevgisinə sadıq qalaraq ömrünün sonuna kimi evlənməmişdi. Bu səbəbdən ona “Dul Xaliq” ləqəbini vermişlər.

Sonda bildirək ki, “On dördü” rəqsi C. Cabbarlının Nuru Paşaya həsr etdiyi fərqli janrdakı ikinci əsəridir. Onun 1917-ci ildə yazdığı “Trablis müharibəsi” əsərindəki Ramiz obrazının prototipi məhz Nuru Paşadır (2, s. 33).

Beləliklə, apardığımız tədqiqatlar nəticəsində “On dördü” rəqsinin müəllifinin kimliyi, yaranma tarixi, etimologiyası və onun sıradan olan rəqslərdən deyil, siyasi motivlər daşdığı bəlli olur.

ƏDƏBİYYAT:

1. Azərbaycan radiosu, “On dördü” rəqsi. İfa: Səfərəli Vəzirov, 22.08.1953, №8852.
2. Cabbarlı C.Q. Əsərləri. Dörd cildə, I c. B.: Şərq-Qərb, 2005, 328 s.
3. Cabbarlı M.H. Mirzəmi və mən. // “Mühakimə” qəzeti, №11 (354), 02-08 aprel, 2009, s. 13.
4. Həsənov K.N. Qədim Azərbaycan xalq rəqsləri. B.: Işıq, 1983, 60 s.
5. Nəcəfzadə A.İ. Rəqslərin adında rəqəmlərin mahiyyəti və onların açıqlanması. // “Konservatoriya” jurnalı, №3 (25), 2014, s. 97-108.
6. Nəcəfzadə A.İ. Nəğmələr. Notoqrafiya. B.: MBM, 2009, 16 s.
7. Rüstəmli A.H. Cəfər Cabbarlı: Həyatı və mühiti. B.: Elm, 2009, 416 s.
8. Rüstəmov S.Ə. Azərbaycan rəqs havaları. Notoqrafiya. B.: Azərnəşr musiqi sektoru, 1936, 28 s.
9. Rüstəmov S.Ə. Azərbaycan xalq rəqsləri. Notoqrafiya. B.: Azərbaycan Dövlət Musiqi Nəşriyyatı, 1950, 28 s.

10. Muğam ensiklopediyası. Baş redaktor: M.A.Əliyeva. Heydər Əliyev Fondu. B.: 2008, 216 s.

Аббасгулу НАДЖАФЗАДЕ

Доктор искусствоведения, профессор

**ИСТОРИЯ ТАНЦА «ОН ДЁРДЮ» («ЧЕТЫРНАДЦАТЫЙ»),
СОЧИНЕННЫЙ ДЖАФАРОМ ДЖАББАРЛЫ**

Резюме: В статье рассматривается танец «Он дёрдю» («Четырнадцатый»), сочиненный Джафаром Джаббарлы. Автор проливает свет на историю возникновения, на этимологию названия танца, а также на некоторые политические моменты его создания.

Ключевые слова: Джафар Джаббарлы, Нуру Паша, Турецко-Кавказская Исламская армия, танцевальное искусство, ансамбль

Abbasgulu NAJAFZADE

Doctor of study of Art, professor

**THE HISTORY OF THE DANCE “ON DORDU”(“FOURTEEN”),
COMBINED BY JAFAR JABBARLI**

Summary: The article mentions the dance “On dordu” (“Fourteen”), composed by Jafar Jabbarli. Here, together with the history of the creation and its etymology, is also told about its political motives.

Key words: Jafar Jabbarli, Nuru Pasha, Turkish-Caucasian Islamic Army, dance art, ensemble

Rəyçilər: sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Malik Quliyev ;
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor İlham Nəcəfov

Məleykə HÜSEYNOVA

Filologiya elmləri doktoru

AMK-nın professoru

Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

Email: huseynovameleyke@mail.ru

LİRİK NƏSRDƏ XARAKTER

Xülasə: *İnsanın mənəvi dünyasının, hiss və duyğularının, “iç” dünyasındakı sevinc və iztirablarının təsvirinə meyl göstərən Ə.Məmmədخانlının əsərlərində insan obrazları emosionallığı, həzinliyi, kövrəkliyi ilə yadda qalır.*

Açar sözlər: *İnsan, obrazın yaradılması, xarakter*

Bütün tarixi dövrlərdə sənətkarlar səciyyəvi insan obrazları yaratmağa çalışmışlar. Həyatın özü kimi, ədəbi metod və cərəyanlara, fərdi yaradıcılıq qabiliyyətinə və manerasına müvafiq olaraq söz sənəti tarixində müxtəlif bədii insan obrazları mövcuddur. Klassik ədəbiyyatda sosial mənşəyinə görə seçilən insanların təsviri ön plana keçirdi (Məsələn: Nizami Gəncəvinin “Xəmsə”sindəki əksər obrazlar kimi).

Azərbaycan romantizmində isə obrazların sosial mənşəyi artıq həlledici rolunu itirməyə başlayır. Ən əsası onların xarakter kimi əzəmətli, müəyyən mənada tragik obraz səviyyəsinə qaldırılmasına diqqət yetirilir. “Sevən aşiq” – “düşünən aşiq” prinsipini eyni vaxtda qeyri-adi romantik qəhrəmanlarla yanaşı “adi”, “xırda”, “kiçik” qəhrəmanlar əvəz edir [1, s. 123]. “Romantiklərin”, idealist yazıçıların fəryad etdiyi, ağladığı həqiqətlərə Mirzə Cəlil gülürdü, buna görə də adi adamları geniş şəkildə ilk dəfə olaraq bizim nəsrimizə Cəlil Məmmədquluzadə gətirir, onu ilk dəfə ictimai düşüncənin obyektinə çevirir [3, s. 266].

XX əsrin 20-ci illərindən sonra bolşevik-kommunist üsul-idarəsi dövründə insanın insan olduğunu məqsədli şəkildə unutmamağa, onu ilk növbədə kommunist, katib, partiyaçı, müəllim, həkim, ən nəhayət, sovet insanı kimi təsvir etməyə cəhdlər göstərildi. Sinfi-siyasi mövqeyinə və mənsubiyyətinə görə insan surətləri iki qrupa ayrılmışdı: 1. Müsbət qəhrəmanlar – sovet quruluşunu müdafiə edənlər; 2. Mənfi qəhrəmanlar – sovet idoloqlarının ölçülərinə və tələblərinə uyğun gəlməyən bütün insanlar (bəylər, xanlar, mollalar).

1960-ci illər ədəbiyyatından yeni mərhələnin başlanğıcı kimi danışan ədəbiyyatşünaslar bu yeniliyin ən başlıca təzahürünü məhz insana və onun obrazının

yaradılmasına münasibətdə görürdülər. “Müasir nəşrin mahiyyətində mühüm dərinliklər yaradan, meyarlarını şərtləndirən, humanist idealını zənginləşdirən, ən gözəl nümunələrinin ideya-bədii tərəvətini təmin edən başlıca xüsusiyyət – bədii düşüncədə şəxsiyyət başlanğıcının güclənməsidir” [2, s. 24].

“Sovet ədəbiyyatı” deyilən söz sənətində, o cümlədən milli söz sənətimizdə 1960-cı illərdən sonra güclənən bu yeniliyin ənənəsi daha əvvəllərə gedib çıxırdı. Tarixi təfərrüata varmadan, bu baxımdan ilk növbədə Ənvər Məmmədخانının adını çəkmək, ədəbi-bədii irsini nümunə gətirmək mümkündür. Ənvər Məmmədخانlı lirik yazıçıdır. Onun lirizmə üstünlük verməsi də məhz, ilk növbədə “sovet insanı” deyilən trafaret, bir-birinə bənzəyən surətlərdən qaçaraq, orijinal tərəvətli insan obrazları yaratmaq cəhdindən irəli gəlirdi.

Yazıçı Ə.Məmmədخانlı insanları müsbət-mənfi qütblərə bölməmişdi. Doğrudur, onun əsərlərində bu bölgüyə uyğun gələn obrazlar az deyil. Məsələn, “Karvan dayandı” hekayəsini götürək. Əlyar xan və məlahətli səsi ilə elin-obanın rəğbətini qazanmış odunçu oğlunun qarşıdurmasına nəzər yetirək. Əlyar obrazında hökm sahibinə xas hikkə, əda, tələbkərlilik və s. vardır. Amma Çimnaz kimi gənc bir qız seçim qarşısında qalanda Əlyar xana zor, güc tətbiq etdiyinə görə üstünlük vermir, onu ilk növbədə var-dövlət, sarayın cah-cəlalı şirnikləndirir. Odunçu oğlu isə məhz məsum Çimnazın əvəzinə “tavus kimi bəzənmiş bir xanım” görəndə karvana qoşulub ilk ülvə sevgisini əbədi itirdiyi məkanı tərk edir [4, s. 104].

Ə.Məmmədخانlı yaratdığı insan obrazlarının məhz xislətindəki mənəvi keyfiyyətləri qabartmağa üstünlük verir. Bunun üçün də o, lirizmin imkanlarından məharətlə istifadə edir. Onun yaradıcılığında qeyri-adi obrazlar demək olar ki, yoxdur. Hətta, tragik talei Babək surətinin təsvirində də yazıçı epik vüsətli əsərlərə xas lirizmdən istifadə etdiyi üçün Babək fiziki gücünün, ideallarının möhtəşəmliyi ilə deyil, ilk növbədə mənəviyyatını, insani keyfiyyətlərin qeyri-adiliyi ilə diqqəti cəlb edir.

İnsanın mənəvi dünyasının, hiss və duyğularının, “iç” dünyasındakı sevinc və iztirablarının təsvirinə meyl göstərən yazıçının əsərlərində insan obrazları emosionallığı, həzinliyi, kövrəkliyi ilə yadda qalır. Yazıçı bəzən bu tərifləri məqsədli şəkildə elə qabardır ki, hətta obrazın qəhrəmanlıq səviyyəsinə çatan fədakarlığı, cəfəkeşliyi də adi hal kimi diqqəti cəlb edir. “Buz heykəl” hekayəsində balasını qorumaq üçün özünü şüurlu şəkildə ölümə məhkum edən ana obrazının məhz bu fədakarlığını yazıçı patetik şəkildə tərənnüm etmir, son nəfəsini də təəssüflənmədən övladını qorumağa sərf edən ana qarşımızda nikbin bir insan kimi canlanır. Ən başlıcası ona görə ki, ana övladını, körpəsini ölümdən qurtara biləcəyinə inanır.

Sənətkar bütün istedadını və lirizmin bütün imkanlarını məhz bu cəhətin qabarıq ifadəsinə yönəltdi.

Eyni sözləri ədibin “Bakı gecələri”, “Ayrıldılar”, “Ananın ölümü”, “Ay işığında”, “Cazibələr” “Afaq”, “Ulduz”, “O, mahnılarda qayıtdı”, “Qızıl qönçələr” və s. əsərləri haqqında da demək mümkündür. Onun obrazları sosial problem və ya insan mənəviyyatından kənarda qalan ideallar uğrunda mübarizə aparmırlar. İlk növbədə özlərini düşünən, sevən, kədərlənən, sevinclə, iztirabla yaşayan insan kimi təsdiq etməyə çalışırlar. “Ananın ölümü” hekayəsindəki ana “Buz heykəl” əsərindəki ana obrazını xatırladır. Birincidə balasını ölümdən qurtarmaq üçün özünü fəda edən ana obrazı, ikincidə isə oğlundan xəbər ala bilmədiyi üçün canını tapşıra bilməyən ana obrazı yaradılmışdır. Hər ikisində ana obrazı var və hər ikisində ölüm problemi ön plandadır. Yazıçı bir çox sənətkarlardan fərqli olaraq insanın böyüklüyünü məhz onun mənəviyyatının təmizliyi, insan (ata-ana, bacı-qardaş və s.) kimi missiyasını yerinə yetirməyə qadir olub-olmaması ilə müəyyənləşdirir. Bu baxımdan deyə bilərik ki, Ə.Məmmədخانlının yaradıcılığında zəhiri amilləri ilə fərqlənən xarakterlərin əvəzinə, məhz mənəvi-əxlaqi saflığı, bütövlüyü ilə seçilən xarakterlər yaradılmışdır. Bu isə ilk növbədə yazıçı kimi onun ədəbi mövqeyi və buna uyğun olaraq lirik nəsrin imkanlarından maksimum şəkildə istifadə etmək bacarığı ilə bağlıdır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Cəfər M.C. Ədəbi düşüncələr. (məqalələr məcmuəsi). B.: Azərnəşr, 1958, 199 s.
2. Hüseynov A. Nəsr və zaman. B.: Yazıçı, 1980, 186 s.
3. Məmmədқuluzadə C.H. Həyat və yaradıcılığı. B.: AMEA-nın nəşriyyatı, 1974. Y.Qarayevin “Yaradıcılıq metodu” fəslindən. 266 s.
4. Məmmədханли Ə.Q. Seçilmiş əsərləri I cild. B.: Yazıçı, 1985, 232 s.

Меләйкә ГҮСЕЙНОВА

Профессор АНК

Доктор филологических наук

ПЕРСОНАЖ В ЛИРИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ

Резюме: В статье представлены характерные образы в произведениях А.Маммедханлы, склонного к описанию внутреннего мира человека – его чувств переживаний, страданий и ликований. Образы в творчестве А.Маммедханлы запоминаются эмоциональностью, чувствительностью и восприимчивостью.

Ключевые слова: человек, создание образа, характер

Meleyke HUSEYNOVA

Professor of ANC
Doctor of Philology

CHARACTER IN LYRICAL PROSE

Summary: *Characters in the works of A.Mammadkhanli, who inclines to describe the inner world of human, his feelings and experiences, suffering and jubilation, are remembered by emotionality, susceptibility and sensuality.*

Key words: *human, creating an image, character*

Rəyçilər: filologiya elmləri doktoru, professor Məhərrəm Qasımlı;
filologiya elmləri doktoru, professor Nizaməddin Şəmsizadə

Yeganə BAYRAMLI

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutu

“Muğamşünaslıq” şöbəsinin böyük elmi işçisi

Ünvan: Bakı, H.Cavid pr., 31

Email: yegana-bayramli@mail.ru

AZƏRBAYCAN SİMLİ MUSIQI ALƏTLƏRİNİN QURULUŞ ELEMENTLƏRİ XALÇA ORNAMENTLƏRİNDƏ

***Xülasə:** Təqdim olunan məqalədə dünyanın bütövlükdə dərk olunmasına xidmət edən simli musiqi alət mədəniyyətinin xalça ornamentlərində mövqeyini müəyyən etmək, bu ornamentlərdə həndəsi işarələrin mahiyyətini aşkarlamaq qarşıya qoyulmuş ümdə vəzifələrdən biridir. Ehtimal olunur ki, xalça ornamentlərinin stilizəsində təsvir olunan həndəsi işarə, ieroqlif və piktoqramlar erkən dilin ifadə ünsürləridir. Burada konseptual məna yükü daşıyan, həndəsi işarələrlə təsvir edilən simli musiqi alətləri eləcə də boyaların artıb azalan dalğavari dinamikası assosiativ düşüncə vasitəsilə qəbul olunaraq özündə sakral məna daşıyan səsli musiqi mətnləridir.*

***Açar sözlər:** simli musiqi alətləri, ənənə, xalça*

Zəngin mədəni irsə malik olan Azərbaycan xalqı özünü əsrlər boyu dəyərli sərvətlər yaradan bir xalq kimi tanıtmışdır. Mövcud mədəni sərvətlərdən biri də milli musiqimizin ahənginin özünəməxsusluğunun, onun mentallığının siması olan simli musiqi alətlərimizdir. Alət mədəniyyəti ümumbəşəri mədəniyyətin universal dili kimi bəşəriyyətin erkən dövrlərindən mövcud olaraq sinkretik sənətin tərkib hissəsi kimi tamliqda öyrənilən bilik sahəsi idi. Ayin və mərasimlərdə, tətbiqi və təsviri sənət növlərində, poeziyada, bədii mədəniyyətin digər növlərində, eləcə də, xalça ornamentlərinin stilizəsində mənanın dərkinə xidmət edən simli musiqi alətləri, hələ bəşəriyyətin erkən dövrlərindən universal dil ünsürü kimi konseptual mahiyyət kəsb edirdi. Zamanla dəyişən dünyagörüşü paradiqması, eyni zamanda, dövrün ideoloji təsiri ilə alət mədəniyyəti universallıqdan kənarlaşaraq, bir elm sahəsi mahiyyətini itirərək tək incəsənət sahəsi kimi yalnız ifaçılıq ilə məhdudlaşmalı oldu. Təqdim olunan məqalədə dünyanın bütövlükdə dərk olunmasına xidmət edən simli musiqi alət mədəniyyətinin xalça ornamentlərində mövqeyini müəyyən etmək, bu ornamentlərdə həndəsi işarələrin mahiyyətini aşkarlamaq qarşıya qoyulmuş ümdə vəzifələrdən biridir.

Simli musiqi alətlərinin ecəzkar və rəngarəng boyalarla xalça ornamentlərində stilizə edilməsi heç də təsadüfi deyil. Qeyd etdiyimiz kimi, Azərbaycan simli musiqi alətləri xalqımızın milli və mənəvi dəyərlərinə məxsus mədəniyyət və mənəviyyət abidəsidir. Unudulmuş abidələri bərpa etmək, onları yenidən həyata qaytarmaq, eləcə də tarixin qaranlıq səhifələrini işıqlandırmaq üçün simli musiqi alət mədəniyyətinə Şərq dünyagörüşü nöqteyi-nəzərindən baxmaq lazımdır. Şərq mədəniyyəti batini aləmin dərk olunmasında irrasional təfəkkürdən əldə edilən biliyin ötürülməsini təmin edən dünyagörüşü paradigmasıdır. Ümumbəşəri mədəniyyətin universal dili olan musiqi alət mədəniyyəti isə bu biliyin kodlaşmış mənalarını izah etmək üçün açar funksiyasını icra edir.

Zəngin və çoxəsrlik tarixə malik olan Azərbaycan xalçaları özündə kodlaşmış musiqi mətnini daşıyan sənət əsərləridir. Bu xalça ornamentlərində həndəsi işarələr vasitəsilə stilizə edilən naxışlar isə ümumbəşəri mədəniyyətin sirlərini özündə daşıyan, eyni zamanda, onu qoruyaraq gələcək nəsillərə ötürən universal “canlı ahəngdarlıq” dilidir. Bu mövqedən irəli gələrək demək olar ki, xalçalarda təsvir olunan həndəsi işarələr, musiqi alətləri, eləcə də boyaların artıb azalan dalğavari dinamikası assosiativ düşüncə vasitəsilə dərk edilərək özündə sokral mənə daşıyan səslə musiqi mətnləridir.

Ehtimal edirik ki, xalça naxışları, onun üzərində əks olunmuş həndəsi işarə və piktoqramlar tarixin erkən dövrlərinə məxsus hadisələri canlandıran və erkən dilin ifadə ünüsürlərini özündə daşıyan sənət əsəridir. Bu bədii sənət əsəri üzərində stilizə edilmiş hər bir həndəsi işarə və piktoqramlar xüsusi mənə kəsb edən sakral mətnlərdir ki, dövrün və zamanın gedişatını, cərəyan edən prosesləri hal-əhval boyaları vasitəsilə canlandırır.



Xalça simvolları mürəkkəbliyi və çoxmənalılığı ilə seçilən dildir, bu dil vasitəsilə təsvir olunan hər bir işarəni ənənəni dərk etmədən onun mahiyyətini izah etmək qeyri mümkündür. Bu ilmələrin altında gizlənən kodlaşmış mənə çalarlarını həm təsviri sənət baxımından, kompazisiya, musiqi, poeziya, riyaziyyat, həndəsə, fəlsəfə və digər fənlərin qovuşuğunda öyrənilməsi sayəsində, kompleks yanaşma ilə açmaq mümkündür.

Azərbaycan milli və mənəvi dəyərlərinin daşıyıcısı olan xalça sənəti, özündə çoxəsrlik tarixə malik olan sirli mənaları varislik və ənənəvi yolla nəsil-dən-nəslə ötürən zəngin sənət növüdür. Bu mənadan irəli gələrək demək olar ki, xalça ornamentlərində simli musiqi alətlərinin ekvivalenti kimi təzahür olunan həndəsi işarələr, rəqəmlərin simvolikası xalçaların musiqi mətni kimi səslənməsini təmin edir.

İlk baxışdan metafora kimi səslənən bu ifadədə bir həqiqət mövcuddur. Belə ki, erkən dövrün düşüncəsinə əsasən, musiqi sinkretik mətn olaraq özündə bədii mədəniyyətin bütün xüsusiyyətlərini cəmləşdirirdi. Bu baxımdan da xalçalarda həndəsi işarələr vasitəsilə təzahür olunan alətlərin ekvivalentlərini səslənən musiqi mətnləri kimi hesab etmək olar. Fikrimizcə, xalçalar rəngarəng boyalarla, həndəsi işarələrlə stilizə edilən bütöv musiqi mətnləridir. Burada konseptual məna yükü daşıyan, həndəsi işarələrlə təsvir edilən simli musiqi alətləri, səslənən musiqi melodiyaşının ahəngdar harmonik fakturası ilə əsrlərin zənginliyini, qan yaddaşımızı təcəssüm edir.

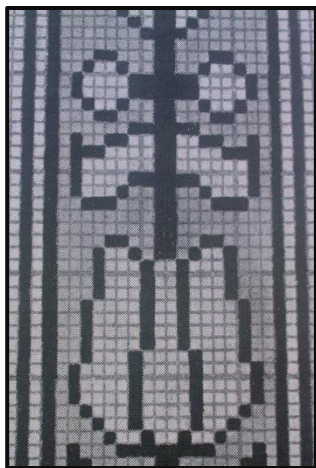
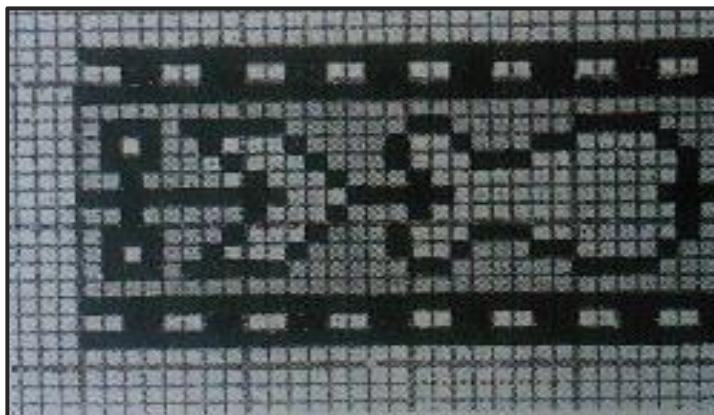
Xalça ornamentləri ritmik elementlərdən ibarət səsli naxışlardır. Əsrlər boyu varislik yolu ilə günümüə gəlib çıxan və özündə sakral mənaları daşıyan xalçıları nənələrimiz dəzgah qurub təbiətdən əldə etdikləri müxtəlif çalarlarla boyanmış ipləri xanaya salıb toxuma prosesinə başlayarkən hal-əhvala gəlmək üçün müxtəlif melodiyaşları zümzümə edərək və yaxud da bayatılar soyləyərək toxuyurdular. Toxucu yaradıcılıq prosesi zamanı melodiya ahənginin təsirindən hala gələrək, prosesə nüfuz olur. Melodiya axınının təsirindən tarıma çəkilmiş energetik dalğaların sayəsində gərginlik artır və nəticədə haldan-hal doğulur. Məhz yaradıcılıq prosesi anında, gərgin əməyin axtarışında olan insan özünü aşkarlamış olur. Ehtimal etmək olar ki, ruhun inkişafını təmin edən, melodiyaşların məna çalarlarını canlandıran işarələr, toxuma prosesi zamanı qeyri-ixtiyari boyalarla, həndəsi işarələrlə, musiqi alətləri vasitəsilə xalçanın üzərinə köçərək, burada əbədi həkk olunmuşdur. Məhz bu səbəbdən də hesab edirik ki, özündə kodlaşmış mənaları əks etdirən Azərbaycan xalçaları sakral musiqi mətni funksiyasını daşıyır.

Fikrimizcə, xalça ornamentləri ritm əsasında stilizə edilən həndəsi işarələr, erkən dilin ilk ifadə ünsürləri hesab oluna bilər. O şərtlə ki, sakral mənaların şərhini kimi təqdim olunan ieroqlif və piktoqramlar, xalçalardakı şifrələnmiş mənaların işarələr vasitəsilə izahını təmin edən elm mənbəyi hesab olunsun. Azərbaycan xalçaları spesifik musiqi dili ilə, melodiya ahəngdarlığı ilə seçilən, eyni zamanda, özündə fəlsəfi məna yükü daşıyan bilik sahəsidir. Bu xalçaları digər xalçalardan fərqləndirən özəllik və fərq hal-əhvaldan, boyalardan, rənglərdən, coğrafi məkandan, iqlimdən doğan mənaların vəhdətindən irəli gəlir. Yalnız boyalar müxtəlif olsa da toxunuş xüsusiyyətləri eynidir. Ornament kimi stilizə olunan həndəsi işarələr isə improvizə qanunu əsasında duran fəlsəfi fikirlərdir ki, öz təzahürünü xalçalarda, miniatürlərdə, hətta musiqidə, muğam dəstgahların strukturunda, eləcə də, alətlərin quruluşunda göstərə bilər.

Aparılan tədqiqat zamanı məlum olmuşdur ki, simli musiqi alətləri üzrə stilizə işləmələri daha mürəkkəb yanaşma tələb edən ornamentlərdir. Bu ornamentlər öz-özəlüyündə açıqlanan, izah oluna bilər simvollarıdır ki, xalça boyalarında, həndəsi işarələrlə stilizə olunan nümunələrdə onları mətn kimi oxumaq mümkündür. Bu

simvollar bu və ya digər cəhətdən xalqın məişətindən, həyat tərzindən, hansı mədəniyyətlə qaynayıb-qarışması haqqında məlumat verir. Musiqi alət mədəniyyəti isə artıq izaha ehtiyacı olmayan açıq mətnidir, bilavasitə substansionallıq tərəfindən göndərilən bilikdir.

Simli musiqi alətləri gözəl və mürəkkəb quruluşa malik olduğu üçün xalçalarda mürəkkəb bir ornament kimi göstərilir. Tədqiqatçılar hesab edirlər ki, bu cür mürəkkəb quruluşlu ornamentlər xalçalarda ara sahənin əsas, eyni zamanda bəzi hallarda doldurucu və köməkçi elementi və haşiyə zolağında “ana” haşiyəsində əsas element kimi işlənir [2].



Bu cür ornamentləri əsasən simli musiqi alətlərinin (qopuz, ud, rud, bərbət, tənbur, tar, kamança, qanun və s.) aparıcı hissələrindən olan çanaq, qol, kəllə təşkil edir. Xüsusi olaraq vurğulamaq lazımdır ki, xalça ornamentlərinin stilizəsində ara haşiyənin doldurulmasında istifadə olunan simli musiqi alətləri bütöv, eyni zamanda, onun ayrı-ayrı hissələri, məs, tar və sazın qrifi, tarın qolu, kamançanın çanağı, qanun simli mizrablı musiqi alətinin aşıxları və s. stilizə olunur. Qeyd olunan hissələr hər biri kompozisiyanın rəngarəngliyini daha da qabardaraq artırır. Belə olan halda, alətin stilizə olunmuş ayrı-ayrı hissələri xalçalarda ölçüsünə görə daha böyük və daha geniş sahəyə malik olan elementlərin doldurulmasında da iştirak edə bilər.

Tədqiqatçı Münəvvər Hacıyeva hesab edir ki, xalçaçılıq ornamentalistikasında təqdim edilən bu yeni istiqamət əsas elementlər, doldurucu və köməkçi elementlər kimi həm məzmununa, həm naxışlar baxımına və həm də formalarına görə yeni bir qrupa salınıb işlənilib ki, o da öz növbəsində üç böyük bölmələrdən ibarətdir:

1. Zərb alətlərindən alınmış ornamentlər.
2. Nəfəs alətlərindən alınmış ornamentlər;
3. Simli alətlərdən alınmış ornamentlər; [2]

Biz isə deyərdik ki, xalçalarda stilizə edilən bu musiqi alətləri təkcə doldurucu və köməkçi ornamentlər deyil, eyni zamanda o dövrün düşüncə parametrlərinə uyğun olaraq boyalar və həndəsi işarələrlə assosiativ düşüncə yaradan ahəngdarlıqdır. Belə ki, stilizə edilən musiqi alətləri tək ornament funksiyası daşıyır, bu həndəsi işarələr ruhi aləmlə bağlı olan canlı dünyanın səsləli naxışlarıdır.

Xalçalar həmçinin, ruhi aləmlə bağlı olaraq mistik məna daşıyır. Belə ki, Qorqud Ata əcəl qorxusu gələndə ölümün əlindən, labüdlükdən can qurtarmaq üçün içərisinə xalça sərilmiş qayıqda, su üzərində Qopuz çaldı, Suyu, Xalçanı, Qopuzu qoruyucu ölümsüzlük saydı [3]. Gerçəklikdən uzaq olan mifoloji məna kəsb edən xalça, qopuz, su nümunəsi əslində batini anlamda sakral məna kəsb edən mətn kimi qavranılır. Aydınlıq və saflığın rəmzi su, ilahi aləmlə bağlı olan qopuz musiqi aləti və ruhi mətnin kodlaşmış məna çalarlarını özündə ifadə edən xalça – hər üç element bir növ mistik məna daşıyaraq qoruyucu funksiya icra edir.

Azərbaycan mentallığının simvoluna çevrilən saz simli mizrablı musiqi aləti evin baş ucunda xalçanın üzərində asılır. Belə ki, saz simli mizarablı musiqi aləti əsrlər boyu soy kökümüzü, qan yaddaşımızı əks etdirən simvol, xalça isə ruhi aləmlə bağlı olan, özündə sakral mənalara daşıyan sənət əsəridir. Mövcud durumdan irəli gələrək sazın xalçanın üzərindən asılması bir növ həm simvolik, həm də milli ruh məna yükünü daşıyır.

Qeyd olunan nümunələrə yekun olaraq belə qənaətə gəlmək olar ki, xalça ornamentlərinin stilizəsində ara haşiyənin doldurucu elementi kimi istifadə olunan simli musiqi alətləri, təkcə naxış funksiyasını icra etmir. Mövcud olan həndəsi işarələr eyni zamanda, Şərqi ecazkar səsinə boyalar və həndəsi işarələr vasitəsilə canlandıraraq ahəngdarlıq yaradan “səslənən musiqi naxışlarıdır”.

ƏDƏBİYYAT:

1. Kərimov L. H. Azərbaycan xalçalarında ornament. B.: Yazıçı, 1985, 236 s.
2. Hacıyeva M. Xalça sənəti ornamentalistikasında yeni istiqamətin işlənməsinə dair / “İncəsənət və Mədəniyyət problemləri” Beynəlxalq Elmi jurnal. № 1 (31), 2010, s. 249-254
3. Tağıyeva R. S. Azərbaycan xalçası. URL: <http://archive.is/KxWgR>

Доктор философии по искусствоведению,
Старший сотрудник отдела «Мугамоведения»
Института Архитектуры и Искусства НАНА

СТРУКТУРНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ СТРУННЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В ОРНАМЕНТАХ КОВРОВ

Резюме: Целью представленной статьи является выявление элементов струнных музыкальных инструментов среди ковровых орнаментов, осознание значения геометрических знаков среди этих орнаментов и их роли в познании мира культуры. Предполагается, что изображенные на коврах стилизованные орнаменты геометрических знаков, иероглифов и пиктограмм являются элементами выражения первичной речи. Носящие концептуальную нагрузку, изображенные путем геометрических знаков струнные музыкальные инструменты, а также волнообразная динамика увеличения и уменьшения красок, воспринимаемые путем ассоциативного мышления, представляли собой звуковой музыкальный текст, имеющий сакральный смысл.

Ключевые слова: струнные музыкальные инструменты, традиция, ковер

Yegane BAYRAMLI

PhD in art studies
Institute of Architecture and Art of ANAS
Senior researcher of “Mugam studies” section

AZERBAIJANI STRINGED MUSICAL INSTRUMENTS AS SOUNDED ORNAMENTS ON CARPET PATTERNS

Summary: Azerbaijani carpet having rich and centuries old history are art works expressing a coded text on itself. From this point of view we can say that the geometrical figures, musical instruments as well as increasing-decreasing wavy dynamic depicted on these carpets are sounding musical texts which carry sacral meanings by acquiring associative mind. Stringed musical instruments carrying conseptional meanings and described with geometrical figures represent centuries' prosperity, our bloody memory jointly sounding music melody's harmonic texture.

Key words: The stringed musical instruments, tradition, carpet

Rəyçilər: sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Sevil Fərhadova;
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Əfsanə Babayeva

Mehmet S. Halim GENÇOĞLU

Kafkas Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

Öğretim Görevlisi (KARS-Türkiye),

Email: mshgencoglu@gmail.com

Aşkın ÇELİK

Kafkas Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

Öğretim Üyesi (KARS-Türkiye),

Email: a.celik36@hotmail.com

MUSTAFA KEMAL ATATÜRK'ÜN MÛSİKÎ MÂLÛMÂTI

Özet: *Tarihî şahsiyetlerin muhtelif yönlerine dâir bilgilere ulaşmak ve bu bilgileri temellendirmek, umûmîyetle zorluk arz eder. Gerek kaynakların niteliğinin çoğu zaman kişisel fikirlerden ibâret olması gerek kaynak sınırlılığı ve gerekse bu kaynakların doğruluğunu temin etme gerekliliği, bu zorlukları ortaya çıkarmaktadır.*

Türkiye Cumhuriyeti Tarihi'nin baş aktörü olan Gâzî Mustafa Kemal Atatürk, birçok ilim sahasına vâkıf olduğu gibi mûsikîde de istidâd ve kültüre hâiz bir şahsiyetti.

Bu çalışma; Mustafa Kemal Atatürk'ün mûsikî mâlûmâtını, yani mûsikî bilgisi ve kültürünü ortaya koymak amacıyla hazırlanmıştır.

Çalışmada döneme ve konuya ilişkin belge ve eserler taranmış, bunlar sistematik olarak analiz edilip karşılaştırılarak doğrulandıktan sonra çalışmaya dâhil edilmiştir. Dolayısıyla kaynak tarama, analiz ve karşılaştırma yöntemi kullanılan bu çalışmada, târihî şahsiyetler evreninden Mustafa Kemal Atatürk örneklem olarak seçilerek onun mûsikî yönü üzerinde durulmuştur.

Bu çalışma; mûsikî yönü üzerinde pek az durulmuş ve yeterince tatmin edici bilgi verilmemiş olan Gâzî Mustafa Kemal Atatürk'ün mûsikî mâlûmâtını, nispeten somut bilgilerle ortaya koyması bakımından önemlidir.

Anahtar Kelimeler: *Mustafa Kemal Atatürk ve Mûsikî, Atatürk ve Kültür, Mûsikî ve Kültür*

Giriş

Mustafa Kemal Atatürk, bir komutan ve devlet adamı olmasının ötesinde birçok ilim alanında engin bilgiye sahipti. Öyle ki bilim, siyaset, sanat ve kültür adamlarını sıklıkla bir araya toplar, devletin her alanda gelişmesi yönünde yapılacak

çalışmaların nitelikli olması için bu kişilerle istişârelerde bulunurdu. Mustafa Kemal Atatürk’ün bu istişâre toplantılarına katılan büyük ilmî şahsiyetleri dahi bilgi ve kültürüyle aştığı, bu kişilerin Mustafa Kemal Atatürk ile tartışmaya girmede çekindikleri, konuya ilişkin birçok hâtırâtta mevcuttur.

Mustafa Kemal Atatürk, çocukluğundan beri üstün çalışma azmi, zekâsı ve yeteneğiyle kültürel alanlarda da kendini yetiştirmekle kalmamış, kültür ve sanat alanındaki birçok şahsiyetle bir arada bulunarak engin bir kültüre de sahip olmuştur.

Atatürk’ün mûsikîdeki bilgi ve kültürünü ifâde eden mâlûmâtı, sanatsal bir birikim mahiyetinden öte devletin sanat politikası ve niteliğini de belirlemede etkili olmuştur.

Bu gün dahi çoğu zaman anlaşılamayan veya isâbetsiz değerlendirmeler yapılan Cumhuriyet Dönemi mûsikî uygulamaları, esâsen, Cumhuriyet’in temel prensibi olan sürekli gelişme anlayışının izdüşümüdür. Nitekim Atatürk’ün 1 Kasım 1934 tarihli TBMM konuşmasının hemen ardından radyolarda Türk Mûsikîsi icrâsının yasaklanması -daha doğrusu Türk Mûsikîsi programlarına ara verilmesi- mûsikînin kültür üzerindeki derin etkisini bilen bir liderin tedbir stratejisinden başka birşey değildir ki bugün müzik otoritelerince sürekli olumsuz eleştiriye uğrayan Türk Sanat Mûsikîsi, Halk Mûsikîsi ve eğlence mûsikîsi türleri, şüphesiz daha teferruatlı bir tedbir uygulamasıyla esas niteliğine kavuşturulmalıdır. Öyle ki Türk Sanat Mûsikîsi, Halk Mûsikîsi vb. gibi esâsen emsâlsiz kıymete hâiz sanatsal türlerimiz, gerek yayın organlarında gerekse profesyonel veya amatör topluluklarca âdi bir eğlence mûsikîsi faaliyetinden öteye geçememektedir.

İşte bu noktadan bakıldığında diğer yeniliklere ilâve olarak Türkiye Cumhuriyeti’ne mûsikî yönünde bir atılımın gerekliliği Mustafa Kemal Atatürk tarafından hemen fark edilmiş ve icâb eden girişimler vakit kaybetmeden yapılmıştı. Mûsikî alanında bugün gösterilemeyen bu dirâyet, Atatürk ve ekibinin, üstün zekâ ve kişiliğe dayanan politikalarının hâlen anlaşılamadığını ve değerlendirilmediğinin tezâhürüdür.

Mustafa Kemal Atatürk’ün Mûsikî Ufku

Bir kişinin mûsikîye bakış açısını, mûsikîdeki vizyonunu, ufkunu etkileyen birtakım olgular mevcuttur. Ailede başlayan kültürel eğitim, kişinin müzik algısında büyük öneme sahiptir. Kişinin okul ve sosyal çevresi de aynı şekilde kültürel mâlûmâtı etkiler.

Mustafa Kemal Atatürk’ün ailesinin medenî ve belli bir kültürel kişiliğe sahip olması, onun sanatsal ve kültürel yönden düşünsel ve duygusal ufkunu olumsuz yönde etkilememiş, aksine bu bakımdan beslenmesini sağlamıştır. Babası Ali Rızâ Bey’in Bektâşî ekolünden olması da onun tabiata ve sanata bakışına kuşkusuz destek olmuştur.

Atatürk'ün askerî okulda tahsil gördüğü dönemde de sürekli kitap okuyarak kendini yetiştirmesi, ilme vâkıf olan hocalarından feyz alması da kültürel altyapısını kuvvetlendirmiştir.

Mustafa Kemal Atatürk, Balkan Türk bölgesi olan Selanik'den İstanbul'a geldiğinde de sanata, kültüre, edebiyata çok ilgi duymuş, meşhur sanatkârları her dâim çevresinde tutmuş, onlara husûsî bir kıymet vermiştir.

1916-1917 yıllarında Diyarbakır'da görevliyken tanıştığı Halk Mûsikîsi sanatçısı Celal Güzelses'i dinlemiş ve takdirlerini ifâde etmek için bir saat armağan etmiştir. Bunun gibi Kemânî Haydar Tatlıyay'a, kendisine daha iyi bir keman alması için bir miktar para vermiştir.

Bunun gibi sayısız örnek, Mustafa Kemal Atatürk'ün mûsikîye ve mûsikîşinâsa ziyadesiyle kıymet verdiğini göstermektedir.

Öte yandan Türk Mûsikîsi'nin en kıymetli eserlerini dinlemesi yanında Batı Mûsikîsi'ni, hatta Ümmügülsüm gibi Arap ve Ortadoğu memleketlerindeki sanatkârları dinleyip takdir etmesi, onun zevkinin ve esas gâyesinin yüksek niteliğe işaret ettiğini göstermektedir.

Meşhur orkestra şefi Veli Lâyık'ın naklettiğine göre Mustafa Kemal Atatürk kendisini çağırmış ve seslendirdiği ezgiyi notaya almasını istemişti. Veli Bey, Atatürk'ün mırıldandığı bu eserin Bohem'in büyük aryası olduğunu anlamış, ancak notaya almakta zorluk çekmişti [2, s.398].

Atatürk'ün mûsikî kültürünün dışında mûsikînin teknik bilgisine de vukûfiyeti dikkat çekicidir. Evvelâ şurası önemlidir ki Anıtkabir Kitaplığı'nda bulunan Atatürk'e âit yaklaşık 2500 kitaptan hemen hemen 300'ü, mûsikî ve sanat ile ilgilidir. Atatürk'ün ilmî bilgisi, şüphesiz yoğun okumalarına ve düşünmeyi yaşam biçimi hâline getirmesine bağlıdır.

Sanatsal çalışmalara, özgün olmaları şartıyla destek veren Atatürk'ün anlayışına göre: “özlenen, hedeflenen çağdaş bir ülke olabilmek için sanattan yararlanmak kaçınılmazdı. Nitekim bu amaçlarla desteklenen “Ateşten Gömlek” filminde bir Türk kadını olan Bedia Muvahhit, Gazi Mustafa Kemal'in izniyle rol almıştır. Tiyatro, sinema, mûsikî gibi sahne sanatlarında o zamana dek gayrimüslim oyuncular yer almasına rağmen artık Müslüman bir kadın da rol alabilmiştir. Bunun gibi 1 Eylül 1924'de Ankara'da açılan Mûsikî Muallim Mektebi'nde; Cumhuriyet kuşaklarına, Çoksesli Batı Mûsikîsi'ni öğretecek öğretmenlerin yetişmesi hedefine yönelik olarak öğrenim ve eğitime başlanmıştır. İstanbul'da ise Darû'l Elhân, Batı Mûsikîsi ve Türk Mûsikîsi alanında verdiği eğitimi sürdürmüştür. 1926 yılına gelindiğinde Alaturka Mûsikî, eğitim-öğretim alanından resmî olarak kaldırılmış, 1927'de Çoksesli Batı Mûsikîsi üzerinde durulmuştur” [3].

Bu gibi sanatsal gelişim faaliyetlerine hızla devam edildi. Devletçe belirlenen müzik politikasının uygulamaları 1934'de ilk 10 yılını doldurmuştu. Gelineen seviyeyi belirlemek amacıyla Atatürk'ün uygun gördüğü sözler üzerine 3 opera yazıldı. Oper-

aların ilki Türk ve İranlılar’ın kardeşliklerini simgeleyen “Özsoy” operası 1934 Haziranı’nda, Atatürk ve İran Şâhı Rızâ Pehlevî’nin huzurunda, Ankara Halkevi’nde oynandı. (...) Özsoy’dan sonra “Bayönder” adlı ikinci operanın başlangıç bölümü ve “Taşbebek” adlı üçüncü opera 27 Aralık 1934’de oynandı. (...) Atatürk, müzik politikası anlayışının geldiği son noktayı belirtmesi açısından, halka açık bir konserde, geleneksel Türk Mûsikîsi şarkıcısını çiçek göndererek kutladı. 1938 Ocak ayında Ulus’da yayınlanan yazısında “eski mûsikîmiz” ve “Klasik Osmanlı Mûsikîsi” terimlerini kullandığı gibi, bu mûsikîyi geliştirerek çok sesli müziğe ulaşmayı tasarlayan çabalara karşı olmadığını da bildirdi [8, s. 490-491].

Bu gayret ve girişimler de Avrupa’nın kültürel olgunluğuna yetişme amacının yanı sıra “ilim Çin’de de olsa alınız” düstûrunu takip eden bir anlayışın gelişime yönelik adımlarını gösterir.

Türk Beşleri adıyla anılan beş büyük müzik adamını yurtdışı tahsiline göndermek, mûsikîmizin - çok sesli olması arzusu değil- belli bir çağdaş teknikle veya düzenlemeyle yeni çağın kabul edeceği bir nitelik kazanması amacını taşımaktaydı.

Öyle ki mûsikîmizde batılılaşma; batının tekniği, mûsikî tür ve özellikleri, prodüsi, polifonisinden yararlanma girişimleri çok eski tarihlere kadar uzanırken resmî ve kurumsal anlamda II. Mahmud döneminde Mızıkâ-i Hümayûn’un getirilmesine (1826) dayanır. Esâsen bu dönemden Cumhuriyet’e uzanan süreçte Türk Mûsikîsi ağırlığını kaybetmiş, batı tekniği araç olmaktan çıkıp amaç merhalesine gelmiştir. İşte bu noktada Mustafa Kemal Atatürk’ün yaptığı; bu kültürel sapmayı ve bilinçsiz gidişâtı belli bir esâsa dayandırarak mûsikîmize millî ve resmî bir hüviyet kazandırmaktı.

1928’de Atatürk, halkı canlandırdı ve onların coşkusunu dürttü. Bazı hükümet dairelerine ve ülkenin rûhî merkezlerinin mûsikî problemlerini daha akıllıca ele alıp işleme işaretini, başka bir deyimle mûsikîde reform şuurunu Mustafa Kemal Atatürk verdi. Ülkemizde bir miktar kabiliyetli Türk genci, devlet bursu ile dış ülkelerde mûsikî tahsili yapmaya ve çeşitli mûsikî âletlerini kullanmak için gönderildi. (...) Böylece Cumhuriyet’in yeni mûsikî anlayışı, Türk Mûsikîsi’nden alınan motifleri içeren Batı tekniği ile takviye edilen dinamik ve neşe ifâde eden yeni bir tür mûsikîydi [7, s. 288].

Mustafa Kemal Atatürk’ün gâyesi; Azerbaycan’da Üzeyir Hacıbeyli’nin lâyıkıyla başardığı gibi Türk ezgi ve motiflerini senfonik bir düzenle evrensel mûsikî duyumuna uygun hâle getirmek, zenginleştirmek ve bir başka ifâdeyle mûsikîmizin imkân ve kabiliyetlerini artırmaktı. Zira ancak bu yolla mûsikîmizin hususiyetleri güncelliğini koruyacak ve mûsikîmiz niteliğini gitgide yitirmeyecekti.

Atatürk’ün yanındaki kültür adamlarından Yunus Nâdî, bu gâyeyi şu ifâdelerle anlatmıştır: “Beethoven’in senfonisi yanında Türk sanatkârlarının eserleri ve halk şarkıları da dinletilmeli, herşeyden evvel millî zevki korumak şarttır. Esâsen mevcut olan millî his, garp tekniğiyle kuvvetlendiği zamandır ki Türk Mûsikîsi herkese hitap edebilen bir sanat olacaktır” [4].

Netice itibarıyla Atatürk'ün erken vefâtı ve bu kültürel emelinin tam anlamıyla tamamlanamamış olmasıyla; Türkiye'deki geleneksel veya popüler mûsikî nitelikçe bayağı bir hâl-i hitâma varmıştır.

Bir Mûsikî Dinleyicisi Olarak Mustafa Kemal Atatürk

Her fırsatta yurdun çeşitli yerlerine giderek halkla iç içe olup memleket ihtiyaçlarını tespit etme gayretinde olan Mustafa Kemal Atatürk ve ekibi, gittiği yerlerde Anadolu insanının büyük sevgisini görmüş, törenlerle karşılanmışlardı. Bu törenlerde düzenlenen yöreye özgü mûsikî tertipleri yanında Atatürk'ün çok sevdiği bilinen Türk Sanat Mûsikîsi de elden geldiğince icrâ edilmeye çalışılırdı. Birçok zaman Atatürk, bu icrâlar için gerek takdîr olur gerekse menfî fakat yapıcı eleştirilerde bulunurdu.

Atatürk, nitelikli olan her tür müziği önemser ve dinlerdi. Türk Sanat Müziği'ni ve özellikle bazı eserleri beğenip dinlediği bilinir. “Cânâ rakîbî hândân edersin”, “Mânî oluyor hâlimi takrire hicâbım”, “Vardar Ovası” vb. gibi Rumeli Türkleri'ni ve Yemen Türküsü gibi Anadolu halkının acılarını ve çilelerini anlatan eserleri bilhassa dinler ve icrâ ettirirdi [2, s. 386].

1937 yılında Atatürk'ün Trabzon'a ziyaretlerinde bir akşam faslı tertip edilmiştir.

İstanbul'dan gelen müzik topluluğunu gereksiz bularak geri göndermiş ve Trabzonlu mûsikîşinâsları dinlemeyi tercih etmiştir. Burada Necmiâtî Spor Kulübü'nün müzik ekibinden Hânende Rıza Hançer, Tanbûrî Hâfız Osman, Takunyacı Salih (Keman) gibi birkaç Trabzonlu, Atatürk'ün huzurunda fasıl yapmışlardır. Burada bazı şarkılara Atatürk de iştirâk etmiş ve icrâcılar, Atatürk'ün iltifatlarını almışlardır [1, s. 30].

1930'da Atatürk Trabzon'a geldiğinde, bugün Atatürk Köşkü adı verilen konuta Trabzonlular'dan müteşekkil bir ekip çağırılmıştı. Ancak ekibin tümü sazlarında ehil değillerdi. Tanbur çalması için bir bağlamacı bulunmuş, kemânî olarak iştirâk eden kişi de vasat düzeydeydi. Akşam belirlenen saatte fasıla başlandıktan bir müddet sonra Atatürk icrânun durdurulmasını istemiş ve “bu nasıl yay çekiş, bu nasıl mızrap tutuş” şeklinde mûsikî ekibini azarlamıştı. Fakat bir gün sonra ekip üyelerinden birisi Atatürk'ün huzurunda iken Atatürk, bu kişiye mûsikînin önemine ve icrânın nasıl olması gerektiğine ilişkin tavsiyelerde bulunmuştur.

Mustafa Kemal Atatürk'ün Halk Mûsikîsi ve Türk Halk Oyunları'na verdiği önem ve bunlar üzerindeki bilgi ve kabiliyeti de dikkate şâyândır. 1934'de Trabzon'u ziyâretlerinde Bayburt Yöresi'nden gelen bir halk oyunu ekibinin “Mehmet Turan Barı” adlı oyunu dikkatini celb etmiş ve oyunun daha modern bir hâl alabileceğini belirterek bir figür önermiştir. Bugün bu figüre “Ata Figürü” adı verilmektedir [6].

Buna benzer sayısız örnekten birisi de şöyledir: Bir toplantı sırasında Mustafa Kemal Atatürk, icrâ edilen bir şarkıyı ilk defa duyduğu hâlde eserin Selahattin Pınar'a âit olduğunu anlamıştır [2, s. 661].

Yine böyle bir mecliste bir Klâsik Türk Mûsikîsi eserinin güfte-beste münasebetine dâir değerlendirmelerini ifâde etmesi de onun, Mûsikî Edebiyatı alanındaki bilgisini göstermektedir [5].

Atatürk, Harf İnkılâbı sırasında yeni harfleri daha kolay benimsetmek için bir alfabe marşı bestelemiş ve icrâsı için Riyâset-i Cumhur bando şefini huzuruna çağırmişti. Çok iyi nota bilmesine rağmen yeniden değerlendirilebilmesi için bando şefinin kendince notaya almasını istemişti. Çünkü Atatürk, nota kompozisyonunun müzisyene göre değişkenlik gösterebileceğini biliyordu. Atatürk, alfabe marşının bestesi üzerinde durdu ve armonisini kısmen hazırladı. Sabahleyin törende bulunan bando ekibi marşı icrâ etti. Ancak Atatürk, bestelediği bu marşı kompozisyon bakımından tatmin edici bulmadığını ifâde etti [2, s. 22-24].

Gazi Mustafa Kemal Atatürk’ün gösterişe asla metelik vermeden özgün ve samîmî olan hususiyetlerle bir şeyin özüne ulaşılabilceğini vurguladığını bu gibi birçok yerde görmek mümkündür.

Sonuç

Mustafa Kemal Atatürk’ün mûsikî mâlûmâtını ifâde eden bilgi, görgüsü; onun yüksek dehâsı yanında kültürünü de ortaya koymaktadır. Sanat ve edebiyat alanındaki bu mâlûmâtı; onun devlet yönetiminde de şüphesiz büyük faydalar sağlamıştır. Gerek muhtelif toplantılarda tango, vals gibi modern danslar yapabilmesi gerekse Zeybek gibi özel bir duruş isteyen halk oyununu ustalıkla icrâ edebilmesi ve hatta Bar türündeki bir halk oyununa özgün bir figür ekleyebilmesi; onun yüksek görgü ve kabiliyetinin açık göstergesidir [2, s. 428].

Atatürk’ün, Klâsik Türk Mûsikîsi’nin en kıymetli eserlerini, usta sanatkârlara her fırsatta tekrar tekrar icrâ ettirmek üzere ricâda bulunması da onun mûsikîden aldığı zevk ve ilhâmı ifâde eder.

Yabancı ülkelerden uzmanlar getirerek mûsikîmizin inkişâfı yönünde çalışmalar yaptırması yanında medenî mûsikînin esaslarını öğrenmek ve ülkemize faydalı olmak üzere yurtdışına birçok öğrenciyi göndermeyi devlet politikası hâline getirmesiyle mûsikîdeki amacının da inkılâp ve çağdaşlaşmak olduğunu göstermiştir.

Netice itibarıyla Mustafa Kemal Atatürk’ün, diğer ilmî sahalara olduğu gibi mûsikîye ve sanatkârlığa da büyük önem vermiş, bu mefhumları her fırsatta yüceltmiş, bu yönde çağdaşlaşma amacına yönelik resmî atılımlar yapmış, mûsikîde derin mâlûmâta ve ufka hâiz emsâlsiz kıymette bir şahsiyet olduğunu birçok hâtırât ve tarihi bulgudan açıkça idrâk etmek mümkündür.

KAYNAKÇA:

1. Akat, Abdullah (2012), *Trabzon ve Çevresinde Klâsik Türk Müziği’nin Tarihsel Gelişimi*, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, C.5, sy. 23, s. 27-32
2. Banoğlu, Niyâzî Ahmed (1967), *Nükte ve Fıkralarla Atatürk*, Garanti Matbaası, İstanbul
3. Duygulu, Melih, Ünlü, Cemal, *Son Yüzyılda Türkiye’nin Müzik Hayatı*, www.turkishmusicportal.org, Erişim Tarihi: 23.09.2018

4. Nâdî, Yunus (1932), *Cumhuriyet Gazetesi*, sy. 3060
5. Okur, Hâfız Yaşar (1993, Haz. Halil Erdoğan Cengiz), *Yaşanmış Olaylarla Atatürk ve Müzik*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara
6. Yönetken, Halil Bedii (2006), *Derleme Notları*, Sun Yayınevi, Ankara
7. Özgiray, Ahmed (1995), *Atatürk ve Mûsikî*, AÜ Türk İnkılâb Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi, C. 4, sy. 15, s. 279-289
8. Uslu, Recep (2006), *Türk Kültür Atlası*, “Cumhuriyet Dönemi Batı Müziği”, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı, İstanbul

Mehmet S. Halim GENÇOĞLU

Kafkas Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

Öğretim Görevlisi (KARS-Türkiye),

mshgencoglu@gmail.com

Aşkın ÇELİK

Kafkas Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

Öğretim Üyesi (KARS-Türkiye),

a.celik36@hotmail.com

THE MUSIC KNOWLEDGE OF GHAZI MUSTAFA KEMAL ATATURK

Summary: *It is difficult to reach the information on various aspects of historical figures and to base this information on. The fact that the nature of the resources is often composed of personal ideas, the resource limitations, and the necessity of ensuring the accuracy of these resources reveal thesedifficulty.*

Ghazi Mustafa Kemal Atatürk is the main actor in the history of the Republic of Turkey was also a skillful and cultured person in the field of music as well as dominates the many scientific field.

This work was prepared to reveal Mustafa Kemal Atatürk's musical knowledge, that is, his knowledge and culture.

In the study, documents and works related to the period and the subject were scanned and they were included in the study after being verified by systematically analyzing and comparing.

Therefore, in this study was used resource screening, analysis and comparison method, Mustafa Kemal Atatürk from the universe of historical figures was chosen as the sample and his musical aspect was emphasized.

This work is important in terms of revealing with relatively concrete information the musical knowledge of Gâzî Mustafa Kemal who has not been given enough satisfactory information on his music aspect.

Key words: *Mustafa Kemal Atatürk and Music, Atatürk and Culture, Music and Culture*

Rəyçi: filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Fəxrəddin Baxşəliyev

"YAŞIL ŞƏHƏR"İN MƏQAMLARI

Özbəkistanda keçirilmiş “Beynəlxalq makom simpoziumu”ndan təəssüratlar

Bu payız alimlər və sənətçilər olaraq, maraqlı bir səfərə yollandıq. Sentyabr ayının 6-sı biz artıq Özbəkistanda idik. Ancaq bu, şəxsən mənim gözlədiyim və illər öncəsindən tanıdığım Özbəkistan deyildi. “Başkənd” olan Daşkənddən yeni açılmış sürət qatarının ilk sənişinləri elə bizlər – yəni dünyanın 80-ə yaxın ölkəsindən bu gözəl və unikal ölkəyə səfərə gələn musiqişünas və musiqiçilər olduq. Bəs bu sürət qatarı hara gedirdi? Adını çox duyduğum, ancaq əfsus ki, rusdilli bir tələffüzlə anlamadığım “Şaxrizaps”a gedirdi bu qatar.

Elə ilk gün yol yoldaşı olduğumuz tanınmış alim və tədqiqatçı Sənubər xanım Bağırovanın dilindən bu şəhərin adını “Şəhri-səbz” olaraq duydu (şəhərin adını bilərəkdən izafətlə yazıram). Açıqı, Şərq dillərinə bir az bələd olduğum üçün xeyli utandım. Utandım və yenə də rusdilli tələffüzə görə təəssüf hissi keçirdim ki, mən bu qədim və önəmli şəhərin “Şəhrisəbz”, yəni “Yaşıl şəhər” demək olduğunu bilməmişəm. Ancaq yaxşı bilirdim ki, bu şəhər Orta əsrlərdə böyük fəth və imperator, bəşər tarixinin ən nadir şəxsiyyətlərindən biri olan Əmir Teymurun dogma şəhəridir. Elə festival çərçivəsindəki bütün tədbirlər də Əmirin istehkamı olan məşhur və əzəmətli Aksaray çevrəsində gerçəkləşirdi. Nümayəndə heyətimizin başında isə, AMK-nın elmi işlər üzrə prorektu hörmətli Lalə xanım Hüseynova gedirdi.



Soldan: Sənubər Bağırova, Lalə Hüseynova, Fəxrəddin Baxşəliyev

"Beynəlxalq makam (məqam) simpoziumu"na yollanmışdıq Özbəkistana. Bu yaşıl şəhər yaradıcı ömrümüzə unudulmaz anlar bəxş etdi. Bəli, məhz anlar. Çünki zaman həftəylə, günlə deyil, saatla, anla keçirdi. Şəxsi duyğularıma və subyektiv qənaətlərimə, eyni zamanda məqam musiqisinin əslində necə olması gərəkdiyi haqqındakı düşüncələrimə məğlub olmadan onu deyə bilərəm ki, növbəti dəfə həddindən artıq zəngin və maraqlı bir Şərq sivilizasiyasının şahidi olduq. Müxtəlif ölkələrin sənətçi və alimlərinin arı pətəyi kimi hördükləri 3-5 günlük məqam mozaikasının dadı yəqin ki, bir ömür damağımdan getməyəcək. Azərbaycan alimlərinin və xüsusilə də Lalə xanım və Sənubər xanımın konfransdakı çıxışları şəxsən mənə bu gözəl qütbətdə çox şey öyrətdi. Musiqiçilərimiz isə, ən yaxşı səs ifadəliliyi naminiyasında I yerin sahibi oldular. Müsəbiqənin ali mükafatını isə tacikistanlı həmkarlarımız aldılar.



Lakin bu zəngin və heç görmədiyim qədər müsbət və gözəl xaosik ortam yarışmadan qat-qat ziyadə paylaşma və mənəviyyat alış-verişini xatırladırdı. Hİndistan, Pakistan, Misir, Səudiyyə, İran, Livan, Tunis, İsrail, Çin, Koreya və digər ölkələrin seçilmiş gülləri bu məqam bağçasını o qədər gözəl və cazibədar etdilər ki, sözə, məntiqə gəlməz. Bəli, Şərq gözəldir. Həm də çox gözəldir. Məqam – muğam, makom, makam, mukam isə Şərqin uca məqamı, yəni yaradılış ünsürü olaraq, Tanrı qatındakı ali və müqəddəs məqamıdır. "Yaşıl şəhər"də isə, bu məqam daha üstün, daha parlaq görünürdü. Və...yəqin ki, sən bizim könül yaddaşımıza əbədi hopdun, unudulmaz Şəhrisəbz!

Fəxrəddin Baxşəliyev

AMK-nın "Musiqinin tarixi və nəzəriyyəsi" kafedrasının dosenti

Nərgiz QULAMOVA

Üzeyir Hacıbəyli adına BMA-nın dissertantı

Ünvan: Bakı şəhəri, Ş.Bədəlbəyli küç. 98

Email: nara_mirqulam_1@mail.ru

PİKƏ AXUNDOVA – DAİM AXTARIŞDA OLAN BƏSTƏKAR

Milli bəstəkarlıq məktəbimizin bünövrəsini qoymuş dahi Üzeyir Hacıbəyliyən başlayaraq bəstəkarların bir neçə nəslinin nümayəndələri XX əsrdə Azərbaycan musiqisinin yüksələn xətlə inkişafını və ümumdünya miqyasında tanınıb nüfuz qazanmasını təmin ediblər. Milli bəstəkarlıq məktəbimizin təşəkkül tapdığı zamandan indiyə kimi inkişaf edən gözəl ənənələrini bu gün, XXI əsrdə yaşadan və davam etdirən bəstəkarların yaşlı, orta və gənc nəsli də həmin sağlam ənənələri yaşadır, onları inkişaf etdirir, dövrün tələblərini nəzərə alaraq, yeni cəhətlərlə zənginləşdirir. Gənc nəsle aid etdiyimiz bəstəkarlardan biri Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının üzvü, prezident təqaüddüsü, Beynəlxalq müsabiqələr və “Gənclər” mükafatı laureatı PİKƏ Axundovadır. Azərbaycan musiqisində özünəməxsus yer tutan P. Axundova həm yaradıcılıq, həm də pedaqoji sahədə çalışır. O, elmə, təhsilə xüsusi fikir verir, qayğıkeş və həssaslıqla yanaşır.



PİKƏ Mirzəağa qızı Axundova 29 yanvar 1984-cü ildə Bakı şəhərində anadan olub. O, uşaq yaşlarından incəsənətə böyük həvəs göstərərək, fortepiano üzərində gözəl ifa edərək, Azərbaycan muğamlarının, mahnılarının, rəqslərinin və bəstəkar əsərlərinin ifa sirlərini dərinlən mənimsəyib. P.Axundova 2001-ci ildə Bülbül adına orta ixtisas musiqi məktəbini fortepiano, bəstəkarlıq və nəzəriyyə ixtisasları üzrə bitirib. Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasında təhsilini davam etdirən P.Axundova bəstəkarlıq ixtisası üzrə SSRİ xalq artisti, professor Arif Məlikovdan, fortepiano üzərində Dilarə Mirzəquliyevadan dərslər alıb. Xalq artisti, professor A.Məlikovun sinfini bitirən bəstəkarlar peşəkar hazırlıq baxımından yüksək səviyyədə olmaqla, müxtəlif dəst-xətt, üslub yarada bilirlər. Onlar fərdi yaradıcılıq simasını qoruyaraq milli ənənələri öz yolu ilə yaşadıb davam etdiriblər. Gənc bəstəkar P.Axundova 2005-2007-ci illərdə magistr pilləsinə yiyələnib, 2007-2010-cu illər ərzində isə aspiranturada təhsil alaraq oranı fərqlənmə diplomu ilə bitirib.

Musiqi sənəti sahəsində ilk müstəqil addımlarını atan gənc bəstəkar 1998-ci ildə keçirilən N.Əliverdiyev adına II ümumşəhər müsabiqəsinin diplomantı, “Qızıl

Açar-99” mahnı müsabiqəsinin qalibi, 2000-ci ildə Sankt-Peterburqda keçirilən pianoçu-bəstəkarların I beynəlxalq müsabiqəsinin qalibi olub. 2004-cü ildə Sankt-Peterburqda A.Q.Rubinşteynə həsr olunmuş gənc pianoçu-bəstəkarların IV Beynəlxalq Müsabiqəsində III yer üzrə laureat, eyni zamanda A.Q.Rubinşteyn mövzusunda yazılmış ən yaxşı əsərə görə I dərəcəli xüsusi mükafata layiq görülüb.

2004-cü ildə Qırğızıstan Respublikasında keçirilən “İssık-kul ulduzları” beynəlxalq festivalının qalibi olub. 2005-ci ildə “İlin ən yaxşı kamera əsəri” nominasiyasında Gənclər və İdman Nazirliyinin mükafatına layiq görülüb. Bundan əlavə, Mədəniyyət, o cümlədən Gənclər və İdman Nazirliklərinin təşkil etdiyi bir çox seminar və konsertlərin fəal iştirakçısı kimi “Dövlət Gənclər Siyasətində keçirilən tədbirlərdə fəal iştirakına görə” diplomuna layiq görülüb [1].

İstedadlı bəstəkar sənət aləmində öz gərgin zəhməti ilə pillə-pillə yüksəlib. O, pedaqoji fəaliyyəti ilə əzmlə məşğul olub. Müəllimlik fəaliyyətinə 2002-ci ildən G.Şaroyev adına 35 saylı uşaq musiqi məktəbində bəstəkarlıq və fortepiano ixtisasları üzrə dərs deməklə başlayıb. 2007-ci ildən Bülbül adına orta ixtisas musiqi məktəbində eyni ixtisaslar üzrə dərs deyib və 2012-2016-cı illər ərzində nəzəriyyə şöbəsinin müdiri işləyib. 2013-cü ildən Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının “Bəstəkarlıq” kafedrasında müəllim vəzifəsində çalışır. 2014-cü ildən Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetində pedaqoji fəaliyyətini davam etdirir. Bəstəkar kadrların yetişməsində əməyini əsirgəmir. Onun yetirmələri beynəlxalq, respublika müsabiqələri laureatları, eyni zamanda, təcrübəli müəllimlərdir.

Gənc bəstəkar təhsil aldığı illərdən etibarən Azərbaycan da daxil olmaqla, dünyanın məşhur konsert salonlarında, tədbirlərdə müəllifi olduğu əsərləri ilə, eləcə də bir pianoçu kimi rus və Avropa bəstəkarlarının fortepiano əsərləri ilə çıxış edib, tamaşaçı rəğbəti qazanıb. P. Axundova İstanbul şəhəri Memar Sinan Gözəl Sənətlər Universiteti Dövlət Konservatoriyasında solo konsert proqramı ilə çıxış edib. O, bu təhsil müəssisəsində keçirilən Bəstəkarlar Forumuna dəvət və “Musiqişünaslıq” kafedrası tərəfindən iki seminar təklifi alıb. Belə ki, 2015-ci ilin noyabr ayında bu təhsil ocağının tələbə, magistr, doktorant və müəllim heyəti qarşısında dərslər keçirib.

Xalqına, vətəninə varlığı ilə bağlanan, ilhamla yazıb-yaradan bəstəkarın yaradıcılığında fortepiano musiqisi xüsusi yer tutur. Bir çox janrlarda qələmini sınayan bəstəkar iki simfoniyanın, fortepiano əsərlərinin, instrumental, xor üçün əsərlərin, uşaq tamaşalarına yazılmış musiqilərin, fortepiano konsertlərinin, qanun və kamera orkestri üçün “Kapriçcio”nun və s. müəllifidir. P.Axundova mahnı yaradıcılığında Məhsəti Gəncəvi, Ramiz Heydər, İlham Aslanov və başqa şairlərin şeirlərinə müraciət edib.

2013-cü ildə Azərbaycan Respublikasının Prezidenti cənab İlham Əliyevin Sərəncamına əsasən, Heydər Əliyev Fondunun təşkilatçılığı ilə Məhsəti Gəncəvinin 900 illik yubileyi münasibətilə CD işıq üzə görüb. Burada P.Axundovanın

şairənin sözlərinə yazdığı mahnılar yer alıb. Bu mahnılar Fransanın Reyms və Miluz şəhərlərində keçirilən konsert proqramında uğurla səslənib [2].

Bu günə kimi bir neçə solo konserti olan P.Axundovanın 2017-ci il 11 oktyabr tarixində M.Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında əsərlərindən ibarət növbəti konserti baş tutub. Konsert Mədəniyyət Nazirliyinin dəstəyi, “Mədəniyyət” kanalının, Azərbaycan Radiosunun və Filarmoniyanın birgə təşkilatçılığı ilə reallaşmış. Konsertdə “Çılğın Xəzərim”, “Fəvvarələr şəhəri”, “Səssizlik balladası”, “Şəhla gözlüm”, “Soruşma”, “Vals”, “Qəlbimin səsi”, “Səninəm”, “Dəymərəm qəlbimə”, “Ey gül”, “Mənim tək yanan harada var”, “Lirik fantaziya”, “Gerçək yuxum”, “Vətənə doğru” əsərlərini Zaur Əmiraslanov, Aygün Bəylər, Lalə Məmmədova, Aqşin Abdullayev, Zabitə Aliyeva, Səbinə Ərəbli, Orxan Cəlilov, Vüsal Hacıyev tərəfindən səsləndirilib. İfaçıları Fərhad Qarayusiflinin dirijorluğu ilə Azərbaycan Dövlət Televiziyası və Radiosunun Tofiq Əhmədov adına estrada-simfonik orkestri müşayiət edib.

Bəstəkar P.Axundovanın yeni əsərinin premyerası Türkiyənin İstanbul şəhərində Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinin 100 illiyi münasibətilə təşkil olunan tədbirdə həyata keçirilib. Bu şanlı tarixə həsr etdiyi “İstiqlal” əsəri 27 may tarixində Türkan Saylan mədəniyyət mərkəzində, 28 mayda isə Caddebostan mədəniyyət mərkəzində səslənib. Əsər İstanbulda tanınmış Art İstanbul triosu tərəfindən ifa olunub. Trioda yer alan ifaçılar - Aleksandr Samolyenko (violin), Julide Canca (violonçello) və Tutu Aydınoglu (piano) olub. [3].

Gələcəyə nikbin baxıb, arzular qanadında yaşayan Pikə Axundovanı biz istedadlı bəstəkar, səmimi, mehriban insan, gözəl dost, qayğıkeş ana kimi tanıyırdıq. Daim yaradıcılıqla məşğul olan, həvəslə yazıb yaradan bəstəkarı qarşıda hələ çox axtarışlar, tapıntılar gözləyir. Çünki bəstəkar daim axtarışdadır. Qəlbinin hökmü ilə əqlinin gücünü bir yerə toplayıb addım atan bəstəkar, pianoçu Pikə Axundovaya yaradıcılığında böyük nailiyyətlər arzulayırdıq.

ƏDƏBİYYAT:

Saytoqrafiya

1. Vikipediya aşığı ensiklopediyası. Pikə Axundova (Talıblı)

URL:[https://az.wikipedia.org/wiki/Pik%C9%99_Axundova_\(Tal%C4%B1bl%C4%B1\)](https://az.wikipedia.org/wiki/Pik%C9%99_Axundova_(Tal%C4%B1bl%C4%B1))

2. Bəstəkar Pikə Axundovanın əsərlərindən ibarət konsert proqramı təqdim edilib (AzərTac. 11.10.2017 (20:42)

URL:https://azertag.az/xeber/Bestekar_Pike_Axundovanin_eserlerinden_ibaret_konsert_proqrami_teqdim_edilib-1101748

3. Day.az В Стамбуле состоялась премьера произведения Пики Ахундовой, посвященного 100-летию АДР. 2 июня 2018 12:10 URL:<https://news.day.az/culture/1011015.html>

“Konservatoriya” elmi jurnalının tələbləri

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

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

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

Məqalənin quruluşu

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

Təqdim edilən məqalələrin formatı

- Məqalənin çap olunmuş əlyazması (1 nüsxə) və onun elektron variantı (CD disk və ya fləş kartda) məqaləyə 2 rəy ilə birlikdə təqdim edilir. Əlyazma və CD disk geri qaytarılmır. Məqalə jurnalın emailinə göndərilə bilər. azconservatory@gmail.com
- Məqalə Azərbaycan dilində, yaxud rus və ingilis dillərində Times New Roman şriftində, 14-lük ölçüdə, 1,5 intervalı ilə yazılmalıdır.
- Hər sözdən sonra, həmçinin nöqtə və vergüldən sonra cəmi bir boşluq (spaceback) işarəsi qoyulmalıdır. Mətnə tərtibat vermək olmaz.
- Məqalənin başlığı həddən artıq böyük olmamalıdır və 8 sözdən artıq olacaqsız 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 müəyyənəldirilir. 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 müəyyənəldirmək məsələsində problemlər olarsa redaksiya ekspert şurasının fikrini əsas götürərək qərar verir. Redaksiya ekspert şurasının tərkibini gizli saxlaya bilər. Təqdim edilən məqalələr başqa dərgidə artıq çap olunubsa “Konservatoriya” jurnalına verilə bilməz. Təkrar çap müəllifin olmasa da dərginin müəllif hüququnu pozur.

KONSERVATORİYA

ELMİ NƏŞR

№ 3 (41)

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

Məmmədağa Umudov

Əməkdar incəsənət xadimi, professor,

Kamilə Dadaşzadə

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Faiq Nağıyev

Bəstəkar, əməkdar incəsənət xadimi, dosent

Sərdar Fərəcov

Bəstəkar, əməkdar incəsənət xadimi

Eldar Mansurov

Bəstəkar, xalq artisti

Firudin Qurbansoy

Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Malik Mansurov

Əməkdar artist, dosent

Ramiz Əzizov

Əməkdar müəllim, dosent

Fəxrəddin Baxşəliyev

Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru

... // "Konservatoriya" jurnalı 2018, №3 (41), 88 s.

Yığılmağa verilmişdir: 03.09.2018

Çapa imzalanmışdır: 28.09.2018

Tiraj 250 nüsxə, sifariş № 435

"Ecoprint" mətbəəsində çap olunub