



AZƏRBAYCAN  
RESPUBLİKASI  
TƏHSİL NAZIRLIYI



AZƏRBAYCAN MİLLİ  
KONSERVATORİYASI

# KONSERVATORİYA

*ELMI NƏŞR*

**№ 4 (42)**

**Bakı – 2018**

## TƏSİSCİ:

Azərbaycan Milli Konservatoriyası

Print ISSN: 2518-7074

Online ISSN: 2522-1612

## REDAKSİYA HEYƏTİ:

### Siyavuş Kərimi

Rektor, xalq artisti, professor

### Lalə Hüseynova

Elmi işlər üzrə prorektor,  
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,  
professor

### Malik Quliyev

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

### Gülnaz Abdullazadə

Fəlsəfə üzrə elmlər doktoru,  
professor, əməkdar incəsənət  
xadimi

### Arif Babayev

Xalq artisti, professor

### Zümrüd Dadaşzadə

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,  
professor, əməkdar incəsənət  
xadimi

### Ülkər Əliyeva

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,  
professor

### Nazim Kazimov

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,  
professor, əməkdar incəsənət  
xadimi

### Akif Quliyev

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,  
professor, əməkdar incəsənət  
xadimi

### Rəna Məmmədova

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

### Abbasqulu Nəcəfzadə

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,  
professor

### Fəttah Xalıqzadə

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,  
professor

## MÜNDƏRİCAT

2018 – 4 (42)

### Muğamşunaslıq

Vüqar ƏLİYEV – Şamaxı (Şirvan) muğam  
məktəbinin bəzi unudulmuş nümayəndələrinin  
yaratıcılıq yolu ..... 4

Fərdin MƏMMƏDLİ – Şur muğamının  
instrumental variantlarında “Bərdaş” ..... 8

Fəxriyyə SƏFƏRƏLİYEVA – Kiçik həcmli  
muğamların not yazıları ..... 18

### İfaçılıq sənəti

Təranə MƏMMƏDOVA – Rafiq Babayev  
yaratıcılığının üslub axtarışlarına bir nəzər ..... 24

Əhsən RƏHMANLI, İlqar ƏLİYEV –  
Azərbaycan qarmon ifaçılığı sənətində muğam ..28

### Bəstəkar yaratıcılığı

Arzu DƏRYAHİ – Fikrət Əmirovun “Romantik  
sonatası”nda muğam prinsiplərinin təzahürü ..... 35

Emil ƏZİZOV – Qara Qarayevin “Yeddi gözəl”  
baleti Rəfiqə Axundova və Maqsud Məmmədovun  
səhnə tərtibatında ..... 42

Çinarə HEYDƏROVA – Müasir Azərbaycan  
musiqisində bəstəkar Dadaş Dadaşovun yaratıcı  
siması ..... 47

Səbinə MƏMMƏDOVA – Elnarə Dadaşovanın  
“Sayalı” baletinin müxtəlif redaksiyalarının  
müqayisəli təhlili ..... 60

## NÖMRƏNİ HAZIRLADI:

**Baş redaktor**

*Lalə Hüseynova*

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,  
professor

**Məsul katib**

*Abbasqulu Nəcəfzadə*

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,  
professor

**Redaktorlar:**

*Ülkər Əliyeva*

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,  
professor

*Gülnarə Manafova*

**Korrektorlar:**

*Fazilə Nəbiyeva*

*Fərdin Məmmədli*

**Operator:**

*Gülnar Rzayeva*

**Dizayn:**

*Gülnarə Rəfiq*

**Üz qabığında:**

Rəssam *Rocer Suraud*

**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](mailto:azconservatory@gmail.com)

**Sayt:** [konservatoriya.az](http://konservatoriya.az)

©AMK – 2018

## Publisistika

**Sevinc BALABƏYOVA** – Fikrət Əmirovun tənqidçi-publisist fəaliyyətinə bir nəzər ..... 66

## Musiqi nəzəriyyəsi

**Aygün ABBASOVA** – İmrəz Əfəndiyevanın nəzəri tədqiqatlarında milli harmoniya məsələləri ..... 70

## Konsert həyatı

**Nuriada İSMAILZADE** – Rol bəkinских оперных и симфонических сезонов в развитии национальной композиторской школы (1929-1930) ..... 77

## Musiqi və poeziya

**Mehmet Sait Halim GENÇOĞLU** – Türk Müsikisi’nde Güfte – Beste Münâsebeti ..... 82

## Resenziya

**Səidə KÖÇƏRLİ** – Aşıq Hüseyin Şəmkirlinin “Reyhan” dastanının yeni ədəbi-musiqli nəşri haqqında ..... 96

## Olaylar, hadisələr, tədbirlər

**Məmmədağa Kərimov – 70 – Tarın simlərindən qəlblərə axan musiqi** ..... 99

Başqortostanda keçirilmiş Beynəlxalq Müasir Musiqi Festivalı və Elmi Konfransında ..... 103

Vüqar ƏLİYEV

AMK-nin baş müəllimi

Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

## ŞAMAXI (ŞIRVAN) MUĞAM MƏKTƏBİNİN BƏZİ UNUDULMUŞ NÜMAYƏNDƏLƏRİNİN YARADICILIQ YOLU

*Xülasə:* Məqalə XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan muğam ifaçılığı sənətinin inkişafında özünəməxsus rol oynayan Şamaxı (Şirvan) xanəndələrinin yaradıcılıq irlisinin tədqiqinə həsr olunmuşdur.

*Açar sözlər:* muğam, xanəndə, təsnif, xalq mahniları, dəstgah

Azərbaycan musiqisinin əsasında dayanan aşiq və muğam sənətinin özünəməxsus bədii təfəkkür tərzi, bərabər sürən tarixi inkişaf yolları, mövcudiyət şəraiti və funksional vəzifələri bu iki janr arasında fərqli və oxşar xüsusiyyətləri meydana gətirmişdir. Muğamat dərin fəlsəfi ideyaları təcəssüm etdirirsə, aşiq musiqisinin məzmunu isə qəhrəmanlıq və məhəbbət dastanlarının ruhunu, xarakter və obrazlarını ifadə edir. Şifahi ənənəli Azərbaycan peşəkar musiqisinin iki əsas sahəsini səciyyələndirən bədii məzmun və forma xüsusiyyətləri milli musiqi təfəkkürünün möhkəm bünövrəsini təşkil edir. Azərbaycanın musiqi tarixində özünəməxsus yeri olan Şamaxı (Şirvan) xanəndəlik məktəbinin ifaçılıq ənənələri məhz aşiq və muğam sənətinin vəhdətindən yaranmışdır.

Məlumdur ki, xanəndəlik muğam ifaçılığının mühüm bir qolu olmaqla, vokal sənətin xüsusi bir sahəsi kimi səciyyələnir. Bu sənətin özünəməxsus qanun-qaydaları, spesifik xüsusiyyətləri vardır. Xanəndəlikdə geniş diapazonlu, səs tessituraşı zildə, bəmdə və orta registrlərdə eyni dərəcədə güclü olmaq şərtinə gözel səs, mütləq musiqi duyumu, güclü hafizə, aydın diksiya, dəqiq ritm duyumu, muğamları dərindən bilmək, əruz vəzninə yiyələnmək, eyni zamanda, mükəmməl qaval çalmaq, oxuduğu təsniflərin, xalq mahnilarının, həmçinin, dəstgahların instrumental hissələrinin müşayiətində ansambla qoşulmaq bacarığı əsas cəhətlərdir. Bütün bunlar xanəndəlik sənətinin təmsilçiləri üçün vacib tələblərdir.

Bu məqalədə Şamaxı (Şirvan) məktəbinin nümayəndələrinin yaradıcılıq yolunun öyrənilməsi bir problem kimi irəli sürülmüşdür. İlk növbədə, onu qeyd edək ki, Şirvan xanəndəlik sənətinin inkişafında müstəsna xidməti olan şəxs Mahmud Ağa olmuşdur. Onun musiqi və poeziyanın inkişafı tarixində rolü, incəsənətin himayəçisi olmasına dair fikirlərə dünya şöhrətli fransız yazıçısı Aleksandr Duma, şair Seyid Əzim Şirvani, məşhur xanəndə Cabbar Qaryağdıoğlu, akademik Feyzulla Qasimzadə “XIX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı” kitabında, yazıçı Əzizə Cəfərzadə “Aləmdə səsim var mənim” romanında, tarixçi və musiqi tədqiqatçısı Firudin Şuşinski “Azərbaycan xalq musiqiciləri” əsərində rast gəlirik. Bu barədə S.Qəniyevin “Məşhur xeyriyyəçi Mahmud ağa və naməlum muğam universiteti” adlı kitabında da məlumat verilmişdir. Həmin kitabda belə yazılmışdır: “Bununla yanaşı, başqa alımlar – prof. R.Hüseynov, f.e.d. Ə.Cəfərzadə, prof. Q.Paşayev, prof. A.Bayramoğlu, prof. A.Nuriyev, musiqişünas V.Məmmədov, eləcə də Şamaxı ziyalılarından İ.Etibar, A.Nafiz, A.Rəcəbov, S.Qul-

yev və b. Mahmud Ağa məclisi barədə müxtəlif səpkili məqalələr yazmış, xatırələr dərc etdirmişlər” [3, s.70-71].

Müasirlərinin xatırələri və tarixi mənbələrin əsasında bu qənaətə gəlmək olur ki, Mahmud Ağanın təşkil etdiyi məclislər əyləncə eyş-işrət xarakter daşımamış, xüsusi ciddi qaydalar əsasında fəaliyyət göstərmişdir. Mütəmadi keçirilən bu məclislərdə iştirak etmək istəyən musiqiçi yaxud şair geniş dünyagörüşünə, musiqi duyumu, istedadla yanaşı nəcib mənəvi keyfiyyətlərə malik olmalydı. Mahmud Ağa özü şəxsən müsabiqələrin keçirilməsi, qaliblərin mükafatlandırılması məsələsinə nəzarət yetirmiş. Müsabiqələrin keçirilməsində şəffaflıq, qaliblərin mükafatlandırılması məsələsinə həssas şəkildə yanaşması sayəsində, bu yarışların nəticələrinin obyektiv olması üçün əlindən gələni əsirgəmədiyinə görə bütünlükdə Şirvanda poeziya və muğam ifaçılığının təşəkkül tapmasında mühüm rol oynamışdı.

Bəzi tədqiqatçılar o cümlədən, T.Qəniyev və S.Veysova apardıqları araşdırma-larında Mahmud Ağanın musiqi məclislərini mübaliqəsiz zəmanəmizin ali təhsil ocaqları ilə müqayisə etməyin mümkünüyü qənaətinə gəlirlər. Həmmüəlliflər belə yazmışlar: “Onun sarayında sənət fədailərinə yardım edilir, bu günlərin dili ilə desək maaş verilir, bütün ehtiyacları ödənirdi. Biz saraya dəvət olunan musiqiçilərin, şairlərin, burada qonaq qismində iştirak edən ziyanıların məqsədlərinə, amalına fikir verəndə zamanın aynasından bizə boyunan əzəmətli musiqi, söz məbədinin ucaldığını görürük. Onu Muğam Universitetinə bənzətmək olardı” [3, s.84].

Mahmud Ağanın musiqi məclislərinin sənət ocağına, ali məktəbə, instituta bənzədilməsi faktına biz tarixçi və musiqi tədqiqatçısı F.Şuşinskiinin Azərbaycan xalq musiqiçiləri əsərində də rast gəlirik: “Mahmud Ağa məclisinə gənc musiqiçiləri də dəvət edib onlara klassik Şərq musiqisindən təlim verərmiş. Onun məclisi bütün Zaqqafqazi-yada çalan və oxuyanlar üçün bir növ “təkmilləşdirmə institutu” idi” [4, s.21].

Təəssüflə qeyd etməliyik ki, bu günə qədər Azərbaycan milli musiqisinin, xüsusən muğam ifaçılığının inkişafını şərtləndirən, XIX əsrin yaradıcı şəxslərini bir məkana toplayan Mahmud ağanın nə həyat və yaradıcılığı, nə də bu musiqi məclislərində fəaliyyət göstərən sənətkarlar haqqında musiqişunas tədqiqatı aparılmamışdır. İstinad etdiyimiz fikirlər ədəbiyyatçı və tarixçilərə aid olub məlumat xarakteri daşıyır. Dövrün məşhur musiqiçilərinə aid heç bir lent yazısı olmadığına görə biz onların yaradıcılıq ırsını tədqiq edə bilmirik. Eyni zamanda həmin yaradıcı şəxslərin adları keçən zaman boyu unudulmuş, musiqi tariximizə aid kitablarda öz əksini tapmamışdır. Bu məqalədə biz XIX əsrə Şamaxı (Şirvan) bölgəsində fəaliyyət göstərən xanəndələr haqqında məlumat verəciyik.

Haqqında tarixi mənbələrdə o qədər də geniş məlumat olmayan xanəndələrdən biri **Əbülhəsən (Həsən Çəp)** Şamaxı mədrəsəsində dərs deyərək mirzə kimi fəaliyyət göstərmişdir. Klassik ədəbiyyata, poeziyaya dərindən bələd olmaqla yanaşı zil səsi ilə də diqqət çekən gənc Şamaxı xanı Mustafa xanın sarayına yaxın olmuş, Çopur Nəcəf-qulu kimi saray xanəndələrlə dostluq etmiş, yaradıcılıq münasibətlərində olmuşdur. Məhz onun təklifi və təkidiylə mötəbər məclislərə qatılmışdır. Tez bir zamanda Əhməd Sultan və oğlu Mahmud Ağanın məclislərində ustad xanəndə kimi şöhrətlənən Əbülhəsən eyni zamanda musiqi təlimiyələ məşğul olmuş, istedadlı gənclərə muğamın

sirlərini öyrətmiş, musiqiyə aid risalələr yazmışdır. Təəsüf ki, bu əsərlər bu günümüzə qədər gəlib çıxmamışdır.

Dövrün digər tanınmış xanəndəsi **Kərbəlayı Əli Əkbər** də məlahətli səsə malik olmaqla yanaşı, həm də klassik poeziyaya bələd olmuş, ərəb və fars dillərini müükəmməl bilmüşdür. “Məşhur xeyriyyəçi Mahmud ağa və naməlum muğam universiteti adlı” mənbədə belə deyilir: “Mahmud Ağadan çox əvvəl Əhməd Sultanla dost olmuşdur. Öz məlahətli səsi ilə Əhməd Sultana xidmət etmişdir. Mahmud Ağanın muğam məktəbi, məclisi yarandıqdan sonra birdəfəlik saraya köçür. Muğam məktəbinə-məclisinə maraq göstərən gənclərə sənətin sirlərini öyrədir” [3, s.97]. Bəzi mənbələrdə Şamaxı (Şirvan) bölgəsinin məşhur xanəndəsi Mirzə Məhəmməd Həsən də ilk muğam dərsini Kərbəlayı Əli Əkbərdən aldığı qeyd edilir.

XIX əsrin tanınmış musiqiçilərindən biri olan Cavad Sayıl oğlu 1846-cı ildə Şamaxı şəhərində doğulmuşdur. Müasirləri kimi, o da ilk təhsilini mədrəsədə almışdır. Onun ailəsində şeirə, musiqiyə olan sevgi kiçik yaşlarından Cavadın incəsənətə maraq oyanmasına səbəb olub. Mənbələrdə göstərilir ki, onun atası İsmayıllı kişi S.Ə.Şirvani və Mahmud Ağanın dostlarından idi. Atasının məsləhəti ilə Cavad Süleyman adlı bir tarzəndən sənəti öyrənmişdir. Sonra o da Mahmud Ağanın məclisində iştirak etmiş və onun hörmətini qazanmışdır. Onun haqqında məlumatə biz Ə.Haqverdiyevin “Qoca tarzən” hekayəsində də rast gəlirik.

S.Qəniyev və S.Veysova belə yazmışlar: “Mirzə Cavad 40 ildən artıq tar sənətinin sirlərini həmvətənlərinə öyrətmişdir. Təkcə Mahmud Ağa məclisinə yaxın olan xanəndələri deyil, bəy, tacir məclisində iştirak edən xanəndələri də müşayiət etmişdir. Həmin illərdə xanəndələr əsasən şəhər məclisinə dəvət olunurdular. Mirzə Cavad Şamaxı ziyalılarının çoxu ilə dostluq edirdi. M.Ə.Sabir, Tərrah, Didə, Camo bəy, A.Səhhət, S.M.Qənizadə onun sirdəşləri idi. Özü də klassik üslubda şeirlər yazırırdı” [3, s.97].

Mirzə Cavadın yaradıcılıq fəaliyyəti barədə başqa mənbə isə xanəndə Yavər Kələntərlinin xatirələridir: “Mirzənin bir tarçısı vardı, Cavad adında, ucaboy adam idi. Xankəndli Əziz Hüseyn oğlu XIX əsrin ortalarında Şamaxı qəzasının Xan kəndində doğulmuşdur. Deyilənlərə görə, atasının yaxşı səsi olsa da sənətə getməmişdir. Məhərrəmlikdə mərsiyə deməklə məşhurlaşmış. Bu zaman Mirzə Məhəmmədhəsənə tanış olur. Sonra Mirzədən muğam sənətini kamil öyrənir. Məlahətli səsi olduğunu görən Mirzə onu Mahmud Ağa məclisinə özü təqdim edir. Ondan sonra Əziz Mirzənin şagirdi kimi ad çıxarıır, Mahmud Ağanın məclisinin bəzəyi olur. “Segah”, “Şur” muğamlarını ustadı kimi oxuyarmış. “Mənsuriyyə”ni daha zil və şirin ifa edə bilirmiş. Mahmud Ağa həmişə ona ayrıca “Mənsuriyyə” oxutdurarmış” [3, s.97].

Maraqlı faktlardan biri də odur ki, o dövrdə Şirvanda kişi musiqiçilərlə yanaşı, qadın ifaçılar da fəaliyyət göstərmişdir. Onların arasında dinləyicilər tərəfindən sevilən **Vahid qızı Sahibə** Şamaxıda musiqiçi ailəsində doğulub. Onun anası və xalası da məclislərdə iştirak ediblər. Bu barədə “Məşhur xeyriyyəçi Mahmud ağa və naməlum muğam universiteti” adlı mənbədə məlumat verilmişdir. “Uşaqlıqdan o da nay çalmağı öyrənmiş, 30 ilə yaxın Şirvanın qadın toylarında çalıb-oxumuşdur. Onun qoşduğu mahnilar ailə-məşət mövzusundadır: “Sağrı başmaq”, “Gəlin”, “Qaynana”, “Ay laçın” və s... Mənbələrin qeyd etdiyi kimi, Mahmud Ağa məclisində qadın sənətkarlar – xanəndə və rəqqasələr də vardi. Onlardan biri də Sahibə xanım idi. Sahibə həm də

varlı ailələrin qız toyunda iştirak edirdi. O, həm də gözəl şeirlər yazırıdı. Əfsus ki, şeirlərin az bir qismi günümüzə gəlib çatmışdır. Onun haqqında prof. Ə.Cəfərzadə geniş tədqiqat aparmış, şeirlərini çap etdirmişdir..." [3, s.137].

Bütün bu musiqi məclisləri yeni xanəndələr nəslinin yetişdirilməsilə bərabər, muğam sənətinin xalq arasında intişar tapmasında da böyük rol oynamışdır. Digər tərəfdən, məclislər musiqimizi yad təsirlərdən qorumuş, muğamların milli məzmunlu, xalq ruhunda olmasını təmin etmişdir. Muğamın geniş xalq kütlələrinin məişətində möhkəm yer tutmasına səbəb də məhz bu idi. XX əsrin ilk onilliklərində Azərbaycanın böyük şəhərlərində musiqi məclislərinin ənənələri davam etdirilirdi. Göründüyü kimi, Şirvan muğam məktəbinin Azərbaycan muğam sənətinə verdiyi töhfələr danılmazdır. Çünkü ustadlarımızın hər birinin xanəndə kimi püxtələşməsində, yetişməsində bu məktəbin müstəsna xidmətləri olmuşdur.

#### **ƏDƏBİYYAT:**

1. Hüseynov R.B. Min ikinci gecə, B.: İşıq, 1988, 408 s.
2. Qəniyev T.X. Azərbaycan xanəndəlik sənətində musiqi məclislərinin rolü. // "Musiqi dünyası" jurnalı. № 1-2/39, 2009. S.102-104
3. Qəniyev S.H; Veysova S.Ə. Məşhur xeyriyyəçi Mahmud ağa və naməlum muğam universiteti. B.: Elm və təhsil, 2014, 292 s.
4. Şuşinski F.H. Azərbaycan xalq musiqiciləri. B.: Yaziçı, 1985, 478 s.

**Вугар АЛИЕВ**  
Старший преподаватель АНК

### **ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ ЗАБЫТЫХ ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ ШЕМАХИНСКОЙ (ШИРВАНСКОЙ) ШКОЛЫ МУГАМА**

**Резюме:** Представленная статья посвящена творческому наследию шемахинских (ширванских) ханенде, сыгравших важную роль в развитии мугама в конце XIX и начале XX веков.

**Ключевые слова:** мугам, ханенде, тесниф, народные песни, дастгях

**Vugar ALIEV**  
Senior Lecturer of ANC

### **THE CREATIVE WAY OF SOME FORGOTTEN KHANENDE OF MUGHAM SCHOOL OF SHAMAKHI (SHIRVAN)**

**Summary:** Article have been devoted to creative heritage of Shamakhi (Shirvan) khanende, the played important role in development of a mugham's performances at the end of XIX and the beginning of the XX centuries.

**Key words:** mugham, khanende, tasnif, folk songs, dastgah

**Rəyçilər:** sənətşunaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Abbasqulu Nəcəfzadə;  
sənətşunaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Vəfa Xanbəyovova

Fərdin MƏMMƏDLİ

AMK-nın doktorantı

Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

Email: fardin.mammadli@gmail.com

## ŞUR MUĞAMININ İNSTUMENTAL VARIANTLARINDA “BƏRDAŞT”

**Xülasə:** Məqalədə Şur dəstgahının “Bərdaşt” şöbəsinə diqqət yetirilir. Bu şöbənin dəstgahda ötən əsrlərdə ifa olunmaması, yalnız XX əsrən başlayaraq oxunması üzə çıxardılır. Bundan əlavə not yazıları əsasında Şur dəstgahı “Bərdaşt”ının intonasiyası-melodik xüsusiyyətləri aşkar edilir.

**Açar sözlər:** muğam, dəstgah, Şur, “Bərdaşt”, “Əmiri”, melodika

Şərq mədəniyyətində yüksək çəkiyə malik olan muğam janrının hər bir xalqın musiqisində şifahilik prinsipinə əsaslanması və adlarının yaxınlığı (makam, mukam, makom, muğam) xüsusi diqqət çəkir. Musiqişunas, professor Lalə Hüseynova vurgulayır ki, məqamatın “muğam dəstgahi” (Azərbaycan), “Şəşməkom” (özbək), “12 uygur mukami” kimi fərqli “musiqi barigahları”nın ucalması Şərq dünyasının ayrılmaz tərkib hissəsi olan türksöylü xalqların musiqisində bu ənənənin müstəsna yerindən və mövqeyindən xəbər verir [6, s.209]. Lakin o da sərr deyil ki, Azərbaycan muğam dəstgahlarına müxtəlif Şərq ölkələrinin şifahi ənənəli musiqi janrları sırasında daha çox yaxın olan İran dəstgahlarıdır. Bu “qohumluq” məqam, struktur və forma, improvisə, şöbə, guşə, terminologiya və digər cəhətlərlə şərtlənir. Hətta elə muğam adları da var ki, həmin muğamlara yalnız Azərbaycan muğamı və İran dəstgahında rast gəlirik. Haqqında bəhs edəcəyimiz Şur muğamı da bu qəbildəndir. Professor R.Zöhrabov yazar ki, Şur adlı muğama nə ərəb, nə türk, nə də Orta Asiya şifahi-professional musiqisində təsadüf edilmir. Bu ada, həmçinin Orta əsr muğam cədvəllərində də rast gəlinmir. Şur təkcə İran və Azərbaycan şifahi-professional musiqisinin dəstgahi sayılır” [16, s.187-188]. Lakin Azərbaycan muğam dəstgahını hətta İran dəstgahından da fərqləndirən cəhətlər mövcuddur. Bu mənada Şur dəstgahı da istisnalı təşkil etmir. Bu məqalədə Azərbaycanda yayılmış Şur dəstgahının hazırda ifaçılıqda mövcud olan “Bərdaşt”ına diqqət yetiririk.

İlk növbədə onu vurgulayaq ki, “Bərdaşt” termini, yaxud da bu şöbənin ifası ilə makam janrlarının heç birində qarşılaşmırıq. Nəinki digər Şərq xalqlarının oxşar janrları, hətta Azərbaycan muğamına daha çox yaxın olan İran dəstgahlarında belə “Bərdaşt” özünü göstərmir.

Məlumdur ki, Şur çağdaş dövrümüzün çox geniş yayılan və sevilən dəstgahlarındandır. Doğrudur, Şurun adı Rast qədər qədim tarixə söykənmir. Bu ada nəinki qədim, hətta Orta əsr mənbələrində belə təsadüf edilmir; Orta əsrlərin böyük alımları olan nə S.Urməvi, nə də Ə.Marağalının risalələrində “Şur” termini ilə qarşılaşmırıq. Lakin, elmi ədəbiyyatda göstərilir ki, bu muğam Orta əsrlərin “Nəva” adı ilə tanınan əsas makamlarından biri olmuşdur. R.Zöhrabovun “Azərbaycan muğamları” kitabında aşağıdakı sətirləri oxuyuruq: “Şur” muğam adına qədim yazılı ədəbiyyatda – traktat-

larda, şeirlərdə də rast gəlinmir. Güman etmək olar ki, bugünkü “Şur” muğamının və eyniadlı lad-məqamin özülünü qədim klassik 12 muğamdan “Nəva” adlı muğam-lad təşkil edir” [16, s.188]. Deməli, “Şur” termin olaraq son əsrlərin yeniliklərindəndir. Orta əsrlərə aid risalələrdə özünü göstərməyən “Şur” haqqında M.İsmayılov da yazır ki, indiki Şur muğamı müəyyən dövrlərdə “Dügah” adını daşımışdır. [...] “Şur” sözünün bir musiqi termini kimi XVI əsrənən sonrakı dövrlərə aid olduğunu güman etmək mümkündür” [8, s.74]. Şur muğamının nə vaxt yaranması ilə bağlı digər bir mənbə də maraq doğurur. R.İmrənin yazılardında oxuyuruq: “Şur” muğamının əsasında çoxlu aşiq havalarının mövcud olmasını, eyni zamanda onun lad quruluşunda gizli şəkildə “pentatonika”nın olması göstərir ki, muğamın tarixi qədim dövrlərin mədəniyyəti ilə bağlıdır” [7, s.61]. Tədqiqatçı, “Şur”un qədim Şumer xaqanlarından biri Şunun adı ilə bağlı olması ehtimalını irəli sürür və yazır ki, “Xosrov Pərvizə “Xosrovani”, Şah İsmayılov Xətaiyə “Şah Xətai”, Koroğlu “Koroğlu” həsr olunduğu kimi Şu xaqanının adına da “Şu” muğam havaları ithaf olunmuşdur. Əsrlər keçdikcə başqa muğam adlarında olduğu kimi görünür bu, yəni “Şu” havasının da adından dəyişiklik əmələ gəlib “Şu” – “Şur” kimi bizim dövrə qədər gəlib çatmışdır” [7, s.62].

Şur M.M.Nəvvabın “Vüzuhül-ərqam” risaləsində dəstgah kimi deyil, 15 avazdan biri kimi verilmişdir: 1) Gərdaniyyə, 2) Novruz, 3) Mənsur, 4) Şur, 5) Şahnaz, 6) Mavərənnəhr, 7) Gəvəşt, 8) Səfil, 9) Şüştər, 10) Səlmək, 11) Mayə, 12) Hacıyuni, 13) Bali-Kəbutər, 14) Bəxtiyarı, 15) Fövq [14, s.426]. Bundan əlavə Nəvvabın təqdim etdiyi dəstgahlara diqqət yetirdikdə “Şur”un şöbə kimi ifa olunduğunu da görürük: Dəstgahi-mahur – Mahur, Şur, Əşiran, Dilkəş, Dügah, Zəngi-şotori, Hicazi, Mavərənnəhr, Şahnaz, Hacıyuni, Sarənc, Şüştər, Məsnəvi, Suzi güdəz [14, s.431].

1920-ci illərdə Türk Musiqi Texnikumunda Üzeyir bəyin rəhbərliyi ilə tərtib olunan muğam programında isə Şur dəstgah kimi təqdim edilərək aşağıdakı şöbə və guşə ardıcılılığı ilə göstərilib: “Dəramədi-Şur”, “Mayeyi-Şur”, “Muyə”, “Bayatı-türk”, “Şikəsteyi-fars”, “Nişibi-fəraz”, “Səmayi-şəms”, “Hicaz”, “Sarənc”, “Qəməngiz”, “Şahnazi-şəq”, “Şahnazi-kürd”, “Dilkəş”, “Səlmək”, “Busəlik”, “Şur” [16, s.190].

Ruqiyyə Rzayeva “Tarzən Mirzə Fərəc haqqında xatırələrim” adlı kitabında [13, s.47] sənətçinin ifa etdiyi “Şur” dəstgahının şöbə və guşə ardıcılığını belə göstərir:

1. Mayə	11. Şəhr-aşub	21. Qəməngiz
2. Dəraməd	12. Nişibi-fəraz	22. Məhti-Zərrabi
3. Şur	13. Xocəstə şikəsteyi-fars	23. Şək-Şahnaz
4. Muyə	14. Səmayi-şəms	24. Kürd-Şahnaz
5. Busəlik	15. Hicaz-Bağdadi	25. Şur-Şahnaz
6. Səlmək	16. Hicaz-ərəbi	26. Şahi-Şahnaz
7. Zirkeş	17. Raz-Məcnuni	27. Şahnaz-xarə
8. Gilriz	18. Gəbri	28. Dilkəş
9. Siyahruh	19. Göhəri	29. Cövhəri
10. Cidayı	20. Sarəng-əbu-Əta	30. Şur

Əhməd Bakıxanovun cədvəlində isə Şur dəstgahı belə təqdim edilib: tar sinfinin muğamat programında – Bərdaş”, “Mayə”, “Şur-Şahnaz”, “Bayatı-Qacar”, “Şura

ayaq” (kadensiya). Xanəndə sinfinin programında isə “Şur” aşağıdakı şöbələrlə verilib: “Şur” – “Mayə”, “Şur-Şahnaz”, “Bayati-türk”, “Şikəsteyi-fars”, “Simayı-şəms”, “Hicaz”, “Sarənc”, “Nişibi-fəraz”, “Şura ayaq” (kadensiya) [2, s.66].

Əfrasiyab Bədəlbəylinin “İzahlı monoqrafiq musiqi lügəti”ndə Şur bu tərkibdə verilmişdir: mayə, səlmək, Hacı Yuni, şur-şahnaz, buslik, bayati-Qacar (bayati-türk), şikəsteyi-fars, aşiran, səmayi-şəms, zəmin-xara, hicaz, sarənc, nəşib-fəraz [3, s.82].

Beləliklə, Üzeyir Hacıbəyli, Mirzə Fərəc, Əhməd Bakıxanov, Əfrasiyab Bədəlbəylinin təqdim etdiyi Şur dəstgahının şöbə və guşə ardıcılığını göstərdik. Əsas məqsədimiz bugünkü Şurla, onun şöbə və guşələri ilə cədvəllərdə olan Şurun şöbə adlarının oxşar və fərqliliyini görmək, həmçinin Şur muğamının giriş hissələrinin (“Bərdaşt”ın) göstərilməsini izləməkdir. Göründüyü kimi Ə.Bakıxanovun tar sinfi üçün programı istisna olmaqla hələ XX əsrə aid cədvəl və proqramların heç birində Şur dəstgahında “Bərdaşt” özünü göstərmir.

Dəstgahların vokal-instrumental giriş hissələrinə ümumi olaraq “Bərdaşt” deyilsə də hər bir dəstgahda bu şöbə xüsusi ada malikdir. Bu sıradə Şur dəstgahı da istisnaliq təşkil etmir. Elmi ədəbiyyatda Şurun “Bərdaşt”ı “Əmiri” ilə verilir və əksər ifaçıların yaddaşında da bu hissə həmin terminlə yaşayır. Hətta görkəmlı bəstəkar və müsiqişünas Ə.Bədəlbəyli “İzahlı monoqrafiq musiqi lügəti”ndə “Əmiri”ni Şur və Şüstər muğamlarının başlanğıcında ifa olunan kiçik bir şöbə kimi səciyyələndirmişdir [3, s.37]. Bundan əlavə, nəinki Şur və Şüstərin, həmçinin Rahabın da “Bərdaşt”ı da “Əmiri” adlanır. “Əmiri” ərəb dilindən tərcümədə 1) əmirə aid olan, şahanə, 2) məcazi mənada isə yaxşı, bahalı mənasını ifadə edir [9, s.163]. Lakin Şurun “Bərdaşt”ının fərqli terminlərlə adlandırılması faktı da inkarolunmazdır. Qeyd etməliyik ki, bəzən “bu hissəni “Nəva” da adlandırırlar. “Nəva” isə fars dilindən tərcümədə 1) avaz, səs, ahəng, nəğmə, muğam, 2) Şərq musiqisində bir pərdə və muğam adı, 3) var-dövlət, sərvət, 5) pay, hissə mənalarında göstərilir [10, s.189].

Şurun “Bərdaşt” şöbəsi ilə bağlı digər fikirlər də maraq doğurur. R.Musazadə yazar ki, bəzi muğam biliciləri Şurun “Bərdaşt”ını – “Nəva”, digərləri isə “Əmiri” kimi adlandırırlar. Odur ki, ortaq mövqedən yanaşaraq Şurun “Bərdaşt”ını “Əmiri-Nəva” adlandırsaq daha məqsədə uyğun olar [12, s.407]. Ustad xanəndə Əlibaba Məmmədov da hesab edir ki, Şur həmişə “Nəva” ilə başlayır. Xanəndə deyir ki, əgər “Bərdaşt” oxuyursansa, elə o, “Bərdaşt” “Nəva”dır [15, s.90]. R.Fasehin isə yazılarından oxuyuruq: “Şur muğamının Bərdaştı Nəva adlanır, özü də birinci oktavanın “g” pərdəsində ifa olunur. Çünkü müstəqil bir muğam olan Nəva muğamının Bərdaşt hissəsi də Şur muğamının Bərdaştı kimi eyni pərdədə və demək olar ki, eyni melodik qaydada ifa olunur. Məhz buna görə də Şur muğamının Bərdaştı Nəva adlanır” [5, s.80-81]. O, fikirlərini davam etdirərək yazar ki, müasir zəmanəmizdə əvvəller xanəndələr Şur muğamını oxuduqları zaman müqəddimədən sonra adəti üzrə birdən-birə Mayə şöbəsin-dən başlayırdılar. Lakin ilk dəfə olaraq, mərhum Hacıbaba Hüseynov Şur muğamının Nəva adlanan Bərdaşt guşəsini Seyid Əzimin

**Yar ilə fürsət tapıb, bir dəm ki gövtar eylərəm,  
Zövqdən gülləm, onu yüz dəfə təkrar eylərəm**

mətləli qəzəli üzərində ifa etmiş, ondan sonra həmin ifa üsulu xanəndələrimiz arasında geniş yayılmış və bu günə qədər xanəndələrimiz Şur muğamını oxuduqları

zaman məhz Bərdaşt hissəsindən başlamalı olurlar” [5, s.80-81]. Lakin, izlədiyimiz digər mənbə issə Şur dəstgahında “Bərdaşt”ın görkəmli xanəndə Hacıbaba Hüseynovdan öncə də oxunduğunu göstərir. 1941-ci ildə Bakıda keçirilən Ümmümittifaq müşavirəsində Bülbülün məruzəsindəki fikirlər “Bərdaşt”ın H.Hüseynovdan daha öncə ifa olunmasına şübhə yeri qoymur. Bülbül, görkəmli xanəndə Əlizəhabin ifaçılıq təcrübəsindən bir sıra muğamların şöbə və guşə ardıcılığını təqdim edir. Bu sıradə Şur dəstgahı ilə də qarşılaşırıq. Şur xanəndənin ifasında aşağıdakı kimi verilib: Şur – “Nəva”, “Mayə”, “Simai-şəms”, “Dilkes”, “Mayei-sur”, “Bayatı-türk”, “Hicaz”, “Nişibi-fəraz”, “Dəraməd”, “Şikəsteyi-fars”, “Şahnaz” [4, s.144]. Bu ardıcılıqlıdan görürük ki, “Mayə”dən öncə “Nəva” özünü göstərir. Buradan belə anlaşıla bilər ki, həmin “Nəva” bu gün bildiyimiz “Bərdaşt”dır.

Bundan əlavə Əlizəhabin ifasından yazılan bu ardıcılıq, xanəndənin 30-cü illərdə peşəkar ifaçılıq yolunda addımladığı dövrə təsadüf edir. Lakin 30-cu illər Hacıbaba Hüseynovun gənclik – öz üslubunu formalaşdırana qədər mövcud ənənələri mənimsemə dövrü kimi xarakterizə oluna bilər. Bu mənada Şur dəstgahında “Bərdaşt”ın oxunması ilə bağlı müasir ifaçılığımızdan ən uzaq mənbə məhz Bülbülün məqaləsidir. Onu da qeyd edək ki, görkəmli tar ifaçısı Bəhrəm Mansurovun xatirələrindən isə Şurun lap qədim zamanlardan “Bərdaşt”la başladığı göstərilmişdir [11, s.274].

Bütün bu fikirlərdən belə qənaətə gəlmək olar ki, gördüyüümüz kimi XX əsrin II yarısına kimi izlədiyimiz heç bir mənbədə Şur muğamında “Bərdaşt” termin kimi özünü göstərmir. Buna baxmayaraq, Bülbülün yazılarına əsasən Əlizəhabin ifasında mayədən öndə oxunan “Nəva”ni və Bəhrəm Mansurovun xatirələrindəki fikirləri nəzərə alsaq əsrin ilk yarısında ifaçılıq təcrübəsində Şur muğamında “Bərdaşt” ifa olunurdu. Belə qeyd etmək olar ki, hər hansı yenilik ifaçılıq təcrübəsində “sınaqdan keçərək” müəyyən müddətdən sonra öz yerini sabitləşdirir. Bu mənada, əgər əsrin ilk yarısında Şur dəstgahında “Bərdaşt” oxunmağa başlamışdısa, bu, tədricən ənənəyə çevrilir və ifaçılıqda öz yerini qərarlaşıdır. Beləliklə, ötən əsrin II yarısından başlayaraq hər bir not yazılı və programda “Bərdaşt”la karşılaşırıq.

Şur muğamının həm vokal, həmçinin instrumental variantları say etibarilə çoxluq təşkil edir. Bu səbəbdən bütün ifa variantlarını təhlil və tədqiq etmək bir məqalə hüdudlarından çox geniş olduğundan, burada nümunə üçün Əkrəm Məmmədlinin [19], Arif Əsədullayevin [17] və Fuad Əzimlinin [18] nota köçürüdüyü Şur muğamının “Bərdaşt”ına üz tutmuşuq.

Sirr deyil ki, muğam sənəti şifahi ənənəli olduğundan burada özünü göstərən nəinki cümlələr, hətta kiçik intonasiyalar belə hər bir ifaçının fərdi yanaşmasına əsasən fərqli şəkildə üzə çıxır. Çoxsaylı ifa təfsirlərindəki müxtəlifliyə baxmayaraq Şur muğamının bütün variantlarında ifa olunan “Bərdaşt”ları birləşdirən əsaslar da mövcuddur. Bu əsaslar təkcə struktur (zildən başlayıb bəmə enmə) və məqam eyniliyi ilə şərtlənmir. Burada özünü göstərən əsas faktor musiqi cümlələri və melodik qəlibin mövcudluğudur. Biz də yuxarıda qeyd etdiyimiz bütün ifa variantlarını birləşdirən əsas dedikdə məhz Şurun “Bərdaşt”ında özünü göstərən cümlələri və melodik qəlibini nəzərdə tuturuq. “Bərdaşt”ın ilk cümləsi şöbənin sonrakı inkişafında həlliədici rola malikdir. İlk cümlənin əsasını səs sırasının X pillə - sərhəd ton və mayənin oktavasına əsaslanaraq ardıcıllaşan melodika təşkil edir. Not yazılında bu melodikanın

görünüşü üç pərdəyə əsaslanan kimi görünən də (*e*, *f*, *g*), üç səsdən biri (*e*) “qeyri-akkord səsi”, yaxud da tar ifaçılığında özünü göstərən “lal barmaq” kimi anlaşıla bilər. Burada gördüyüümüz *f* və *g* səsləri isə dayaq səslər kimi çıxış edir. Cümlənin başlangıcında *e* səsinə toxunulsa da, melodika əsas etibarilə *f* və *g* səslərinə istinad edir. “Bərdaşt”ın əsasında duran bu ilk motiv Şur muğamının başlıca intonasiya melodik formuludur. Motivin gələcək inkişafı onun xirdalanması hesabına baş verir. Elxan Babayev də yazır ki, “Bərdaşt” ənənəvi istinad pərdəsini təsdiqləməklə başlanır. Bu təsdiqləmə başlangıcıdakı özək mövzunun variant dəyişmələri yolu ilə edilir. Özək mövzu “Şur” muğamının başlıca ritm-intonasiya figurundan ibarət olub iki şərhdən sonra miqyas ixtisarına məruz qalır [1, s.95-96]. Qeyd olunan səslərin (*f* və *g*) ardıcılışaraq ifası mayənin (*g*) təkrarı ilə bitir.

Not yazısı: Əkrəm Məmmədli

Şur muğamında “Bərdaşt”ın əsasını bu mövzu təşkil edir. Sonrakı cümlələrin əsasında da ilk səslənən və cəmi iki səsə əsaslanan (*f* və *g*) həmin özək mövzunu izləyə bilirik.

Not yazısı: Arif Əsədullayev

Not yazısı: Fuad Əzimli

Bu mövzu bütün ifa və not variantlarını birləşdirir. Göründüyü kimi həm Ə.Məmmədlinin, həm A.Əsədullayevin, həmçinin də F.Əzimlinin not yazısında başlangıç mövzu eynidir.

Növbəti cümlənin başlangıcı ilk cümlə, yaxud onun variantı kimi başlayır və həmin intonasiya sekvensiya şəklində aşağıya doğru hərəkət edir. Bu cümlə üçün səs sırasının VII pilləsinə qədər hərəkət səciyyəvidir.

Not yazısı: Əkrəm Məmmədli

Not yazısı: Arif Əsədullayev

Not yazısı: Fuad Əzimli

VII pillədə dayanan cümənin ardı olaraq həmin pillədən yenidən qammavari şəkildə mayənin oktavasına doğru hərəkəti özünü göstərir. Burada hərəkət kiçik gəzişmədən sonra ilk cümənin təkrarı ilə tamamlanır. Beləliklə, birinci cümə sonrakı cümələrin (şübhəsiz ki, burada özünü göstərən variantlığı nəzərə alaraq) həm əsasında dayanır, həmçinin də sonrakı cümələrin yekunu (ayağı) kimi verilir.

A.Əsədullayev və F.Əzimlinin not yazılarında daha bir cümlə özünü göstərir ki, bu cümlə ilə Əkrəm Məmmədlinin not yazısında qarşılaşmadıq. Amma ifaçılıq təcrübəsində və lent yazılarında həmin cümlə özünü göstərir. Bu cümlə də özündən öncəki cümlələri inkişaf etdirir. Sərhəd tondan xalis kvarta yuxarı doğru sıçrayışla başlayan cümlə mayə oktavasına enir. Dərhal yenidən sərhəd tondan başlayır və kiçik tersiya intervalında yuxarıya sıçrayış edir. Ardınca səs sırasının X pilləsindən xalis kvinta intervalı çərçivəsində qammavari hərəkətlə yuxarı doğru hərəkət edir. Yenidən mayə oktavasına qayıtmalı cümlə tamamlanır.

Not yazısı: Arif Əsədullayev



Not yazısı: Fuad Əzimli



Növbəti cümlə yenidən sərhəd tondan – X pillədən başlanır. Bu cümlə “Bərdaş”ın inkişafını şərtləndirir. Burada sanki ilk cümlə yeni “dalğa”da təqdim olunur. Yuxarıda qeyd etdiyimiz sekunda münasibətdə olan iki tonun ardıcılılaşması bu cümlədə də özünü göstərir. Onu da qeyd edək ki, burada sekvensiya şəklində mayəyə doğru enişi izləyirik. Həmin sekvensiyanın əsasında da *f* və *g* səslərinin qarşılaşmasından yaranan kombinasiya dayanır. Cümlənin sonunda mayə ton təkrarlanır.

Not yazısı: Əkrəm Məmmədli

Növbəti cümlə bu şöbənin son cümləsi kimi özünü göstərir. Bu ənənəvi olaraq “Bərdaş” üçün səciyyəvi olan eniş hissəsidir. Burada mayə oktavasından başlanan cümlə mayəyə doğru hərəkət edir. Bu cümlə də öncəkinin variantı kimi çıkış edir. İlkinci variantlı təkrar da sekvensiya şəklində aşağı istiqamətdə hərəkətlə səciyyələnir. Lakin əvvəlki cümlədən fərqli olaraq sekvensiya mayəyə qədər hərəkəti davam etdirmir. Səs sırasının VII pilləsində dayanır. Yenidən IV pillədən mayənin oktavasında qammavari hərəkətlə yuxarı istiqamətdə gəzişməklə VII pilləyə qayıdır. Sözügedən qammavari hərəkət cümlənin “ayağı”na yol açır və kiçik gəzişmədən sonra o yekunlaşır.

Not yazısı: Əkrəm Məmmədli



Onu da qeyd edək ki, ifaçının istəyindən asılı olaraq eniş – son cümlədən öncə də bir neçə cümlə çalınıb-oxuna bilər. Çünkü izlədiyimiz çoxsaylı ifa təfsirlərində bu kimi variantlarla qarşılaşmışıq. Lakin göstərdiyimiz cümlələr bütün ifa variantlarını birləşdiriyindən, zənnimizcə, onlar Şur “Bərdaş”ının ən önemli cümlələri hesab oluna bilər.

Beləliklə, Şur muğam-dəstgahında “Bərdaş” şöbəsinin öz rolü var və müəyyən funksionallıq daşıyır. Belə ki, burada mövcud kadensiya sonrakı şöbə və guşələrdə də bu və ya digər şəkildə özünü göstərir. Bundan əlavə “Bərdaş” mayə oktavasından başlayıb mayəyə doğru eniş edir və bu eniş sıçrayışla, birbaşa deyil, pillə-pillə mayəyə eniş olduğundan səs sırasının bütün pərdələrinə toxunulur. O pərdələr ki, dəstgah boyu hər şöbədə yenidən onlara toxunulacaq. Bununla da “Bərdaş” həm dinləyici, həm də ifaçını muğamın ümumi aurasına “kökləyir”, həmçinin də ifaçını “Mayə”ni oxumağa hazırlayır.

ӘДӘБІҮЙІСТІК

1. Babayev E.Ə. Azərbaycan muğamlarının nəzəri əsasları. Dərs vəsaiti. B.: "MTM" İnnovation MMC, 2018, 368 s.
  2. Bakıxanov Ə.M. Ömrün sarı simi. Məqalələr və xatirələr (tərtibçilər: Tofiq Bakıxanov və Məmmədrza Bakıxanov). B.: İşıq, 1985, 78 s.
  3. Bədəlbəyli Ə.B. İzahlı monoqrafiq musiqi lügəti. B.: Elm, 1969, 247 s.
  4. Bülbül. Seçilmiş məqalə və məruzələri. (tərtibçilər Ə.İsazadə və Q.Qasımov). B.: Elmlər Akademiyasının Nəşriyyatı, 1968, 228 s.
  5. Faseh R. Azərbaycan muğamlarında söz və musiqinin əlaqəsi. B.: Çıraq, 2004, 140 s.
  6. Hüseynova L.Ş. Məqam-muğam istilahlarının türkdilli xalqların musiqisində təzahür aspektlərinə dair. // "Azərbaycanda muğam elmi: reallıqlar və perspektivlər" mövzusunda Beynəlxalq elmi simpoziumun materialları. Bakı, 7-9 mart, 2018, s. 209-216
  7. İmrani R. H. Muğam Şumer dövründən başlayır. B.: Elm, 1999, 88 s.
  8. İsmayılov M.C. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. Yenidən işlənilmiş və tamamlanmış nəşr. B.: İşıq, 1984, 100s.
  9. Klassik Azərbaycan ədəbiyyatında işlənən ərəb və fars sözləri lügəti. İki cild, I cild, B.: Sərg-Qərb, 2005, 416 s.

10. Klassik Azərbaycan ədəbiyyatında işlənən ərəb və fars sözləri lügəti. İki cilddə, II cild, B.: Şərq-Qərb, 2005, 472 s.
11. Mansurov E.B. Mansurovlar. Heydər Əliyev Fondu. B.: 2011, Çaşıoğlu, 288 s.
12. Musazadə R.M. Geniş tərkibli “Şur” muğam dəstgahı / Azərbaycan muğamşunaslığı: problemlər, perspektivlər. B.: Təknur, 2015, s. 406-425.
13. Rzayeva-Bağirova R.İ. Tarzən Mirzə Fərəc haqqında xatirələrim. B.: İslıq, 1986, 76 s.
14. Səfərova Z.Y. M.M.Nəvvabın “Vüzuhül-ərqam risaləsi / Azərbaycan musiqi tarixi, 3 cilddə, I cild, B.: Şərq-Qərb, 2012, s. 422-440
15. Təhmərzəqiz S. Bizim ustad. B.: Nərgiz, 2015, 320 s.
16. Zöhrabov R.F. Azərbaycan muğamları. B.: Təhsil, 2013, 336 s.

**NOTOQRAFIYA:**

17. Əsədullayev A.M. İnstumental muğamlar. B.: Adiloğlu, 2009, 168 s.
18. Əzimli F.N. Azərbaycan muğam məktəbi. B.: 2008, R.N.Novruz-94 İKF, 256 s.
19. Məmmədli Ə.M. Azərbaycan muğamları. B.: Azərbaycan, 2010, 328 s.

**Фардин Мамедли**  
Докторант АНК

**«БАРДАШТ» В ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ВАРИАНТАХ МУГАМА «ШУР»**

**Резюме:** В статье анализируется вступительная часть мугама «Шур» под названием «Бардашт». Выясняется, что данный раздел мугама не прослеживается в исполнительской практике прошлых веков. Он занял свое место в структуре дастгахов лишь в начале XX века. Исследуя имеющиеся нотные записи «Бардашта» мугам-дастгаха «Шур», автор выявляет интонационно-мелодические свойства данного раздела-шобе.

**Ключевые слова:** мугам-дастгах «Шур», «Бардашт», раздел-шобе «Амири»,

**Fardin Mammadli**  
PhD student of ANC

**"BARDASHT" IN INSTRUMENTAL OPTIONS OF MUGHAM "SHUR"**

**Summary:** The article analyzes the introductory part of “Shur” mugham called “Bardasht”. It turns out that this section of mugham is not traced in the practice of past centuries. He took his place in the structure of dastgah only in the early 20th century. Investigating the existing musical records of “Bardasht” mugham-dastgah “Shur”, the author reveals the intonational-melodic properties of this section-shobe.

**Key words:** mugham, dastgah, “Shur”, “Bardasht”, section-shobe “Amiri”

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

## Fəxriyyə SƏFƏRƏLİYEVƏ

AMK-nin doktorantı  
Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın müəllimi  
Ünvan: Bakı, Ş.Bədəlbəyli küçəsi, 98  
Email: safaralieva@live.ru

### KİÇİK HƏCMLİ MUĞAMLARIN NOT YAZILARI

**Xülasə:** *Bildiyimiz kimi kiçik həcmli muğamlar şifahi ənənəli professional musiqimizin ayrılmaz bir hissəsi və janrıdır. Bu muğamların tədqiqində not yazılarının da araşdırılması vacibdir. Bu səbəbdən məqalədə kiçik həcmli muğamların hal-hazırda mövcud olan not yazılarından bəhs olunur. Kiçik həcmli muğamlar, onların rəng və təsniflərinin müxtəlif illərdə nəşr olunmuş məcmuələri araşdırılır.*

**Açar sözlər:** *kiçik həcmli muğam, not yazısı, muğam şöbələri, rəng*

Azərbaycan şifahi ənənəli professional musiqisinin aparıcı janrı olan muğamların öyrənilməsində elmi tədqiqatlarla yanaşı not məcmuələrinin rolü danılmazdır. Muğamların nota yazılması işi hələ XIX əsrənən başlamış, müasir dövrədək davam edir. Bu sahədə bir çox işlər görülmüşdür. Belə ki, muğamlar instrumental və vokal instrumental şəkildə müxtəlif müəlliflər tərəfindən xanəndə və ustاد tarzənlərin ifasından nota köçürülmüşdür. Söhbət açacağımız kiçik həcmli muğamları da nota yazanlar olmuşdur. Lakin təəssüflər olsun ki, kiçik həcmli muğamların not nəşrləri olduqca azdır. Onu da qeyd edək ki, kiçik həcmli muğamların ayrıca not məcmuəsi mövcud deyil. Yalnız ayrı-ayrı məcmuələrdə və kitablarda onları tapmaq olar. (Nəriman Məmmədov, Əhməd Bakıxanov, Əkrəm Məmmədli, Rafiq Musazadə, Səadət Təhmirazqızı)

Bu səbəbdən məqaləmizdə kiçik həcmli muğamlara aid mövcud olan not nəşrlərini geniş şəkildə araşdırmağı məqsədə uyğun sayırıq. Bu araşdırımada nəinki söyüdən muğamların not yazılarına, həm də bu muğamların təsnif və rənglərinə də müraciət etmişik.

İlk dəfə kiçik həcmli instrumental “Şahnaz” muğamını Nəriman Məmmədov nota yazmışdır. Bu muğam 1963-cü ildə nəşr olunmuş “Azərbaycan muğamları “Rast” və “Şahnaz” məcmuəsində yer almışdır (13). Qeyd etmək lazımdır ki, N.Məmmədov bu muğamı Yaqub Məmmədovun ifasından yazmışdır. Burada “Şahnaz” muğamı aşağıdakı tərkibdən ibarətdir: “Şahnaz dəramədi”, “Kürdi Şahnaz”, “Mayeyi Şahnaz”, “Şahnaz rəngi”, “Dilkəş”, “Təsnif”, “Təsnif”, “Kürdi”, “Təsnif”, “Şəddi Şahnaz”.

Daha sonra N.Məmmədov “Segah Zabul” və “Rahab” muğamlarını instrumental şəkildə nota köçürür. Bu muğamlar 1965-ci ildə nəşr olunmuşdur (14). Kiçik həcmli “Rahab” muğamı bu not yazısında “Rahab müqəddiməsi”, “Bərdaş”, “Əmiri”, “Nəvadan bir hissə”, “Rahab”, “Rahab rəngi”, “Şikəsteyi fars”, “Mübərriqə”, “Rəng”, “İraq”, “Pəncəgah”, “Qərai”, “Məsihi” və “Təsnif” hissələrini özündə birləşdirir.

Kiçik həcmli “Nəva” muğamının not yazısı Ə.Bakıxanovun “Muğam. Mahnı. Rəng” məcmuəsində (1975) də öz əksini tapmışdır (1). Burada “Nəva” muğamı “Bər-

daş”, “Nəva”, “Nişapur”, “Əbu-əta”, “Dəştı”, “Gövhəri”, “Mənəvi” və “Pəhləvi” şöbələrindən ibarətdir.

Görkəmli tarzən Əkrəm Məmmədli tərəfindən 2010-ci ildə nota yazılıraq nəşr olunmuş “Azərbaycan muğamları” adlı not məcmuəsi muğamların tədqiqində, təhlilində, tədrisi məsələlərində vacib əhəmiyyətə malikdir (12). Burada müəllif muğam dəstgahlarla yanaşı kiçik həcmli “Şahnaz”, “Bayatı-kürd”, “Rahab” muğamlarını da nota yazaraq, nəşr etdirmişdir. Qeyd edək ki, “Bayatı-kürd” muğamının ilk not nəşri məhz bu məcmuədədir. Söyügedən məcmuə instrumental şəkildədir. Burada muğamların tərkib hissəsinə nəzər yetirək. “Şahnaz” muğamı – “Şahnaz”, “Dilkəş”, “Zil Şahnaz” şöbəsi və “Azərbaycan” guşəsi, “Bayatı-kürd” muğamı – “Bayatı-kürd” və “Bayatı-əcəm”, “Rahab” muğamı – “Bərdaş”, “Rahab”, “Şikəsteyi-fars”, “Əraq”, “Qərai”, “Məsihi” və “Rahaba ayaq” şöbələrindən ibarətdir.

Görkəmli muğam biliciləri Rafiq Musazadə, Ağasəlim Abdullayev və Fəxrəddin Dadaşovun birgə müəllifləri olduğu “Instrumental muğam tədrisi” kitabında bir neçə kiçik həcmli muğamın not yazılarına rast gəlirik (2). Burada “Bayatı-kürd”, “Qatar” və “Rahab” muğamlarının not yazısı öz əksini tapmışdır. Hər bir muğamın tərkib hissəsi ilə tanış olaq: “Bayatı-kürd” muğamı - “Bayatı-kürd”, “Kərkük”, “Bayatı-əcəm”, “Azərbaycan” ilə ayaq, “Qatar” muğamı – “Qatar”, “Bəm qatar”, “Zil qatar”, “Rahab” muğamı – “Bərdaş” (Əmiri ilə), “Əmiri-Rahab”, “Nəva”dan bir parça, “Rahab”, “Böyük məsihi”. Qeyd etmək lazımdır ki, bu muğamları nota köçürən R.Musazadədir.

R.Musazadənin müəllifi olduğu “Qədim muğamlar” kitabında da bir neçə kiçik həcmli muğamların not yazıları dərc olunmuşdur (3). Burada “Dəştı”, “Baba Tahiri”, “Nəva” muğamları yer almışdır. “Dəştı” muğamı doqquz şöbə və guşədən təşkil olunmuşdur: “Bərdaş”, “Dəştı bəmdə”, “Dəştı zildə”, “Gəbri”, “Gövhəri”, “Mənəvi”, “Pəhləvi”, “Qəməngiz”, “Nişapurla ayaq”.

“Baba Tahiri” muğamının tərkibi belədir: “Baba Tahiri”, “Mehdi Zərrabi”, “Əbu-əta”, “Qəməngiz”, “Giləki”, “Hacı Yuni”, “Dəştı”, “Üzzal zərbi ilə”, “Baba Tahiri muğamına ayaq”.

“Nəva” muğamının şöbələri bunlardır: “Bərdaş” (əmiri), “Nəva” (mayə), “Əfşar”, “Nişapur”, “Əbu-əta”, “Dilkəş”, “Hicaz”, “Nişapurla ayaq”.

Səadət Təhmirazqızının müəllifi olduğu “Ustad tarzən” kitabında bir sıra muğamlardan danışılır və həmin muğamların not nümunəsi verilir (5). Bu muğamları S.Təhmirazqızı özü nota yazmışdır. Kiçik həcmli muğamlardan yalnız “Bayatı-kürd”ün not yazısına rast gəlmək olar. Əlibaba Məmmədovun ifasından yazılmış “Bayatı-kürd” muğamı “Bayatı-kürd”, “Kərkük”, “Gəbiri”, “Azərbaycan”, “Bayatı-əcəm” şöbələrindən ibarətdir.

Tarzən Fuad Özimlinin “Tar üçün not və muğam məktəbi” adlı dərsliyində bəzi kiçik həcmli muğamlar öz əksini tapmışdır (9). Burada digər muğamlarla yanaşı “Bayatı-kürd”, “Şahnaz”, “Qatar” və “Rahab” kimi kiçik həcmli muğamların not yazıları da yer almışdır. Söyügedən muğamların şöbə tərkibinə nəzər salaq. “Bayatı-kürd” muğamı “Bayatı-kürd”, “Bayatı-əcəm”, “Azərbaycan”, “Şahnaz” muğamı “Şahnaz”, “Dilkeş”, “Zil Şahnaz”, “Azərbaycan”, “Qatar” muğamı isə “Qatar”, “Bəm qatar”,

“Zil qatar”, “Rahab” muğamı isə “Əmiri”, “Rahab”, “Böyük məsihi”, “Şikəsteyi-fars”, “Kiçik məsihi”, “Rahaba ayaq” şöbələrini özündə cəmləşdirir.

Muğamların not nəşrləri haqqında danışarkən İranda nəşr olunmuş “Milli İran musiqisi” adlı not məcmuəsini mütləq qeyd etmək istərdik (15). Burada bir çox muğamların (dəstgah və avaz) not yazısı var. Bildiyimiz kimi, İranda iri həcmli dəstgahlarla yanaşı, daha yiğcam tərkibə malik muğamlar da var ki, onlar avaz adlanır. Azərbaycanda isə şifahi ənənəli professional musiqinin bir janrı olan, muğam dəstgahlara nisbətən kiçik tərkibə malik muğamlar kiçik həcmli muğamlar adlanır. Buradan belə nəticəyə gelmək olar ki, İranda avaz adlandırılan muğamlar bizim kiçik həcmli muğamlarımızla uzlaşır. Bu səbəbdən “Milli İran musiqisi” adlı məcmuədə biz kiçik həcmli muğamlarımızla uzlaşan “Bayati kürd” avazı, “Dəştı” avazı, “Əbu-əta” avazına nəzər yetirəcəyik. Bundan əlavə qeyd etmək lazımdır ki, muğam sənətimizdə kiçik həcmli muğam kimi tanıdığımız “Nəva” böyük tərkibə malik olub, İranda yeddi əsas dəstgahdan biridir. Beləliklə, məcmuədə “Bayati kürd” avazı çox kiçikdir və yalnız “Bayati-kürd”dən ibarətdir. “Dəştı” avazı “Ouc”, “Giləki”, “Bidəkani”, “Çobani”, “Dəştistani Hacı Yuni”, “Dəştistani”, “Qəməngiz”, “Deyləman”, “Küçə bağlı”, “Məsnəvi”, “Əbu-əta” avazı isə “Sayaxı”, “Ramkali”, “Ramkali”, “Xosrov Şirin”, “Xosrov Şirin”, “Gəbri”, “Hicaz”, “Guşeyi dar əbu əta”, “Caharbaq” şöbələrini özündə birləşdirir.

Yuxarıda sadalanan kiçik həcmli muğamların not yazıları arasında şöbə sayına görə fərqlər mövcuddur. Onlara bir-bir nəzər salaq. “Şahnaz” muğamı N.Məmmədovun məcmuəsində 5, Ə.Məmmədli və F.Əzimlinin not yazılarında 4 şöbə və guşədən ibarətdir. “Bayati-kürd” muğamı Ə.Məmmədlinin məcmuəsində 2, “İnstrumental muğam tədrisi” kitabında 4, “Ustad tarzən” kitabında 5, F.Əzimlinin not yazılarında 3 şöbə və guşədən təşkil olunmuşdur. “Qatar” muğamı isə mövcud olduğu hər iki mənbədə – “İnstrumental muğam tədrisi” kitabı və F.Əzimlinin dərsliyində 3 şöbəni özündə eks etdirir. “Nəva” muğamı həm “Muğam. Mahnı. Rəng”, həm də “Qədim muğamlar” kitabında 8 şöbədən ibarətdir. “Rahab” muğamı isə N.Məmmədovun not yazısında 10, Ə.Məmmədlinin not yazısında 7, F.Əzimlinin dərsliyində 6 şöbə və guşəni özündə cəmləşdirir.

9 şöbə və guşədən ibarət “Dəştı” muğamının Azərbaycanda yalnız bir not yazılısı məlumdur ki, onu da R.Musazadə nota yazmışdır. Əgər Azərbaycan “Dəştı” muğamı 9 şöbə və guşədən ibarətdirsə, İran “Dəştı” avazı 10 şöbəni özündə birləşdirir. Bu muğamları müqayisə etdikdə görünür ki, şöbələr arasında yalnız biri üst-üstə düşür ki, bu da “Qəməngiz” şöbəsidir.

Not nəşrlərindən danışarkən kiçik həcmli muğamların ayrılmaz hissələri olan instrumental və vokal-instrumental parçaların not yazılarını da mütləq qeyd etməliyik. Söyügedən muğamların müxtəlif məcmuələrdə dəraməd, rəng və təsnifləri öz əksini tapmışdır. Bildiyimiz kimi, ümumiyyətlə muğam improvisasiya əsasında qurulur. Bu zaman müxtəlif ifaçılar tərəfindən səslənən muğamlar və ona aid olan dəraməd, rəng və təsniflər də müxtəlifləşərək, bir neçə variant əmələ gətirir. Bunun nəticəsidir ki, həm muğamların, həm muğam rənglərinin not yazılarının bir neçə məcmuəsi mövcuddur. Hər bir məcmuədə verilmiş istər muğam, istərsə də rənglər xanəndə və ya tarzənin ifasından nota yazılmışdır ki, burada da hər bir ifaçının özünəməxsus üslubu özünü bürüzə verir.

Beləliklə, rəng və təsniflərin məcmuələrini nəzərdən keçirək. İlk olaraq, 1971-ci ildə nəşr olunmuş Orxan Orxanbəylinin “Tar tədrisinin metodikası” kitabına nəzər yetirdikdə bir neçə muğam rəngləri ilə rastlaşıırıq (4). Burada “Rast”, “Şur”, “Segah”, “Çahargah”, “Bayatı-Şiraz” muğamlarının hər birinə aid bir rəng nümunəsi ilə yanaşı, “Bayatı-kürd” rəngi də verilmişdir.

Əhməd Bakıxanovun 1964-cü ildə nəşr edilmiş “Azərbaycan xalq rəngləri” məcmuəsində “Qatar”, “Şahnaz”, “Bayatı-kürd”, “Nəva” və “Rahab” muğamlarının dəraməd və rənglərinə rast gəlirik (8). Bu məcmuədəki muğamlar “Qatar” dəramədi, “Qatar I” və “Qatar II”, “Şahnaz” dəramədi, “Şahnaz”, “Dilkeş” və “Zil Şahnaz”, “Bayatı-kürd” dəramədi və “Bayatı-kürd”, “Nəva” dəramədi və “Ovşar” rəngi, “Rahab” dəramədi, “Rahab I”, “Rahab II” və “Ovşarı” kimi hissələrdən ibarətdir.

Səid Rüstəmovun nota yazdığı 1978-ci ildə nəşr olunmuş “Azərbaycan xalq rəngləri” məcmuəsinin I dəftərində “Kürd Şahnaz” rəngləri – “Mayeyi-Şahnaz”, “Dilkeş I”, “Dilkeş II”, “Kürd-Şahnaz” və “Bayatı-kürd” rəngi, 1980-ci ildə nəşr olunmuş məcmuənin II dəftərində isə “Qatar” muğamına aid “Qatar I”, “Qatar II”, “Qatar III”, “Qatar IV”, “Qatar V” rəngləri, “Dəştı” muğamına aid “Dəştı I”, “Dəştı II”, “Dəştı III” rəngləri və “Nəva” muğamına aid “Nəva” dəramədi və “Nəva” rəngi öz təcəssümünü tapmışdır (16, 17).

Ramiz Zöhrabovun toplayıb nota yazdığı təsniflər arasında da kiçik həcmli muğamlara aid nümunələrə rast gəlmək olar. 1983-cü ildə çap olunmuş “Azərbaycan təsnifləri” məcmuəsində “Qatar” muğamının üç, “Bayatı-kürd” muğamının iki, “Rahab” muğamının dörd, “Kürdi-şahnaz” muğamının bir və “Dəştı” muğamının iki təsnifi öz ifadəsini tapmışdır (18).

Eldar Mansurovun nota yazdığı və 1984-cü ildə çap olunmuş “Azərbaycan dəraməd və rəngləri” adlı not məcmuəsində digər muğamlarla yanaşı araşdırduğumuz kiçik həcmli muğamların da rəngləri var (6). Belə ki, bu məcmuədə biz “Qatar I”, “Qatar II”, “Qatar III”, “Bayatı-kürd I”, “Bayatı-kürd II”, “Bayatı-kürd III”, “Rəhavənd I”, “Rəhavənd II”, “Rəhavənd III”, “Şahnaz I”, “Şahnaz II”, “Şahnaz III”, “Şahnaz IV”, “Şahnaz V”, “Şahnaz VI” və “Kürdi” rənglərinin not yazısını görə bilərik.

1986-ci ildə nəşr olunmuş “Azərbaycan dirinci və rəngləri” (not yazılı E.Mansurov və A.Kərimovundur) məcmuəsində bir sıra muğamların rəngləri verilmişdir (7). Bu məcmuədə kiçik həcmli muğam rənglərinən “Bayatı-kürd” rəngi I, “Bayatı-kürd” rəngi II və “Rahab” rənginin not yazılı öz əksini tapmışdır.

Daha sonra artıq 2010-cu ildə İlqar İmamverdiyevin “Azərbaycan muğam inciləri” məcmuəsi nəşr olundu (10). Burada 300-dən artıq dəraməd, rəng və diringilər öz əksini tapmışdır ki, bunlar arasında kiçik həcmli muğamlara aid nümunələr də var. Bu məcmuədə “Qatar” (9 rəng), “Bayatı-kürd” (9 rəng), “Şahnaz” (19 rəng), “Dəştı” (4 rəng), “Rahab” (10 rəng), “Nəva” (3 rəng) muğamlarının dəraməd, rəng və diringilərinə rast gəlmək mümkündür. Qeyd etmək lazımdır ki, kiçik həcmli muğamların rəngləri burada say baxımından digər məcmuələrə nisbətən üstünlük təşkil edir. Eyni zamanda “Azərbaycan muğam inciləri” məcmuəsində biz Ə.Bakıxanovun və B.Mansurovun repertuarından və A.Mehraliyevin müəllifi olduğu dəraməd, rəng və diringilərə də rast gəlirik. Aydın Mehraliyevin 2013-cü ildə çap olunmuş “Muğamların ritmik gəzişmələri” məcmuəsində muğam dəstgahla yanaşı kiçik həcmli muğamların rəngləri yer al-

mışdır (11). Həmin məcmuədə “Qatar”, “Şahnaz” və “Qədim Şahnaz” rənglərini görə bilərik.

Bələliklə, araşdırmadan məlum olur ki, kiçik həcmli muğamların nota yazılmaması işinə son illər daha çox diqqət yetirilmişdir. Belə ki, kiçik həcmli muğamların ilk nəşrləri – “Şahnaz” 1963-cü, “Rahab” 1965-ci, “Nəva” 1975-ci ilə aid idisə, artıq sonrakı nəşrlər 2000-ci illərdən başlamışdır. Bu not yazıları arasında elə muğamlar var ki, həmin muğamın yeganə not yazısıdır. Məsəslən, “Dəşt” və “Baba Tahiri” muğamlarının yalnız bir not yazısı məlumdur.

Sözügedən muğamların təsniflərinin not yazıları yalnız bir məcmuədə öz əksini tapmışdır. Muğam və təsniflərə nisbətən rənglərin not yazıları daha çoxdur. İlk kiçik həcmli muğam rənginə biz 1971-ci ilə aid mənbədə rast gəldik. Muğamlardan fərqli olaraq rənglərin nota köçürülməsi işində böyük fasilə olmamışdır. Bu səbəbdən də, həmin muğam rəngləri ardıcıl olaraq müxtəlif illərdə nəşr edilmişdir.

Bələliklə, kiçik həcmli muğamların not yazılarının mövcudluğu bu muğamların tarixi inkişaf yolunun, ifaçılıq ənənələrinin öyrənilməsi və tədqiqi sahəsində vacib əhəmiyyətə malikdir. O cümlədən, sadalanan məcmuələr kiçik həcmli muğamların şifahi ənənəli professional musiqi janrları arasında özünəməxsus yeri olduğunun bir daha sübutudur. Eləcə də, hər zaman muğamların mənimsənilməsində, tədrisində böyük əhəmiyyət daşıyaraq öz vacibliyini təsdiqləmişdir.

### **ƏDƏBİYYAT:**

1. Bakıxanov Ə. Muğam, mahnı, rəng. B.: 1975, 33 s.
2. Musazadə R., Abdullayev A., Dadaşov F. İnsternal muğam tədrisi. B.: MBM, 2014, 220 s.
3. Musazadə R. Qədim muğamlar. B.: MBM, 2013, 124 s.
4. Orxanbəyli O. Tar tədrisinin metodikası. B.: Azərnəşr, 1971, 80 s.
5. Təhmirazqızı S. Bizim ustad. B.: Nərgiz, 2015, 320 s.

### **NOTOQRƏFIYA:**

6. Azərbaycan dəraməd və rəngləri. Not yazısı E.Mansurovundur. B.: İşıq, 1984, 72 s.
7. Azərbaycan dirangi və rəngləri. Not yazısı E.Mansurov və A.Kərimovundur. B.: İşıq, 1986, 57 s.
8. Bakıxanov Ə. Azərbaycan xalq rəngləri. B.: Azərnəşr, 1964, 73 s.
9. Əzimli F. Tar üçün not və muğam məktəbi. B.: RN:Novruz 94 nəşri, 2009, 316 s.
10. İmamverdiyev İ. Azərbaycan muğam inciləri. B.: Nafta-Press, 2010, 542 s.
11. Mehraliyev A. Muğamların ritmik gəzişmələri. B.: Gənclik, 2013, 228 s.
12. Məmmədov N. Azərbaycan muğamları “Rast” və “Şahnaz”. B.: Azərnəşr, 1963, 64 s.
13. Məmmədov N. Azərbaycan muğamları “Segah-Zabul” və “Rahab”. B.: Azərnəşr, 1965. 60 s.
14. Məmmədli Ə. Azərbaycan muğamları. B.: Azərbaycan, 2010, 328 s.
15. On iki muğam. Milli İran musiqisi. Tehran, Nəgmə və musiqi nəşriyyatı, 1992, 218 s
16. Rüstəmov S. Azərbaycan xalq rəngləri. Birinci dəftər. B.: “İşıq”, 1978, 58 s.
17. Rüstəmov S. Azərbaycan xalq rəngləri. İkinci dəftər. B.: “İşıq”, 1980, 55 s.
18. Zöhrabov R. Azərbaycan təsnifləri. Moskva, Советский композитор, 1983, 326 s.

**Фахрия САФАРАЛИЕВА**  
Докторант АНК,  
Преподаватель БМА им. У.Гаджибейли

## О НОТНОЙ ЗАПИСИ МУГАМОВ МАЛЫХ ФОРМ

**Резюме:** Мугамы малых форм являются неотъемлемой частью жанров азербайджанской профессиональной музыки устной традиции. Важную роль в исследовании этого жанра играет изучение их нотных записей. По этой причине в статье рассматриваются все нотные образцы этих мугамов. При этом исследуются мугамы малых форм, опубликованные в различных журналах и сборниках, посвященных рянгам и теснифам.

**Ключевые слова:** мугам, малые формы, нотная запись, разделы мугамов, рянг

**Fakhriya SAFARALIYEVA**  
Doctoral of ANC  
Lecturer of BMA named after U. Hajibeyli

## ON THE MUSICAL NOTATION OF SMALL FORMS OF MUGHAM

**Summary:** Small forms of Mugham are an integral part of the genres of Azerbaijani professional music of oral tradition. An important role in the study of this genre is the study of their musical scores. For this reason, the article discusses all the musical samples of these mughams. At the same time, mughams of small forms, published in various journals and collections devoted to rangs and tesnifs, are being studied.

**Key words:** mugham, small forms, musical notation, mugam sections, rang

**Рəyçilər:** sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Cəmilə Həsənova  
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfələr doktoru, professor Mehriban Əhmədova

Tərənə MƏMMƏDOVA

AMK-nin müəllimi

Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

## RAFIQ BABAYEV YARADICILIĞININ ÜSLUB AXTARIŞLARINA BİR NƏZƏR

**Xülasə:** Təqdim olunan məqalədə Rafiq Babayevin yaradıcılığının üslub axtarışlarına nəzər yetirilmiş, onun müxtəlif istiqamətləri araşdırılmışdır. Belə ki, burada onun ifaçılıq sənətində bir-biri ilə sıx bağlı olan aranjemançı, improvizator və orkestr rəhbəri kimi üç cəhəti göstərilmişdir. Bu cəhətlər musiqiçinin yaradıcılıq yolu ərzində çulğalaşmış, müəyyən amillərdən asılı olaraq zaman-zaman ön plana çıxmışdır.

**Açar sözlər:** Rafiq Babayev, aranjemançı, bəstəkar, caz kompozisiyaları

Respublikanın xalq artisti, bəstəkar və pianoçu R.Babayev dərin erudisiya, idrak, sənətinə məhəbbət və əlbəttə ki, insanlıq kimi keyfiyyətləri özündə cəmləşdirən bir şəxsiyyət kimi yaddaşlarda qalmışdır.. O, ilk növbədə incə təfsirçi, gözəl pianoçu, sözün əsl mənasında “musiqiçi” idi. Azərbaycan cazının intellektual əsaslanmış konsepsiyasının yaradıcılarından olaraq bu istiqamətdə ilk addımları atması onun hazır şablonlardan hər zaman uzaq durmaq istəyini bir daha təsdiqləyir. Onun caz kompozisiyaları hələ sovet dövrünün qadağaları çərçivəsində yaranmışdı. Bunu yalnız cəsarətli və dərin mənəvi mədəniyyətə malik şəxsiyyətlər bacarırdı. Onun ifaçılıq sənətində şərti olaraq bir-biri ilə sıx bağlı olan üç istiqaməti ayırdılar: aranjimançı, cazmen və orkestr rəhbəri. Bu cəhətlər musiqiçinin yaradıcılıq yolu ərzində çulğalaşmış, müəyyən amillərdən asılı olaraq zaman-zaman ön plana çıxmışdır. Kiçik ansamblarla işlədiyi zaman caz improvisasiyaları əsas yer tutmuşdusa, müğənniləri və vokal qrupu (“Qaya” kvartetini) müşayiət edərkən o özünün aranjimançı kimi fitri istedadını bürüzə vermişdir. Onun bu istedadının tam formallaşması üçün 60-cı illərdəki fəaliyyəti – fransız müğənnisi Lak Duvalyan ilə üçillik qastrol səfəri, “Qaya” vokal-instrumental ansamblının və R.Behbudovun Mahnı Teatrının musiqi rəhbəri kimi çalışması bir məktəb rolunu oynamışdır. Daha sonralar isə müxtəlif tərkiblərdə müxtəlif fərdi qabiliyyətli musiqiçilərlə (həm estrada, həm də xalq sənətkarları ilə) ünsiyyəti həmin qabiliyyətinin daha da cilalanmasına səbəb olmuşdur.

R.Babayevin ifa etdiyi musiqinin kompozisiya quruluşu, harmoniyası, ritmik relyefi caz ənənələrindən uzaqdır. Onun yaradıcılığı Azərbaycan xalq musiqisinin ənənələrinə əsaslanan nadir harmoniya və qəlbləri məftun edən təsirli melodika ilə diqqəti cəlb edir. Verdiyi müsahibələrdən birində dediyi kimi: “Caz artıq xeyli vaxtdır ki, ənənəvi Amerika mədəniyyətinin çərçivələrindən çıxmışdır və bu, ilk növbədə cazın vətənində musiqi ənənələrinin cazmenlərin yaradıcı axtarışlarının arxasında yetişmədiyindən irəli gəlir” [4].

Mahnı Teatrı yarandıqdan sonra R.Behbudov kimi dahi ustadla birgə fəaliyyət onun həyatında çox böyük dəyişikliklər və müxtəlif janrlarda işləmək şansı yaratdı. Bu, R.Babayev yaradıcılığında çox gözəl və məsuliyyətli dövr idi. Bir tərəfdən böyük

uğur, geniş kütlənin rəğbəti, ümumittifaq şöhrət, ən yaxşı sovet və əcnəbi konsert salonlarına dəvətlər və müvafiq olaraq kifayət qədər yaradıcılıq nailiyyətləri demək idi. Bu dövrədə Rafiq çoxlu sayda orkestr musiqisi yazar, kollektivdə ifa olunan bütün müsiqiləri aranjiman edir, R.Behbudovla birlikdə müxtəlif mədəniyyətlərin musiqi dialogunu və qarşılıqlı təsirini genişləndirmək və dərinləşdirmək yönümündə işlər görürdü. Digər tərəfdən, sırf caz improvisasindən uzaq düşmək onu sıxırıldı. Məsələ ondadır ki, R.Babayevin kollektivində hər zaman yüksək səviyyəli caz musiqiçiləri çalışmışdı. Lakin Mahnı Teatrının özünəxas qanunları, daha dəqiq desək janr xüsusiyyəti isə daimi caz axtarışlarına və risk etməyə imkan vermirdi. Bu səbəbdən də Rafiq iki dəfə, 1965-1966 və 1970-1971-ci illərdə öz musiqiçiləri ilə Teatrı tərk edərək “Qaya” qrupunun musiqi rəhbəri kimi çalışmışdı [3].

Artıq 1960-cı illərin sonundan R.Babayevin yaradıcılığında bir neçə istiqamət paralel inkişaf etməyə başlandı. O, Mahnı Teatrında xalq və estrada musiqisi janrında çalışır, tez-tez Azərbaycanın rayonlarında, SSRİ-nin şəhərlərində və xarici ölkələrdə qastrollarda olurdu. Öz caz kollektivi ilə müxtəlif caz festivallarında çıxış edir, caz musiqisindən ibarət albomlar yazdırır və Bakıda keçirilən ilk caz festivallarını təşkil edir, “Qaya” qrupu ilə, M.Maqomayev, P.Bulbuloğlu və başqaları birgə çalışır. O, həm də gənc musiqiçilərə, özfəaliyyət kollektivlərinə fəal surətdə yardım edir, kino sahəsində də çalışır.

Rafiq Babayev daim zamanı qabaqlayaraq musiqi mədəniyyəti tarixinə muğam və milli melodiyaların caz ritmləri və improvisasaları ilə vəhdətinə nail olan yenilikçi kimi daxil oldu. Hələ uzaq 1967-ci ildə Tallin caz festivalında R.Babayevin rəhbərlik etdiyi ansambl laureat adına layiq görülmüşdü. Bu festivalda ifa olunan “Bayatı-Kürd ladında” kompozisiyası özünəməxsus milli koloriti ilə məşhur Amerika caz tənqidçisi Uillis Konoverin ürəyinə yol tapmış və “Bayatı-Kürd muğamı ladında” kompozisiyası “dünyaya Şərqiñ cazını tanıtdı” ifadəsi ilə yüksək qiymətləndirmişdi [2].

Rafiq Babayev Azərbaycan melodiyasını ilə öz harmoniyasını heyrətamız şəkillədə uzlaşdırıa bilməşdi. Məlumdur ki, Azərbaycan milli melodiyalarını harmonikləşdirmək çox çətin məsələdir, çünkü hətta nəzəri baxımdan “düzgün” olan hər hansı melodiya bu məqsəd üçün yaramır. Azərbaycan xalq musiqisinin özünəməxsus melodik üslubu eynilə məxsusi harmoniya tələb edir. Bu və ya digər melodiya üçün münasib “vertikal” tapmaq üçün istedad və intuisiya gərəkdir, çünkü onları hesablama yolu ilə tapmaq mümkün deyil. Rafiqin bu məsələyə öz münasibəti var idi. Azərbaycan melodikası üçün onun tapdığı harmonik dil heç kimin üslubuna bənzəmirdi. O, musiqinin ağlasığın dərəcədə maraqlı, qulağa çox xoş gələn səs layını yaratmışdı. Çoxları bunu lirik üslub adlandırır. Düşünürük ki, bu, məhz R.Babayevin öz üslubu idi.

1968-ci ildə muğam və cazın qarşılıqlı nüfuzu ilə bağlı axtarışlar davam edirdi. R.Babayevin “Mahur” və “Segah” muğamları üstündə eksperimental kompozisiyaları Bakı radiosunda tarzən Ə.Quliyevin və caz kvartetinin ifasında lentə yazılır.

R.Babayev müəyyən kanonlardan imtina etməklə həmişə yeni qaydalarla bunun zəruri olmasını təsdiq edir. O, başqa musiqiçilərə məhz bu peşəkar musiqiçi keyfiyyətini miras qoymuşdur. O özünün bütün yaradıcılığı ilə daim təsdiq edirdi ki, musiqi, hətta caz musiqisi nə qədər sərbəst olsa da ciddi məntiqə, insan zəkasına tabe olmalıdır. Buna görə də bu gün improvisə ənənələrini, R.Babayevin ənənələrini davam

etdirənlər savadlı, düşüncəli, öz sələflərinin ırsını dərk edərək, onu yenidən işləyərək, bu ırs zəminində yeni əsərlər yaradan musiqiçilərdir.

1991-ci ildə Rafiq Babayev öz studiyasını açdı və eyni zamanda, “Cəngi” ansamblını təşkil etdi. Bu ansamblda o, fərqli janr və üslubları, yəni müxtəlif yönümlü musiqiçiləri – xalq çalğı alətləri, klassik, caz və estrada musiqisi ifaçılarını birləşdirdi. Bunlar xalq çalğı alətləri ifaçıları H.Sadıxov və E.Sadıxov, vokalçılar B.Dadaşova, A.Zeynalov, M.Tağıyev, F.Rəhimbəyova və Q.Nəsirovun rəqs kollektivi idi. Onu da qeyd edək ki, R.Babayevin yaratdığı ansambla bəstəkarın vaxtsız vəfatından sonra AMK-nin rektoru, xalq artisti, professor S.Kərimi rəhbərlik edib. 2002-ci ildən isə ansamblın rəhbəri xalq artisti M.Cəfərovdur. Son illərdə “Cəngi” qrupunun kifayət qədər uğurları, nailiyyətləri olub: ölkədə və xaricdə konsertlər, musiqimizi müxtəlif layihələr və festivallar çərçivəsində dünyada təmsil etmək və s. [1].

1990-cı illərin əvvəllərində onun axtarışları və zamanın verdiyi imkanlar üstüntə düşdü. Müasir səs avadanlıqları keyfiyyətə yeni səviyyədə bədii axtarış aparmağa imkan yaradırdı. Studiya işləri onu bütünlükə cəlb etmişdi. 1993-cü ildə R.Babayev bəstəkar S.Kərimi ilə günlərlə studiyada yeni aranjiman və kompozisiyalar üzərində işləyirdi. Müasir səslənmə axtarışları folklor musiqisi üzərində dayandı. O dövrdə R.Babayev çoxlu xalq rəqs musiqisi, xalq musiqisi ifaçıları ilə bir neçə albom üzərində işləmişdi. 1994-cü ilin əvvəlində böyük musiqiçi məşhur və qədim Azərbaycan melodiyalarına yeni baxışını əks etdirən “Həsrət” albomu üzərində işə başladı. Sonradan albomu maestronun varisləri C.Əmirov və S.Kərimi yekunlaşdırıldılar. O zaman heç kəs bilmirdi ki, “Həsrət” Rafiq Babayevin son işi olacaq. Bu gün bir çox cazmenlər Salman Qəmbərov, Tofiq Cabbarov, Emil Həsənov, Rauf və Rain Sultanovlar, Ələsgər Abbasov, Emil İbrahim, Ruslan Hüseynov, Emil Məmmədov, Rəşad Haşimov onun ənənələrini yaşadıb, yeni uğurlara imza atırlar [3].

Yaradıcılıq axtarışında onu cazda doğmaliq və yadlıq, millilik və kosmopolitlik kimi problemlər düşündürdü. Təsadüfi deyil ki, son illər onu daha çox “Azərbaycan cazı nədir?”, “Azərbaycan cazının ənənələri və onun dünya, ümumi caz ənənələri ilə əlaqəsi nədədir?” kimi suallar maraqlandırırdı. Son müsahibələrindən birində həm özü, həm də bizim üçün çox vacib olan fikirlərini bölüşmüdü: “Azərbaycan cazı nədir? Bu, Azərbaycan intonasiyaları ilə klassik caz quruluşunun vəhdətidir... Azərbaycan musiqisi bütünlükə muğam üstündə qurulduğundan təbii ki, muğamı, onun intonasiyalarını, caz standartlarını bilmək və onları caz kompozisiyalarında üzvi şəkildə tətbiq etməyi bacarmaq lazımdır... Sitat gətirməsən də hər bir təbəqənin dərinliklərində, hər bir ansambl ifaçısının partiyasında intonasiya mövcuddur və bunu Azərbaycanın polifonik caz musiqisi adlandırma bilərik” [3].

R.Babayev üçün caz yalnız bir həyat tərzi, hissiyyat və ya yaradıcı ideyaların həyata keçirilməsi üçün bir vasitə deyil, həm də dərin araştırma, tədqiqat mövzusu idi. Onu cazın digər bir musiqi dilinə bənzəməyən fərqli mənbəyinin sualları narahat edirdi.

**ƏDƏBİYYAT:**

1. Pərvin. “Cəngi” Estrada Folklor Ansamblının növbəti uğuru. // “525-ci qəzet” qəz., Bakı, 2014, 4 noyabr.
2. L. Rəhmanova. Unudulmaz şəxsiyyət. // ”Musiqi dünyası” jurnalı, № 1-2(7), 2001. s. 119-121. URL: [http://www.musigi-dunya.az/new/read\\_magazine.asp?id=1](http://www.musigi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=1)
3. Mamedov-Pashabeyli F. Ləgenədə azərbaydżanского джаза Рафику Babaevу исполнилось бы 80 лет. 31.03.2016. URL: <https://ru.sputnik.az/columnists/20160331/404365859.html>
4. Mehparə. “Mədəniyyət” qəz., Bakı, 2011, 13 may. URL: <http://medeniyyet.az/page/news/13711/Rafiq-Babayev-fenomeni.html>

**Тарана МАМЕДОВА**  
Преподаватель АНК

## **НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСКОГО СТИЛЯ РАФИКА БАБАЕВА**

**Резюме:** В статье исследуются различные аспекты творческого стиля Рафика Бабаева. Подчёркивается тесное переплетение трёх факторов его исполнительской деятельности - в качестве аранжировщика, джазмена и руководителя оркестра.

**Ключевые слова:** Рафик Бабаев, аранжировщик, композитор, джазовые композиции

**Tarana MAMEDOVA**  
Lecturer of the ANC

## **A LOOK AT THE CREATIVE STYLE OF RAFIK BABAYEV**

**Summary:** The article discusses the search for the creative style of Rafik Babayev, explores its various aspects. It also emphasizes three closely intertwined aspects of his performance art: the arranger, the jazzman and the director of orchestra.

**Key words:** Rafik Babayev, arranger, composer, jazz compositions

**Rəyçilər:** dosent İlqar Muradov  
professor Azər Zeynalov

**Əhsən RƏHMANLI**  
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

**İlqar ƏLİYEV**  
AMK-nin dosenti  
Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

## AZƏRBAYCAN QARMON İFAÇILIĞI SƏNƏTİNDƏ MUĞAM

**Xülasə:** Məqalədə muğam janrinin Azərbaycan qarmon ifaçılığında mühiüm, əhəmiyyətli və layiqli yer tutmasından danışılır. Qeyd olunur ki, qarmon sənətimizin formalaşdırığı dövrdən başlayaraq sənətkarların muğama yaradıcı münasibətinin nəticəsi olaraq bu janr qarmonda daim yüksək səviyyədə ifa olunmaqdə və öz təsir gücünü göstərmədəkdir.

**Açar sözlər:** muğam, qarmon ifaçılığı, radio, televiziya, səhnə

Muğam qədim Şərqi ortaq musiqisi sayılır. Bu zəngin musiqi bütün tarixi dövrlərdə şərqlilərin mənəvi dünyasını təmin etmişdir. Muğam ulu əcdadlarımızın yaratdığı və gələcək nəsillər üçün ərməğan etdiyi ən zəngin xəzinədir. Muğam qədim dövrdən xəbər verən, uzaq və yaxın keçmişimizi özündə əks etdirən, bu günümüzlə səsləşən və gələcəyə cəsarətlə addımlayan musiqi janrıdır. Orta əsrlərdə Şərqi böyük dühaları muğamin hikməti, təsiri barədə fikirlər söyləmiş, onun fəlsəfi anlamını açmağa çalışmış və risalələr yazmışlar. Əl Kindi, Əbünəsir Fərabi, İbn Sina, Səfiəddin Urməvi, Nizami, Nəsimi, Əbdülfəzadə Marağai, Cəlaləddin Rumi, Hüməm Təbrizi, Qütbüddin Shirazi, Nurəddin Əbdürəhman, Əbdüləziz Marağalı, Əbdürəhman Cami musiqi, muğam haqqında qiymətli fikirlər söyləmişlər. Xalq şairi B.Vahabzadə (1925-2009) "Muğam" poemasında muğamların incə mətləblərini, xüsusiyyətlərini, insanın daxili aləminə təsirini göstərmiş, zənginliklərlə dolu bu janrin fəlsəfi anlamını açmağa çalışmış və müəyyən məsələlərə nail olmuşdur (1, s.125-211).

Muğam Şərqi xalqlarının həyat və möişətinə sirayət etmiş düşüncə tərzi olaraq onların mənəviyyatına hopmuşdur. Muğam kamiliyyə gedən yoluñ başlangıcıdır, həyatı, kainatı dərk etmək üçün Allah tərəfindən insanlara verilmiş vasitədir. Dünya şöhrəti qazanan, sevilən muğamlarımız çoxçalarlı və zəngin qədim ənənələrə söykənir. Muğamların hərəsinin öz emosional xüsusiyyətləri, qüdrəti vardır. Təsadüfü deyildir ki, Azərbaycan muğamı YUNESCO tərəfindən bəşəriyyətin mədəni irsinin şah əsərləri siyahısına salınıb. Əlbəttə, muğamın geniş şəkildə tanınmasında, Azərbaycan muğamının dünyaya yayılması və dərindən sevilməsində ölkəmizdə müntəzəm keçirilən muğam müsabiqələrinin mühüm rolu olmuşdur. Hər dəfə gənc istedadlarının üzə çıxarılması, yeni-yeni gənc xanəndələrin yetişməsi muğama yeni nəfəs, güc, təpər gətirir və təzə təravət bəxş edir. Bakıda təşkil olunan Beynəlxalq Muğam Müsabiqələri də bu işdə xüsusi əhəmiyyət daşıyır.

Muğam tarixən şifahi-professional ənənələrə əsaslanmış, nəsildən-nəslə ötürünlərə inkişaf etmiş və yaşamışdır. Görkəmli musiqişünas alim Ramiz Zöhrabov (1939-

2017) qeyd edir ki, Azərbaycanda şifahi-professional musiqi həyatının yeni dövrü XIX əsrin əvvəllərinə təsadüf edir. Bu dövrdə Zaqafqaziyada mədəniyyət və incəsənət sürətlə yayılmağa başlamışdı. Xalqların mədəni əlaqələri daha da genişlənir, Azərbaycanın bir sıra mərkəz şəhərlərində (Şuşa, Şamaxı, Bakı, Naxçıvan) musiqi salonları və məclisləri öz fəallığını artırır, çalğıçılar dəstəsinin, sazandaların, aşıqlar ansamblının iştirakı ilə musiqi gecələri, xalq şənlikləri və bayramlar təşkil edilirdi. Şifahi-professional musiqi nümunələri (muğam, dəraməd, təsnif, rəng) toy-düyünlərdə, ailə şənliklərində, bayramlarda səslənir və sənətsevərlər bu kimi məclislərə xüsusi dəvət olunmuş xalq-professional musiqiçilərinə - xanəndələrə və onları müşayiət edən sazandalar ansamblına böyük maraqla qulaq asırdılar (3, s.21). XX əsrin əvvəllərindən etibarən qarmon sazandalar dəstəsi ilə birlikdə çalınmağa başlamış, öz ecazkar səsi ilə qəlbərə yol tapmış və sevilmişdir. Qarmonda xalq oyun havaları, dəraməd, rəng, diringi ilə bəhəm muğamlar da çalılmışdır.

Qeyd olunmalıdır ki, qarmon ifaçılılığı sənətinin ən mühüm tərkib hissələrindən biri də muğam ifaçılığıdır. Qarmonda muğam ifaçılığına yiyələnmək üçün öncə muğamın tarixi ilə tanış olmaq lazımlı gəlir. Muğam janrı instrumental ifaçılığımızda mövcud olmaqdə, daim inkişaf etməkdə və yaşamaqdadır. Muğamlarımız milli çalğı alətlərimiz tar, kaman, ud, qanun, balaban, ney və zurnada, həmçinin Avropa alətlərindən musiqimizə daxil olmuş skripka, klarnet və qaboyda gözəl səsləndiyi kimi qarmonda da çox məzmunlu və zəngin çalarlı səslənir. Hələ XIX əsrin sonlarında, XX əsrin əvvəllərində ifaçılardı diatonik qarmonlardan istifadə edərkən çətinliklə olsa belə, muğamları bu alətin imkanlarına uyğun şəkildə çalırdılar. Xromatik, tam imkanlı qarmonlarımız meydana çıxdıqdan sonra ifaçılardı peşəkar sənətkar kimi yetişərək muğamlarımızın hamısını çalmaq imkanına nail oldular. Qarmon ifaçılığı sənətinin ən mühüm tərkib hissələrindən biri muğamdır və bu alətin spesifik cəhətləri, imkanları bu zəngin janrı ifasına tam imkan yaradır.

Azərbaycan qarmonu bütün dövrlərdə çalğı yolu öz səslənməsi tembri ilə fərqlənib və seçilib. Musiqimizin əsas və aparıcı janrı muğam olduğu üçün hər bir zaman Azərbaycan qarmonunda muğam ifa olunmuşdur. Muğam incə, zərif emosional duygularla, o cümlədən bəzəkli xallar, xirdalıqlarla (tremolo), bacarıqlı barmaq oynatmaları, cəld sıçrayışla, sürüsdürmələrlə, melizmlərlə, bəzən lal barmaqlarla ifa olunduğu üçün qarmonumuz belə zəngin çalarlarla səslənir və nəinki vətənimizdə, hətta dünyadın çox ölkələrində qəbul olunur, seçilir və sevilir (5, s.12).

El şənliklərimizin, toy büsətimizin aparıcı, əsas çalğı aləti olan qarmonda muğamlarımız həm instrumental şəkildə çalınmış, həm də xanəndələr müşayiət olunmuşdur. Ustad xanəndələrimiz Xan Şuşinski, Musa Şuşinski, Əbülfət Əliyev, Eynulla Cəbrayılov, Yaqub Məmmədov, Ağabala Abdullayev, Mütəllim Mütəllimov, Veys Hacıyev, Rübabə Muradova, Ramiz Hacıyev, İldırım Həsənov, Şahmalı Kürdəoğlu, Qulu Əsgərov, Süleyman Abdullayev, Teymur Mustafayev, Baba Mahmudoğlu, Sabir Mirzəyev, Sabir Novruzov, Məmmədbağır Bağırzadə, Zaur Rzayev və Sabir Əliyev toylarda qarmonçalanların müşayiətilə muğamlar oxumuşlar (7, s. 669).

Səhnələrdə, televiziya və radioda xanəndələr dəstgah-muğamları xalq çalğı alətləri ansamblının müşayiətilə oxuyarkən onları ənənəvi qaydada tar-kaman müşayiət etsə də, ayrı-ayrı səbələr və guşələr qarmonçalana həvalə olunmuşdur. "Zabul-

Segah"da "Zabul" və ya "Segah", "Şahnazda", "Rast"da "Dilkeş", "Çahargah"da "Bəstə-nigar" və ya "Müxalif", "Mirzə Hüseyn Segahı"nda "Segah mayəsi" və ya "Zil Segah", "Haşim Segah"da "Zil Segah", "Şur"da "Şur-Şahnaz" və ya "Sarənc" qarmon ifasında səslənmişdir. Ən çox hallarda "Segah" şöbələri qarmonçalana həvalə edilmişdir.

Ustad qarmonçu Əhəd Əliyev (1893-1942) "Segah"ın və "Bayatı-Qacar"ın qarmonda klassik üslubunu yaratmışdır. Onun davamçıları Teyyub Dəmirov, Məmməd-ağa Ağayev, Məmmədhüseyin Salamov, Hacıbala Dadaşov, Əli Quluyev, Rza Şıxlarov, Səfərəli Vəzirov, Abbas Abbasov, İsfəndiyar Coşqun (Bərxu), Səttar Hüseynov, Əflatun Ağayev və digərləri bu iki muğamı daim ifa edirdilər.

Tarixə nəzər salsaq görərik ki, görkəmli musiqi xadimlərimiz, bəstəkarlarımız qarmon ifaçılarının bilik və bacarığından, ifaçılıq qabiliyyətindən bəhrələnmişlər. Reynhold Qlier (1874-1956) "Şahsənəm" operası üzərində işlərkən Qarabağa gedib orada Kərbəlayı Lətifin (1876-1951) ifasında muğamları və 30-a yaxın el mahnıları nümunəsini öyrənmiş və nota yazıb götürmüdü. Görkəmli bəstəkar Əfrasiyab Bədəlbəyli (1907-1976) isə 1936-cı ildə "Qız qalası" baletini yazarkən məşhur rəqqasə Qəmər Almaszadə ilə birlikdə Şuşa şəhərinə, Kərbəlayı Lətifin yanına gedir. Kərbəlayı Lətif onlara Şuşanın məşhur rəqqasələrinin oyun texnikası, milli oyun havaları haqqında ətraflı məlumat verir və muğamlar ifa edir (9, s.237).

Dahi bəstəkar, musiqiçilərimizin hamisi Üzeyir Hacıbəyli (1985-1948) qarmon sənətinə dəyər verir, ifaçıların qayğısına qalır. O, mahir qarmon ifaçısı Kərbəlayı Abutalıb Yusifovun (1884-1937) da ifasını çox bəyənir və qiymətləndirirdi. Üzeyir bəy bir dəfə konservatoriyadan zalında qarmon ifaçılarının müsabiqəsini təşkil etmiş və birinci yerə Abutalıb Yusifovu layiq bilmişdi (7, s.301-302). Müslüm Maqomayev (1985-1937) "Şah İsmayıł" operasını yazarkən Əhədin evinə gəlib onun "Segah"ını dönə-dönə dinləmiş, nota salmış, simfonik orkestrin ifasına gətirmişdir. Operada Şah İsmayıł və Gülgəzin görünüş səhnəsi var. Simfonik orkestr "Segah" çalır, Şah İsmayıł Gülgəzin çöhrəsinə tamaşa edərək dövrə vurur (9, s.45).

Ustad xanəndə Xan Şuşinski (1901-1979) də qarmon sənətini çox sevir və ifaçılarla əlaqədə olur, onların müşayiəti ilə oxuyurdu. Kərbəlayı Abutalıbin ifası onun da nəzər-diqqətini cəlb etmişdi. Odur ki, sonralar da onu həmişə hörmətlə yad edirdi: "Mən 50 il musiqi məclislərində çalış-çağırmışam. Bu müddətdə tanıdığım ən istedadlı və kamil ifaçılardan biri də Abutalıb idi. Bu adamın xəmiri musiqi ilə yoğrulmuşdu. Mən onun çalğıından doymazdım. Abutalıb bir havanı yüz dəfə çalsa belə, adama xoş gəlirdi. Çünkü hər çalğısında adama yeni hiss aşılıyordı. Onun "Segah"da vurdugu barmaqlar yadına düşəndə ürəyim titrəyir" (9, s. 4).

Televiziya və radio konsertlərində xanəndələrimiz xalq mahnılarının, təsniflərin əvvəlində və ya bəndlər arasında muğam oxuyarkən onları qarmonla müşayiət etmişlər. Qarmonun gözəl, təsirli səsi müğənnilərə xüsusi ilham verərək onların oxuduqlarını daha da cazibədar edirdi. Hazırda radio və televiziyanın fondunda xalq çalğı alətləri ansamblları xanəndələri müşayiət etdikdə qarmon sololarına kifayət qədər yer ayırır. Professor, vokal sənətimizin nadir incisi Bülbül (1897-1961) "Qara tellər" xalq mahnısını oxuyarkən ortada qarmonçu Teyyub Dəmirov (1908-1970) onu müşayiət edərək "Bayatı-Kürd" çalır. Rübəbə Muradova (1933-1987) "Gəl bizə, yar" xalq mah-

nisini ifa edərkən orada Avtandil İsrafilov "sol" mayəli həddən artıq təsirli "Segah" çalmışdır. Qədir Rüstəmov (1936-2014) Zöhrab Abdullayevin "Olmaz-olmaz" mahni-sını oxuyarkən Avtandil İsrafilov məzmunlu və çox dəyərli çalğı ilə "Segah" təqdim etmişdir. Televiziyyadakı canlı çıxışında Qədir Rüstəmov "Sona bülbüllər" xalq mahni-sını yana-yana oxuyarkən, adını qeyd etdiyimiz mahir qarmonçalan yanlıqlı "Segah" ifa etmişdir.

A.İsrafilov Q.Rüstəmovun radiomuzun fondunda qorunan və səsləndirilən "Çahargah" muğam-dəstgahında "Müxalif" şöbəsini və "Məxlut" guşəsini ustalıqla ifa etmişdir. O, bu cür muğam ifalarını Baba Salahovun Teleradio Verilişləri Komitəsində rəhbərlik etdiyi xalq çalğı alətləri ansamblında çalışarkən yerinə yetirmişdir. A.İsrafilov 1980-1990-ci illərdə SSRİ xalq artisti, dünya şöhrətli müğənni Zeynəb Xanlarovanın rəhbəri və solisti olduğu instrumental ansamblın üzvü olarkən, onun oxuduğu mahnilarda zəngin çalarlı muğam müşayiətləri etmişdir.

Baba Salahovdan (1923-1982) yadigar qalan "Araz" xalq çalğı alətləri ansamblında Avtandil İsrafilovdan sonra əsasən ən çox çalışan Əhliman Zabitoğlu olmuşdur. O, da bu ansamblın müşayiətilə muğam dəstgahında xanəndələri ayrı-ayrı şöbələr və guşələrlə müşayiət etmişdir. Başqa ansambllarda da bədii rəhbərlərin göstərişi ilə qarmonçalanlarımız müğənnilərin muğam oxumalarını daha rövnəqli etmişlər.

Radio və televiziyanın fonotekasında qorunan, istifadə olunan çoxsaylı lent yazılarında muğam və ya təsniflərimizin ifası zamanı xalq çalğı alətləri ansambllarında çalışan qarmonçularımızdan Teyyub Dəmirov, Məmmədağa Ağayev, Səttar Hüseynov, Musa Həsənov, İsfəndiyar Coşqun, Teyyub Teyyuboğlu, Zakir Mirzə, Avtandil İsrafilov, Abutalib Sadıqov, Hüseyin Həsənov, Xeyrulla Dadaşov, Əsgər Həsənov, İslam Süleymanov, Vaqif Əsədov, Kamil Vəzirov, Gövhər Rzayeva, Əhliman Zabitoğlu, Faiq Süleymanov, Baxışəli Əliyev, Cavanşir Məmmədov, Əhsən Rəhmanlı, Şəmsi Ağamalıyev, Ənuşirəvan İsrafilov, Tahir Zakirov, Adil Zülfüqarov, Şakir Qasımov, Dadaş Dadaşov, Natiq Babayev, Natiq Mirzəyev, Vaqif Bağırov, Oqtay Bayram və Qulam Nəzərov xanəndələrimizi müşayiət etmişlər (7, s.670).

AzTV-də xalq artisti, ustad xanəndə Əbülfət Əliyevin konsertlərinin əksəriyyəti fonotekaya daxil edilmişdir. Belə konsertlərin birində o, "Şüştər təsnifi" oxuyur və ikinci bənddə "Segah" pərdələrinə keçid hissədə muğam oxuyur. Onu bütünlükə qarmonda Tahir Zakirov ustalıqla müşayiət edir və solo muğam çalır.

Azərbaycan qarmonunda muğamlar istər xanəndələrin müşayiətində, istərsə də instrumental muğamlar şəklində əzəmətli, özünəxas zəngin çalarlı, şirin xallarla səslənməkdə, dinləyicilər və tamaşaçılar tərəfindən sevilməkdədir. ifaçılığım dövründə istər səhnələrdə, istər toy məclislərində, istərsə də xarici ölkələrdəki konsertlərdə (İsveçrədə, Fransada, Tunisdə, Türkiyə və İranda) və ya festivallarda qarmonda çainan muğamlar sevgi və hərarətlə qarşılanmışdır.

Qarmonda muğamlar çalınarkən ifaçalarımız ona xüsusi xallar vurur, yaraşıq verir, şirin xallar, cazibədar gəzışmələr edirlər. Muğam ifası üçün bu alətin kifayət qədər imkanları vardır. Şərq musiqisinin, muğamların canı elə cürbəcür bəzəklərdə, gəzışmələrdə, incə, təsirli xallarda, melizimlərdədir. Hər muğamin öz xüsusiyyəti, öz xarakteri, öz təsir qüvvəsi, öz məqam sistemi, tonallığı olduğu üçün onların ifa tərzi də müxtəlidir. Muğam bəzəkləri, xallar qəmlı, kədərli olub insanlarda dalğınlıq yarada

və ya sevinc, coşqunluq, xoş ovqat bəxş edə bilər. Muğam ifası hər ifaçının ürəyi, duyumu, duyğuları, könül istəyi, ovqatı, qəlb çırıntısı, onun iç dünyası, daxili aləmi, mənəviyyatı, sevgisi, məhəbbəti, sevinci və kədəri ilə bağlı, insanın ehtirası, ruhuyla bağlı bir məfhumdur. Muğamlar hər bir ifaçında müxtəlif səpgili, özünəməxsus və bənzərsiz səslənir. Sadaladığımız incəliklər muğamların hikməti, sırları, açılmamış kodları, göylərlə teması, kainatla əlaqəli olması ilə bağlıdır (7, s.670). Bununla belə ayrı-ayrı ifaçı eyni muğamı müxtəlif cür səsləndirir. Bunu istər sənətşünaslar, musiqi xadimləri, istərsə də duyumlu dinləyicilər və tamaşaçılar ayırd edirlər.

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent, respublikamızın əməkdar artisti Zakir Mirzəyev çap etdirdiyi "Azərbaycan qarmonu" kitabında ustad qarmonçaların Əhəd Əliyevin, Teyyub Dəmirovun və özünün ifa etdiyi "Segah" muğamını nota yazmış və müqayisəli təhlillər aparmışdır (6, s.59-69).

Qarmonçaların ifasında lentlərə yazılın və Azərbaycan radiosunun fonduna daxil olan muğamlar:

1. Əhəd Əliyev – "Segah" (onun qrammofon valına yazılmış bu ifası radio fondu üçün lentə köçürülmüşdür)
2. Teyyub Dəmirov – "Rast", "Şur", "Bayati-Qaçar", "Zabul-Segah", "Çahargah", "Bayati-Şiraz", "Orta Segah"
3. Məmmədağa Ağayev – "Şur", "Çahargah", "Segah", "Hümayun", "Bayati-Qaçar"
4. Qızxanım Dadaşova – "Zabul", "Şahnaz", "Segah"
5. Səfərli Vəzirov – "Çahargah", "Zabul-Segah"
6. Abbas Abbasov – "Zabul", "Bayati-Qacar", "Bayati-Şiraz", "Rəhavi"
7. İsfəndiyar Coşqun – "Hümayun", "Segah"
8. Məmmədhüseyn Salamov – "Bayati-Qacar"
9. Zakir Mirzəyev – "Segah" (s.198-203), "Zəmin-xara", "Bayati-Şiraz", "Hümayun", "Mahur", "Çahargah", "Şur", "Şahnaz", "Şikəsteyi-fars"
10. Avtandil İsrafilov – "Bəstə-nigar", "Zabul-Segah"
11. Teyyub Teyyuboğlu – "Şüstər", "Zabul", "Çahargah"
12. Abutalib Sadiqov – "Segah"
13. Fərahim Sadiqov – "Hümayun"
14. Əsgər Həsənov – "Segah"
15. Aslan İlyasov – "Segah"
16. Hüseyin Həsənov - "Rast"
17. Gövhər Rzayeva – "Segah", "Zabul"
18. Kamil Vəzirov – "Zabul"
19. Əhliman Zabitoğlu – "Segah"
20. Əhsən Rəhmanlı – "Dilkeş"
21. Təvəkkül Tağıyev – "Zabul"
22. Nəhməd Hüseynov – "Çahargah", "Bayati-Qacar", "Segah", "Bayati-İsfahan", "Zabul", "Dilkeş", "Rəhavi" (7, s. 674)

İnstrumental muğamlar radionun fonduna yazıklärkən və televiziyyada ifa olunarkən vaxt həddi qoyulurdu. Yəni bu ifalar 5-8-10 dəqiqə müddətinə sıçıdırılır. Buna görə də ifaçı fikrini cəmləşdirib muğamı dəstgah şəklində deyil, bir və ya iki-üç

şöbədən ibarət çalmalı olurdu. Əks təqdirdə fonda qəbul olunmurdı. Azərbaycan müstəqillik qazandıqdan sonra instrumental müğamların yazılışının vaxt həddində fərq oldu. Məhdudiyət xeyli azalmışdı. 20 yanvar faciəsi ildönümləri üçün yazılan instrumental müğamlarda vaxt həddi artırılmışdı. Lakin bu tədbirlərdə qarmonda ifa olunan müğamlar səsləndirilmirdi.

Təqdim etdiyimiz siyahıdan da bəlli olur ki, sənətkarlarımız ifada müğamlardan ən çox "Zabul" və "Segah" a üstünlük vermişlər. Əlbəttə, bunun obyektiv səbəbləri var. Adını qeyd etdiyimiz müğamlar Azərbaycan qarmonunda daha dolğun, məzmunlu, təsirli, emosional səslənir. Digər tərəfdən həmin müğamlar xalqımızın ruhuna daha yaxındır. Hazırda öz ustad dövrünü yaşayan, virtuoz qarmon ifaçısı Zakir Mirzəyev gənclik çağında, 1970-ci ildə Azərbaycan radiosunun fondu üçün "Segah" çalmışdı. Bu ifada aşib-daşan istedad, yüksək ifaçılıq bacarığı, böyük yaradıcılıq təxəyyülü, geniş improvizə qabiliyyəti, qeyri-adi təb, yüksək ilham və həssas musiqiçi ürəyinin döyüntüləri var. Burada yüksək eşq və ülvə möhəbbət vardır. Zakir Mirzə bu müğamla sanki zəngin Azərbaycan xalısı toxuyur. Bu gün onun repertuarında bütün müğamlarımız səslənir. Zakirin müğam ifaçılığında dəniz qədər genişlik, səma qədər aydınlıq, yurda, torpağa bağlılıq, vətənə, xalqa sevgi nəzərə çapır. Onun müğam yaradıcılığında ulularımızdan qaynaqlanıb gələn genetik kodlar vardır.

Səhnələrdə, toy şənliklərində isə qarmonçalanlarımız müğamları dəstgah halında çalmaq imkanı əldə edirlər. Bu zaman vaxt imkanı geniş olduğu üçün ifaçılarımız müğamların şöbə və guşələrində daha çox gəzişmələr etdikləri üçün, böyük həcmli müğamlar çala bilirlər.

Müğamlarımızın qarmon ifaçılığında daha geniş şəkildə təşəkkül tapmasında bu ixtisasın tədrisinin çox böyük rolü olub. Belə ki, uşaq musiqi məktəblərində kiçik həcmli müğamlar və ya əsas müğamlar 2-3 şöbədən ibarət öyrənilirsə, kolleclərdə və ali təhsil ocağında dəstgah şəklində tədris olunur. Təbii ki, bütün bunlar qarmon sənətində müğam bilgisinin artmasına və bu ifaçılıqda müğamin özünə daimi yer alaraq təşəkkül tapmasına gətirib çıxarmışdır. XX əsrin 20-ci illərindən müğamlarımızın notlaşması başlayıb və bu uğurlu iş indi də davam etməkdədir. Dərs vəsaitlərində müğamların və zərbi-müğamların notlaşmasının da bu janrin tədrisinə öz müsbət təsirini göstərməkdədir (4, s.63).

Bu bir faktdır ki, qarmon ifaçılığı sənətində müğam janrı özünə daimi, möhkəm və layiqli yer tutmuşdur. Həqiqətən də, qarmon sənətimizi müğamsız təsəvvür etmək mümkün deyildir. Milli Azərbaycan qarmon sənətinin başqa xalqların qarmon ifaçılığından fərqli və üstün cəhətlərindən biri də zəngin müğam ifaçılığıdır. Müğamlarımız Azərbaycan qarmonunda özünəxəs çalarla, təsirli və həddən atıq gözəl səslənməklə daimi dinləyici və tamaşaçı sevgisi qazanmışdır. Bütün mahir ifaçılarımız qarmonda müğamlarımızı ustalıqla səsləndirirlər. Əminlik ki, Azərbaycan müğamları ustad qarmon ifaçılarının və gənc qarmonçalanların repertuarını daim bəzəyəcək və bu zəngin sənətdən bəşər övladlarına zövq bəxş olunacaqdır.

### ƏDƏBİYYAT:

1. Vahabzadə B. Seçilmiş əsərləri. II cild, B.; Öndər, 2004, 320 s.
2. Musazadə R. Qədim muğamlar. B.; MBM, 2013, 124 s.
3. Zöhrabov R.F. Muğam. B.; Azərnəşr, 1981, 119 s.
4. Həşimov A.H. 10 zərb-muğam. B.; 2007, Zərdabi, MMC, 63 s.
5. Sadıqov F.B. Qarmon ifaçılığında muğam. B.; Adioğlu, 2013, 140 s.
6. Mirzəyev Z.Q. Azərbaycan qarmonu. B.; Adiloğlu, 2005, 159 s.
7. Qarmon ifaçılığı sənəti və onun Azərbaycanda tədrisi. B.; MBM, 2014, 704s.
8. Rəhmanlı Ə.M. Zakir Mirzə zirvəsi – 75 il bəhrəsi. B.: Ecoprint, 2018, 424 s.
9. Şuşinski F.M. Azərbaycan xalq musiqiciləri. B.; Yaziçi, 1985, 478 s.

**Ахсан РАХМАНЛЫ**  
Доктор философии по искусствоведению

**Ильгар АЛИЕВ**  
Доцент АМК

### МУГАМ В АЗЕРБАЙДЖАНСКОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ НА ГАРМОНИ

**Резюме:** В представленной статье освещается важная роль мугама в азербайджанском исполнительском искусстве на гармони. Отмечается, что жанр мугама оказал большое влияние на формирование и развитие высокого исполнительского искусства на гармони.

**Ключевые слова:** мугам, исполнение на гармони, радио, телевизия, сцена

**Ahsan RAHMANLI**  
PhD in art history

**İlqar ALIYEV**  
Associate Professor of AMK

### MUGHAM IN THE ART OF AZERBAIJANI GARMON

**Summary:** The article talks about the important, significant and worthy place of the mugham genre in Azerbaijan's performance field. It is shown that, since the formation of our musical art, the artists have always been performing at the highest level and demonstrating their influence as a result of the creative and creative attitude of mugham to artists.

**Key words:** mugham, folk dance, radio, television, scene

**Рәyçilər:** pedaqogika üzrə elmlər doktoru, professor Fərahim Sadıqov  
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Zakir Mirzəyev

**Arzu DƏRYAHİ**

AMK-nin baş müəllimi

Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

Email: arzu\_daryahi@mail.ru

## **FİKRƏT ƏMİROVUN “ROMANTİK SONATASI”NDA MUĞAM PRİNSİPLƏRİNİN TƏZAHÜRÜ**

**Xülasə:** Fikrət Əmirovun “Romantik sonata”sı sonata prinsipləri ilə müğam təfəkkürünü səciyyələndirən qanuna uyğunluqların bəstəkar yaradıcılığında üzvi vəhdət halında təzahürünü nümayiş etdirən maraqlı nümunələrdən biridir. Bu məqalədə həmin prinsiplərin bəstəkar tərəfindən hansı yollarla sintez edilməsi, həmçinin bu sintezin romantizm təməyülünə xas olan üslub əlamətləri kontekstində necə reallaşması araşdırılır.

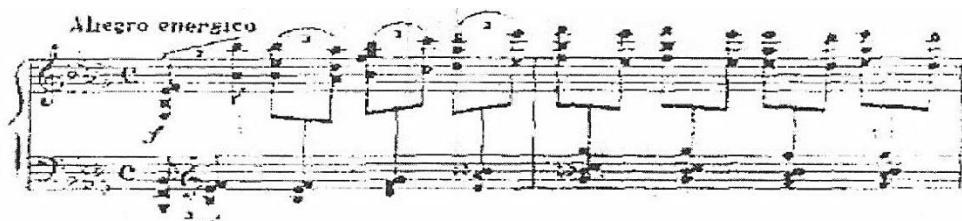
**Açar sözlər:** Fikrət Əmirov, bədii cərəyan, romantizm estetikası, lirika, təzad, sonata dramaturgiyası

Fortepiano musiqisində müğam prinsipləri ilə sonata prinsiplərinin üzvi vəhdətini nümayiş etdirən nümunələrdən biri – Fikrət Əmirovun “Romantik sonata”sıdır. F.Əmirovun fortepiano musiqisinə, zəngin texniki və tembr imkanlarına malik olan fortepiano alətinə marağının nəticəsi olaraq yaranmış bu əsər eyni zamanda bəstəkarın musiqi dili sahəsində, xüsusən, harmonik ifadə vasitələri sahəsində axtarışlarının bariz nümunəsi idi.

“Romantik sonata”da sonata üçün səciyyəvi olan quruluş və dramaturgiya prinsipləri müğamdan gələn xüsusiyyətlərlə olduqca orijinal tərzdə birləşmişdir. Ü.Hacıbəylinin bu istiqamətdə işləyib hazırladığı prinsiplər F.Əmirov tərəfindən romantizm üçün səciyyəvi olan ifadə vasitələri ilə üzvi surətdə birləşmişdir. Sonatanın romantik ifadə tərzi ilə aşılanması artıq əsərin adında öz əksini tapmışdır. Bununla belə, müəllifin “romantik” adlandırdığı bu sonatanın bəzi üslub cəhətlərində impressionizmə xas olan əlamətlər də sezilir.

F.Əmirov bu əsərində sonata prinsiplərinə əsaslanaraq, bunların milli musiqi təfəkkürünün qanunları və milli musiqimiz üçün səciyyəvi olan formayaranma xüsusiyyətləri ilə sintezləşdirilməsi məsələsinin özünəməxsus, orijinal tərzdə həllini vermişdir.

“Romantik sonata” F.Əmirovun yaradıcılığı üçün səciyyəvi olan parlaq obrazlar aləminin təcəssümünü təqdim edir. Bəstəkarın yaradıcılığına xas olan mühüm və cəlbedici xüsusiyyətlərdən biri – sərbəst improvisasiyaya meyl də onun götirdiyi yenilik kimi bu sonatada geniş yer almışdır. İlk baxışda bu sərbəstliyin kortəbii surətdə yaranması təəssüfatı yaransa da, buradakı improvisasiya dərin kökləri ilə müğam sənətinə bağlıdır.

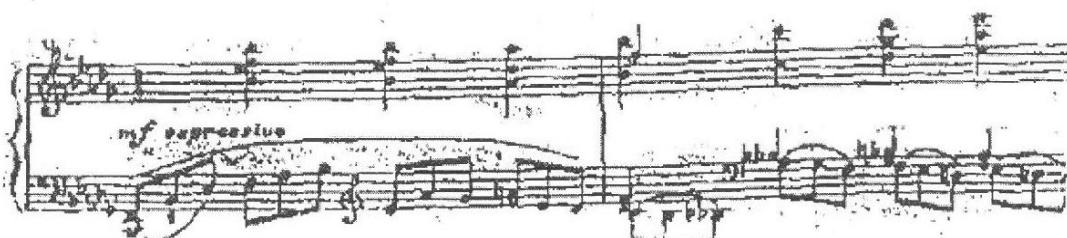




F.Əmirov “Romantik sonata”nın birinci hissəsində sonata quruluşu çərçivəsində özünəməxsus, orijinal dramaturji konsepsiyanı gerçekləşdirmişdir. Sonata forması iki təzadlı mövzunun ziddiyətli qarşılaşdırılmasına əsaslanır. Sonatanın əsas obrazı tokkatavari – motorlu səciyyəyə malik mövzu vasitəsilə təcəssüm etdirilmişdir; köməkçi mövzu isə bununla kəskin təşkil edən ağır, lirik xarakter daşıyır.



Geniş miqyası ilə diqqəti cəlb edən əsas partiya üçhisəlli quruluşa malikdir. Onun kənar bölmələrinin mövzusu ilk xanəldən milli simasını bürüzə vermiş olur. Basda mütəmadi olaraq vurgulanan “b” səsi fonunda triollarla verilmiş mövzunun “b” mayeli şur məqamının intonasiyaları, eyniadlı muğamın səciyyəvi kadensiylərindən hörülməsi aşkardır. “Prokofyevsayağı” gurultulu akkordların sel kimi çağlayan güclü axını musiqiyə olduqca enerjili, iradəli xarakter aşılıyır.



Əsas partiyanın orta bölməsinə doğru bu gərginlik bir qədər səngisə də, ümumi hərəkət dinamikası sanki arasıkəsilməz intonasiya axını, yaxın tonlar üzrə növbələşən ardıcılıqlar daxilində qalmaqdır davam edir. Bu bölmənin tematik materialı ilk baxışda yeni görünə də, əslində əsas partiyanın birinci bölməsinin sekvensiyavari enişlərlə səciyyələnən sekunda intonasiyaları üzərində qurulmuşdur. Buradakı kövrək və sanki “sürüşmələr”dən ibarət intonasiyalar sayəsində impressionist bəstəkarların qələminə xas olan cəhətlər diqqəti cəlb edir.

Əsas partiyanın reprizasında fakturanın qatlaşması əvvəlki obrazın dinamikasını daha da gücləndirir. İntonasiya inkişafının sonrakı gedişində dinamika tədricən zəifləyir və bağlayıcı mövzu öz funksiyasını yerinə yetirərək, köməkçi partiyanın gəlişini hazırlayır. Qeyd etmək lazımdır ki, bağlayıcı mövzu da intonasiya məzmunu etibarilə əsas mövzudan törəmədir. Bu mövzunun inkişafı əsas tonallıqla (“b” şur) yarımtərəf münasibətində olan “h” mayeli şur məqamında səslənən köməkçi mövzuya gətirib çıxarıır.

Köməkçi mövzu əsas mövzu ilə kəskin təzad təşkil edir. Bu təzad köməkçi partiyanın sırf lirik, həzin xarakterində öz əksini tapmışdır. Təbii ki, əsas mövzu ilə ziddiyət təşkil edən belə bir obrazın təcəssümü üçün istifadə edilən ifadə vasitələri də olduqca fərqlidir. Köməkçi mövzunun diqqəti cəlb edən xüsusiyyətlərdən biri onun mahnivariliyidir.

Olduqca sakit, xərif, *pp* səslənməsində verilən köməkçi mövzunun daxilində eyni ibarələrin variant şəklində təkrarı – muğam tematizmi üçün səciyyəvi olan cəhətlərdən biri kimi diqqəti cəlb edir. Eyni zamanda köməkçi mövzuda bəstəkarın geniş tətbiq etdiyi sekundalar (sekundalı koloristik yüksəlmələr), həmçinin paralel kvartalarla hərəkəti qeyd etmək istərdik ki, bunlar da əslində milli musiqimizin ifaçılıq üsulları ilə bağlıdır; digər tərəfdən isə bu sanki göydən “asılı” sekundalar və kvartaların paralelizmi musiqiyə qəribə bir ismpressionist boyaya aşayırlar. Köməkçi mövzunun mahnivarlı melodiyasının “Bayatı-kürd” intonasiyaları ilə qohumluğu da aşkardır. Mövzunun açılışı prosesində F.Əmirovun musiqisində tez-tez rast gələn şur məqamının alterasiyalı IX pilləsinin (*gis*) qabardılmasını da görürük.

İşlənmə bölməsi materialın ritmik, struktur və faktura cəhətdən işlənməsinə əsaslanır. Burada əsas dəyişikliklərə sonata formasının əsas partiyası daha çox məruz qalır. Bu bölmədə əsas mövzunun tokkatavari mahiyyəti daha da qabarlıq şəkildə açıqlanır. İşlənmə bölməsi səs dinamikasının getdikcə güclənməsi və gərginliyin dayanmadan artması ilə səciyyələnir. Bu fasılısız dinamik inkişaf repriza bölməsinə gətirib çıxarıır.

Sonata formasının reprizası, işlənmə bölməsinin kulminasiya nöqtəsi ilə üst-üstə düşdüyündən, sanki ümumi intonasiya axınının davamı kimi qavranılır. Reprizada köməkçi mövzunun əsas tonallıqda – “b” şurda keçirilməsi ilə bəstəkar sonata formasının əsas qaydalarından birinə riayət etmiş olur. Sonata formasının sonluğunda əvvəlki obrazlar yenidən canlanır və bu hissə əsas mövzunun tokkatavari-motorlu xarakteri ilə səsləşən mövzu ilə tamamlanır.

Beləliklə, “Romantik sonata”nın birinci hissəsi üzərində aparılmış təhlil nəticəsində üzə çıxardığımız başlıca xüsusiyyətlər burada muğam prinsipləri ilə ənənəvi sonata prinsiplərinin hansı yolla sintezləşdirilməsi barədə müəyyən mülahizələr irəli sürməyə əsas verir.



Qeyd etmək lazımdır ki, hissə boyu izlədiyimiz intonasiya inkişafı boyunca bilavasitə muğamdan gələn quruluş və inkişaf prinsipləri aşkar olur. Bu, ilk növbədə əsas və bağlayıcı partiyaların inkişafindakı sərbəstlikdə özünü bürüzə verir. Bu sərbəstlik müəyyən dərəcədə qeyri-müntəzəm metroritmikadan istifadə edilməsi ilə bağlıdır ki, bu da muğam kompozisiyaları üçün səciyyəvi olan amildir.

Burada muğamdan irəli gələn digər mühüm amil – mövzuların eyni bir intonasiya ehtiyatından törəməsidir. Məlum olduğu kimi, monointonasiyalıq – muğam tematizmini səciyyələndirən mühüm xüsusiyyətlərdən biridir və bu sonatada da həmin üsulun tətbiq edildiyini görürük.

Sonata formasının mövzularının təqdimatında müşahidə edilən mühüm cəhətlərdən biri - mövzunun başlıca intonasiya “toxumu”nu təşkil edən özəyin təkrarlanması, variantlı dəyişikliyə uğraması, sekvensiyavari-variantlı inkişafda verilməsi kimi üsulların kökü muğamdakı tematik inkişafı səciyyələndirən xüsusiyyətlərdir. Birinci hissənin sonata formasındaki köməkçi partiyanın mövzusunun təqdimatında bunu aşkar görə bilərik. Köməkçi partiya həm də F.Əmirovun dəsti-xətti üçün son dərəcə səciyyəvi olan cəhəti daşıyır ki, bu da eyni mövzuda həm muğam, həm xalq mahnılarından irəli gələn xüsusiyyətlərin birləşməsidir. Çox vaxt mahnıvari səciyyə daşıyan melodiyanın muğam üçün səciyyəvi üsullarla inkişaf etdirildiyini görürük.

Təhlil etdiyimiz nümunələrdən aşkar olur ki, F.Əmirov fortepiano əsərlərində milli musiqi təfəkkürünü səciyyələndirən sekvensiyavari-variantlı inkişafı sadəcə təkrar etmir; dərin köklərilə muğam sənətinə gedib çıxan bu üsulu tətbiq edən bəstəkar artıq özünün erkən fortepiano əsərlərində bu inkişafı məqam-harmonik cəhətdən mü-

rəkkəbləşdirərək, eləcə də ritmik və melodik cəhətdən rəngarəng çalarlarla təqdim edərək bəstəkar yazılısı üsulları ilə zənginləşdirir.

F.Əmirovun erkən fortepiano əsərlərində müğam prinsiplərini araşdırarkən vurğulanmalı olan daha bir fakt ondan ibarətdir ki, bəstəkar ayrı-ayrı müğamların melodik-intonasiya özəklərdən, ən çox kadensiya əhəmiyyətli gəzişmələrdən istifadə edərək, öz orijinal mövzularını yaradır.

Müğamin inkişafı məntiqini müəyyən edib yönəldən məqam əsası F.Əmirovun fortepiano əsərlərində mühüm dramaturji və kompozisiya məqsədlərini reallaşdırmağa imkan verir. “Romantik sonata”da bəstəkar sonatalığın dramaturji prinsipi olan iki fərqli (yaxud əks, ziddiyətli) obrazın qarşılaşdırılmasını və inkişaf nəticəsində bu təzadın yeni keyfiyyətdə təqdim edilməsini məqamların qarşılaşdırılması yolu ilə gerçəkləşdirir. Mövzular arasındaki tonal təzadlar da məqamların təzadı kimi ortaya çıxır.

F.Əmirovun fortepiano əsərlərinin harmonik dili bilavasitə məqam amili ilə bağlıdır. Bəstəkar, harmonik səslənmələri məqamın melodik-intonasiya məzmununu təşkil edən materialdan yaradır. Cox zaman ilk baxışda dissonans təəssüratı bağışlayan harmonik kompleksləri “üfüqi” vəziyyətdə açıqladıqda bunların müəyyən bir məqamın səsdüzümünə tamamilə uyğun gəldiliyini görürük ki, bu da bəstəkarın musiqi təfəkkürünün qırılmaz tellərlə milli köklərə və ilk növbədə müğam sənətinə bağlılığının daha bir bariz nümunəsidir.

Daha bir maraqlı cəhət – F.Əmirov musiqisi üçün səciyyəvi olan akkordlara sanki “ilişib qalmış” (koloristik yüksəlmələr) sekundalardan və paralel kvartalarla hərəkətdən istifadədə öz əksini tapmışdır ki, bu da milli musiqimiz və o cümlədən müğam ifaçılığında geniş istifadə edilən bir üsuldur. İnstumental müğam ifaçılığında bu üsul çox zaman hər hansı bir tonu vurgulamaq məqsədilə işlədir. Eyni zamanda, burada bəstəkarın ənənəvi tersiya quruluşlu akkordlarla yanaşı istifadə etdiyi kvarta quruluşlu akkordların da olduğunu qeyd etməliyik ki, bu kimi üsulların tətbiqi müəllifin XX əsrin bəstəkar yaradıcılığı üçün səciyyəvi olan musiqi dili vasitələrini də sınaqdan çıxarmaq niyyətindən irəli gəlir. Belə səslənmələr əksər hallarda musiqiyə imperssionist bəstəkarların istifadə etdiyi koloristik boyaların aşılığını göstərir. Lad-harmonik və tembr vasitələrinin ön plana keçməsi, hər bir səsin, akkordun ifadəliyinin, mənasının qabardılaraq diqqətə çatdırılması məhz musiqi impressionizmini səciyyələndirən cəhətlər olaraq sonatanın bir çox məqamlarında yer almışdır.

Bununla belə, əsərin adında “romantizm” təyininin verilməsi də təsadüfi deyildi, belə ki, yuxarıda qeyd etdiyimiz, bəstəkarın musiqi dilində özünü bürüzə verən sərf koloristik effektlərlə yanaşı, romantizm estetikası ilə diqtə edilmiş xüsusiyyətlər də qabarık nəzərə çarpır. Bu, ilk növbədə duyğuları “pərdələnmiş” şəkildə ifadə edən impressionist üslubdan fərqli olan emosional “açıqlıq”da, bəzi məqamlarda hissələrin cilovlanmasını çətinləşdirən, “ipə-sapa yatmayan” çılgınlıqda özünü göstərir ki, bu da romantik ifadə metoduna xas olan əlamətlərdir. Lirikanın rəngarəngliyi, insanın daxili aləmi və yaşantılarının çoxcəhətli şəkildə ifadəsi, çılgın şairanəlik ümumiyyətlə F.Əmirov musiqisini fərqləndirən məziyyətlərdir ki, bəstəkarın sonrakı yaradıcılığında öz parlaq əksini tapmışdır.

Beləliklə, F.Əmirovun “Romantik sonata”sında milli zəmində, müğam təfəkkürü qanunlarına riayət olunmaqla, eyni zamanda sonatalığın zəruri atributlarının qo-

runub saxlandığını və sonata formasının ənənəvi quruluş qaydaları çərçivəsində muğam prinsiplərinin qeyri-milli mənşəli üslub xüsusiyyətləri ilə üzvi surətdə qovuşdurduğunu görürük. Qeyd edək ki, F.Əmirovun bu əsərinə müraciət edən musiqişünas işlərində bəstəkarın verdiyi “romantik” adını əsas gətirərək, burada məhz romantizmə xas olan üslub xüsusiyyətlərini üzə çıxarmaq tendensiyası üstünlük təşkil edir. Bununla belə, əsərin bəzi səhifələrinin musiqi dili və burada istifadə edilmiş ifadə vasitələrini impressionist sənətkarların musiqisi ilə də müqayisəsini aparmağa əsas verir. Bu, həmin dövr üçün olduqca səciyyəvi bir hal idi, belə ki, artıq XX əsrin ilk onilliklərindən başlayaraq Avropanın bir sıra milli bəstəkarlıq məktəblərində milli musiqi ənənələri zəminində impressionist təmayülə aid ifadə vasitələrinin tətbiqinə maraq duyulmaqdır idi. Macaristanda Bela Bartok, Polşada Karol Şimanovski, İspaniyada Manuel de Fal-ya, Braziliyada Eytor Villa-Lobos, Rusiyada İqor Stravinski (yaratıcılığının ekran mərhələsində), həmçinin Aleksandr Lyadov (yaratıcılığının son dövründə) impressionist estetika və impressionist yazı üslubunun təsirindən yan keçməmişdir.

F.Əmirovun ötən əsrin 40-cı illərində yazdığı digər fortepiano əsərləri də bir tərəfdən muğam sənəti üçün səciyyəvi olan ifadə və inkişaf prinsipləri, digər tərəfdən isə Avropanın bəstəkar yaratıcılığı zəminində meydana gəlib intişar tapmış müxtəlif üslub təmayüllərinə xas olan əlamətləri özündə daşıyır ki, bunlar ayrıca məqalədə araşdırılma tələb edir.

## ƏDƏBİYYAT:

### Azərbaycan dilində:

1. Əmirov F. Musiqi aləmində. B.: Gənclik, 1983, 270 s.
2. Hacıbəyli Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B.: Apostrof, 2010, 154 s.

### Rus dilində:

3. Гаккель Л. Фортепианская музыка XX века. М.: Музыка, 1976, 295 с.
4. Музикальная энциклопедия в 6-ти томах. II Т. М., Советская энциклопедия, Советский композитор, 1974, 480 с.
5. Шарифова-Алиханова В. Фикрет Амиров (жизнь и творчество). Б.: Сада, 2005, 240 с.

## NOTOQRƏFIYA

6. Əmirov F. “Romantik sonata” fortepiano üçün. Not. B.: Azərbaycan Dövlət Musiqi Nəşriyyatı, 1947, 30 s.

Арзу ДАРЯХИ  
Старший преподаватель АНК

## ПРОЯВЛЕНИЕ ПРИНЦИПОВ МУГАМА В «РОМАНТИЧЕСКОЙ СОНАТЕ» Ф.АМИРОВА

**Резюме:** "Романтическая соната" Ф.Амирова - один из интересных примеров, демонстрирующих органический синтез закономерностей, характерных для принципов сонатности и мугамного мышления в творчестве композитора. В этой статье рассматриваются способы применения такого синтеза, а также его реализация в контексте стилистических приемов, присущих романтизму.

**Ключевые слова:** Фикрет Амиров, сонатная драматургия, романтическая эстетика, лирика

**Arzu DARYAHİ**  
Senior teacher ANC

## **MANIFESTATION OF MUGHAM PRINCIPLES IN F.AMIROV'S "ROMANTIC SONATA"**

**Summary:** "Romantic Sonata" composed by Fikrat Amirov is one of the many comprehensive factors that combines sonnet characteristic features with the mugham principles in the composer creativity with extraordinary classification. This article investigates and vividly opens the mystical paths of the investigation activity in which the composer used to significantly combine these two types of genres and realizing them in the style signs context.

**Key words:** Fikrat Amirov, sonata dramaturgy, romantic aesthetics, lyrics

**Rəyçilər:** sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Firuz Abdinəzadə  
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Aidə Həsənova

Emil ƏZİZOV

Bakı Xoreoqrafiya Akademiyasının dissertantı

Ünvan: Bakı, Nəsimi rayonu, Rəşid Behbudov 75

E-mail: emil\_aziz@mail.ru

## QARA QARAYEVİN “YEDDI GÖZƏL” BALETİ RƏFIQƏ AXUNDOVA VƏ MAQSUD MƏMMƏDOVUN SƏHNƏ TƏRTİBATINDA

**Xülasə:** Məqalədə görkəmli Azərbaycan bəstəkarı Qara Qarayevin “Yeddi gözəl” baletinin tarixi, əsərin quruluş təhlili və Rəfiqə Axundova və Maqsud Məmmədovun birgə tərtib etdiyi xoreoqrafiyasının özəllikləri barədə geniş məlumat təqdim edilir. Tədqiqatda xüsusi olaraq qeyd edilir ki, bəstəkarın xahişi ilə Azərbaycan xoreoqrafları baletin süjet xəttini ədəbi mənbəyə mümkün qədər yaxınlaşdırmağa cəhd göstəriblər.

**Açar sözlər:** balet, “Yeddi gözəl”, Q.Qarayev, xoreoqrafiya, Azərbaycan xoreoqrafları, Rəfiqə Axundova, Maqsud Məmmədov

Qara Qarayevin “Yeddi gözəl” baleti XX əsrin ikinci yarısının milli musiqi səhnə sənətinin ən əlamətdar əsərlərindən biri sayılır. Əsərin uğurunun ilkin səbəbini, əlbəttə ki, baletin süjet xəttinin əsasında duran ədəbi mənbə ilə bağlamaq lazımdır. Bəstəkar ilk balet işində Azərbaycan klassik irlisinin görkəmli nümayəndəsi N.Gəncəvinin yaradıcılığına müraciət etmişdir. Qeyd etmək yerinə düşər, Q.Qarayev 40-cı illərin sonunda artıq N.Gəncəvi yaradıcılığına dərin maraq göstərirdi. Ölkədə dahi şairin 800 illik yubileyinə hazırlıq gedirdi və irimiyyaslı silsilə tədbirlər bir-birinin ardınca düzülmüşdü. Bu ərəfədə bəstəkar N.Gəncəvinin sözlərinə yazılmış bir neçə əsər – *a capella* xor üçün “Payız” (1947) və onu sovet respublikaları ilə bərabər ümumdünya səviyyədə tanıtdıran “Leyli və Məcnun” simfonik poemasını bəstələyir. Q.Qarayevin Nizami poeziyasına marağının ilk əvvəl dahi mütəfəkkirin poetik dilinin bədii kamilliyyi və fəlsəfi lirikası ilə əlaqədardır: “Nizaminin əsərləri ilə bağlı, onunla bu qədər üzvi şəkildə əlaqəli olan daha bir incəsənət sahəsi tapmaq çox çətin olardı” [2, s. 4]. Məhz buna görə də Q.Qarayev yubileydən sonra görkəmli şairin yaradıcılığına bir daha müraciət edərək “Yeddi gözəl” baletinin musiqisi əsasında tərtib edilmiş simfonik süita (1949) və eyniadlı baleti (1951) ərsəyə gətirir.

Q.Qarayev “Yeddi gözəl” baleti ilə Azərbaycan incəsənətində operaya nisbətən az inkişaf etmiş və hələ formallaşmaqdə olan milli musiqi səhnə incəsənətinin məhz milli balet ənənələrini davam etdirmişdir. Əlbəttə, daha əvvəl yaradılmış Ə.Bədəlbəylinin “Qız qalası” (1940) və S.Hacıbəyovun “Gülşən” (1951) baletləri Azərbaycanda balet sənətinin təşəkkülündə çox vacib rol oynayıb. (“Qız qalası” baleti ilk Azərbaycan baleti olaraq klassik balet və milli musiqi səhnə incəsənəti elementlərini birləşdirmişdir. “Gülşən” isə müasir mövzuda yazılmış ilk milli balet nümunəsi sayılır. Beləliklə, bu yolu davam edən “Yeddi gözəl” baletindən başlayaraq növbəti “İldirimli yollarla” baletində də Q.Qarayev “rəqslerlə təmsil edilmiş əyləncəvi tamaşa elementlərindən tamamilə imtina edir. O, tamaşaçıları qəhrəmanların taleyindən narahatlıq duymağa məcbur edən, böyük

ideyaları həyata keçirməklə yüksək estetik həzz verməyə qadir olan realist rəqs dramını yaratmaqdə ustadlıq səviyyəsinə qədər yüksələ bilmışdır” [3, s.5].

Məhz bu faktor xoreoqraflar R.Axundova və M.Məmmədovu “Yeddi gözəl” baletini yenidən işləmək üçün cəlb edən əsas amil olmuşdur: “Balet üzərində iş bizim üçün sözün əsil mənasında nəhəng, sevinc dolu bir sarsıntı oldu. Bu günə qədər dəfələrlə yeni sovet baletləri ilə işlədiyimizdən – onların sırasında bizim üçün maraqlı olanları da az deyildi – Qarayev baletinin müsiqisinin adət etmədiyimiz, amma çox dərin mənalı “üçüncü ölçüdə” olduğunu çox aydın hiss edirdik. Baletin məhz bu xüsusiyyəti – qüsursuz rəqs plastikası, melodiyanın gözəlliyi və buna müvafiq olaraq öz partiyalarımızın maraqlı xoreoqrafik həlli, ya da xasiyyət və hiss çalarlarının tam çatdırılması üçün öz aktyor mahiyyətimizi göstərmək imkanı ilə bizi son dərəcə cəlb edir və həyəcanlandırırırdı. Bütün bu sadaladıqlarımız “Yeddi gözəl”in partiturasında var. Partituranı oxuduqca duyduqlarımız bizə artıçı göylərə qaldırı biləcək ən böyük vəhy kimi gəlirdi və onu yaradan sənətkarın ürəyinin böyüklüyü və çatdırıldığı fikrin fəlsəfi mənası aydın olurdu” [4, s.162].

Q.Qarayevin “Yeddi gözəl” balet tamaşasını yenidən nəzərdən keçirib işləmək üçün R.Axundovaya və M.Məmmədova vermək təklifi artıq bəstəkarın “sosialist realizmi” vurğusu ilə səhnələşdirilmiş əvvəlki librettodan narazı olması faktını təsdiqləyir. Əlbəttə, sovet dönenimdə yaşayan bəstəkar olaraq Qarayev hökumətin səhnə tərtibatında hadisələrin gedisi əsas qəhrəmanlar Bəhram Gur və Yeddi gözəl ətrafında deyil Yeddi sənətkar və xalq ətrafında qurmaq və başqa süjet xətlərini buna tabe etmək əmrindən çıxa bilməzdi. Bu cür səhnə həlli, yəni xalq obrazının önə çəkilməsi (7 gözələ müvafiq olaraq 7 sənətkar obrazının daxil edilməsi) baletin onsuz da çoxşaxəli olan dramaturgiyasına əlavə “ağırlıq” gətirirdi. İntellektual sənətkar kimi Qarayev librettoya müdaxilənin absurd olduğunu görməyə bilməzdi. Ona görə də R.Axundova və M.Məmmədova tapşırılmış yeni səhnə tərtibatında qarşıya qoyulmuş ilk şərtlərdən biri elə librettonun yenidən işlənməsi idi: “Qarayev istəyirdi ki, biz Leninqrad tamaşasının librettosundan uzaqlaşış Nizaminin “Xəmsə”sini dərindən öyrənərək müəllif dramaturgiyasına daha yaxın olaq” [1, s.17].

Azərbaycan xoreoqrafları ədəbi mənbəyə istinad edib süjetin yeni şərhini nəzərdə tutaraq iki əsas xəttə əsaslanan öz libretto və ssenarilərini yaratdılar. Bu əsas xətlər Bəhram və Aişənin münasibəti və Vəzirin Bəhramla hakimiyət uğrunda çarışması ətrafında cərəyan edəcəkdi. Bununla belə şəxslərarası (Bəhramla Vəzir arasında) münaqışə ilə bərabər yeni libretto müəllifləri Nizaminin poetik düşüncələrinə yaxın olmaq məqsədilə qəhrəmanın daxili çarpışmalarını (Bəhramın ürəyindəki tərəddüdlər, Yeddi gözəlin xəyalı sevgisi ilə real məhəbbət arasında parçalanmaları) da təsvir etməyə çalışırlar.

Səhnə planının bu qədər nəzərəçarpacaq dərəcədə dəyişdirilməsi müvafiq olaraq personajlara təsir etməyə bilməzdi. R.Axundova və M.Məmmədovun səhnə planına görə Y.Slonimskinin ilkin librettosu və P.Qusevin tərtibatı ilə müqayisədə minimallaşaraq iştirakçıların ixtisarına gətirdi. Əsas hadisələr Aişə, Bəhram, Vəzir və üümülməşdirilmiş Yeddi gözəl obrazlarından ibarət kvartet ətrafında toparlandı. Bu, baletmeysterlərin mürəkkəb hadisə toxumalarının əsas obraz sferaları ətrafına toplamaq bacarığı sayəsində baş verdi. Əsərin məhz bu keyfiyyəti sayəsində Azərbaycan

xoreoqraflarının verdiyi yeni səhnə tərtibatında “Yeddi gözəl” baletini sözün tam mənasında simfonik balet tamaşası adlandırmağa əsas verir.

R.Axundova və M.Məmmədovun kompozisiya planında bütün balet boyu Yeddi gözəlin dramaturji xətti çox uğurla açıqlanır. Birinci gözəlin çıxışı və vals (I pərdə III şəkil) şirin xəyal, ilgim atmosferi yaradır. İkinci “Böyük səhnə və Vals”da isə (II pərdə I şəkil) bu artıq şər qüvvələrin qısamüddətli təntənəsi, apogey anlarıdır. Artıq əsərin finalında Yeddi gözəl obrazı Bəhramın sevgi xülyalarını tamamilə darmadağın etmiş “xatırə motivi”nin dramaturji yükü ilə çıxış edir. Beləliklə, Yeddi gözəl obrazını formayarakı funksiya baxımdan təhlil etsək gözəllərin ilk gəlişini ekspozisiya, Yeddi gözəlin iştirakı ilə “Böyük səhnə”ni işlənmə, final çıxışı isə bu obraz sferasının reprizası kimi təqdim edə bilərik.

Xüsusilə qeyd etməliyik ki, şahın ətrafında dolaşan gözəllərin hərəkətləri, sanki işə salınmış mexanizm kimi fırlanan oyuncaya bənzər gözəllər Vəzirin idarəsilə hərəkət edən gəlinciklərə oxşayır. Həmin bu tərz “mexanikləşmə” (həddən artıq şisirdilmiş mexaniki hərəkətlərin üstünlüyü – E.A) Vəzirin nökərləri sayla biləcək bütün kişi kardobaleti üçün də məhz belə xoreoqrafik leksika səciyyəvidir. Kişi kardobaletinin “avtomatlaşdırılmış”, kobud, yönəmsiz hərəkətləri simasız, ruhsuz, məqsədinə doğru irəliləyərkən yoluna çıxan hər bir şeyi əzib tökə bilən hərbi sistemin ümumləşdirilmiş obrazını yaradır. Buna bənzər xoreoqrafik leksika Vəzirə də (ilk çıxışı “Yürüş”də) xasdır və bu obraz cəhətdən sual doğurmur, çünki bütün bu hərbiləşmiş mexanizmin başında o özü durur.

Aişənin xoreoqrafik siması klassik və milli keyfiyyətlərin qovşağında əmələ gəlir. Xoreoqrafik leksikada millilik və balet sintezinin ən parlaq nümunəsi “Aişənin rəqsi”ndə özünü bürüzə verir. Bu nömrə üslub cəhətdən “Qız qalası” baletindən “Gül-yanağın rəqsi”ni (“Ay, bəri bax” mahnısının musiqisi əsasında) xatırladır. Ənənəvi *croise derrière* duruşu əllərin milli xüsusiyyətə xas vəziyyəti, bilənglərin nazla çevrilməsi, bədənin nəfis xətt boyunca dartınması, çiyinləri işvəli tərzlə atmaq bütün bunlar rəqsi (həmçinin, xoreoqrafik üslubca buna yaxın olan “Gülyanağın rəqsi”ni) Azərbaycan milli rəqsi “Tərəkəmə”yə bənzədir.

Xüsusi qeyd etmək gərəkdir ki, bütün balet boyu ruhi və emosional vahidlik əldə etmək məqsədilə unison prinsipindən istifadə edilib. Biz, bu keyfiyyəti Aişə və Bəhramın ilk məhəbbət duetində, qəhrəmanın xalqla birliyinin simvolu kimi qavranan “Aişənin qızlarla rəqsi”ndə, Bəhram-Aişə-Vəzir triosundakı epizodda müşahidə edirik. Burada Bəhram finalda Vəzirin hərəkətlərini eynilə təkrar etməsilə qısamüddətli olsa da öz əyanının təsiri altında olduğunu ifadə edir.

Baletmeysterlər həmçinin, kanon prinsipindən də uğurla yaranmışlar. Belə ki, burada bir rəqqas, yaxud rəqqaslar qrupu bir qədər gec daxil olaraq özündən əvvəlki hərəkətləri təkrar edir. Bu fikrin təsdiqini biz, “Yürüş” səhnəsində daha aydın görürük. Burada Vəzirin nökərlərinin hərəkətləri kanon prinsipi əsasında qurularaq hissə-hissə, sanki pillə-pillə irəliləyib insanların üstünü alan hərbi qüvvələrin qaçılmaz səli kimi qavranır və bütün bunlar şər qüvvələrin gücünü nümayiş edir.

Finalda Azərbaycan baletmeysterləri əvvəlki tərtibatçıların tapıntısı olan çox təsirli səhnəni saxlamaq qərarına gəlirlər. Burada Bəhram arxadakı qara fonu dəlib çıxan rəngli-işıqlı zolağa daxil olub sanki işıq selində həll olur. “O, (Bəhram - E.A)

kimsə tərəfində təqib edilməyərək geri çəkilir və gecənin zülmətində əriyib yox olur. (Burada artıq dəfələrlə sınaqdan çıxarılmış teatral effekt bir daha tətbiq edilir, qara fiqur qara məxmər fona düşən kimi sanki yoxa çıxır). Baletin sonunda hər dəfə səhnənin pərdəsi örtülərkən, yaxud ehmallıca enərkən tamaşa zalında qəribə bir sükut hakim kəsilirdi. Yalnız bir neçə saniyədən sonra zal sanki oyanıb alqış “partlayışı”ndan lərzəyə gəlirdi. Bu sükutun özündə elə bir sehr vardı ki, bu bizə tamaşanın finalını son dərəcə uğurlu saymağa əsas verirdi” [5, s. 118].

Baletmeysterlər öz xoreoqrafiyalarda barelyef quruluşundan uğurla istifadə edirlər ki, bunun da altında gizli mənə çaları gizlənib. Buna misal olaraq final barelyef səhnəni göstərə bilərik. Burada kardobaletin uzanmış əlləri üzərində “canlı” taxt quşasdırıllır. Amma əgər Bəhramın “taxtı” sabitdirse, onu bu taxtda səhnəyə çıxara bilirlərsə, Vəzirin “taxtı” onun hakimiyyət arzuları kimi səhnədəcə pərən-pərən dağılır.

Hər iki səhnə tərtibatının (həm P.Qusevin, həm də Azərbaycan xoreoqraflarının) final səhnə həlli bənzər olsa belə mənə çalarına görə ciddi şəkildə bir-birindən fərqlənir. Əgər P.Qusevin xoreoqrafiyasında Bəhramı xalqın nümayəndələri qovurduسا və o, hamının nifrətini qazanaraq sürgün edilib zülmətdə yoxa çıxırdısa R.Axundova və M.Məmmədovun tərtibatında Bəhram sevgilisinin ölümündən sonra ruhən yenidən doğulmaq üçün əbədiyyətə doğru könüllü addım atır. Məhz bu cür sonluq Nizami poemasının konsepsiyası ilə üst-üstə düşür.

Yekunda R.Axundova və M.Məmmədovun tərtibatında Qarayev baletlərinin – əvvəl “İldirimli yollarla”, daha sonra “Yeddi gözəl” – Azərbaycan balet sənətinin inkişafında xüsusi bir mərhələ olması fikrini bir daha vurğulamaq istərdik. Sadaladığımız səhnə tərtibatları milli balet sənətində xoreoqrafik dram prinsiplərindən uzaqlaşaraq tamaşanın simfonikləşmiş xoreoqrafik forma kimi təşəkkülünün bədii prinsiplərini təsdiq edən yeni mərhələ kimi dəyərləndirilə bilər. Qarayev baletləri baletmeyster sənəti baxımından R.Axundova və M.Məmmədova çox dəyərli təcrübə qazandıraraq onların yaradıcılıq zirvəsi sayıyla biləcək Aqşin Əlizadənin “Babək” baletinə aparan cığırların teməl daşını qoymuş bir mərhələ sayıyla bilər.

### **ƏDƏVİYYAT:**

1. Ахундова Р.Г; Мамедов М.М. Им удалось переубедить самого маэстро Караева (интервью с А.Мустафовой). // Газ. «Неделя», Баку, 1998, 20 октября
2. Карав К.А. Неиссякаемый родник. // Газ. «Вышка», Баку, 1947, 27 сентября
3. Карагичева Л.В. Балеты Кара Караева. М.: Музгиз, 1959, 87 с.
4. Карав К. А. Статьи. Письма. Высказывания. М.: Советский композитор, 1978, 462 с.
5. Слонимский Ю. Семь балетных историй. Л.: Искусство, 1967, 256 с.

**Эмиль АЗИЗОВ**

Диссидент Бакинской Хореографической Академии

### **БАЛЕТ «СЕМЬ КРАСАВИЦ» КАРА КАРАЕВА В ПОСТАНОВКЕ РАФИГИ АХУНДОВОЙ И МАКСУДА МАМЕДОВА**

**Резюме:** В статье представлен исторический обзор балета «Семь красавиц» выдающегося азербайджанского композитора К.Караева. Даётся анализ структуры и

хореографии балета в постановке Р.Ахундовой и М.Мамедова. Подчёркивается, что по просьбе композитора, азербайджанские хореографы максимально приблизили сюжетную концепцию балета к литературному первоисточнику.

**Ключевые слова:** балет, «Семь красавиц», К.Караев, хореография, азербайджанские хореографы, Рафига Ахундова, Максуд Мамедов

**Emil AZIZOV**

Candidate for a degree of Baku Choreography Academy

**THE BALLET "SEVEN BEAUTIES" OF KARA KARAYEV  
IN CHOREOGRAPHY BY RAFIGA AKHUNDOVA  
AND MAKSD MAMMADOV**

**Summary:** The historical review of the ballet "Seven beauties" of the outstanding Azerbaijani composer K.Karayev is presented in article. The analysis of structure and choreography of the ballet in choreography by R.Akhundova and M.Mammadov is given. It is emphasized that at the request of the composer, the Azerbaijani choreographers have as much as possible brought closer the subject concept of the ballet to the literary primary source.

**Key words:** ballet, "Seven beauties", K.Karayev, choreography, Azerbaijani choreographers, Rafiga Akhundova, Maksud Mammadov

**Rəyçilər:** pedoqogika üzrə fəlsəfə doktoru,

Bakı Xoreoqrafiya Akademiyasının professoru Lyudmila Həsənova;  
sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Ülkər Əliyeva

## Çinarə HEYDƏROVA

AMK-nin müəllimi və doktorantı

Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

Email: m-chinara@yandex.ru

### **MÜASİR AZƏRBAYCAN MUSIQİSİNDƏ BƏSTƏKAR DADAŞ DADAŞOVUN YARADICI SİMASI**

**Xülasə:** Məqalə Azərbaycan respublikasının xalq artisti, bəstəkar Dadaş Dadaşovun yaradıcılığına həsr edilib. Tədqiqatda bəstəkarın yaradıcılıq yolu izlənilir, əsas əsərləri janrlar üzrə nəzərdən keçirilir, bəstəkarın dəsti-xəttinin ümumi xasiyyətnaməsi verilir. Bəstəkara aid bütün bibliografiya məlumat, saytografiya, səslənmiş ifalarla birgə toplanıb təsnifat edilmişdir deyə bəstəkarın yaradıcılığını tam əhatə edə bilən dəyərli material sayila bilər. Bəstəkarın xalq musiqisinə münasibəti, xalq çalğı alətlərinə ənəmə verməsi və məxsusi olaraq xalq çalğı alətləri üçün əsərlər yazması xüsusi olaraq vurgulanır.

**Açar sözlər:** Dadaş Dadaşov, bəstəkar, qanun, xalq çalğı alətləri

Dadaş Dadaşov Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin öz dəsti xətti ilə seçilən bəstəkarlarından biridir. Yaradıcılıq yolu milli musiqimiz üçün əlamətdar zamana düşmüş, yəni professional musiqi janrlarını mənimsəməkdən başlanğıc alaraq müasir bəstələmə texnikasının mənimsənilməsinə gedən yolda öz bədii axtarışlarını reallaşdırıran bir bəstəkarın fərdi üslubunu araşdırmaq həmçinin Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin inkişaf tarixini öyrənmək cəhdi kimi dəyərləndirilə bilər. Amma özündə fərqli üslublar, müxtəlif estetik platforma və yeni texniki vasitələrin tətbiqini birləşdirə bilmiş, 80 yaşı artıq haqlamış bəstəkarın yaradıcılığı kifayət qədər tədqiq edilməyib. Bir necə məqalə [1; 2; 4; 5; 6; 7; 11] və bir magistr dissertasiyası [9] bəstəkarın yaradıcılıq yolunu tam əks etmək üçün kifayət deyil. Bu tədqiqatımızda Dadaş Dadaşovun yaradıcılıq yolunu janrlar üzrə təsnifat verərək bibliografiya məlumatı tam məcmuda çatdırmaqla bəstəkar haqqında tam mənzərə yaratmağa çalışacaqıq. XX əsrin musiqisinin bədii-estetik imkanlarından bəhrələnərək milli musiqisini yarada bilən bəstəkarın nailiyyətləri elmi tədqiqat üçün maraqlı doğurur.

Dadaş Dadaşov (Ağadadaş Hacıbala oğlu Dadaşov) 1935-ci il avqustun 30-da Bakı şəhərində xalq musiqiçisi ailəsində anadan olub. Xalq musiqisinə bağlılığın köklərinin elə məhz bu dövrdən, yəni ailədə xalq mahnıları, rəqsləri, muğamlı yaxından tanış olduğu zamanda axtarmaq lazımdır. Səs yaddaşında xalq musiqi incilərini toplamış və uşaqlıqdan musiqi ilə maraqlanan gələcək bəstəkar ilk musiqi təhsilini 1 sayılı uşaq məktəbində alıb. Musiqi təhsilinə tar aləti ilə başlaması demək olar ki, onun taleyi həll eləmiş oldu. Təhsilini A.Zeynallı adına Orta İxtisas Musiqi məktəbində (1950-1954 illərdə Adil Gərayın tar məktəbini keçib), daha sonra Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında (1958-1963) davam etdirir. Amma yaradıcılıq yolunu bundan sonra artıq tarzən kimi deyil, bəstəkar kimi keçmək qərarına gəlir. Bəstələmək eşqini özündə hiss eləmiş musiqiçinin ardını bəstəkar kimi davam etmək

istəyi onu respublikanın xalq artisti, bəstəkar Cövdət Hacıyevin sinfinə gətirib çıxarıır. Onun başqa fənlər üzrə müəllimləri G.Burşteyn, D.Danilov, E.Nikomarova, L.Karagiçeva, Q.İsmayılova, Ə.Eldarova, R.Hacıyev, S.Hacıbəyov, Z.Bağırıov gələcək bəstəkarın təkcə biliyinin deyil, həmçinin intellektinin, dünyagörüşünün artmasında yaxından iştirak ediblər. Təhsil aldığı 1958-63-cü illərdə bəstəkar kimi püxtələşərək peşə sirlərinə bələd olmaqla yanaşı o, yeni musiqi təmayülləri və cərəyanlarına qarşı da etinasız deyildi. Erkən dövr əsərlərinə fortepiano repertuarında geniş istifadə edilən “Gəzinti”, “Düşüncə”, “Etüd-skerso” adlı pyesləri, skripka və fortepiano üçün “Adajio və skerso” (*İlk ifa: Bakı, 1961, Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyanın böyük zali. İfaçılar: Azad Əliyev, Vladimir Kozlov*), Nizaminin sözlərinə yazdığı romansları aid edə bilərik. Əsərlərə verilən qiymətə nəzərən əminliklə demək olar ki, gənc bəstəkarın uğurlarının artıq qiymətləndirməyə başlamışdır. Belə ki, D.Dadaşovun diplom işi olan “Azərbaycan” simfonik poeması ilk dəfə “Zaqafqaziya baharı” musiqi festivalında səslənməyi ilə uğur qazanmayı bir olur. Bu əsər dərhal Ü.Hacıbəyli adına simfonik orkestrin konsert proqramına daxil edilir. İlk uğurunun ardınca bəstəkar müstəqil yaradıcılıq yoluna çıxaraq özünü demək olar ki, bütün musiqi janrlarında sınaır.

Həmin o əlamətdar konsertdə (burada A.Əlizadənin, M.Quliyevin, S.İbrahimovanın da əsərləri səslənmişdi) iştirak edən tədqiqatçı Əmruz Əfəndiyeva əsərin Vətən, xalq və milli musiqimizlə bağlı olması ilə yanaşı ilk əvvəl bəstəkarın çox səmimiliyi barədə fikirlər səsləndirdi: “D.Dadaşov musiqidə olduqca səmimidir. Düşünürəm ki, Tanrıdan gələn qismətdir ki, Dadaş A.Zeynallı adına Musiqi Texnikumunda tar sinfində təhsil alıb. Bəstəkar Azərbaycan xalq alətlərinə və ümumiyyətlə, milli mədəniyyətimizə dərin məhəbbətini bu günə qədər qoruyub saxlamışdır” [4, s.141]. Bu əsərdə bəstəkar hələ ki, klassik musiqi qanunlarından kənar çıxmır. Bəlkə də əksinə, sonata formasının bütün qanuna uyğunluqlarını nəzərə alaraq bünövrəli məktəb keçdiyini nümayiş etdirirdi.

Ola bilər, “Azərbaycan” simfonik poemasının (1963) (*İlk ifa: Bakı, 1964, M.Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyası, Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Simfonik orkestri, dirijorlar: Nazim Rzayev, Leo Ginzburg*) uğurunu həm də o dövrdə Qara Qarayev və Cövdət Hacıyevin sayəsində Konservatoriyyada çiçəklənən yaradıcı mühitlə də bağlamaq olar. Bu əfsanəvi pedaqqoqlar kompozisiya dərsi keçməklə kifayətlənməyərək hər tələbəyə fərdi yanaşır, bir həyat dərsi keçir və ən vacibi, şəxsi yaradıcılıq nümunəsində bu yolda ilk addımlarını atan bəstəkarlara görk olurdular. Müdrik pedaqqoq Cövdət Hacıyev öz tələbəsi Dadaş Dadaşovu məhz belə xarakterizə edirdi: “Dadaş olduqca ciddi, məsuliyyətli və təvazökar insandır. O, mənim istəkli tələbələrimdən biridir. Oxuyan müddətdə işgüzərliyi, səliqəliyi ilə məni valeh edirdi. Onun yaradıcılıq yolu müəyyən məqsədə doğru yönəldilmişdir – xalq musiqisini dərindən öyrənmək, mənimsəmək və ona sadıq qalmaq. (...) Azərbaycan milli musiqisinin dərin qatlarına yiylənməsi olduqca önəmli faktordur. Digər tərəfdən burada XX əsrin müasir musiqisinə xas olan xüsusiyyətlər də özünü bürüzə verir. Ağadadaş Dadaşova böyük ümid bəsləyirəm” [4, s.142]. Təhsildə əldə etdiyi məhz bu professional səviyyə və səriştə gələcəkdə D.Dadaşovun fərqləndirici keyfiyyətinə çevriləcəkdi. Bəstəkarın diplom işi olan simfonik poemada biz Cövdət Hacıyevin belə də-

yər verdiyi milli musiqiyə sadıqlıklə yanaşı lirik-dramatik səpgidə həllini tapmış əsərdə bəstəkarın öz müəlliminə sadıqliyinin də şahidi oluruq. Burada C.Hacıyevin “Sühl uğrunda” simfonik poeması ilə həm emosional, həm estetik səviyyədə, həmçinin də simfonik inkişaf prinsiplərinə görə yaxınlıq duyuruq. İlk kamil əsərindən başlangıç almiş həmin bu xətti, necə deyərlər müəlliminin müəllimi olmuş D.Şostakoviçdən ilhamlanan C.Hacıyevin simfonizminə dayaqlanmaq xəttini biz hələ bir neçə, hətta kamil dövr əsərlərində də müşahidə edəcəyik.

Dadaş Dadaşovun yaradıcılıq yolunu izlədikcə simfonik musiqinin xüsusi mövqedə olduğunu anlayırsan. Amma bəstəkar ilk simfoniyasını təqdim edincə kifayət qədər uzun müddət ara verib başqa janrlı əsərlər bəstələmişdi. Sanki 1 sayılı simfonianın bəstələnməsi üçün hazırlıq dövrü gərək idi. 1981-ci ildə bəstələnmiş 6 hissəli “Böyük Vətən müharibəsində həlak olan azərbaycanlıların xatirəsinə” ithaf edilmiş I Simfoniya (*İlk ifa Baki, 1985. M.Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyası, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının Plenumu, Azərbaycan Dövlət Televiziya və Radio-nun Niyazi adına Simfonik orkestri, dirijor: R.Məlik-Aslanov*) bəstəkarın yaradıcılığında xüsusi bir mərhələdir. Plenumdan sonrakı müzakirələrdə Yelena Dolinskaya dinlədiyi ifalar içində bəstəkarın yaradıcılığını xüsusi qeyd etdi [14]. O ərəfədə bir neçə məqalənin dalbadal dərc edilməsi [12; 13; 14] bəstəkarın musiqi ictimaiyyətinin diqqətini çəkdiyinin göstəricisi kimi qəbul edilə bilər. Bəstəkarın 1985-ci ilin sonunda keçirdiyi yaradıcılıq gecəsində öz tələbəsinin təkamülünü izləmiş müəllimi Cövdət Hacıyev neçə il əvvəl səsləndirdiyi ümidişinin nəticəsini belə şərh edirdi: “Dadaş Dadaşovun incəsənətdə keçdiyi yola nəzər salarkən inanırsan ki, onun yaradıcılıq həyatı zəngin və çoxşaxəli olmuşdur. D.Dadaşovun müxtəlif janrlarda yaratdığı orijinal əsərlər Azərbaycan musiqisini zənginləşdirmiş və respublika musiqi sənətinin inkişafına layiqli töhfə vermişdir” [12].

I Simfonianın musiqisi programlıdır və II Dünya savaşında həlak olmuş həmvətənlərimizin xatirəsinə ithaf edilib. Klassik sonata simfonik silsiləni 6 hissəyə qədər artırmağın özü əslində qanunları pozmaq kimi deyil, əksinə klassik formanı öz anlamlından keçirmək kimi qəbul edilə bilər. Çünkü simfonianın I hissəsi sonata-alleqro, II və III hissələri sanki işləmə funksiyasında, IV hissə asta templi ən kədərli (şüstər üstündədir) mərkəz olmaqla, V hissə skerso funksiyası daşımaqla, silsiləni ölenlərin ruhuna rekviyemlə bitirməklə bəstəkar sonata-simfonik silsilənin klassik quruluşunu çox da pozmuş olmur. “Daha çox səs simvolikasından istifadə edilib” [14] deyə burada D.Şostakoviçdən təkan alan xətti, mübarizə ideyasının musiqi təcəssümünü görməmək mümkün deyil. Əsərdəki hərb və sülh mövzusunu Y.Dolinskaya belə şərh edir: “Şübhəsiz ki, D.Dadaşovun hərb və sülh mövzusunun təcəssümü ilə bağlı simfoniyası ciddi bir işdir. Arxitektonika tənasüblüyü və parlaq müasir səs koloriti, ümumi emosional gərginlik əsərin cəlbedici cəhətlərindəndir. Partiturasda bəstəkar müharibə dövrünə aid, məsələn D.Şostakoviçin “Leninqrad simfoniyası”, A.Aleksandrovun “Müqəddəs müharibə” kimi məşhur əsərlərindən sitat gətirməyərək daha gözəl səs simvolikasından istifadə etmişdir: nəfəs alətlərinin rekviyemi, qəbüstü “söz” epizodları, təbilin həyəcan doğuran titrək səsi, səciyyə etibarilə çoxmənalı zərbli-gursəsli koda ilə nəticələnir” [14].

Bəstəkarın simfonik əsərlərini ardıcıl izləsək növbəti simfonik əsərinin 3 hissəli II Simli simfonianın (*İlk ifa: Baki, 2007. Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının VII*

*qurultayı, Azərbaycan Dövlət Televiziya və Radionun Niyazı adına Simfonik orkestri, Dirijor: A.Əliyev*) niyə məhz 20 il sonra, 2006-cı ildə yazılması üzərində düşünməli oluruq. Bu, nəinki bəstəkar üçün, həmçinin yaşadığı cəmiyyət üçün də tamam yeni bir dövr idi. Müstəqillik qazanmış ölkənin bəstəkarı artıq müasir dövrün ən qlobal insan-cəmiyyət problemini bu dəfə nikbin çalarlarda həll etməyə çalışır. Əsərdəki seriya texnikası və sonorluq artıq sual doğurmur. Çünkü müasir zaman, müasir tematika öz vasitələrini diktə edir. “Simli orkestr üçün II simfonianın musiqisində müasir dövrümüzün mürəkkəb aşırımları, insan və cəmiyyət qarşılurmaşının gərginliyi özünəməxsus tərzdə, bir növ bəstəkarın nikbin çalarlara boyanmış düşüncələri süzgəcindən keçərək inikas olunur. Müasir kompozisiya vasitələrinin sərbəst şəkildə tətbiqinə əsaslanan bu əsərdə tematik material milli məqam özəyinə arxalanıb inkişaf əsnasında bir neçə məqamın intonasiyalarını özündə ehtiva etmək imkanını nümayiş etdirir” [5, s.101]. Simfonik əsərlərdə izlədiyimiz və D.Şostakoviç-Q.Qarayev-C.Hacıyev adlandırılara bilən xətti bu simfonianın II hissəsinin basso-ostinato polifonik variasiyasında, müəllifin passakaliyaya sadıqlıyində daha aydın duyuruq. Bu polifonik janrin özünəməxsus təfəssir prinsipləri “əfsanəvi üçlüyü” bəstəkarlıq texnikasına yaxın olmaqla bərabər müğam təfəkkür tərzi ilə çox ahəngdar səslənir.

D.Dadaşovun ən xoşbəxt taleli əsəri – qanun və simfonik orkestr üçün 3 hissəli Konserti (2009) (*İlk ifa: Bakı, 2009, “Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı-75” beynəlxalq musiqi festivalı, M.Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyası, Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Simfonik orkestri, dirijor: Fəxrəddin Kərimov, solist – Günel Adıgözəlova (I hissə)*) elə ilk ifasından hamını valeh etdi. İlk ifanı izləmiş musiqişünas Lalə Hüseynovanın xatirələrindən: “2012-ci ildə Ukraynada keçirilən “Azərbaycan musiqi günlərində” və Tataristanda baş tutmuş “Türkdilli ölkə bəstəkarlarının I Musiqi Festivalında” səslənən bu ifalari bilavasitə izləmək imkanı əldə etmiş bir şəxs kimi qeyd etməliyəm ki, Dadaş Dadaşovun qanun konserti dinləyicilər və mütəxəssislər tərəfindən xüsusi rəğbətlə qarşılanmış, haqlı olaraq yüksək rəylərə layiq görülmüşdür. Qədim qanun alətinin məxsusi tembr çalarını böyük simfonik orkestrin zəngin palitrası ilə uzlaşdırılmış bəstəkar musiqi toxumasını milli musiqinin cazibədar, dəyişkən və mürəkkəb ritm-intonasiya formulları üzərində qurmaqla uğurlu bədii nəticə əldə etmişdir. Əsərin məziyyətləri haqqında ünlü bəstəkarlar tərəfindən səsləndirilən qiymətli fikirlər Dadaş Dadaşovun bu əsərinin heç şübhəsiz ki, əsl müvəffəqiyyətindən xəbər verir” [7, s.9].

Bu əsər qanun üçün yazılmış ilk konsert nümunəsidir. Müasirlik və millilik məsələlərinin özünəməxsus tərzdə həllini XX əsr musiqisində xüsusi status qazanmış konsert janrı çərçivəsində – biz burada tamam yeni orkestr yazısı, tembr seçimi, yeni harmoniya, təkamül prosesini keçmiş forma həllini müşahidə edirik. Konserti həyata gətirən əsas ideya isə Türkiyə qanun ifaçılıq məktəbinin fərqli üsullarını konsert janrinin əsas prinsipləri – parlaq ifaçılıq effektləri, virtuozluq, improvizelilik, orkestr və solist arasında yarışma prinsipini saxlamaq şərtilə milli musiqiyə götirmək idi. Bu əsər konsertvarılıkdan daha çox simfonikliyə yaxın olan kompozisiyadır. İki təzadlı dünyaların – Qərb və Şərqi qovşağında yaranmış milli alətlər üçün yazılan konsert janrı hər iki dönyanın məziyyətlərini özündə birləşdirməklə sübut etdi ki, bu təfəkkür tərzləri də yanaşı və qovuşaq şəkildə mövcud ola bilər. Qanun alətinin spesifik tembr çalarla-

ri, səslənmə xüsusiyyətlərini saxlamaqla ifaçılıq texnikasının daha da yüksəyə qaldırılması əsərin ən böyük uğurlarından biridir. Biz bu əsərdə də C.Hacıyevin simfonik inkişaf prinsiplərinin təsirini duymaya bilmərik. Bəstəkarın orkestrləşdirmə ustalığı, dinamikani artıraraq kulminasiyaya çatdırmaq bacarığı və forma tənasüblüyü duyğusu xüsusi qeyd edilməlidir. Bu əsərin əsas məziiyyətlərindən biri də odur ki, yaranması ilə qanun ifaçılıq məktəbini daha yüksək professional səviyyəyə qaldırmaqla bərabər yeni tələblərə uyğunlaşa bilən qanun ifaçıları yetişdirir. Bu konsertin I hissəsinin ilk ifaçısı Günel Adıgözəlova [22], konsertin Ukraynadakı ifasının [23] və II-III hissələrin [24] ilk ifaçısı Çınarə Heydərovanın ifaçılığında qanun konserti bir mərhələ təşkil edir.

D.Dadaşovun 3 hissəli Kamera simfoniyası (*İlk ifa: Bakı, 2012, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının VIII qurultayı, Q.Qarayev adına Azərbaycan Dövlət Kamera Orkestri, dirijor: Teymur Göyçayev*) simfonik yaradıcılığının müxtəlif dövrlərdə yazdığı əsərlərinin izlədiyimiz ardıcılığında sonuncu və yekun xassəli bir əsəridir. Bəstəkarın yaradıcılığında simfonik silsilənin 6 hissədən 3 hissəyə qədər azalması və kameralاشmasını izlədikcə bütün bunların zamanın hökmü altında baş verdiyini düşünməli olursan. Müasirlilik sənətkardan lakoniklik, müxtəsərliklə yanaşı dövrün qlobal problemlərini aydın, amma rahat anlaşılan vəsítərlə, bəzən səs simvolikası ilə çatdırmağı tələb edir. Artıq ahil yaşında bəstəkarın simfonik musiqisinin də kameralاشması prosesini izlədikcə kamera instrumental musiqinin D.Dadaşovun yaradıcılığında necə önemli rəmzi mövqedə olduğunu anlamağa başlayırsan.

Musiqişunas Kəmalə Ələsgərli bəstəkarın 75 illik yubileyi şərəfinə yazdığı məqalədə bəstəkarın məhz kamera instrumental yaradıcılığında milli musiqi elementlərinin daha aydın şəkildə təzahür etdiyini qeyd edir: “Dadaş Dadaşov özünün kamera, əsasən də instrumental ansambl musiqisində çox şeyə müvəffəq olmuşdur. Bu obraz əhvali-ruhiyyənin parlaq, lakin məharətlə verilən müxtəlif səciyyəliliyi, musiqili tematik fakturaya uyğun ifadə imkanlarının bacarıqla üzə çıxarılması, səs xətlərini təşkil edən uyğunluğun lazımı ifadəsi, ən nəhayət musiqi materialının tam mənada uyarlıq təşkil etməsi və konkret janr – semantik mənada musiqi formasının quruluşundakı hədd bilmə hissidi” [5, s. 99].

1975-ci ildə yazılmış 3 hissəli Simli kvartet (*İlk ifa: Bakı, 1976, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının Plenumu, M.Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyası, Ifaçular: Azad Əliyev, Əlimuxtar Babayev, Tofiq Aslanov, Rəsi Abdullayev*), 1984-cü ildə yazılmış 3 hissəli Simli trio (*İlk ifa: Bakı, 1985, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının konsert salonu, müəllif konserti, Ifaçular: Azad Əliyev, Çingiz Məmmədov, Rəsi Abdullayev*), 1989-cu ildə yazılmış Kvartet-poema (*İlk ifa: Bakı, 1990, Azərbaycan Dövlət Radiosu. Ifaçular: Azad Əliyev, Əlimuxtar Babayev, Tofiq Aslanov, Rəsi Abdullayev*) D.Dadaşovun 70-80-cı illərə təsadüf edən yaradıcılıq çiçəklənməsi dövrünün məhsuludur. Bu əsərlər hər biri konsert repertuarından düşməyən əsərlərdir. Bəstəkar bu dövrdə yaradıcılığının əsas qayəsi sayıla biləcək ideyanı – milli kamera musiqisi mühitində milli musiqi intonasiyasını müasir texniki üsullarla klassik janrlar çərçivəsində reallaşdırmağa çalışırdı. Xüsusi qeyd etməliyik ki, Azərbaycan kamera-instrumental musiqisində məhz bu tərkibdə yazılmış ilk trio nümunələrindən biri D.Dadaşova məxsusdur. “Əsərdə biz simli alətlərin texniki priyomlarından, səslənmənin bir-birinə uyğunlaşmasından, milli və müasir Avropa musiqi dilinin üzvi surətdə

birləşməsindən bəstəkarın bacarıqla istifadəsinin şahidi oluruq” [11, s.115]. D.Dadaşovun kamera instrumental əsərlərində biz bəstəkarın zövq amillərinin necə formalasdığını izləyirik. Sanki təcrübə laboratoriyasında olduğu kimi müəllif ideyalarını kamera formatında sınaqdan keçirir. Milli musiqi, muğamlardan heç vaxt ayrı düşməyən bəstəkar artıq seriya texnikasını tətbiq etməyə başlayır. Amma nə qədər parodoksal olsa da istinad pərdəsini, məqam münasibətləri, harmoniyani inkar edən seriya texnikasının tətbiqində bəstəkar milli məqamlardan uzaqlaşdırır. Hətta demək olar ki, yeni texniki vasitəni məhz milli musiqisini yazmaq üçün tətbiq edir. D.Dadaşovun nəfəs alətləri orkestri üçün yazdığı “Zəfər marşı”, “Təyyarəçilər marşı”, violin və fortepiano üçün bəstələdiyi “Elegiya və skerso” (2003) kimi kamera instrumental əsərlərində də özü üçün müəyyənləşdirdiyi yolda millilik və müasirliyin vəhdətinə can atmışdır.

Bəstəkarın seriya texnikası ilə maraqlanmasının biz erkən dövrə aid edilə biləcək fortepiano prelüdlərində artıq hiss edirik. Cövdət Hacıyevə ithaf edilmiş 24 prelüt bu sahədə bəstəkarın nəzərəçarpacaq uğurlarından biridir. 1978-ci ildən yazılmaya başlamış hərəsində 12 prelüt olan 2 dəftərlik fortepiano üçün “24 prelüt” silsiləsi (*İlk ifa: I hissə - Bakı, 1979, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının V qurultayı. Ü.Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyanın böyük zalı, Ifaçı: D.Süleymanova. II hissə - Bakı, 1985, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının konsert salonu, müəllif konserti, ifaçı Namiq Sultanov*) pedaqoji repertuarda geniş istifadə edilir. Prelüdlərin yazıldığı dövr (1978-1985) xüsusilə də prelüdlərin II dəftərinin artıq işıq üzü görüdüyü il bəstəkarın daha bir neçə əlamətdar əsərləri (Rəsul Rzanın sözlərinə “Rənglər” vokal silsiləsi və Böyük Vətən Müharibəsində həlak olanların xatirəsinə” Simfoniyası) meydana gəlməsi bu əsərlər arasında müəyyən intonasion bağlılığının olması barədə ehtimal irəli sürməyə əsas verir.

24 fortepiano prelütünün 2 dəftərdə toplanması ideyası özü musiqi tarixində qədim dövrlərə uzanan bir ənənənin müasir zəmində davamıdır. Amma D.Dadaşovun 24 prelüzü F.Şopenin, K.Debüssinin, S.Raxmaninovun, A.Skryabinin prelüdlərinin xəttini deyil Baxın “Yaxşı temperə edilmiş klavir”i, P.Hindemitin “Ludus Tonalis”i, D.Şostakoviçin 24 prelüt və fuqası, R.Şedrinin, Q.Qarayevin, və C.Hacıyevin prelüdlərinin məntiqi davamıdır. Emosional cəhətdən zəngin, hərəsi bir duyguya daşıyıcısı olan romantik prelüdlərdən daha çox onlar dəqiq tonal çərçivə, müəyyən düzülüş qaydası, dərin fəlsəfi fikirləri çatdırmağa qadir olan fikir yumaqlarıdır. Əgər Bax prelüdlərini xromatik ardıcılıqla major və minor tonallıqlarının təzadını götürməklə dinləyici və ifaçıları temperasiya edilmiş tonallıqlara öyrəsdirməyə çalışırdısa həmin bu prinsipdən ilhamlanan D.Şostakoviç (Şostakoviçin 24 prelüt və fuqası Baxın ölümünün 200 illiyinə yazılsa da “YTK”-da olduğu kimi xromatik deyil, kvinta dairəsi üzrə düzülüb), onun ardıcılları Q.Qarayev (Qarayevin müəyyən tonal qaydada düzülmüş 24 prelüt və 12 fuqası ayrı-ayrı məcmuələrdir), C.Hacıyev (C.Hacıyevin prelüdlərinin sayı 24 olmasa da kvinta dairəsi üzrə major-minor tonallıqların növbələşməsi bu ənənənin dava-mı kimi qəbul edilə bilər) kimi bəstəkarların bədii axtarışlarının istiqamətini davam edən D.Dadaşov məcmuədə təzad prinsipini mahni-rəqs ruhlu musiqi və muğamvariqlik arasında götürərək seriya texnikasını tətbiq edir. Prelüdlərdə C.Hacıyevin V simfoniyasından sitatın istifadə edilməsi (11 sayılı prelüddə) D.Dadaşovun da bu intellektual cərəyanaya qoşulmaq cəhdindən xəbər verir. Seriya texnikası ilə “hörülmüş” prelüdlərin

linearlığı həm polifonik inkişaf üsulları, eləcə də muğamvarılıklə əlaqələndirilə bilər. Prelüdlər 4 növ seriya modusuna əsaslanır və onların mərkəzi əskildilmiş üçsəslik (a-c-dis(es), burada a mərkəzi tondur) səs birləşməsi təşkil edir [9, s.16]. I dəftərdəki prelüdlər eyni sıraya əsaslanır, qalan prelüdlər isə birincilərin inversiyasıdır. Bu prinsip R.Şedrinin 24 prelüt və fuqasında da tətbiq edilib. Mürəkkəb texnika tətbiq edilsə də xalq musiqisindən gələn ritm-intonasiya, janr özünəməxsusluğu, faktura şəffaflığı məcmuənin milli musiqi ilə sıx bağlılığını aşkar edir.

D.Dadaşovun fortepiano üçün yazdığı daha bir neçə əsəri də - fortepiano üçün Prelüt, Düşüncə, Etüd-skerso (1963) (*İlk ifa: Tbilisi, 1965, Zaqafqaziya musiqi ifaçılarının II müsabiqəsi. Ifaçı: Vəfa Əliyeva*) vardır ki, pedaqoji repertuarda, eləcə də ifaçılıqda geniş istifadə edilir.

Musiqişunas İmruz Əfəndiyeva D.Dadaşova həsr etdiyi (eləsə də Rəsul Rzanın 100 illik yubiley ilində yazdığı) “Axtarış yollarının bəhrəsi” adlı məqaləsini [4] “Rənglər” vokal silsiləsinin (1976, metso soprano, fleyta və violonçel üçün (Rəsul Rzanın sözlərinə) (*İlk ifa: Bakı, 1985, müəllif konserti. Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının konsert salonu, solist – N.Qolovnya*) təhlili ilə başlaması özü əlamətdardır. Çünkü hər rəngə ayrıca bənzətmə verən Rəsul Rzanın mətnində olduğu kimi Dadaş müəlli-min musiqisində də Xeyir və Şər arasındaki əbədi mübarizədən danışılır. Musiqi dramaturgiyasının əsasını təşkil edən “ağ” və “qara”nın qarşıdurması bəstəkarın yaradıcılığında izlədiyimiz mübarizə xəttini təmsil edən əsərlərdəndir. Polifonik inkişaf principləri və C.Hacıyevdən gələn simfonizm və seriya texnikası ilə bərabər milli məqamların tətbiqi qeyri-adi tərkib üçün yazılmış vokal məcmuənin əsas xüsusiyyətlərindəndir. Məcmuədə sonuncu miniatürdən başqa (burada bütün alətlər birgə ifa edir) hər nömrədə vokali yalnız bir alət müşayiət edir. Bəstəkar Rəsul Rzanın 40 şeirlək “Rənglər” məcmuəsindən (R.Rza zamanında azad şeir formasına görə kəskin təqnid edilmiş bu əsərin “Duyğular, düşüncələr” kimi adlandırılmış ilkin variantına 27 şeir daxil etmişdi) cəmi 5 şeir seçərək (“Ağ”, “Yaşıl”, “Mavi”, “Qara”, “Ağ işığın sevinc çaları”) diqqətini sanki əsas rənglər üzərində toplayır.

“Rənglər” silsiləsi fikir lirikasının yüksək təcəssümünə nümunədir. Burada rənglər adı boyalı, insanın daxilində oyanan duyğuların müxtəlif incə çalarları, rəsmiyyə bağlı yaddaşı, inamlarının məcmusu, idealıdır. Ola bilər, şeirlərin azad bəhri bəstəkarı dodekafoniya texnikasına müraciət etməyə vadar edib. Nəticədən məlum olur ki, D.Dadaşov bu məcmuədə şeirin ritm-intonasion quruluşunu daha önəmlı sayaraq musiqini məzmunaya tabe edib. Məcmuədə miniatürlərin ardıcılığından məlumudur ki, bəstəkar həyatın “işıqlı səhərindən” (“Ağ”) başlayaraq “qaranlıq gecəni” (“Qara”), fəlsəfi düşüncələri (“Mavi”), insanın həyat yolunu (“Yaşıl”) mərhələlər kimi adlayaraq yenidən işığa (“Ağ işığın sevinc çaları”) qayıdır. Həmin bu işıq təntənəsi D.Dadaşovun yaradıcılıq yolunun hər mərhələsində özünü aydın bürüzə verir.

D.Dadaşov bir sənətkar kimi yüksək meyarların önə çəkilməsinin tərəfdarıdır. Bir tək vokal əsərlərinin mətn seçimində diqqət versək (“Ay üzlü nigarım” (söz. Nizamindir), səs və kamerası orkestri üçün “Dəniz” (2014) (söz. H.Cavidindir) romansları, səs və fortepiano üçün “Azərbaycan” balladası (söz. A.Yıldırımanın), səs və simfonik orkestr üçün “Azərbaycan, ana torpaq” odası (1996), (söz. Y.Həsənbəyindir) (*İlk ifa: Bakı, 1998, “Bura Vətəndir” mahni müsabiqəsi. Ifaçı: Mehri Arif qızı*), “Uğur olsun”

vokal-instrumental süita (2014) (söz. A.Şaiqindir)) bəstəkarın həm öz qarşısında, həm də ədəbi mənbə qarşısında çəkdiyi hədd, yüksək bədii meyarlara görə tələbkar olduğunu şahidi olur. Bu sıraya L.Akanın seirinə səs və fortepiano üçün “Röya” romansı (2002) və Y.Solmazın sözlərinə C.Rumiyə həsr eidilmiş “Mevlana” vokal-instrumental kompozisiyasını da (*bu əsərlər ilk dəfə Türkiyənin Orzurum şəhəri Atatürk Universitetində ifa edilib*) əlavə etmək lazımdır. Parlaq deklamasiya ilə seçilən vokal melodiyaları gözəl poetik mətnə düzənmək üçün həm də melodist olmaq lazımdır. Melodist kimi formallaşması işə D.Dadaşovun yaradıcılığını daha erkən, yəni təhsilinə tarzən kimi başladığı dövrdən izləmək lazımdır.

Əmək fəaliyyətinə 1954-cü ildən, yəni musiqi məktəbini bitirən kimi tarzən kimi başlaması da bəstəkarın yaradıcı ırsındə öz izini qoymaya bilməzdi. Adil Gərayın sinfində oxuyarkən o, tarzən kimi fərqləndiyindən Səid Rüstəmov tərəfindən orkestrə bir ifaçı kimi dəvət alır. D.Dadaşov 1958-1963 illərdə Azərbaycan Televiziya və Radio Komitəsi nəzdindəki Azərbaycan Xalq Çalğı alətləri orkestrində tar ifaçısı kimi çalışır. Ramiz Zöhrabovun D.Dadaşov barədə araşdırmasında kiçik bir fakt maraq doğurur. Hacı Xanməmmədovun 1952-ci ildə bəstələdiyi ilk tar konsertini Bakı Musiqi Texnikumunun tələbələri arasında ilk dəfə məhz D.Dadaşov çalmışdır. Konsert Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət simfonik orkestrinin ifasında, əfsanəvi dirijorımız Niyazinin idarəsi ilə baş tutmuşdur.

D.Dadaşov tarzən kimi orkestrin tərkibində çoxlu qastrol səfərlərində olur, orkestrin spesifik tərəflərini necə deyərlər, daxildən öyrənir. Nəticədə orkestri duyan bəstəkar kimi formallaşır. Milli ruhu duyan bəstəkar zövqü formalasdıqca sanki xalq çalğı alətləri üçün yazılıacaq əsərlərin bünövrəsi qoyulur. Erkən dövrə aid edilən 24 prelüd silsiləsində D.Dadaşovun öz müəllimi C.Hacıyevin V simfoniyasından mövzunu 11-ci prelüddə istifadə etməklə yanaşı 9 sayılı prelüddə Əhsən Dadaşovun melodiyasını istifadə etməsi faktı özü simvolikdir. Bəstəkar öz yaradıcılıq kredosunu bu tərzdə çatdırmağa çalışır. Məhz xalq ruhunda melodiyalar, xalq çalğı alətləri və xalq çalğı orkestri ilə erkən dövrdə yaranmış qırılmaz bağlar bəstəkarı formalasdıran əsas amillərdən biridir.

D.Dadaşovun xalq çalğı alətlərinə marağını 2 ən çox ifa edilən əsərinin nümunəsində daha aydın görmək olar. Qanun və fortepiano üçün “Çinarənin sevinci” Skersov (1996) (*İlk ifa: Bakı, 1996, Orta ixtisas məktəblərinin XÇA ifaçılarının müsabəsi. Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyanın zalı. İfaçı: Çinarə Mütəlli-bova*) ilk ifasından az qala dillər əzbəri oldu. Bu əsər müxtəlif yaş kateqoriyalı qanun ifaçıları üçün ləzzətə ifa edilən əsərlərdən biridir. Kamança və fortepiano üçün “Ölvan naxışlar” kaprıçiosu (2012) (*İlk ifa: Bakı, 2013, Ü.Hacıbəyli adına V musiqi festivalı, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının konsert salonu. İfaçılar: Mədina Şahgəldiyeva, Sevinc Kərimova*) isə artıq xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazılın süitalardan sonra ərsəyə gəlməsi ilə sanki bir dövrə (1966-2012) yekun vurdu. “Bəstəkarın qanun alətinə böyük marağını 1996-cı ildə bəstələdiyi “Çinarənin sevinci” adlı qanun və piano üçün parlaq Skerso əsəri də nümayiş etdirir. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, hər iki əsər qanunçalan Çinarə Mütəllibovanın ilk ifasında məşhurlaşmışdır. Əməkdar artist fəxri adına layiq görülmüş bu gənc və istedadlı qanun ifaçısının ən müxtəlif repertuarı əxz etməyə qadir universal qanun çalan kimi yetişməsində və ümumiyyətlə, qanun ifa-

çılığında son illər müşahidə edilən yeni virtuoz ifa üslubunun yaranmasında bu əsərlərin rolü dənilməzdür. Bu fikirləri digər istedadlı və gənc ifaçı – kamançada virtuoz ifa tərzi ilə diqqət çəkən Azərbaycan Milli Konservatoriyanın tələbəsi Mədinə Şahgəldiyeva barəsində də demək mümkündür. 2013-cü ildə V Beynəlxalq Ü.Hacıbəyli Musiqi Festivalı zamanı Bəstəkarlar İttifaqının kamera salonunda D.Dadaşovun kamança və fortepiano üçün “Əlvan naxışlar” kapriçciosunun yaddaşalan premyerası oldu. Bu əsər, onu xüsusi bir şövq və məharətlə ifa edən Mədinə Şahgəldiyevanın potensial imkanlarını yeni çalarlarla “bərəq vurmağa” gözəl zəmin yaratdı. Əlamətdardır ki, bu parlaq konsert pyesi Mədinə Şahgəldiyevaya bir sıra nüfuzlu xarici festivallara dəvət də qazandırdı. Tatarıstan Bəstəkarlar İttifaqının sədri, görkəmli tatar bəstə-ka-ri, xalq artisti, “Avrasiya Beynəlxalq Musiqi festivalı”nın bədii rəhbəri Rəşid Kalimullinin dəvətilə Kazan şəhərinə yollanmış Mədinə Şahgəldiyevə növbəti festivalda bu əsərin əla ifası ilə dinləyiciləri heyrətləndirmişdi. Təbii ki, bütün bunlar ilk növbədə bəstəkar-ifacı tandemının uğurlu nəticələridir. Dadaş Dadaşovun “Əlvan naxışlar” kapriçciosu isə kamança repertuarında hətta bir virtuozluq rəmzinə də çevrilə bilər” [7, s.9-10]. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, hər iki əsər ifaçılıq baxımından kifayət qədər mürəkkəbdir və mürəkkəb pasajlarla zəngin virtuoz pyeslərdir [32]. Heç də təsadüfi deyil ki, kapriçcionun uğurundan sonra bəstəkar əsərin adını dəyişib ifaçının şərəfinə “Mədinənin kamani” qoymuşdur.

D.Dadaşovun xalq çalğı alətləri orkestrinə bəstəkar maraqlı hələ 1966-ci ildə “Lirik rəqs”lə (İlk ifa: Bakı, 1967, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının Plenumu. Xalq çalğı alətləri orkestri, dirijor: Nəriman Əzimov) başlayıb. Daha sonra orkestr süitaları yaranmağa başladı. I süita (1967) (İlk ifa: Bakı, 1967, Azərbaycan Dövlət Radiosu, Xalq çalğı alətləri orkestri, dirijor: Nəriman Əzimov), II süita (1972) (İlk ifa: Bakı, 1972, Azərbaycan Dövlət Radiosu. Xalq çalğı alətləri orkestri, dirijor: Nəriman Əzimov. İlkinci redaksiyası: 2012, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının IX qurultayı, M.Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyası, Xalq çalğı alətləri orkestri, dirijor: Ağaverdi Paşayev), III süita, (1983). (İlk ifa: Bakı, 1983, Azərbaycan Dövlət Radiosu, Xalq çalğı alətləri orkestri, dirijor: Nəriman Əzimov), IV süita “Qobustan lövhələri”, (2005). (İlk ifa: Bakı, 2006, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının Plenumu, Xalq çalğı alətləri orkestri, dirijor: Ağaverdi Paşayev) və 2015-ci ildə V süita ərsəyə gəldi. Süitalardan başqa D.Dadaşov 1981-ci ildə yazılmış “Rəqs lövhəsi” (İlk ifa: Bakı, 1981, Azərbaycan Dövlət Radiosu, Xalq çalğı alətləri orkestri, dirijor: Nəriman Əzimov) və 2001-ci ildə yazılmış “Konsert marşı”nın (İlk ifa: Bakı, 2007, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının VIII qurultayı. Xalq çalğı alətləri orkestri, dirijor: Ağaverdi Paşayev) müəllifidir. Xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazılmış bu əsərlər obraz emosional təravəti və ritm-intonasiya özünəməxsusluğu ilə seçilir. Məlumudur ki, xalq çalğı alətləri orkestri üçün xüsusi yazılmış əsərlərə ehtiyac böyükdür və bu problem hələ də tam çözülmüş sayıla bilməz. Repertuar problemini köçürmələr və işləmələr vasitəsilə həll etməyə çalışın bir orkestr üçün bu əsərlər əsl töhfədir. Çünkü burada hər alətin spesifikasi, tembri, ifaçılıq xüsusiyyətləri nəzərə alınaraq ona xas olmayan səslənmələrdən qaçmaq mümkün olmuşdur. Sadaladığımız bu əsərlər tez-tez radio dalğalarında səsləndirilir. “Bu əsərlər şablondan uzaq, təravətli obraz-intonasiya dairəsi ilə diqqəti cəlb edir. Əsərlərin bir mühüm keyfiyyəti də onların dolğun orkestr səslənməsidir.

Orkestrləşdirmə ustası olan Dadaş müəllim adətən, bu sayaq əsərlərin orkestr üslubuna xas olan yeknəsəqlikdən (unison səslənmələr, alət qruplarının qeyri-mütənasib tənzim) qaçmağın yollarını gözəl duyur. Simfonik orkestrlə müqayisədə xalq çalğı alətləri opkestrlərimizin nisbətən məhdud imkanları bəstəkar üçün əngəl törətmir, əksinə ona yaradıcılıq fantaziyasından, bu sahədə geniş bilgilərindən maksimum bəhrələnməyə meydan açır” [7, s.9].

D.Dadaşov bir sıra mahnıların da müəllifidir: “Gözəldir” (söz. A.Babayevindir), “Qızım” (söz. A.Babayevindir), “Sənin xətrinə” (söz. T.Mütəllibovundur), “Qızıl lalə” (söz. R.Heydərindir), “Qobustan qayaları”, “Buludlar kimi”, “Yaxşı adamlar”, “Qocalar”, “Anaların üzəkləri”, “Bilək qədrini”, “Qızlar gözəlləşir”, “Evinizdə yanın işiq”, “Təzədən” (söz. T.Mütəllibovundur), “Məhəbbətim”, “Qismətim”, “Xatırə”, “Savalanın suyu sərin” (söz. İ.Göyçaylıının), “Bakı haqqında mahni” (söz. G.Fəzlinindir), “Səni görməsəm” (söz. B.Vahabzadənindir), və s. Sadaladığımız mahnıların ilk ifaları 1964-97 illərdə Azərbaycan Dövlət Radiosunda səsləndirilib. İfaçılardan Gülağa Məmmədov, Elmira Rəhimova, Nərminə Məmmədova, İslam Rzayev, Yaqut Abdullayeva, İdris Mehdiyev, Brilyant Dadaşova, İlqar Muradov kimi sənətkarlar bu mahnıları sevə-sevə oxumaqla xalq yaddaşında həkk ediblər.

D.Dadaşovun həyat yolu və yaradıcılığını izlədikdə gözümüzün qarşısında özünü reallaşdırıb bilmiş bəstəkar obrazı canlanır. Onun əsərləri Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının qurultay, plenum və festivallarında, efirdə müntəzəm şəkildə səslənən əsərlərdəndir. Bununla belə bəstəkarın əsərləri xarici ölkələrdə, Moskva, Ankara, Paris, Kiyev, Minsk şəhərlərinin konsert salonlarında dəfələrlə səsləndirilib. 2005-ci ildə Azərbaycan Respublikasının “Əməkdar İncəsənət xadimi” 2008-ci ildə isə xalq artisti fəxri adlarına layiq görülüb. Bəstəkarın 80 illik yubileyi şərəfinə respublikada 3 günlük festival keçirildi və musiqi ictimaiyyəti D.Dadaşovun bütün əsərlərinin bir daha dinləyə bildi.

Bəstəkar obrazının tam olması üçün biz D.Dadaşovun pedaqoji fəaliyyətini də bir nüans olaraq araşdırırmamıza daxil etməliyik. Əmək fəaliyyətinə tələbə olaraq başlayan Dadaş müəllim ali təhsil alan kimi A.Zeynalı adına Orta İxtisas Musiqi məktəbində (1963-1970 illərdə) müəllim kimi çalışmağa başlamışdı. Daha sonra 1970-ci ildən Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyanın Xalq Çalğı Alətləri kafedrasında müəllim, baş müəllim (1977-ci ildən), dosent (1994-cü ildən), dirijorluq kafedrasında professor (1998-ci ildən) vəzifələrində çalışıb, onlarla tələbə yetişdirib. Bir müddət (1999-2006-ci illər) Türkiyənin Atatürk Universitetində Gözel Sanatlar Fakültəsində işləyib. 2006-ci ildən bəri Azərbaycan Milli Konservatoriyasında professor vəzifəsində pedaqoji işini davam etdirir. Konservatoriyanın rektoru Siyavuş Kərimi də Dadaş müəllimin yetirmələrindəndir və hazırda onlar ciyin-ciyinə bu təhsil ocağında yanaşı çalışırlar [3, s.5]. İllərin təcrübəsinə əsaslanan dərslik və metodik vəsaitləri milli kadrlar, mütəxəssislər yetişdirməkdə az rol oynamamışdır. Hazırda D.Dadaşovun yetirmələri özləri təcrübəyə malik qabaqcıl musiqi xadimləridir. İllər uzunu “Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestrinin partitura oxunuşu” fənnini tədris etməsi, pedaqoji fəaliyyəti və nəhayət bir işıqlı, nurlu insan olması (maarifçilik, cəmiyyətə müsbət təsir göstərə bilmək bacarığı) onun həm də bəstəkar simasına daha bir neçə vacib ştrixlər əlavə edir.

Araşdırımmızın yekunu olaraq deyə bilərik ki, Dadaş Dadaşovun əsərləri Azərbaycan musiqisinin klassik irsinə aiddir. O, demək olar bütün janrlarda özünü sınamış və hətta rahat hiss edən bəstəkardır. Tapdığı yeniliklərdən arxayınlaşmayaraq təbiətcə daim yeni cıçırlar arayan olduğundan təkrarlardan özünü xilas etmiş olur. 60-cı illər – Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin yüksəlis dövründə yeni axtarışların axarına düşərək milli musiqi mədəniyyətimizin formallaşması və zənginləşməsində rol oynamışdır. Özünəməxsus dəsti-xətt yarada bilməş bəstəkar milli və klassik, eləcə də müasir dövr ənənələrinin qovuşması və zənginləşməsinə nail olmuşdur. Məhz bu cəhətdən D.Dadaşov yaradıcılığı ümumən Azərbaycan akademik musiqisində baş verən prosesləri əks etdirməyə qadirdir. Kamera əsərlərində həyata keçirə bildiyi ideyalar instrumental musiqinin inkişafında böyük rol oynayıb. Onun iri əsərləri müxtəlif yaradıcılıq dövrlərində meydana gəldiyindən sanki şış ucları sudan görünən aysberqlərdə olduğu kimi hesabat dövrləri (biz bura simfoniyaları, konsert və süitaları aid edə bilərik), kamera instrumental əsərləri isə, yenilikləri reallaşdırın təcrübə və sınaq meydancalarıdır. Bəstəkarın çoxcəhətli yaradıcılığında obraz müxtəlifliyini, ifaçılıqla bağlı elementlərlə əlaqədar melodik ifadəliyini, bütün bunları nəfis tərtibat verə bildiyindən orkestr ustalığını, eləcə də musiqi quruluşunda hədd bilmə duyğusunu xüsusi qeyd etməyimiz lazımdır. Milli musiqi irsi ilə bağlılıq muğam ornamentalizmi ilə əlaqədar melodiya, müasir texnika ilə çulğalaşmış məqam xüsusiyyətləri və özünəməxsus harmoniya yarada bilməşdir. Bəstəkar hətta seriya modusuna da özünəxas intonasiya gətirir. Muğam və məqamların bilicisi olduğundan birsəsli melodianın spesifikasını qoruyub saxlayaraq xalq musiqisindən gələn variantlıq, məqam üzərində gəzişmələr, spesifik ritm və dəyişkən metrik xüsusiyyətlərlə fərdi, təkrarsız üslub yarada bilməşdir.

### **ƏDƏBİYYAT:**

1. Azəri L. Bəstəkar ömrünün naxışları: [Xalq artistinin yubileyinə həsr olunmuş musiqi festivalı haqqında] //Mədəniyyət. 2015. 9 dekabr. s.11
2. Azəri L. Vətənə sevgidən yaranan musiqi əsərləri: Xalq artisti Dadaş Dadaşovun 80 illiyinə həsr olunmuş musiqi festivalı // Mədəniyyət. 2015. 4 dekabr. s.4
3. Bəstəkar Dadaş Dadaşovun 80 illik yubileyi münasibəti ilə Siyavuş Kəriminin təbriki //”Konservatoriya” jurnalı, 2015-3, s.5-6 URL:<http://konservatoriya.az/?p=1319>
4. Əfəndiyeva İ.M. Axtarış yollarının bəhrəsi (Dadaş Dadaşov haqqında) // “Qobustan” toplusu, 2010-3, s.140-145
5. Ələsgərli K. Ağ işığın sevinc çaları (Dadaş Dadaşov - 75) // “Musiqi dünyası” jurnalı, 2010, 1-2/43 s.98-101 URL:[http://www.musigi-dunya.az/new/read\\_magazine.asp?id=1184](http://www.musigi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=1184)
6. Həsənova N. Dadaş Dadaşovun “Çınarənin sevinci” əsərinin forma və ifa xüsusiyyətləri //”Konservatoriya” jurnalı, 2016-3, s.87-95 URL:<http://konservatoriya.az/?p=1770>
7. Hüseynova L.Ş. Yüksək meyar və keyfiyyət keşiyində: Dadaş Dadaşovun bəstəkar və müəllim portretinə bəzi ştrixlər // ”Konservatoriya” jurnalı, 2015-3, s.6-11 URL:<http://konservatoriya.az/?p=1315>
8. “Qarayevsiz 25 il” festivalı. Annotasiya (müəllif-tərtibatçı Z.Dadaşzadə) B.: 2008, s.19
9. Müzəffərova Ş.B. Ağadadaş Dadaşov yaradıcılığının janr və üslub xüsusiyyətləri. Magistr dissertasiyası. AMK-nin kitabxanası. B.: 2018, 75 s.
- 10.Xalq artisti Dadaş Dadaşovun 80 illiyinə həsr olunmuş musiqi festivalı keçiriləcək // Mövqe. 2015. 3 dekabr. s.4

11.Zöhrabov R.F. Dadaş Dadaşov. / Bəstəkarlarımızın portreti. B.:, Gənclik, 1997, s.112-115

#### Rus dilində:

- 12.Авторский концерт композитора // газета «Бакинский рабочий», 21.11.1985
- 13.Дадашзаде З.А. Праздник музыки. // газета «Молодежь Азербайджана», 03.12.1985
- 14.Долинская Е. Отчет и праздник. // газета «Бакинский рабочий», 08.01.1986

#### SAYTOQRAFIYA

- 15.Azərbaycan bəstəkarları və musiqişünasları Ağadadaş Dadaşov. URL: [http://composers.musigi-dunya.az/az/composers\\_d.html](http://composers.musigi-dunya.az/az/composers_d.html)
- 16.Milli Konservatoriyada bəstəkar Dadaş Dadaşovun əsərləri səsləndirilib //AZƏRTAC, 02.06.2017 [13:08] URL:<https://azertag.az/xeber/1066889>
- 17.Məktəblinin elektron musiqi kitabxanası. Azərbaycan bəstəkarları. Dadaş Dadaşov Hacibala oğlu (30.08.1935 ) URL:[http://mk.musigi-dunya.az/composer\\_a\\_dadashev.html](http://mk.musigi-dunya.az/composer_a_dadashev.html)
- 18.Milli Konservatoriyada Xalq artisti Dadaş Dadaşovun musiqisi dinlənilib URL:<http://conservatory.edu.az/milli-konservatoriyada-xalq-artisti-dadas-dadasovun-musiqisi-dinl%C9%99nilib/>
- 19.Söz və musiqi bloqu. URL:<https://sozmusiqi.wordpress.com/az/composer/dadash-dadasov/>
- 20.Vikipediya, açıq ensiklopediya, Ağadadaş Dadaşov URL:[https://az.wikipedia.org/wiki/A%C4%9Fadada%C5%9F\\_Dada%C5%9Fov](https://az.wikipedia.org/wiki/A%C4%9Fadada%C5%9F_Dada%C5%9Fov)

#### VİDEOQRAFIYA

21. Lider TV Səda verilişi. Dadaş Dadaşov 80 URL:<https://www.youtube.com/watch?v=RcutPX0DuTk>
22. Dadaş Dadaşov “Qanun konserti” I hissə İfa edir: Azərbaycan Dövlət simfonik orkestri, dirijor Fəxrəddin Kərimov, solist Gunel Adığözəlova 17.11.2009 URL:<https://www.youtube.com/watch?v=ptbKCoK5Qig>
23. Dadaş Dadaşov Qanun və simfonik orkestr üçün Konsert "İlmələr" I hissə İfa edir: Ukrayna Simfonik Orkestri, dirijor: Kərimov Fəxrəddin Solist: Azərbaycan Respublikasının əməkdar artisti Çinarə Heydərova. 23.09. 2016. URL:<https://www.youtube.com/watch?v=Gf7YeU650NU>
24. Dadaş Dadaşov Qanun və simfonik orkestr üçün Konsert "İlmələr" II, III hissələr İfa edir: Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestri. Dirijor: Kərimov Fəxrəddin Solist: Azərbaycan Respublikasının əməkdar artisti Çinarə Heydərova. URL:[https://www.youtube.com/watch?v=BZyG\\_31tl1E](https://www.youtube.com/watch?v=BZyG_31tl1E)
- 25.Dadaş Dadaşov "Skerso" ("Çinarənin sevinci"), tar və fortepiano üçün işləyən Cəfər Qafarov. İfa edirlər: Rəhilə Məhərrəmova – tar, konsertmeyster Gülnarə Teymurzadə. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=U018zvXmm4Y>
- 26.Dadaş Dadaşov “Çinarənin sevinci” İfa: 01.06.2016 URL:<https://www.youtube.com/watch?v=-XedzkMwTHs>
- 27.Dadaş Dadaşov "Skerso"("Çinarənin sevinci"), 12.04. 2014 Qanunda ifa edir Sədəf Abdullazadə URL:<https://www.youtube.com/watch?v=Z7kzrXTvrOc>
- 28.Dadaş Dadaşov "Skerso" İfa edir: qanunda Məhəmmədəlizadə Behnam Məhta, konsertmeyster Səbinə Mustafayeva 09.04.2017 URL:[https://www.youtube.com/watch?v=gRb5X\\_XZm6w](https://www.youtube.com/watch?v=gRb5X_XZm6w)
- 29.Dadaş Dadaşov "Çinarənin sevinci" İfa edir: Qəmərtac Maqsudova 11.03.2016 г. (05:41) URL: <https://www.youtube.com/watch?v=47hASZYwVh0>

30. Dadaş Dadasov "Skerso" ("Çınarənin sevinci"), Qanun musiqisi gecəsi. İfa edir: Qara Qarayev adına Azərbaycan Dövlət Kamera orkestri. Dirijor Teymur Göyçayev. Solist: Qəmərtac Maqsudova (33.10-35.56)  
URL:<https://www.youtube.com/watch?v=YiJRRr8e3gYI>
31. Dadaş Dadasov "Skerso" ("Çınarənin sevinci"), 17.04. 2016. İfa edir: Azərbaycan Dövlət Xalq Çalğı Orkestri. Dirijor: Ağaverdi Paşayev. Solist: Çinarə Heydərova  
URL:<https://www.youtube.com/watch?v=d0h8QXdMv2A>
32. Dadaş Dadasov "Əlvan naxışlar" kapriçiosu. Beynəlxalq Avropa-Asiya festivalı. Kazan şəhəri. 12.04.2013. İfa edir: Mədinə Şahgəldiyeva, konsertmeyster Sevinc Kərimova. (8.30-13.55 dəq.) URL: <https://www.youtube.com/watch?v=CUmBukPIyqA>

**Чинара ГЕЙДАРОВА**  
Педагог и докторант АМК

## **ТВОРЧЕСКИЙ ОБЛИК КОМПОЗИТОРА ДАДАША ДАДАШЕВА В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ АЗЕРБАЙДЖАНА**

**Резюме:** Статья посвящена творчеству композитора, народного артиста Азербайджана Дадашу Дадашеву. Прослеживается творческий путь композитора, дается общая характеристика стиля композитора. В процессе работы над статьей автором собраны все библиографические и интернет источники, касающиеся композитора, а также прозвучавшие исполнения, которые являются ценным материалом для исследователей. В статье особо выделяется отношение композитора к народной музыке, национальным инструментам и произведениям, специально написанным для национальных инструментов.

**Ключевые слова:** Дадаш Дадашев, композитор, канон, национальные инструменты

**Chinara HEYDAROVA**  
Lecturer and doctoral student of AMK

## **THE CREATIVE APPEARANCE OF COMPOSER DADASH DADASHEV IN MODERN MUSIC OF AZERBAIJAN**

**Summary:** The article is devoted to the work of the composer, National artist of Azerbaijan Dadash Dadashev. The study traces the composer's creative path, gives a general description of the composer's style. In the process of work, all bibliographic and Internet sources relating to the composer, and sounded performances which are valuable materials for researchers, are collected. The article particularly highlights the attitude of the composer to folk music, national instruments and works specially written for national instruments.

**Key words:** Dadash Dadashev, composer, qanun, national instruments

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

## Səbinə MƏMMƏDOVA

AMK-nin müəllimi

Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

E-mail: sebinememmedova177@gmail.com

### ELNARƏ DADAŞOVANIN “SAYALI” BALETİNİN MÜXTƏLİF REDAKSİYALARININ MÜQAYİSƏLİ TƏHLİLİ

*Xülasə:* Məqalədə Qara Qarayev məktəbinin layiqli davamçılarından biri olan E.Dadaşovanın “Sayalı” baleti təhlil olunur.

*Açar sözləri:* Elnarə Dadaşova, “Sayalı” baleti, bəstəkar

Müasir Azərbaycan bəstəkar nəslinin layiqli nümayəndələrindən biri olan Elnarə Dadaşova yaradıcılığı XX əsrin 70-ci illərindən başlamış, musiqinin bir çox janrlarına müraciət edərək, yazdığı maraqlı əsərlərlə musiqi ictimaiyyətinin rəğbətini qazanmışdır. E.Dadaşova Qara Qarayev məktəbinin özünəməxsus yazı tarzı ilə fərqlənən tələbələrindən biridir. Onun musiqi üslubunda Avropa və Azərbaycan musiqisinin sintezi açıq görünməkdədir. Bəstəkarın yaradıcılığı çoxşaxəlidir. Elnarə Dadaşovanın yaradıcılığında instrumental və vokal əsərlərlə yanaşı, səhnə əsərləri də diqqəti cəlb edir. Müəllimi dahi Qara Qarayevin balet janrında əldə etdiyi nailiyyətlər Elnarə xanımı da bu janrda əsərlər yazmağa ruhlandırmışdır.

Azərbaycan balet sənəti tarixində XX əsrin 60-70-ci illərində yaranmış baletlər xüsusi bir mərhələ təşkil edir. E.Dadaşovanın “Sayalı” baleti də həmin dövrdə yaranmış və Azərbaycan balet teatrında aparıcı yer tutan birpərdəli baletlərin ənənələrini davam etdirir. Məlumdur ki, həmin 1960-1970-ci illərdə “minimum vaxtda maksimum informasiya” şüarı altında balet sənətində müəyyən yeniliklər edilmişdir.



Çoxpərdəli baleti birpərdəli səhnə miniatürünə çevirmək cəhdı dövrün janr qarşısında qoyulan tələblərindən irəli gəlirdi. XX əsrin əvvəllərində balet janrinin reformatoru və kiçik formalı baletlərin yaradıcısı kimi tanınan xoreoqraf və baletmeyster Mixail Fokinin estetik prinsiplərindən irəli gələn bu tendensiyalar əsrin ortalarında Azərbaycan bəstəkarları üçün də bir program əhəmiyyəti kəsb etməyə başladı. E.Dadaşova “Sayalı” baletində həm Azərbaycan (Ə.Bədəlbəyli, Q.Qarayev, A.Məlikov), həm də rus balet klassiklərinin (P.Çaykovski, S.Prokofyev, İ.Stravinski) ən yaxşı ənənələrini davam etdirir.

“Sayalı” baleti Azərbaycan balet sənəti tarixində yeni mövzu və obrazların dramaturji həlli baxımından orijinal bir kompozisiya olduğuna görə maraq doğurur. Balet üzərində bəstəkar 1976-ci ildən işləməyə başlamışdır. 1977-ci ildə “Sayalı” baletinin musiqisi əsasında “Süita” tərtib etmişdir. (Baletin birinci redaksiyasından 1982-ci ildə I hissəsi, 1983-cü ildə isə II hissəsi diskə yazılmışdır). Onu da qeyd etmək yerinə düşər ki, Elnarə Dadaşova Azərbaycanın musiqi tarixində balet sənətinə ilk töhfə verən qadın bəstəkarımızdır.

Əsər bəstəkarın anası tibb elmləri doktoru, professor kardioloq Sayalı Tağıyevanın adını daşıyır və Elnarə xanım tərəfindən valideynlərinin əziz xatirəsinə həsr olunmuşdur. Müəllimi dahi Qara Qarayevin müsbət rəyini alan və M.F.Axundov adına Opera və Balet Teatrında səhnəyə qoyulmağa tövsiyə edilən “Sayalı” baletinin müəyyən səbəblər üzündən o zamanlar səhnə həyatı baş tutmamışdır. Uzun zaman balet bəstəkarın arxivində saxlanıllaraq öz səhnə həyatını gözləyirdi. Nəhayət, 35 ildən sonra – 2012-ci il dekabr ayının 15-də Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının IX Qurultayı çərçivəsində, həm də bəstəkarın 60 illik yubileyi ilə bağlı baletin səhnəyə qoyulması mümkün olur. Tamaşanın musiqi rəhbəri və dirijoru xalq artisti, professor Cavansir Cəfərov, Quruluşçu baletmeystr və librettonun müəllifi Pulumb Agilli (alban baletmeystri), tamaşanın quruluşçu rəssamı isə əməkdar mədəniyyət işçisi Yusif Babayev olmuşdur. Baletin ilk solistləri: Sayalı – xalq artisti Kamilla Hüseynova, Rəhim – Makar Ferştandt, Kərim – əməkdar artist Samir Səmədov olmuşdur.

Balet 13 musiqi nömrəsindən ibarətdir: №1 – İntroduksiya, №2 – “Bahar bayramı, №3 – “Cazibə rəqsi”, №4 – “Gənclərin və qızların səməni rəqsi”, №5 – “Rəqiblər rəqsi”, №6 – “Adajio”, №7 – “Pa-de-de”, №8 – “Yarışma”, №9 – “İnciklik”, №10 – “Kərimin monoloqu”, №11 – “Adajio”, №12 – “Yallı”, №13 – “Apofeoz”. Bu səhnə əsərinin süjet xəttinin fabulasiya gənclik, məhəbbət, rəqabət və dostluqdur. Bütün sadalanan hadisələr isə baharın, yazın gəlişi ərəfəsində, Novruz bayramına hazırlıq fonunda cərəyan etməsi ilə seçilir.

E.Dadaşova balet üzərində işləyərkən onu bir neçə dəfə redaktə etmiş, libretto-sunu təkmilləşdirməyə çalışmışdır. Belə ki, əvvəlcə o, Kamal Aslanovun Azərbaycan xalq nağılı “Səmərqənd padşahının qızı” əsasında tərtib etdiyi libretto üzrə bəstələyir. Bununla da 2 hissə 17 nömrədən ibarət, balet artistlərinin həyatından bəhs edən iki hissəli “xoreoqrafik hekayə” yaranır. Lakin daha sonra, Opera və Balet Teatrının təklifi ilə bəstəkar yenidən balet üzərində işini davam etdirərək onun yeni redaksiyasını tərtib edir. Bu dəfə o, Pulumb Agilliunun librettosu əsasında birpərdəli balet musiqisini teatr səhnəsi üçün hazırlayır. Heç şübhəsiz, ki müxtəlif librettoçuların qələmindən çıxan baletin redaksiyaları bir-birindən fərqlənir. Bu fərq süjet xəttində, dramaturji

inkişaf prinsipində, musiqi nömrələrinin ardıcılılığında və strukturunda özünü aydın şəkildə göstərir.

Baletin birinci redaksiyasiından fərqli olaraq ikinci redaksiyası yiğcam, lako-nik, aydın və konkret süjet xəttinə malikdir. Onu daha bariz ifadə edən cəhət baletin struktur quruluşudur. Buna uyğun olaraq baletin redaksiyalarının musiqi dramaturji həllində də fərq nəzərə çarpır. II redaksiyada məzmunun yiğcamlasdırılması, bəzi epi-zodların ixtisar edilməsi süjet xəttində də müəyyən dəyişikliklərin aparılmasını şərt-ləndirir. II redaksiyanın yiğcamlığı və lakonikliyi obrazlar sahəsində də müəyyən ixti-sarların aparılmasına təkan vermişdir. Bunu hər iki redaksiyanın iştirakçılarının təkcə sayında da görə bilərik:

I redaksiyada	II redaksiyada
Sayalı	Sayalı
Rəhim	Rəhim
Keçəl-Kosa	Keçəl (müəyyən səbəblərdən 2012-2013-cü illərin premyeralarında səhnəyə gətirilməmişdi)
Komendant	-
Div	-
Kəndlilər	-
Tələbələr – rəqqaslar	Tələbələr - rəqqaslar
-	Kərim

Personajların sayında aydın görünür ki, II redaksiyanın süjetində əsaslı dəyişikliklər edilmişdir. Burada I redaksiyada mərkəzi yer tutan “Səmərqənd padşahının qızı” nağılinin motivləri tamamilə çıxarılmış və nağıl personajlardan azad edilmişdir. Bütün bunların əvəzində II redaksiyada Kərim obrazı Rəhimin rəqibi kimi önə çəkilmişdir ki, məhz bunun nəticəsində baletin dramaturji inkişafında fəal hərəkət, münaqişəli başlangıç duyulur. Belə ki, bahar mərasimi şənliyi fonunda Kərim və Rəhim arasındakı toqquşma dramaturji inkişaf xəttinin mərkəzi nöqtəsi, düyünün bağlanması kimi qəbul olunur.

I redaksiyadan fərqli olaraq, II redaksiyada Rəhim obrazında da dəyişiklik edilmişdir. O, birinci redaksiyadan fərqli olaraq tənbəl və xəyallarla yaşayan gənc kimi deyil, əksinə, daha fəal, öz sənətinə, rəqsə bağlı olan, sevdiyi qız uğrunda yarışan təşəbbüslü rəqqas tələbə kimi təqdim olunur. O, Sayalının sevgisini qazanmaq üçün hansısa fantastik nağıl aləminə səyahət etmir, bunun üçün o, rəqibi Kərimlə yarışmada öz şücaətini göstərir və qələbə çalır.

Müqayisə aparan zaman baletin I redaksiyasında hadisələrin sevdiyimiz nağıl əsasında cərəyan etməsini görürük. Burada Rəhimin sehrlili aləmə düşməsi və rəmzi əşyaların mənasının açması baletdə maraq doğurur, onun bir sıra maneələri dəf edib

Sayalının ürəyinə yol tapması isə tərbiyəvi əhəmiyyət daşıyır. Burada bir incəliyi də önə çəkmək yerinə düşər. Baletin süjeti haqqında Elnarə Dadaşova 1976-cı ildə Qara Qarayevlə ətraflı danışarkən, müəllimi ona məhz nağıl simvollarının süjet xəttində olmasına bəyənmiş və bu yönələ xeyir-duasını da vermişdir. Lakin nağılla bağlı süjet xətti müasir balet süjetini bəlkə də bir qədər ağırlaşdırıb ilərdir. Nəticədə, məhz nağıllarımızda olduğunu kimi Rəhimin tədricən cəsarətli, qoçaq gəncə çevriləməsi süjetdən silinir. Belə ki, o, librettonun məzmununa görə tənbəl, laqeyd, bacarıqsız bir tələbədən, sınaqlardan keçərək cəsur, mübariz bir gəncə çevriləməsi baş vermir. Müasir səhnədə vaxtilə az qala ənənəyə çevrilmiş nağıl süjet xətlərinin yenidən canlandırılması müəyyən mənada həm də yorucu ola bilərdi. Ona görə də II redaksiyada bu obrazın dəyişdirilməsinə ehtiyac yarandı. Həqiqətən də baletin səhnəyə qoyulmuş bu variantında əsas dəyişiklik məhz Rəhim obrazının üzərinə düşür. Bu versiyada onun dramaturji həlli real və məntiqli görünürlər. O, artıq I redaksiyada olduğu kimi, hansısa mifoloji personajla (divlə) deyil, real rəqibi olan Kərimlə yarışmasında öz bacarığını nümayiş etdirir. Bu baxımdan Rəhim baletdə daha dinamik, fəal və inkişaflı xarakterə malikdir.

Sayalı obrazı isə baletdə müəyyən dərəcədə rəmziyidir. Belə ki, özündə baharı, zərifliyi, məhəbbəti simvolizə edir. Sayalını Bahar qızı obrazı ilə də eyniləşdirmək mümkündür. Onun əllərindəki səməni, qızlarla birgə mərasim rəqsində mərkəzi yer tutması, seçim etmə ixtiyarına malik olması Sayalının yüksək mövqə tutduğunu təsdiqləyir.

Baletin əsas ideya məğzini baharın gəlişi ilə təbiətin oyanması və buna müvafiq əbədi sevgi, məhəbbət hissini də baş qaldırmamasını açıqlamaq təşkil edir. Zənnimizcə, məhz baletin II redaksiyasında bu ideya daha dəqiq və konkret şəkildə öz dolğun ifadəsini tapıb. Beləliklə, baletin hər iki redaksiyاسının librettosunun müqayisəsi belə bir nəticəyə gəlməyə imkan verir ki, əsas konsepsiya ikinci redaksiyada konkret, dəqiq ifadəsini tapır. Burada süjet xəttində, kompozisiya quruluşunda edilən dəyişikliklər baletin musiqi materialının yerdəyişməsində də özünü göstərir. İkinci redaksiyada bir sıra səhnələrin, nağıl-xəyal epizodların çıxarılması əsas ideyanın daha ifadəli olmasına imkan verir. Süjetin yüksəməsi Sayalı və Rəhim xəttini önə çəkir, hadisələrin gedisi dinamik və kəskin şəkilli edir. Bu da əsas ideyanın dolğun ifadəsini təmin edir.

Baletin musiqi dilinin təhlili onun musiqi dramaturji inkişafında müəyyən mərhələlərin yaranmasını göstərməyə əsas verir. Belə ki, musiqili dramaturji inkişafda Giriş funksiyasını I və II epizodlar yerinə yetirir. Bu epizodlarda baletin əsas xətlərinin biri – bahar mərasiminin təcəssümü mühüm yer tutur. Bunun ardınca gələn – III, IV, V, VI və VII epizodlar dramaturji inkişafda düyünün bağlanması – əks tərəflər arasında (Rəhim və Kərim) əsas münaqişənin başlanğıcı kimi çıxış edir. Bu mərhələdə III – “Cazibə rəqsi” və VII – “Pa-de-de” epizodları eyni musiqi materialı ilə təmsil olunaraq onu çərçivəyə alır. Bu yerdə ilk olaraq, Sayalıya Rəhimini seçmək imkanı verilir. Bununla da rəqiblər arasında münaqişənin əsası qoyulur.

Baletin dramaturji inkişafında mərkəzi nöqtəni sonrakı mərhələ – VII, IX, X və XI epizodlar təşkil edir. Bu mərhələdə rəqiblərin yarışması münaqişəni dərinləşdirir və məhz qızların müdaxiləsi ilə tərəflər arasındaki qarşıdurma xeyli zəifləyir. Kərimin məyusluğu və çəşqinqılığı onun vəziyyətlə razılaşması ilə nəticələnir. Baletin məhəbbət xəttinin kulminasiyasını Rəhim və Sayalının Adajiosu nümayiş etdirir. Bu Adajio dra-

maturji inkişafda düyünün açılmasını da təmin edir. Nəhayət, sonda final epizodlar – XII, XIII xalq şənliyi və saf məhəbbət ideyasının təcəssümü kimi çıxış edir. Bu iki xətt finalda birləşərək baletin əsas ideya məzmununu yekunlaşdırır.

Baletin musiqi dramaturgiyasından danışdıqda isə qeyd etməliyik ki, burada kəskin münaqişə, sərt dramatik toqquşma yoxdur deyə münaqişəsiz dramaturgiya tipinə aid edilə bilər. Əsərin dramaturji inkişafı məhəbbət düyünün açılmasına əsaslanır. Yəni, sevgi münaqişəsi, demək olar ki, klassik məhəbbət üçbucağın üzrə qurulmuşdur: Rəhim – Sayalı – Kərim. Baletin dramaturji inkişafında sanki dahi səhnə ustası İ.Stravinskinin məşhur “Petruşka” baletinin təsiri duyulur. Buradakı uyğunluq xalq şənliyi, yaz mərasimi fonunda sevgi əhvalatının nəql olunmasıdadır. Hər iki əsərdə qəhrəman sevdiyi qızın (Sayalının – “Petruşka” baletində Balerinanın) məhəbbətini qazanmaq uğrunda mübarizə aparır. Lakin “Petruşka” baletindən fərqli olaraq “Sayalı” baletində personajlar kuklalar deyil, real gənclərdir. Baletdə dramaturji inkişafın nəticəsi dramatik və yaxud da faciəvi deyil.

Baletin musiqisi çox rəngarəngdir. Burada həm geniş nəfəslər melodiyalar, həm də dərin məzmunlu melodik “guşələr”, zəngin faktura və temp dəyişkənliyi bir-birini əvəz edən təzadlı epizodların maraqlı palitrasını əks etdirir. Baletin musiqi nömrələri bir-birindən xarakterinə görə fərqlənir. Burada həm lirik hissələri ifadə edən Sayalı və Rəhimin ansambl səhnələri (Adajiolar, Pa-de-de), həm Kərimin qısqanlığını göstərən “Monoloqu”, həm də gənclərin yarışını əks etdirən “Rəqiblərin rəqsi” və digər nömrələr vardır. Final bölümündə isə xalq bayram şənliyinin gözəl mənzərəsini canlandıran “Yallı” səhnəsi və “Apofeo” baletdə xüsusi rəngarənglik gətirir.

Elnarə Dadaşova əsl milli bəstəkar kimi baletdə öz fərdi musiqi dilini o dərəcədə təbii ifadə edir ki, tamaşaçı və dinləyicidə bəstəkarın folklor musiqi elementlərin-dən incə tərzdə istifadə etməsi təəssüratı yaranır. Çünkü bəstəkar baletin partiturasında musiqi toxumasını incə və zövqlü tərzdə verir. Müasir musiqi dili intonasiyalarda, metro-ritmdə, harmoniya, faktura və digər vasitələrdə ifadəsini tapır.

Baletdə iti templi rəqslərin enerjisi, onların ritmik figurunun ostinatlığı və paylara parçalanması, sinkopaların dramatikləşdirici rolu və digər incəliklər bəstəkarın daxili musiqi duyumunun son dərəcə milli olmasını qabardır. Lakin etiraf edək ki, Elnarə xanım tərəfindən folklordan heç bir sitat istifadə olunmayıb. Buna baxmayaraq sanki həqiqətən də orijinal xalq musiqisi ilə əlaqənin olması təəssüratı dinləyicini tərk etmir. Tamaşaçıya elə gəlir ki, folklor nümunələrinin mövcudluğu qabarlıq tərzdə səsləndirilir. Bu, Elnarə xanımın əksər əsərlərində duyulan Azərbaycan folkloru ilə üzvi yaxınlıqdan irəli gəlir. Baletin fərdi melodik dilində də bu xüsusiyyət aydın eşidilir.

“Sayalı” baleti metroritmikası ilə də diqqəti cəlb edir. Ritm-intonasianın özü-nəməxsusluğu öz qanuna uyğunluqları ilə diqqətə layiqdir. Bəstəkar kütləvi səhnələrdə janr başlangıcının vurgulanması üçün müxtəlif üç bölgülü ritmik variantlardan və ostinatdan fəal istifadə edir. Məsələn, “Yallı” rəqsində bütün səhnə boyu ostinat ritmin saxlanması yüksək işıqlı, şəhər-ruhiyyənin göstərilməsinə, milli ruhun açıqlanmasına xidmət edir. Ümumiyyətlə, baletin partiturasında oxşar ritmik formulların variantlı təkrarlanması və temp dəyişkənliyi formanın inkişafına da təsir edən faktor kimi çıxış edir. Baletin orkestrləşdirilməsində enerjili, ehtiraslı səslənmənin şəffaf, zərif instrumental səslənmə ilə əvəzlənməsi epizodlar boyunca ardıcıl həllini tapır.

Bəstəkar baletin partiturası üzərində təkmilləşdirmə işlərini davam etdirərək onun III redaksiyasını da hazırlamışdır. Əgər bizim müqayisə etdiyimiz I və II redaksiyalar arasında əsas fərq süjetlə bağlıdırsa, II və III redaksiyalar arasında olan fərq orkestr işləməsi ilə bağlıdır. Belə ki, III redaksiyada baletin süjet xətti, məzmunu II redaksiyada olduğu kimi saxlanılmışdır. Lakin bəzi nömrələrin orkestrləşdirməsində müəyyən dəyişikliklər edilmiş, əsasən kameras tərkibli nömrələr tam orkestr işləməsi ilə əvəzlənmiş, müəyyən epizodlarda zərb qrupunun tərkibi genişlənmişdir. 2018-ci ilin yanvar ayının 16-da Elnarə xanımın yaradıcılıq gecəsində bəstəkarın seçmə əsərləri ilə yanaşı ilk dəfə Sayalı balətinin III redaksiyasından 3 musiqi nömrəsi səsləndirilmişdir (Cazibə rəqsi, Rəqiblərin rəqsi, “Gənclərin və qızların səməni rəqsi”).

Sonda isə qeyd etmək istərdik ki, yüksək professional səviyyəsində yazılmış “Sayalı” baleti özündə Azərbaycan və müasir klassik balet janrinin ən qabaqcıl xüsusiyyətlərini cəmləşdirmişdir. Bu yubiley ilində isə baletin yenidən səhnə həyatının bərpası edilməsi həm müəllif Elnarə Dadaşovaya, həm də biz baletsevərlərə qiymətli hədiyyə olardı.

#### **ƏDƏBİYYAT:**

1. Əliyeva F. Musiqi ilə çağlayan ürək // Azərbaycan qadını, № 11-12, 1992, s.1.
2. Əlizadə F., Axundova N. Qadınlar musiqidə // “Musiqi dünyası” jurnalı, № 1, 1999, s. 154-155.

**Сабина МАМЕДОВА**  
Преподаватель АНК

### **СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ РАЗНЫХ РЕДАКЦИЙ БАЛЕТА “САЯЛЫ” ЭЛЬНАРЫ ДАДАШОВОЙ**

**Резюме:** В статье анализируется балет “Саялы” Эльнары Дадашевой – достойной последовательницы композиторской школы К.Караева

**Ключевые слова:** Эльнара Дадашева, балет “Саялы”, композитор

**Sabina MAMMEDOVA**  
Lecturer of ANC

### **COMPARATIVE ANALYSIS OF DIFFERENT EDITIONS OF BALLET “SAYALI” BY ELNARA DADASHOVA**

**Summary:** In this article analyzed the ballet “Sayali” - one of the worthiest followers of G.Garayev’s school Elnara Dadashova’s

**Key words:** Elnara Dadashova, ballet “Sayali”, composer

**Rəyçilər:** sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Akif Quliyev  
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Afət Novruzov

**Sevinc BALABƏYOVА**

AMK-nin müəllimi

Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

Email: sevincbalabeyova@mail.ru

## **FİKRƏT ƏMIROVUN TƏNQİDÇİ-PUBLİSİST FƏALİYYƏTİNƏ BİR NƏZƏR**

**Xülasə:** Məqalədə istedadlı Azərbaycan bəstəkarı Fikrət Əmirovun tənqidçi-publisist fəaliyyəti araşdırılmışdır. Müəllif bəstəkarın elmi və publisistik fəaliyyətini əks etdirən məqalələrin xarakteristikasını, mövzu dairəsini işıqlandırmış, bəstəkarın musiqişünaslığın, təhsilin ciddi problemlərinə diqqət ayırmasını vurgulamışdır.

**Açar sözlər:** Fikrət Əmirov, tənqidçi, publisist, məqalə

Azərbaycan musiqi sənəti tarixinə parlaq səhifələr yazmış Fikrət Əmirov yaradıcılığı musiqişünaslıqda həmişə maraq doğuran sahələrdən biri olmuşdur. Bəstəkarın musiqi irlərinə bir çox tədqiqat işləri həsr olunub. Onun yaradıcılığı dərin təhlilini alsa da, bu gün Fikrət Əmirovun yaradıcılığını bir daha işıqlandırmağa, onu müxtəlif bucaqlar altında tədqiq etməyə yenə ehtiyac duyulur.

Azərbaycanda musiqi tənqidçiliyi ilk təzahürünü böyük bəstəkar və musiqişünas alim Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığında tapmışdır. Elmi-publisistik fəaliyyətlə aktiv məşğul olan bəstəkar öz məqalələri ilə musiqi tənqidinin ilk nümunələrini yaratmışdır. Onun yaradıcılığında sadəcə musiqi tənqididə deyil, bədii tənqid də özünə yer almışdır. Dövrünün hadisələrinə, xalqının, vətəninin taleyinə biganə qala bilməyən böyük vətənpərvər insan Ü.Hacıbəyli baş verən ictimai-siyasi hadisələrə öz münasibətini daim bildirmiş, xalqın maariflənməsində, mədəni inkişafının yüksəlməsində, musiqi zövqünün formallaşmasında xüsusi əhəmiyyət kəsb edən məqalə və resenziyalarla daim mətbuat səhifələrində çıxışlar etmişdir. Onun məqalələrində musiqi ilə bağlı ən ciddi problemlər öz həllini tapmaqla yanaşı, siyasi hadisələrə qədər müxtəlif məsələlər işıqlandırılmış, baş verənlərə obyektiv, tənqid münasibət bildirilmişdir.

Musiqi təhsilinin sürətlə inkişafı musiqişünaslıq elminin inkişafına təkan vermiş və musiqi tənqidçiliyi musiqişünas alımların yaradıcılığında davam etdirilmişdir. Lakin bir sıra bəstəkarlarım Ü.Hacıbəylinin ənənələrini davam etdirmiş, dövrünün musiqi hadisələrinə öz münasibətlərini bildirmişlər. Bəstəkarlıq məktəbi yaratmış görkəmli sənətkar Qara Qarayevin məqalələri, resenziya və rəyləri bu baxımdan olduqca diqqətəlayiqdir. Onun müasiri olan Fikrət Əmirov bu ənənələrin daha bir davamçısı kimi musiqi tarixinə daxil olmuşdur.

F.Əmirov bəstəkarlıq fəaliyyəti ilə yanaşı elmi-publisist fəaliyyətlə də məşğul olmuş, dövrünün musiqi hadisələri, mədəniyyət və incəsənət xadimləri haqqında məraqlı fikirlərin yer aldığı məqalələrlə elmi mətbuatda çıxışlar etmişdir. Onun məqalələri 1971-ci ildə “Musiqi düşüncələri” (1), 1978-ci ildə “Musiqi səhifələri” (2), 1983-cü ildə isə “Musiqi aləmində” (3) adlı məcmuələrdə çap olunmuşdur. Bu məcmuələrdə müxtəlif illərə aid 56 məqalə toplanmışdır. Bir sıra məqalələr təkrarlanır. Sonuncu

məcmuədə demək olar ki, bütün məqalələr yer almışdır. Bununla belə burada “Musiqi səhifələri” məcmuəsindən “İstedadın fərəhi” (1977), “Musiqi düşüncələri” məcmuəsindən isə “Böyük sənət üçün” (1960), “Operamızın taleyi” (1961), “Ədibin məzarı qarşısında” (1962), “Bəstəkar” (1968), “On iki gün ərəb dostlarımızla” (1958) məqalələri yer almamışdır.

Bəstəkarın məqalələrini janrına, mövzusuna görə bir neçə qrupa ayırmak mümkündür. Belə ki, sərf musiqi ilə bağlı məqalələr, mədəniyyət və incəsənətin başqa sahələri ilə məşğul olan sənətkarlarla bağlı məqalə və resenziyalar, dövrün konkret problemləri ilə bağlı tənqid məqalələr, eləcə də müxtəlif ölkələrə səfərlərdən yaranan təessüratlar, sənət dostları ilə bağlı xatirələr məcmuələrin əsas materialını təşkil edir.

Fikrət Əmirovun məqalələrində dövrünün aktual problemlərinə qarşı sərt, obyektiv tənqid münasibət öz əksini tapmışdır. Bəstəkar musiqi sahəsində olduqca müxtəlif və rəngarəng mövzulara toxunur. Burada yeni yaranan əsərlərin bədii əhəmiyyətindən başlamış musiqi təhsilində mövcud olan problemlərə qədər olduqca geniş əhatə dairəsi diqqəti cəlb edir. Bəzən hakimiyyəti, rəhbər işçilərin fəaliyyətini belə tənqid etməkdən çəkinməyən sənətkarın açıq fikirli, cəsarətli insan olduğunun bir daha şahidi oluruq. Gənc istedadlara xüsusi qiymət verən, onların sənətinə qayğı ilə yanaşan bəstəkar həm də dövründə mövcud olan təqlidçilik, yeni istiqamətlərin mahiyyətini dərk etmədən texniki ifadə vasitələrinin yerli-yersiz tətbiqinə qarşı olduqca sərt mövqe bildirirdi. Özünütənqidə inkişafın əsas qayəsi hesab edən F.Əmirov bunu həmkarlarına, gənc nəslin nümayəndələrinə də məsləhət görürdü: “Bizdə yaradıcılıq tənqid və özünnütənqid də zəif inkişaf etmişdir (bu, gənclər bölməsinin bir sıra yiğincəqlərində da görünür). Bəzən, ilk əsərini yazan müəllifin, lap müəyyən qədər maraqlı da yazsa, birdən-birə təvazökarlığı unutduğunu, idarədən-idarəyə qaçığını, tələb etdiyini, hay-küy saldığını görmək adama yaxşı təsir bağışlamır....” (1, s. 15).

Fikrət Əmirovun məqalələrində gənc nəslə ünvanlanan qiymətli məsləhətlərə tez-tez təsadüf edilir. Bəstəkar incəsənətin onlar qarşısında qoyduğu məsuliyyət və tələblərə həssaslıqla yanaşmağı, sənətdə əsl fədai olmayı tövsiyə edirdi: “Əsl yaradıcı üçün sənətkarlıq və tələbkarlıq mühüm şərtidir. Sənət zirvələrində o adamlar zəfər bayrağı qaldıra bilirlər ki, onlar həmişə öz yaradıcılıqlarına yüksək tələblə yanaşıblar. Professional Azərbaycan musiqisinin banisi Üzeyir Hacıbəyli və məşhur bəstəkarımız Qara Qarayev belə sənətkarlardandır” (1, s. 16).

Ümumiyyətlə Fikrət Əmirovun məqalələrində bir sıra istiqamətlər aydın şəkildə nəzərə çarpır. Bu istiqamətlər əsas etibarilə tənqid, resenziya xarakterli və təbliğatçı xarakterdədir. Bəstəkar bir sıra məqalələrində həm öz dövrünün, həm də musiqi tarixində yerini tutmuş bəstəkarların musiqisini, sənətini böyük ilhamla təbliğ etmişdir. Bu sənətkarlar içərisində həm Azərbaycan, həm də xarici ölkə bəstəkarlarının adları çəkilir.

F.Əmirovun bir sıra məqalələrində olduqca ciddi problem olan musiqinin təbiyəvi əhəmiyyəti haqqında maraqlı və diqqətəlayiq fikirlər söylənilmişdir. Xüsusilə gənc nəslin, yəni uşaqların və yeniyetmələrin tərbiyəsində musiqinin rolu və əhəmiyyəti bəstəkarı daha çox düşündürdü. F.Əmirovun məqalələrində səslənən bir çox fikirlər müəyyən elmi tədqiqat işlərində aparıcı, istiqamətverici, istinad edici mövqe kimi çıxış etməyə qadirdir. Bu məqalələrdən bəstəkarın yaşadığı dövr haqqında olduqca ətraflı və dəqiq təəssürat almaq mümkündür. Bu məqalələr hər biri öz dövrünün ta-

rixi sənədi kimi gələcək nəsillər üçün qiymətli mənbədir. Məqalələrdə elə faktlar, hadisələr işıqlandırılır ki, onlar haqqında sadəcə buradan məlumat almaq mümkündür. Çünkü bir sıra hadisələr, xatirələr bəstəkarın görkəmli sənətkarlarla şəxsi münasibətləri zəminində qələmə alınmışdır.

Əmirovun məqalələri içərisində musiqi sənətimizin istedadlı ifaçıları haqqında məqalələr də xüsusi yer tutur. Burada görkəmli tar ifaçıları Qurban Pirimov, Bəhram Mansurov, istedadlı pianoçu Fərhad Bədəlbəyli, Zöhrab Adıgözəlzadə haqqında məqalələr yer almışdır.

“Sehrli tar” adlanan məqalə görkəmli tar ifaçısı Qurban Pirimovun anadan olmasının 100 illiyi münasibətilə yazılmışdır. Qurban Pirimov Azərbaycan musiqisinin tarixinin parlaq simalarından biri olmaqla yanaşı, Əmirovun yaradıcılığında xüsusi iştirakı olmuş tarzən kimi bəstəkar tərəfindən xüsusi ehtiram və məhəbbətlə xatırlanır. Məqalədə Qurban Pirimovun həyatı, fəaliyyəti, işlədiyi xanəndələr, opera və balet teatrındakı fəaliyyəti, yetişdirdiyi tələbələr haqqında olduqca ətraflı və dolğun məlumat verilir. Məqaləni daha da maraqlı və dəyərli edən səbəblərdən biri də bəstəkarın istedadlı tarzənlə şəxsi xatirələrinin də burada yer almasıdır.

Görkəmli tarzənlərdən biri Bəhram Mansurova həsr olunan “Sarı Simin möcüzəsi” məqaləsində Qurban Pirimov məktəbinin davamçısı olan istedadlı tarzənin həyat və yaradıcılığından, ifaçılıq xüsusiyyətlərindən bəhs olunur. Muğam sənətinin daha bir ustadı Seyid Şuşinski ilə bağlı məqalə “Çırpinan ürək” adlanır. Bu məqalə bəstəkarın xatirələri ilə əlaqəli sıradə yer alır. Məqalədə Əmirov Seyid Şuşinski sənətinin yüksək zirvələrindən söz açmaqla yanaşı, onun simfonik müğamların yazılımasına göstərdiyi köməkdən də danışır, sonda isə bu böyük sənətkar haqqında sanballı bir monoqrafiyanın yazılımlığını olduğunu vurgulayır.

İstedadlı ifaçılarla bağlı məqalələrdən biri də Azərbaycan pianoçuluq sənətinin parlaq simalarından biri və birincisi olan Fərhad Bədəlbəyliyə həsr olunmuş “Musiqi Fərhadi” adlanır. Məqalə pianoçunun 21 yaşında Ümumdünya Laureati adını alması ilə bağlı yazılmışdır. Həcmi kiçik olmasına baxmayaraq bəstəkar F.Bədəlbəylinin ünvanına olduqca doğma və qayğılaş, fərəh və tərif dolu sözlər səsləndirir.

Pianoçularla bağlı daha bir məqalə isə bu sənətin istedadlı nümayəndəsi Zöhrab Adıgözəlzadəyə həsr olunmuş “Sənət ünsiyyəti” məqaləsidir. Məqalə geniş həcmdə yazılmışdır. Burada pianoçunun yaradıcılıq yolu, nailiyyətləri ilə yanaşı ifaçılıq üslubu, orijinal cəhətləri ətraflı şəkildə araşdırılır və bununla bağlı olduqca maraqlı fikirlər səsləndirilir. Bu məqalədə səslənən fikirlərdən belə nəticəyə gəlmək olur ki, F.Əmirov olduqca əhatəli bilik dairəsinə, geniş erudisiyaya və məhdud çərçivədə toplaşmayan dünyagörüşünə malik bir sənətkardır. Onun ifaçılıqla bağlı səsləndirdiyi dərin və əhatəli fikir mübadiləsi bəstəkarın peşəkar musiqi tənqidçisi olduğunu bir daha təsdiqləyir. Həm bu məqalədə, həm də ifaçılarla bağlı digər məqalələrində F.Əmirov Lütfiyar İmanovun adını tez-tez çəkmişdir. Lakin onun L.İmanovla bağlı ayrıca məqaləsi də var ki, “İstedadın fərəhi” adlanır və burada istedadlı vokalistlə bağlı geniş məlumat yer almışdır.

Beləliklə, Fikrət Əmirovun musiqi tənqidçisi kimi elmi publisistik fəaliyyətinə açıq fikrlilik, təhliledici, obyektiv, aktual və cəsarətli tənqid, aydın və başa düşülən, izahedici dil üslubu xasdır. Bu yazıldan bəstəkarı bir daha yaxşı tanımaq, şəxsiyyəti-

nin işıqlandırılmayan tərəflərini, müsbət keyfiyyətlərini bir daha aşkarla çıxarmaq mümkündür. Onun yaradıcılığı musiqi ilə sözün birmənalı şəkildə vəhdətindən doğur və görkəmli şəxsiyyətin mənəvi dünyasının əsas qayəsini təşkil edir.

### **ƏDƏBİYYAT:**

1. Əmirov F. Musiqi aləmində. B.: Gənclik, 1983, 267 s.
2. Əmirov F. Musiqi düşüncələri. B.: Gənclik, 1971, 145s.
3. Əmirov F. Musiqi səhifələri. B.: Gənclik, 1978, 140 s.
4. Алиханова-Шарифова В.Фикрет Амиров. Жизнь и творчество. Б.: Сада, 2005, 239 с.

**Севиндж БАЛАБЕЙЛОВА**  
Преподаватель АНК

## **КРИТИКО - ПУБЛИЦИСТИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ФИКРЕТА АМИРОВА**

**Резюме:** В статье была изучена критико- публицистическая деятельность выдающегося азербайджанского композитора Фикрета Амирова. Как автор научных и публицистических статей, композитор уделял внимание проблемам композиторского образования.

**Ключевые слова:** Фикрет Амиров, критик, публицист, статья

**Sevinc BALABEYLOVA**  
Lecturer of ANC

## **CRITICS-PUBLICIST ACTIVITIES OF FIKRET AMIROV**

**Summary:** The article examined the activities of the talented Azerbaijani composer Fikret Amirov's critical-publicist. Author of scientific and publicistic articles, pay attention to the serious problem of the specifications of the composer's education.

**Key words:** Fikret Amirov, critics, publisist, article

**Rəyçilər:** professor Vasif Allahverdiyev  
dosent Leyla Zaliyeva

Aygün Abbasova

AMK-nin müəllimi

Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

Email: muradova.77@list.ru

## İMRUZ ƏFƏNDİYEVANIN NƏZƏRI TƏDQİQATLARINDA MİLLİ HARMONİYA MƏSƏLƏLƏRİ

**Xülasə:** Məqalədə milli harmoniyanın ümumi məsələlərinə baxılır, musiqişünaslıqda “milli harmoniya” anlayışına münasibət nəzərdən keçilir. Məqalənin predmetini Azərbaycanın tanınmış musiqişünas-alimi, sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, əməkdar incəsənat xadimi, professor İmruz Əfəndiyevanın nəzəri tədqiqatları təşkil edir. Bu tədqiqatlarda Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında milli harmoniya məsələləri araşdırılır.

**Açar sözlər:** milli harmoniya, İmruz Əfəndiyeva, milli bəstəkarlıq üslubu

Musiqi əsərlərinin mühüm bədii ifadə vasitələrindən olan harmoniyanın təşəkkül, təkamül və inkişaf prosesləri musiqi tarixi, musiqi nəzəriyyəsi, bəstəkarlıq praktikası, dövrlər, cərəyanlar, üslublar, yaradıcılıq metodları, estetik kateqoriyalarla sıx bağlıdır. Harmoniyanın nəzəri fənn kimi tədris olunması, harmoniyanın təşəkkül və inkişaf məsələlərinin, harmoniya tarixinin, eləcə də ayrı-ayrı dövrlərə, cərəyanlara, məktəblərə, üslublara məxsus harmoniya xüsusiyyətlərinin tədqiqi, akademik musiqidə, estrada və caz musiqisində harmoniyanın tətbiqi və onun nəzəri qanuna uyğunluqları musiqişünaslıq elmi tərəfindən araşdırılmaqdə davam edir. Nəzəri musiqişünaslıq “harmonik ardıcılıq”, “harmoniya məntiqi”, “harmonik üslub”, “harmonik dil”, “harmoniya və forma”, “harmoniya və intonasiya”, “harmoniya və obrəz”, “harmoniya və tematizm”, “harmoniya və faktura”, “harmoniya və leytemma”, “modal harmoniya”, “klassik harmoniya”, “müasir harmoniya”, “caz harmoniyası”, “xalq harmoniyası”, “milli harmoniya”, “lad və harmoniya” və s. bu kimi ciddi, mürəkkəb mövzuların, problemlərin tədqiq və təhlil olunmasına aktual vəzifə kimi yanaşır.

Tarixi və nəzəri musiqişünaslıq inkişaf etdikcə, “milli harmoniya” anlayışına yanaşmalar, münasibətlər də dəyişir, baxışlar yenilənir, korrektə olunur. Lakin əsas məsələ bundadır ki, “milli harmoniya” anlayışı musiqişünaslıq tərəfindən hələ də birmənalı qarşılanır. Bu problem ətrafında mübahisələr, fikir ayrılığı bu gün də davam etməkdədir. “Milli harmoniya” məsələsinə münasibətdə musiqişünaslar əsasən üç mövqe nümayiş etdirirlər.

Birinci mövqe ondan ibarətdir ki, harmoniya birmənalı olaraq, xüsusi nəzəri sistemdir, onun tarixi inkişaf xüsusiyyətləri, dövrlər, cərəyanlar və fərdi bəstəkar üslubları ilə bağlılığı var. Bu mövqedə dayanan nəzəriyyəçilər qəti şəkildə bildirirlər ki, harmoniya Avropa professional musiqisinin ciddi və universal qaydaları olan bədii ifadə vasitəsidir, harmoniyasız bəstəkar musiqisi yoxdur və hamoniya formanın, dramaturgiyanın, obrazların qurulmasında mühüm rol oynayır. Birinci mövqedə dayananların fikrinə görə, klassik anlamda harmoniya birmənalı olaraq, professional Avropa

bəstəkarlığında təşəkkül tapmışdır və onun milli kateqorayalara bölünməsi istər nəzəri, istər praktik cəhətdən mümkün deyil. Onlar əsərdə hər hansı akkordun milli və ya xud qeyri-milli hesab olunmasını qəbul etmirler.

İkinci mövqe isə belə yanaşma ilə barışır. Bu mövqedə dayanan nəzəriyyəçilərin fikrincə, klassik harmoniya Avropa professional bəstəkar yaradıcılığında təşəkkül tapsa da, bu, özünəməxsus nəzəri bir sistemdir. Lakin dünya musiqisi praktikasında başqa və fərqli harmoniya sistemləri də vardır. Bu xüsusda elmi sübut kimi, xalq mahnıları və xalq instrumental musiqisi göstərilir. Tədqiqatçıların fikrincə rus, gürcü və slavyan, türk, Asiya xalqlarının folklor mahnılarında və simli, klavişli alətlərində çoxsəsliliklə bərabər, müəyyən quruluşlu akkordlar və onların münasibətləri, səs birleşmələrinin məntiqi ardıcılılığı mövcuddur. Belə harmonik təzahürlər isə xalq mahnılarında, eləcə də instrumental xalq melodiyalarında təsadüfi xarakter daşımır və müəyyən məntiqə, prinsiplərə, ənənələrə malik olur. Nəzəriyyəçilərin fikrincə, dünyanın fərqli məkanlarında yaşayan xalqların şifahi ənənəli musiqisində özünəməxsus harmoniya və ya harmonik üslubun olması tamamilə mümkünür. Xalq harmoniyasının qaydaları klassik harmoniya ilə uyğun gəlməyə də bilər. Bu mövqedə dayanan musiqişunaslar bəstəkar və xalq harmoniyasının fərqləndirilməsini təklif edirlər. Onların fikrincə, xalq harmoniyası daha qədimdir. Göründüyü kimi, bu iki mövqe bir-birinə qarşı radikal və müxalif münasibətdədir.

Üçüncü mövqedə dayanan nəzəriyyəçilər isə hər iki mövqeyi haqlı sayırlar. Lakin bu nəzəriyyəçilər “xalq harmoniyası” ilə “milli harmoniya” anlayışlarını fərqləndirirlər. Belə nəticə irəli sürürlər ki, xalq harmoniyası mövcud olsa da, bu, milli harmoniya deyil, çünki milli harmoniya yalnız bəstəkar yaradıcılığında təzahür edir. Bu nəzəriyyəçilər milli harmoniyaya bəstəkar musiqisində milli üslubun bədii ifadə vasitəsi kimi yanaşırlar. Lakin milli harmoniya heç də klassik-universal harmoniyani təkzib etmir, əksinə ona əsaslanır. Həqiqətən də belədir. XX əsrə müxtəlif qeyri-avropa ölkələrində milli bəstəkarlıq məktəbləri yarandıqdan sonra Avropa musiqisində tətbiq olunan harmoniya nəzəriyyəsi yerli bəstəkarların yaradıcılığında da tətbiq olunmağa başlamışdı. Lakin Avropa bəstəkarlığında formallaşan klassik harmoniya qaydaları, prinsipləri milli bəstəkarlıq məktəblərində milli intonasiyaları, milli melodik düşüncəni, millilik kateqoriyasını ifadə etmək vasitəsinə çevrilmişdir.

Hər üç mövqe Azərbaycan musiqişunaslığında da qərar tutmuşdur. Aparılan tədqiqatlar, əldə olunan nəticələr də bunu təsdiq edir. Məsələn, aşiq havalarında saz alətinin kökü, pərdə quruluşu, melodik və harmonik imkanları ilə əlaqədar yaranan harmonik təzahürlər haqqında maraqlı fikirlər irəli sürülmüşdür. Hətta saz alətinin simlərinin ənənəvi olaraq, zil simlər, bəm simlər və dəm simlər kimi funksiyalar daşımı, həmçinin melodiyanın zil simlərdə ifası və digər iki simin harmonik fon yaratması nəzəriyyəçiləri “aşiq harmoniyası” üzərində düşünməyə cəlb etmişdir. Lakin bizcə bu, milli harmoniyanın deyil, xalq harmoniyasının bir təzahürüdür. Çünki nəzəriyyəçi musiqişunaslar “milli harmoniya” anlayışını ənənəvi musiqiyə deyil, yalnız milli məktəbi təmsil edən bəstəkarların əsəslərinə aid edirlər.

Azərbaycan bəstəkarlarından hər birinin fərdi üslub səciyyəsini, milli bəstəkarlıq məktəbinin özünəməxsus musiqi üslubunu tədqiq edən musiqişunaslar, milli üslub aspektində “bəstəkarın harmonik dili”, “harmonik məntiq”, “harmonik ardıcılıq”,

“fərdi üslub və harmoniya”, “bəstəkarın milli harmoniya metodu” və s bu kimi məsələləri də təhlil edirlər. Ümumiyyətlə, XX əsrдə nəzəri musiqişünaslıq tərəfindən “modal harmoniya” probleminin qoyuluşu, onun araşdırılması, təhlili və bu problemə dair nəticələrin yaranması, əslində milli bəstəkarlıq məktəblərində milli harmoniyanın mövcud olmasını da təsdiq edirdi.

Məlumdur ki, hər bir xalqın öz musiqi mədəniyyəti, melodiya təfəkkürü, əsrlər boyu formalaşmış milli məqam sistemi, intonasiya dili vardır. Lakin milli məqam sistemləri yalnız ənənəvi musiqidə deyil, bəstəkar musiqisində də tətbiq olunur. Milli bəstəkarlıq məktəblərini təmsil edən bəstəkarlar milli məqam sistemində, milli melodiya və intonasiya göstəricilərinə əməl etdikdə, musiqidə milli harmoniya prinsipləri meydana gəlmışdır. Əlbəttə, nəzəri sistemlər ilə sıx bağlı olan bütün termin və anlayışlarda müəyyən şərtlik vardır. Bu şərtliklər, nisbi münasibətlər həm də yaradıcılıq praktikasında öz təsdiqini tapır. Ona görə də, musiqişünaslıq milli harmoniyanın mövcudluğunu qəbul etsə də, onun nəzəri və praktik cəhətdən şərtliyini, müəyyən nisbilik daşıdığını da istisna etmir.

Azərbaycan musiqişünasları tərəfindən Ü.Hacıbəyli başda olmaqla, bəstəkarların yaradıcılığı, əsərləri tədqiq olunmaqdə davam edir. Bu tədqiqatlarda milli üslub məsələləri də araşdırılır. Bəstəkarların fərdi üslublarının milli özünəməxsusluğu isə bir qayda olaraq, milli məqam sistemində əsaslanan melodiya, intonasiya, ritm amillərinin təhlili vasitəsilə aşkar olunur. Əsərlərdə tematizm, dramaturgiya, obraz, leyttema, leyt-motiv, struktur və bədii-semantik amillərin təhlili bəzən bəstəkarın milli harmonik dili (üslubu) ilə əlaqələndirilir.

Bəstəkar yaradıcılığının forma, harmoniya, üslub, çoxsəslilik, bədii semantika, tematizm kimi komponentlərinə milli məqam, milli folklor, aşiq, milli muğam təfəkkürü ilə əlaqədə tədqiq edilməsi musiqişünaslığın nəzəri metodlarından biri kimi yeni, maraqlı elmi nəticələrlə müşayiət olunur. Məssələn, Z.Səfərovənin, E.Abasovənin, L.Karaqicevənin, İ.Abezqauzun, İ.Əfəndiyevənin, A.Tağızadənin, V.Şərifovənin, R.Məmmədovənin, R.Zöhrabovun, T.Yaqubovənin, N.Bağirovun, orta və gənc nəсли təmsil edən F.Əliyevənin, Ş.Həsənovanın, G.Mahmudovənin, K.Nəsimovənin, İ.Köçər-linin, C.Həsənovanın, K.Ələsgərlinin, İ.Pazıcıevənin, F.Tahirovənin, D.Məmmədovənin, A.Babayevənin və b. təhlillərində bəstəkar əsərlərinin forma, dramaturgiya, harmoniya, çoxsəslilik, ritmika, melodiya, intonasiya, bədiilik, tematizm kimi nəzəri xüsusiyyətləri milli üslub probleminin həllinə də yönəldilir.

Musiqişünaslardan Ə.Eldarova saz alətinin köklərinə, simlərin melodik və harmonik funksiyalarına əsasən aşiq harmoniyası məsələlərini araşdırmışdır. Aşiq havalarında harmonik fon, aşiq harmoniyası musiqişünas T.Məmmədovun tədqiqatlarında yeni nəzəri həllini tapmışdır.

Azərbaycan musiqişünaslığında milli harmoniyanın nəzəri məsələləri, o cümlədən, bəstəkar yaradıcılığında milli harmoniyanın bədii-estetik amil kimi, forma və məzmun amili kimi, struktur təzahür kimi, bədii ifadə vasitəsi və tematizm faktoru kimi öyrənilməsi və təhlil olunması sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, əməkdar incəsənət xadimi, professor İmrəz Əfəndiyevənin elmi tədqiqatlarında ciddi, məqsədyönlü şəkildə aparılmışdır.

Görkəmli musiqişunas-alimin bir çox məqalələri xüsusi olaraq milli harmoniya ya həsr olunmuşdur. Bu məsələyə alim harmoniya fənninin tədrisi metodikası, bəstəkar yaradıcılığı baxımından yanaşmışdır: “Üzeyir Hacıbəyovun və Vasif Adıgözəlovun yaradıcılığında milli harmoniyanın istifadə edilməsinə dair” (4), “Vasif Adıgözəlovun yaradıcılığında milli harmoniyanın prinsiplər” (5), “Musiqi fənlərinin tədrisində Vasif Adıgözəlovun harmoniyasının rolu və əhəmiyyəti” (3), “Vasif Adıgözəlovun musiqisinin üslub xüsusiyyətləri”, “Fikrət Əmirovun vokal əsərlərinin musiqi tematizminin xüsusiyyətləri”, “Cövdət Hacıyevin vokal əsərlərinin musiqi tematizminin bəzi xüsusiyyətləri” (2), “Vasif Adıgözəlovun yaradıcılığında milliliyin müasir musiqi dili ilə bağlılığı” və b. İmrəz Əfəndiyevanın iki dəyərli məqaləsini də xüsusi vurgulamaq istəyirik: “Azərbaycan milli harmoniyasının bəzi bədii qanuna uyğunluqları haqqında” (rus dilində) (15), “Azərbaycan milli harmoniyasının “Harmoniya” fənnində tətbiqi” (1).

Bu elmi məqalələrdə bilavasitə və yaxud xüsusi olaraq, milli harmoniya məsələləri araşdırılmışdır. Məsələn, müqayisəli metodla yazılan “Üzeyir Hacıbəyovun və Vasif Adıgözəlovun yaradıcılığında milli harmoniyanın istifadə edilməsinə dair” məqaləsində Azərbaycan musiqişunaslığında milli harmoniyanın tədqiqindən bəhs olunur. Müəllif İ.Abezqauzun, V.Şərifovanın, T.Yaqubovanın, N.Bağırovun, M.Əhmədovanın, M.Qəhrəmanovanın monoqrafiya, dissertasiya və məqalələrində milli harmoniya məsələlərinin nəzəri aspektlərini şərh etmişdir: “İ.Abezqauzun “Üzeyir Hacıbəylinin “Koroğlu” operası” işində dahi bəstəkarın milli harmoniya sahəsində bədii tapıntıları dəqiq, konkret ifadə edilib. Bu işdə Ü.Hacıbəyovun novatorluğu harmoniya ilə yanaşı, həmçinin melodiya, ritm, musiqi formasının sintaksi ilə və digər sahələr açılır. “Lad melosu və harmoniya” fəsli dərin və nəzəri əsaslanmış fikirləri ilə diqqəti cəlb edir. İ.Abezqauz Ü.Hacıbəyovun yaradıcılığında Azərbaycan ladlarının diatonikliyini sübutlu əsasla təsdiq etdi və dahi bəstəkarın “Ümumi birləşdirilmiş harmonik fundamenti altına onları gətirmək” cəhdini incəliklə qeyd etdi. Görkəmli alim konkret musiqi nümunələri əsasında Ü.Hacıbəyovun yaradıcılığında milli harmoniyanın orijinal xüsusiyyətlərini vurgulayır. İ.Abezqauzun qeyd etdiyi kimi, “keyfiyyətcə yeni və əsl bəstəkarlıq təzahür idi” [4, s.87].

Bu müşahidələrindən sonra İ.Əfəndiyev Ü.Hacıbəylinin harmoniyası haqqında çox maraqlı bir fikir irəli sürür: “Beləliklə, Hacıbəyov harmoniyalarının intonasiya-məzmun mənası onda cəmlənir ki, dahi bəstəkarın harmoniyası Azərbaycan ladlarının intonasiyasından “hörülmüş” ekspressiv üsulların sərbəst blokunda formalaşır və ifadəliliyin konkret faktoru olur” [4, s.87].

Məqalədə musiqişunas-alim Validə Şərifovanın da milli harmoniya üzrə araşdırmalarını şərh edən İ.Əfəndiyeva bu xüsusda yazır: “V.Ş.Əlixanova-Şərifovanın bir çox elmi işlərində milli harmoniyanın problemləri ən dərin elmi əsaslanmasını tapır. Milli musiqinin bədii qanuna uyğunluqlarının və major-minor sisteminin ümumavropa ənənələrin sintezi kontekstində Q.Qarayevin, F.Əmirovun, C.Hacıyevin, S.Hacıbəyovun mərhələ əsərlərinin təhlili verilən “Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərində milli harmoniyanın xüsusiyyətləri” adlı elmi tədqiqatı dəyərli əhəmiyyətə malikdir” [4, s.88].

İ.Əfəndiyeva Ü.Hacıbəylinin mahnı və romanslarında milli məqamların kadans xüsusiyyətlərinin harmoniyaya təsirini təhlil edərək yazır: “Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında kadensiya Ü.Hacıbəyovdan başlayaraq, bu günə qədər olduqca tə-

kamülləşmişdir. Bununla belə, faktura zənginliyinin üslub normativliyi böyük rol oynayır, burada “melos altında” hərəkət edən enerji görünür. Cəsarətlə qeyd etmək olar ki, milli köklərə əsaslanan kadans dönmələrində melodiya və harmoniyanın bağlılığı aydın görünür. Melodiya və harmoniyanın intonasiya-məna həmrəyliyi kadensiya formullarının əsas sintaqmasını şərtləndirir.” [4, s.88]. Aşiq havalarının nota yazılarında (S.Rüstəmov, Ə.Eldarov, N.Bağirov, T.Məmmədov) özünü göstərən “aşiq harmoniya”sı da alimin diqqətini cəlb etmişdir. Məqalədə Ü.Hacıbəylinin əsərlərində aşiq harmoniyasının təzahürləri göstərilmişdir.

İ.Əfəndiyeva milli harmoniyaya dair qaldırdığı məsələləri V.Adığözəlovun da yaradıcılığında araşdırılmış, onu Ü.Hacıbəylinin milli ənənələrini davam etdirən bəstəkar kimi səciyyələndirmişdir. Bəstəkarın vokal, xor, fortepiano əsərlərini təhlil edən alim, “Layla” romansı haqqında da maraqlı müləhizələr bildirmişdir: “V.Adığözəlov milli xüsusiyyətlərlə səciyyələnən layla janrinə yeni faktura, dinamika, struktur genişliyi, miqyaslıq, yeni nəfəs gətirir və ən başlıcası, bu romansda milli harmoniyani zənginləşdirir. Romansın girişində verilən plaqal dönmədə təravətli və ekspressiv subdominant funkisiyaları səslənir. Kiçik bir özəyin hər dəfə yeni boyalarla avazlanması, musiqiyə yeni nəfəs, yeni kolorit bəxş edir. Həmin romansda konsonans funkisiyalarla yanaşı dissonans funkisiyalar da istifadə olunur... Həqiqətən də “Layla” əsərində dissonans septakkordlar, nonakkordlar yenə də dissonans komplekslərə həll olunur...” [4, s.91].

İmruz Əfəndiyevanın xidmətlərindən biri də onun “Harmoniya” fənni üzrə proqramlar, metodik vəsaitlər tərtib etməsidir. Bundan başqa, o, təcrübəli alim və pedaqq kimi gənc musiqişünasları aktual nəzəri mövzulara cəlb edir, magistr və fəlsəfə doktoru dissertasiyalarında nəzəri mövzuların həllinə nail olur. Məsələn, İ.Əfəndiyevanın elmi rəhbərliyi ilə gənc musiqişünaslar tərəfindən “Tofiq Quliyevin mahni yaradıcılığında harmoniyanın formayaradıcı xüsusiyyətləri”, “Cövdət Hacıyevin harmoniyası”, “Musiqi nəzəriyyəsi kafedrasının müəllimlərinin bir sıra elmi-tədqiqat işlərində musiqi-nəzəri problemlərin araşdırılması”, “Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərində kollaj”, “Qara Qarayevin harmoniyasının bəzi xüsusiyyətləri və dramaturji rolu”, “Fikrət Əmirovun fortepiano əsərlərində musiqi tematizminin və harmoniyanın xüsusiyyətləri” və s. bu kimi nəzəri mövzularda elmi işlər yazılmış, harmoniya, o cümlədən, milli harmoniya məsələləri araşdırılmışdır.

İmruz Əfəndiyevanın fundamental tədqiqat işlərindən biri də Vasif Adığözəlovun yaradıcılığına həsr olunmuşdur. Görkəmli bəstəkar və pedaqq, xalq artisti Vasif Adığözəlovun yaradıcılığını uzun illəri tədqiq edən İmruz Əfəndiyeva mühüm elmi fəaliyyətinin nəticəsi olaraq, “Vasif Adığözəlovun yaradıcılığı milli ənənələr kontekstində” doktorluq dissertasiyasını və “Vasif Adığözəlov” monoqrafiyasını yazmışdır. Təcrübəli alimin apardığı təhlillər nəzəri musiqişünaslıq üçün böyük elmi-metodoloji əhəmiyyət kəsb edir. Bəstəkarın yaradıcılığında müxtəlif janrları tədqiq edən İ.Əfəndiyeva, tematizm, forma, dramaturgiya, melodiya, intonasiya, harmoniya, polifoniya xüsusiyyətlərinin müfəssəl təhlilini aparmışdır. V.Adığözəlovun milli üslubu, musiqi dili haqqında nəzəri nəticələrini təqdim edən İ.Əfəndiyeva “aşiq harmoniyası”, müğamların və məqamların milli üsluba təsiri, milli intonasiya, harmonik üslub haqqında maraqlı müləhizələr irəli sürmüştür. Ümumiyyətlə, Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinə xas olan

milli ənənə, müasirlik, milli üslub kimi xüsusiyyətlərin bu və digər şəkildə milli harmoniya ilə əlaqəsi İ.Əfəndiyevanın nəzəri tədqiqatlarının leyttemasıdır.

Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərində milli harmoniyanın xüsusiyyətləri “Ümumi fortepiano” fənninin tədrisində nəzərə alınmalıdır. Azərbaycan Milli Konservatoriyasında tar, kamança, qanun, balaban, milli vokal, xanəndə, bəstəkarlıq, musiqişünaslıq ixtisasları üzrə təhsil alan tələbələr “ümumi fortepiano” dərsində Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərinə müraciət edərkən, bu əsərlərdə milli məqamların, kadanslarım, muğam və aşiq intonasiyalarının və milli harmoniyanın necə tətbiq olunması barədə müəllimlər məlumat almırlılar. Bununla gələcəyin mütəxəssisləri milli üslub, fərdi üslub, milli harmoniya haqqında konkret və dərin biliyə, məlumata yiyələnə bilərlər. Bu fənnin tədrisinə dair elmi-metodik vəsaitlərdə milli harmoniyaya diqqət yetirilməsi Azərbaycan Milli Konservatoriyasında tədris metodu kimi aktual əhəmiyyət daşıyır.

### **ƏDƏBİYYAT:**

1. Əfəndiyeva İ.M. Azərbaycan milli harmoniyasının “Harmoniya” fənnində tətbiqi / Azərbaycan musiqi pedaqogikası müasir mərhələdə: problemlər və axtarışlar: respublika elmi-praktik konfransın materialları. B.: BMA, 2000, s.4-6.
2. Əfəndiyeva İ.M. Cövdət Hacıyevin vokal əsərlərinin musiqi tematizminin bəzi xüsusiyyətləri / Bəstəkar və zaman: məqalələr toplusu. B.: BMA, 1997, s.16-24.
3. Əfəndiyeva İ.M. Musiqi fənlərinin tədrisində Vasif Adığözəlovun harmoniyasının rolu və əhəmiyyəti / Musiqi fənlərinin tədrisində fortepiano alətinin rolu: respublika elmi konfransının materialları. B.: ADPU, 2004, s.6-9.
4. Əfəndiyeva İ.M. Üzeyir Hacıbəyovun və Vasif Adığözəlovun yaradıcılığında milli harmoniyanın istifadə edilməsinə dair // “Musiqi dünyası” jurnalı, 2004, № 3-4/21, s.87-92.
5. Əfəndiyeva İ.M. Vasif Adığözəlovun yaradıcılığında milli harmoniyanın prinsipləri // Azərbaycan milli musiqisinin tədqiqi problemləri: elmi məqalələr toplusu. 5-ci buraxılış. B.: Adiloğlu, 2004, s. 151-154.
6. Берков В.О. Гармония и музыкальная форма. М.: Сов. Композиор, 1962, 568 с.
7. Бычков Ю.Н. Из истории изучений лада и гармонии: Учебное пособие. М.: Изд.МГИК, 1993, 72 с.
8. Жгенти И. Д. Гармония народных многоголосных песен Западной Грузии: Автореф. дис... канд. иск. Тбилиси,1983, 25 с.
9. Истомин И.А. Мелодико-гармоническое строение русской народной песни. М.: Сов.композитор, 1985, 184 с.
- 10.Мазель Л. А. Проблемы классической гармонии. М.: Музыка, 1972, 616 с.
- 11.Тюлин Ю.Н. О зарождении и развитии гармонии в народной музике / Вопросы теории музыки: Сб.ст. Вып. 2. М.: Музыка, 1970. - с. 3-21.
- 12.Федотова Н. А. Закономерности гармонии в музыке XX века и подходы к её анализу // Научно-методический электронный журнал «Концепт». 2016, Т. 2, с. 611–615. URL: <http://e-koncept.ru/2016/46141.htm>.
- 13.Холопов Ю.Н. Очерки современной гармонии. М.: Музыка, 1974, 288 с.
- 14.Эфендиева И.М. Васиф Адигезалов. Монография. Б.: Шур, 1999, 324 с.
- 15.Эфендиева И.М. О некоторых художественных закономерностях азербайджанской национальной гармонии / Актуальные проблемы музыкальной педагогики и исполнительства: материалы республиканской научно-практической конференции. Б.: БМА, 2002. с.4-12.

Айгюн АББАСОВА  
Преподаватель АНК

## ВОПРОСЫ НАЦИОНАЛЬНОЙ ГАРМОНИИ В ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЯХ ИМРУЗ ЭФЕНДИЕВОЙ

**Резюме:** В статье рассматриваются общие вопросы национальной гармонии, дифференцируются музыковедческие подходы к понятию «национальная гармония». Предметом статьи является теоретические исследования известного музыковеда, доктора искусствоведения, заслуженного деятеля искусства, профессора Имруд Эфендиевой. В этих работах исследуются проблемы национальной гармонии в творчестве азербайджанских композиторов.

**Ключевые слова:** национальная гармония, Имруд Эфендиева, национальная композиторская стиль

Aygun ABBASOVA  
Lecturer of ANC

## QUESTIONS OF NATIONAL HARMONY IN THEORETICAL RESEARCHES OF IMRUZ EFENDIYEVA

**Summary:** The article deals with issues of national harmony, differentiates musicological approaches to the concept of “national harmony”. The subject of the article is theoretical studies of an outstanding musicologist, Doctor of Art, Honored Art Worker, professor Imruz Efendiyeva. In these works are explored the problems of national harmony in the works of Azerbaijani composers.

**Key words:** national harmony, Imruz Efendiyeva, national composer style

**Рәycilər:** sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Akif Quliyev  
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Gülcənnət Baxşiyeva

**Нурида ИСМАИЛЗАДЕ**

БМА им.У.Гаджибейли

кандидат искусствоведения, доцент

Адрес: Баку, район Низами, ул. Шамси Баделбейли 98

Email: ismayilzade.nuride@mail.ru

## **РОЛЬ БАКИНСКИХ ОПЕРНЫХ И СИМФОНИЧЕСКИХ СЕЗОНОВ В РАЗВИТИИ НАЦИОНАЛЬНОЙ КОМПОЗИТОРСКОЙ ШКОЛЫ (1929-1930)**

**Резюме:** Рассматривается деятельность бакинского оперного театра за указанный период. Несмотря на то, что репертуар состоял преимущественно из оперных произведений мировой классики, азербайджанским композиторам все-таки удавалось изменить ситуацию в пользу постановок оперных произведений отечественных композиторов. Значительную роль в музыкальной жизни Баку играли симфонические сезоны. В статье освещаются гастроли пяти выдающихся дирижеров в течение 5-го симфонического сезона.

**Ключевые слова:** постановка, приглашение, национальный колорит, большой успех, обеспечение

Организация летних симфонических сезонов 1929 шла полным ходом на фоне подготовки к открытию осеннего оперного сезона, предварительные работы и организация которого в сентябре были закончены. Была набрана труппа, состоящая из новых артистов, составлены хор, оркестр, балет и выработан основной план предстоящей работы. Для руководства музыкальной частью театра был приглашён один из лучших дирижёров того периода А.М.Пазовский. Под его руководством должны были вестись занятия не только по постановке новых опер, но и по возобновлению старых. Одним из важных вопросов, волнующих дирекцию театра, являлся репертуар. В репертуаре нашли место хорошо знакомые зрителю оперы: «Князь Игорь» А.Бородина, «Царская невеста» Н.Римского-Корсакова, «Шах Сенем» Р.Глиэра и др. Впервые в репертуар театра были включены ни разу не поставленные в Баку: «Золотой петушок» Н.Римского-Корсакова (с подлинным текстом до исправления царской цензурой), «Волшебная флейта» В.Моцарта, «Фиделио» Л.Бетховена, «Валькирия» Р.Вагнера и «Прорыв», революционная опера молодого советского композитора С.Потоцкого» (1).

Простмотрев репертуар оперного театра, мы вновь не встречаем ни одного произведения азербайджанских композиторов, хотя они пользовались огромным интересом у зрителей. Откуда же было взять рост творческой активности, если дирекция театра не включала в план даже имеющиеся оперы У.Гаджибейли, З.Гаджибейли и М.Магомаева? Неужели «Прорыв» С.Потоцкого был нужен нашему зрителю больше, чем оперы на своём родном языке? Однако, все ответы упирались в окружающую нас тогда социальную и политическую обстановку, требованиям партии, для которых развитие национального искусства не имело приоритетного

значения. Отрадно, что дальнейший ход исторического развития, а главное, личность Узеира Гаджибейли, смогли со временем изменить ситуацию в пользу интенсивного развития азербайджанской классической музыки. А пока вернёмся к музыкальным событиям конца 20-х годов, когда руководство постановочной частью было поручено бывшему режиссёру (санкт-петербургского) музыкально-драматического театра И.П.Варфоломееву. Предполагалось также приглашение и других режиссёров на отдельные постановки.

Открытие оперного сезона состоялось 20 октября оперой «Князь Игорь». Опера шла в новой постановке режиссёра И.Варфоламеева. Надо сказать, что произведения композиторов «Могучей Кучки» пользовались большим успехом, поэтому не случайно, что открытие сезона состоялось именно оперой А.Бородина. Наличие национального колорита в их произведениях, использование народных песен, воспевание могучей силы народа, протестующего против гнета верховной власти, выразительные образы народных героев, их искренние чувства (несмотря на разность исторического времени) были созвучны борьбе Советского народа за установление новой власти, своих прав, свободу и независимость граждан, за утверждение главных человеческих ценностей. Отсюда исходила исключительная популярность опер «Борис Годунов», «Князь Игорь», «Садко», «Царская невеста». После «Князя Игоря» в репертуаре шла опера «Царская невеста» Н.Римского-Корсакова, по сути являющаяся единственным опытом композитора в области историко-бытовой оперы. На фоне воспроизведения мрачного быта эпохи царя Ивана Грозного, показ выразительных жизненных образов, свежая и привлекательная музыка, в значительной мере построенная на художественной обработке народных песен, обеспечили этой опере прочный и длительный успех. Как отмечалось в печати: «Спектакль построен на коллективной вдумчивой работе всего ансамбля (а не на случайном исполнительском подборе, как это было часто до сих пор), – в этом именно сила его художественного воздействия» (1).

Осенью того же года были намечены гастроли, тесно связанного с нашей музыкальной культурой, композитора и дирижёра Р.М.Глиэра, который должен был дирижировать исключительно своими произведениями – II симфонией, увертюрой к «Шах Сенем» и т.д.

Наконец, в декабре дважды за месяц был помещён анонс о том, что будет поставлена:

**4 декабря**  
**Большой Государственный театр им.М.Ф.Ахундова**  
**Тюркская опера**  
**«Асли и Керем» У.Гаджибекова**

Однако, несмотря на наличие в печати рецензий музыкальных критиков на каждую постановку в театре, об опере «Асли и Керем» мы не встретили ни одного отзыва музыковедов.

◆ В области искусства были достигнуты большие успехи. Благодаря деятельности выдающихся азербайджанских музыкантов, сыгравших огромную роль в создании профессиональных национальных музыкальных кадров, был отмечен значительный сдвиг в развитии азербайджанской классической музыки. Периодические постановки любимых народом мугамных опер и музыкальных комедий, создание оркестра народных инструментов, деятельность Азгосконсерватории – привели к повороту в пользу изучения и пропаганды национального музыкального творчества.

С начала 30-х годов стали осуществляться гастроли азербайджанского (турецкого) художественного театра по Советскому Союзу. Гастроли, начавшиеся в марте 1930 года продлились в течении 3-х месяцев и охватили города Санкт-Петербург, Казань, Самару и Астрахань. В гастрольной поездке участвовало 50 человек, целью которых было показать достижения азербайджанского театра и содействовать культурному сближению народов СССР.

В марте на гастролях в Баку побывал один из лучших представителей русского вокального искусства Дмитрий Смирнов, эмигрировавший в первые годы Советской власти во Францию. Блестящий голос и исключительное мастерство пения создали ему громкую славу. Отдавая должное таланту и мастерству Д.Смирнова, музыковеды подчёркивали, что обществу «нужен не холодный отблеск чужого нам прошлого, а чистый блеск настоящего, волнующего, бодрящего, зовущего вперёд».

Безусловно, главным явлением в музыкальной жизни были бакинские симфонические концерты. Прекрасный состав оркестра, выдающиеся дирижёры, серьёзный репертуар, характеризовали их как большое культурное дело. Дирекция концертного сезона заключила договоры на 5-й симфонический сезон (1930 г.) с рядом крупных иностранных дирижёров. Были приглашены Ренэ Батон (Париж), Владимир Савич (Нью-Йорк), Рудольф Зигель (Берлин), Мартин Спаньярд (Голландия), Георг Себастьян (Берлин), Стефан Штрассер (Вена). Такому «созвездию» знаменитых дирижёров мог бы позавидовать даже самый современный, развитый во всех отношениях культурный центр. Р.Батон, В.Савич, С.Штрассер были хорошо известны бакинцам по предыдущим выступлениям, однако другие дирижёры приехали в Баку впервые.

Из приведённых анонсов, помещённых в газетах, становится известно, что в перерывах между концертами классической музыки, стали устраиваться концерты восточной музыки в исполнении симфонического оркестра народных инструментов. Как прежде, в программу концертов впервые включены новые произведения, среди которых были «Петрушка», «Жар-птица» И.Стравинского, симфоническая поэма «Саломея» Г.Гедля, концерт (e-moll) для фортепиано с оркестром И.Айсберга (в исполнении С.Фукс) и др. произведения. Как видим, в 1930 году состоялся 5-й симфонический сезон, который продлился около трёх месяцев, в течение которых прозвучало может быть, слишком много классической музыки.

Итогам симфонических концертов была посвящена интересная статья музыкального критика А.Ледогорова. Дело в том, что в резолюции совещения по театральному вопросу ЦК КП(б) Азербайджана были приняты некоторые положения, которые были направлены на дискредитацию в глазах общества организации симфонических концертов – «Ненужная буржуазная затея» – такова была идеологическая установка всей этой печальной кампании. Здесь рассматривались достижения и недостатки за последний пятый симфонический сезон. В статье отмечалось, что: «Дирекция сезона безусловно показала большие достижения. Прежде всего, превосходный оркестр, ряд первоклассных дирижёров и солистов, заметное освежение репертуара и, наконец, выступление критика Чемоданова, характеризовавшего исполняемые произведения» (2). В качестве недостатков отмечалась доведённая до крайности гастрольная система, эффективность которой как в художественном, так и хозяйственном отношении, с каждым сезоном заметно падала, к тому же такая «перенасыщенность» знаменитых дирижёров и, соответственно, их программы уже не всегда обеспечивали должный интерес со стороны слушателей. Порой организаторам не удавалось заполнить и половину зала, поэтому возникла угроза закрытия подобной практики обустройства летних симфонических сезонов. Итак, в итоге пятого года существования симфонических концертов было сделано заключение: «что создано большое культурное дело, весьма ценное в воспитательном и художественном отношении, что в оркестре удалось создать такую образцовую дисциплину, которой мог бы позавидовать самый лучший оркестр в стране». Несмотря на звучащую со стороны не объективную критику, симфонические сезоны продолжали организовываться и в последующие годы.

#### ЛИТЕРАТУРА:

- Газета «Бакинский рабочий» 16 сентября 1929 г., № 224.
- Газета «Бакинский рабочий» 11 сентября 1930 г., № 224.

Nuridə İSMAYILZADƏ

Ü.Hacıbəyli adına BMA  
sənətşünaslıq namizədi, dosent

#### MİLLİ BƏSTƏKARLIQ MƏKTƏBİNİN İNKİŞAFINDA (1929-1930) BAKININ OPERA VƏ SİMFONİK MÖVSÜMLƏRİNİN ROLU

*Xülasə: Göstərilən zaman ərzində Bakının opera teatrının fəaliyyətinə nəzər salınır. Baxmayaraq ki, onun repertuarında dünya klassiklərin opera əsərləri əksəriyyət təşkil edirdi, Azərbaycan bəstəkarları öz opera tamaşalarının qoyulmasına nail olurdular. Bakının musiqi həyatında simfonik mövsümlər əhəmiyyətli rol oynayır. Məqalədə 5-ci simfonik mövsümlərdə beş görkəmli dirijorun fəaliyyəti işıqlandırılır.*

*Açar sözlər: tamaşa, dəvət, milli kolorit, böyük uğur, təminat*

Nurida ISMAILZADE  
BMA name U. Hajibeyli,  
Associate Professor, PhD in Arts

## THE ROLE OF BAKU'S OPERA AND SYMPHONY SEASONS (1929-1930) IN THE DEVELOPMENT OF THE NATIONAL COMPOSERS SCHOOL

**Summary:** *The activity of the Baku Opera Theater is being considered for the indicated period. Despite the fact that the repertoire consisted mainly of operatic works of world classics, Azerbaijani composers still managed to change the situation in favor of performances of azerbaijani composers operas. A significant role in the musical life of baku was played by symphonic seasons. The article highlights the tours of five outstanding conductors during the 5th symphonic season.*

**Key words:** Staging, invitation, national character, a great success.

**Rəycilər:** sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, Nərminə Bayraməlibəyli;  
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Həbibə Məmmədova

**Mehmet Sait Halim GENÇOĞLU**  
Kafkas Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Öğretim Görevlisi  
Email: mshgencoglu@gmail.com

## TÜRK MÜSİKİSİ’NDE GÜFTE – BESTE MÜNÂSEBETİ

**Özet:** Türk Mûsikîsi eserlerini meydana getiren iki aslî unsur olan güfte (söz) ve beste (ezgi), birtakım kâidelere göre bir araya getirilmiştir. Bu çalışma; Türk Mûsikîsi’nde güfte-bestे ilişkisinde ölçüt olarak kullanılan prozodi, arûz ve Türkçe’ye özgü fonetik-gramatik kuralları tümüyle ele alarak mukâyeseli bir değerlendirmeyle ortaya koymaktadır. Çalışmada; kaynak tarama, karşılaştırma, kritik ve analiz yöntemleri kullanılmıştır. Çalışma; bu konudaki bilgi kirliliğini, yaklaşım hatalarını ortadan kaldırması ve değerlendirme esaslarını belirlemesi bakımından önemlidir.

**Anahtar Kelimeler:** Güfte - Beste Münâsebeti, Prozodi, Arûz, Türk Dili ve Müzik

### Giriş

Türk Mûsikîsi’nde güfte ve beste uyumu husûsunda muhtelif çalışmalar yapılmış olsa da bu hususa ekseriyetle dar bir çerçeveden bakılmış ve buna temel oluşturan birçok unsur göz ardı edilmiştir. Bunun başlıca nedeni; bu alanda fikir ortaya koyan ilgililerin edebiyat ve mûsikî bilgisine birarada hâkim olmamalarıdır. Bu itibarla Türk Mûsikîsi’nde güfte-bestë münâsebetini ortaya koyabilmek için mûsikî ilmine, edebiyata ve husûsen de Türk dilinin hece, cümle, vurgu, tonlama vb. gibi yapılarını esaslı şekilde ele almak elzemdir.

Türk Mûsikîsi açısından güfte-bestë uyumu konusu, özellikle 1826’dan sonra başlayan mûsikî ıslâhi ve inkişâfi sürecinde Batı kaidelerinin esas alınması hasebiyle “prozodi” kavramına indirgenmiştir. Hâlbuki güfte-bestehususunun değerlendirilmesinde prozodi hususu sadece bir unsuru ifâde ederken bununla birlikte arûz sistemi, hece ölçüsü ve Türk dilinin kendine has vurgu, tonlama ve diğer özellikleri esas teşkil eder. Hülâsâ Türk Mûsikîsi’nde güfte-bestë münâsebetihususu değerlendirilirken tüm bu hususlarla hüküm vermek mümkündür.

Dolayısıyla bu konu, Uysal’ın ilgili eserinde de belirtildiği gibi edebiyat ilmi ve kâidelere hâkim mûsikîcilerce irdelediği takdirde temellendirilebilir [27].

### Prozodi ve arûznedir, unsurları nelerdir?

Mûsikî ve şiirin; evrensel ritmik dürtünün ilk ve doğrudan olan duyusaldışavurumlarından olduğu anlaşılmıştır. Başlangıçta onlar, içgüdüsel olarak, kelimelerin melodye uydurulmuş söze dayalı hissi şeklinde kaynaştırılmıştır. Fakat yaşam gitgide karmaşıklaştığından bu iki sanat birbirinden ayrılmış, her biri kendi yaratıcılığını ve ritmik dürtünün kendine özgü ifadesini geliştirmiştir. Yüzyıllar sonra, bu şâheserlerin bir birikimi meydana gelmiştir. Araştırmacılar tarafından ele alınmışlar, eski şair ve grameciler, geleceğin şairleri için kurallar oluşturmaya başlamışlardır. Bu sûretle prozodi doğmuş ve modern bakış açısından gitgide şîrsel yapının belirli birbilimiolarak gelişmiştir [18].

Prozodi terimi; mûsikî ilmine, “Bati” ifâdesiyle genelleştirilen Avrupâî kültürün kazandığı, güfte-bestë uyumunubelirli unsurlarla inceleyen ve değerlendiren edebî disiplindir.

Ülkemizde prozodikavramından ilk kez eden müzikolog Mahmut Râğıp Gâzimihâl'dir. Gâzimihâl'e göre "prozodi; kelimelerin vurgu, çıkarılış ve kıymete uyarlık bakımlarından iyi telâffuzu... Sözler ile mûsikînin bu doğruluğu kollayacak sûrette uzlaştırılmış bulunması... Zamanımızın ses mûsikisinde eskiden olduğundan daha titizlikle prozodi kaygısı izhâr olunduğu açıklır. Prozodi kuralları araştırılarak her kelimenin hece kemmiyetine (uzunluk – kısalık) iyice uygun nota kümecikleri düşürülmeye gayret ediliyor" [10].

Hüseyin Sadettin Arel'e göre prozodi, güfteli eserlerde sözün besteye taksim edilmesini anlatan bir ilimdir [2].

Anlaşılacağı gibi prozodi kavramı; birtakım kâideleri ihtiyâvâ eder ve bunlar vâsıtasiyla sözlü yapıtların telâffuzunu, düzenini, mûsikî ile bütünlleşme esaslarını belirler. Prozodi sistemi; sözcükleri oluşturan hecelerin uzunluk ve kısalık tespitiyle bunların dile, telâffuza uyumunun üzerinde durur. Buna göre; sessiz harf ile biten heceler uzun (kapalı), sesli harf ile biten heceler ise kısa (açık) hecelerdir. Buna bağlı olarak konuşmadaki tonlamanın veya mûsikî eserlerinin bu düzene uygun oluşturulması gereklidir. Sözcüklerin anlaşılırlığı bakımından uzun hecelere değer bakımından uzun sesli nota, kısa hecelere kısa nota verilmelidir. Bunun yanı sıraprozodi; sözcüklerdeki vurgu konusuna eğilir ve tonlama unsurunun olduğu her ortamda vurgunun doğruluğunu inceler. Sözlü yapıtlardaki veya mûsikî güftelerindeki sözcükler ile cümlelerin vurguları önem taşır. Vurgu vâsıtasiyla sözcüğün veyacümlenin anlamında, ifâdedeki öneminde değişiklik oluşturulabilir. Hattâ buna "mânâ prozodisi" adı verilir. Türkçe sözcüklerde vurgu genellikle son hecede olmakla berâber, verilmek istenen anlama göre bu hecenin yeri değişebilir. Ünlem, pekiştirme gibi durumlarda bu özellik ortaya çıkar. Türkçe cümlelerde de vurgu son sözcükte, yâni ana fildedir. Ancak ünlem veya pekiştirme gibi durumlarda vurgulu sözcük değişimdir, diğer öğeler vurgulanabilir.

Türk dilinde prozodi aslı öneme sahip olmamakla birlikte özellikle Avrupa dillerinde temel teşkil eder. Nitekim örneğin bir İngilizce sözcüğün bölünmesi, uzunluk-kısalık vb. gibi yollarla vurgulu hecesinin değiştirilmesi; o sözcüğün anlaşılması çok güçlestirecektir. Türk dilinde ise bir sözcük, bölümne veya vurgu yerinin değiştirilmesi durumunda da anlaşılabilir. Zîrâ Türk dilinin anlaşılmasında esas; her şeyden evvel telâffûzdur.

Prozodi sistemini bu sûretleifâde ettikten sonra Türk Mûsikisi'nde güfte – beste dengesinde, ilişkisinde esas alınan aruz kavramını ele alalım.

Aruz, sözlük anlamı îtibâriyla şöyledir:

Şiirin âhenk ölçülerinden, nazmin vezinlerinden bahsedeni ilim. Arap, Fars, Türk şiirinde kullanılan vezin ki; hecelerin uzunluk (kapalılık) ve kısalık (açıklık) değerlerine dayanır [12].

Güldaş'ın aruza ilişkin açıklamaları da aruzun önemini ve mûsikiyle ilişkisini ifâde etmektedir:

Aruz, kısa ve uzun hecelerin birbiriyle muntazam nöbetleşmesiyle sıralanmasından meydana gelmiştir. Bu vezinle söylemiş bir şiirin bütün mîsrâlarda kısa ve uzun heceler hep aynı yerde olacağının, mîsrâlar, aynı seslerin aynı yerlerde tekrarlanmasından doğan bir âhenkle söylenilir. Vezin, belirli bir düzenle mîsrâlara aynı

âhengi verir. Bu âhenk ilk bakışta bir melodi değil, bir tempodur, notalanmadır. Kisaca mûsikîdir. (...) Fuat Köprülü ise aruzdaki bu mûsikînin, muayyen bestelerle okunmak için meydana getirilmiş olduğu görüşündedir [12].

### Batılılaşma Zihniyeti ve Prozodinin Türk Mûsikî'sine Sirâyeti

Prozodi disiplininin Türk Mûsikî'sine tesirini; Osmanlı Devleti'nin batılılaşma, batı kültür ve medeniyetinden yararlanma niyetiyle hareket etmesinden itibâre incelemek gerekir ki bunun ilk fiili, gözle görünür adımları; 3. Selim döneminde başlasa da en etkin sûrette 19. yüzyılın ilk çeyreğine, yani 2. Mahmud'un 1826 yılında Mehter-i Hümâyûn'u kaldırip Mızika-i Hümâyûn'u kurmasına isabet eder.

3. Selim'le başlayan değişim hareketleri, idârede ve kültürde istenilen düzeye gelinemeden sona ermiştir. 1826 yılı, gerçek anlamda batılışmanın uygulama alanı bulduğu başlangıç tarihi kabul edilebilir. Güçlü bestecilerimizden olan 2. Mahmud, saraya davet ettiği İtalyan besteci Donizetti ile müziğimize ve bestecilerimize ne denli sıkıntı vereceğini tahmin edemezdi [21].

Mehterin Avrupa askerî bandolarına uyarlanan vurma sazları, tâlihin bir cilvesi olarak ondokuzuncu yüzyıl başlarında yeni biçimleriyle Türkiye'ye dönmüştür. Batı etkisi o yıllarda askerî mûsikî takımlarına iyice girmiştir, 1820 dolaylarında da o zaman “tambourmajor” denilen bando zâbitleri yönetiminde yeni bandolar kurulmuştur. Batı mûsikîsinin etkisiyle mûsikîde armoniye yer verilmeye başlanması, daha sonraki değişiklikleri hazırlamıştır. Türk mûsikîciler için bir yenilik olan armoninin uygulanması, Avrupa tekniğinin Türk askerî bandolarına girmesini kolaylaştırmıştır. Mehter örgütü ile Yeniçeri Ocağı arasındaki yakın bağ ise; mehterin âkîbetini kaçınılmaz hâle getirdi. 1826'da Sultan 2. Mahmud Yeniçeri Ocağı'ni kaldırdı, Bektâşîliği yasakladı ama bu tarikat yer altına inerek varlığını sürdürdü. Yeniçeriliğin kaldırılması ve Bektâşî tarikatının yasaklanmasıyla mehter örgütleri de altüst oldu. Vakâ-i Hayriyye diye anılan ıslahat, eski kurumların varlığına son verilerek yeni kurumlar oluşturulması anlamına geliyordu. Aynı dönemde Türk askerî mûsikî takımı da yerini, Batı örneğine göre kurulan yeni askerî bandolara bırakmıştır. 1831'de Mızika-i Hümâyûn adlı bir askerî mûsikî kuruluşu oluşturulup sultanın gözetimine verildi [Aksoy, 70; 2007].

Mızika-i Hümâyûn ile Türk Müziği'nde yeni arayışlara, yeni açılımlara yönelme çalışmalarına başlanmıştır [5]. Bu yeni teşkilâtın kurulmasıyla Avrupa'dan birçok eğitimci getirilmiş, bu hocalara yüksek rütbe ve yetkiler verilmiştir. Mehterhâne yerine Mızika-i Hümâyûn'un kurulmasıyla mûsikî alanında tam anlamıyla bir değişim gerçekleşmiştir. Bu değişimle, gelişim niyetlenmiş ancak Avrupa'dan alınan sistem, mûsikî teorisi, anlayışı ve repertuarı; Osmanlı askerî mûsikîsini, kültürü ve tüm yapısıyla ortadan kaldırmıştır. Batı kültürü ve sistemine dayanan bu bando musikîsini öğretmek adına Avrupa'dan getirilen hocalar; Osmanlı ordusuna kendi musiki anlayışlarını, duyumlarını, nota ve teori sistemini öğretti. Öyle ki bu süreç Osmanlı'nın; kendi mûsikî kültürünü, birikimini, coşkunluğunu, repertuarını kendi isteğiyle bir kenara bırakmasına ve zamanla unutmasına mâl oldu. Osmanlı mûsikîsinin uzun bir dönem nazarî faaliyetlerden uzak kalması, mûsikîcilerin ve nazariyatçıların, birkaç isim dışında etkin, özgün çalışmalar ortaya koymaması da bu şekilde bir Batı'ya yöneliş sevk olmayı zorunlu kılmıştır.

Tam mânâsiyla Mızıka-i Hümâyun'la ortaya çıkan ve gelişen siyâsî, idârî, sosyokültürel vs. anlamda Batılılaşma sevdası; Cumhuriyet Dönemi'ne, millî ruh ve bilinçten yoksun, Batı'ya özenen bir aydın (!) sınıfı getirdi. Bu dönemde halkın diğer kesimleri de ister istemez bu kesimin gündümünde kaldı ve bu bilinçsiz ortam doğrultusunda yapı kazandı. Hele hele Cumhûriyettârihinin ilk yıllarından, Atatürk Dönemi'nden sonra bu anlamda metânet ve bilincin izleri âdetâ yok olduğundan; 1980'lere kadar siyâsî oluşumların türlü çalkantılarıyla sosyokültürel gelişme anlamında oyalanılmış, Türk Mûsikisi eğitimi dâhi yasaklanıp Batı'yı model alan bir anlayışla hareket edilmiş ve netîcede bu zâfiyetler de -ilginçtir ki- Atatürk'e dayanmıştır. Hâlbuki ulu önder yaptığı inkılâplarla, kurduğu kadroyla, vücûda getirdiği kurumlarla istisnâsız her alanda devlet adına büyük mesâfeler katetmiş, bu çağdaş adımları destekleyen birçok söylemde bulunmuştur. Gerçek bunun aksi olsaydı; 1980'lерden – hatta biraz öncesinden- îtibâren okullarda Türk Mûsikisi eğitimi verilmesinin sağlandığı, demokrasının işlerliğinin ve yatırım fırsatlarının arttığı günümüzde kadar geçen yaklaşık 40 yıllık süreçte geldiğimiz nokta bu anlamda tatminkâr olmalydı. Ancak hâlen aynı iktidarsız düşünce yapısında ısrar edilmekte ve Atatürk Dönemi'ndeki gibi gelişimde millilik, kararlılık ve çaba olgusu görülmemektedir.

Atatürk döneminden önceki zihniyeti Ziya Gökalp'in şu fikirlerinden anlamak mümkündür: İstanbul'da mevcut bulunan Dârûlelhân, "dümtek" usulünün... Dârûlelhân'ıdır. Bu kurum, ilkel öğeleri halkın içten ezgilerinde gözüken ve Avrupa Müziği'ne uygun olarak armonize edildikten sonra çağdaş ve batılı bir nitelik kazanacak olan gerçek Türk Müziği'ne hiç önem vermemektedir [11].

Yanlış görüşlerin Türk kültürüne büyük zararları olmuştur. Türk dili, Türk edebiyatı ve Türk tarihi gibi millî kültürün bir parçası olan Türk Mûsikisi yıllarca okullarda okutulmamış, sadece Avrupa medeniyetinin bir parçası sayılan Batı Mûsikisi'ne yer verilmiştir. (...) Türk Mûsikisi'nin okul dışı bırakıldığı, korunmak şöyle dursun kovuluşu, pek tabii olarak onun gelişmesine engel olmuştur [17].

Atatürk, Batı'nın "müziğinin" değil "müzickiliğinin" alınması üzerinde durur. (...) Atatürk'ün gerçekleştirmeye koyulduğu Türk Müzik İnkılâbı'nda esas olan; dışarıdan ürün almak değil, süreç almaktır [26].

Oysa daha sonraki hükümetlerin bu yöndeki zihniyetleri kurumsal yatırımlara da yansımış ve hâlen devam eden Eğitim Fakülteleri'nde Batı Müziği'ne dayanan, bu yöne ağırlık veren eğitim anlayışının temellerini atmıştır. Hattâ bu kurumlarla birlikte faaliyet gösteren Batı Müziği konservatuuarlarının niceliği göz önüne alındığında, ülkemizde Türk Mûsikisi eğitimi veren üniversite düzeyindeki kurumlar çok daha azdır. Bu hâkîkat özel kurslarda, müzik eğitim merkezlerinde dâhi böyledir. İşte bu bilinçsiz gidişat, en az Atatürk döneminde mevcut idi. Öyle ki Atatürk döneminden önce başlayan Batı'yı taklit ve tatbik etme fikri, Atatürk döneminden sonra tekerrür etmiştir.

Öte yandan dünyanın mûsikisi dinlenen ve çalınan Türkiye'de bizim soyumuzdan olan insanların mûsikilerine yabancı kalmamızı izah etmek çok güçtür. Bu dar görüşlülüğü artık bırakmalı, Türkiye dışındaki Türkler'in edebiyatları gibi mûsikilerine de kapılarını açmalıyız [17].

## Prozodi ve Aruzun Türk Mûsikî'sindeki Yeri ve Önemi

Batı'da 18. yüzyıl ortalarından itibâren ağırlık kazanan bir konu olan “prozodi” ye, Türk Mûsikîsi yazınında ilk olarak, 20. yüzyıl başlarında, Mahmut Râgîp Gâzimihâl tarafından deñinilmiştir [23].

Aruz; Arap dilcilerinden İmam Halil'in, eski Arap şiirlerini esas tutarak bir sisteme bağladığı rivâyet edilen, hecelerin uzunluğu ve kısalığı esâsına dayanan, esas Arap nazmında, muayyen kalıpları Türk, Fars, Efgan, Pakistan ve kısmen Hindistan nazımlarında kullanılan vezindir [8].

Aruz vezni; Osmanlı İmparatorluğu'nun –dolayısıyla medeniyet ve kültürü- rünün- zayıflaması, bunun getirdiği sosyal – kültürel değişimler, yenilikçi akımlar karşısında 20. yüzyılın ortalarına doğru önemini yitirmeye başlamıştır. Klâsik Türk Mûsikîsi'nin eski rağbetini kaybetmesi de aynı dönemlere denk gelmektedir. Her iki sanatın da son temsilcileri bu dönemde ortaya çıkmıştır. Türk Müziği ve Türk Edebiyatı'nın birlikteliği, aruzun önemini yitirmesiyle sarsılmıştır.

Prozodi, bir bestenin ezgi yapısıyla sözlerindeki nazmın duyum ve anlam bakımından birebirile mutâbakatını ifâde eder. Esâsen Türk Mûsikîsi'nde prozodi kaygısı güdülmemiş, güfte – ezgi uyumu için aruz üzerinden yararlanılmıştır. Beste- lemede prozodinin ölçüt alınması, 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra Avrupâî müzik türlerinin Türk müzik kültürüne ve anlayışına nüfuz etmesinden sonra görülmektedir. Klâsik eserlerimizde yer yer görülen prozodik uyum, o eserlerin prozodiyi dikkate alarak bestelendiğinden değil, bestenin aruzla oluşturulmuş güfteyle nota – hece yönünden örtüşmesinden ileri gelmektedir.

Türk Sanat Müziği şaheserlerinin güftelerinin hemen tamamını DîvanEdebiyatı geleneğine, estetiğine, zevkine bağlı olarak yazılmış şiirler teşkil etmektedir [7]. DîvanEdebiyatı'nda temel alınan, yüzyıllarca kullanılmış olan nazım biçimi ise aruzdur.

Aruz ilminin ihtiyâv ettiği kalıplar, kendi içlerinde veya biraraya geldiklerinde bir usûl hissi verirler. Bu husûsiyet, aruz kalıplarına tâbi olarak oluşturulmuş güftelerin mûsikî usûlliyeyle uyumunu meydana getirir.

Müzisyen olarak H.S.Arel, Y.Öztuna ve C.Öney de aruz kalıplarının (...) belirli usûllerle paralellliğini ve çeşitli vâsitalarla usûllere yerleştirilebileceğini genişçe inceleyerek ortaya koyarlar. Bir şair olan Enis Behîç Koryürek'in de aruzdaki âhenk özelliği ve ritmik unsurlarla ilgilendiğine şâhit oluyoruz. Koryürek, aruzun ritmik yapısını tama- men mûsikîye bağlayarak vezinlerin usûllerden meydana geldiğini ortaya atmıştır [12].

Türkçe'nin tarihine bakılırsa, aruz, on üçüncü yüzyıldan beri dilimizde kullanı- liyor. (...) Halkın büyük bir heyecan ve zevk ile dinlediği “Mevlût”, aruz vezniyledir. İstiklâl Marşı'mızın güftesi de aruz vezniyledir [4]. Bir eserin, bizde ulvî bir tesîr yapabilmesi için, ölçütlü, tertipli, vezinli ve bilhassa âhenkli olması; diğer bir tâbirle- mâhir bir hattatin, ehil bir mimarin, duygulu bir bestekârin ve nihâyet içli bir şâirin eseri olması lâzımdır. Aruzla mûsikî arasında âhenk ve mevzû yönünden çok benzer- lik vardır. Aruza, diğer bir tabirle, nazım mûsikîsi de diyebiliriz. Aruz vezniyle yazıl- mis şiirlerin çok defa beste ile terennümü, âyinler, ilâhîler, marşlar, gazeller şeklinde okunması bu yüzdedir. Aruzun husûsiyetlerini gereği gibi anlayabilmek için mûsikî ile olan münâsebetlerini bilmekte fayda vardır [4].

Türk bestekâri için Türk dilinde kullanılan hece ve aruz vezinlerini çok iyi bilmek şarttır. Hattâ alelâde okuyucu, ses sanatkârı; bu şiir vezinlerini bilmelidir. (...) Türk şiiri ve mûsikisinde aruz, hece ve serbest vezinlerden çok daha fazla kullanılmıştır. (...) Aruz bilmeden prozodi öğrenmek mümkün değildir. Aruzu kavrayabilmek için Türk dilinin bazîhusûsiyetlerini, Türk dilbilgisini bilmek esastır. Aslında Türk millî kültürü olarak aruzu her aydın bilmelidir ve her müzisyenin bilmesi şarttır [20].

Klasik Türk şiiri dendiği zaman da bunu aruz vezninin dışında düşünmek zordur. Aruz, İslâmî kültür dairesine bağlı milletlerin ortak şiir ölçüsüdür. Klasik Türk Mûsikisi formları içinde bestelenmiş söz eserlerine şöyle bir göz gezdirmek dahi bestelenmiş şiirlerin vezni ile bunların bestelenmesinde kullanılmış mûsikî usûlleri arasında dikkat çeken bir ilişkinin varlığını hissetmeye yetecektir. Aslında böyle bir ilişkinin varlığı tâ Abdülkadir Merâgi (1360-1435) zamanından beri bilinmiş (...) ve ispat edilmiş... [22].

Müziğin ses sisteminden usûle kadar hemen her noktasının en ince ayrıntılarına kadar incelendiği eski risalelerde prozodi kavramından bahis yoktur. Gerçi “düzgün konuşma sanatı” diyebileceğimiz “tecvîd” konusunda çok şeyler yazılmıştır ama tecvîdin besteli eserlerle bağdaştırılması hususunda herhangi bir kayıt yoktur. Elimizdeki örnekler de prozodinin geçmişte hiçbir zaman sözkonusu olmadığını rahatça kanıtlayacak kadar çok sayıdadır. Zaten Türk Müziği gibi makamsal temel üzerine kurulu ve melodiye ağırlık veren müziklerde ezginin sözden üstün olması da kaçınılmazdır. Bugün “kural” olarak nitelenen sınırlamalara uymayan ezgisel hareketler “hata” sayılıp bu kurallar eski eserlere tatbik edilirse, en ünlü bestecilerin en tanınmış parçalarında bile “yanlış” diye nitelendirilebilecek yüzlerce örnekle karşılaşılır. Bu yol İtri’den Dede’ye, Ebûbekir Ağa’dan Lemi Atlı’ya kadar hemen her bestecinin “kompozisyon hatası” yapmış oldukları anlamına gelir ki; böylesine bir uygulama, en azından gereksizdir. Girtlak nağmelerinin (...) hâlâ gelenek sayıldığı, daha da önemlisi sözün değil melodinin etkin olduğu Türk Müziği’nde prozodinin bir kurallar bütünü olarak uygulanmasını beklemek son derece güç, hatta imkânsızdır. Ezgiden fedakârlık edilmesini gerektiren prozodi, sadece bu nedenlerle gerçekleşmesi mümkün olmayan bir ütopya gibidir [2].

Söz ve nağme, geçmişten getirdikleri (...) ile ustaca biraraya gelir ve içinden çıktıgı topluma bir duyu ve duyu atmosferiaratır. Öyle eserler vardır ki; toplum, onların tekniğinden anlamasa bile nağmelerinin ve sözlerinin ustaca yana yana gelerek oluşturdukları tesir ile hangi tabakasında olursa olsun, toplumun tüm bireylerine ortak bir heyecanaratır. Bunun en iyi örnekleri; küçük bir ses alanı içerisindeki büyük ifade gücünün çarpıcı örneklerinden olan İtri’ye ait eserlerin ilk sırasında gelen Tekbir ve Salât-ı Ümmiye'dir. (...) Bu iki eser, sadece prozodi hatâsı taşımadıkları için değil, ait olduğu toplumun değerleri, kendinde söz ve nağme hâlinde yerli yerine oturan eserler oldukları için değerli ve kalıcıdır [6].

Aruz vezni ve Klâsik Türk Mûsikisi'ninizdivâcîzorâkı veya tesâdüffî değil, tamâmen estetik görüşe ve ilmî temellere dayanan bir izdivaçtır [16].

Türk Mûsikisi'nde bestelemanın nasıl olması gerekiği üzerine birtakım kuralların ötesinde şu bir gerçekträgt ki; güftenin bestelenmesi mümkün olabildiği ve mâkul karşılaşacağı gibi, bir bestenin üzerine uygun bir güfte yerleştirmek de pek tabii

imkân dâhilindedir. Fakat şüphesiz bu ikinci yöntem; ilkine nispetle zorluk arz eder ve müzikalitenin sağlanması için mûsikî bilgi ve görgüsüyle birlikte itinâlı bir çalışma gerektirir. Bir ezgi üzerine uyumsuz bir güfte yerleştirmeyle veya bu uyumu sağlayacak seçim ve düzenlemeleri yapmamakla niteliksiz bir mûsikî ürünü ortaya çıkacağı açıklır. Bu gibi nedenlerden ötürü beste üzerine güfte uygulama yöntemi hem çok daha az tercih edilmiş hem de gereken özen ve çalışma zâfiyetleri dolayısıyla daha düşük başarı elde edilmiştir. “Eğer bu tarz beste yapmak bu kadar kolay olsaydı; bütün sazeserlerimize birer güfte giydiriverirdik” ifâdesinden açıkça anlaşılacağı gibi Arel de bu yöntemin nispeten zorluğuna dikkat çekmiştir.

Prozodi husûsunda üzerinde durulması gereken nokta; hangi mûsikî alanlarının ve formlarında prozodikkâidelerin aranacağı ve bunun isâbetli olacağıdır. Mûsikîde anlaşılırlığı sağlamak için tek şart veya yol; kelimeleri muhtelif kurallara tâbi tutmak, kısa – uzun hece hesâbı yapmak değildir. Öyle ki özellikle Türk Mûsikîsi’nin yapısında olan ve ilke edinilen çok sayıda mûzikal unsur vardır. Bu hesaplar ise ancak ikinci derecede îtibârî nitelikte kabûl edilebilir. Ayrıca Türk Mûsikîsi sözlü eserleri üretilirken dikkate alınan husus; Batı Mûsikîsi’nin aradığı prozodik kurallar değil, kendine özgü dil ve vezin özellikleri idi. Zîrâ Türk Mûsikîsi’ne, güfte ve beste kültürü ve anlayışına uygun özellikler; bu yapılarda mevcuttur.

Bu konuda tanbûrî ve bestekâr Hatipoğlu, olması gereken yaklaşımı şöyle ifâde etmiştir “(...) bu tür ilmî meselelerin çözümünde mûsikîmizin vazgeçilmez karakterini oluşturan makam, usûl, nağme yapısı, tavır, üslûp vb. gibi özelliklerden tâviz vermemek esas olmalıdır. En basit anlamıyla mûsikîmizin bu karakterini bozacak uygulamaların kesinlikle uzak kalınmalıdır. Konumuzla ilgisi sebebiyle; Batı Mûsikîsi’nde çok yaygın olan, neredeyse “konuşma prozodisi = mûsikî prozodisi” diyebileceğimiz uygulamanın olduğu gibi Türk Mûsikîsi’ne aktarılması ne derece doğru olur?” [13].

Klasik Türk Mûsikîsi eserlerinin prozodi kâideleriyle çoğu zaman uyuşmasının kaynağı; “aruzla yazılan güfteler” gibi teknik bir konunun yanında Türk kültür ve medeniyetinde, böylesine muazzam biretkisel süreçte ortaya çıkan bir nevî mûsikî algı ve ifâdebiçimidir. Nasıl ki bir milletin bulunduğu coğrafyadan geleneklerine, geliştirdiği veya edindiği dinsel anlayıştan günlük yaşayış özelliklerine kadar tüm etmenler o milletin kültür ve medeniyet unsurlarını belirliyor ve etkiliyorsa; Türk Mûsikîsi’ni tüm teşekküleriyle meydana getiren milletlerin her türlü insânîzellikleri de bu mûsikînin biçimini, üslûbunu ve unsurlarını tesis etmiştir. Yüzlerce yıllık bir geçmişe dayanan Türk Mûsikîsi; en eski eserlerinden aynı üslûbu tâkip eden yeni eserlerine dek incelediğinde; usûl olgusunun, hattâözellikleusûlleri meydana getiren vuruşların büyük bir öneme hâiz olduğu görülmektedir. Usûllerin veya vuruşların bu derece belirleyici olması; bu mûsikîyi diğer milletlerin mûsikîlerinden ayırmakta, öyle ki bu husûsiyet “aksak usûl” yapısıyla zuhrederek, bu mûsikîyi oluşturan milletlerin yaşayış ve yaratılış özelliklerinin bir ifâdesi olarak belirmektedir [Tarcan, 182-346; 1998].

Mûsikî, mânâ yönünden; ruhî ve fîkrîolgularınızâmî seslerle ifâde etme demek olması îtibâriylazâten bir ihtiyacı işaret etmektedir ki mûsikîde “aksak usûl” yapısının ortaya çıkış da şüphesiz yaşayışın etkilediği yaratılışsalözelliklerin dışa vurumudur. Bu bakımdan Türk topluluklarının yaşamında yaklaşık üç bin yıldır vazgeçilmez ve kutsal bir yeri olan atın yürüyüş şeklärinden bu halkların yaşam sürdügebölgelerin coğ-

rafî ve iklimsel yapılarına, kişilik özelliklerinden dil ve kültür yapılarına得分 herşeyin tesiri; diğer sanatlar gibi müsikide de muhtelif şekillerde ortaya çıkmıştır. Saray efrâdından halka dek her zümrenin içine işlemiş olan yüzlerce yıllık askerî müsikî teşkilâtının, mehterin duraksamalı adımları; sözkonusu içsel olguların “aksak usûller” olarak ortaya çıktığının belki en açık göstergesidir.

Netice itibarıyla aruzun, müsikî ile doğrudan ilişkisi vardır. Öyle ki bazı bestekâr, müzikolog ve şairler, aruz kalıplarının, müsikî güftelerini oluşturmaya destek olması amacıyla ortaya çıktıği görüşündedir. Bu yönden aruz, Türk Mûsikisi'nin güfte yapısı yanında yorumlama yönünü, icrâsını da etkilerken, prozodi; anlam, telâf-fuz gibi daha teknik konular üzerinde durmaktadır. Mûsikî eseri meydana getirirken, güfteyi, aruz ile yazılmış olanlardan tercih eden, hattâ bunu müsikî kültürü hâline getirerek yüzyıllarca yaşıtan Türk Mûsikisi için prozodik kaygıyla değerlendirme yapmak; ancak 20. yüzyılda görülmeye başlayan ve günümüzde devam eden, aruzun terk edildiği müzik eserleri için geçerli bir yaklaşım olabilir. Türk Mûsikisi kültürü dâiresindeki eserleri ve/veya güfteleri,ambaşka teknik özelliklere dayanan Batı Müziği teorisine, prozodisine göre değerlendirmek; şüphesiz isâbetsiz sonuçlara yol açacaktır. Bu nevî yaklaşımlar, Türk Mûsikisi'nin asıl kalarak gelişmesini engellemiştir, herhangi bir teorik ve estetik temele dayanmayan sayısız popüler kültür ürününün ortaya çıkması karşısında hiçbir varlık göstermemiştir ve netîcедe Türk Mûsikisi'ni maddî ve rûhî kayba uğratmıştır.

Bu yüce ruhu ancak kendi ürünü olan müzik düzeninin anlatabileceği, o düzenin, Batı Müziği'nin on iki sesli dar çemberi içine örselenmeden giremeyeceği ortadadır. Müziğimizin taşıdığı bu renk zenginliği ve özelliğini, her şeyimizde olduğu gibi, örneğin dilimizde de açıkça görmek elimizdedir. (...) Dilimizin özel seslerini diğer bir dilin ses çerçevesi içine alırsak; nasıl gülünç bir sonuç doğar ve dilimizin ululuğu zedelenirse, makamlarımızın kendine özgü seslerini diğer bir müziğin olanaklarına sokmaya zorlarsak, benzer sonuç doğar [15].

### Türk Mûsikisi'nde Güfte – Beste Münâsebetinin İncelenmesi

Türk dilinin söz konusu olduğu herhangi bir müzikal eserde bazı durumlarda prozodik problemlerin meydana geldiği kabul edilebilir. Bu durumlardan birisi uyumsuz veya güç uyum arz eden türlerin yorumsal özelliklerini devşirmektir. Örneğin Türkçe sözlü bir pop şarkısında bir heceyi, arabesk tavırla mübalağalı olarak uzatmak, prozodik bir hata sayılabilir.

Bunun gibi müzikal eser içerisinde aslı önemi olmayan bağlaç, edat gibi sözcüklerin uzun veya kısa tutulması da prozodi sorunu olarak kabul edilebilir.

Ne Kavgam Bitti Ne Sevdâm

Pop İcrâ

Arabeskvârî İcrâ

Sezen Aksu’ya âit olan pop türündeki bu parçanın ilk portesinde olması gereken icrâ görülmekteyken ikinci portede bazı hecelerin gereksiz yere uzatıldığı görülmektedir. Bu, prozodik hata olmasının yanında müzikal duyumda aksamaya da sebep olmaktadır. İkinci ölçünün sonundaki “gi” hecesi kısa olduğu hâlde uzun heceler gibi 8’lik notayla kullanılmıştır. Aynı zamanda “gibi” sözcüğünün edat olması nedeniyle bu sözcük tek başına bir duyguya veya düşünceyi ifade etmemekte ve özellikle vurgulamayı gerektirmediginden uzun nota deðeriyle kullanılması müzikaliteyi olumsuz olarak etkilemektedir.

Bununla birlikte prozodik prensiplerin ihmali edilmesi her zaman bir hata oluşturmayabilir:

Sokul Bana



Harun Koçak'a âit bu parçanın nakarat bölümünü gösteren yukarıdaki portede “bana” sözcüğünün iki hecesi de aynı deðerde gösterilerek “ba” hecesi vurgulanmıştır. Burada parçanın sözlerinden anlaşılan özlem ve tutku duyguları; “bana” sözcüğünün bütün olarak vurgulanmasıyla ifâde edilmiştir. Dolasıyla buradan anlaşılmaktadır ki Türk Mûsikîsi bağlamında mânâ prozodisi, sadece sözcüklerin cümle içerisindeki tonlamalarına göre öne çıkarılması biçiminde değil sözcükleri oluþtururan hecelerin vurgulanması şeklinde de söz konusu olmaktadır.

Türk Mûsikîsi eserleri için prozodi sistemini temel alarak verilen hükümler, umûmîyetle ilmî değerlendirmelerin ötesinde öznel yargilar olarak ortaya çıkmaktadır. Bu anlamda örneğin büyük bestekâr Sâdeddin Kaynak'ın eserleri dahi bu gibi mesnetsizyorumlara muhatap bırakılmıştır.

Sâdeddin Kaynak, son asrin en mükemmel prozodi örneklerini hemen hemen her eserinde göstermiş bir bestekâr olarak son dönem Türk Mûsikîsi Tarihi'ne geçmiştir.

Kompozisyon bakımından en sıradan denilebilecek ve sipariş üzerine bestelediğesi yerlerde dahi bu ustalığını göstermiş ve bu yönü, mûsikî otoriteleri tarafından tasdik edilmektedir.

Hele bugünün dejenerâ hâline Kaynak'ın öncü olduğunu göstermek, en ufak deyiþle günah olacaktır [1].

20. yy.'in en verimli ve kâbiliyetli bestekârı Hafız Sâdeddin Kaynak, bestekârlığının yanı sıra mûsikî bilgisine de vâkif bir bestekâr idi. Farklı amaçlarla yaptığı bazı bestelerinin, amacı dikkate alınarak değerlendirilmesi ve prozodi vb. gibi teknik ölçütlerde tâbi tutulup nesnellikten uzak şekilde karalanmaması icâp eder.

Sadettin Kaynak'ın film müziği bestekârlığı, salt beste yapmanın çok daha ötesindedir.

Cünkü bestekâr ilhamı ile baş başa değildir ve uyması gerekli birçok kâide vardır.

Öncelikle filmin senaryosuna uygun, bir beste olması gerekmektedir. Zaman, mekân, süre, görüntü ve konu ile paralellik göstermesi gereken bir beste tabii ki

bestekârı bu konularda sınırlandırmıştır. Özellikle Arap ve Mısır filmlerine yapılan adaptasyon bestelerde var olan bestenin süresinin yanı sıra; eserlerin sözlü bölümleriyle saz bölümlerinin denk getirilmesi gerekliliği en büyük bağlayıcı unsur olmuştur. Orijinali seyredilen film için senaryonun okunması, başta Vecdi Bingöl tarafından olmak üzere güfte yazarlarının şarkısı sözlerinin orijinal filmde seslendiren oyuncunun ağız hareketlerine bağlı kalıp açık veya kapalı hecelerin birbirine denk kullanarak yazması, konuya, makam, usûl, ritm ve gûfeye uygun beste yapılması gerekmektedir. Bu sınırlılık içerisinde elde edilen ürünler olan eserlerine bakılması dâhi bestekârlık yetisi hakkında bilgi edinilmesini sağlamaktadır [19].

Güfte – ezgi uyumunu konu alan birçok çalışmaya bakıldığından; ne yazık ki çok kıymetli eserlerin ve bestekârların sadece prozodi kâideleri çerçevesinde değerlendirildiği görülmektedir.

Hâlbuki her sanat akımı içinde vücûda getirilen sanat eserleri o çağın anlayışına, kullanılan dile ve kültür biçimine göre değerlendirilmelidir. Bütün dünyada, meselâ 17. yüzyılda ortaya konan bir eser, 20. yüzyılın anlayışı ile bağdaşamaz. Bu sebeple her ülkede klâsizmin katı kurallarına karşı çeşitli sanat akımları doğmuş, gelişmiş, bunların yerini yenileri almış, fakat klâsizm değerini asla yitirmemiştir. İşte Türk Mûsikisi'nin klâsik repertuarında bulunan eserler de bu açıdan değerlendirilmeli, kesinlikle 20. yüzyılın görüşü ile bir karşılaşmaya yer verilmemelidir [13].

Aşağıda; Türk Mûsikisi'neâit muhtelif eserler, güfte-bestे münâsebeti bakımından incelenmiş ve değerlendirilmiştir.

Türk düğün geleneğinde icrâ edilmiş bir ezginin güfte-bestë tahlilini ele alalım [3]:

#### Gelin Havası

A ras da ğı na ge li nim A ras da ė ğı na

Ok ka sı o na ge li nim ok ka sı o na

Sözleri hece ölçüyle yazılmış olan bu ezginin ilk ölçüsündeki ilk hücrede kısa olan “a” hecesi ile uzun olan “ras” hecesi aynı değerde (8’lik) yazılmıştır. Ayrıca “ğ” hecesi ile ikinci ölçüdeki “na” hecesi de aynı nota değeriyle (8’lik) yazılmıştır. Prozodik anlayışa göre “na” hecesi son hece olduğundan uzatılması gerekirdi. Oysa burada görülen prozodikuyumsuzluk; “ğ” hecesinin uzatılarak “dağ” kavramının enginliğinin vurgulanması, yani mânâ prozodisi ile açıklanabilir.

Kıpçak Türkleri'neâit olan “Sarı Gelin” adlı türküyü inceleyelim [25]:

Sarı Gelin

The musical score consists of four staves of music. The first staff starts with a dotted quarter note followed by eighth notes. The lyrics are: Er zu rum çar sı pa zar ney nim a man a man. The second staff continues with eighth notes and sixteenth-note patterns. The lyrics are: ney nim a man a man ney nim a man a man sa ri ge lin. The third staff begins with a dotted quarter note followed by eighth notes. The lyrics are: İ cin de bir kiz ge zer oy ni nen öl sün sa ri ge lin a man. The fourth staff concludes the section with eighth notes and sixteenth-note patterns. The lyrics are: sa ri ge lin a man sa ri ge lin a man su na yâ rim.

İlk ölçüde “zu”, ikinci ölçüde “pa”, üçüncü, dördüncü ve beşinci ölçüde “a”, altıncı ölçüde “sa” ve “ge” heceleri kısa olduğu hâlde uzun nota değeriyle kullanılmıştır. Üçüncü ve dördüncü portede de aynı prozodik uyumsuzluklar görünüyor olsa da bilhassa Halk Mûsikîmiz’de müzikal ürünler prozodi kaygısı güdüllererek değil, bireylerin yaşam sürecinde edindiği duygulara binâen meydana geldiklerinden bu tür eserlerde kompozisyonel koşullanma aranmamalıdır.

Türk Mûsikîsi’nin en kudretli bestekârlarından Itri’nin (1640? – 1712) “Tûti-i mûcizegûyem” sözleriyle başlayan meşhur bestesinin ilk misrâsınaigüfte – ezgidüzeni bakımından ele alalım [TRT TSM Rep. No: 10723]

17. yy.’da yetişen büyük bestekârin güftesi aruzla yazılan bu eserine prozodik anlayışla bakmanın münâsebetsiz olacağını idrâk ederek eserdeki âhengî ve aruz – usûl düzeninin üslûpla bütünleşerek verdiği hissin niteliğini anlamak, daha nesnel ve isâbetli bir yaklaşım olacaktır.

Tûti-i Mûcize Gûyem Ne Desem Lâf Değil

Buhûrîzâde Mustafa Itri

The musical score consists of two staves of music. The first staff starts with a dotted quarter note followed by eighth notes. The lyrics are: Ah Tû tî i mü ci ze gû yem ne de sem lâf de gîl. The second staff continues with eighth notes and sixteenth-note patterns.

Eserin güftesi aruz biçiminde, “Fâilâtün – Fâilâtün – Fâilâtün-Falün” vezniyle yazılmıştır.

İlk ölçünün sonunda bulunan “i” hecesinin uzun (2’lik) notaya denk gelmesi; bu hecenin izafet kesresi olması dolayısıyla kendi başına bir bütünlük arz ettiği ile açıklanmalıdır. Ayrıca bu hecenin, aruz kalibinin(Fâilâtün) üçüncü hecesine denk gelmesi de uzun notaya denk getirilmesinin bir diğer sebebidir.

2. ölçüyü 3. ölçüye bağlayan “gû” hecesi, uzun hece olması yanında 3. ölçünün, bazı nüshâlarda dörtlük sus ile başladığı görülmekteyse de bunun sadece bir notasyon hatası olduğu göz önüne alınmalıdır.

19. yy. Türk Mûsikisi'nin gayrimüslim bestekârlarından Lavtaç Hristo'nun “Gidelim Göksu'ya” şeklinde başlayan eserini de aynı açıdan inceleyelim [24]:

Gidelim Göksu'ya Bir Âlem-i Âb Eyleyelim  
Lavtaç Hristo

Eserin güftesi aruzla, “Failâtün-Failâtün-Failâtün-Failün” vezniyle yazılmıştır. Güftesindeki “coşkunluk, eğlence, aşk teması”na uygun olan Kurdîlihicazkâr makâmılabesstelenen bu eser için aksakusülü tercih edilerek “makam – usûl – tema” bütünlüğü elde edilmiştir.

Bu eseri prozodik olarak incelediğimiz ise; daha ilk misrâdan birkaç hatâ göze çarpmaktadır. İlkinci ölçüde “Göksu'ya” sözcüğü bir dörtlük sus ile bölünmüştür. Oysa “Gök” hecesi, “Failâtün” kalibinin son hecesine (tün) ve usûlün ilk darbine (düm) denk gelmemektedir.

Dördüncü ölçüdeki “â” hecesinin de bir ölçüyü aşan derecede uzun tutulması, sözcüğün bölünme duyumuna neden olmuştur. Hecenin uzun olması, bu bölünmenin verdiği kopukluk hissini telâfi edememektedir. Ancak yine bu hece de aruz kalibinin “tün” hecesine ve kuvvetli vuruşuna denk getirilmiştir. Ayrıca burada amaç edinildiği anlaşılan, ilgi çeken birincil husus güftenin anlamı değil, bestenin yürüklüğü ile kullanılan makam – usûl ile sağlanan coşkunluğun betekârin dönemindeki fasıl anlayışına uygun düşüyor olmasıdır.

20. yy.'ın büyük bestekârlarından Lemi Athî'nın (1869-1945) “Lerzân ediyor-rûhumu” diye başlayan eserini de güfte – ezgi uyumu bakımından şöyle değerlendirebiliriz [24]:

Lerzân ediyor rûhumu çeşmindeki efsûn  
Lemi Ath

Eserin ilk ölçüsünde “e” ve “di” heceleri kısa olduğu hâlde, uzun hecelerle aynı nota degeriyle bestelenmiştir. İkinci ölçüde göze çarpan prozodik sorun, “çeşmin” sözcüğünün ölçü sonundaki sus işaretiley bölünmesidir. Fakat eserin güftesi aruz ölçüsünün “Mefûlû – Mefâîlû – Mefâîlû – Faîlün” kalibiyla yazılmış ve söz konusu heceler, yine uzun aruz kalıplarına denk düşmüştür.

### Sonuç

Sonuç itibarıyla aruz kaygısının güdülmemiği Batı kültürünün ürünü olan müzik türlerine uygulanabilen prozodi kâidelerinin, Türk Mûsikî'sinin kendine özgü sistem ve anlayışınaâitsözlü eserler üzerinde biçim ve uslûp vb. gibi etkenler dolayısıyla temel ölçüt olarak kabul edilmesi bir yaklaşım hatası olacaktır.

Bu nedenle “prozodi” kavramı; Türk Mûsikî'nde güfte-bestे münâsebetinde göz önüne alınması gereken unsurların sadece biri olarak kabul edilmeli ve prozodi sistemiyle beraber arûz sistemi, hece ölçüsü ve Türk dilinin fonetik ve gramatik özellikleri değerlendirmeye esas alınmalıdır.

### KAYNAKÇA:

1. Anıl, Avni (1970), Sâdeddin Kaynak Eserleri ve Görüşler, *Mûsikî ve Nota Mecmuası*, sy. 5, C. 1, İstanbul
2. Arel, Hüseyin Sadettin (1992), (Haz. Murat Bardakçı), *Prozodi Dersleri*, Pan Yayıncılık, İstanbul
3. Ataman, Sâdî Yâver (1992), *Eski Türk Düğünleri*, TTK Basımevi, Ankara
4. Belviranlı, Ali Kemal (1965), *Aruz ve Âhenk*, Selçuk Yayınları, Konya
5. Budak, Ogün Atilla (2000), *Türk Müziği'nin Kökeni – Gelişimi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
6. Cançelik, Ali (2010), XVIII. Yüzyıl Dîvan Şiir–Mûsikî İlişkisi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul
7. Çıpan, Mustafa (1999), *Güfte İncelemesi I*, Selçuk Üniversitesi Yaşatma ve Geliştirme Vakfı Yayınları, Konya
8. Devellioğlu, Ferit (2011), *Osmanlica-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Aydın Kitabevi Yayınları, 28. Baskı, Ankara
9. Eugenia Popescu – Judetz (2007), (Çev. Bülent Aksoy), *Türk Mûsikî Kültürü'nün Anlamları*, 3. Baskı, Pan Yayıncılık, İstanbul
10. Gazimihâl, M. Râğıp (1961), *Mûsikî Sözlüğü*, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul
11. Gökalp, Ziya (1990), *Türkçülüğün Esasları*, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2. Baskı, Ankara
12. Güldaş, Saadet (2010), *Vurgu ve Vurgulamaları İle Türk Mûsikî'sinde Prozodi*, İstanbul
13. Hatipoğlu, Ahmet (1983), *Karşılaştırmalı ve Uygulamalı Türk Mûsikî Prozodisi*, TRT Müzik Dairesi Yayınları, Ankara
14. Heyet (1995), *Osmanlica-Türkçe Ansiklopedik Büyük Lûgat*, TÜRDAV, İstanbul
15. İlerici, Kemal (1981), *Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi*, Millî Eğitim Basımevi, 2. Baskı, İstanbul
16. İlhan, A. Başak (2013), *Klasik Türk Mûsikîsi 5 ilâ 10 Zamanlı Usûllerde Usûl – Aruz Vezni İlişkisi*, Yayınlanmamış YL Tezi, İstanbul
17. Kaplan, Mehmet (1982), *Kültür ve Dil*, Dergâh Yayınları, 1. Baskı, İstanbul
18. Monroe, Harriet (1922), “Prosody”, *Poetry*, Vol. 20, No. 3, s. 149

- 19.Özdemir, Sinem (2009), *Popülerleşme Siyasetinde Türk Müziği ve Bu Süreçte Bir Bestekâr: Sâdettin Kaynak*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İTÜ SBE, İstanbul
- 20.Öztuna, Yılmaz (1976), *Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi*, Millî Eğitim Basımevi, 1. Baskı, 2. Cilt, 2. Kısım, İstanbul
- 21.Sayan, Erol (2003), *Müziğimize Dair Görüşler Analizler Öneriler*, ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayıncılık ve İletişim A.Ş. Yayınları, 1. Baskı, Ankara
- 22.Tanrikorur, Cinuçen (2003) *Osmâni Dönemi Türk Mûsikîsi*, Dergâh Yayınları, İstanbul
- 23.Tekin, Hatice Selen (2011), “Şâir ve Besteci Arasındaki Âhenk”, *Turkish Studies*, Vol. 6/3, s. 329-354
- 24.TRT TSM Repertuarı: 10723, 4899, 7385
- 25.TRT THM Repertuarı: 615
- 26.Uçan, Ali (1998), Atatürk ve Türk Müzik Înkılâbı'na Genel Bir Bakış, *Opera Bale Dergisi*, Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü Yayınları, sy. 22, Ankara
- 27.Uysal, Selçuk (2010), *Mûsikî Edebiyatı*, Doğu Kitabevi, İstanbul

**Mehmet Sait Halim GENÇOĞLU**  
State Conservatory Of The Caucasus University, prelector

### THE RELATIONSHIP OF LYRICS – MELODY IN TURKISH MUSIC

**Summary:** *The lyric sand melody which are the essential elements that make up the Turkish Music works, have been brought together according to some rules. This study reveals a comparative evaluation of phonetic-grammatical rules in Turkish prozody, aruz system which is used as a criterion in the relationship of lyric sand melody in Turkish Music. It is used in the study resources careening, comparison, critical and analysis methods. The study is important in terms of eliminating thein formation pollution, approach error sanded terming the evaluation principles.*

**Key words:** *The Relationship of lyrics – Melody, Prozody, Arûz, Turkish Language and Music*

**Rəyçi:** filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Fəxrəddin Baxşəliyev

Səidə KÖCƏRLİ  
Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın müəllimi

## AŞIQ HÜSEYN ŞƏMKİRLİNİN “REYHAN” DASTANININ YENİ ƏDƏBİ-MUSİQİLİ NƏŞRİ HAQQINDA

Bu yaxınlarda yeni bir kitab işiq üzü görmüşdür. Bu “Aşıq Hüseyin Şəmkirli. Reyhan dastanı” kitabıdır. Kitabın tərtibçisi və elmi redaktoru sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor İradə Köçərlidir. Kitabın rəyçiləri isə tanınmış aşiqşunas alımlar Məhərrəm Qasımlı və Kamilə Dadaşzadədir. Əsər “Ön söz. Aşıq Hüseyin Şəmkirlinin “Reyhan” dastanı”, “Reyhan dastanı” – təhkiyə, şeirlərin mətni, havaların not yazıları, Əlavə, “Not yazılarına aid qeydlər” bölmələrindən, rus və ingilis dillərində xülasələrdən ibarətdir. Əsər elmi ictimaiyyətə az tanış olan “Reyhan” adlı aşiq dastanı haqqında və dastanın musiqili-poetik və təhkiyə hissələrindən ibarət ilk nəşridir. Bu dastan Şəmkirli ustاد Aşıq Hüseyinə məxsusdur. “Reyhan” dastanının az tanınmasının bəzi səbəbləri vardır.

Aşıq Hüseyin 1811-ci ildə Azərbaycanın Şəmkir bölgəsində – Qapanlı kəndində anadan olmuşdur. Bir müddət burada yaşadıqdan sonra Qaracaəmirli kəndinə köçmüştür. Aşıq sənətini öyrənməyə uşaqlıq yaşlarından başlamış, Alalbaşlı kəndindən olan Kərbəlayi Bağırın şagirdi olmuşdur. Aşıq “Məzlum” təxəllüsü ilə tanınmışdır. İyirmi yaşından başlayaraq aşıqlıq etmiş, gözəl şeirlər yazmış, dastanlar qoşmuş, saz çalaraq gözəl aşiq havaları oxumuşdur. Azərbaycanın qərb rayonlarında ustad aşiq kimi tanınaraq xüsusilə sevilmiş, şeirləri dillər əzbəri olmuşdur. Elmi ədəbiyyatda yazılığına görə, 1891-ci ildə Gədəbəy rayonunun Ağbulaq yaylığında vəfat etmiş, Qala kəndində dəfn edilmişdir.

Aşıq Hüseyin Şəmkirlinin çoxlu sayıda şagirləri olmuşdur. Onlar içərisində oğlu Çoban (bəzən Bəyçoban) da vardı. Sonralar Çoban da tanınmış aşıqlardan biri kimi fəaliyyət göstərmış, atasının yaradıcılığını davam etdirmiş və bir sıra şagirdlər yetirmişdir. Onlar arasında erməni aşıqları da var idi. Onlardan biri də Aşıq Əvək (Avak) olmuşdur. Aşıq Çoban şagirdi Avaka atası Aşıq Hüseyinin şeirlərini, dastanlarını, o cümlədən, “Reyhan” dastanını öyrətmışdı. Aşıq Avak aşiq sənəti tarixinə məhz Aşıq Hüseyinin yaradıcılığını dərindən bilən bir aşiq olaraq daxil olmuşdur. Aşıq Əvək Şəmkir rayonunun Çardaxlı kəndində yaşamış, bütün ömrü boyu Azərbaycan dilində yazmış, çalıb oxumuşdur. Aşıq Cobandan sonra “Reyhan” dastanını yeni nəslə çatdırıran da məhz o olmuşdur. Lakin çox təəssüf ki, təhrif olunmaqla. Kitabın “Ön sözü” məhz bu məsələlərə aydınlıq gətirməyə həsr edilmişdir.

Ön sözdə qeyd olunur ki, 1927-ci ildə Veli Xuluflunun tərtib etdiyi məlum “El aşıqları” toplusuna Aşıq Avakın ifasından yazıya alınmış “Reyhan” dastanı da daxil edilmişdir. Ədəbi ictimaiyyət dastanı bu əsərə əsasən tanımışdır. 2013-cü ildə AMEA-nın Folklor İnstitutu “Azərbaycan folklorunun ilkin nəşrləri” seriyasının VII cildi kimi həmin əsər transliterasiya olunaraq yenidən çap olunmuşdur. Bu yaxınlarda əsərin tərtibçisi İ.Köçərli AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun arxivindən “Reyhan” dastanının ayrı-ayrılıqda ədəbi və musiqi mətnini əldə etmişdir. Bu İslam Yusifovun ifasından yazıya alınan mətnlərdir. Aşıq İslamin ifası isə Aşıq Avakinkindən fərqlidir. Müəllif onu da qeyd edir ki, İslam Yusifov da Aşıq Çobanın şagirdi olmuşdur və “Reyhan” dastanını da məhz öz ustadından öyrənmişdir.

Məsələ burasındadır ki, dastanın əsas qəhrəmanı Reyhan Aşıq Avak tərəfindən erməni qızı olaraq təqdim edilmişdir. Aşıq İslamin təhliyəsində isə Azərbaycan-müsəlman qızı kimi. Kitabın tərtibçisi bu səbəbdən araşdırırmalar apararaq belə qənaətə gəlmişdir ki, Avakın ifasından yazıya alınan dastan versiyasında təhrif olunmuş faktlar çoxdur və əsaslı dəlillərlə bunu sübut etmişdir. Kitabın “Ön sözü” qeyd edildiyi kimi, məhz bu məsələyə həsr olunmuşdur. Müəllif qeyd edir ki, yuxarıda da söylənildiyi kimi, Azərbaycan aşıqlarının kişi erməni şagirdləri çox olmuşdur. Onlar öz ustadlarından Azərbaycan aşiq sənətini dərindən öyrənmiş, Azərbaycan dilində yazış yaratmış, çalıb oxumuşlar. Qadın erməni aşiq isə ümumiyyətlə, olmamışdır və bütün tarixi boyu Azərbaycan aşıqlarının qadın erməni şagirdləri olması faktı məlum deyil.

Müəllif haqlı olaraq Reyhan obrazını “Valeh və Zərnigar” dastanının əsas qəhrəmanlarından biri olan Zərnigarla müqayisə edir: Reyhan bilikli, savadlı bir aşiq kimi öz məharətli ifası ilə aşıqları bəndə salmış, sazlarını əlindən alaraq 18 aşığı zindanda saxlayır. Zərnigar da 38 aşağı qalib gələrək onları dustaqla saxlayır. Aşıq Hüseyn, paralel olaraq, Aşıq Valeh aşıqları azad etmək üçün qadınlarla deyişməyə gedirlər. Müəllifin dastanda əsas obrazlardan biri kimi çıxış edən Kəlbəli xan barəsində yazdıqları da çox inandırıcıdır. Bunun üçün tarixi faktlar üzə çıxarılır, Naxçıvan tarixində üç yüz il ərzində xanlıq edən Kəngərlilər nəslə haqqında, Kəlbəli xan haqqında məlumatları qeyd edir.

Müəllif Aşıq Aslan Kosalının fikirlərini də önə çəkir. Müəllif söyləyir ki, ilk dəfə Aslan Kosalı ilə tanışlığı filologiya üzrə elmlər doktoru Məhərrəm Qasımlının apardığı televiziya verilişində olmuşdur. Verilişdən sonra aşıqla səhbət zamanı o, Aslan Kosalı 60-dan çox nağıl və dastan bildiyini söyləmişdir. Onların içərisində “Reyhan” dastanın da adını çəkmiş və Aşıq Avakın ifası haqqında bildiklərini söyləmişdir. Aslan Kosalının bu fikirləri müəllifi bu sahədə araşdırırmalar aparmağa sövq etmişdir.

Fikrimizcə, kitabın Ön sözü, eləcə də dastanın musiqi mətni də musiqi ictimaiyyətində maraq doğuracaqdır. Not yazıları 1938-ci ilə aiddir. ETMK-nin təşkil etdiyi Gəncə ekspedisiyası zamanı yazılmışdır. Not yazılarının müəllifi görkəmli musiqişünas Məmmədsaleh İsmayılovdur. Bu, aşiq havalarının ilk yazı nümunələrindən hesab olunur. Burada musiqişünasın nota köçürmə qabiliyyətini üzə çıxmışdır. Dastan daxilində klassik aşiq havalarının adları, onların ifa tərzi, kompozisiyada dramaturji yeri, istifadə məsələləri haqqında zəngin bir məlumatdır. Dastana 19 aşiq havasının – Təcnis, Ovşarı, Gözelləmə, Şərili, Şahsevəni və s. havaların not yazısı daxil edilmişdir.

Not yazılarının səciyyələndirən müsbət tərəflər var: belə ki, hər bir havanın instrumental girişi nota köçürürlüb və iki not sətrində yazılıb. Melodiya və köklənməni ifadə edən akkordlar yazında qeyd olunub. Buradan aydın olur ki, əksər havalar, demək olar ki, şah pərdə kökündə yazılıb (orta pərdə kökündə yazılıan havalar da vardır). Vokal partiya isə birsəslı şəkildə nota salınıb.

Dastanın sonuna qovluqdan əldə edilmiş, aşiq Teymur Hüseynovun ifasından götürülmüş bir neçə şeir nümunəsi də daxil edilmişdir. Fikrimizcə, bu şeir nümunələri düzgün olaraq dastana daxil edilmişdir və mətnə uyğundur, dastan daxilində oxunan poetik mətnin mümkün olduğu qədər tam şəkildə əhatə olunmasına imkan yaradır. Kitab “AMEA Memarlıq və İncəsənət İstítutunu “Azərbaycan xalq musiqi tarixi və nəzəriyyəsi” şöbəsində yerinə yetirilmişdir və “Musiqi irsimizin açılmamış səhifələri (Arxiv materialları əsasında)” adlı layihəsi əsasında hazırlanmışdır.

İnanırıq ki, “Reyhan” dastanının hazırkı nəşri musiqi və ədəbi ictimaiyyəti bir daha Aşıq Hüseyin Şəmkirlinin yaradıcılığına diqqəti yönəldəcəkdir, gənc nəsil isə dastanın şeirlərinin gözəlliyi və ahəngdarlığı, dastançılıq ənənələrinin əsasları, müükəmməl kompozisiya quruluşu, dərin fəlsəfi məzmunu ilə tanış olacaq, klassik aşiq havalarının ilkin not yazıları, bədii mətn xüsusiyyətlərindən yararlana biləcəklər.

## Məmmədağa KƏRİMOV – 70

### TARIN SİMLƏRİNDEN QƏLBLƏRƏ AXAN MUSIQİ

Milli ifaçılıq sənətinin inkişaf edib formalaşmasında layiqli xidmətləri olan sənətkarlardan biri də tanınmış tarzən, pedaqoq, alim, əməkdar incəsənət xadimi, professor Məmmədağa Kərimovdur.

Məmmədağa Kərimovun bu il sentyabrın 10-da 70 yaşı tamam oldu. Bu münasibətlə Azərbaycan Milli Konservatoriyasında 26 oktyabr tarixində yubiley tədbiri keçirildi. Tədbiri sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent, Azərbaycan Milli Konservatoriyasının elmi katibi Jalə Qulamova açaraq təbrik üçün ilk sözü AMK-nin rektoru, xalq artisti, professor Siyavuş Kərimiyə verdi.

Xalq artisti, professor Siyavuş Kəriminin dedikləri: “Əziz dostlar, əziz müəllimlər, əziz tələbələr. Bu gün biz çox gözəl bir təqvim yaşayırıq. Hamımızın çoxdan tanıldığı, gözəl sənətkar, gözəl müəllim, gözəl insan, gözəl ailə başçısı Məmmədağa Kərimovun yubiley tədbirinə toplaşmışıq. Azərbaycanın ən məşhur insanların bu tədbirdə iştirak etməsi Məmmədağa müəllimin cəmiyyət arasında böyük nüfuza malik olmasını göstərir... Milli Konservatoriya yaranan gündən Məmmədağa Kərimov bizimlə ciyin-ciyinə çalışmış, uzun illər xalq çalğı alətləri kafedrasının müdürü olmuşdur. Onu da qeyd edim ki, bu kafedra ilk günlərdən məhz Məmmədağa Kərimovun böyük əməyi sayəsində lider səviyyəsinə qalxmışdır”. Siyavuş Kərimi Məmmədağa Kərimovun çoxşaxəli yaradıcılığı haqqında danışaraq onu təbrik etdi, AMK-nin xüsusi “Xatır” medalı və Azərbaycan Həmkarlar İttifaqının fəxri fərmanı ilə təltif etdi.



Sonra Jalə Qulamova Məmmədağa Kərimovun yaradıcılıq yoluna nəzərə salaraq, onun 70 ildə Azərbaycan ifaçılıq sənətinə verdiyi töhfələr haqqında ətraflı danışdı.

Məmmədağa Kərimov 1948-ci il sentyabrın 10-da Bakı şəhərində dünyaya göz açıb. O, ilk musiqi təhsilini Bakı şəhərindəki 1 sayılı yeddillik uşaq musiqi məktəbinin

tar sinfində almış, sənətə kövrək addımlarını bu məktəbdə atmışdır. Onun burada ixtisas müəllimi Gövhər Qasımovə, muğam müəllimi isə Akif Novruzov olur. O, həmin məktəbi 1964-ci ildə bitirir, elə həmin ildə Asəf Zeynallı adına Bakı orta ixtisas musiqi məktəbinə xalq çalğı alətləri şöbəsinə daxil olur. Tale elə gətirir ki, Akif Novruzov bu təhsil ocağında da ona ixtisasdan dərs deyir. M.Kərimov təhsil müd-dətində bəstəkar əsərlərinin təfsir xüsusiyyətlərinin sırlarını görkəmli pedaqoq Akif Novruzovdan, muğam sənətini isə istedadlı ifaçı, təcrübəli pedaqoq, muğam bilicisi, əməkdar mədəniyyət işçisi Kamil Əhmədovdan öyrənir.

Hələ musiqi texnikumunda oxuyarkən o, axşamlar fəhlə-gənclər məktəbinə gedərək 3 ilə kamal attestatı alır. Sonra Dadaş Bünyatzadə adına Xalq Təssərüffatı İnstytutuna daxil olur. Lakin musiqiyə olan sevgisi onu məhz bu sahədə ali təhsil almağa sövq edir və o, Xalq Təssərüffatı İnstytutunda oxuya-oxuya 1968-ci ildə Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasına daxil olur. Lakin qanuna əsasən iki ali təhsil ocağında bərabər şəkildə təhsil almağa icazə verilmədiyindən o, digər təhsili-ni dayandırmalı olur. Yalnız Konservatoriyanı bitirdikdən sonra iqtisadçı təhsilinin ikinci yarısını başa vurur.

M.Kərimov Konservatoriyada görkəmli bəstəkar, dirijor, xalq artisti, professor, Səid Rüstəmovun tələbəsi kimi tarda Azərbaycan, rus, qərbi Avropa bəstəkarlarının əsərlərinin interpretasiya xüsusiyyətlərinə daha dərindən yiyələnir. Eyni zamanda o, görkəmli bəstəkar, respublikanın xalq artisti, professor Süleyman Ələsgərovdan diri-jorluq sənətinin incəliklərini də müvəffəqiyyətlə mənimşəyir.

M.Kərimovun yaradıcılığından danışarkən onun ifaçılıq fəaliyyətini qeyd etmək lazımdır. Onun ilk fəaliyyət göstərdiyi ansambl məhz Əhməd Bakıxanovun rəhbərlik etdiyi Azərbaycan televiziyası və radiosunun xalq çalğı alətləri ansamblı olmuşdur. Gənc istedadlı tarzəni bu ansambla Əhməd Bakıxanov özü dəvət etmişdir. O, burada çalışdığı illərdə xalq musiqisinin incəlikləri ilə əyani olaraq yaxından tanış olur.

M.Kərimovun parlaq qabiliyyəti həmin illərdə görkəmli pianoçu bəstəkar, alim, əməkdar incəsənət xadimi Gülarə xanım Əliyevanın nəzər-diqqətini cəlb edir və o, gənc Məmmədağanı “Dan ulduzu” instrumental ansamblina dəvət edir. O, bu ansamblда solist-tarzən kimi çalışmaqla Azərbaycan və keçmiş SSRİ-nin bütün respublikalarında qastrol səfərlərində iştirak edib. Onun repertuarından musiqi nümunə-ləri Moskvada Ostankino televiziyasında lentə yazılaraq qızıl fonda da daxil edilib.

M.Kərimovun pedaqoji fəaliyyəti də çox önemlidir. O, böyük pedaqoji təcrübə-yə malik bir müəllimdir. Pedaqoq anlayışının mahiyyətini dərindən dərk edib, cəmiyyət, musiqi sənəti üçün istedadlı kadrlar yetişdirməyi qarşısına məqsəd qoyan Məmmədağa Kərimov 50 ildir ki, sevdiyi peşə ilə məşğuldur. Hələ tələbə adını daşıdığı zamandan sənətə olan baxışı, istedadı görkəmli sənətkarların, pedaqoqların nəzərində yayınma-mış və onu A.Zeynallı adına orta ixtisas musiqi məktəbinə işə dəvət edirlər. Sonralar qazandığı uğurlar, pedaqoq kimi fəaliyyəti nəticəsində o, 1973-cü ildə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasına müəllim təyin olunmuşdur. 2002-ci ildən Azərbaycan Milli Konser-vatoriyasında çalışır. Uzun illər burada “Xalq çalğı alətləri” kafedrasının müdürü vəzifə-sində işləmişdir. Hal-hazırda həmin kafedranın professorudur.

O, yetirdiyi tələbələr ilə hər zaman qürur hissi keçirib, onların uğurlarını öz uğ-u-ru kimi qəbul edib. Məmmədağa Kərimovun müəllimlik sahəsində ümdə cəhətlərdən

biri odur ki, o, ilk məşgələlərdə tələbə ilə ustalıqla ünsiyyət yarada bilir. Tələbənin bir fərd kimi psixologiyasını, xarakterini çevikliklə duyur. Məmmədağa Kərimov pedaqoji fəaliyyətində bir çox ifaçı və pedaqoqlar yetişdirmişdir. Təsadüfi deyil ki, onun tələbələri olmuş musiqiçilər hazırda respublikanın ən qabaqcıl musiqi xadimləridir. Onun vaxtı ilə dərs dediyi tələbələr arasında beynəlxalq və respublika müsabiqə laureatları, tanınmış ifaçı tarzən və müəllimlərə rast gəlmək olar. Məmmədağa müəllimin yetişdirdiyi ilk tələbələrdən biri görkəmli tarzən, respublikanın xalq artisti, prezident təqaüdçüsü, bu gün Milli Konservatoriyanın professoru Möhlət Müslümov artıq xalqın sevilmişsinə çevrilmişdir. Digər tələbələr arasında respublikalar arası beynəlxalq müsabiqə laureatı, Gülağa Zeynalov, Əhməd Bakıxanov adına müsabiqə laureatı, dosent Səbuhi Cəfərov, bir neçə beynəlxalq və respublika müsabiqələri laureatı, Milli Konservatoriyanın dosenti Sahib Paşazadə, əməkdar artist Ələkbər Ələkbərov, baş müəllim Arslan Növrəsli, Bakıxan Müzəffərov, Elçin Nağıyev, Murtuz Əsədullayev və başqalarını göstərmək olar. Onu da qeyd edək ki, bu istedadlı musiqiçilər həm müəllimlərinin yolunu davam etdirib pedaqoq kimi fəaliyyət göstərir, həm də ifaçılıq sənəti ilə məşğul olurlar.

Məmmədağa Kərimov həm də istedadlı alimdir. O, 1987-ci ildə Tiflisdə namizədlik dissertasiyasını müvəffəqiyətlə müdafiə etmişdir. Onun bir çox elmi-tədqiqat və publisistik məqalələri müxtəlif qəzet, jurnal və elmi məcmuələrdə nəşr olunmuşdur. Bunlardan “Üzeyir Hacıbəyli yaradıcılığında xəlqilik”, “Muğamların yaranması tarixinə dair”, “Unudulmaz tarzən”, “Azərbaycan muğamlarına arxeoloji və tarixi baxımdan nəzər”, “S.Rüstəmovun mahniları”, “S.Ələsgərovun kamera instrumental musiqisi” və başqa bu kimi məqalələrin adlarını çəkə bilərik.

Xatırladaq ki, Məmmədağa müəllimin 2007-ci ildə işiq üzü görmüş “Azərbaycan xalqının musiqi irsi” adlı monoqrafiyası oxucular, musiqi ictimaiyyəti və mütəxəssislər üçün gözəl töhfə olmuşdur. Adı çəkilən monoqrafiyada Azərbaycan xalqının musiqi irsinin bir neçə minilliklər boyu toplanması, zənginləşdirilməsi və təkmilləşdirilməsi müəllif tərəfindən xronoloji ardıcılıqla şərh edilərək, onu maraqlı tarixi faktlarla oxucuların nəzərinə çatdırır. Bu monoqrafiya eyni zamanda rus və ingilis dillərinə tərcümə edilmişdir.

Professor M.Kərimov həm də Azərbaycan Milli Konservatoriyası “Xalq çalğı alətləri” kafedrasının müdürü işlədiyi dövrdə də xeyli işlər görmüşdür. Təşkilatçılıq fəaliyyəti ilə yanaşı Məmmədağa müəllim tədris prosesinin inkişafı naminə müəllif və tərtibçi kimi bir neçə metodik tövsiyyələr, köçürmələr, yeni proqramlar üzərində işləyərək onları nəşr etdirmiştir. Onun uzun illərin təcrübəsinə əsaslanan dərslik və metodik vəsaitləri ixtisaslı kadrların hazırlanmasına yönəldilmişdir. Bunların arasında biz professor Afət Novruzovla birgə tərtib etdikləri “Azərbaycan xalq çalğı alətləri not ifaçılığının tarixi” adlı dərs vəsaitini, tanınmış bəstəkar Firəngiz Babayevanın tar ilə simfonik orkestr üçün “Konsert”i, T.Bakıxanovun Tar ilə simfonik orkestr üçün “4 sayılı Konsert”i adlı metodik tövsiyələri, bakalavr və magistr pillələri üçün ixtisas ansambl fənni üçün tərtib edilmiş proqramların, tar ilə fortepiano üçün “Pyeslər məc-

muəsi”, “Azərbaycan və xarici ölkə bəstəkarlarının tar ilə fortepiano üçün işlənmiş əsərləri, “Xarici ölkə bəstəkarlarının ansambl üçün işlənmiş əsərləri”ni göstərə bilərik.

Məmmədağa Kərimov ifaçı, pedaqq olmaqla yanaşı onun özünün bəstələdiyi əsərlər də az deyil. Bunların içərisində istedadlı qanun ifaçısı, beynəlxalq və respublika müsabiqələri laureati, AMK-nin baş müəllimi Natəvan Həsənovaya həsr etdiyi “Qanun və fortepiano üçün Konsert” əsərini qeyd edə bilərik. Əsərin fortepiano partiyasının müəllifi isə AMK-nin baş müəllimi, aparıcı konsertmeystr Svetlana Əhmədovadır.

Məmmədağa Kərimovun Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə göstərdiyi xidmətlərinə görə 2007-ci ildə Azərbaycan Respublikasının əməkdar incəsənət xadimi fəxri adına layiq görülmüşdür.

Tədbirdə həmçinin, M.Kərimovun tələbələrinin ifasında konsert programı da dilləyicilərin ixtiyarına verildi. Musiqi nömrələri təbrik çıxışları ilə növbələnərək tədbiri daha maraqlı etdi. Belə ki, S.Kərimi ilə yanaşı, xalq çalğı alətləri kafedrasının müdürü əməkdar müəllim, dosent Ramiz Əzizov; xalq artisti, professor, prezident mükafatçısı, “İstiqlal” ordenli Tofiq Bakıxanov; əməkdar incəsənət xadimi, professor, Musiqi Kollecinin direktoru Nazim Kazımov; xalq çalğı alətləri kafedrasının dosenti Adıgözəl Əliyev; xalq çalğı alətləri kafedrasının dosenti, əməkdar artist Sahib Paşazadə; “Musiqinin tarixi və nəzəriyyəsi” kafedrasının müdürü, əməkdar incəsənət xadimi, professor Akif Quliyev M.Kərimov haqqında gözəl sözlər deyərək onu yubiley münasibətilə təbrik etdilər.

Xalq artisti, professor Tofiq Bakıxanovun dedikləri: “Məmmədağa Kərimov mənim sadiq dostlarımındandır. Düz 50 il bundan önce görkəmli bəstəkarımız Süleyman Ələsgərova müraciət etdim ki, aktyorlar evində müəllif konsertimdə çıxış etmək üçün mənə yaxşı bir tarzən versin. O, Məmmədağa Kərimovu məsləhət gördü. Həmin tədbirdə çox tanınmış sənətkarlarla yanaşı Məmmədağa Kərimov da çıxış edərək hamı tərəfindən bəyənildi. O vaxtdan bu günədək bizim yaradıcılıq əlaqələrimiz davam edir”.

Əməkdar incəsənət xadimi, professor, Musiqi Kollecinin direktoru Nazim Kazımovun dedikləri: “Hörmətli yubiley iştirakçıları. Məmmədağa müəllimlə biz düz 52 ildir birgə yol gəlirik. Bir kursda olmasa da bir binada oxumuşuq. Hər ikimizin müəllimi Səid Rüstəmov olub. 15 il mənim kafedra müdərim olub. Onun sənətkarlığı da, savadı da, ifası da hər zaman göz qabağındadır. Məmmədağa Kərimov eyni zamanda çox təvazökar, səmimi insan, həm tələbələri, həm də həmkarları ilə hər zaman xoş ünsiyyət qura bilən, xeyirxahlıq edən bir insandır... Mən də onu ürəkdən təbrik edir, ona uzun ömür arzulayıram”.

Çıxışlar içərisində Məmmədağa müəllimin ilk tələbəsi olmuş, bu gün onunla Azərbaycan Milli Konservatoriyasında ciyin-ciyinə çalışan xalq artisti, professor Möhlət Müslümovun təbrikli daha yaddaqalan oldu. O, sənətkarın bütün tələbələri adından Məmmədağa Kərimovu təbrik edərək ona “Tələbələrin sevimli” qızıl medalını təqdim etdi.

Sonda bir daha ustad tarzən, pedaqq, alim, bacarıqlı və qayğıkeş təşkilatçı, təvazökar insan, professor Məmmədağa Kərimovun 70 illik yubileyi münasibətilə təbrik edir, ona möhkəm can sağlığı, uzun ömür və yeni yaradıcılıq uğurları arzulayırıq.

**Jalə Qulamova**  
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent  
AMK-nin elmi katibi

## BAŞQORTOSTANDA KEÇİRİLMİŞ BEYNƏLXALQ MÜASİR MUSIQİ FESTİVALİ VƏ ELMİ KONFRANSINDA

2018-ci ilin noyabrında Başqortostan Bəstəkarlar İttifaqının və Ufa Dövlət İncəsənət Universitetinin dəvətilə Azərbaycan Milli Konservatoriyanın elmi işlər üzrə prorektoru, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Lalə Hüseynova və əməkdar incəsənət xadimi bəstəkar Sərdar Fərəcov Ufa şəhərində keçirilən Beynəlxalq Müasir Musiqi Festivalında və “XXI əsrin milli bəstəkarlıq məktəbləri” adlı Beynəlxalq konfransda iştirak etdilər. Noyabrın 15-17 tarixlərində üç gün davam edən bu möhtəşəm musiqi bayramının programında dünyanın bir sıra ölkələrindən – ABS, Argentina, İtaliya, Çin, Çexiya, Cənubi Koreya, Türkiyə, Rusiya, Qazaxıstan, Qırğızıstan, Azərbaycan, Tatarıstandan olan bəstəkarların əsərləri var idi. Bu əsərlərin ifasına Respublikanın aparıcı ifaçı qüvvələri cəlb edilmişdi.



Festivalın ilk günü Başqordostan Respublikası Milli simfonik orkestrinin ifasında (dirijor – Kamil Abdullin) Cənubi Koreya bəstəkarı Çou Vu David Linin “Asadal-Asanyeo” baletindən səhnələr, Qao Pinqin (Çin) ”Dağlar”, Turqay Erdenerin (Türkiyə) Birinci simfoniyası, həmyerlimiz Sərdar Fərəcovun “Türk şöləni”, Balnur Kıdır-bəyin (Qazaxstan) ”Xocalı Qurbanları”, Muratbəy Begaliyevin “Bayram Üvertürəsi” (Qazaxstan), Rəşid Kalimullinin Simfonik Rəqsleri (Tatarstan), Başqordostan bəstəkarları Leyla İslماqilovanın Violin və orkestr üçün Konserti, Rafail Kasimovun “Avrasiya küləyi” simfonik poeması, Valeri Skobelkinin “Qefestin qızıl taxtı” simfo-

nik poeması səsləndirildi. Əlamətdardır ki, Festival Sərdar Fərəcovun bayramsayağı parlaq “Türk Şöləni” əsəri ilə açıldı.

Festivalin ikinci günü Zakir İsmayılov adına Ufa Dövlət İncəsənət İnstitutunda “XXI əsr də milli bəstəkarlıq məktəbləri” mövzusunda Beynəlxalq Konfrans baş tutdu. Konfransda Festivala gəlmış bəstəkar və müsiqisünaslar qoyulmuş mövzu ətrafında məruzələr etdilər. Professor Lalə Hüseynovanın məruzəsi “XXI əsr də Azərbaycanda akademik musiqi həyatı: reallıqlar və perspektivlər” adlanırdı. Çıxış zamanı müasir dövrdə Azərbaycanda bəstəkar yaradıcılığının vəziyyətindən, akademik musiqinin durumu və onun təbliği üçün görülən işlərdən danışındı, habelə Respublikada geniş miqyas almış festival hərəkatı barədə fikir yürüdüldü.

Festivalin digər günlərində Dövlət Xor Kapellası və Kamera orkestrinin ifasında həm qonaqların, həm də gənc başqord bəstəkarlarının əsərləri təqdim olundu.





## **“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.

“Konsevatoriya” elmi jurnalında çap olunmaq üçün təqdim ediən 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 dissertation, ya da doktorant olduğu təşkilat) və vəzifəsi (işlədiyi yer, müəssənin ünvanı)
4. E-maili
5. Məqalənin başlığı (Baş hərflərlə)
6. Məqalənin yazılışı 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](mailto:azconservatory@gmail.com)
- Məqalə Azərbaycan dilində, yaxud rus və ingillis dillərində Times New Roman şriftində, 14-lük ölçüdə, 1,5 intervalı ilə yazılmalıdır.
- Hər sözdən sonra, həmçinin nöqtə və verguldən sonra cəmi bir boşluq (spaceback) işarəsi qoyulmalıdır. Mətnə tərtibat vermək olmaz.
- Məqalənin başlığı həddən artıq böyük olmamalıdır və 8 sözdən artıq olacaqsa 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 yiğilmalıdır. Ksero kopyanın görüntüsü keyfiyyətsiz olarsa məqalənin üstündə verilə bilməz.
- Sadalanan tələblər olmayan məqalə geri qaytarıla bilər.

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

# KONSERVATORİYA

ELMİ NƏŞR

Nº 4 (42)

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,

### **Fəxrəddin Baxşəliyev**

Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

### **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, professor

“Konservatoriya” jurnalı 2018, №4 (42), 108 s.

---

Yığılmağa verilmişdir: 05.12.2018

Çapa imzalanmışdır: 29.12.2018

Tiraj 250 nüsxə, sifariş № 341

*“Mütərcim” NPM-də çap olunmuşdur.*

Bakı, Rəsul Rza küç., 125/139b

Tel./faks 596 21 44

e-mail: [mutarjim@mail.ru](mailto:mutarjim@mail.ru)