



AZƏRBAYCAN
RESPUBLİKASI
TƏHSİL NAZİRLİYİ



AZƏRBAYCAN MİLLİ
KONSERVATORİYASI

KONSERVATORİYA

ELMİ NƏŞR

№ 1 (43)

Bakı – 2019

TƏSİSÇİ:

Azərbaycan Milli Konservatoriyası

Print ISSN: 2518-7074

Online ISSN: 2522-1612

REDAKSİYA HEYƏTİ:**Siyavuş Kərimi**

Rektor, xalq artisti, professor

Lalə HüseynovaElmi işlər üzrə prorektor, sənətsünaslıq
üzrə fəlsəfə doktoru, professor**Malik Quliyev**Tədris işləri üzrə prorektor, sənətsünaslıq
üzrə fəlsəfə doktoru, professor, əməkdar
müəllim**Sənubər Bağirova**Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
dosent, əməkdar incəsənət xadimi**Zümrüd Dadaşzadə**Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor, əməkdar incəsənət xadimi**Faroqat Əzizi**Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor, Tacikistan**Ülkər Əliyeva**Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor**Aida Hüseynova**PhD, professor, ABŞ, İndiana University
Bloomington**Rəna Məmmədova**AMEA-nın müxbir üzvü, sənətsünaslıq
üzrə elmlər doktoru, professor**Uğur Alpaqut**Professor Dr., Bolu Abant, İzzet Baysal
University, Türkiyə**Oqılxon İbrahimov**Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor, Özbəkistan**Abbasqulu Nəcəfzadə**Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor**Saule Uteqaliyeva**Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor, Qazaxstan, Kurmanqızı ad.
Qazax Dövlət Konservatoriyası**Violetta Yunusova**Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor, Rusiya, Moskva Dövlət
Konservatoriyası**Fəttah Xəlqzadə**Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor**MÜNDƏRİCAT**

2019 – 1

Muğamşünaslıq**İmran ŞIXƏLİYEV** – Azərbaycan məqamlarının
qohumluq münasibəti 4**Alətsünaslıq****Кожебаев Д., Тапенов Д., Хусайнова Г.** –
Домбыра – духовная ценность казахского
народа (Сказание о домбре) 10**Məmmədəli MƏMMƏDOV** – Bərpa olunmuş
Şedirğu 18**Musiqi və fizika****Fəxrəddin BAXŞƏLİYEV** – Musiqidə kvant
təxminləri 21**Bəstəkar yaradıcılığı****Aynurə MƏMMƏDOVA** – Siyavuş Kəriminin
“Hamlet” faciəsinə musiqisində əsas qəhrəmanların
səciyyəsi 42**Resenziya****Afət NOVRUZOV, Ramiz ƏZİZOV** – Əkrəm
Məmmədli və onun “Azərbaycan muğamları”
kitabına bir nəzər 49**İfaçılıq sənəti****Наргиз КЕНГЕРЛИ-НАДЖАФОВА** –
Исполнительская артикуляция Сонатины
М.Равеля в интерпретации народного артиста
Мурада Гусейнова 57**Malik QULİYEV** – Milli musiqi aləti tar –
Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında..... 62

İncəsənət

Светлана КАЗЮЛИНА – Современные художественные приоритеты в исполнительском искусстве музыкальных театров Беларуси 66

Мənbəşünaslıq

Лейла АСЛАНОВА – О танцевальных мелодиях в рукописных источниках НИКМУЗа 77

Хореографија

Эмиль АЗИЗОВ – Хореографическая концепция балета «Бабек» 83

Konsert həyatı

Нурида ИСМАИЛ-ЗАДЕ – Азербайджанская музыкальная культура накануне I Декады азербайджанского искусства и литературы в Москве 89

NÖMRƏNİ HAZIRLADI:

Baş redaktor

Lalə Hüseynova

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor

Məsul katib

Abbasqulu Nəcəfzadə

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Redaktorlar:

Ülkər Əliyeva

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Gülnarə Manafova

Korrektorlar:

Fəzilə Nəbiyeva

Fərdin Məmmədli

Operator:

Gülnar Rzayeva

Dizayn:

Gülnarə Rafiq

Üz qabığında:

Rəssam *Pikasso*

Ünvan: Az 1073, Bakı ş.

Ələsgər Ələkbərov 7

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

(050) 329-18-81

(Məsul katib: Abbasqulu
Nəcəfzadə)

(050) 329-67-98 (Redaktor:

Gülnarə Manafova)

Email: azconservatory@gmail.com

Sayt: konservatoriya.az

İmran ŞİXƏLİYEV

AMEA-nın Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun doktorantı

Ünvan: Bakı, H.Cavid pr., 31

email: imranshikhaliyev@gmail.com

AZƏRBAYCAN MƏQAMLARININ QOHUMLUQ MÜNASİBƏTİ

***Xülasə:** Azərbaycan məqamları arasında qohumluq münasibətləri mövcuddur. Bu münasibət qanunauyğun şəkildə qurulur. Məqamların qohumluq münasibətlərini dörd dərəcədə qruplaşdırmaq olar.*

***Açar sözlər:** Muğam, şöbə, məqam, modulyasiya, integrasiya*

Son zamanlar respublikamızda muğamların inkişafı üçün dövlət dəstəyi ilə mühüm tədbirlər keçirilməkdədir. Bir neçə beynəlxalq muğam simpoziumlarının və muğam müsabiqələrinin təşkil olunması ölkəmizdə muğamların təbliğini daha da genişləndirməklə yanaşı Azərbaycanı dünyada muğam ölkəsi kimi tanıtdırır.

Azərbaycan məqamlarının qohumluq münasibətləri haqqında professor M.İsmayılov hələ keçən əsrin 70-ci illərində bir sıra elmi məqalələri ilə çıxış etmişdir. Məqalələrin birində professor yazır: “Ən sadə xalq mahnılarından başlamış böyük həcmli və mürəkkəb quruluşlu muğamlara qədər, bütün musiqi janrlarımızda demək olar ki, məqam-tonallıq dəyişmələrinə təsadüf olunur. Qeyd etmək lazımdır ki, çoxhissəli Azərbaycan muğamlarında şöbələrin ardıcılışması mexaniki bir yol ilə olmur; bu isə muğamın daxili inkişafı ilə, onun musiqi dramaturgiyası ilə əlaqədardır [6, s. 49]. Sonra professor qeyd edir ki, “Xalq musiqimizdə məqam-tonallıqların dəyişməsi – onların bir-birini əvəz etməsi bu məqamların qarşılıqlı münasibəti ilə əlaqədar olaraq, müəyyən qayda qanunlar üzrə əldə edilir” [6, s. 49]. M.İsmayılov Azərbaycan məqamlarının qohumluq münasibətini araşdırarkən əsasən rast – şur – segah məqamları üzərində dayanır. Burada o major-minor məqamları ilə Azərbaycan məqamları arasında paralel apararaq belə bir nəticəyə gəlir: “Məlum olduğu kimi major-minor məqamlarının paralelliyi, onların müəyyən münasibəti ilə müəyyənləşdirildiyi kimi (majorun paraleli kiçik tersiya aşağı olan minor; minorunku isə kiçik tersiya yuxarı major) rast, şur, segah məqamlarının da paralel vəziyyətdə olması, onların qarşılıqlı münasibətləri ilə əlaqədardır” [6, s. 56].

Bizim işimizdə görkəmli alimin toxunduğu məsələ daha da geniş şəkildə – bütün Azərbaycan məqamları arasındakı münasibətlər miqyasında araşdırılacaq. Azərbaycan muğam sistemində yönəlmə və modulyasiya prinsiplərinin işimizin əsas predmetlərindən biri olduğunu nəzərə alaraq istərdik ki, bu terminlərin bir daha izahını verərək və bunların muğam sistemində uyğunluğunu təhlil edək.

Əsası dahi Üzeyir bəy tərəfindən qoyulmuş Azərbaycan musiqisinin məqam nəzəriyyəsiindən bəhs edən “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” elmi əsərində alim bu əsərin tarixi əhəmiyyətini qeyd edərkən yazır: “Mənim bu əsərim Azərbaycan xalq musiqisinin əsas cəhətlərini öyrənmək üçün nəzəri bir vəsait və Azərbaycan məqamla-

		Lya	Segah										
Lya	Şur	Lya	Şur	Lya	Şur	Lya	Şur,	Lya	Şur	Lya	Şur	Lya	Çahar-gah
						Lya	Huma-yun						
				Si b	B.Şiraz	Si b	B.Şiraz	Si b	B.Şiraz	Si b	B.Şiraz	Si b	B.Şiraz
Si	Segah	Si	Segah	Si	Segah,	Si	Segah	Si	Segah	Si	Segah	Si	Segah
Si	Şur			Si	Çahar-gah,	Si	Çahar-gah						
				Si	Şur	Si	Şüştər						
		Do	Ş.Şiraz										
Do	Rast	Do	Rast	Do	Rast	Do	Rast,						
Do	Huma-yun	Do	Huma-yun	Do	Huma-yun	Do	Huma-yun						
Re	Rast			Re	Rast								
				Re	B.Şiraz							Do #	
				Re	Çahar-gah								
		Re	Şur	Re	Şur								
Re	Şüştər	Re	Şüştər	Re	Şüştər	Re	Şüştər						Re
Re	B.Şiraz					Mi b							
Mi		Mi	Şur	Mi	Şur	Mi	Şur						
				Mi	B.Şiraz								
		Mi	Segah	Mi		Mi	Segah						
Fa		Fa	Rast	Fa									
				Fa	Çahar-gah								
		Sol		Sol									
				Lya									

Qərb musiqi nəzəriyyəsində tonallıqların qohumluq münasibətləri yaxınlıq dərəcələrinə görə qruplara bölünür. Burada onların qohumluq dərəcələri əsasən açar işarələrinin fərqiyyətinə görə (harmonik vəziyyətin yaratdığı çox işarə fərqli tonallıqları nəzərə almasaq) qeyd olunur. Bizim fikrimizcə, Azərbaycan məqamlarında qohumluq dərəcələri açar işarələrinə görə deyil, muğamlara daxil olan fərqli istinad pərdəli və fərqli məqam əsaslı şöbələrin bir-biri ilə münasibətləri əsasında təyin olunmalıdır. Bu baxımdan, bizim işimizdə məqamlar arasında qohumluq dərəcələri aşağıdakı şəkildə qeyd olunacaq:

1. Hər hansı muğamı təşkil edən şöbələrin məqamları muğamın əsas məqamına birinci dərəcəli qohum məqamlar hesab olunur. Məsələn, sol mayəli Rast muğamını təşkil edən şöbələrdən olan “Hüseyni” şöbəsi kvarta yuxarı rast məqamına əsaslanırsa, onda sol mayəli rast məqamı ilə do mayəli rast məqamı birinci dərəcəli qohum məqam sayıla bilər. Yaxud sol mayəli Rast muğamının şöbələrdən olan “Şikəsteyi-fars” böyük

tersiya yuxarı segah məqamına əsaslanırsa, onda sol mayəli rast məqamı ilə si mayəli segah məqamı birinci dərəcəli qohum məqamlar sayıla bilər.

2. Əgər muğamın mayə şöbəsi, hər hansı digər muğamı təşkil edən şöbələrdən biri ilə eyni məqam əsaslıdırsa və yaxud muğamın hər hansı şöbəsi digər muğamın mayə şöbəsi ilə eyni məqam əsaslıdırsa, onda o muğamların əsasını təşkil edən məqamlar ikinci dərəcəli qohum məqamlar sayıla bilər. Məsələn, sol mayəli Rast muğamında olan mayə şöbəsi ilə re mayəli Bayatı-Şiraz muğamının “Xavəran” şöbəsinin məqam əsasları eyni olduğundan sol mayəli rast ilə re mayəli bayatı-şiraz məqamı ikinci dərəcəli qohum məqamlar sayıla bilərlər. Başqa bir nümunə kimi si mayəli segah məqamı ilə fa diyez mayəli çahargah məqamını göstərmək olar. Burada Segah muğamının “Manəndi Hasar” şöbəsi ilə Çahargah muğamının mayə şöbəsi eyni məqam əsaslı olduğu üçün bu məqamlar da ikinci dərəcəli qohum məqamlar kimi qəbul oluna bilərlər.

3. Əgər hər hansı muğamı təşkil edən şöbələrdən biri, hər hansı digər muğamın şöbələri ilə eyni məqam əsaslıdırsa, onda o muğamların əsasını təşkil məqamlar üçüncü dərəcəli qohum məqamlar sayıla bilər. Məsələn, sol mayəli Rast muğamında olan “Hüseyni” şöbəsi ilə sol mayəli Bayatı-Şiraz muğamında olan “Xavəran” şöbələrinin məqam əsasları eyni olduğundan sol mayəli rast ilə sol mayəli bayatı-şiraz üçüncü dərəcəli qohum məqamlar sayıla bilərlər.

4. Əgər modulyasiya zamanı keçid birbaşa deyil, üçüncü və ya dördüncü şöbənin vasitəsi ilə baş verirsə, onda ilk və son məqamlar dördüncü dərəcəli qohum məqamlar sayıla bilərlər. Məsələn, do mayəli çahargah məqamından do diyez mayəli bayatı-şiraz məqamına keçmək üçün “**Mayeyi Çahargah**” = “**Manəndi Hasar**” – “**Manəndi muxalif**” = “**Mayeyi bayatı Şiraz**” sxemindən istifadə etdikdə, burada “Manəndi muxalif” şöbəsi keçid rolunu oynayır.

Bundan başqa qanunauyğun məqam planı qurub istənilən məqamlara keçid etmək mümkündür. Bu zaman modulyasiyalar kortəbii şəkildə deyil, müəyyən qanunauyğun plan əsasında baş verməlidir. Lakin biz öz işimizdə planlı modulyasiyadan istifadə etməyəcəyik.

Azərbaycan məqamlarının qohumluq münasibətlərinin araşdırılmasından bir çox nəticələr əldə ediləcək ki, onların hər biri xalq musiqi nəzəriyyəsinin inkişafında əhəmiyyətli rol oynayacaq.

▪ Tədqiqatımızdan irəli çıxan nəticələrin əsasında xalq musiqimizdə də “modulyasiya”-nı tətbiq edərək muğam şöbələri vasitəsilə bir muğamdan digər muğama keçmək olacaq ki, bu üsul da muğam ifaçılarına daha sərbəst melodik dönmələr etmələrinə imkan verməklə muğamlarımızın daha da rəngarəng ifasına şərait yaradacaq.

▪ Muğamlar arasında qohumluq əlaqələri müəyyənləşdiriləcək və bu əlaqə Avropa musiqi sistemindəki qohum tonal prinsiplərinə uyğun olaraq tənzimlənəcək.

▪ Azərbaycan məqamları əsasında əsər yazan bəstəkarlar tədqiqatlarımızdan bəhrələnərək müəyyən qanunauyğunluqlar əsasında əsərlərində daha çox muğam – məqam rəngarəngliyi yarada biləcəklər.

▪ Gələcəkdə Azərbaycan musiqisinin milli harmoniyası yazılıb qəbul olunan sonra, harmoniya elminin əsas bölmələrindən olan “Yönəlmə və modulyasiya” bölməsində tədqiqatımızın nəticələri əsas götürülə bilər.

▪ Tədqiqatımızda araşdırılan “muğamların inteqrasiya xüsusiyyətləri” bölümünə əsasən, yeni muğamlar yarana bilər ki, bu da beynəlxalq musiqi aləmində “Azərbaycan muğamları” terminini daha da əsaslandıracaq.

Beləliklə, təqdim etdiyimiz cədvəldə Azərbaycan musiqisində olan və dahi Üzeyir bəyin tərtib etdiyi yeddi əsas məqama əsaslanan eyniadlı muğamların tərkibini araşdıraraq məqamlar arasında qohumluğu məsələlərinə müəyyən aydınlıq gətirdik. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, Azərbaycan xalq musiqi nümunələrində əsasən I dərəcəli qohum məqamlara modulyasiya və yönəlmələrin şahidi olur. Digər dərəcədə olan modulyasiya və yönəlmələrdən daha çox xalq musiqisi ruhunda yazan bəstəkarlar öz yaradıcılıqlarında istifadə edə bilərlər.

ƏDƏBİYYAT:

1. Hacıbəyov Ü. Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B.: Yazıçı, 1985, 151 s.
2. Hacıbəyov Ü. Ə. Seçilmiş əsərləri. B.: Yazıçı, 1985, 650 s.
3. Hacıbəyov Ü. Ə. Azərbaycan türk musiqisi haqqında // “Na rubeje vostoka” jurnalı № 3, 1929. Ruscadan tərcümə edilmiş və yenidən işlənmiş versiyası URL: <http://www.musicacademy.edu.az/tarikh/virtual-muzeyi/129-yaradiciligi/elmi-meqaleler/496-m%C9%99qal%C9%995.html>
4. Həsənova C. İ. Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığında milli musiqinin nəzəri əsasları B.: Mars-print, 2009, 320 s.
5. Həsənova C. İ. Azərbaycan musiqisinin məqamları. B.: Elm və təhsil, 2012, 231 s.
6. İsmayılov M. C. Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi-metodik очерklər. B.: Elm, 1991, 117 s.
7. İsmayılov M. C. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. B.: Işıq, 1984, 100 s.
8. İsmayılov M. C. Azərbaycan xalq məqamlarının qohumluq münasibəti haqqında / “АГК им. У. Гаджибекова. Ученые записки, серия XIII № 9, 1972 , с. 5-43
9. Zöhrabov R. F. Muğam. B.: Az.Dövlət nəşriyyatı, 1991, 218 s.
10. Zöhrabov R. F. Çahargah muğam dəstgahının nəzəri əsasları. B.: 2000, 130 s.
11. Zöhrabov R. F. Rast muğam dəstgahının nəzəri əsasları. B.: 2002, 146 s.

Имран ШЫХАЛИЕВ

Докторант Института архитектуры
и искусства НАНА

РОДСТВЕННЫЕ ОТНОШЕНИЯ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ ЛАДОВ

***Резюме:** В представленной статье раскрываются родственные взаимосвязи в азербайджанских ладах (на основе выявления общих закономерностей строения ладов). Степень родства азербайджанских ладов позволяет нам систематизировать и объединить их в четыре группы.*

***Ключевые слова:** Мугам, раздел, лад, модуляция, интеграция*

İmran SHIXALIYEV

Doctoral student of the Institute of Architecture and Art of ANAS

RELATIONSHIP OF AZERBAIJANI MODES

***Summary:** There is a native relationship in the Azerbaijani modes. These relationships are formed legitimately. The native relations of Azerbaijan modes can be united into four groups.*

***Keywords:** Mugham, section, mode, modulation, integration*

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Sevil Fərhadova
AMK-nın dosenti Rasim Quliyev

Кожебаев Д.,

PhD докторант специальности «Музыкальное образование»
магистр педагогических наук
E-mail: k.darhan_1990@mail.ru

Тапенев Д.

PhD докторант специальности «Музыкальное образование»
магистр искусствоведческих наук
E-mail: daulet_tapenov@mail.ru

Хусаинова Гульзада

кандидат педагогических наук, PhD, академик МАНПО,
профессор, зав кафедрой «Музыкальное образование»
Казахского национального университета искусств
E-mail: husainovagulzada@mail.ru

ДОМБЫРА – ДУХОВНАЯ ЦЕННОСТЬ КАЗАХСКОГО НАРОДА (Сказание о домбре)

***Аннотация:** Статья посвящена происхождению инструмента домбыра и представлено сказание о домбыре, которое является передовой моделью устной народной литературы, развивающей фантазию подрастающего молодого поколения, и помогающей понять духовную ценность домбыры.*

***Ключевые слова:** домбыра, духовная ценность казахского народа, сказание о домбыре*

Мы узнаем духовно-культурную летопись нашей жизни через культурное наследие своего народа, поэтому каждое поколение обязано чтить и ценить национальные ценности. Прошедшее через многовековую практику культурное наследие народа имеет связь с природой и с самой жизнью. По инициативе Президента Республики Казахстан Нурсултана Абишевича Назарбаева была представлена государственная программа «Модернизация общественного сознания: взгляд в будущее» [15], а также издана статья «Семь граней Великой степи» [8], в которых подчеркивается особое значение процесса модернизации национального сознания для выполнения благородной миссии по сохранению национального кода и духовных ценностей казахского народа.

Наша статья посвящена происхождению инструмента домбыра. Существует множество сказаний и научных исследований по его происхождению. Необходимо уточнить, что в повседневной жизни на русском языке принято называть этот инструмент «домбра», но правильнее будет произносить «домбыра».

Для того, чтобы сделать какие-то предположения о происхождении домбыры, мы обратились к этимологии слова «ДОМБЫРА». По мнению известного исследователя Хайроллы Жузбасова, слово домбыра образовано через последовательность слов «дөпбұра», «дәлбұра», «дембұра» («дал», «дөп» - перевод с ка-

захского точно, «бұра» - настрой) [3, с.9]. Это увлекательное предположение, подчиненное определенной логике.

Еще один пример можно найти в трудах этнографа Ерика Кокеева. По мнению ученого, что «том» - это кулак или рука. Спустя время этот корень слова преобразовался в «дом», а «быра» это своеобразный посыл «играй, звуко извлекай» [3, с.18].

Бытование домбровидных инструментов во всех тюркских народах отражают их исторические, культурные взаимосвязи: у казахов, ногайцев, узбеков, башкир – домбыра, у таджиков – домбурак, у монголов – домбор, у турков – саз, у туркмен – дутар, у киргизов – комуз, у татар – кобуз и другие [2, 10]. Отличаются эти инструменты иногда количеством струн (до 3 струн), а также по материалу струн (нейлон, металл).

В 1989 году в Казахстане, в Алматинской области, высоко в горах на плато (жайлау) «Майтобе» профессором С. Акитаевым, с помощью этнографа Ж.Бабалыкулы, был обнаружен наскальный рисунок с изображением музыкального инструмента и четырёх танцующих человек в разных позах. По исследованиям известного археолога К. Акишева, данный рисунок датируется периодом неолита. Сейчас этот рисунок находится в музее народных инструментов им. Ыкыласа Дукенулы в городе Алматы, Казахстан. Как видно из *1 рисунка* инструмент, изображенный древним художником на скале, сильно похож на домбру по форме. На основании этого можно сказать, что прототип нынешней домбры имеет возраст более 4000 лет и является одним из первых щипковых инструментов — предком современных музыкальных инструментов подобного вида [13].

Так, во время раскопок древнего Хорезма, были найдены терракотовые статуэтки музыкантов, играющих на щипковых инструментах. Ученые отмечают, что хорезмийские двухструнки, бытовавшие не менее 2000 лет назад, имеют типологическое сходство с казахской домброй и были одним из распространенных инструментов среди ранних кочевников, живших на территории Казахстана [2, с.55].



1 рисунок [14].



2 рисунок [14]

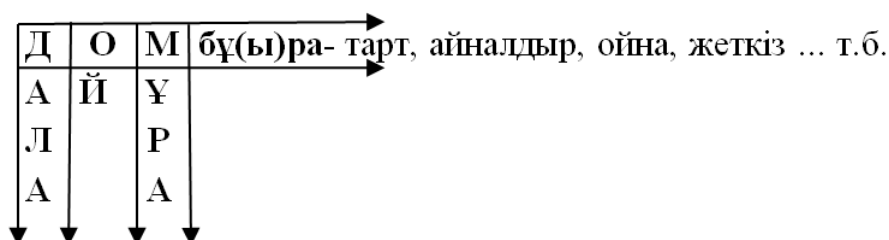
В 2008 году в пещере горы Жаргалант-кайыркaн монгольский чабан находит деревянный предмет, похожий на музыкальный инструмент и передаёт его археологам [10]. В результате раскопок в пещере, помимо инструмента, обнаружены каменный скелет человека с целым черепом, 20 штук стрел для лука, лошадиное седло с тюркскими узорами. По предположению археологов, эта пещера представляет собой тюркский могильник. В этом же году ученый-археолог Казахстана Каржаубай Сарткожаулы, изучив этот инструмент, убедился, что найденный инструмент похож на казахскую домбыру: инструмент имел головку (бас), гриф (мойын), следы 9 ладов на грифе (9 перне), корпус (шанак) и две ушки, на которых прикрепляется струна. Самое поразительное на этом древнем инструменте есть надпись на древнетюркском (руна) написанная на «шее» инструмента. Казахская альтернатива этой записи: «Мелодия кюя (күй – инструментальный домбровский жанр) наполняет нас любовью». Основываясь на этой записи, Каржаубай Сарткожаулы полагает, что инструмент относится V веку нашей эры [10].



4 рисунок. Ата домбыра[10].

По нашему предположению, смысл и миссия инструмента домбыра лежат в этимологической структуре самого слова. Наши предположения связаны с утверждением ученого-этнографа Ерика Кокеева.

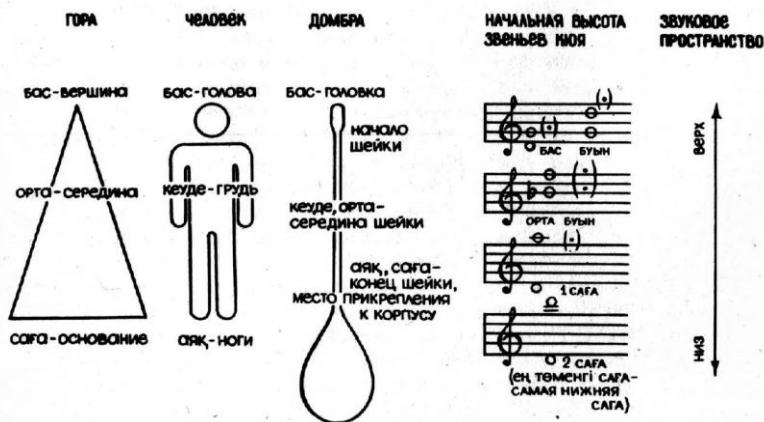
Наше версия:



Теперь разясним вышесказанную нами версию. Чтобы понять этимологию домбры мы использовали методы лексики.

Первая буква «Д» – означает *дала (стень), дәстүр (традиция) или дана (мудрец)*, вторая буква «О» – *ой (мысль)*, третья буква «М» – *мұра (наследие) или мүсін (скульптура)*. Возьмем эти первые три буквы как основной корень слова, а суффикс «быра» употребляется как глагол «бұра» крути (то есть крутить ушки инструмента, настраивать), играй, донеси. В результате выходят следующие фразы: "*Дәстүрлі Ой Мұрасын Жеткіз*" (*Донеси наследие традиционной мысли*), "*Даланың Ой Мұрасын Тарту ет*" (*Преподнеси наследию степную мысль*), "*Дананың Ой Мұрасымен Сусындат*" (*Утоли жажду наследием мысли мудреца*), эти предложения, по нашему мнению, точно определяют миссию и основной духовно-нравственный смысл национального инструмента. Цель нашего предположения – передать сакральную суть наследия национального инструмента казахского народа будущему поколению.

Рассмотрим строение домбры. Предложим схему Бакдаулета Аманова, внесшего большой вклад в изучение инструмента домбра. Он предложил свое исследование строения домбры [1, с.223].



5 рисунок. Схема Бакдаулета Аманова[1].

По приведенной схеме музыковед Бакдаулета Аманова строение домбры связано со строением человеческого тела. Структура инструмента домбра: бас (голова), құлак (ухо), мойын (шея), перне (лады), шанак (корпус, тело), ішек (струны), ойық (звукоизвлекающее отверстие), тиек (подставка для струн) и кнопка для затвора и прикрепление струн. Можно обратить внимание, что название частей похоже на части тела человека. Каждая часть имеют свое значение и цель. Например: бас (голова), құлак (ухо), мойын (шея), перне (лады) – эти части выполняют начальные функции. То есть, «голова-шея» – место для сохранения мысли, «ушки» инструмента – способность слышать, слушать, шанак (корпус) – орган, извлекающий мысль в мозг, «две струны» – два мира, «небесный мир и подземный мир» (Ж. Енсепов), тиек (подставка для струн) выполняет функции

опоры, связывающего два мира, ойық (звукоизвлекающее отверстие) –извлекающий мысль звука.

Истинный звук домбры – это күй и песня. Эти два жанра характеризуют душу казахского народа. По словам исследователя, ученого-этнографа Акселеу Сейдимбека: «күй связан со словом «көк» (синее небо)». То есть, когда мы говорим мелодия с неба, то подразумевается, что с неба нам слышится мелодия, которую передает нам Небесный Тенгри [12, с.68]. Истинная связь казахского народа с домброй блестяще отражена в национальной поговорке: «Қазақ нағыз қазақ емес, нағыз қазақ – Домбыра!» («Истинный казах - это не казах, настоящий казах – это Домбыра!») [7, с.54].

Проанализировав научные исследования о происхождения инструмента домбыра, мифы, сказания и кюи, мы написали свою версию сказания.

Сказки и сказания – один из жанров фольклора, либо литературы. Эпическое, преимущественно прозаическое произведение волшебного, героического или бытового характера. Сказание характеризует отсутствие претензий на историчность повествования, нескрываемая вымышленность сюжета [5].

Сказание — фольклорный эпический жанр письменного и устного народного творчества: прозаический устный рассказ о вымышленных событиях в фольклоре разных народов. Вид повествовательного, в основном, прозаического фольклора, (сказительная проза), включающий в себя разножанровые произведения, тексты которых опираются на вымысел. Сказительный фольклор противопоставит «достоверному» фольклорному повествованию.

Сказание литературное — эпический жанр: произведение, ориентированное на вымысел, тесно связанное с народной сказкой, но, в отличие от неё, принадлежащее конкретному автору, не бытовавшее до публикации в устной форме и не имевшее вариантов. Литературное сказание либо подражает фольклорной, либо создаёт дидактическое произведение, на основе не фольклорных сюжетов. Фольклорная сказание исторически предшествует литературному [16].

Учитывая вышесказанное мы предоставляем наше сказание о домбре.

Сказание о домбре.

Давным-давно на Земле существовало только одно племя. Это племя чтобы расти и развиваться, должна была познавать новый мир. Для этого племя избирало одного человека, который обладал хорошей памятью и мог донести увиденное. Он путешествовал 365 дней. Он поведал все, и только 9 самых лучших событий, настроений восторга, восхищения он рассказывал и показывал своему народу. Прошло много времени, и этот народ стал развиваться и преумножаться. Избранный человек рассказывал все увиденное. Чтобы испытать человека избранного Дьявол внушал ему все плохое и старался, чтобы этот народ разрушался, и исчез с Земли. Избранный человек и народ слабели от деяний Дьявола, и день за днем народ стал делиться на Плохих и Хороших. За власть на Земле они воевали между собой. Увидев это, Всевышний стал наблюдать за народом. И в какой

то день Хороший народ созвал всех людей, и стали советоватся о том: как надо поступить, чтобы их народ выжил или сохранил всё добро, которое они нажили за всё это время и сохранить для следующего поколения? И народ решил обратиться к Всевышнему. Он услышал это обращение, и, чтобы сохранить все наследие Хорошего народа снеба спустил инструмент похожий на человека. И чтобы, донести наследие степей, где жил Великий народ, назвали его ДОМБЫРА. И с тех пор домбыра сохраняет и передает духовные мысли Великой степи казахского народа. А чтобы будущее поколение помнило своих предков Всевышний превратил Хороший народ в каменные изваяния (6 рисунок) [14].



6 рисунок.

Спустя множество лет на Земле возникает другой народ. От ушедшего народа останутся лишь каменные скульптуры и Небесный инструмент. Изучая эти каменные скульптуры и инструмент новое поколение, обнаружило это духовное наследие, завещенное предками им на сохранение. И национальный музыкальный инструмент «Домбыра» – это духовный памятник, оставленный предками и ставший величайшим народным достоянием!

Подытоживая вышесказанное и определяя значение духовной ценности домбыры необходимо отметить следующее:

- на основе исследований по этимологии слова «домбыра» определяется предназначение и сущность музыкального инструмента;
- на базе данных, особенно рисунков, высеченных на камне, полученных в ходе исследований археолога Кемалья Акишева имеется предположение о том, что время появления домбровидных инструментов - около 4000 лет назад;
- первый домбровидный инструмент, найденный в 2008 году, «Ата домбыра» является одним из самых древних экспонатов и относится к V– веку н.э.;
- на основе анализа известных народных легенд, нами был предложен новый вариант «сказания о домбре», соответствующий вкусу и требованиям сов-

ременной молодежи, что также в будущем позволит подготовить текстовой материал для создания мультипликационного варианта «Сказания о домбре».

На протяжении всей мировой истории и на сегодняшний день в социальном и культурном отношении было актуальным понимание и присвоение собственных культурных достижений каждым народом для утверждения себя в числе культурно развитых стран. Для чего приобретает особую важность пробуждение национального самоосознания среди народа, овладение и постижение собственной культуры как идеальной человеческой нормы высшего порядка. Осознание и бережное отношение к культурным достижениям, сформированным веками, способствует пробуждению национальной самоидентичности, своей к ней принадлежности, что особенно необходимо в среде подрастающего поколения. На сегодняшний день актуальным остается вопрос сохранения национальных культурных достижений и передача их следующему поколению, что логично и потребовало возникновения процесса модернизации общественного сознания, основанного на духовных национальных ценностях и сопутствующих атрибутов, в нашем случае, актуализации процесса происхождения и сохранения национального казахского инструмента - домбыры.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы: Дайк-Пресс, 2002. 544 стр.
2. Гизатов Б. Социально-эстетические основы казахской народной инструментальной музыки. -Алма-Ата, 1989, 136 с.
3. Есенулы А. Кюй – Мелодия Всевышнего. А.:Дайк-Пресс, 1996.
4. Кишкашбаев Т.А. Музыкально-эстетическое воспитание младших школьников средствами казахской народной инструментальной музыки дисс... канд. пед. наук. Алма-Ата, 1992, 174 с.
5. Казахская литература. Энциклопедический справочник. Алматы.: Аруна Ltd. ЖШС, 2010.
6. Мерғалиев Т., Бүркіт С., Дүйсен О.История казахского кюя.: Алматы 2000, 412 с.
7. Мырзалиев К. Красная книга. Алматы: Казахстан, 1983.
8. Назарбаев Н. Семь граней Великоц степи // Егемен Қазақстан. 2018, № 223.
9. Раимбергенов А., Раимбергенова С. Байбосынова У. Программа «Мурагер» для предмета музыка в казахской общеобразовательной школе. 1-9 классы. Алматы.: Умай, 2003. 248 с.
10. Сарткожаулы К. Ата домбыра. / Степь и город, № 47, 2010.
11. Сахарбаева К.С. Методы обучения на домбре. Алматы.: Издат-Маркет, 2006, 164 с.
12. Сейдимбек А. Казахское искусство кюя. Монография. Астана: Культегин, 2002.
13. Узакбаева С.А. Средствами казахской народной педагогики // Вестник научно-педагогического центра. 1992, No 9, с. 13.
14. Ертегі, Уикипедия, ашық енциклопедиясы, URL: <https://kk.wikipedia.org/wiki/Ертегі>

Kozhebaev D.,
PhD doctoral degree
«Musical education»
master of pedagogical Sciences

Tapenov D.
Master of arts
candidate of pedagogics

Khusainova G. A.
PhD, academician of IAPS,
Professor, head of Department
«Musical education»
of Kazakh national
University of arts

DOMBYRA IS SPIRITUAL VALUE OF KAZAKH PEOPLE (The tale of dombyra)

Abstract: *The Article is devoted to the origin of the dombyra instrument and on the basis of this the legend of dombyra is created, which is an advanced model of oral folk literature, developing the imagination of the younger generation, and helping to understand the spiritual value of dombyra.*

Keywords: *dombyra, spiritual values of the Kazakh people, the tale of dombyra*

Kojebayev D.
Qazaxıstan Milli İncəsənət Universitetinin doktorantı

Tapenov D.
Qazaxıstan Milli İncəsənət Universitetinin doktorantı

Xuceinova Gülzada
Pedaqoji elmlər üzrə fəlsəfə doktoru, professor
Qazaxıstan Milli İncəsənət Universiteti

DOMBIRA – QAZAX XALQININ MƏNƏVİ DƏYƏRİDİR (Dombıra əfsanəsi)

Xülasə: *Məqalədə dombıra alətinin mənşəyinə toxunulur və şifahi xalq ədəbiyyatında formalaşmış rəvayətin müasirləşmiş versiyası təqdim edilir. Müəlliflərin fikrincə, bu, yetişməkdə olan nəslin bədii fantaziyasını inkişaf etdirəcək və dombıranın əsl dəyərini gənclərə anlatacaqdır.*

Açar sözlər: *dombıra, qazax xalqının mənəvi dəyəri, dombıra əfsanəsi*

Reviewers: Candidate art Sciences, professor Alpeisova
G.T, PhD Turumbetova A.E.

Məmmədli MƏMMƏDOV
AMK-nın “Milli musiqi alətlərinin
təkmilləşdirilməsi” elmi-tədqiqat
laboratoriyasının rəhbəri
Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7
e-mail: mMammadali@bk.ru

BƏRPA OLUNMUŞ ŞEDİRĞU

***Xülasə:** Məqalədə Orta əsrlərdə işlək vəziyyətdə olan, lakin sonralar unudulmuş və yalnız bizim dövrdə bərpa edilən qədim şedirğu musiqi alətindən bəhs olunur. Araşdırma alətin müfəssəl şəkildə təhlilini, həmçinin, onun quruluşu, tərkibi və parametrləri haqqında məlumat əhatə edir.*

***Açar sözlər:** Musiqi aləti, bərpa, şedirğu*

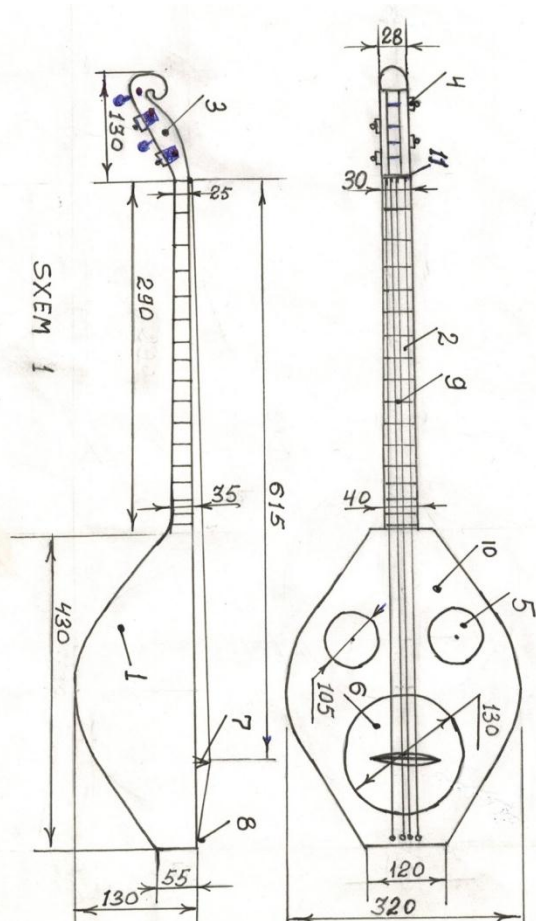
Qədim alətlərin bərpası işi çox vacib və aktual məsələlərdən biridir. Azərbaycan xalqı tarixən zəngin çalğı alətlərinə və məzmunlu milli-mədəni irsə malik olub. Müasir zamanda bu mədəni irsin dərinliklərinə nüfuz etmək, musiqi alətlərimizin geniş arealını tədqiq, bərpa etmək, təkmilləşdirmək “Milli musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi” elmi-tədqiqat laboratoriyasının öhdəsinə düşür. Belə ki, bir çox alətlər elmi şəkildə araşdırılmış, laboratoriya şəraitində emalatxanada yenidən quraşdırılaraq tam bərpa edilmişdir. Bu alətlərdən biri də ud mənşəli, maraqlı görünüşü ilə seçilən şedirğu çalğı alətidir.



Şedirğu mizrabla ifa olunan, unudulmuş qədim Azərbaycan musiqi alətidir. Bu alət haqqında Əbdülqadir Marağalı (XIV-XV əsrlər) “Məqasidül-Əlhan” əsərinin “Musiqi alətləri və onların növləri” bölməsində məlumat vermişdir. Onun yazılarına istinad etsək, Orta əsrlərdə şedirğu uda bənzəmiş və dörd simdən, dörd aşıxdan ibarət olmuşdur [3, s.76].

Alət haqqında tədqiqatçı-etnoorqanoloq, musiqişünas-alim, sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professorlar – S.Abdullayeva (1940-2017) və A.Nəcəfzadə öz əsərlərində geniş yazmışlar. Şedirğu hordofonlu çalğı alətləri sırasına daxildir və sonoristik tərzinə görə mizrabla səsləndirilən alətlər qismindəndir. Türk dünyasına bu alət Çində yaşayan türkdilli uyğurlar tərəfindən gətirilmişdir [4, s.173].

Alətin adından da görünür ki, bu alətdə sürətli oyun havaları və xalq mahnıları ifa edilmişdir. Şedirğu eyni zamanda yüksək səs tembrinə malikdir. Onun səs diapazonu üç oktava həcmindədir: böyük oktavanın “si” səsindən ikinci oktavanın “si” səsinə qədər.



Hazırda alət bu sətirlərin müəllifi tərəfindən bərpa edildikdən sonra “Əsrlərin sədası” ansamblının tərkibinə daxil olaraq uğurla səsləndirilir. Musiqi alətində həmçinin gənc tarzən Nurlan Cəbizadə yüksək peşəkarlıqla ifa edir.

Şedirğunun hissələri və ölçüləri sxem 1-də göstərilmişdir. Hissələrin adları bu təsnifatda ardıcılıqla:

1. Çanaq
2. Alətin qolu
3. Alətin kəlləsi
4. Aşxılar
5. Çanaq içi səsləri çölə ötürən iki ədəd dəlik
6. Rezonator (dana dərisindəndir)
7. Çanaq üstü xəmək
8. Simgir (qırmağ)
9. Pərdələr
10. Çanaq üzü (deka) (qırmızı ağacdandır)

Musiqi alətinin ölçüləri aşağıdakı cədvəldə təfəsilatı ilə verilmişdir:

Cədvəl 1

Alətin hissələri	Ölçü
Çanaq uzunluğu	430 mm
Çanaq hündürlüyü	130 mm
Çanağın eni	320 mm
Çanağın arxasının eni	120 mm
Çanağın arxa hündürlüyü	55 mm
Qolun uzunluğu	290 mm
Qolun çanaq hissəsində eni	40 mm
Qolun çanaq hissəsində hündürlüyü	35mm
Kəllə uzunluğu	130 mm
Kəllə hissəsində eni	30 mm
Kəllə hissəsində hündürlüyü	25 mm
Menzura	615 mm

Şedirğu musiqi alətinin çanağı dilimlərdən ibarətdir və fısıq, qoz ağaclarından yığılmış, üz dekası isə dəri və qırmızı ağac materiallarından. Alətin qolu və kəlləsi

qoz ağacından hazırlanmış, xərək oturan hissəsi dana dərisindəndir. Qol üzərində pərdələrin sayı on yeddiyə bərabərdir, alətin simləri metaldandır. Qol üstü xərək sümükdən, çanaq üstü xərək isə qoz ağacındandır.

Nəticə etibarilə, şedirğu və digər alətlərin Beynəlxalq Muğam Mərkəzi, Şirvanşahlar sarayı, Bakı Media Mərkəzində eksponatları, Orta əsr milli musiqi alətlərimizin qismində yerləşdirilmişdir və hal-hazırda xarici qonaqlar bizim mədəniyyətimizlə maraqlanarkən həmin mərkəzlərdə qədim musiqi irsimizlə yaxından tanış olmaq imkanına malikdirlər. Bu yerlərdə alətlərin təqdimat mərasimi zamanı iştirak edən hörmətli mədəniyyət nazirimiz Ə.Qarayev alətlər haqqında öz müsbət mövqeyini bildirmiş və zəngin, məzmunlu şəkildə öz rəyini bölüşmüşdür. Dövlətimizin bu alətlərin təbliğinə sərf etdiyi əmək, qayğı isə təbii ki şəksizdir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Abdullayeva S.A. Azərbaycan çalğı alətləri dünyanı valeh edir. B.: Nurlar, 2016, 288 s.
2. Bədəlbəyli Ə.B. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. B.: Elm, 1969, 248 s.
3. Marağalı Ə. “Musiqi alətləri və onların növləri” (farscadan tərcümə: M.Müsəddiq) // “Qobustan” jurnalı, B.: 1977, №1, s.74-79.
4. Nəcəfzadə A.İ. Azərbaycan çalğı alətlərinin izahlı lüğəti. B.: 1001 Mahni, 2004, 223 s.

Мамедали МАМЕДОВ

Заведующий научно-исследовательской лабораторией “Реконструкция национальных музыкальных инструментов” АНК

ОТРЕСТАВРИРОВАННЫЙ ШЕДЫРГУ

Резюме: В статье рассматривается древний музыкальный инструмент Шедыргу, который функционировал в эпоху Средневековья, но позднее был забыт и восстановлен только в наше время. Детальный анализ инструмента охватывает информацию о его структуре, составе и параметрах.

Ключевые слова: музыкальный инструмент, реставрация, Шедыргу

Mamedali MAMEDOV

Head of research laboratory
“Reconstruction of national
musical instruments” of ANC

RESTORED SHEDIRGU

Summary: The article discusses the ancient musical instrument Shedirgu, which functioned until the Middle ages, but was later forgotten and restored only in our time. A detailed analysis of the tool covers information about its structure, composition and parameters.

Keywords: Musical instrument, restoration, Shedirgu

Rəyçilər: sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor L.Hüseynova
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor E.Dadaşova

Fəxrəddin BAXŞƏLİYEV

AMK-nın müəllimi, dosent

Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

e-mail: salimhak@mail.ru

MUSIQİDƏ KVANT TƏXMİNLƏRİ

***Xülasə:** Məqalədə kvant mexanikası ilə musiqi arasındakı qəribə və gözlənilməz əlaqələrdən söhbət açılır. Kvant fizikasının ana mövzusu olan mikro aləmdəki qeyri-müəyyənlik və qeyri-səlisliyin musiqidəki və xüsusilə də Şərq məqam musiqisindəki, eyni zamanda təsəvvüf-sufi fəlsəfəsindəki qarşılıqları və təzahürləri araşdırılır.*

***Açar sözlər:** Kvant, mexanika, mikroaləm, makroaləm, musiqi, mikroton, Tanrı*

Dairəvi inkişaf hərəkətin mahiyyətini göstərən ən mükəmməl amillərdən biridir. Hərəkətin özü, ümumiyyətlə sirlə mahiyyətə malikdir. Onun niyə və necə başladığı, haradan qaynaqlandığı hər zaman cavabı yarımçıq qalan suallardan biri olmuşdur. Bununla belə, makro və mikro aləmdəki hərəkətin dairəvi, yəni başladığı nöqtəyə qayıtması şəklindəki formatı dəyişməz olaraq qalır. Ancaq bu dairəviləyin özü də şərti göstəricidir. Çünki, hər hansı bir əşya, canlı və cansız obyekt başladığı yerə olduğu kimi qayıtmır – mütləq şəkildə məntiqi və spiralvari bir dəyişkənliyə məruz qalır. Bəs onda həmin dairəvilik hansı prinsip əsasında baş tutur? Məsələ burasındadır ki, başlanğıc və şərti sonluq fərqli zamanda və fərqli məkanda baş verə bilər. Belə olan surətdə həmin zaman və məkan anlayışı da şərtlilik qazanır. Məsələn, məşhur misallardan birində deyildiyi kimi, hərəkət edən qatarın içərisindəki bir adam əlindəki topu havaya atıb-tutaraq, onunla oynayır. Həmin adam üçün o topun cızdığı trayektoriya şaqulidir. Ancaq çöldə dayanan və həmin qatarın hərəkətini seyr edən başqa bir adam üçün o topun hərəkəti şaquli deyil. Çünki, ona nisbətdə hərəkət edən qatarın içərisindəki top bir nöqtədə göyə atılıb, başqa bir nöqtədə aşağı enir. Belə olan surətdə iki nəfər arasındakı məkan fərqi aydın görünür. Məkan fərqli olduğu üçün zaman da fərqli olur. Fərqlilik isə, nisbiliklə düz mütənasibdir. Buradan belə bir fikir hasil olur ki, hərəkətin başlanğıcı və sonu fərqli zamanlarda fərqli yerlərə sahibdir. Ancaq son dediyimiz qeyri-dəqiq və şərti davamiyyət məntiq etibarilə başladığı nöqtəyə qayıdır. Bu prinsip müxtəlif fiziki mexanika üsulları vasitəsilə zaman-zaman öz təsdiqini tapmışdır və həyatın bütün sahələrində ümumfəlsəfi bir mahiyyət qazanmışdır.

Biz bu mexanikanı incəsənətdə, o cümlədən musiqidə də müşahidə edirik. İki eyni səs arasındakı dairəvi hərəkət, yəni oktava prinsipi buna bariz misaldır. Hərəkət edərək, özünü təkrarlayan səs, eyni zamanda özünü olduğu kimi yox, başqa şəkildə təkrarlayır. Məsələn, birinci oktavadakı Do eyni vaxtda həm ikinci oktavadakı Do-dur, həm də deyil. Bunu iki Do arasındakı kibernetik ölçülər də sübut edir. Onda nə üçün oktavanın, yəni dairənin tamamlanması prinsipi məhz bu şəkildə qurulur? Bəlkə heç oktava deyilən şey bu deyil? Bəlkə musiqi dairəsi 6 tondan ibarət deyil? Dolayısı ilə, bəlkə eyni adlanan səslər heç eyni səslər deyil? Bu məsələlər haqqında çox deyilib,

çox yazılıb. Ancaq bilinən odur ki, eşitdiklərimiz, gördüklərimiz, hiss etdiklərimiz və anladığımız həmin obyektlərin özü yox, beynimizin onları qavrama və qəbul etmə dərəcəsidir. Yəni, bir mənada makro aləm mikro aləmin tərs üzüdür. Çünki, mikro aləmdəki hərəkət makro aləmdə fərqli şəkildə əks olunur. Makro aləmi Şərq təsəvvüf fəlsəfəsinin dili ilə “zahiri aləm”, mikro aləmi isə, “batini aləm” adlandırmaq da mümkündür. Ona görə ki, iki aləm arasındakı fərq olduqca kəskin və prinsipialdır. Elə bu səbəbdən də keçən əsrin əvvəllərindən etibarən Nyuton mexanikası yetərli olmamağa başladı. Əvvəlcə onu nisbilik, sonra isə qeyri-səlis çoxluq nəzəriyyələri əvəz etdi. Yuxarıda da dediyimiz kimi, bütün fiziki qanun və ya qanunauyğunluqlar öz paralelində ümumfəlsəfi bir atmosferin yaranmasına gətirib çıxarır. Yəni, həmin mexanikalar tək-cə fiziki əşya və cisimlərin deyil, mənəvi, əqli, ruhi potensialın da hərəkət məntiqini təşkil edir. Məsələn, qeyri-səlis çoxluq bir fiziki nəzəriyyə olmaqla yanaşı, qeyri-səlis məntiqin ortaya çıxmasına səbəb oldu. Çoxluğun vəhdəti əvvəllər qəbul olunmayan bir məntiq idi. Ancaq onun qeyri-səlis, ancaq nəticədə qəribə şəkildə birləşdirici bir məntiqə sahib olduğu anlaşılandan sonra əşyalara, cisimlərə olduğu kimi, səslərə, rənglərə, sözlərə də fərqli yanaşma prinsipi meydana gəldi. Bu məntiq, yəni bu mexanika artıq həyatın bir-birinə zidd olan dualizm prinsipindən ibarət olduğunu rədd edir. Burada əsasən iki məsələ mövcuddur. Birincisi, həmin iki qütb arasında çoxsaylı, hətta sonsuz sayda qütblər mövcuddur. İkincisi və daha maraqlısı isə, bir-birindən ayrı görünən və beləliklə də bir-birinə zidd olan iki nöqtə həm ayrı, həm də bir ola bilər. Yəni, məsələn, gecə eyni zamanda gündüz, gündüz isə, eyni zamanda gecə ola bilər. Bunu biz makro aləmdə müşahidə etməsək də mikro aləmdə bu prinsip artıq çoxdan öz təsdiqini tapmışdır. Bunlar isə, dediyimiz kimi, Dünya qlobal elminə yeni bəlli olsa da Şərq təsəvvüf fəlsəfəsində Orta əsrlərdən bəri mövcud olmuşdur. Zərrənin həm də Günəş olması, yəni Günəşin bütün keyfiyyətlərini özündə daşması fikri bu gün elmi məntiqlə fərqli şəkildə izah edilir. Məsələn kvant mexanikasında da belə bir nəzəri fikir mövcuddur ki, milyard illər öncə bütün kainat bir noxud dənəsi boyda olmuş, sonra isə partlayaraq genişlənməyə başlamış və hələ də bu genişlənmə davam edir. Ancaq kvant mexanikasının qanunlarına görə, atomların daxilindəki elektronlar nə qədər bir-birindən aralansalar da onların arasındakı əlaqə heç zaman qırılmaz. Çünki, onlar bir atomun zərrəcikləridir. Ancaq bu aralanma o qədər sadə və anlaşılan bir məsələ deyil. Məhz kvant fizikası sübut edir ki, onların hərəkəti arasında dərk olunması hələlik mümkün olmayan bir qeyri-müəyyənlik mövcuddur. Yəni, bir elektron eyni zamanda həm bir məkanda, həm də digərində ola bilər. Özü də bu hərəkət o qədər sürətlə baş verir ki, onu müəyyən etmək çox çətin olur.

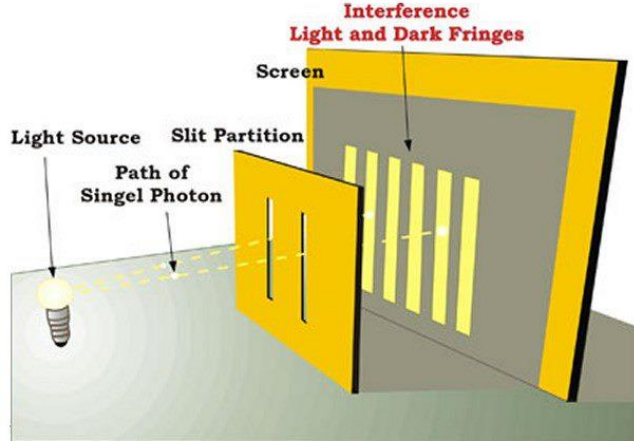
Elektronlar arasındakı bu qırılmaz və müəmmalı əlaqə prinsipi zaman-zaman makro aləmdəki insan düşüncəsinə, insan fikrinə sirayət etmiş və onu formalaşdırmışdır. Bu mənada hərəkətin mexanikası öz-özlüyündə fəlsəfi bir təlimdir. Ancaq bu, təlim deyil, daha dəqiq desək, təlimlərdir. Yəni, hər zaman dəyişikliyə uğrayan, hətta, biri digərini inkar edən, qüvvədən salan təlimlər. İndi sual ortaya çıxa bilər ki, fiziki təlimlərin, mexanika qanunlarının dəyişkən və ziddiyyətli olmasına səbəb onların zaman içərisində dəyişməsidir, yoxsa, onlar haqqında insan fikrinin, insan düşüncəsinin inkişaf etməsidir? İlk baxışda mətləb aydındır – qanunlar yox, onları dərk etmə, kəşf

etmə mexanizmi dəyişir. Lakin bu, ilk baxışda belədir. Kiçik, yəni mikro aləmlərin müşahidəsi zamanı, dəyişkənliyin məhz elə müşahidə səbəbindən olduğu anlaşılmağa başlamışdır. Məsələn, elektronların hərəkəti biz onları müşahidə etməzdən öncə sabit və özünəməxsusdur. Ancaq biz onları müşahidə etdiyimiz anda onların hərəkət trayektoriyası dəyişməyə başlayır. Bunlar son elmi nailiyyətlərdir ki, onlardan da ən ümumi məhz kvant mexanikasının kəşf edilməsidir. Bu mexanikaya əsaslanan – biz zərrələri və bəlkə də əşyaları, cisimləri və hətta canlı varlıqları müşahidə etdiyimiz zaman onların hərəkəti dəyişir – fikri uzun müddət dünyanın ən aparıcı alimləri tərəfindən qəbul edilməmişdir. Məsələn, Albert Eynşteyn təsadüfün və ya qeyri-müəyyənliyin olmasına, üstəlik bu ani və məntiqi izah edilə bilməyən dəyişkənliyin bizim müşahidələrimizdən dərhal sonra baş verdiyinə inanmırdı. Hətta onun bu barədə məşhur deyişi də vardır: “Tanrı zər atmaz”. Yəni, hər şey müəyyəndir, kainatda qeyri-müəyyən bir şeyin olması bütün fiziki qanunlara ziddir. Ancaq böyük alim ömrünün sonlarında laboratoriya sınaqlarından sonra sübut edilən bu gerçəyi qismən də olsa, qəbul etməyə başladı. Onunla Nils Bor arasındakı məlum ixtilafın pik nöqtəsi Borun ona “Tanrıya nə edəcəyini söyləyə bilməzsən” çıxışı oldu. Lakin illər ötdü və müasir fizikanın öncüllərindən olan Stefan Havkinq Eynşteynin məşhur tezisinə belə cavab verdi: “Tanrı nəinki zər ata bilər, hətta öz atdığı zərə uyğun oynaya da bilər” (1).

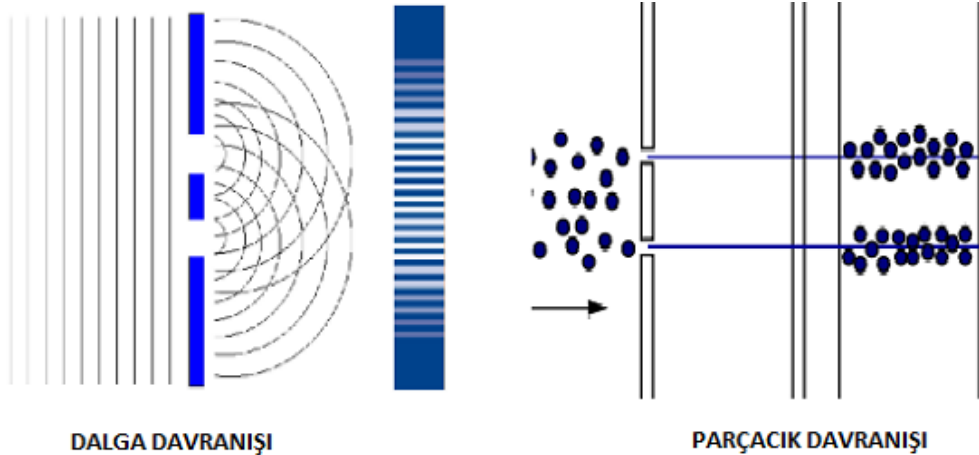
Bütün bu fikirlər müasir elmi laboratoriyalarda sınaqlar şəklində özünü sübut etsə də gündəlik həyatda və incəsənətin, ədəbiyyatın ən dərin qatlarında biz bu qeyri-müəyyənliyi müşahidə edə bilərik. Böyük alimlərin də dediyi kimi, kvant mexanikasına bələd olduqdan sonra sən əvvəlki sən ola bilməzsən!

Biz yuxarıda qeyd etdik ki, kvant mexanikasının fəlsəfi yönü Orta əsrlərdən bəri Şərq klassik divan ədəbiyyatının bir çox nümayəndələrinin əsərlərində bədii şəkildə təzahür edilmişdir. Əlbəttə, bu cür fikirlər subyektiv səslənsə də, bunları təkcə biz yox, Qərbin aparıcı alimləri dilə gətirir. “Məşhur amerikalı fizik, “Dr. Quantum” ləqəbli Fred Alan Volf “təsəvvüf düşüncəsi ilə kvant mexanikası arasında böyük bənzərliklər olduğunu iddia edir... Maddi və mənəvi dünyaya baxış bucağını sonsuza qədər dəyişdirəcək o məşhur sınaq... Müasir fizikanın gəlidiyi son nöqtə olan kvant fizikasının elm dünyasını heyretə salan bir gerçəklə görüşdürən “qoşa yarıq” sınağı 1927-ci ildə Klinton Davisson və Lester Germer tərəfindən elektronlar üzərində aparıldı. Sınaq zamanı bir tək elektron iki düzbucaqlı yarıqdan keçirilərək, yarıqların arxasındakı ekranda əks edilir. Elektronun yarıqlardan birindən keçməsi gözlənilirdi zaman, o hər iki yarıqdan da eyni anda keçir və ekranda sıralı işıqlı və qara zolaqlardan ibarət bir fiqur, yəni dalğa şəkli yaradır. Elm adamları belə möcüzəvi bir şeyin necə ola biləcəyini anlamaq üçün sonrakı sınaqda yarıqların içinə müşahidə aparatı yerləşdirirlər. Müşahidə aləti qoyulmamışdan əvvəl dalğa şəkli yaradan elektron bu dəfə normal bir maddə kimi (parçacıq) davranır. Yəni tək bir yarıqdan keçir. Bu, məlum dalğa-parçacıq dualizmidir. Yəni maddə, biz ona baxdığımızda sanki bunu anlayır və “bir yerdə, bir şəkildə” görünmək üzrə vəziyyət alır. Buna kvant fizikasında çökmə deyilir. Yəni ola biləcək sonsuz hadisələr içərisində bir dənəsi, müşahidə edən (yəni bizim) müşahidəsi, yəni onu anlaması ilə gerçəkləşir. Dr. Fred Alan Volf, Adəm ilə Həvvanı cənnətdən qovduran o qırmızı almanın ilk dişlənməsinin də əslində bu çökərtmə olduğunu deyir. Daha açıq ifadə etsək, birlik, yəni tov-

hid halının bu ilk müşahidə ilə pozulduğunu söyləyə bilərik. Tovhiddə $1+1=2$ etməz, 1 edər, hətta sonsuz birlərin cəmi də “bir” edər. Dr. Volfa görə, “bir”dən qopmaq insanın ilk günahıdır. Həllac Mənsur 922-ci ildə “ənəlhəq” (Mən Tanrıyam) deyərəkən də birlik halını idrak etdiyini anlatmaq istəyirdi” (2).



Bu şəkildə isə biz həmin məşhur qoşa yarıq sınağının ümumi təsvirini görürük. Bunun detallı izahı isə bu şəkildədir:



Bu tip sınaqlar əlbəttə ki, mikroelementlər üzərində aparılır. Ancaq bəlli olduğu üzrə bütün makro aləm məhz mikro elementlərdən təşkil olunmuşdur. Mikro aləm makro aləmə nisbətə, obrazlı şəkildə ifadə etsək, ruhun bədənə nisbətinə bərabərdir.

Göründüyü kimi, bu məsələ, yəni kvant fizikası ilə təsəvvüf fəlsəfəsinin gizli bağlılıqları müasir dünyanın elmi dairələrinin nəzəri-diqqətindədir. Ancaq onlar bunu, Şərqi insanından fərqli olaraq, daha rəşional, təcrübə və elmi şəkildə fəhm etməyə çalışırlar. Şərqi təsəvvüf bazası isə, həmin yarıqlardan müşahidə aparatları olmadan keçən elektronlar kimi təbii və bilinsiz bir şəkildə qurulmuşdur. Onu da qeyd edək ki, adətən, bilinsiz bir şey kortəbii olur, ancaq, buradakı bilinsizlik kortəbii yox, məhz təbii, hətta sövqtəbii. Məşhur şair Məhəmməd Füzuli türkcə divanında belə deyir:

Öylə sərməstəm ki, idrak etməzəm dünya nədir,
Mən kiməm, saqi olan kimdir, meyu səhba nədir.

Gərçi canandan dili-şeyda üçün kam istərəm,
Sorsa canan, bilməzəm kami-dili-şeyda nədir...

Hikmətü dünyavü mafihə bilən arif deyil,
Arif oldur bilməyə dünyavü mafihə nədir... (3, s. 196)

Biz bu qəzəldən məhz elə beytləri seçdik ki, onlar yuxarıdakı fəlsəfəni birbaşa və dolayısı ilə, dəqiq və qeyri-dəqiq, elmi və bədii şəkildə özündə əks etdirir. Ancaq dediyimiz kimi, Şərq insanı bu tip anlayışlara inanc və eşq çərçivələrindən baxdığı üçün, işin müfrədatına, yəni hissəciklərinə və onların necə meydana gəldiyi fikrinə varmamışdır. Fəqət bəlkə də onların bu cür yanaşması həmin o kvantsayağı çökməyə səbəb olardı və onlar bir sufi yox, müşahidəçi alim mövqeyinə keçərdilər ki, bunun tarixdəki bir çox şəxsiyyət üzərində çoxlu sayda örnəkləri mövcuddur. Hərəkətin özünə olan kosmik inam və müdaxiləsiz yanaşma onun əsl varlığını qoruyur və onun biz istəyən istiqamətə zorla yönəldilməsinin qarşısını alır.

Beləliklə, bizim gəldiyimiz şəxsi və bir qədər də fərqli qənaətlə görə, müşahidəçilik heç də hər zaman “günah” kateqoriyasına daxil deyil. Biz düşünürük ki, çökmə əməliyyatını yerinə yetirən müşahidə özü yox, onun necə aparılmasındadır. Bunun əksi də ola bilər. Yəni, müşahidə çöküntüyə yox, əslin davamiyyətinə səbəb ola bilər. Əlbəttə, bunu laboratoriyalarda sınaqdan keçirmək hələlik mümkün görünmür. Çünki, fərqli müşahidə qabiliyyətinin əldə edilməsi üçün fəlsəfi yanaşma tərzini və bununla da şəxsin bütövlükdə dünyagörüşünün dəyişməsi tələb edilir. Belə olan halda həmin sınaq kollektiv yox, fərdi şəkildə baş tuta bilər. Yəni, müşahidəni kimin aparması burada birinci növbəyə keçir. Buradan da ümumfəlsəfi bir məntiq ortaya çıxır; eyni obyektə minlərcə, milyonlarca münasibət və onunla əlaqə mövcud ola bilər ki, onların hamısı fərdi və özünəməxsusdur.

Bu ümumiləşmiş fikirlər nə qədər uzansa da mətləbdən ayrılmaq mümkün deyil. Uzun mülahizələrə səbəb isə, əlbəttə ki, dağınıqlıq yox, mətləbin özünün çoxşaxəli və həddindən artıq qəliz olmasıdır. Elmi yanaşmanın tələb etdiyi dözümlülük və tam təşkil edən hissəciklərin xasiyyətini öyrənməyə cəhd zamanı biz əsl həqiqətə müəyyən qədər yaxınlaşmış olarıq.

Kvant mexanikasındakı başqa bir qanunun adı da qeyri-müəyyənlikdir. Keçən əsrin əvvəllərinə qədər fizikanın və fəlsəfənin başlıca tezis hər şeyin, bütün hərəkətin bilinən və bilinə biləcək bir məntiqlə izah olunması fikriydi. Yəni, yuxarıda da dediyimiz kimi, elm “zər atmağı” qəbul etmədi. Ancaq kvant bunun əksini göstərdi. Onun qeyri-müəyyənlik xassəsi bir çox sahələrdə, o cümlədən də musiqidə özünü gizli və aşkar şəkildə göstərir. Musiqi icra edən şəxs hissini və aqlın qəliz xəlitəsindən meydana gələn bir maddə ilə bunu gerçəkləşdirir. Onların hansının nə qədər olduğu həm qarışıq bir məsələdir, həm də şəxsin özünə xas olan bir keyfiyyətdir. Əlbəttə, biz burada mütləq şəkildə hissini əsl mahiyyətə, aqlın isə müşahidənin səbəb olduğu çökmə əmə-

liyyatına aid olduğunu iddia edə bilmərik. Dediymiz kimi, bu, qarışıq bir məsələdir. Bizcə, musiqinin müşahidədən öncə də, müşahidədən sonra da müdaxilə etdiyi və icra etdiyi mexanizm onun özüdür. Çünki, kiçik zərrəciklərdən təşəkkül tapan insan vücudu, kvant mexanikasının da iddia etdiyi kimi, mütləq tamın daşıyıcısıdır. Burada hər hansı bir müdaxilə, yəni, “günahsayağı” bir müşahidə o tamın pozulmasına, yəni zərrələrin ondan və bir-birindən ayrılmasına, dolayısı ilə, kvantsayağı çökmə əməliyyatına gətirib çıxarır. Buradakı əsas obyekt, yəni musiqiçi həm zərrə, həm də tamdır. Yəni, obrazlı ifadə etsək, eyni anda həm “yerdə”, həm də “göydə”dir. Hər hansı bir müşahidə, bu birliyə müdaxilə kimi dəyərləndirilir və həmin musiqini icra edən, yəni pillədən-pilləyə daşıyan “elektronlar” zorlanır, yəni tamdan qopmuş zərrənin məntiqinə tabe edilmiş olur. Bu hal yaxşıdır, pisdirmi, bunu söyləmək çətinidir. Bəlkə də yaxşı və pis, yəni məsələyə müsbət və ya mənfi münasibətin özü də düzgün yanaşma deyil və mətləbə birbaşa daxil olmayan məsələdir. Ancaq zərrələrin müşahidədən öncəki hərəkəti mütləq mənada təbiidir və yəqin ki, ilahidir. Bu mənada musiqi ilə musiqinin vəhdəti ayrıca bir elmi predmetdir ki, bunun da üzərində çoxlu sayda araşdırmalar aparılıb və bu gün də aparılmaqdadır.

Hər şeyin bir nöqtədən başladığı fikri kifayət qədər elmidir və bu nöqtədən çıxış edərək, dəqiqliyə çox yaxın hesablamalar vasitəsilə bütün kainatın yaşını da təxmini təyin etmək mümkün olmuşdur. Ancaq həmin nöqtə tək-cə maddi aləmin başlanğıcı yox, həm də mənəvi, ruhi aləmin başlanğıcıdır. Bunlar isə, əlbəttə ki, elmdən bədiyyata keçid sayılmamalıdır. Kvant mexanikası vasitəsilə yaxın gələcəkdə mənəviyyatın da keçdiyi yol, inkişaf və tənəzzül ölçüləri və onların parametrləri araşdırılacaqdır.

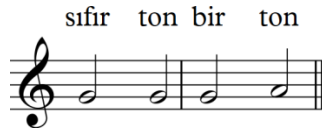
Hər şey bir nöqtədən başladı.



Sonra bu nöqtə bir cizgiyə çevrildi.



Nöqtənin cizgiyə çevrilməsi hərəkətin, dolayısı ilə həyatın başlanğıcı anlamına gəlir. Bu keçid musiqidə sıfır tondan bir tona keçidə bənzəyir:



Sıfır müəyyən (və şərti) anlamda gecəni, bir isə gündüzü təmsil edir:




Eyni zamanda qaranlığın və işığın fərqli anlamlardakı təmsilini də biz burada görə bilərik. Yəni, pis və yaxşı, dost və düşmən, varlıq və yoxluq, olmaq və olmamaq və yaxud da əksinə və s.



Bu rəsmə diqqət etdikdə isə, bir qədər də fərqli anlam görürük – gecənin içərisində gündüz, gündüzün içərisində isə gecə. Eləcə də bütün zidd və qarşı dualistika bu şəkildə izah edilir. Yəni, mütləq anlamda nə pis, nə yaxşı, nə dost, nə düşmən, nə varlıq, nə yoxluq, nə ölüm, nə də həyat vardır. Bu qavramlar həm nisbilikdən, həm də bir az irəlidə daha detallı şəkildə toxunacağımız kvant mexanikasından qaynaqlanırlar. Ümumiyyətlə isə, bunların hamısı varlığın, mövcudluğun xasiyyəti və keyfiyyətidir. Kəşf edilən hər hansı bir mexanika və ya bu mexanikanın ortaya çıxardığı fəlsəfi məntiq heç nəyi dəyişdirmir. Dəyişən və inkişaf edən sadəcə həmin məntiq və mexanikadır.

Sıfır və birin alqoritmi həm də bütün kompüter əməliyyat sistemlərinin əsasını təşkil edir. Yəni, bütün əməliyyatlar sıfır və birlər üzərində qurulmuşdur.

Daha sonra bu tək cizgini iki yerə bölək:  Beləliklə, bir nöqtədən bir cizgi, biz cizgidən isə iki qısa cizgi yarandı:



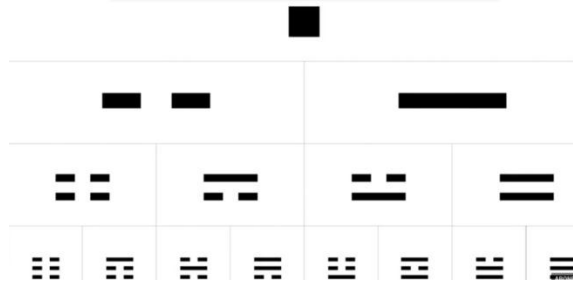
Bu isə, musiqidəki bütöv ton və yarımtonların bölgüsünə bənzəyir:



Ancaq kompüter sistemlərində olduğu kimi, musiqidə də bölgü bir tondan, yəni birlik sistemindən o tərəfə getmir. İki səs arasındakı məsafə sadəcə, yarım ton və bir

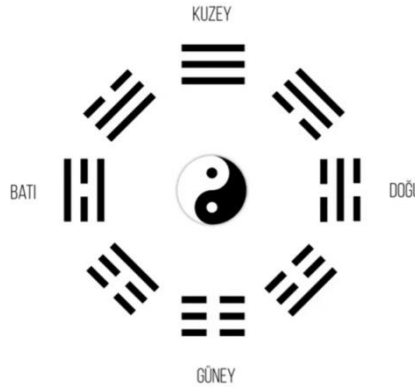
tondan ibarətdir. Bu məsələnin kvant mexanikası ilə, necə dəyişdiyinə isə bir qədər sonra gələcəyik.

İndi isə, yuxarıdakı cizgilərin bölgü sisteminə davam edək. Nöqtədən yaranan bütöv və yarım cizginin hərəsindən iki variantda cizgilər yaranır. Göründüyü kimi, bir nöqtədən bir neçə variant ortaya çıxdı. İndi isə, bu silsilə üzrə xətlərin bölünməsinə davam etdirək:



Cədvəl göstərir ki, dörd hissəyə bölünən xətlərin hərəsindən iki variant yaranmaqla, cəmi səkkiz variant ortaya çıxdı.

Qədim Şərqlə dünyagörüşündə sonuncu üçlüklər əsasında qütblərin belə bir rəmzi də meydana gəlmişdir:



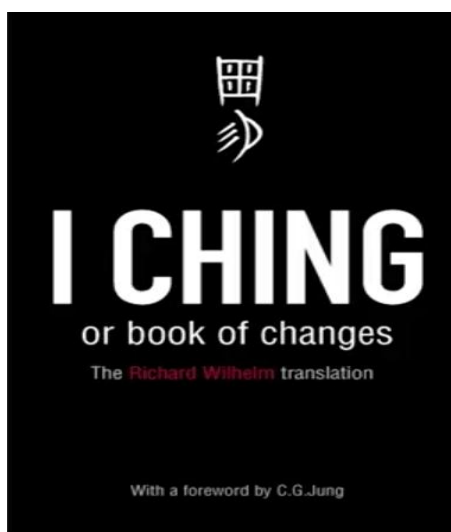
Ancaq buradan da gizli və aşkar şəkildə göründüyü kimi, Şimal, Cənub, Şərqlə Qərblə qütblərinin arasında əlavə xətlər, bəlkə də əlavə qütblər mövcuddur. Dediymiz kimi, bu sistem həddindən artıq müəmmal və qəliz bir sistemdir. Bu yazıları oxumaq istəsək, qarşımıza sadə görünən, ancaq çox mürəkkəb məntiq ortaya çıxacaq. Məsələn, Şimalla Cənub arasındakı bütöv və kəsik xətlərin bərabər bölünməsi və ya Şərqlə Qərbi təmsil edən xətlərin bütöv və kəsiklərindəki yerdəyişməsi çox maraqlı və məntiqli görünür. Bu qərribə simmetriya eləcə də həmin qütblər arasındakı, belə demək mümkünsə, “yarımqütblərdə” də özünü göstərir.

Üçlü xətlərin bölgüsünü davam etdirdiyimiz zaman belə bir mənzərə yaranır:

	☰	☷	☱	☲	☵	☴	☶	☳
☰	☰☰	☰☷	☰☱	☰☲	☰☵	☰☴	☰☶	☰☳
☷	☷☰	☷☷	☷☱	☷☲	☷☵	☷☴	☷☶	☷☳
☱	☱☰	☱☷	☱☱	☱☲	☱☵	☱☴	☱☶	☱☳
☲	☲☰	☲☷	☲☱	☲☲	☲☵	☲☴	☲☶	☲☳
☵	☵☰	☵☷	☵☱	☵☲	☵☵	☵☴	☵☶	☵☳
☴	☴☰	☴☷	☴☱	☴☲	☴☵	☴☴	☴☶	☴☳
☶	☶☰	☶☷	☶☱	☶☲	☶☵	☶☴	☶☶	☶☳
☳	☳☰	☳☷	☳☱	☳☲	☳☵	☳☴	☳☶	☳☳

Şahmat taxtası quruluşunda olan bu sistem bütöv və kəsik xətlərin mümkün olan bütün variantlarını yerdəyişmə şəklində ortaya qoyur.

Bu gördüyümüz cədvəl əslində insanlıq tarixinin ən qədim kəhanət kitablarından biridir. Bu kitabın adı isə, “I CHING”dir (4). Mənası dəyişimlər kitabı deməkdir. Dediymiz kimi, bu, həm də keçmiş və gələcək haqqında ən qədim kahinlik kitabıdır.



Bu kitabda hərəsi altı cizgidən ibarət olan 64 xana meydana gəldi. Sual oluna bilər: nə üçün məhz altı? Məsələ burasındadır ki, həmin bu altılıq sisteminin tarixi çox qədimdir. Əksər yaradılış hekayələrində dünyanın Allah tərəfindən məhz altı gündə yaradıldığı inancı mövcuddur. Ayrıca olaraq, İslamın və onun əziz Peyğəmbərinin 6 rəqəmi ilə bağlılığına dair çoxlu sayda qəribə məlumatlar mövcuddur.

“Allah göyləri və Yeri altı günə yaratdı”

Allah C.C. ismi-şərifinin əbcəd dəyəri: 66

Vəkil ismi-şərifinin əbcəd dəyəri: 66

Allah C.C. zati sifətləri: 6

Qurani-Kərimdə insanın yaradılışına dair 6 ayə...

İnsanın ilk yaradılışı 6 mərhələdə olduğu kimi, ana bətnində də yaradılışı 6 mərhələdən keçir.

İnsan psixoloji və ruhsal olaraq da 6 təməl xarakterə ayrılmaqdadır.

“Mühəmməd” isminin əbcəd dəyəri: 132. 1+3+2: 6.

132 6-ya tam sayı olaraq bölünür.

Peyğəmbərimizin vəfat tarixi, yəni 632-dən doğum tarixi, yəni 571-i çıxsaq 61 rəqəmi alınır. Qurani-Kərimin 61-ci surəsi olan “Saf” surəsinin 6-cı ayəsində Həzrəti İsa tərəfindən “Əhməd” ismiylə peyğəmbər gələcəyi müjdələnmişdir...”(5).

Bundan başqa insan DNK-sını təşkil edən elementlərin sayı da altıdır: 1.Primidin, 2.Pürin 3.Timin 4.Sitozin 5.Guanin 6.Adenin. Bu və bunun kimi misalların sayını uzatmaq da olar. Əlbəttə, bunların bir çoxu təsadüf ola bilər və bir o qədər də əhəmiyyətli məlumat kimi görünməyə bilər. Ancaq məsələyə aydınlıq gətirmək baxımından bunları sadalamaq müəyyən qədər fərqli və zəngin düşünməyimizə imkan yaradır.

Bundan əlavə musiqidəki oktava sistemi də məhz 6 tondan təşəkkül tapır:



İndi isə, məsələyə kvant mexanikası baxımından yanaşaq. Yuxarıda da qeyd etdik ki, bu mexanika Nyuton mexanikasını müəyyən mənada alt-üst etmişdir. Fiziki mexanika isə, tarixin bütün dövrlərində fəlsəfəni və beləliklə də ümumbəşəri məntiqi formalaşdırmışdır. Maraqlıdır ki, məntiq elmi heç bir zaman dini təməllər üzərində qurulmamışdır. Din anlayışı Şərqdə də, Qərbdə də bütün tarix boyu nə qədər güclü ictimai mövqeyə malik olsa da elmə və onun hərəkətverici qüvvəsi olan məntiqə qarşı heç bir zaman dayana bilməmişdir. Bu mənada məntiq məcburi şəkildə fiziki mexanika qanunlarının kəşfi və dərki ilə yaranır, formalaşır və dəyişir.

Fəlsəfənin incəsənət təfəkkürünə təsiri nəticəsində biz musiqidəki əzəli kvant məntiqini müəyyən mənada incələyə bilərik. Bu məsələ bir neçə aspektdən real görünür. Bizim gəldiyimiz qənaətlərə əsasən, burada ilk olaraq, bərabər və qeyri-bərabər temperasiyalı sistemlərin müqayisəli təhlilini aparmaq lazımdır. Bir qədər də global düşünsək, görərik ki, bərabər temperasiyalı quruluş müəyyən mənada Nyuton mexanikasının qanunlarına uyğundur. Yəni, səbəbsiz, izah oluna bilməyən heç bir şeyin olmadığı, yalnız rəqəmsal pillələrlə məntiqi və bəsit hərəkətə malik olan səs sistemi bərabər temperasiyalı sistem deməkdir. Bunun əksini düşünsək, o zaman qeyri-bərabər

temperasiyalı səs sistemi kvant mexanikasına əsaslanan qeyri-səlis məntiq nəzəriyyəsi ilə üst-üstə düşür. Burada nəzərə çarpan ən birinci amil sifir, yarım və bir tonlardan təşkil edilən oktava sisteminin əslində daha incə və qarışıq bir quruluşa malik olmasıdır. Konkret olaraq isə, bütöv və yarım tonlardan daha kiçik olan mikrotonları göstərmək olar. Mikrotonlar bu mənada mikro aləmin, makrotonlar, yəni bütöv və yarım tonlar isə, makro aləmin təmsilçisidir.

Şərti olaraq, tərtib etdiyimiz aşağıdakı səsdüzümünə diqqət edək:



Göründüyü kimi, buradakı quruluş qeyri-bərabər temperasiyalıdır və oktava daxilində səslərin sayı on iki deyil, çoxdur. Əlbəttə, bu mikrotonlar əsasən çeyrək tonlardır. Ancaq onlardan da kiçik tonlar mövcuddur ki, onları eşitmək bir qədər çətin və bəzən də mümkünsüz olduğu üçün biz onlar haqqında hələlik danışmırıq.

Maraqlı və bir qədər də obrazlı nəticəyə gəlsək, bütöv və yarım tonlar, yəni makrotonlar atomları, çeyrək və daha kiçik tonlar, yəni mikrotonlar isə elektronları xatırladır. Bu bənzətmə heç də bədii təxəyyülün və ya fantaziyanın məhsulu deyil. Artıq məlumdur ki, makro aləmi təşkil edən hissəciklərlə yəni atomlarla, onları təşkil elektronların, yəni mikro aləmin hərəkət trayektoriyası fərqli və bəzən də ziddiyyətlidir. Ümumiyyətlə, makro aləmdə baş verənlər məhz Nyuton mexanikası ilə ölçülə bilən bir şeydir. Ancaq bu aləmin əsas təməli olan mikro aləm isə bu məntiq və bu mexanika ilə heç cür uyğun gəlmir.

Biz əvvəldə də qeydik ki, kvant düşüncəsinin əsas atributlarından biri qeyri-müəyyənlikdir. Bu baxımdan qeyri-bərabər temperasiyalı səs sisteminin məhz qeyri-müəyyənliyi də bizə bu bağlantını qurmağa əsas verir. Nə qədər qərribə və yad görünsə də söyləmək istərdik ki, bərabər temperasiyalı səs sisteminin tərtib olunması məhz musiqinin məntiqi izahına və müəyyənliyinə duyulan ehtiyacdən yaranmışdır. Müasir texnologiya, müasir mexanika və müasir məntiq belə diqtə edir ki, müəyyənlik deyilən şey əslində bir növ illüziyadır. Yəni, səslərin düzülüşü, rənglərin harmoniyası və digər nəsnələr onların həqiqətini yox, bizim beynimizin məhsulunu əks etdirir. Yəni, məsələn, bərabər temperasiyanın özü də şərtidir. Dolayısı ilə, bir və ya bir neçə insan beyninin subyektiv yönəlməsidir. Kvant qanunlarındakı müşahidənin obyektivi zorlama aktı və yaxud da çökmə dediyimiz əməliyyat əslində musiqidə də mövcuddur. Çünki, mövcud olanla mövcud olması gərəkən şeylər başqa-başqa şeylərdir. İkincidə təbiətə müdaxilə və mikro aləmə zor tətbiq etmə mexanizmi vardır.

Bəzən boşluğun səsi daha mənalı və gözəldir. Mikro aləm məhz həmin boşluq, həmin heçlik kimidir. Samuel Bekket daha da irəli gedərək belə aeyir: “Hər sözcük səssizlik və heçlik üzərindəki gərəksiz bir ləkə kimidir”(6). Bunu bilinən və anlaşılan, yəni məntiqlə izah edilə bilən səslərin və səsdüzümlərinin bilinməyən, çox zaman anlaşılmayan və elə bu səbəbdən də çoxları tərəfindən aqressiv şəkildə qarşılanan mikro səslər üzərindəki basqısı və əsil mahiyyəti bir və ya bir neçə iradənin subyektiv gücünə tabe etməsi kimi anlayışla da müqayisə etmək olar.

Başqa bir məsələ – “Tanrı parçacığı” deyilən bir anlayış da vardır ki, onun rəsmi adı “Higgs bozon”dur (Hiqqs – alimin adı, bozon – elementar hissəcik). Bu barədə əsas araşdırmalar İsveçrənin CERN laboratoriyasında aparılmışdır və bu gün də davam edir.



Buradakı əsas amil heç nəyin yoxdan var olmamasıdır. Ancaq “Tanrı parçacığı” sınağı sübut edir ki, əslində belə deyil. Yoxdan var olma mexanizmi vardır və mümkündür. Və yaxud da ənənəvi mexanika qanunlarında deyilir ki, var olan heç bir şey tamamilə yox olub getməz. Ancaq kvant mexanikası bunun əksini söyləyir. Var olan bir şey birdən-birə tamamilə yox olub gedə bilər.

Fəqət, bu və bunun kimi elmi dəlillərdən istifadə edən qeyri-elmi dairələrdə xeyli sayda spekuliyalar mövcuddur. Bilinən əsas gerçək isə odur ki, bu günə qədər mövcud olan fiziki qanunlardan ibarət insan yaddaşı bu gün artıq iflasa uğramışdır. Bu iflasın bütün göstəriciləri musiqidə də mövcuddur. Musiqi insan zəkasının elə bir sahəsidir ki, burada həmin zəkaya biçilmiş qəlibleləri, zaman və məkan ölçülərini sındırmaq, əsrlərlə donub qalmış stereotipləri dağıtmaq nisbətən asandır. Bütün incəsənət növlərində olduğu kimi musiqidə, eləcə də həyatın bütün sahələrində varlığın qayəsi sonsuzluqdur. Bitməyən və bitməsində bir məna olmayan hərəkət mexanizmlərinin hamısı mikro aləmin makro aləm üzərindəki diqtəsi ilə reallaşır.

Şərq təsəvvüf dünyagörüşündəki mikro aləm funksiyası sxolastik dini görüşlərdən fərqli olaraq, Tanrının varlığını ən böyük yox, ən kiçik zərrələrdə və hətta zərrədə görür. Təsəvvüfdə mikro dünya makro dünyanın yox, makro dünya mikro dünyanın təzahür şəklidir. Tanrının görünməzliyi onun heçliyi, yəni, kvant mexanikasında deyildiyi kimi kütləsinin olmamasındadır. Kütləsi olmayan bir nəsə Şərq təsəvvüfündə “cövhər” olaraq tanınır. Ancaq bu nəsə bütün materiyaya kütlə qazandıran nəsədir. Kütləsi olan hər şey isə, “ərəz” adlanır. Əslində SERNdəki araşdırmaların, yəni, bir qədər də zarafatla adına “Tanrı parçacığı” dedikləri Higgs bozonu araşdırmalarının məqsədi həmin o cövhəri, yəni, elmi dildə desək, antimaddəni tapmaqdır.

Kütləsiz bir materiya bədəndəki ruh kimidir. Milyonlarla molekulları, atomları və elektronları toqquşduraraq, kütləsiz maddəni əldə etmək istəyi də məhz buradan doğmuşdur.

Musiqi aləmində zaman-zaman duyulan sərbəst paralellik cəhdləri də məhz kvantsayağı düşüncənin məhsuludur. Adına “polifoniya” dediyimiz bu musiqi dili özlüyündə həmin mexanikanın daşıyıcılarından biridir. “Cisimlər bir-birini təqib etmir, bir-birinin içində hərəkət edir” – kimi düşünsək, biz bunun ən bariz nümunəsini polifonik musiqi əsərlərində müşahidə edə bilərik. Çünki, hərəkətdəki təqib mexanizmi kvant yox, məhz Nyuton mexanikasına aiddir. Lakin, zaman bu mexanikanın həqiqəti tam olaraq əks etdirmədiyini göstərdi. Məhz zaman içərisində insan oğlu dərk etməyə başladı ki, mütləq şəkildə heç bir qarşılıqlı ziddiyyət mövcud deyildir. Əksinə, ziddiyyətin mövcudluğunun özü varlığın mahiyyətinə ziddir. Səslərin melodiya və harmoniya vəzifəsini icra etməsinin xaricində həmin səslərin müstəqil melodiyalar olaraq, yan-yana, yəni tək zamanlı hərəkəti məhz kvant mexanikasının qanunlarına uyğundur. Çünki zaman məfhumu burada çox mühümdür. Bir elektronun bəzən müəmmalı şəkildə iki və daha çox yerdə görünməsi zaman haqqındakı qəlibləşmiş anlayışları da alt-üst edir. O, həm gecədir, həm gündüz, həm ağdır, həm qara, həm ölümdür, həm də həyat...

Bu paraleldə çoxmelodiyalı strukturun icrası da, qavranılması da çətinləşir. Çünki, bunun üçün çoxqavramlı zəkaya sahib olmaq lazımdır. Lakin, çoxqavramlı zəka tək-cə polifonik quruluşları dərk etmək üçün deyil. Həm də təkmelodiyalı, ancaq zaman məfhumunun demək olar ki, mövcud olmadığı musiqi janrları da bu tiptən, yəni çətin icra edilən və çətin qavranılan musiqi tiplərindəndir. Bu tip janrların başında isə, təbii ki, Şərqi məqam musiqisi gəlir. Biz əlbəttə ki, burada və indi “məqam” dedikdə, səsdüzümünü, yəni modus qavramını başa düşməməliyik. Məhz bu məqamdakı “məqam” anlayışı dedikdə, melodik quruluşa malik olan, artıq formallaşmış bir musiqi janrı nəzərdə tutulur. Məqam musiqisindəki zaman məfhumu kvant düşüncəsindəki qeyri-müəyyənlik qanunu ilə üst-üstə düşür. Bunun ən önəmli və təməl səbəbi məqam musiqisinin birbaşa və qeyd-şərtsiz təsəvvüf musiqisi olmasıdır. Təsəvvüfün zahiri və batini fəlsəfəsindəki qeyri-müəyyənlik Tanrının zərrələrədən maddələrə təcəllası olaraq, zaman və məkan anlayışının şərtliliyini nəzərə alır. Mikro aləmdəki hərəkətin makro aləmə fərqli şəkildə təzahürü makro dünyada əsl həqiqətin görünməməsinə gətirib çıxarır. Lakin bu “görünmək” deyilən anlayış obyektin özü ilə bağlı deyil. Yəni təməl problem görünənlə deyil, görünənlə əlaqədardır. Təsəvvüfdəki zahiri və batini nəzər formulunun kökündə də elə bu məsələ yatır. Konkret şəkildə ifadə etsək, baxış bucağı idrak qəlibinə uyğundur. Təsəvvüfdə isə, bu qəlibi sındırmaq və sonsuz düşüncəyə sahib olmaq tendensiyası mövcuddur. Çağımızın böyük təsəvvüf pirlərindən olan Şeyx Müzəffər Özak əfəndi deyirdi ki, Allah insan ağı ilə dərk olunmaz, Allah Allahla dərk olunur. Yəni, insanın maddədən zərrəyə dönüşü, yəni zərrələrin hərəkətinə qayıdışı, insanın Allaha dönüşü, yəni ona qayıdışı deməkdir. “Ərəfə nəfsəkə və ərəfə Rəbbə” – “Özünü tanıyan Allahı tanıyan” hədisi-şərifinin bətnində yatan da məhz elə budur.

Həqiqəti kənarı yox, özündə, yəni zərrələrdə axtarmaq müsbət nəticə verir. Çünki, hərəkətin əsl, hərəkətverici, yaradıcı, yuxarıda dediyimiz kimi maddəyə kütlə qazandıran mexanizmi makro aləmdə yox, məhz mikro aləmdədir. Görünməzlik sirr

deyil, kiçiklikdir. Məhz kiçik olduğu üçün görünür və görünmədiyi üçün də sirr qalır. Elə kvant fizikasının hərfi mənası da təxminən “kəsikliklər fizikası” və yaxud da “zərrələr fizikası” deməkdir.

Məqam icrası zamanı musiqinin adi, qəlibləşmiş diliylə danışmaq mümkün deyil. Heç bir metroritmik məntiqlə izah edilə bilməyən, heç cür əsaslandırılıla bilməyən qeyri-müəyyən zaman məfhumu məqam musiqisinin ana xəttini təşkil edir. “Musiqi heç zaman bitmir, sadəcə qırılır” fikri tam olaraq, Şərq məqam musiqisinə şamil edilə bilər. Bu qırılma isə, təbii ki, süni şəkildə baş verir. Yəni, bu qırılma məhz makro dünyanın tələbidir. Mikro dünyada isə, hər şey davam edir və edəcək. Mikro aləm əzəldir. Bu “əzəl” isə, qeyri-adi bir ifadə olaraq, əvvəlin və sonun olmadığı əbədiyyət anlayışıdır. Kvantdakı ilkin hərəkətin mənbəyinin tapılmaması və ya buna cəhdin özü də əzəlin qüdrətindən xəbər verir.

Şərq təsəvvüfündə özünəməxsus elmi və bədii şəkildə ifadə edilən əbədiyyət düşüncəsi özünü ən çox divan ədəbiyyatında göstərmişdir. Məsələn, Seyid İmadəddin Nəsiminin bir neçə bir misrasına diqqət edək:

Gərçi fəraqə düşmüşəm, eyni vüsəl içindəyəm,
Gəl nəzər eylə halıma, gör ki, nə hal içindəyəm...

Xürrəm edər ümid ilə vəsli-rüxün məni, vəli,
Vəsl irişincə canıma, hüznü məlal içindəyəm... (7, s. 129)

Göründüyü kimi, qeyri-müəyyənlik, varlıqdakı yoxluq, yoxluqdakı varlıq kimi düşüncələr bütün klassik Şərq divan ədəbiyyatının qayəsini təşkil etmişdir. Şərq məqam musiqisinin icrası isə, həmin bu divan şeirləri ilə gerçəkləşmiş və bütövləşmişdir. Yəni, şeirdəki məna, eynilə musiqidə də əks olunmuşdur. Elə buna görə biz hər zaman iddia etmişik ki, tarix boyu və indi də əksər ölkələrdə məqam ifaçıları təsəvvüf düşüncəsinə malik olan rəsmi və qeyri-rəsmi sufi-dərviş ordenlərinin nümayəndələridir. Çünki, icra edilən şey icraçının öz seçimidir. Bu seçim isə, onun dünyagörüşünün, intellektinin ifadəçisidir. Əgər bu məsələdə məlum uyğunsuzluqlar mövcud olarsa, yəni, icraçı icra etdiyi şeyin fərqi varmazsa, o zaman həmin icranın məna və mahiyyəti, təsir gücü və varlıq səbəbi sual altına gedir.

Məqam musiqisindəki digər mühüm amillərdən biri də mikrotonların inkaredilməz varlığıdır. Onların məqam yaratmaq və onları ən incə detallarla bir-birindən ayırmaq xüsusiyyəti eynilə kvant fizikasındakı mikro aləmin hərəkətinə və maddə yaratmaq xüsusiyyətinə bənzəyir. Özü də məqam musiqisindəki mikrotonlar gizli şəkildə, yəni makrotonların içərisində deyil, aşkar şəkildə, qulaqla duyulacaq, gözlə görülcək, müstəqil halda mövcuddur. Bu mənada məqam musiqisi həm də mikro aləmin musiqisi olaraq da düşünülə bilər. Yəni, mikro aləmin bütün əzəli və ilahi mexanikası özünü məqam musiqisinin quruluşunda göstərir. Dediymiz kimi, bir neçə aspektdən yanaşdıqımız zaman biz bu çoxqavramlı musiqi janrını dərinlən anlaya bilərik.

Başqa bir paralel isə, maddənin və onu Nyuton mexanikası ilə izah edənlərin kvant sıçrayışlarına hələ də məntiqli bir açıqlama gətirə bilmədikləri kimi, dəqiq metroritmik ölçülərlə və bərabər temperasiyalı səs sistemi ilə dolmuş musiqiçi təfəkkürü-

nün məqam musiqisindəki ani sıçrayışları və üsulsuzluğu, o cümlədən, bütün bunların səbəb olduğu zamansızlığı dərk edə bilməməsidir. Ancaq kvant mexanikası fərqli olaraq, məqam musiqisinin strukturu son dövrlərdə və elektron mikroskoplar altında kəşf edilməyib. Onun dərk edilmə tarixi xeyli qədimdir. Şərqdə kvant təfəkkürü məhz təsəvvüf dünyagörüşünün elmdəki, incənətdəki və ədəbiyyatdakı təzahürləri ilə birlikdə hazır bir məhsul idi. Lakin müasir dövr Qərb alimlərinin bu mexanikanı yaxından tanımaları bütün dünyada yeni bir fəlsəfi düşüncə tərzinin formalaşmasına gətirib çıxarmışdır. Elə bunun paralelində də Yaxın və Orta Şərq təsəvvüf fəlsəfəsinin nəzəri və praktiki cəhətləri dünyanın aparıcı alimləri tərəfindən yenidən və tamamilə obyektiv bir şəkildə öyrənilməyə başlandı. Bəli, kvant mexanikası hər şeydən əvvəl tərəfsizliyə gətirib çıxara bilər və qeyri-obyektivliyə son qoya bilər. Çünki qeyri-obyektivliyin təməlinə duran əsas səbəb elə birtərəfli və təkmənalı təfəkkürdür.

Aləmi qıldı münəvvər, şol üzü mahı görün,
Qüdrətullahdır cəmalı, qüdrətullahı görün.

“Möminin miratı mömindir” dedi
Xeyrübəşər, Güzgiyi-safi dutun, güzgidə Allahı görün... (7, s. 179).

Nəsiminin bu beytləri çoxmənalıdır. Xüsusən də ikinci beytdəki peyğəmbər hədisini – “Mömin möminin aynasıdır” hədisini sufiyanə, hürufiyanə bir şəkildə şərh etməsi insanı rıqqətə gətirir. Bütün dinlərin şəriəti, yəni ehkamı, zahiri tərəfləri Tanrı haqqındakı makro düşüncədir. Ancaq Nəsimi həqiqətin mikro düşüncədə olduğunu bəyan edərək, demək istəyir ki, insan öz aynasını saf etdikdən sonra orada Allahı görür. Deməli, zahiri aləm, yəni makro dünya batini aləmin, yəni mikro dünyanın əksidir – yəni bir mənada tərs üzüdür. Makro dünyanın faniliyi, yəni müddətli olması, mikro dünyanın əbədiliyi, yəni müddətsiz olması ilə tərs mütənasibdir. Hər şey öz ziddi ilə ortaya çıxdığı üçün, belə çıxır ki, əgər ariflər demişkən, dünya fanidirsə, deməli, fani olmayan başqa bir dünya da mövcuddur.

Mehri-rüxsarivı dil mahi-səmadən seçməz,
Etibarı yox onun, ağı qəradən seçməz... (8, s. 81)

Böyük divan şairimiz Seyid Əzim Şirvani də bu beytində məhz həmin ikiliyin birliyə keçidindən bəhs edir. Əlbəttə, bu tip ədəbiyyat nümunələrini tamamilə başqa təfəkkürlə, bu günə qədər alışılmamış və mövcud qəliblərə zidd bir şəkildə oxuyub təhlil etmək lazımdır ki, həmin dahilərin illər, əsrlər öncə bəşəriyyətə çatdırmaq istədikləri həqiqəti dərk edə bilək.

Qeyd etdiyimiz kimi, məqam musiqisinin təkcə ədəbi mətnini yox, həm də mayasını, mahiyyətini təşkil edən divan ədəbiyyatı şeirləri bu musiqi ilə eyni məqsədə, eyni hədəfin tapılmasına xidmət edir.

Məqam musiqisi ilə kvant mexanikasının üzvi bağlılığını göstərən başqa bir məsələ isə, zərrələrin heç bir məsafədən asılı olmayaraq, bir-biriylə sıx birliyi. Bu məsafələr bir neçə nanometr də ola bilər, bir neçə milyon işıq ili qədər də. Zərrələrin, yəni atom parçacıklarının bir-biriylə qırılmaz əlaqəsi artıq laboratoriyalarda sübut

edilmişdir. Hər hansı bir elektrona nüfuz edildiyi zaman, digər elektron eyni reaksiyanı verir. Bu müəmmarı alimlər iki cür izah edirlər. Birincilər belə iddia edirlər ki, eyni mənbədən doğulan zərrələr bir-birindən nə qədər uzaq məsafədə olsalar da aralarındakı əlaqə itmədiyi üçün bu mexanizmi atomlardan tutmuş canlı insanlara qədər hər şeyin üzərində sınaqdan keçirmək olar. Bunu deyərəkən, məsələn, əfsanəvi görünən keçmişə və gələcəyə səyahət kimi şeylər nəzərdə tutulur. Çünki, sübut olunmuşdur ki, atom parçacıqları arasındakı bu əlaqənin sürəti işıq sürətindən (yəni saniyədə 300 min km.) qat-qat daha sürətlidir. Belə bir sürəti əldə etməklə, qalaktikalararası səyahətləri belə gerçəkləşdirmək mümkündür. Necə ki, artıq müasir kvant bilgisayarları buna yaxın bir sürətlə çalışmağa başlamışdır. İkinci qrup alimlər isə, belə fantastik şeylər vəd etmədən, reallığa daha yaxın görünən fikirlərlə çıxış edərək deyirlər ki, əslində ikilik, yəni, eyni nöqtədən doğan iki zərrəcik deyə bir şey yoxdur. Bütün zərrələr, canlılar, makro və mikro aləmin hamısı birdir, vəhdətdədir. Çünki, təxminən 14 milyard il əvvəl baş vermiş olan böyük partlayış nəticəsində bir nöqtədən bu qədər geniş aləmlər yaranmışdır. Elə hər şey bir nöqtədən ayrıldığı üçün də həmin nöqtənin keyfiyyət və xasiyyətini özündə daşımaqdadır. Bunlar əlbəttə, çox dolaşq və hələlik elm tərəfindən tam olaraq açıqlanmamış fikirlərdir. Ancaq bunu da qəbul etmək lazımdır ki, açıqlanmayan nəzəriyyədir, faktın özü deyil.

Fakt isə onu göstərir ki, məsələn, Şərqi məqam musiqisi anlayışında da bir nöqtənin içərisindən, nöqtələr və zərrələr yaranaraq, bütöv bir orqanizm, mikro kainat əmələ gəlir. Bunu biz anoloji olaraq, məqamdakı dəstgah forması ilə izah edə bilərik. Belə ki, kvant mexanikasındakı atom parçacıqlarının məsafələrdən asılı olmayan əlaqəsini və davamlı olaraq doğduqları həmin nöqtəyə bir növ qayıdışını biz məqam musiqisindəki müxtəlif pərdəli, hətta müxtəlif moduslu şöbə və guşələr arasındakı qırılmaz əlaqə və mayeyə qayıdış, mayeyə bağlılıq kimi keyfiyyətlərlə müqayisə edə bilərik. Əlbəttə, bu müqayisələr, bu analogiyalar təəyyül ünsürü və ya obrazlı bənzətmədən uzaqdır.

Başqa bir məsələ məşhur Heisenberg formuludur ki, Türkiyə türkcəsində ona “belirsizlik”, bizim türkcəmizdə isə, “bilinməzlik” və ya “qeyri-müəyyənlik” deyilir. Bu formul kvant mexanikasının bel sütunu hesab edilir. Söhbət makro aləmlə mikro aləmdə baş verənlərin bəzən tamamilə bir-birinin əksi olduğu barəsindədir. Məsələn, makro aləmdə biz hər hansı bir cismin, canlının və ya kosmosdakı bir planetin koordinatlarını təyin etməklə, onun dəqiq yerini müəyyən edə bilirik. Ancaq bu müəyyənlik sadəcə makro dünyaya aiddir. Mikro aləmdə isə, belə deyil. Biz hər hansı bir atom parçacığını və ya bir fotonu əlimizdə tuta bilirik. Fəqət, onun əlimizin tam olaraq harasında, içindəmi, üstündəmi və ya başqa bir nöqtəsində olduğunu təyin edə bilmərik. Biz bir kəpənəyi və ya qarışqanı ovcumuzun içində sıxıb, onun tam olaraq harada olduğunu bilə bilirik və buna həmin anda biz qərar veririk. Ancaq bir elektron və ya bir foton haqqında bunu söyləmək mümkün deyil. Daha doğrusu, biz onları yönləndirə bilmərik. Bu halı biz musiqidəki makrotonlarla mikrotonlar arasındakı fərqdə də görürük. Məsələn, biz ton və yarım tonları nə qədər araşdırsaq, onlar bizə bir o qədər aydın olur. Ancaq mikrotonlar haqqında bunu söyləmək olmur. Onların parçacıq olaraq tutduqları yeri, vəzifəni, onların ölçülərini və bir-biriylə olan münasibətlərini nə qədər

araşdırmaq, anlamaq istəsək, onlar bir o qədər bizdən uzaq qaçır və variantlılıq, çoxcəhətlilik bir o qədər artır, nəticədə anlaşılmaz bir vəziyyət yaranır. Adama elə gəlir ki, əvvəldə haqqında danışdığımız müşahidəçilik məsələsi burada da keçərlidir. Yəni, mikrotonlar sanki bizim onları gördüyümüzü bilir və öz yerini, hədəfini, musiqi yaratmaq keyfiyyətini davamlı olaraq dəyişir. Bu mənada musiqinin yaranma prosesinin sonsuzluğunu təmin edən amillərdən biri də məhz elə mikrotonların istifadəsidir ki, biz bunun xaotik yox, əsrlər boyu tam şəkildə nizamlı və məntiqli quruluşunu Şərq məqamlarında görürük.

Digər bir məsələ, mikrotonların eynilə kvant fizikasındakı atomaltı parçacıqlar kimi həm tək parça, yəni tək səs halında, həm də dalğa halında hərəkət etmələridir. Yəni, məsələn, məqam ifası zamanı makrotonların yeri tək-tək, bilinən və istinadı olan pərdələrdir. Ancaq buna rəğmən, mikrotonlar dalğavarı, yəni qarışıq və çoxşaxəli hərəkət etməklə öz dəqiq yerini və hədəfini göstərmir. Bəlkə də bu bilinməzlikdən, bu qeyri-müəyyənlikdən və necə deyirlər, Heisenberg formulundan yaxa qurtarmaq üçün Qərb klassik musiqi nəzəriyyəsində bərabər temperasiyalı quruluşa keçid alındı. O vaxtdan bəri hələ də belə hesab edilir ki, kainatdakı hər şey kimi, musiqi də məntiqli və bir qədər də rəqəmsal olmalıdır. Hətta, bu “dəqiqliyi” Şərq musiqisinə tətbiq edənlər də çox oldu. Əlbəttə, onların etdirləri, çəkdikləri zəhmət tarixi bir nailiyyət və elmi axtarışların uğurlu nəticəsidir. Ancaq, onlar da yuxarıda dediyimiz kimi, Nyuton mexanikası ilə çalışsa da, müasir, yeni mexanikanın tələbləri qarşısında duruş gətirə bilməmişdir. Bu gün elə Qərbin avanqard klassik musiqi öncülləri məhz makrotonların içərisindəki mikrotonlara müraciət edir, onların xaotik quruluşuna bir nizam, bir ölçü gətirmək istəyirlər. Məsələn, Olivye Messianın tərtib etdiyi 8 pilləli mikrotonlu səssirasına diqqət edək:



Burada da mikrotonlar özünəməxsus bir şəkildə daxil edilərək, öz yerini maraqlı şəkildə almışdır.

Ümumiyyətlə, ton və yarımtondan kiçik tonların musiqidəki praktiki istifadəsi nəzəri əsaslardan fərqli olaraq, eşitmə və qavrama dərəcələrinə görə müəyyənləşir. Belə ki, makrokosmosda və mikrokosmosda olan sayların sonsuzluğu nəzəriyyəsi musiqi səslərinə də aiddir. Yəni, məsafəsi bütöv və ya yarım tondan ibarət olan iki səsin arasında sonsuz sayda səslər ola bilər və vardır. Ancaq dediyimiz kimi, elə kiçik tonlar vardır ki, onları sadəcə olaraq eşitmək mümkün deyil və bəstəkar və ifaçılar da bu faktoru hər zaman nəzərə alaraq, əsasən dördüdə bir bir üçdə bir tonlardan istifadə etmişlər.

Bu mövzu ilə bağlı tərtib edilmiş başqa bir sistemə nəzər yetirək: (10)

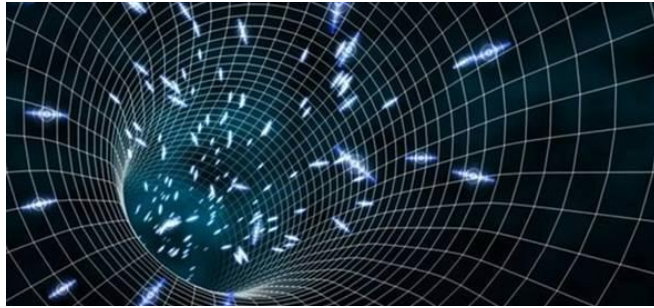
Çox vacib olan başqa bir məqam isə, kvant nəzəriyyəsinə əsasən, atomaltı hücrələrin hər müşahidə zamanı başqa-başqa hərəkət trayektoriyası cızması ilə paralel olaraq, məqam musiqisinin icrası zamanı hətta bir fərdin eyni məqamı ifa etdiyi zaman hər dəfə başqa cür, özü də köklü şəkildə fərqlənən variantlarla həmin ifanı reallaşdırması çox uyğun gəlir. Bunu biz notlu əsərlərdə, yəni hər şeydən dəqiq metroritmik ölçülərə malik olan bəstəkar əsərlərinin ifasında da görürük. Ancaq bunun adı interpretasiya, yəni təfsirdir. İfaçı nə qədər geniş təfsir qabiliyyətinə, nə qədər dərin fantaziya və qeyri-adi ilham və istedadla sahib olsa da bəstəkarın cızdığı əsas trayektoriyadan kənara çıxa bilmir. Çünki, bu əsərdə insan nəzəri, insan iradəsi və insan yönəltməsi hökm sürür. Ancaq məqam musiqisindəki əsas məsələ interpretasiya yox, əsərin məkan və zaman çərçivələrini dağıtmaqla hər dəfə tamamilə yeni bir ifasına nail olmaqdır. Ən qəribəsi isə odur ki, əsərin adı, tonallığı, modusu, yəni ümumiyyətlə məzmun və mahiyyəti yerində qalır, ancaq hər dəfə tamamilə başqa şəkildə, başqa hərəkət mexanizmi ilə ortaya çıxır.

Heisenberg nəzəriyyəsindən çıxış edərək, söyləmək olar ki, kvant mexanikasında olduğu kimi, musiqidə də olanlar yox, olacaqlar, yəni ola biləcəklər hakimdir. Təxminlər, bizim o zərrələri, o səsləri yönəltməmizdən yox, onların müvəqqəti olaraq, harda olduğunu təsadüfən görməmiş nəticəsində ortaya çıxır. Beləliklə, makro aləmə, kosmosa, təbiətə, maddi olan hər şeyə idarəçilik nöqtəyi-nəzərindən yanaşan və əksər hallarda buna nail olan insan zəkası mikro aləmə münasibətdə tamamilə əlacsız və aciz bir durumdadır. Əşyaları, canlıları, göy cisimlərini fəth edən və fəth etməyə davam edən insan onları təşkil edən, onlardan ibarət olan zərrələrə, yəni mikro dünyaya nüfuz edə bilmir. Qəribə paradoksdur. Makro aləmdə iki dəfə iki dörd edir. Ancaq mikro aləmdə iki dəfə iki dörd də edə bilər, beş də, üç də, altı da. Ancaq məsələn, doqquz etməz. Çünki Heisenberg nəzəriyyəsinə əsasən, bu olacaqlar, yəni bu təxminlər birlə doqquz arasında bir yerlərdədir. Elə kvant mexanikasından doğan bu yanaşma tərzində musiqidəki oktava dairəsi içərisindəki makrotonlarla mikrotonların müəyyən və qeyri-müəyyən hərəkət və münasibətinə bənzəyir.

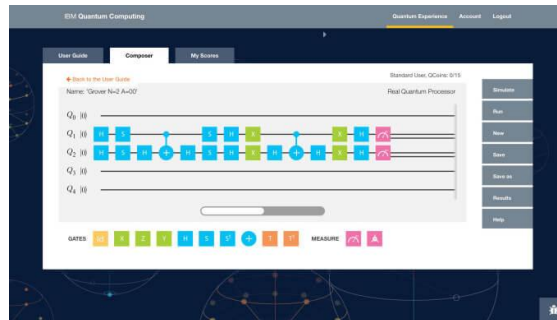
Kvant düşüncəsinin musiqidəki təzahürünə dair başqa bir paralel isə, türkcə “Sicim nəzəriyyəsi” – “String teorii” deyilən, bizim dilimizdə “Sim” və ya “Tel nəzəriyyəsi” kimi səslənən yeni nəzəri modeldir. Bu nəzəriyyənin başqa bir elmi adı da “M” nəzəriyyəsi və yaxud da “M&B String”, yəni bir mənada “hər şeyin nəzəriyyəsi”-dir. Bilindiyi üzrə, bu nəzəriyyəyə əsasən, atomları təşkil edən neytronları, protonları, elektronları və onları təşkil edən daha kiçik quarkları və sairəni bir-birinə bağlayan, bölünməyən, parçalanmayan tellər mövcuddur.

Bizə məlum olan üç ölçü, yəni yüksəklik, genişlik və dərinlik anlayışına Albert Einstein zaman boyutunu da əlavə edərək, onların sayını dördə çıxarmışdır. Lakin “Tel nəzəriyyəsi”nə əsasən, bu boyutların sayı on, hətta on birdir. Belə ki, onlar ayrı-ayrılıqda deyil, iç-içədir, və bu tellərin titrəşimi nəticəsində həmin kiçik zərrələr hərəkətə gəlir. Hərəkətin mexanizmi isə, həmin tellərin rezonansından, titrəmə müddətindən, bükülmə və dartılmasından asılıdır. Bu tellərin tezliyi maddənin əmələ gəlməsinə və yaxud da enerjinin fərqliliyinə qərar verir. Sanki, sirli bir əl bu telləri musiqi aləti kimi çalır. Çünki bu titrəşimin əmələ gətirdiyi hərəkət mexanizmi eynilə musiqinin əmələ gəlməsi prosesinə bənzəyir. Əlbəttə, biz bu paraleli belə rahatlıqla və cürətkar

bir asanlıqla aparırıq, ancaq həmin o “Tel nəzəriyyəsi” yəni, “String teori” A. Einstein, S. Hawking kimi elm adamlarını bütün ömrü boyu nəticəsiz bir şəkildə məşğul etmişdir. Fəqət yenə də elmdə gəlinən yekdil nəticəyə görə, kvant mexanikasını məntiqli bir şəkildə açıqlamağa ən yaxın olan nəzəriyyə məhz həmin bu “String teori”dir. Hətta bu nəzəriyyəni müdafiə edən bir çox bilim adamı belə bir obrazlı ifadə işlədir ki, o görünməyən, nazik tellər musiqidir, fizikanın qanunları notlardır, kainat isə böyük bir konsertdir. Əlbəttə, bir qədər poetik ifadə olsa da bu fikrin altında uzun illərin əzablı elmi axtarırları, çoxsaylı laboratoriyalar, yüzlərlə, minlərlə alimin birgə və səmərəli fəaliyyəti dayanır. Kainatı bir konsertə, nəhəng və bitməyən bir musiqiyə bənzətməklə, əslində onun daxilindəki qırılmaz, danılmaz və idarə edilən harmoniya nəzərdə tutulur. Nə qədər xaotik görünsə də bu kaosun özündə müdhiş və hələ tam olaraq, dərk olunmamış bir kosmos, yəni, sakral bir məntiq vardır.



Tədqiqat apararkən, başqa bir maraqlı bir uyğunluqla rastlaşdıq. Bu da hələ yeni-yeni sınaqdan keçirilməyə başlanılan kvant kompüterlərinin işləmə prinsipidir. Burada musiqilə bağlı o qədər dəqiq bir informasiya ilə rastlaşırıq. Həmin bu bilgisayarların işə salınması üçün klassik “bit”lərdən, yəni, ikili sistem olan sıfır və birlərdən deyil, “qubit”lərdən, yəni kvant “bit”lərindən istifadə etmək lazımdır. Bu sistem isə, beş xətlili not sisteminə bənzədiyi üçün onun adına “Quantum composer”, yəni “kvant bəstəsi” adını vermişlər. Çünki, bu çalışma mexanizmini, bu alqoritm bir bəstəkarın musiqi bəstələməsindən ilham alaraq tərtib etmişlər. Aşağıdakı şəkildə “Quantum composer”i görürük:



Bütün bu təhlillər bir daha onu göstərir ki, istər Şərqdə, istərsə də Qərbdə həm elm, həm ədəbiyyat, həm də incəsənət sahəsində kvant düşüncə mexanizmi hər zaman mövcud olmuşdur. Ancaq müasir dünyamızda bu təfəkkür tərzini daha elmi və daha konkret şəkildə, yəni müfrədat olaraq öyrənilir. Tanrının dərkindən tutmuş əxlaq ko-

dekslərinə qədər hər şeyin elmi şəkildə idrak edilməsi bəşəriyyətin gələcəyinə ancaq və ancaq xoşbəxtlik vəd edir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Albert Einstein "Tanrı Zar Atmaz" Derken Yanılıyor muydu? // “Ekşi şeylər” saytı, 16 Kasım 2017, URL:<https://seyler.eksisozluk.com/albert-einstein-tanri-zar-atmaz-derken-yaniliyor-muydu>
2. Kvant fiziği ve tasavvuf aynı şeyi söylüyor. Sonmucid's Blog. URL:<https://sonmucid.wordpress.com/2011/02/04/kvant-fizigi-ve-tasavvuf-ayni-seyi-soyluyor/>
3. Məhəmməd Füzuli, əsərləri, altı cilddə, II cild, B.: Şərq-Qərb, 2005, 354 s.
4. <https://listelist.com/i-ching/>
5. Mailce.com. Peygamberimizin 6 rakamı sırrı URL:<https://www.mailce.com/peygamberimizin-6-rakami-sirri.html>
6. "Godot'yu Beklerken" Asla Unutmamamız Gereken 16 Samuel Beckett Sözü // “Onedio” saytı, 14 Mart 2015, URL:<https://onedio.com/haber/-godot-yu-beklerken-asla-unutmamamiz-gereken-samuel-beckett-sozleri-470850>
7. İmadədin Nəsimi, Seçilmiş əsərləri, iki cilddə, I cild, B.: Lider nəşriyyat, 2004, 345 s.
8. Seyid Əzim Şirvani, Seçilmiş əsərləri, üç cilddə, I cild, B.: Avrasiya press, 2005, 399 s.
9. Кузнецов И.К., Никольцев И.Д. Микротоновые системы в отечественной и зарубежной музыке. //Искусство музыки: теория и история №1-2, 2011, с. 4-70
URL:http://lukashevichus.info/knigi/kuznetsov_nikoltsev_mikrotonovye_sistemy.pdf
10. Музыкальная энциклопедия. Микрохроматика URL:https://dic.academic.ru/-dic.nsf/enc_music/4997/Микрохроматика
11. Холопов Ю.Н. Четвертитоновая система, четвертитоновая музыка // Belcanto.ru. URL:<https://www.belcanto.ru/chetvton.html>

Фахрəддин БАХШАЛИЕВ

Доцент АНК

КВАНТОВАЯ МЕХАНИКА И МУЗЫКА

Резюме: В статье рассматриваются вопросы соотношения между квантовой механикой и музыкой. Исследуются способы проявления основных предметов квантовой физики – теория неопределенности и нечеткой логики микромира в музыке и, особенно, в восточной музыке, а также в суфийской философии.

Ключевые слова: Квантовая механика, микромир, макромир, музыка, микротоны, Бог

Fakhrəddin BAKHSHALIYEV

Associate Professor of ANC

QUANTUM MECHANICS AND MUSIC

Summary: The article discusses the relationship between quantum mechanics and music. The ways of manifestation of the basic subjects of quantum physics - the theory of uncertainty and the fuzzy logic of the microcosm in music and, especially in Oriental music, and also in Sufi philosophy are investigated.

Keywords: Quantum mechanics, microcosm, macrocosm, music, microtons, God

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

Aynurə MƏMMƏDOVA

AMK-nın müəllimi və dissertantı

Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

e-mail:aynura_mamedova335@mail.ru

SİYAVUŞ KƏRİMİNİN “HAMLET” FACİƏSİNƏ MUSIQISINDƏ ƏSAS QƏHRƏMANLARIN SƏCİYYƏSİ

Xülasə: Məqalədə xalq artisti, professor Siyavuş Kəriminin dramatik teatr tamaşalarına yazdığı musiqi haqqında məlumat verilir. Xüsusi olaraq onun V.Şekspirin “Hamlet” faciəsinə bəstələdiyi musiqinin funksional rolu göstərilir.

Açar sözlər: “Hamlet”, jiqa, hornpayp, dramatik tamaşa, elegiya, uvertüra

Siyavuş Kərimi bir sıra teatr tamaşalarına yazdığı musiqisi ilə müasir Azərbaycan teatr sənətinin inkişafına öz töhfəsini vermişdir. Onun bu sahədə fəaliyyəti 2000-ci illərin əvvəlindən başlamışdır. İlk dəfə olaraq 2002-ci ildə dahi ingilis dramaturqu V.Şekspirin “Hamlet” tamaşasının Azərbaycan Milli Dram teatrında uğurlu səhnə həyatını yaşamasında S.Kəriminin musiqi tərtibatı da əhəmiyyətli rol oynamışdır ki, bu da onun teatr sahəsində fəaliyyətinə stimül vermişdir. Bunun ardınca o, 2003-cü ildə Elçinin “Poçt şöbəsində xəyal” psixoloji dramına, 2005-ci ildə Ə.Əmirlinin “Məsənət”, H.Cavidin “Afət” faciəsinə, 2008-ci ildə Cücənoğlunun “Uçqun”, 2011-ci ildə M.F.Axundovun “Sərgüzəşti-vəziri-xani Lənkəran” komediyasına, 2013-cü ildə Ə.Əmirlinin “Şah Qacar” faciəsinə, 2017-ci ildə C.Cabbarlının “Almaz” və s. dram əsərlərinə musiqi bəstələmişdir. “Teatr musiqisi öz daxili qanunauyğunluqlarına, özünəməxsus ifadə vasitələrinə və janr özəlliklərinə malik olan yaradıcılıq sahəsidir. Bu qanunauyğunluqlara bələd olmadan, teatr sənətinin sintetik təbiətini dərk etmədən teatr musiqisi sahəsində dəyərli əsər yaratmaq çətinidir” – deyən professor T.Əfəndiyevin [6] fikirlərinə tam şəriq çıxaraq demək olar ki, Siyavuş Kəriminin yaradıcılığının bu sahəsində topladığı təcrübə onun teatr tamaşalarına yazdığı musiqisində dolğun ifadəsini tapmışdır.

Sadalanan tamaşalara bəstələdiyi musiqini S.Kərimi rejissor, rəssam və aktyorlarla sıx yaradıcı əməkdaşlıq əsasında yaratmışdır. Belə ki, S.Kəriminin görkəmli teatr rejissorları Azər Paşa Nemətov, Mərahim Fərzəlibəyov, Vaqif İbrahimov, Bəhram Osmanov, Mehriban Ələkbərzadə, tanınmış rəssamlar – İsmayıl Məmmədov, Ağarəhim Əliyev, Nazim Bəykişiyev, Tahir Tahirov və başqaları ilə sıx yaradıcılıq birliyi nəticəsində neçə-neçə dəyərli səhnə əsərləri meydana gəlmişdir.

Məlumdur ki, teatr musiqisi tamaşanın ümumi “tonallığının” yaradılmasında qabarıq və cəlbədiciləşmə ilə yanaşı dramatik hərəkətə tabeçilikdə olan bir element rolunda çıxış etməlidir. Lakin bununla belə, musiqi səhnədə baş verən hadisələrin müstəqil şərhini verməli, əsərin əsas məzmununu özünəməxsus tərzdə əks etdirməli, süjet xəttinin inkişafına kömək etməli və tamaşanın qavranılmasına müsbət təsir göstərməli-

dir. Parlaq və təsirli musiqi müşayiətedici funksiya daşsa da, tamaşanın digər komponentləri ilə münasibətdə özünün vacib rolunu yerinə yetirməlidir.

Bütün bu cəhətləri nəzərə alaraq S.Kəriminin teatr musiqisi tamaşanın digər komponentləri ilə vəhdət yaradılmasına kömək edir. Məşhur rus teatr aktyoru və rejissoru Y.A.Zavadskinin qeyd etdiyi kimi, “teatrda musiqi sözlə başlayır, ritmdə, nitqin melodiyasında davam edir. Musiqi teatr tamaşasının həqiqi məgzini təşkil edir” [3]. Teatrda musiqi özünün inkişaf məntiqinə tabe olduğu kimi, dramatik tamaşanın da quruluş qanunlarına tabe olduğu üçün teatr tamaşasında musiqinin dramatik hadisə ilə uyğunluğu, ahəngdarlığı vacibdir. Bunu biz S.Kəriminin teatr tamaşalarına yazdığı musiqidə aydın müşahidə edirik.

Dünya musiqi tarixində bir çox görkəmli bəstəkarlar V.Şekspirin “Hamlet” faciəsinə musiqi bəstələmişdir: F.List, H.Berlioz, A.Varlamov, P.İ.Çaykovski, S.Prokofyev, D.Şostakoviç, Azərbaycanda ilk dəfə Q.Qarayev. Maraqlıdır ki, bu bəstəkarlardan hər biri Şekspir faciəsinə özünəməxsus tərzdə müraciət etmişdir. Məsələn, P.İ.Çaykovskinin bəstələdiyi musiqi səkkiz nömrədən ibarət kompozisiya kimi düşünlümdür: 1.Üvertürə; 2. Fanfarlar və Melodrama; 3. İkinci pərdəyə Antrakt; 4. Melodrama; 5.Üçüncü pərdəyə Antrakt; 6. Melodrama; 7. Elegiya; 8. Final matəm marşı. S.Prokofyevin “Hamlet” tamaşası üçün yazdığı musiqi (1937-1938) kiçik simfonik orkestr üçün nəzərdə tutulmuşdur.

D.Şostakoviç isə bu mövzuya bir neçə dəfə müraciət etmişdir. İlk dəfə o, 1932-ci ildə rejissor N.P.Akimovun quruluşunda Y.Vaxtanqov adına Moskva teatrının satirik, pamflet ruhda hazırlanmış tamaşası üçün; ikinci dəfə 1954-cü ildə rejissor Q.Kozintsevin quruluşunda Puşkin adına Leninqrad dram teatrı üçün; üçüncü dəfə isə 1964-cü ildə kinofilm üçün musiqi bəstələmişdir. Əgər bəstəkar Moskva teatrının hazırladığı tamaşa üçün 13 nömrə bəstələmişdirsə (1- Giriş, 2 – Matəm marşı, 3 – Sağlıq və rəqs musiqisi, 4 – Ov, 5 – Aktyorların pantomiması, 6 – Yürüş, 7 – Musiqili pantomim, 8 – Ziyafət, 9 – Ofeliyanın mahnısı, 10 – Laylay, 11 – Rekviem, 12 – Rəqabət, 13 – Fortinbrasın marşı), Leninqrad dram teatrı üçün nəzərdə tutulmuş iki musiqi nömrəsi (I – ehtiraslı tarantellaya bənzər Jıq; II - tarixi faciənin təntənəli sonluğu olan Final) isə xüsusi orijinallığı ilə seçilmişdir. D.Şostakoviçin birinci tamaşa üçün yazdığı musiqi haqqında dövrü mətbuatda dəyərli rəylər öz əksini tapmışdır. Bununla bağlı “*Literaturnaya qazeta*”nın nömrələrindən birində qeyd olunurdu ki, “... tamaşada ən yaxşı və ən cəsarətli olan onun musiqisidir. O, hər zaman kinayə və satira arasındakı möcüzəli sərhəddə idi” [4].

V.Şekspirin “Hamlet” faciəsinin məzmunu Orta əsr ingilis ictimai həyatını əks etdirsə də, onun əhəmiyyəti yalnız bir ölkənin və bir tarixi dövrün sərhədlərinə sığmır. Əsərdə təsvir olunan yalan və xəyanət səhnələri sonrakı dövrlər üçün də xas olmuşdur. Bu səbəbdən də uzun əsrlər ərzində xəyanətə qarşı tək mübarizə aparan qəhrəman Hamletə, qeyri-bərabər mübarizədə onun keçirdiyi hisslərə maraqlı daha da artmışdır.

Azərbaycan Milli Dram Teatrının səhnəsində də “Hamlet” faciəsi dolğun ifadəsini tapmışdır. İlk dəfə olaraq 1926-cı ildə rejissor A.Tuqanov, ikinci dəfə 1933-cü ildə rejissor S.Morozov tərəfindən səhnələşdirilən bu tamaşada Hamlet obrazının ya-

radılmasında Abbas Mirzə Şərifzadə, Ülvi Rəcəb kimi aktyorların ifası Azərbaycan teatr sənətinin inkişafında böyük rol oynamışdır.

1970-ci ildə rejissor T.Kazımov “Hamlet”i yeni quruluşda hazırlayır. Tamaşada Hamlet rolunda H.Turabov, Klavdi – A.Zeynalov, Poloni – M.Şeyxzamanov, Gertruda rolunda isə Ş.Məmmədova çıxış edir. Rejissor tamaşa üzərində iş dövrünün tanınmış yaradıcı simalarını - rəssam T.Salahovu və bəstəkar Q.Qarayevi cəlb edərək öz ideyasını həyata keçirməyə nail olmuşdu. Azərbaycan Milli Dram Teatrının arxivindən əldə etdiyimiz arxiv əlyazmalara əsasən Q.Qarayev tamaşanın musiqisi üzərində 1967-ci ildən etibarən işləməyə başlamışdır. O, faciənin əsas qəhrəmanlarının təcəssümünü yaratmaq üçün bir neçə yadda qalan musiqi nömrəsi bəstələmişdir: I – “Kabus”, II – Kral Klavdi, III – Pantomima, IV – Hamletin təntənəsi, V – Ofeliyanın mahnısı (tərcüməsi Vaqif Vəkilovun–Səmədoğlunun), VI – Final Matəm marşı.

Azərbaycan teatr musiqisi tarixinin tədqiqatçısı Nailə Kərimova Qara Qarayevin tamaşa üçün bəstələdiyi musiqini xarakterizə edərək yazır ki, onun “musiqisi dramatikdir, daima təlatüm atmosferini, iştirakçıların emosional-psixoloji gərginliyini əks etdirir. Lakin bəzən o, lirik, zərif və işıqlı olur, xüsusilə, Ofeliyanın ağılı itirmə səhnəsində, orkestrdə faciənin psixoloji gərginliyi və sevən qızın təmiz qəlbini əks etdirən incə, şəffaf, yüngül musiqi səslənir” [1, s. 93].

Üç istedadlı sənətkarın – rejissor, bəstəkar və rəssamın tandemindən yaranan bu tamaşa Azərbaycan teatr tarixində yeni və parlaq hadisə idi. Məhz belə bir klassikanın təsirindən bəhrələnən sonrakı dövrlərin aparıcı rejissorları daima “Hamlet”in səhnələşdirilməsinə cəhd göstərmişlər. Yalnız 34 ildən sonra yenidən Azərbaycan Milli Dram Teatrının səhnəsində rejissor Azər Paşa Nemətin quruluşunda “Hamlet”ə yeni səhnə həyatı verilir. Bu dəfə tamaşanın hazırlanmasında rejissorla bərabər rəssam N.Bəykişiyev və bəstəkar S.Kəriminin yeni yozumu əsərə başqa rakursdan baxmağa kömək edir.

2002-ci ildə “Hamlet” tamaşasının musiqi tərtibatını hazırlayarkən S.Kərimi əsərin emosional-psixoloji, fəlsəfi məğzini dərinləndirən dərk edir. Tamaşanın, onun qazandığı müvəffəqiyyətin təhlilini verən rəylərdən birində düzgün qeyd olunduğu kimi, “bəstəkar S.Kərimi tamaşanın çevik ritminə uyğun qıvrıq musiqi tərtibatı ilə tamaşanı süsləmişdir. Bəstəkarın seçdiyi və yazdığı musiqi kompozisiyaları tamaşada cərəyan edən hadisələri addımbaaddım müşayiət etməklə yanaşı, öz izahedici funksiyasını da yerinə yetirir - tamaşanın ruhunun daha dərinləndirilməsinə xidmət edir” [5].

Azər Paşa Nemətin quruluşunda təqdim olunan “Hamlet” tamaşası, demək olar ki, əvvəldən sonadək musiqi ilə əhatə olunmuşdur. Hadisələrin inkişafında musiqinin xüsusi rolunu müşahidə edən teatrşünas İ.Rəhimlinin bununla bağlı yazdığı qeydlər diqqəti cəlb edir: “Akademik teatrın yaradıcılığında hələ indiyədək heç bir zaman musiqidən bu dərəcədə genişliklə istifadə olunmayıb. Ancaq bu musiqi heç bir səhnədə tamaşaçıyı yormur, hətta bəzən musiqi nəfəsini dəyəndə az qalırıq hadisələrin dramatik bürümündən çıxacaq. “Hamlet”də musiqi təkcə səslənməklə kifayətlənmir. İlk növbədə musiqi yalnız qalan Hamletin dərdlərinin həmsöhbəti olur. Oğlunu çox sevən və eyni zamanda, zavallılığından əli qana batmış Gertrudanın içində qovrulmuş duyğularının aktrisanın cazibəli çöhrəsindəki təcəssümünü görmək üçün məhz tamaşaçıya yardımçı olur. Musiqi

səhnədə “görünür”: o bir obraz kimi gah lirik-poetik, gah həzin və kövrək, gah emosional-psixoloji, gah püskürən dramatism, gah da nikbin qəmlə matəmli duyğunun qol-boyun timsalında səhnədə gərmiş edir. Hətta bəzən ani olaraq səhnədə aktyor olmayanda musiqi ilə işıq dialoqa “girir” və tamaşanın müəllifi Azər Paşa Nemətin fəlsəfi düşüncəsinin yeni bir duyğu boxçası tamaşaçıya təqdim olunur” [2, s.141].

Tamaşa üçün S.Kəriminin yazdığı musiqi nömrələrinin sayı çox olmasa da (1. Proloq, 2. Rəqs, 3. II pərdənin şəkli), bu azsaylı musiqi materialı vasitəsilə bütün səhnələr müşayiət olunur. Tamaşa çox şux, ingilis xalq rəqs musiqisi ruhunda bəstələnmiş girişlə açılır. Hələ pərdə açılmamış, yəni yarı qaldırılmış vəziyyətində ritmik rəqsin cəld hərəkətlərini oynayanların yalnız ayaqlarının görünürdü. İngilis *jiqası** və ya *xornpaypi** tərzində bəstələnmiş musiqidən istifadə olunması təsadüfi deyil. Məlumdur ki, hələ Şekspir dövründə bu növ musiqidən tamaşaların finalında komik və ya təlxəyin ifasında istifadə olunurdu. Hətta, Şekspir özünü pyeslərində jiqanın satirik təlxəksayağı xarakterdə göstərmişdi. Bu baxımdan, S.Kəriminin musiqi tərtibatı Orta əsr ingilis teatr ənənələri ilə assosiasiya doğurur.

Bəstəkarın tamaşaya yazdığı musiqi Şekspir ruhunu, onun qəhrəmanlarının keçirdiyi hissləri onların “öz dilində” çatdırmağa müvəffəq olmuşdur. Onun böyük ustalığı da məhz qeyri-millə məzmunlu musiqi materialından “özününkü” kimi istifadə etməsindədir. Belə ki, bəstəkar ingilis xalq rəqs musiqisinin bütün xırdalıqlarını seçərək öz kompozisiyalarında bacarıqla tətbiq edir. Məsələn, müşayiətdə ritmik ostinat fon üzərində melodiyanın punktir ritimli dalğavarı hərəkəti qədim rəqslərin ritmik şəklini canlandırır.

Nümunə 1

Hamlet

(dram tamaşası üçün musiqi)

S.Kərimi

$\text{♩} = 86$

5 [1]

Bu nümunədə melodiyanın minorun natural və melodik hallarında çıxış etməsi səslənməyə özünəməxsus xüsusiyyət verir. Dəqiq periodluq, tematik materialın variant inkişafı, dairəvik, harmonik əsasın sadəliyi (T-S-D), ritmik vurğuların monotonluğu qədim musiqi təəssüratı yaradır.

Digər musiqi nömrəsində isə cəld (*Allegro*), gümrah, oynaq xarakterin təcəssümü üçün bəstəkar işıqlı C dur tonallığından istifadə edir. Burada əvvəlkindən fərqli olaraq melodik strukturda triolların hərəkəti çox yüngül, qayğısız obrazın yaradılmasına xidmət edir:

Nümunə 2

The musical score is written in C major, 3/4 time, and is marked *Allegro*. It consists of three systems of music. The first system begins with a treble clef, a common time signature, and a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef features triplet eighth notes and quarter notes. The piano accompaniment in the grand staff consists of block chords in the right hand and a simple bass line in the left hand. The second system continues the melody with more triplet eighth notes and quarter notes. The third system concludes with a 'Final' marking and a double bar line. The melody ends with a triplet eighth note figure. The piano accompaniment remains consistent throughout.

Sadə üçhissəli formada (A+B+A) qurulan bu musiqi parçasının hər bir hissəsi kvadrat period (8 xanə + 8 xanə + 8 xanə) formasındadır. Belə bir sadə və eyni zaman-

da parlaq, cəlbedici musiqi epizodunu bir neçə dəfə təkrarlanması çox alovlu atmosfer yaradır.

Tamaşada səslənən digər musiqi nömrələrindən biri, yenə də rəqs elementləri ilə seçilən epizoddur. G durda bəstələnən bu musiqi parçası özündə sanki əvvəlki musiqi nömrələrinin ifadə vasitələrini toplamışdır. Belə ki, melodik strukturda həm punktir ritmin, həm də triol qruplaşmaların çıxış etməsi, həmçinin hər frazanın sonunda da yaq tonun üç dəfə çərəklərlə təkrarlanaraq tamamlanması öncəki nömrələrlə bağlılıq yaradır:

Nümunə 3

Bütövlükdə tamaşada musiqi sanki iştirakçılarla yanaşı bir obraz kimi çıxış edir. Musiqi tamaşa boyu fasiləsiz şəkildə səslənərək vacib atributa çevrilir. Məhz onun fonunda insan ehtiraslarının faciəsi baş verir. Səslənən musiqi səhnədə baş verən xəyanəti, alçaqlığı, cinayəti, peşmanlığı və iztirabları özündən keçirir.

Beləliklə, S.Kəriminin “Hamlet” tamaşasına yazdığı musiqi sadə, konkret və formaca aydındır. Tamaşanın geniş tamaşaçı auditoriyası tərəfindən rəğbətlə qarşılanmasında rejissor və aktyor işi ilə yanaşı uğurlu musiqi tərtibatının da mühüm rol oynaması danılmazdır. Bunu tamaşanın ilk premyerasında iştirak edən Ulu öndər Heydər Əliyevin bəstəkar işinə verdiyi qiymətdə təsdiq edir: “Çox gözəl musiqi müşayiəti var. Səyavuş Kərimi çox qeyri-adi, müasir bəstəkardır” – sözləri [3] S.Kəriminin sonralar teatr musiqisi sahəsində əldə etdiyi daha yüksək nailiyyətlərə stimül vermişdir. Məhz “Hamlet” tamaşasında toplanan dərin təcrübə bu sahədə sonrakı fəaliyyəti üçün əsas zəmin olmuşdur.

Qeyd:

• **Jıqa** – XVI əsr komik xarakterli qədim ingilis xalq rəqsi. Rəqsin adı rəqqaslar üçün melodiyanı ifa edən kiçik skripka ölçüsündə olan simli musiqi alətinin adından əmələ gəlib. Melodiyanın tempindən asılı olaraq rəqsin bir neçə növü mövcuddur: Sinql-jıqa, dabl-jıqa, trebl-jıqa, layt-jıqa, xevi-jıqa, spip-jıqa.

• **Xornpayp** – sinkopa melodiya malik ingilis xalq rəqsi. Rəqsin adı öz mənşəyin qədim dilcikli nəfəs musiqi alətindən götürüb. Jıqaya yaxın olan xornpaypın solo kişi, həmçinin, cüüt, dairəvi növləri də mövcuddur. Tempi cəld, ölçüsü üç vurğulu (3/2) və ya iki vurğulu (6/2) olmuş, 1760-cı ildən sonra iki vurğulu (2/4, 4/4) ölçü və punktir ritm üstünlük təşkil edir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Керимова Н. История театральной музыки в Азербайджане. Б.: Гянджлик, 1986, 175 с.
2. Rəhimli İ. Kəsişən paralellər. B.: Çarşıoğlu, 2004, 312 s.
3. Y.A.Zavadski Роль музыки в создании образа спектакля, URL: <https://www.docsity.com/ru/rol-muzyki-v-sozdanii-obraza-spektaklya/1797556/>
4. "Гамлет" Д.Шостаковича, по материалам отдела рукописей. // Сайт «Виртуальные выставки» URL: http://expositions.nlr.ru/ex_manus/shostakovich/gamlet.php
5. “Hamlet” 34 ildən sonra yenidən Azərbaycan səhnəsində. // Teatr, 15 iyul, 2005-ci il, N-27 s.77
6. Əfəndiyev Т. Çağdaş teatr prosesləri: zaman müstəvisində baxış (Teatr və musiqi) // 525-ci qəzet. 2014. 7 mart. s.7. URL: <http://www.anl.az/down/meqale/525/2014/mart/356774.htm>

Айнура МАМЕДОВА

Преподаватель и диссертант АНК

ХАРАКТЕРИСТИКА ГЛАВНЫХ ГЕРОЕВ В МУЗЫКЕ СИЯВУША КЕРИМИ К СПЕКТАКЛЮ «ГАМЛЕТ»

Резюме: В статье впервые рассматривается музыка к драматическим спектаклям народного артиста Азербайджана, профессора С.Керими. Особенно выделяется функциональная роль музыки, написанной композитором к спектаклю «Гамлет» Уильяма Шекспира.

Ключевые слова: «Гамлет», жига, хорнпайп, драматический спектакль, элегия, увертюра

Aynure MAMMADOVA

Candidate for a degree and lecturer of ANC

CHARACTERISTICS OF THE MAIN CHARACTERS IN THE MUSIC OF SIYAVUSH KARIMI TO THE TRAGEDY "HAMLET"

Summary: In article for the first time is considered the music for the dramatic spectacles of People artist of Azerbaijan, professor, composers Siyavush Karimi the functional role of the music written by the composer to the spectacle "Hamlet" William Shespiria is especially allocated.

Keywords: "Hamlet", jig, hornpipe, dramatic piece, elegy, overture

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Akif Quliyev;
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Fəttah Xalıqzadə

Afət NOVRUZOV

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
AMK-nın professoru
Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

Ramiz ƏZİZOV
Əməkdar müəllim, AMK-nın professoru
Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7
e-mail: ramizezizov64@mail.ru

ƏKRƏM MƏMMƏDLİ VƏ ONUN “AZƏRBAYCAN MUĞAMLARI” MƏCMUƏSİNƏ BİR NƏZƏR

***Xülasə:** Məqalədə görkəmli musiqi xadimi, klassik tar ifaçılıq sənətinin öndərlərindən biri, prezident təqaüdcüsü Əkrəm Məmmədlinin yaradıcılıq fəaliyyətinə və not qeydiyyatına aldığı “Azərbaycan muğamları” kitabından bəhs edilir. Tədqiqatda Əkrəm Məmmədlinin yaradıcılıq yolu izlənməklə bərabər muğamların nota alınması tarixinə nəzər salınır. Tar ifaçılığı terminlərinin əyani izahı, muğamların şöbə və guşələri haqqında Azərbaycan dilində anamların şərh edilməsi “Azərbaycan muğamları” adlı dərs vəsaitinin məziyyətlərindəndir. Belə metodika instrumentalçıya həm ifaçılıq baxımından, həm də muğam bilik dairəsinin artırılmasına dəyərli impulslar verir.*

***Açar sözlər:** Əkrəm Məmmədli, tar, muğam, not yazısı*

Prezident təqaüdcüsü, görkəmli musiqi xadimi, tarzən Əkrəm Məmmədli fitri istedadla malik ifaçı və Azərbaycan musiqi mədəniyyətində öz yeri olan sənətkarlarımızdandır. Öz üzərində daima çalışması onun hərtərəfli bir sənətkara çevrilməsinə səbəb olmuşdur. Bizim ustad tarzən kimi tanıdığımız Əkrəm Məmmədli, mahir pedaqoq, musiqi təşkilatçısı, milli musiqimizin janr xüsusiyyətlərini və incəliklərini dərinləndirən duyan musiqi xadimi, həm də bədii yaradıcılığa, bəstəkarlığa ciddi əhəmiyyət verən, sayılıb seçilən yaşlı nəsil nümayəndələrimizdəndir.

Görkəmli musiqiçi Ə.Məmmədli keçən əsrin 50-ci illərin sonlarından başlayaraq peşəkar musiqi və bədii kollektivlərdə (Naxçıvan Dövlət mahnı və rəqs ansamblı, C.Məmmədquluzadə adına Naxçıvan Dövlət Musiqili Dram Teatrı nəzərdə tutulur.) solist-tarzən, ansambl ifaçısı kimi fəaliyyət göstərmişdir. 60-cı illərdə Bakı şəhərində musiqi təhsili aldığı müddətdə böyük bəstəkar, görkəmli dirijor Cahangir Cahangirov, onu rəhbərlik etdiyi Dövlət mahnı və rəqs ansamblına (hal-hazırda Fikrət Əmirov adına Azərbaycan Dövlət mahnı və rəqs ansamblı) solist-tarzən qismində qəbul edir. O, kollektiv tərkibində Azərbaycanın bütün regionlarında, keçmiş SSRİ adlanan məkanın respublikalarında, habelə xarici ölkələrdə qastrol səfərlərində olmuş, milli musiqi mədəniyyətimizin təbliğində fəal iştirak etmişdir.

Qeyd edək ki, Ə.Məmmədli Dövlət mahnı və rəqs ansamblında ifaçılıq sənətini püxtələşdirməklə yanaşı, C. Cahangirovun yaradıcılıq üslubunu dərinlən mənimsəmiş və ondan bir çox milli musiqi janrlarına, xor və vokal sənətinin incəliklərinə münasibət, kollektivlə işləmək metodu, dirijorluq və s. kimi yaradıcılıq keyfiyyətlərini də əxz etmişdir. Ustad tarzən hələ Naxçıvan Dövlət filarmoniyasında solist-tarzən, dirijor və bədii rəhbər kimi fəaliyyət göstərərək artıq mahnı, vokal-instrumental janrlarda gözəl əsərlər bəstələyərək musiqi mədəniyyətimizi zənginləşdirirdi. Həmin əsərlərdən nümunələr Naxçıvan və Azərbaycan Dövlət Televiziya və Radio verlişləri şirkətinin (ATRV QSC) proqramında vaxtaşırı səsləndirilir.

Əkrəm Məmmədlinin bəstəkarlıq fəaliyyətində tar üçün yazdığı “Etüdlər” və “Qamma və arpeciolar” adlı tədris vəsaiti zənnimizcə özünəməxsusluğu ilə seçilən önəmli əsərlərdəndir. Çünki adını çəkdiyimiz vəsaitlərin hər bir xanəsində tarın spesifikasiyası öz ifadəsini melodik düzümlərdə, rəngarəng ştrixlər, applikaturalarla dəqiqliklə tapmışdır. Qeyd edilən tədris vəsaitlərinin əhəmiyyətini dəyərləndirən görkəmli alim-musiqişünas, Azərbaycan Respublikasının xalq artisti, sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Ramiz Zöhrabov yazır: “Əkrəm Məmmədli gənc tarzənlərin yetişdirilməsi üçün müəllimliklə yanaşı tədris vəsaitlərinin yazılmasında da fəal iştirak edir. Bu baxımdan biz xüsusilə Əkrəm Məmmədlinin tar üçün “Etüdlər”, “Qamma və arpeciolar” kimi tədris vəsaitlərinin Təbriz şəhərində “Behnamçap evi” tərəfindən 1500 nüsxədə nəfis şəkildə nəşr olunmağını önəmli bir iş kimi qiymətləndiririk. Ə.Məmmədlinin özünün dediyi kimi bu kitabların yazılmasında əsas məqsəd tar musiqi alətində çalanların texniki imkanlarının cilalanmasına, kamilləşməsinə kömək etməkdir. Söz yox ki, bu kitablar orta və ali musiqi məktəblərində təhsil alan tələbələr üçün dəyərli və gərəkli vəsait kimi əhəmiyyət kəsb edir” [5, s.5].

Ə.Məmmədlinin yaradıcılıq fəaliyyətlərindən biri də şifahi ənənəli Azərbaycan professional musiqisinin – muğamların tar ifaçılığı xüsusiyyətlərində not yazısına alınmasıdır. Muğamların nota alınması işi XX əsrdən başlanan prosesdir. Bu barədə müstəqillik dövrümüzdə nəşr olunan “Muğam ensiklopediyası”nda oxuyuruq: “1930-cu illərdən sonra yetişən bəstəkar və musiqişünaslar tərəfindən muğam dəstgahları, zərbi muğamlar, təsnif və rənglər nota salınıb çap olunmuşdur. ...Azərbaycanda ilk dəfə muğamın nota köçürülməsi işi ilə Müslüm Maqomayev məşğul olmuşdur. O, 1928-ci ildə Qurban Pirimovun ifasından “Rast” muğamını nota salmışdır. Həmin not yazısı çap olunmamışdır. Muğamların nota yazılması sahəsində Niyazinin xidmətləri qeyd ediləməlidir. “Rast” və “Şur” dəstgahlarını vokal-instrumental şəkildə Cabbar Qaryağdıoğlunun ifasından nota yazılmış, lakin çap olunmamışdır...

1936-cı ildə nəşr olunmuş ilk not yazıları – Tofiq Quliyevin “Rast”, “Zabul”, Zakir Bağırovun “Düğah” muğam dəstgahları tarzən Mansur Mansurovun ifasından nota yazılmışdır... Qara Qarayev tərəfindən Qurban Pirimovun ifasından nota yazılmış “Şur” muğamı muğam melodiyağını orijinalda olduğu kimi heç bir işlənmə elementlərinə yol verməyərək dəqiq əks etdirir. ...1960-cı illərdə bəstəkar Nəriman Məmmədovun tarzən Əhməd Bakıxanovun ifasından nota yazdığı instrumental muğamlar çap olunmuşdur: “Bayatı-Şiraz” və “Şur” (1962), “Rast” və “Şahnaz” (1963), “Cahargah” və “Rahab” (1965). N.Məmmədovun 1970-ci illərdə vokal-instrumental şəkildə nota yazdığı “Cahargah”

(1970) muğamı xanəndə Yaqub Məmmədovun, “Rast” (1978) muğamı Hacıbaba Hüseynovun ifaçılıq tərzinə uyğundur. 2000-ci illərdə muğamların not yazıları kamança ifaçısı, sənətsünaslıq namizədi Arif Əsədullayev tərəfindən Elxan Mirzəfərovun ifasından nota salınıb çap edilmişdir: “Bayatı-Şiraz” və “Hümayun” (2003), “Rast və Çahargah” (2005), “Şüştər”, “Şur”, “Zabul Segah” (2006) [6, s. 144-145]



Qeyd edilən faktlara onu da əlavə edək ki, son vaxtlarda instrumental muğam ifaçılığı ilə bağlı əməkdar müəllim, sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, Azərbaycan Milli Konservatoriyasının professoru Rafiq Musazadənin magistr pilləsi üçün ərsəyə gətirdiyi “Muğamın tədrisi metodikası” adlı dərs vəsaiti (9) və “Qədim Muğamlar” adlı dərslik (10) işıq üzü görmüşdür. Eyni zamanda gənc istedadlı kamanzən Mehri Əsədullayevanın tərtib etdiyi “Azərbaycanın 7 klassik instrumental muğamı” adlı dərslik (11) də nəşr edilmişdir. Yuxarıdakı faktları vaxt baxımından müqayisə etsək görürük ki, müstəqillik dövründə, xüsusilə yaşadığımız XXI əsrdə muğamların nota salınması daha intensiv şəkildədir.

Əkrəm Məmmədlinin hazırkı, söhbət açacağımız “Azərbaycan muğamları” məcmuəsində 14 instrumental muğam təqdim edilir. Bura “Rast”, “Bayatı-Qacar”, “Mahur-hindi”, “Orta-mahur”, “Zabul-segah”, “Xaric-segah”, “Şur”, “Bayatı-Şiraz”, “Çahargah” “Hümayun”, “Şüştər”, “Şahnaz”, “Rahab”, “Bayatı-Kürd” muğamları daxildir. Adı çəkilən muğamları Əkrəm müəllim vaxtı ilə ustadı olmuş görkəmli pedaqoq-tarzan, muğam bilicisi, Azərbaycan Respublikasının əməkdar mədəniyyət işçisi Kamil Əhmədovun muğam məktəbi əsasında öz ifasında nota yazmışdır.

Məlumdur ki, bizim ana dilimiz kimi müqəddəs olan ulu muğamlar indiyə qədər böyük inkişaf yolu keçmişdir və bu sənətin tərəqqisində xanəndələr ilə bərabər instrumental ifaçıların da böyük rolu olmuşdur. Bu mənada muğam sənətində aparıcı alət olan Azərbaycan tarında muğam ustadlarımızdan gələn üslub müxtəlifliyi nəticəsində instrumental muğam ifaçılığı inkişaf edib yeni ifadə vasitələri ilə zənginləşmişdir. Belə ustadlardan biri də kitab müəllifinin vaxtı ilə müəllimi olmuş Kamil Əhmədovdur. Əkrəm müəllimin “Azərbaycan muğamları” adlı kitabının ilkin məziyyətlərindən biri muğamların bütünlüklə tar açarında yazılması və onun alətdə köklənməsinin notlar vasitəsilə göstərməsidir. Tarda işlədilən ifadə vasitələrinin təsnifatı və kitabda məntiqli ardıcılıq ilə düzülməsi də diqqətə layiqdir (5, s.7-8).

S. Rüstəmovun “Tar məktəbi”ndə rast gəldiyimiz metodik əhəmətləri davam etdirən müəllif ilk öncə muğam ifaçılığının tarda əsas və lazımı terminlərini sadə və anlaşılqılı dildə şərh edir. (Əkrəm Məmmədli həm də filologiya üzrə universitet təhsili alması bu məsələdə həlledici faktorlardan biridir). Mətnə o özünün tərtib etdiyi şəkil və işarələrdən istifadə edir. Bu işarələr *xum vermə*, *tremolo ilə sürüşdürmə*, *qurtma*, *barmaq sürüşdürülməsi*, *iki tərəfli barmaq sürüşdürülməsi*, *simin barmaq* (sol əldə – A.N) *yuxarı qaldırılması*, *vibrasiyaya bənzər*, *lal barmaq*, *birinci kök simin yanındakı*

ağ simin işarəsi kimi terminlərin izahını açaraq öyrənələrə tar ifaçılığı üzrə ilkin metodiki istiqamət verir.

Xum vermə:



Tremolo ilə sürüsdürmə:



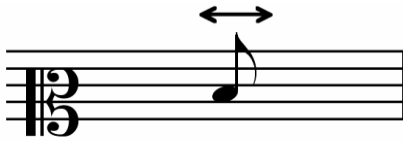
Qırtma:



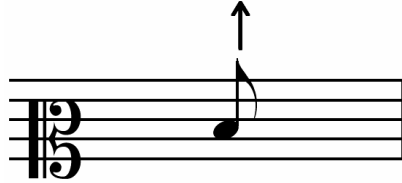
Barmaq sürüsdürülməsi:



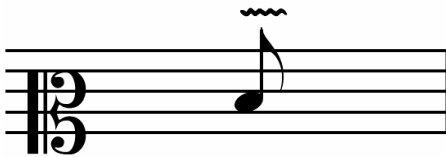
İki tərəfli barmaq sürüsdürülməsi:



Simin barmaqla (sol əldə - A.N) yuxarı qaldırılması:



Vibrasiya bənzər:



Lal barmaq:



Birinci kök simin yanındakı ağ simin işarəsi:



Əkrəm Məmmədli muğamların not yazısının əvvəlində qeyd edir ki, burada Kamil Əhmədovun muğam ifaçılıq məktəbinə uyğun olaraq muğamları öz ifasında notlaşdırılmışdır. Əlbəttə ki, müəllif not yazısında Kamil Əhmədovun muğam ifaçılıq

üslubunu yüksək səriştə ilə əks etdirməklə bərabər özünün tarzənlik məharəti və bəstəkarlığa məxsus yazı texnikası, yaradıcılıq fantaziyasından, ifaçılıq məziyyətlərindən ustalıqla istifadə etmişdir. Bu cəhətləri hər bir tarzən, ifaçı, musiqişünas, yaxud muğamşünas kitabı vərəqləyib nəzər yetirsə müşahidə edə bilər.

“Azərbaycan muğamları” adlı dərs vəsaitinin növbəti məziyyətlərindən biri də burada adı çəkilən muğamların şöbə və guşələri haqqında bilgi və şərhlərin verilməsidir (5, s. 328). Belə metodika həm ifaçılıq baxımından, həm də muğam barədə bilik dairəsinin artırılması nöqteyi-nəzərindən dərs prosesində çox vacibdir. Əqidəmizcə, musiqidə hər bir detalın sözlə açıqlanması professional ifaçılıq üçün ümdə şərtlərdən biridir. Həmçinin müəllif muğamların tarda köklənmə intervallarını [birinci kök sim, yanındakı ağ sim və ikinci kök sim (ton sim)] qeyd etdikdən sonra məqsədli şəkildə ifa zamanı simlərin notlar vasitəsilə yazılışı və səslənmə fərqlərini göstərir.

İndi isə qeyd etdiyimiz cəhəti not nümunəsində göstərək:

Nümunə 1.



Əkrəm Məmmədlinin “Azərbaycan muğamları” kitabını yüksək dəyərləndirən professor Ramiz Zöhrabov belə yazır: “... Kitabda verilmiş “əlavə işarələr haqqında izahlar” da maraqlı yenilikdir. Axı əvvəlki illərdə çap olunmuş not yazılarının heç birində belə izahlar qeyd olunmamışdı. Biz onu da deməliyik ki, metodiki cəhətdən əlavə işarələrin izahı şagird və tələbələr üçün lazımlı və məqsədəuyğundur.

Əvvəlki instrumental muğam məcmuələrində muğamlar sərbəst metrə malik bir tərzdə yazıya alındığı halda, Əkrəm Məmmədlinin not yazılarında metrik ölçülərin dəyişkənliyi göstərilir. Ölçülərin dəyişməsinin qeydə alınması metodiki cəhətdən zəruridir. Bundan savayı, kitabdakı instrumental muğamların not yazısı ilk dəfə olaraq orijinal tar açarında, yəni metso-soprano açarında şərhini tapmışdır. Bu onu göstərir ki, məcmuə bilavasitə tarçalanlar üçün nəzərdə tutulmuşdur” [5, s.6].

Əkrəm Məmmədli muğamların not yazısında tara məxsus applikatura və ştrixləri mütəmadi olaraq notların üstündə vermişdir ki, bu da işin önəmli cəhətlərindəndir. Misal üçün “Rast” muğamının “Bərdaşt” şöbəsinin başlanğıcında (d¹-g¹) səkkizlik notlarda üst mizrablar (II) və bu zaman applikaturanı qeyd etmək, zil mayədə (g¹) otuzikilik, onaltılıq notlarda ardıcıl olaraq ştrixlərin sona qədər qeydə alınması metodiki cəhətdən muğamın öyrənilməsi üçün tələbəyə xeyli köməklik edir:

Nümunə 2.

Musical notation for Nümunə 2, consisting of three staves in 4/4 time. The notation includes various rhythmic patterns, fingerings (1, 2), and articulations (p, v, n). The first staff starts with a quarter note, followed by eighth notes with fingerings 1 and 2, and then sixteenth notes with articulations p, v, n, n. The second staff continues with eighth notes and a quarter note. The third staff features sixteenth notes with articulations p, v, n, n, and ends with a quarter note and a fermata.

“Bərdaşt”ın növbəti cümləsində variantlığa yol verilir. (5, s.10, 5-10 xanələr). Bu zaman alətin ağ və sarı simindən not qruplaşmalarında, mizrab ştrixlərindən olan alt-üst, qarışıq, üst mizrablarda tara məxsus bədii ifadə vasitələrindən – sürüşdürmə barmağın bir tərəfli növündən lal barmaqlardan (1) zövqlə istifadə edilir. Xanələrin müxtəlif ölçülərlə növbələşdirilməsi muğam cümlələrinin daxili quruluşunda not qruplaşmalarının pozisiyalarda paylanması maraqlı cəhətlərdəndir:

Nümunə 3.

Musical notation for Nümunə 3, consisting of six staves in 4/4 time. The notation includes various rhythmic patterns, fingerings (1, 2, 3), and articulations (p, v, n, l). The first staff starts with a quarter note, followed by eighth notes with fingerings 1 and 2, and then sixteenth notes with articulations p, v, n, v, n, n, n, n. The second staff continues with eighth notes and a quarter note. The third staff features sixteenth notes with articulations p, v, n, n, n, n, n, n, and ends with a quarter note and a fermata. The fourth staff continues with eighth notes and a quarter note. The fifth staff features sixteenth notes with articulations p, n, n, n, n, n, n, n, and ends with a quarter note and a fermata. The sixth staff continues with eighth notes and a quarter note.

Not yazısının səciyyəvi xüsusiyyətlərindən biri də not uzunluqlarının, əvvəldə qeyd edildiyi kimi, daim dəqiq metro-ritmik ölçülərlə xanə növbələşmələrində praktiki qeydə alınması muğamın dinamikasını, özünəməxsus fərdi ifaçılıq xüsusiyyətlərini dəqiq aydınlaşdıran elementlərdəndir. Xatırladaq ki, kitabda cəmlənən 14 muğamın hər birinin ifaçılıq üslubunu Ə.Məmmədli tarda ifa texnikasını və bədii elementlərini dəqiqliklə not yazısında göstərməyə nail olmuşdur. Tar alətinin özünəməxsus muğam çalqlarlarından dinamik formada yararlanan müəllif tara məxsus ştrixləri notun üzərində yeri gəldikcə göstərir və beləliklə də biz Kamil Əhmədovun çalma üslubunu əyani surətdə müşahidə edə bilirik. Muğam bilicisi Kamil müəllimin işlətdiyi ştrixlərdən “Santur mizrab”, “Çahar mizrab”, “Döymə mizrab”, “Əlif mizrab”, “Qoşa mizrab” növlərinin müxtəlif ardıcılığı Əkrəm Məmmədlinin not yazısında öz təcəssümünü tapır. Yeri gəlmişkən onu da vurğulayaq ki, görkəmli ustad tarzən Ə.Məmmədli sadəcə olaraq Kamil Əhmədovun muğam məktəbini nota köçürməyib, o, virtuoz ifaçı olaraq təmsil etdiyi məktəbin üslubunu əks etdirməklə yanaşı, yazı müəllifinin öz ifaçılığından irəli gələn dinamika, rəngarəng applikatura, not qruplaşmaları, tarda bədii ifadə vasitələrinin dolğunluğunu (melizmlər), frazalaşdırmaları və bir çox məziyyətləri zərğər dəqiqliyi ilə not yazısında təcəssüm etdirmişdir. Not yazısında ümumi terminlərlə yanaşı Əkrəm Məmmədli, əvvəldə qeyd edildiyi kimi, milli ifaçılıq ornamentləri kontekstində özünün tərtib etdiyi xüsusi bədii ifadə işarələrindən də istifadə edir. Buna misal olaraq, vibrasiyaya bənzər, qırtma və sairə işarələri qeyd edə bilirik.

Məqalənin yekununda nəticə olaraq qeyd etməliyik ki, Əkrəm Məmmədlinin nota saldığı Azərbaycan muğamları aşağıdakı yazı xüsusiyyətlərinə malikdir:

- Burada muğam ifaçılığının tar versiyasına aid məziyyətləri not yazısında daha dolğun təşəkkül tapıb.
- Tar alətində onun bədii ifa xüsusiyyətlərini əks etdirən əlavə işarələr, tarın muğamlarda köklənmə qaydasının yazılışı praktiki cəhətdən göstərilib.
- Muğama aid musiqi istilahlarının lüğəti mənası verilib.
- Pozisiya, applikatura və ştrixlər əsas yerlərdə notların üzərində verilib.
- Not yazılarında ölçü dəyişkənliyi göstərilib.

Beləliklə, Əkrəm Məmmədlinin “Azərbaycan muğamları” adlı kitabı muğamların nota yazılması baxımından öz fərdiliyi ilə seçilərək, bu sahədə atılmış uğurlu addım kimi dəyərlidir və muğamların nota salma ənənəsini həm praktiki, həm də metodiki cəhətdən daha da zənginləşdirmişdir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Əbdülqasimov V.Ə. Azərbaycan tarı. B.: İşiq 1989, 91 s.
2. Kərimov M.Ə. Azərbaycan xalqının musiqi irsi. B.: DKA ofse, 2007, 143 s.
3. Kərimov R.M. Naxçıvan Musiqi Mədəniyyəti Tarixindən. B.: 2012, 160 s.
4. Quliyev N.P. Naxçıvan Musiqi Mədəniyyəti Tarixindən. B.: Elm, 1999, 140 s.
5. Məmmədli Ə.M. Azərbaycan Muğamları, B.: Azərbaycan, 2010, 328 s.
6. Muğam Ensiklopediyası. (Baş redaktor Azərbaycan Respublikasının birinci vitse-prezidenti, YUNESKO-nun və İSESKO-nun xoşməramlı səfiri Mehriban xanım Əliyeva) B.: 2008, 216 s.

7. Novruzov A.M. Əkrəm Məmmədlinin nota yazdığı “Azərbaycan muğamları” kitabı haqqında // “Bütöv Azərbaycan” qəz. B.: 2-8 oktyabr 2014, 11-12 s.
8. Zöhrabov R.F. Muğam. B.: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1991, 220 s.
9. Musazadə R.M. Muğamın tədrisi metodikası. B.: MBM, 2012, 192 s.
10. Musazadə R.M. Qədim muğamlar. B.: MBM, 2013, 124 s.

Афет НОВРУЗОВ

Доктор философии по искусствоведению
Профессор АМК

Рамиз АЗИЗОВ

Профессор АМК

ЭКРЕМ МАМЕДЛИ И ЕГО СБОРНИК «АЗЕРБАЙДЖАНСКИЕ МУГАМЫ»

***Резюме:** Статья повествует о творческом пути известного музыканта, исполнителя на таре, президентского стипендиата Экрема Мамедли и о его книге «Азербайджанские мугамы», в которой автор представил нотированный вариант национальных мугамов. Одновременно прослеживается и история нотации мугамов. Подчеркивается, что Э. Мамедли в отличие от своих предшественников, в данном издании представил подробные разъяснения исполнительских приемов и соответствующих терминов игры на таре, а также названий мугамных шобе и гюше, что способствует расширению знаний студентов-таристов в процессе обучения мугамам.*

***Ключевые слова:** Экрем Мамедли, тар, мугам, нотация*

Afet NOVUZOV

PhD in art history
Professor ANC

Ramiz AZIZOV

Professor ANC

AKREM MAMMADLI AND HIS COLLECTION "AZERBAIJANI MUGHAMS"

***Summary:** The article tells about the creative path of a famous musician, a classical performer on a tar, and a presidential scholar Akrem Mammadli and his book “Azerbaijani mughams” where the author recorded all mughams. In the research we can trace A. Mammadli’s creative path, as well as the history of the notation of national mughams. A detailed explanation of the performing terms of the playing on the tar, clarifying the names of mugham’s shoba and gushe in their native language is a remarkable quality of this book. Such teaching methods and corresponding textbooks give creative impulses to the instrumentalist both for performing and for expanding knowledge in the field of mugham.*

***Keywords:** Akrem Mammadli, tar, mugham, notation*

Rəyçilər: sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Malik Quliyev
dosent Malik Mansurov

Наргиз КЕНГЕРЛИ-НАДЖАФОВА

Докторант БМА им. У. Гаджибейли

Адрес: Баку, улица Шамси Бадалбейли, 98

E-mail: nargiz_kengerli@mail.ru

ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ АРТИКУЛЯЦИЯ СОНАТИНЫ МОРИСА РАВЕЛЯ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ НАРОДНОГО АРТИСТА МУРАДА ГУСЕЙНОВА

***Аннотация:** В статье впервые рассматривается проблема исполнительской артикуляции на примере Сонатины А-дур М.Равеля в интерпретации азербайджанского пианиста Мурада Гусейнова. Автор проводит исполнительский анализ трёхчастной сонатины и раскрывает особенности процесса артикуляции: интонационная ясность, ритмическая точность, выразительность и другие. В целом Мурад Гусейнов исполняет Сонатину А-дур М.Равеля точно соблюдая штрихи, указанные в нотном тексте, и ясно артикулирует, достигая чистоты интонирования и исполнительской выразительности.*

***Ключевые слова:** исполнительская артикуляция, М.Равель, Сонатина А-дур, Народный артист Азербайджана, пианист Мурад Гусейнов*

Одним из видных современных пианистов, успешно концертирующих в республике и за рубежом, является народный артист Азербайджана - Мурад Гусейнов. В его исполнительском репертуаре пианиста особое место занимает музыка композиторов-романтиков и произведения музыкального импрессионизма, в частности, Р.Шумана, Ф.Шопена, Ф.Листа, К.Дебюсси и М.Равеля. В качестве примера для анализа его исполнительской артикуляции была выбрана Сонатина М.Равеля, с большим успехом исполненная пианистом в 2013 году в Париже, в зале храма «Madlen» на концерте, посвящённом 90-летию национального лидера Азербайджана – Гейдара Алиева.

Слушая интерпретацию Сонатины Равеля Мурадом Гусейновым, прежде всего, необходимо отметить высокий профессионализм и исполнительскую культуру пианиста, который с чисто французским изяществом и аристократизмом, «воссоздал» на рояле музыкальное полотно в стиле импрессионизма. В его интерпретации Сонатина буквально «дышит» выразительными мелодическими интонациями, переливается блеском пассажей и ладогармонической красочностью. С тонкостью он воссоздаёт музыкальные пейзажи, наполненные солнечным светом, дыханием морских просторов и волн. Динамика у пианиста (как громкая, так и тихая) необыкновенно уравновешенна, звук «матовый», наполнен светотенью - словно краски импрессионистов. Пианист максимально использует звукокрасочные возможности рояля, он насыщает его тембровым богатством и яркостью контрастов.

Сонатина М.Равеля исполняется М.Гусейновым как единое драматургическое повествование, так как, пианист опирается и подчёркивает контрастность

её частей. Первую часть Сонатины М.Гусейнов исполняет в полном соответствии с указанным темпом *Modere*. Первое проведение главной темы звучит у пианиста на едином *legato* и плавно объединяется со вторым предложением (такт № 3). Мелодия темы ясно выделяется на фоне буквально «журчащего» движения тридцать вторых нот. Во втором проведении главной темы пианист делает акцент на первый звук *fis subito piano* и чуть яснее подчёркивает его.

Побочная тема также исполняется на едином *legato*. При переходе ко второму предложению побочной партии (такт № 19) пианист делает небольшое *ritenuto*, как и указано в нотном тексте. В данном окончании первого предложения побочной партии пианист создаёт ощущение недосказанности, после которого еле заметный мягкий «вздых» соединяет с последующим музыкальным развитием.

Во втором предложении побочной партии пианист выразительно на *mezzo piano* дважды повторяет мотив, не придерживаясь указанного в тексте три *piano*. С помощью остинатного сопровождения и подчёркиваний на *tenuto* звуков *fis* и *e* в левой руке, он как бы создаёт ощущение ритмического покачивания, завершающегося на *rallentando* с вопросительной интонацией в такте № 23.

Важно отметить, что в нотном тексте Сонатины особенно часто встречается авторское указание *rallentando* и в интерпретации пианиста оно не связывается с расслабленностью движения, что очень важно для достижения драматургии всей Сонатины. Маргарита Лонг по этому поводу отмечает: «Следует обратить особое внимание на частое повторение пометы *rallentando*. У Равеля это прежде всего ослабление звука: эффект замедления должен идти скорее от нюанса и ослабления звучания, чем от действительного изменения движения» [1, с. 101]. В такте № 28 вновь мягко, на *piano* звучит вопросительная интонация в первой вольте.

После репризного повторения главной и побочной тем, начинается раздел разработки (такт № 27). В нём главная тема варьируется, она исполняется пианистом с большей экспрессивностью, взволнованно на *mezzo forte*. В целом разработка звучит более насыщенным и полным звуком. Пианист правильно распределяет постепенное нарастание динамики перед кульминацией (такты № 52-54), которая звучит на *forte*. Фактически это первый и единственный эпизод первой части сонатины, звучащий на *forte*. С помощью ярких акцентов в правой и в левой руках, М.Гусейнов придаёт кульминационному эпизоду особый эффект, после которого небольшое *diminuendo* и *rallentando* приводит к началу репризы (такт № 59).

В проведении главной темы пианист не делает акценты на первый звук в правой и в левой руках, как и указано в нотном тексте (такты № 59 и № 61). Он объединяет единой лигой всё мелодическое развитие главной темы, имитируя в её звучании журчание и прозрачность. Перед началом побочной темы пианист делает более долгое замедление, и вновь заменяет указанные в тексте акценты на *tenuto* (такты № 69-70). Он ясно подчёркивает новую ладовую окраску побочной партии в репризе *Fis-dur* и вопросительную интонацию на *fermata* в такте № 81. Далее вновь выразительно на *tenuto* звучат секунды в левой руке (такты № 82-83) и на постепенном *rallentando* пианист завершает первую часть сонаты,

подчёркивая первый разложенный аккорд на два *piano*, а заключительный аккорд звучит как эхо на три *piano* и *fermata*.

Таким образом, вся первая часть Сонатины звучит в исполнении М.Гусейнова, как единое драматургическое повествование с тремя вопросительными интонациями в экспозиции и в репризе и утвердительной в конце.

Вторая часть написана в Des-dur, в трёхчастной форме, в стиле Менуэта. И.Мартынов характеризует его как «... – чудо мелодической грации и гармонического письма, прозрачного нигде не перегруженного, подчёркивающего хрупкую красоту напева» [2, с. 38]. В теме второй части пианист ясно подчёркивает синкопированный ритм и точно выполняет все акценты, указанные в нотном тексте в правой руке, а также знаки *tenuto* в левой. Он выразительно интонирует мелодию на фоне сопровождения, исполняемого на *non legato* и в завершении первого музыкального предложения (такте № 12) ставит первую музыкальную запятую, так как восьмые ноты *c* и *f*, исполняемые в левой руке на *staccato* как бы соединяют окончание первого предложения с началом второго, поэтому данное завершение музыкальной мысли воспринимается как неполное.

Второе, варьированное проведение темы пианист исполняет на два *piano*, ясно подчёркивая в её мелодическом развитии интонации восточного ориентализма. Обилие мелизматике в мелодии, акценты на слабую долю такта в сопровождении левой руки придают её звучанию характерность восточных танцев. М.Гусейнов исполняет, подчёркивая её особую хрупкость и изящество.

В третьем проведении темы пианист не придерживается двух и далее трёх *piano*, а исполняет на *mezzo piano*, ясно интонируя тему в басу, а затем на постепенном *crescendo* подводит к заключительному эпизоду, звучащему на два *forte*. Далее он на *rallentando* ослабляет динамику и, завершая экспозицию на *piano*, плавно переходит к лаконичной разработке, звучащей в тональности – A-dur (такты № 39-52). На фоне остинатного звука *c* в мелодии (такты № 49-52), пианист ясно подчёркивает смену гармоний и вновь плавно переходит к репризе - Des-dur.

Вновь выразительно звучат акценты в правой руке и на постепенном *rallentando* завершается первое проведение темы. Во втором пианист опять подчёркивает танцевальную хрупкость и восточную «пряность» интонационного развития темы в новой тональности (E-dur) и завершает репризный раздел длительным *fermata*, ставя музыкальную точку. Далее звучит четырёхтактный эпизод, который возвращает основную тональность - Des-dur. Он начинается со звука *b* в левой руке, на котором указан акцент. В исполнении пианиста он пропадает и эпилог у пианиста начинается не с затакта, а с тонического аккорда - Des-dur. Фактически это первая артикуляционная неточность в исполнении пианиста. Данный заключительный эпизод исполняется на постепенном *crescendo* и *rallentando* и завершается на *forte* и длительном *fermata*.

Таким образом, всё музыкальное повествование второй части М.Гусейнов объединяет единым развитием монотематизма. Он ставит две музыкальные запятые: первую в такте № 12 при завершении первого предложения и вторую в

аналогичном месте в репризе в такте № 64 и две музыкальные точки: первую в завершении всей части в такте № 78, а вторую в конце эпилога в такте № 82.

Третья часть Сонатины – Финал в исполнении пианиста отличается виртуозностью, непрерывностью (моторностью) движения, энергия которого не ослабевает, наоборот, обретая всё новые и новые оттенки воплощения, завершается эффектным блеском заключительного пассажа и аккорда на три forte. Его фактура насыщена арпеджированными фигурациями, регистровыми переключками, частыми акцентами, синкопированным движением, динамическими нарастаниями и спадами звучности. М.Гусейнов начинает финал на громкой динамике forte, чётко и ярко артикулируя во вступительных пассажах акценты на звуках *cis* в первой и во второй октаве. Пианист делает постепенное нарастание звучности к такту № 10, ярко на forte с акцентом исполняет звук *gis* (третья октава) и на *diminuendo* подчёркивает акценты в левой руке (такты 10-11). Движение затихает и на *piano* буквально вливается в новый шеститактовый эпизод (такты № 12-17). Важно отметить, что все последующие аналогичные контрастные тематические эпизоды пианист исполняет очень связно: он делает небольшое *rallentando* (спада звучности, а не движения) и с помощью еле заметного вздоха начинает исполнение следующего музыкального эпизода. Особенно это заметно перед тактами № 37, 95, 140 в которых звучит тема из первой части Сонатины.

На протяжении всей третьей части пианист гибко объединяет все переходы, не делая ни одной музыкальной цезуры, и достигает драматургического единства всей части за счёт выразительных и гибких переходов между эпизодами. Исполнение финала буквально устремлено вперёд, пианист исполняет его виртуозно, с большим темпераментом, страстно, жизнеутверждающе, ярко подчёркивает все оттенки, наполняя его внутренним светом, радостью и пылкостью.

Заключительный эпизод всего финала (такты № 157-172) пианист начинает с ярким акцентом на forte и постепенно распределяет его нарастание сначала на два, а в конце к трём forte. С такта № 162 пианист начинает чуть с меньшей динамикой, чтобы последующее *crescendo* было бы более ясным. Заключительный аккорд в такте № 171 он берёт на педали и, несмотря на две четвертные паузы, объединяет его звучание с заключительным восходящим пассажем и аккордом *Fis-dur*, достигая особого эффекта в звучании. Таким образом, вся музыкальная драматургия финала Сонатины звучит как единое повествование и завершается утвердительной интонацией в такте № 172. Представим всю исполнительскую артикуляцию фортепианной Сонаты *A-dur* М.Равеля в интерпретации Мурада Гусейнова в нижеследующей таблице:

Таблица №1

Части сонатины	Первая				Вторая				Третья
	23	28	81	87	12	64	78	82	
Такты №									
Знаки музыкального препинания	?	?	?	.	,	,	.	.	.

Интерпретация Сонатины М.Равеля Мурадом Гусейновым, безусловно, является одним из лучших образцов, так как пианист смог осуществить драматургию всей Сонатины, воссоздать равелевский стиль и воплотить собственное видение её художественной образности. В своём исполнении он смог представить её как «... одно из лучших произведений Равеля не только по чистоте стиля, мелодической пластичности, но и по силе выражения чувства» [2, с. 39].

ЛИТЕРАТУРА:

1. Маргарита Лонг. За роялем с Морисом Равелем. // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып.9. / Сост. Я.И.Мильштейн. М.: Музыка, 1981, с. 75-108.
2. Мартынов И. И. Морис Равель. М.: Музыка, 1979, 335 с.

Nərgiz KƏNGƏRLİ-NƏCƏFOVA
Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın doktorantı

AZƏRBAYCANIN XALQ ARTİSTİ MURAD HÜSEYNOVUN İNTERPRETASIYASINDA MORİS RAVELİN SONATINASININ İFA ARTİKULYASIYASI

***Xülasə:** Məqalədə ilk dəfə Azərbaycanın xalq artisti Murad Hüseynovun interpretasiyasında M.Ravelin A-dur Sonatinasının ifa artikulyasiyası tədqiq olunur. Müəllif pianoçunun ifasında üç hissəli Sonatınanı təhlil edir və artikulyasiya prosesinin xüsusiyyətlərini – intonasiya aydınlığı, ritm dəqiqliyi, ifadəlik və s. araşdırır. Murad Hüseynov M.Ravelin A-dur Sonatinasını not mətnində göstərilən ştrixləri nəzərə alaraq ifa edir və düzgün artikulyasiyaya, ifadəliyə nail olur.*

***Açar sözlər:** İfa artikulyasiyası, Moris Ravel, Sonatina A-dur, Murad Hüseynov*

Nərgiz KENGERLİ-NAJAFOVA

Doctoral postgraduate in Baku Music Academy named after Uz.Hajibeyli

EXECUTIVE ARTICULATION OF THE SONATINIS MORIS RAVEL IN INTERPRETATION OF NATIONAL ARTIST MURAD GUSEYNOV

***Summary:** The article discusses for the first time the problem of performing articulation using the example of Sonatina A-dur by M. Ravel in the interpretation of Azerbaijani pianist Murad Huseynov. The author conducts performing analysis of the three-part sonatina and reveals the features of the articulation process: intonational clarity, rhythmic accuracy, expressiveness, and others. Precisely observing the strokes indicated in the musical text Murad Huseynov articulates clearly, achieving purity of intonation and performing expressiveness.*

***Keywords:** performing articulation, Moris Ravel, Sonatina A-dur, Murad Huseynov*

Rəyçilər: sənətçünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Sadıqzadə Maya
pedaqoqika üzrə fəlsəfə doktoru Mədinə Tuayeva

Malik QULIYEV

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor
Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7
E-mail: malik_quliyev52mail.ru

MİLLİ MUSİQİ ALƏTİ TAR – AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ YARADICILIĞINDA

***Xülasə:** Məqalə şifahi ənənəli professional musiqisi və bəstəkar yaradıcılığında tar alətində milli ifaçılıq yollarının öyrənilməsinə həsr olunur. Bu aspektdə Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığına nəzər yetirilir. Tar üçün müxtəlif janr solo və orkestr əsərlərin ümumi mənzərəsi verilir.*

***Açar sözlər:** tar, muğam, bəstəkar yaradıcılığı, ənənə, janr*

Azərbaycan milli aləti tarın YUNESKO-nun bəşəriyyətin qeyri-maddi mədəni irsi siyahısına daxil edilməsi bu alətin müasir dövrdə tədqiqini aktuallaşdırmışdır. Bu sahədə çox əhəmiyyətli tədqiqat aparılıb və bu gün də davam etdirilir.

Şifahi ənənəli musiqi yaradıcılığı və ifaçılığında əsas çalğı alətlərindən biri olan tar Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında da xüsusi yer tutur. Bəstəkar yaradıcılığında tarın tətbiqi bir neçə mərhələdə inkişaf etmişdir: tarda muğam ifaçılığının bəstəkar yaradıcılığına uyğunlaşdırılmasından başlayaraq, bu milli musiqi alətinin simfonik orkestrin tərkibinə daxil edilməsi, tarın not sisteminin yarandılması və bu alət üçün orijinal bəstəkar əsərlərinin meydana gəlməsinə kimi.

Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında tar alətindən istifadə edilməsini bir neçə istiqamətdə nəzərdən keçirmək olar: tarda muğam ifaçılığının (şifahi ənənə əsasında) əsərin musiqi mətninə daxil edilməsi, tar üçün işləmələr, tar üçün müxtəlif janrlı əsərlər (solo və ansambl üçün), tar və orkestr üçün konsertlərin yaradılması. Bütün bunlar ayrı-ayrılıqda müstəqil tədqiqat mövzusu kimi diqqətəlayiqdir və müxtəlif elmi işlərdə öz əksini tapmışdır.

Şifahi ənənələrə əsaslanan tar ifaçılığı ilk dəfə olaraq XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılıq məhsulu olan muğam operalarında istifadə olunmuşdur. Dahi bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun” (1908) operasında və digər muğam operalarında tar partiyası yalnız muğam şöbələrini ifa edərək əsas rolların ifaçısı olan xanəndələrin muğam oxumalarını müşayiət edirdi. Bu baxımdan, bəstəkar yaradıcılığında ilk növbədə tarın müşayiətedici funksiyasından istifadə olunduğunu qeyd etməliyik. Müasir dövrdə də opera səhnəmizi bəzəyən muğam operalarında bu cəhət hələ də saxlanmaqdadır. Bu da tar alətinin bəstəkar yaradıcılığında tətbiqinin mühüm bir üsulu olmaqla, təkcə muğam operalarında deyil, həmçinin, simfonik və vokal-instrumental əsərlərdə də tarın və eləcə də digər xalq çalğı alətlərinin ifasında muğam parçalarının daxil edilməsinə yol açmışdır.

Bununla belə, nəzərə almalıyıq ki, opera Qərb musiqisinin ən inkişaflı musiqili-səhnə janrı olub, solistlər, xor və simfonik orkestrin birgə ifasında səsləndirilir. Şərq musiqisinin ən mürəkkəb janrı olan muğamların operaya daxil edilməsi və xanəndələ-

rin ifasında səsləndirilən həmin epizodların ənənəvi olaraq tarda müşayiət olunması isə məhz Azərbaycan musiqisində meydana çıxan yeni cəhət idi. Bu, muğam və tar ifaçılığı ənənələrinin yeni istiqamətdə inkişafına təkan verdi. M.Maqomayevin “Şah İsmayıl”, Z.Hacıbəyovun “Aşiq Qərib”, Ş.Axundovanın “Gəlin qayası”, V.Adıgözəlovun “Natəvan”, F.Əlizadənin “İntizar” operalarında bu tendensiyanın müxtəlif səpkidə təzahürlərini görürük.

Burada bir cəhətə də diqqət yetirmək istərdik, xalq musiqisi və muğam biliciləri olan tarzənlər həmçinin bəstəkarlara da yaradıcılıq cəhətdən köməklik göstərib. Azərbaycan musiqisi tarixi bu kimi faktlarla zəngindir. Ü.Hacıbəylinin bəstəkarlıqda ilk addımlarından başlayaraq, Qurban Pirimovun yaradıcılığından bəhrələnməsi, onun operalarında muğam epizodlarının müşayiətçisi kimi Q.Pirimovun çıxış etməsi bu operaların uğurunu təmin edən amillərdən biri olmuşdur. Sonrakı illərdə də tarzənlər opera və simfonik əsərlərin yazılmasında Azərbaycan bəstəkarlarına yaxından yaradıcı kömək göstərmişlər. Məşhur rus bəstəkarı R.M.Qliyer “Şahsənəm” operası üzərində işləyərkən Azərbaycan xalq musiqisini, zəngin muğam sənətini tarzən Q.Pirimovdan və xanəndə Cabbar Qaryağdıoğlundan öyrənmişdir.

Fikrət Əmirov ilk simfonik muğamlar olan “Şur” və “Kürd-Ovşarı”-nı yazarkən məhz Q.Pirimovun ifasından nota saldığı zəngin musiqi materialından istifadə etmişdir. Bu yolu ondan sonra Niyazi, S.Ələsgərov, T.Bakıxanov davam etdirmişlər. T.Bakıxanov “Hümayun”, “Rahab”, “Şahnaz” simfonik muğamlarını ustad tarzən Ə.Bakıxanovun ifaçılıq ənənəsindən bəhrələnərək yaratmışdır.

Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının nəzdində Bülbülün rəhbərliyi ilə Azərbaycan xalq musiqisi üzrə elmi tədqiqat kabinetində görkəmli tarzən Mirzə Mansur Mansurovun ifasından T.Quliyev “Rast”, “Zabul”, Z.Bağirov “Düğah” muğamlarını nota köçürüb fortepiano üçün işləyərək məcmuə şəklində çap etdirmişlər (1936). Bu yolu 1960-1970-ci illərdə N.Məmmədov davam etdirərək Ə.Bakıxanovun ifasından bir sıra muğamları notlaşdırıb çap etdirmişdir. Ümumiyyətlə, muğamların görkəmli ustadların çalğısından nota salınması onların qorunmasına, bəstəkar və musiqişünaslar üçün mənbəyə çevrilməsinə yol açmışdır.

Onu da qeyd edək ki, bəstəkar yaradıcılığının inkişafı və janrların mənimsənilməsi ilə yeni ifaçılıq formaları da yarandı. Artıq bu mərhələdə şifahi ənənəli tar ifaçılığı ilə yanaşı, yazılı ənənələrin tətbiqi, yəni tarın not sisteminin yaradılması zərurəti meydana gəldi.

1920-30-cu illərdə Ü.Hacıbəylinin və onun həmfikirlərinin səyi nəticəsində Azərbaycan musiqisində ilk dəfə olaraq xalq çalğı alətlərinə o cümlədən, tara not sistemi tətbiq edildi. Bu da Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestrinin təşkilinə əsas verdi. Həmin vaxtlardan tar üçün bəstəkar əsərləri yaranmağa başladı. Bu əsərləri janr xüsusiyyətlərinə görə bir neçə yerə ayırmaq olar: solo, kamera-instrumental və orkestr əsərləri.

Tar ifaçılığında bəstəkar əsərlərinin notla və fortepianonun müşayiəti ilə tarzənlərin solo ifası xüsusilə nəzərə çarpır. Avropa və Azərbaycan bəstəkarlarının vokal və instrumental əsərləri, dünya musiqisindən bir çox məşhur əsərlərdən – simfonik, opera, baletlərdən parçalar tar və fortepiano üçün işlənərək tarzənlərin repertuarına da-

xil edilmişdir. Bu işləmələrin meydana gəlməsində, xüsusilə tar partiyasının redaktə olunmasında bəstəkarlarla yanaşı tarzənlərin də böyük rolu olmuşdur. Kamera ansamblında milli və Avropa alətlərin bu şəkildə uzlaşdırılması maraqlı səsəlmə və ifaçılıq təfsiri ilə diqqəti cəlb edir.

İşləmələrlə yanaşı solo tar üçün orijinal əsərlərin yaranması da musiqi mədəniyyətimizdə əlamətdar hadisələrdəndir. Bu sırada V.Allaverdiyevin solo tar üçün “Qarabağ balladası” qeyd edilməlidir. S.Ələsgərovun “Daimi hərəkət” kimi parlaq konsert pyesi tarzənlər tərəfindən həm fortepiano, həm də xalq çalğı alətləri orkestrinin müşayiəti ilə ifa olunur.

Tar ifaçılığında mühüm yer tutan ansamblın müxtəlif növləri meydana gəlmişdir ki, bunlar da xalq çalğı alətləri ansambları və xalq çalğı alətləri orkestrləridir. Xalq çalğı alətləri ansamblarında əsasən notsuz, yaddaş vasitəsilə ifaçılıq ənənələrinə üstünlük verilir. Xalq çalğı alətləri orkestrində isə notla ifaçılıq əsas yer tutur. Ansambl və orkestrlərdə tarın ansambl aləti kimi funksiyasından bu cür istifadə olunur. Həm ansambl, həm də orkestrdə konsertmeyster vəzifəsi birinci tarzənə həvalə olunur. Xalq çalğı alətləri ansamblının və orkestrlərinin repertuarını həm şifahi ənənəli musiqi, həm də bəstəkar əsərləri təşkil edir. Ansamblar əsasən bəstəkar mahnılarının ifası zamanı müğənniləri müşayiət edirsə, orkestrdə bəstəkar əsərlərinə geniş yer verilir. Orkestr üçün xüsusi olaraq yazılmış orijinal əsərlər – fantaziyalar, süitalar, eləcə də bəstəkar mahnılarının müşayiəti və orkestr üçün işləmələr mühüm əhəmiyyətə malikdir.

Xalq çalğı alətləri orkestrində tar ən başlıca və aparıcı alətdir. Orkestrdə tarlara istər melodiyanın, istərsə də harmonik akkordların, polifonik ünsürlərin ifası tapşırılır. Müxtəlif məzmunlu və həcmli əsərlərin səsləndirilməsi tarda yeni ifaçılıq vərdişlərinin mənimsənilməsinə vacib şərt kimi önə çəkdi. Lakin tarın notla ifaçılığı heç də ənənəvi üsulların inkarı yolu ilə deyil, əksinə, bu ənənələrə əsaslanaraq onların yeni cəhətlərlə zənginləşdirilməsi yolu ilə inkişaf edir.

Tar ifaçılığında not sisteminin tətbiqi onun simfonik orkestr alətləri ilə bir sırada istifadə edilməsinə də yol açmışdır. Artıq “Leyli və Məcnun” operasındakı şifahi ənənəli ifaçılıq üslubundan fərqli olaraq Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operasında tar aləti simfonik orkestrin tərkibinə daxil edilir, partiturada tar partiyası özünəməxsus yerini tutur.

Bununla yanaşı, tar və simfonik orkestrin uzlaşdırılması tar konsertlərinin yaranmasına, rəngarəng ansambl tərkiblərinin meydana gəlməsinə imkan yaratdı ki, bu halda tarın solo və ansambl aləti kimi ifaçılıq xüsusiyyətləri özünü qabarıq şəkildə göstərir.

Azərbaycan musiqisində tar və simfonik orkestr üçün konsert janrında əsərlərin meydana gəlməsi tar ifaçılığının yüksək inkişaf mərhələsini nümayiş etdirir. İlk tar konsertinin müəllifi görkəmli bəstəkar H.Xanməmmədov tərəfindən yaradılmış və bu janr Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında kök salmışdır. H.Xanməmmədov tar ilə simfonik orkestr üçün beş konsertin müəllifidir. Bu sahədəki nailiyyətini inkişaf etdirən bəstəkar kamança ilə simfonik orkestr üçün də ilk konserti bəstələmişdir. Azərbaycan bəstəkarlarından S.Rüstəmov, S.Ələsgərov, N.Məmmədov, R.Mirişli, T.Bakıxanov, M.Umudov və başqalarının tar konsertləri tarzənlərin tədris və konsert repertuarına daxil olmuşdur.

Göründüyü kimi, tar ifaçılığının inkişafında muğam sənəti ilə yanaşı, bəstəkar əsərlərinin də rolu böyükdür. Bəstəkarların yaratdıqları tar aləti üçün işləmələrdən tutmuş orijinal əsərlərə kimi böyük və zəngin irs musiqi mədəniyyətimizi inkişaf etdirərək tarzənlərin repertuarını, ifaçılıq imkanlarını genişləndirmişdir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Əbdülqasimov V.Ə. Azərbaycan tarı. B.: İşıq, 1989, 96 s.
2. Quliyev O.S. Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestri. B.: İşıq, 1980, 84 s.
3. Zöhrabov R.F. Muğam. B.: Azərənəşr, 1991, 219 s.

Малик КУЛИЕВ

Доктор философии по искусствоведению, профессор

НАЦИОНАЛЬНЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТ ТАР В ТВОРЧЕСТВЕ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

***Резюме:** Статья посвящена изучению путей использования национального инструмента тар в профессиональной музыке устной традиции и в композиторском творчестве. В этом аспекте рассматривается творчество, Азербайджанских композиторов. Дается общий обзор произведений разных жанров для тара – сольные и оркестровые.*

***Ключевые слова:** тар, муғам, композиторское творчество, традиции, жанры*

Malik GULIYEV

PhD of arts, professor

NATIONAL MUSICAL INSTRUMENT TAR IN THE CREATIVITY OF AZERBAIJANI COMPOSERS

***Summary:** The article is devoted to the study of ways of using the national instrument of tar in professional music of oral tradition and in composer's creativity. In this aspect creativity of Azerbaijani composers is considered. An overview of the works of different genres for the tara is given - solo and orchestral.*

***Keywords:** tar, mugam, composer creativity, traditions, genres*

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

Светлана КАЗЮЛИНА
ГТЗУ «Национальный академический
Большой театр оперы и балета Республики Беларусь»,
заместитель генерального директора,
соискатель ученой степени кандидата наук
Белорусского Государственного Университета Культуры и Искусств
E-mail: svetlanahor1@gmail.com

СОВРЕМЕННЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРИОРИТЕТЫ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕАТРОВ БЕЛАРУСИ

***Резюме:** Статья посвящена особенностям развития и проблеме творческого поиска современного музыкального театра в условиях повсеместной трансформации общего культурного пространства. В период информатизации, глобализации и интеграции происходит ряд изменений жизнедеятельности исполнительского искусства, которое не может больше функционировать в таких же условиях как несколько лет назад. Появляются новые подходы и предпочтения, новые профессиональные навыки и новые конкуренты. Радикальное расширение современного языка музыки и театра, используемых выразительных средств и форм приводит к поиску современных направлений художественно-постановочной практики и разработке стратегий, способных расширить границы возможностей музыкальных театров. В то же время стремление к сохранению индивидуальности, уникальности и узнаваемости бренда приводит музыкальные театры к кардинальным изменениям перспективы их развития и совершенствования. По мере возрастания необходимости межкультурного взаимодействия выстраиваются долгосрочные связи между музыкальными домами, фестивалями и творческими лабораториями с целью их последующего плодотворного международного сотрудничества. В этом смысле исполнительское искусство XX-XXI веков все более тяготеет к поиску новых для себя форм и методов художественно-организационных технологий – копродукции и аренде, которые позволяют обеспечить в современных экономических условиях конкурентоспособность и устойчивость развития искусства. На примерах из практики белорусских музыкальных театров рассматривается позитивное влияние данных технологий, способствующих развитию оперного и балетного искусства XXI века.*

***Ключевые слова:** музыкальный театр, исполнительское искусство, оперные и балетные постановки, музыкальные фестивали, международное сотрудничество, копродукция*

В период информатизации, глобализации и интеграции происходит ряд трансформаций жизнедеятельности исполнительского искусства. Для удовлетворения новых запросов в сфере культуры и искусства не хватает традиционных инструментов и институций, что побуждает различные художественно-эстети-

ческие практики активно искать и внедрять технологии, ранее не используемые в деятельности музыкального театра. Духовное производство, к которому принято относить сферу культуры и искусства, в этом случае не является исключением.

На фоне возрастающей необходимости межкультурного взаимодействия между различными странами усиливается роль выстраивания долгосрочных связей между музыкальными театрами, фестивальными площадками и агентствами, творческими лабораториями с целью их последующего плодотворного сотрудничества и взаимовыгодного партнерства в процессе реализации совместных проектов. Сотрудничество в сфере исполнительского искусства — это широкий, гибкий и многоаспектный подход, для осуществления которого зачастую требуются фундаментальное партнерство, а также общая воля театров-партнеров к созданию высокохудожественного творческого продукта при сохранении экономической эффективности.

Сегодня не существует единого правила для осуществления совместной театральной постановки, но уже становится очевидным тот факт, что совместное производство — это новая современная форма международного сотрудничества. И все же, делая шаги в этом направлении, каждый музыкальный театр старается сохранить свою собственную художественную самобытность и передать свой уникальный творческий почерк потенциальным аудиториям.

Цель статьи — определение современных художественно-организационных трендов в деятельности музыкальных театров Беларуси и их влияние на развитие и функционирование исполнительского искусства в контексте международной и национальной художественной практики.

Международная художественная коммуникация в современном музыкально-театральном пространстве. Рассуждая о будущем музыкальных театров, известный дирижер Фабио Мастранджело отметил: «Я разделяю идеи, которые сегодня высказывают многие, и они состоят в том, что сотрудничество между театрами — ценнейший элемент художественного роста и развития не только любого театрального организма, но и общества в целом...» [1].

Музыкальные театры всего мира стремятся сохранить свою индивидуальность, узнаваемость бренда и уникальность творческого почерка. Отличительной особенностью становится единая транснациональная репертуарная политика, при планировании которой всегда учитывается специфика национальных традиций, профессиональных школ и актуальных тенденций в мировой музыкальной культуре. Все эти факторы формируют новые художественные приоритеты в исполнительском искусстве, позволяют публике знакомиться с выдающимися образцами мирового музыкального искусства. Стремление к достижению таких целей существенно изменяет стратегию развития музыкального театра. Одни музыкальные театры пересматривают свою репертуарную и прокатную афишу, отдавая приоритет новым постановкам, в которые приглашают высококлассных дирижеров, музыкантов, солистов, другие, к примеру, для достижения

этой цели объединяются и используют целый алгоритм существующих художественных, производственных, организационных, материальных ресурсов нескольких театров.

В то же время, современному музыкальному театру, как живому организму, жизненно необходимо находится в постоянном поиске новых творческих идей, способствующих созданию совместных художественных продуктов, а также процессу обмена, как постановками, так и их авторами, солистами, дирижерами и режиссерами. Именно с позиции открытости мировому художественному процессу определяется успешность деятельности театра.

Известные и почитаемые музыкальные театры для экономии средств, обновления репертуара активно применяют принципы и приемы международной кооперации, используют возможность объединения финансовых ресурсов по созданию спектакля, осваивая выделенные гранты и субсидии театра-партнера, открывают новые площадки и рынки, участвуют в конкретном проекте, делятся творческим и производственным опытом и т.д. Полномасштабная постановка оперных и балетных спектаклей на ведущих площадках мира вызывает определенную напряженность с точки зрения затрат, выгод, возможностей и представляет собой весьма дорогостоящий продукт. Поставить полноценный спектакль в театре гораздо дороже, нежели создать копродукцию, основанную на партнерстве. К тому же перемещение спектаклей из страны в страну, с одной театральной площадки на другую не вызывает сегодня проблем. Особенно это характерно для европейских стран, где разрабатываются новые законодательные акты и правовые нормы.

Исполнительское искусство не может больше функционировать в таких же условиях как несколько лет назад. Появляются новые возможности, новые каналы, новые профессиональные навыки и новые конкуренты. В формате партнерства между несколькими музыкальными театрами – современным, актуальным и необходимым процессом по созданию и продвижению нового художественного произведения становится *копродукция* [2].

Современный музыкальный театр оказывается в сложном положении: уменьшается его государственная финансовая поддержка, переосмысливаются векторы репертуарной и прокатной афиш; ведется поиск креативных идей и новаторских решений; растут расходы на полноценные, современные спектакли и т.д. Театру постоянно приходится бороться за целевую аудиторию, опережая вкусы публики и вводя зрителя в мировой музыкально-театральный контекст. К тому же музыкальный театр – искусство сложное и основано на синтезе различных средств выразительности. Посему, при создании оперного или балетного спектаклей всегда возникает ряд художественно-технических и организационно-управленческих трудностей, которые могут повлиять на художественный образ постановки. Иногда получение желаемого в художественном плане результата во много раз затрудняется. Для того чтобы быть конкурентоспособными просто необходимо создавать современные музыкальные спектакли, учитывая такие достижения как: средства визуально-изобразительных элементов, театральная

машинерия, световая партитура и компьютерная графика. Соответственно, значительно возрастает и стоимость таких конкурентных спектаклей.

Необходимым элементом политики музыкального театра является обновление репертуара, который отвечает запросам публики и целенаправленно воздействует на аудиторию, формирует новые идейно-эстетические потребности. Известные европейские музыкальные театры в течение года обновляют свою афишу в лучшем случае наполовину, представляя в афише театрального сезона всего 9-12 названий спектаклей. В то время как, репертуар Большого театра Беларуси представлен 90 названиями опер и балетов. В среднем афиша театрального сезона белорусского Большого включает около 52 оперных и балетных названий спектаклей.

Международная интеграция и кооперация — вызов времени в современном музыкально-театральном пространстве. Европейские театры не имеют достаточного финансирования для реализации масштабных творческих и технологических идей при постановке новых спектаклей. Максимальный бюджет на новую постановку в европейских музыкальных театрах обычно не превышает 700 тыс. евро [3]. В связи с уменьшением финансовой поддержки театрам приходится сообща решать множество вопросов, связанных с обновлением репертуара и ростом расходов на постановку и эксплуатацию спектаклей. Опираясь на принцип кооперации, мировые музыкальные театры имеют возможность экономить от 40% до 70% расходов на постановку новых спектаклей. Поэтому совместная деятельность представляет собой новый вектор в развитии международного сотрудничества, где каждый музыкальный театр старается сохранить свою собственную художественную самобытность и передать свой уникальный творческий почерк потенциальным аудиториям.

В процессе совместной постановки важен опыт и доверие между театрами-партнерами, современная и доступная коммуникация, распределение зон ответственности, «прозрачные» контракты. В этом плане Большому театру Беларуси интересна, как творческая работа приглашенных зарубежных постановочных групп, дирижеров, солистов, так и финансовая оставляющая. Оплату гонорарной части постановщиков, а также частичную оплату сценографического и светового решения, сценических костюмов на себя могут взять зарубежные институты, спонсоры, специализированные национальные фонды и программы в поддержку профессиональной мобильности. Отсюда идея многоканального финансирования совместных культурных проектов, которая так характерна для музыкальных театров развитых стран. В силу данных обстоятельств появляются основания для использования в постановочной деятельности театра такой художественно-управленческой технологии, как копродукция. Эта тенденция касается не только театров, но и музыкальных фестивалей.

Создание совместного спектакля обычно рассматривается с последующим его показом не только на сцене Большого театра Беларуси, но и на гастролях. Продвижение таких постановок и творческих проектов театра за рубежом —

одно из приоритетных направлений международной деятельности театра. Практика показывает, что многие театральные площадки в Европе, не являясь репертуарными театрами и не имея собственной труппы, представляют спектакли различных гастролирующих театральных компаний. С этой точки зрения, театр заинтересован в показе своих спектаклей на международных фестивалях или гастролях, таких как: Брукнеровский музыкальный фестиваль в Линце, Зальцбургский летний музыкальный фестиваль, Оперный фестиваль в Брегенце, Оперный фестиваль в Савонлинне, музыкальный фестиваль в Экс-ан-Провансе и других. Такие крупномасштабные театральные проекты всегда финансово поддерживаются из международных, национальных и иных источников.

Одним из ярких и первых примеров копродукции в Белорусском театре оперы и балета может служить постановка оперного спектакля Джузеппе Верди "Трубадур" 2009 года. Это совместный проект театра и голландской компании Supierz Music Management. Он является одним из первых по числу субъектов, объединивших свои усилия для его осуществления. На афише спектакля, показанного на сценах ведущих театров Нидерландов 2009-2010 театральных сезонов, была представлена информация о том, что он является копродукцией более чем десятка участников-организаторов, где творческая группа проекта также была международной. Режиссер-постановщик из Швеции Марианна Берглёф представила спектакль, напоминающий фильмы в жанре Film noir 1940-50-х годов. Художник-постановщик из Германии Андрей фон Шлиппе создал сценографию спектакля, напоминающую атмосферу фильмов-нуар. Благодаря свежему световому решению, где используются новые театральные приемы и эффекты, в спектакле остро ощущаются драматизм и трагедия, страсть и ярость. Художником по костюмам выступила - Кристина Халлер из Германии [4].

Еще одним примером копродукции стала совместная работа Большого театра Беларуси и Брукнеровского музыкального фестиваля (Австрия, г.Линц) над постановками оперы Рихарда Вагнера "Летучий голландец" в 2013 году и **новой версии оперы Вольфганга Амадея Моцарта «Волшебная флейта» в 2017 году. В постановке** немецкого режиссера одного из организаторов Бала в дрезденском оперном театре и художественного руководителя Sempereg, а также художественного руководителя Брукнеровского фестиваля Ханса-Йоахима Фрая участвовали представители разных стран. Дирижером-постановщиком был приглашен всемирно известный австрийский дирижер Манфред Майерхофер, а также немецкий дирижер Вильгельм Кайтель. Сценография и костюмы были созданы российскими художниками Виктором Вольским, заслуженным артистом России и Марией Вольской. В спектакле участвовали приглашенные солисты Курд Ридл (Австрия), Александр Рославец (Нидерланды, Беларусь), Кристиан Челебиев (Германия). Данный проект был осуществлен при содействии и поддержке Посольства Федеративной Республики Германии в Республике Беларусь.

Совместная оперная постановка "Летучий голландец" Р.Вагнера была названа "Лучшим оперным спектаклем" на третьем конкурсе "Национальная

театральная премия", а режиссер-постановщик Ханс-Йоахим Фрай был удостоен высокой награды "Лучшая режиссерская работа в спектакле оперы".

В 2017 году в **Большом театре Беларуси** состоялась премьера **оперы Вольфганга Амадея Моцарта «Волшебная флейта»** в постановке Ханса-Йоахима Фрая — немецкого режиссера-постановщика, художественного руководителя концертного зала «Брукнерхаус» в Линце, которую можно также отнести к опыту копродукции. Дирижер-постановщик маэстро Манфред Майерхофер (Австрия). Художник по костюмам профессор Хартмут Шергхофер (Германия). Художник по свету Владимир Стерлин (Россия). Премьера обновленной «Волшебной флейты» состоялась в рамках Австрийского культурного сезона в Республике Беларусь [5].

Успешное сотрудничество Большого театра Беларуси и концертного зала «Брукнерхаус» в Линце продолжилось осенью 2017 года участием симфонического оркестра, хора и солистов оперы театра в международном Брукнеровском фестивале в Австрии.

Перспективные пути развития современных музыкальных театров связаны с укреплением международных контактов, взаимодействием национальных школ и традиций, с широким освоением и утверждением классического и современного, мирового и национального репертуара. В данном аспекте можно выделить ряд ярких и выдающихся событий в области музыкального и театрального искусства двух дружественных стран Беларуси и Азербайджана. По мнению критиков и музыкальных экспертов совместные постановки Большого театра Беларуси и Азербайджанского государственного академического театра оперы и балета им. М.Ф. Ахундова, при поддержке Министерства культуры и туризма Азербайджанской Республики – балеты «Семь красавиц» на музыку Кара Караева и «Любовь и смерть» на музыку Полада Бюльбюльоглы, стали знаковыми совместными культурными проектами в сфере музыкального искусства с точки зрения развития межкультурного диалога. Успеху постановок способствовали и объединенные усилия международных художественно-постановочных команд: российского хореографа – Юрия Пузакова и белорусского балетмейстера Ольги Костель, консультанта проектов – музыкального и театрального критика, либреттиста, доктора искусствования, профессора – Ульяр Алиевой, дирижера-постановщика – Эйюб Кулиева, художника по свету – Ильдара Бедердинова.

Международное культурное сотрудничество двух стран продолжилось и на сцене Белорусского государственного академического музыкального театра. В театральном сезоне 2010 года в рамках государственной программы культурного сотрудничества Азербайджана и Беларуси на музыку известного азербайджанского композитора Узеира Гаджибекова была поставлена комическая опера «Свадебный базар» («Аршин мала лан»). Далее последовали совместные работы над балетными спектаклями «Тысяча и одна ночь» на музыку азербайджанского композитора Фикрета Амирова, а также «Клеопатра» на музыку современного композитора Гейсят Шайдуловой. Поддержку белорусскому музыкальному

театру в создании и постановке совместных балетов оказали Министерство культуры и туризма Азербайджана, Посольство Азербайджанской Республики в Республике Беларусь, Азербайджанский государственный академический театр оперы и балета им. М.Ф. Ахундова. Благодаря успешному сотрудничеству балетмейстеров-постановщиков – народного артиста Беларуси Владимира Иванова и народной артистки Азербайджана – Медины Алиевой, музыкального редактора – заслуженного артиста Азербайджанской Республики Самира Самедова и музыкального аранжировщика – заслуженного артиста России Михаила Фадеева, дирижеров-постановщиков – Эйюба Кулиева и Марины Третьяковой, художников-постановщиков – Инары Аслановой и Любви Сидельниковой спектакли уверенно занимают лидирующее положение в репертуарной афише театра уже в течение нескольких сезонов.

Проблема копродукции в музыкальном театре сегодня остается актуальной, о чем свидетельствуют ежегодные конференции и форумы международной ассоциации «Опера Европа». Основные дискуссии обычно посвящены вопросам копродукции. Генеральный директор ассоциации Николас Пейн, обращаясь к участникам международной конференции, проведенной осенью 2012 года в Москве отметил: «Копродукция — это уникальная возможность для театров открыть новые творческие горизонты, наладить тесные взаимоотношения с европейскими театральными коллективами, создать совместные художественные проекты» [6].

Аренда – художественная практика в сфере современного исполнительского искусства. Международное сотрудничество в сфере культуры и искусства в последнее время тесно связано еще с одной художественно-организационной технологией – арендой. В сфере современного исполнительского искусства практика сдачи в аренду художественных произведений, становится очень популярной. Эта практика позволяет расширить возможности современного художественного рынка, который можно дифференцировать и на рынок исполнительского искусства. Под арендой спектаклей мы понимаем приобретение лицензии на право использования результатов интеллектуальной собственности. Это, так называемые права, смежные с авторскими. Такая лицензия позволяет музыкальному театру, не имеющему отношения к созданному художественному продукту, перенести его на свою сцену на определенных условиях.

Постановки музыкального театра, как результаты интеллектуальной собственности, выступают объектами такой художественной практики в мире исполнительского искусства как аренда. Основными причинами могут стать как художественно-творческие, так и финансово-экономические составляющие. Достаточно сложно определить какая причина становится первоочередной и приоритетной в данном случае. Возможно, данное сотрудничество связано с нехваткой финансирования в сфере культуры и искусства. Но существует мнение, что в современном художественном процессе не хватает уникальных и новаторских идей.

Создав спектакль, в основе которого положен принцип организационно-творческого и финансового взаимодействия, театры-владельцы осуществляют показ этого спектакля самостоятельно или на определенных условиях сдают его в аренду по лицензионному договору, что предполагает получение театром-владельцем финансовой выгоды. В контексте арендных отношений предметом договора выступает художественная идея и концепция спектакля, а также его уникальная форма воплощения. Ее должны по уже выстроенной художественно-организационной схеме перенести на сцену некоего театра, который по договору должен соблюсти все требования авторских прав. Театр получает овеществленную часть модели спектакля без исполнителей. Все необходимые элементы указанной художественной модели спектакля арендуются. Перенесение и постановка спектакля на сцене театра-арендатора осуществляется обычно художественно-постановочной командой (балетмейстерами, репетиторами, ассистентами и другими специалистами) – представителями театра-владельца.

Покупка лицензии на аренду постановки абсолютно не гарантирует, что этот спектакль, пользующийся успехом в прокате театра-создателя, станет таким же популярным и на сценах театров-копродукционеров, не говоря о версиях, воплощенных театрами-арендаторами. В то же время, при переносе спектакля театр-арендатор получает возможность показа высококлассной художественной модели спектакля, имеющей успех во всем мире, обогатив при этом репертуарную афишу театра и оптимизировав финансовые затраты на постановку и «раскрутку» [7]. Западный алгоритм предоставления в аренду по лицензии спектаклей заинтересованным театрам хорошо отработан и иногда получение театром-правообладателем дополнительного дохода осуществляется через специально созданные Фонды.

Первым опытом Большого театра Беларуси по приобретению лицензии и переносу спектакля стал одноактный балет в оригинальной постановке Дж.Баланчина "Серенада" на музыку П.И.Чайковского в 2012 году. За ним последовали постановки Иржи Килиана «Шесть танцев» на музыку В.Моцарта в 2013 году и «Маленькая смерть» В.Моцарта в 2016 году. Сегодня балеты вышеупомянутых хореографов являются классикой, украшающей и обогащающей репертуар современного музыкального театра.

Постановку балета "Серенада" на музыку П.И.Чайковского, хореографа с мировым именем Джорджа Баланчина, осуществила на сцене белорусского Большого балетмейстер-постановщик Нанетт Глушак, как официальный уполномоченный представитель Фонда Дж. Баланчина и художественный руководитель театра "Балет Капитолия" в г.Тулузе (Франция).

Джорж Баланчин – американский хореограф, основавший собственную балетную школу в Нью-Йорке New York City Ballet, признанный лидер неоклассицизма в современном балетном искусстве так говорил о своем шедевре: «...Многие считают, будто этот балет имеет тайный сюжет. Это не так. В нем танцовщики просто движутся под прекрасную музыку. Единственный сюжет ба-

лета - музыка серенады, если угодно — это танец при луне. Несмотря на то, что пьеса Чайковского не была предназначена для балета, танцевальный характер ее четырех частей предполагает наличие различных эмоций и ситуаций, поэтому и создается впечатление, будто балет имеет свою сюжетную основу: внешне чистый танец образует своего рода повествование. И каждый зритель вправе увидеть и различить в нем свою музыку и свой танец» [8].

Профессиональная команда из Нидерландов в течение нескольких месяцев работала над переносом одноактных балетов «Шесть танцев» и «Маленькая смерть» на музыку В.Моцарта с артистами Большого театра Беларуси. Это по-настоящему преданные хранители наследия выдающегося мастера: Ширли Эссебум – хореограф-постановщик, Йоуке Виссер – художник по костюмам, Юп Каборт – дизайнер по свету, Юст Бигелар – художник по свету и сценографии. Эти уже признанные и популярные шедевры чешского хореографа Иржи Килиана, получили высокую оценку, как со стороны зрителей, критиков, так и самих артистов балета. Согласно задумке хореографа эти две постановки «Шесть танцев» и «Маленькая смерть» желательно исполнять парно, ибо они дополняют друг друга.

Нидерландский балетмейстер Ширли Эссебум так сказала о постановке: «На сцене танцуют 12 человек – 6 мужчин и 6 женщин. Некоторая часть зрителей может усмотреть в этом 6 любовных историй, но Иржи Килиан не стремился к такому упрощенному варианту. Балет целомудренный, одухотворенный, наполненный танцевальными образами... Зритель, глядя на сцену, может проявить свою фантазию, Килиан дает простор для ассоциаций. «Маленькую смерть» называют балетом для шести мужчин, шести женщин и шести рапир. Рапира – не просто атрибут. Это и символ, и один из инструментов передачи мысли» [9].

Заключение. Тенденции к международной интеграции в сфере исполнительского искусства все более становятся ощутимы. Сегодня такие организационно-управленческие технологии, как копродукция и аренда уже достаточно смело используются в пространстве музыкальных театров Беларуси. В сфере искусства эти технологии идут параллельно с творческим процессом и служат для художественного воплощения на сцене оригинальных идей, уникальных замыслов и неповторимых образов. Иначе говоря, они призваны удовлетворить художественно-эстетические потребности и запросы публики, способствующие росту популярности спектакля и театра в целом, что закономерно влияет на имидж и укрепление репутации театра.

ЛИТЕРАТУРА

1. Будущее музыкальных театров Европы и России [Электронный ресурс] // Северная Звезда: информ. агентство. URL: <http://www.nstar-spb.ru/~qWUW3>. Дата доступа: 16.02.2018.
2. Хангельдиева, И. Г. Копродукция в международном театральном партнерстве / И. Г. Хангельдиева // Modern scientific potential – 2015 : materials of the XI Intern. sci. a. practical conf., Febr. 28 – March 7, 2015. – Sheffield, 2015. – Vol. 7 : Economic science. p. 6–13.
3. Гетман, А. Создавать будущее вместе / А. Гетман // Большой театр. 2015, № 1. с. 8–9.

4. Ильина, Е. Опера «Трубадур» после премьеры в Минске отправится на гастроли в Голландию [Электронный ресурс] / Е. Ильина // Tut.by: белорус. портал. URL: <https://news.tut.by/culture/150047.html>. Дата доступа: 21.02.2018.
5. Премьера оперы «Волшебная флейта» [Электронный ресурс] // Большой театр Беларуси. URL: <http://bolshoibelarus.by/rus/arkhiv-novostej/2528-premera-opery-volshebnaaya-flejta.html>. Дата доступа: 02.03.2018.
6. Конференция международной ассоциации «Опера Европы» впервые пройдет в России [Электронный ресурс] // Большой театр. URL: <https://www.bolshoi.ru/about/press/articles/opera/2327>. Дата доступа: 16.02.2018.
7. Хангельдиева, И. Г. Аренда и лизинг в сфере культуры и искусства / И. Г. Хангельдиева // Наука и бизнес: пути развития. 2015, № 5. с. 140–146.
8. Пастушенко, Т. Балет Джорджа Баланчина «Серенада» в постановке Наннет Глушак впервые показан в Минске [Электронный ресурс] / Т. Пастушенко // БЕЛТА: белорус. телеграф. агентство. URL: <http://www.belta.by/culture/view/balet-dzhordzha-balanchina-serenada-v-postanovke-nanett-glushak-budet-vpervye-pokazan-v-minske-74013-2012>. Дата доступа: 16.02.2018.
9. Шидловская, С. «Маленькая смерть» состоится в Большом театре в первый день весны [Электронный ресурс] / С. Шидловская // Минск-новости: информ. гор. портал. URL: <https://minsknews.by/malenkaya-smert-sostoitsya-v-bolshom-teatre-v-pervyyiy-den-vesny>. Дата доступа: 12.03.2018.

Svetlana KAZIULINA

Deputy General Director of the National Academic Bolshoi Opera and Ballet Theatre of the Republic of Belarus,
doctoral student at the Belarusian State University of Culture and Arts

MODERN PRIORITIES IN THE PERFORMING ARTS IN BELARUSIAN MUSICAL THEATRES

***Summary:** The article deals with the peculiarities of development and the problem of artistic search of the modern musical theatre in the conditions of universal transformation of the common cultural space. In the period of informatization, globalization and integration there are a number of changes in the life of the performing arts, which can no longer function in the same conditions as a few years ago. New approaches and preferences, new professional skills and new competitors appear. The radical expansion of the language of music and theatre, and of the means of expression and forms used leads to the search for modern directions of artistic and staging practice and to the development of strategies that can extend the boundaries of possibilities of musical theatres. At the same time, the aspiration of musical theatres to preserve their individuality, uniqueness and to build brand awareness results in radical changes in the prospects for their development and improvement. As the need for cross-cultural interaction grows, long-term links are built between music houses, festivals and artistic laboratories with a view to their subsequent fruitful international cooperation. In this sense, the performing arts of the 20th and 21st centuries get increasingly biased towards the search for new forms and methods of artistic and organizational technologies – co-production and rental – which enable the competitiveness and sustainabil-*

ity of the development of art in modern economic conditions. The article considers the experience of Belarusian musical theatres and the positive impact of these technologies, which contribute to the development of opera and ballet of the 21st century.

Keywords: *musical theatre, performing arts, opera and ballet productions, music festivals, international cooperation, co-production..*

BELORUS MUSIQİLİ TEATRLARININ İFAÇILIQ SƏNƏTİNDƏ MÜASİR BƏDİİ PRİORİTETLƏR

Xülasə: *Məqalədə ümummədəni məkanın hərtərəfli transformasiyası şəraitində müasir musiqili teatrın inkişaf xüsusiyyətləri və yaradıcılıq axtarışları məsələləri önə çəkilir. Qloballaşma və inteqrasiya dövründə ifaçılıq sənətinin həyatında elə dəyişikliklər baş verir ki, o bir neçə öncəki il şəraitində artıq fəaliyyət göstərə bilmir. Yeni yanaşmalar və prioritetlər, yeni peşəkar vərdişlər və yeni rəqiblər meydana gəlir. Musiqi və teatr dilinin, ifadə vasitələrinin radikal surətdə genişlənməsi bədii-quruluş təcrübəsinin müasir istiqamətlərinin axtarışını şərtləndirir ki, bu da musiqili teatrın imkan sərhədlərinin artmasına xidmət edir. Müəllif Belarus musiqili teatrlarının təcrübəsində XXI əsrin opera və balet sənətinin inkişafına xidmət edən yeni texnologiyaların pozitiv təsirini araşdırır.*

Açar sözlər: *musiqili teatr, ifaçılıq sənəti, opera və balet quruluşları, musiqi festivalları, beynəlxalq əməkdaşlıq, koproduksiya.*

Rəyçilər: *sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Ülkər Əliyeva
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Cəmilə Mirzəyeva*

Лейла АСЛАНОВА

АГУКИ, старший преподаватель, диссертант

Адрес: Баку, проспект Иншаатчылар 39.

E-mail: leyla_aslanova@yahoo.com

О ТАНЦЕВАЛЬНЫХ МЕЛОДИЯХ В РУКОПИСНЫХ ИСТОЧНИКАХ НИКМУЗА

***Резюме:** В данной статье рассматриваются записи танцевальных мелодий в Научно-исследовательском Кабинете Музыки. В работе подчёркивается, что благодаря деятельности НИКМУЗа (сбор и запись фольклорного материала) открылась возможность систематизации азербайджанской танцевальной музыки*

***Ключевые слова:** музыка, запись, танец, фольклор, мелодия, лад*

Как свидетельствуют записи НИКМУЗа в них, прежде всего, были выделены элементы жанровой принадлежности, характерные жанровые черты музыкальной выразительности. Так, важным результатом деятельности Научно-Исследовательского Кабинета Музыки стала демонстрация специфических свойств морфологической жанровой системы азербайджанской народной музыки – тесная взаимосвязанность и целостность. Как хорошо известно, жанровая система музыкального фольклора отражает содержательность, прикладной характер, ментальные художественные свойства, заключает в себе основные параметры музыки.

Благодаря деятельности НИКМУЗа впервые была систематизирована жанровая сторона азербайджанской народной музыки. Не случайно первый научный труд, посвящённый научному исследованию жанров азербайджанской народной музыки, принадлежит профессору Мамедсалеху Исмайлову – одному из участников и энтузиастов работы Научно-Исследовательского Кабинета Музыки.

Безусловно, классификационная система азербайджанской музыки дифференцирована в зависимости от особенностей того или иного жанра. Вместе с тем, в записях Научно-Исследовательского Кабинета Музыки впервые было показано единство данной системы, базируемой на определённых специфических особенностях азербайджанской музыки в целом.

В записях НИКМУЗа были конкретно отражены жанровые дефиниции собранного музыкального материала в отношении танцевальной музыки, а также прикладная и выразительная функция того или иного образца.

Рассматривая специфичность танцевальной музыки в записях Научно-Исследовательского Кабинета Музыки, подчеркнём такие особенности данного жанра азербайджанской музыки, выявленной в записях НИКМУЗа, как:

1. ясность проявления жанровых свойств танцевальной музыки;
2. корреляция лирических жанров и моторных;

3. акценты на праздничную и лирическую образность и, соответственно ей, классификацию танцев;

4. чёткость демонстрации параметров каждого образца.

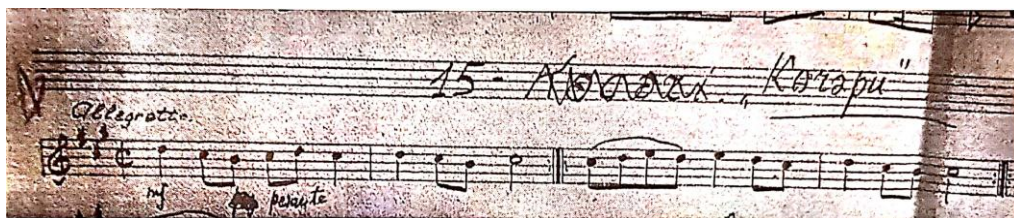
Ещё раз подчеркнём, что в работе Научно-Исследовательского Кабинета Музыки сбор и запись устного музыкального творчества закономерным образом привели к жанровой систематизации музыкального фольклора и, в том числе, открылась возможность систематизации танцевальной музыки.

Известно, что принципы систематизации музыкального фольклора различаются по основным признакам, положенным в её основу. Это и жанровый вектор, средства исполнения, либо географическая зональная составляющая записей.

Значимость устного народного творчества в записях НИКМУЗа заключается в стремлении определить особенности азербайджанской музыкальной системы, определить характерные черты каждого образца в отдельности.

Рукописные источники свидетельствуют о том, что сотрудники Научно-Исследовательского Кабинета Музыки собирали и записывали азербайджанские танцевальные мелодии во всём их многообразии. Здесь мы находим танцы и лирические, и хороводные, мужские и женские. Иными словами, диапазон собранного и доступного нам материала весьма широк в образно-эмоциональном плане.

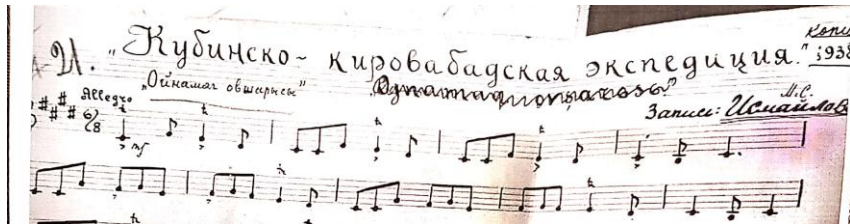
Интересные образцы танцевальных мелодий были собраны Закиром Багировым [1]. Записи осуществлялись в азербайджанских поселениях Басар кечар (Армения) и Борчалы (Грузия) в 1939 году. Записано было всего сто тридцать пять мелодий. Причём, некоторые мелодии представляют собой очень короткий вариант, имеющий несколько тактов в записи. Но в данном рукописном списке наличествуют и развёрнутые танцевальные мелодии. Среди них встречаются известные, я бы сказала, классические для азербайджанского музыкального устного творчества образцы.



Кроме того, М.С.Исмаиловым были записаны в 1940 году с игры на балабане двенадцать танцевальных мелодий [2].

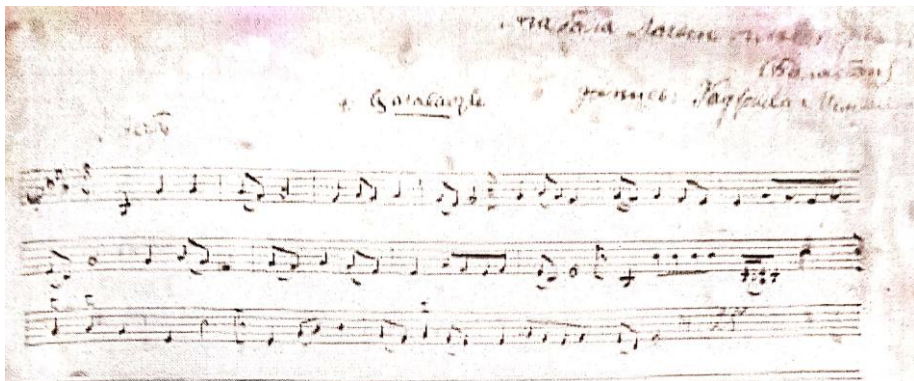


Большое количество танцевальных мелодий было записано М.С.Исмаиловым и Дж.Гаджиевым во время экспедиций в 1936-37 годах. Здесь собрано семьдесят образцов [3].



По типу записи, грамматическому оформлению данные образцы разнообразны.

Много интересных образцов танцевальной музыки было записано Дж.Гаджиевым и М.С.Исмаиловым с игры на балабане Агабала Лачын оглу Керимова [4].



Здесь собрано тридцать пять образцов.

В рукописном сборнике Ниязи, наряду с песнями записаны и танцевальные мелодии [5].



В силу тесной связи песенно-танцевальной культуры в азербайджанской музыке, в рукописях порой бывает сложно определить жанровую принадлежность песни или танца. Б.Гусейнли писал: «Характерной особенностью азербайджанского музыкально-хореографического фольклора является своеобразное «перекрещивание», «плетение», «взаимопроникновение жанров. Благодаря сво-

ей ритмической упругости, многие народные песни превращались в танцевальные мелодии, и, наоборот, большая часть танцевальной музыки, приобретая текст, становилась песенной» [6, с. 14].

В записях нередко известные песенные мелодии подаются как танцевальные. Во-первых, здесь нет текста, во-вторых, данные образцы переинтонируются в танцевальную мелодию путём характерных для азербайджанских танцев приёмов. Например, остинантное повторение кратких, узких по диапазону интонаций, активное вариантное продвижение материала, ритмическая заострённость мелодических фраз.

Собиратели народной музыки, сотрудники Научно-Исследовательского Кабинета Музыки стремились отразить в записи специфические черты азербайджанской танцевальной музыки. Так, как хорошо известно, азербайджанские танцы отличаются чёткостью ритма, ясностью ладоинтонационного изложения, краткостью и многократным повтором своих основных тематических ячеек. В танцах в записях Научно-Исследовательского Кабинета Музыки сразу обратила на себя внимание динамичность выявления периодичностей. Именно эти свойства мы видим во всех рукописях НИКМУЗа.

Все записи, выполненные сотрудниками Научно-Исследовательского Кабинета Музыки, при всём разнообразии мелодического, жанрового, образного, эмоционального аспектов, отражают специфику азербайджанской танцевальной музыки. Одной из таких динамичных и выразительных свойств является ярко выраженная в азербайджанских танцах вариантность. Причём, вариантность, как отмечают исследователи, имеет три уровня спецификации:

«1. вариантное тождество, при котором одни компоненты сохраняются, другие же изменяются;

2. вариантность рефренного свойства, имеющая тождество в каденционном замыкании и отличие в начальном развёртывании музыкального материала;

3. вариантное обновление, допускающее родство, но не тождество тематизма» [7, с. 104-105].

Огромное значение, как известно, в азербайджанских танцевальных мелодиях имеют ритмическая вариантность, способствующая, наряду с вариантностью, динамизации и эффективному продвижению материала.

Примечательно, что азербайджанские народные танцы записывались во всей их многообразной структуре. Известно, что азербайджанские танцы нередко имеют интонационное разнообразие, не укладывающееся в единообразную структуру. Была сразу «схвачена» особенность танцевальных мелодий – активизация движения посредством многократного варьирования исходной мелодической ячейки. В записях отражалась и такая ярко характерная черта танцевальной музыки, как рефренность.

Прежде всего, отметим такую фундаментальную категорию азербайджанской народной музыки, как ладовые основы. Записи показали, что функционирование ладовых закономерностей в азербайджанских танцах носит системный, стабильный характер. Подчеркнём некоторые параметры данной системы:

1. Ладовая основа или ладофункциональная основа – фундаментальное свойство азербайджанской музыкальной культуры и, в том числе, азербайджанских танцев;

2. Типологии мелодического интонирования находятся в рамках ладоинтонационного функционирования;

3. Структурное оформление образцов устного народного музыкального творчества тесно связано с выявлением и развитием ладовых детерминант.

Выявились особенности не только мелодического развёртывания фольклорного текста, но и особенности их ладофункционального смысла. Стало ясно, что принципы мелодического интонирования, которые отразились в записях как типологическое свойство – опевание, секвенции и т. д., тесно связаны с процессами ладоразвития.

Собранный воедино материал позволил чётко классифицировать ладовые параметры танцевальной музыки – олигатонику, гесамитонику, квартовые и квинтовые лады.

Таким образом, особого внимания в анализе записей танцевальной музыки Научно-Исследовательского Кабинета Музыки требуют типологические ладоинтонационные формулы, ибо они играют решающую роль в строении, развитии, формообразовании. Типологические мотивы, имеющие важную ладофункциональную роль, впоследствии в фундаментальном труде Уз.Гаджибейли были определены как тонические и половинные каденции и, соответственно, приобрели статус функциональный, драматургический, тематический. Так, в основе тематизма танцев, а также в заключении фигурируют мелодические модели, в которых чётко «звучит» тот или иной лад.

В свете сказанного обратим внимание на такой аспект ладовысказывания, как переменности. Собиратели музыкального фольклора, сотрудники Научно-Исследовательского Кабинета Музыки, будучи композиторами, весьма внимательно относились и к записи переменных процессов в развитии инструментального творчества азербайджанского народа. Так, опорные ступени ладов, функционально значимые, в записях фигурируют как временные устои. Нисходящее перемещение мелодических опор, как правило, приобретает вид секвенции, заключающей то или иное построение либо приводящее к новым ладовым опорам. Модуляция как средство усложнения структуры встречается во многих жанрах азербайджанской народной музыки. Вместе с тем, в записях танцев переменность фиксируется как важный импульс ладоинтонационного обновления.

Существенным фактором в записях было отражение объединяющей роли лада для образцов азербайджанского устного музыкального творчества. В записях, предпринятых в рамках Научно-Исследовательского Кабинета Музыки, было показано, что именно ладовая основа является тем фундаментом, на котором строится народная музыка. Ладовая основа объединяет все жанры азербайджанской народной музыки и виды профессиональной музыки устной традиции – мугам и ашыгское искусство.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Архив Института архитектуры и искусства Национальной Академии наук Азербайджана. № 3а.
2. Архив Института архитектуры и искусства Национальной Академии наук Азербайджана. № 14а.
3. Архив Института архитектуры и искусства Национальной Академии наук Азербайджана. № 15а.
4. Архив Института архитектуры и искусства Национальной Академии наук Азербайджана. № 31.
5. Архив Института архитектуры и искусства Национальной Академии наук Азербайджана. № 18а.
6. Гусейнли Б. Х. Принципы жанровой классификации азербайджанской народной танцевальной музыки. Уч.записки АГК, 1974, № 2, с. 3-16.
7. Пазычева И. В. Вариантность в азербайджанской музыке. В.: Elm və təhsil, 2015, 376 с.

Leyla ASLANOVA
ADMİU-nun
baş müəllimi, dissertant

ELMI-TƏDQIQAT MUSIQI KABINETİNDƏ TOPLANMIŞ RƏQS MELODİYALARININ ƏLYAZMALARINA DAİR

***Xülasə:** Bu məqalədə Elmi Tədqiqat Musiqi Kabinəsində toplanmış rəqs melodiylarının əlyazma nüsxələri tədqiq edilir. Toplanmış nümunələrin müxtəlifliyi və musiqi gözəlliyi vurğulanır. Elmi Tədqiqat Musiqi Kabinəsi çərçivəsində götürülmüş qeydlərin tədqiqatı nəticəsində məlum olur ki, məhz lad sistemi xalq musiqisinin inşa edildiyi bünövrədir.*

***Açar sözlər:** musiqi, yazılış, rəqs, folklor, melodiya, məqam*

Leila ASLANOVA
ASUCA,
Senior Lecturer, dissertant

ABOUT DANCE TUNES IN THE MANUSCRIPT SOURCES NIKASa

***Summary:** This article discusses some matters related to recordings of dance melodies in the Scientific Research Cabinet of Music. The diversity of collected samples and the beauty of music are highlighted. In records, undertaken within the framework of the scientific research cabinet of music, it was shown that it is the mode system that is the basis on which the folk music is built.*

***Keywords:** music, write, dance, folklore, melody, harmony*

Rəyçilər: sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Ülkər Talıbzadə
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, ADMİU-nun dosent Güllü İsmayılova

Эмиль АЗИЗОВДиссертант Бакинской Хореографической Академии
E-mail: emil_aziz@mail.ru**ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ БАЛЕТА «БАБЕК»**

Резюме: В статье представлен анализ хореографической концепции балета «Бабек» Акшина Ализаде в постановке известных азербайджанских балетмейстеров Рафиги Ахундовой и Максуда Мамедова. Раскрывается общий принцип формирования балетного спектакля, особенности хореографической лексики, композиционная специфика отдельных сцен, поиски новых решений в концепции азербайджанского балетного спектакля (органичного синтеза элементов классического, национального и современного танца). В работе отмечается, что балетный спектакль «Бабек» стал не только первым героическим балетным эпосом, но и первым мужским балетом (с преобладанием мужского танца) на азербайджанской балетной сцене.

Ключевые слова: азербайджанский балет, «Бабек», А.Ализаде, балетмейстер, Р.Ахундова, М.Мамедов, хореографическая лексика, национальный танец, композиция

К числу наиболее значительных явлений в музыкальной культуре Азербайджана второй половины XX века явился балет «Бабек» Акшина Ализаде, ставшим не только вершинным произведением в творчестве известного азербайджанского композитора, но и первым героическим эпосом на азербайджанской балетной сцене. Как отмечает Х.Кашкай: «Новый балет представляет нам новый жанр в азербайджанском балете – жанр эпического балета. Поэтому «Бабек» Акшина Ализаде можно отнести к произведениям, развивающим классические принципы героико-эпической традиции бессмертной оперы «Кероглы» Узеира Гаджибекова» [1].

Ведущим принципом формирования балетной постановки Р.Ахундовой и М.Мамедова стало гармоничное сочетание законченных номеров с непрерывным «сквозным» музыкально-пластическим развитием. При этом лейтэлементы не только связаны с пластической характеристикой основных героев балета – Бабека, Эмира и Перишад, но и являются обобщённой характеристикой определённой группы персонажей (войск Эмира, бабекидов и жриц). К примеру, основным элементом в хореолексике мужского кордебалета (войск эмира) становится *demi-plié*, в женском кордебалете (в танцах жриц) становится *port-de-bras* с прогибом корпуса назад.

Основным достоинством хореографии Р.Ахундовой и М.Мамедова в балете «Бабек» — это великолепно найденные пластические решения. Одна из них – «цепочка» (сложные и разнообразные переплетения рук), которая каждый раз приобретает особый символично-смысловой подтекст. В самом начале, в сцене «Нашествия» — это «сцепленные» кисти поднятых рук пленниц, попавших в

смертельный круг войск Эмира. Далее — это цепко соединённые, практически не смыкающиеся руки септета (семерых) танцовщиков в развёрнутой сцене «Завешание Джавидана», которые воспринимаются как неразрывные узы «братьев по борьбе» (обобщённый образ «спянных» одной борьбой и одной судьбой воинов).

Руки размыкаются лишь после передачи Джавиданом меча в руки Бабека и после этого символического жеста, бывший предводитель уходит в «тень вечности» (после передачи меча исполнитель партии Джавидана прячется за спиной одного из воинов). Шесть исполнителей уходят за кулисы, представляя одинокую фигуру Бабека с мечом на вытянутых руках. «Крупный план» титульного героя, «застывшего» одинокой фигурой по середине сцены вносит символический подтекст: теперь будущее народа в руках нового предводителя.

Следует отметить также оригинальную композиционную структуру первого акта балета: сразу после передачи меча, следует сольный танец, своего рода монолог главного героя - «Клятва Бабека». Данный приём (ансамблевые «цепочки») балетмейстеры также используют и в финале сцене «Бабек среди узников. Восстание» - спаенные в ансамблевые «цепочки» смешенного кордебалета (квинтеты, квартеты) пленники покидают сцену, чтобы принять свой смертельный бой.

Особо отметим, что если в сцене «Пленение Бабека» балетмейстеры непосредственно вводят сценический атрибут – цепь, которая опутывает Бабека и из которой главный герой тщетно пытается вырваться, то уже в финальной сцене балетного спектакля - «Казнь Бабека. Бессмертие», «живая» цепь мужского кордебалета становится символом бессмертной славы Бабека и его сторонников, а также единство народа. Своего рода «спаянность» мужского кордебалета в финале постановки (после сцены «Казнь Бабека»), напоминающая по своей структуре и хореографическому рисунку сцену «Клятва Джавидана» из первого акта (движение клином с центральным персонажем с мечом в руках) можно трактовать как клятву бабекидов и народа до конца бороться за свою свободу.

На протяжении всей балетной постановки, Р.Ахундова и М.Мамедов, помимо классической хореолексики, используют и элементы, движения современного хореографического языка *contemporary dance*. Это выражается в применении балетмейстерами оригинальных акробатических поддержек. В качестве примера отметим построение рисунка «живой пирамиды» мужским кордебалетом: на вытянутых прямых руках в поддержке возвышается фигура Джавидана с вытянутым мечом в руках. Таким образом получается своеобразный эффект «двойного меча» - в руках кордебалета Джавидан застывает прямо, словно меч и сам поднимает меч над головой остриём в верх. Также нельзя не отметить целый ряд оригинальных акробатических поддержек во втором любовном дуэте Бабека и Перишад (сцена «Прощание Бабека с Перишад»).

Также современная хореопластика выражается в применении балетмейстерами элементов партерной техники *flying low*: в эпизоде построения смешанным кордебалетом образ солнца на полу сцены в «Празднике Бабекидов», а так-

же в сольной вариации Бабека в сцене «Прощания Бабека с Перишад». (Основоположителем техники *flying low* (дословно с английского языка «низкий полет») является американский танцор венесуэльского происхождения Дэвид Замбрано (David Zambrano). Основа данной техники – это движения на полу с помощью которых отрабатываются основные принципы *contemporary dance* в том числе сжатие и расслабление, изоляция, спиральность, перетекание, падение и т. п.)

Следует особо отметить, что балетный спектакль «Бабек» стал не только первым героическим балетным эпосом, но и первым мужским балетом (с преобладанием мужского танца) на азербайджанской балетной сцене. Балетная постановка не только изобилует вышеупомянутыми развёрнутыми сценами с участием мужского кордебалета (сцены «Нашествие», «Завещание Джавидана», «Клятва Бабека»), две развёрнутые сцены боя, «Казнь Бабека»), но и сольными монологами, вариациями двух противников – Бабека и Эмира.

Несмотря на то, что основу всех сольных мужских номеров становится классический танец, азербайджанские балетмейстеры создали индивидуальные портретные характеристики главных героев, наделяя их особыми танцевально-пластическими решениями. Если в основе танцев Бабека – полётные прыжковые вариации: *grand jete*, *double saut de basque en dedans*, *jete cloche*, *jete en tournant en manege*, то хореография Эмира строится на «приземлённой» лексике - *tours chaines* при сжатых к телу локтях и собранных в кулак кистей рук, выдающих его гнев.

Следует особо подчеркнуть, что в балете в полной мере раскрывается неповторимая красота азербайджанского танцевального искусства, чему способствует великолепная музыка А.Ализаде. Мотивы народных танцев, песен, мугамные интонации пронизывают всю музыкальную партитуру балета. Среди ярких характерных народных танцевально-ритмических основ балета отметим танцы «Яллы» (хороводно-игровой танец) в сцене «Праздник Бабекидов», «Джанги» (героический, боевой танец) в развёрнутых батальных сценах, а также в сценах, характеризующих Бабека и его сторонников (к примеру, «Клятва Бабека»).

Многообразно, в плане музыкальной характеристики, отмечены лирические сцены. Мугамные интонации «Раст» и «Сегях» становятся основой первого любовного дуэта Бабека и Перишад, а музыкальной основой сцены «Прощания Бабека с Перишад» становится трансформированный вариант мужского танца «Мирзаи». «Фольклор трактуется балетмейстерами как отражение извечных, освящённых временем обычаев, древних ритуалов. Народная танцевальная лексика осознаётся постановщиками как некие художественные каноны, выражающие дух народа, его восприятие мира. Однако максимальное приближение к оригиналу отнюдь не означает для хореографов культ этнографизма. Напротив, здесь ощутим творческий, а не музейно-охранительский подход, так как элементы народных танцев подвергаются существенным видоизменениям, корректируемые современным уровнем пластического мышления» [2, с. 42].

Данные видоизменения относятся как к хореографической лексике, так и к структуре народного танца. В качестве примера можно привести вышеупомя-

нутую сцену «Праздник бабекидов», в которой балетмейстеры, своеобразно преломляют танцевальную структуру и хореолексику «Яллы».

Следует отметить, что это вторая постановка Р.Ахундовой и М.Мамедова танца «Яллы», представленная в новом хореографическом преломлении. Ещё в 1969 году азербайджанские балетмейстеры впервые обратились к танцевальной композиции «Яллы» в которой впервые осуществили попытку «симфонизации народных танцевальных мотивов» (термин Л.Шихлинской). И в каждой постановке танца «Яллы» (и в качестве отдельной хореографической миниатюры, и в сцене «Праздник бабекидов» из балета «Бабек»), балетмейстеры, органично синтезировав «наиболее распространённые формы «Яллы», создали свою обобщённо-сценическую редакцию этого древнего азербайджанского танца. Однако танец, сохранив свою фольклорную основу, был переосмыслен Р.Ахундовой и М.Мамедовым в целостную танцевальную картину, подчинённую законам сценическо-хореографического воплощения. Прежде всего, народный танец был переведён ими в систему приёмов и лексики классического танца. «Яллы» буквально встал на пальцы. Массовый по своей изначальной сущности, он сохранил и на сцене этот характер. Но выходящие из его круга солисты обрели более насыщенные танцевальные характеристики, отчего вся композиция выглядела более разнообразной и многокрасочно» [3, с.152-153].

Как известно, танец «Яллы», по своему художественному содержанию разделяется на два вида: «игровой» и как танец, связанный с выражением эмоции радости. В данной сцене балетмейстеры, в структуре представленного танцевальной композиции, гармонично сочетают игровую и эмоциональную природу этого древнего азербайджанского танца с шуточной. Так, после хороводного движения, смешанный кордебалет распадается на две части – женскую и мужскую. Далее происходит шуточный «спор» между девушками и юношами (кокетливое лёгкое «подёргивание» - подъём плечами у девушек (Данное характерное движение балетмейстеры использовали в танце девушек с Айшой в постановке «Семь красавиц») и решительное ответное движение плеч вперёд-назад у юношей) и шуточный парный танец Бабека и Перишад (в окружении кордебалета) в среднем разделе. И завершается танцевальная композиция первоначальным традиционным для танца «Яллы» хороводным движением.

Для усиление игрового характера танцевальной композиции, в хореографической лексике, помимо вышеупомянутых движений рук и плеч, балетмейстеры вводят дополнительные притопывания (четвертной притоп с подскоком и после краткой паузы следует тройной притоп), которые повторяют ритмический рисунок танца.

Также следует отметить, что несмотря на то, что акцент в балетной постановке «Бабек» сосредоточен на мужском и коллективном танцах, лирическая особенность отмечена особой поэтической символикой. Каждый выход женского кордебалета – будь то образ надломленных пленниц (в сцене «Нашествия»); лукавый, кокетливый женский танцевальный эпизод (в сцене «Праздник бабекидов») или фантастически завораживающий танец жриц – хранительниц священного огня в

сцене «Обряд у огня» (плавные завораживающие движения танцовщиц с «огоньками» в руках, словно находящихся в трансе) – представляет собой отдельные картины, органично вплетённые в пластическую «вязь» балетного спектакля.

Нельзя не отметить и оригинальные особенности хореографического решения второго любовного Adagio в сцене «Прощание Бабека с Перишад». Красивые, смелые и изобретательные силовые поддержки, характеризующие чувственные объятия влюблённых, рождают ощущение трепетности и наполненного драматизмом затаённого предчувствия, что это последняя встреча Бабека и Перишад. Танец построен не только на элементах сложнейших положений тел и поддержках, но и на плавных, неспешных переходах из одного дуэтного положения в другое. Скульптурная красота каждой позы, каждого движения (будь то простой шаг или поворот головы) способствует раскрытию любовных чувств героев и гнетущего состояния, предчувствия их скорой разлуки.

Следует отметить, что начиная с постановки «Бабек» Р.Ахундовой и М.Мамедова, в азербайджанском балетном спектакле массовые (кордебалетные) сцены приобретают многомерную смысловую нагрузку – кордебалет становится полноправным действенным участником в развитии сценического действия, а не просто сопереживающим фоном.

Подытоживая вышесказанное, отметим, что основой композиции спектакля «Бабек» является гармоничный синтез традиционной номерной структуры (с выдвиганием контрастно-составной формы) с оригинальным осмыслением симфонических закономерностей музыкального-пластического текста. Новая для азербайджанского балетного театра сюжетная основа (героико-патриотическая тематика) и система образов (с акцентом на главный мужской образ) способствовали проявлению нового постановочного видения балетного спектакля. Это поиск органичного синтеза музыкальной и литературно-сценарной драматургии, многоплановое решение хореографического текста.

Яркий национальный колорит музыки А.Ализаде способствовал воплощению и своеобразному преломлению в балетной постановке «Бабек» структуры народного танца («Яллы», «Джанги»), а также оригинальному синтезу элементов национальной хореографической лексики с элементами классического и современного танца.

Впервые в азербайджанском балетном спектакле были введены новые балетные формы: портрет-монолог (в сцене «Клятва Бабека»), портрет-диалог (в любовных дуэтах), оригинальные ансамблевые композиции – септет (композиция из семи исполнителей) в сцене «Клятва Джавидана» и секстет (композиция из шести исполнителей) во вступительной части сцены «Обряд у огня».

Впервые раскрывшим тему народно-освободительной борьбы, балетный спектакль «Бабек» на музыку А.Ализаде в постановке Р.Ахундовой и М.Мамедова, стал важной новой вехой в развитии азербайджанского балетного театра. Его основные идейно-художественные и композиционные принципы нашли своё воплощение в первом азербайджанском балетном спектакле XXI века – «Любовь и Смерть» П.Бюльбюльоглы.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Кашкай Э. Эпос и балет. Газ. «Баку», Баку, 1986, 30 мая
2. Долинская Е. Развивая традиции героического балета. // Советская музыка, 1987, № 1, с.39-42
3. Шихлинская Л. Узоры хореографических легенд азербайджанского балета. Б.: Азербайджан, 1995, 191 с.

Emil ƏZİZOV

Bakı Xoreoqrafiya Akademiyasının dissertantı

«BABƏK» BALETİNİN XOREOQRAFİK KONSEPSİYASI

***Xülasə:** Məqalədə tanınmış Azərbaycanlı baletmeysterləri – Rəfiqə Axundova və Maq-sud Məmmədovun quruluşunda Aqşin Əlizadənin “Babək” baletinin xoreoqrafik kon-sepsiyasının təhlili təqdim olunur. Balet tamaşasının ümumi prinsipi, xoreoqrafik leksi-kanın xüsusiyyətləri, səhnələrin kompozisiyası, Azərbaycan baletinin konsepsiyasında (klassik, milli və müasir rəqs elementlərinin sintezi) yeni halların axtarışı aşkar edilmiş-dir. “Babək” - yalnız ilk qəhrəmanlıq balet dastanı deyil, eyni zamanda, Azərbaycan balet səhnəsində ilk kişi baletinin (kişi rəqsinin üstünlüyü ilə) olduğu qeyd edilir.*

***Açar sözlər:** Azərbaycan baleti, Babək, A.Əlizadə, baletmeyster, R.Axundova, M.Məmmədov, xoreoqrafik leksika, milli rəqs, kompozisiya*

Emil AZIZOV

Candidate for a degree of Baku Choreography Academy

CHOREOGRAPHIC CONCEPT OF THE BALLET «BABEK»

***Summary:** The analysis of the choreographic concept of the ballet "Babek" of Akshin Alizadeh directed by the famous Azerbaijani balletmasters Rafiqi Aukhndova and Maksud Mamedov is presented in article. The general principle of formation of a bal-let performance reveals, features of choreographic lexicon, composite features of cer-tain stages, search of new decisions in the concept of the Azerbaijani ballet perfor-mance (organic synthesis of elements of classical, national and modern dance) are re-vealed. In work it is noted, the ballet performance "Babek" became not only the first heroic ballet epos, but also the first men's ballet (with prevalence of men's dance) on the Azerbaijani ballet stage.*

***Keywords:** Azerbaijani ballet, Babek, A.Alizadeh, balletmaster, R.Akhundova, M.Mamedov, choreographic lexicon, national dance, composition*

Rəyçilər: pədoqogika üzrə fəlsəfə doktoru, professor Lyudmila Həsənova;
sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Ülkər Əliyeva

Нурида ИСМАИЛЗАДЕ

БМА им. У.Гаджибейли

Доктор философии по искусствоведению, доцент

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

E-mail: ismayilzade.nuride@mail.ru

АЗЕРБАЙДЖАНСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА НАКАНУНЕ I ДЕКАДЫ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО ИСКУССТВА И ЛИТЕРАТУРЫ В МОСКВЕ

***Резюме:** Освещается подготовка деятелей музыкальной культуры к грандиозному историческому событию, каким стала Декада дней искусства Азербайджана в 1938 году в Москве. Прослушивались симфонические произведения отечественных композиторов, ставились премьеры музыкально-сценических произведений. Оценивая состояние музыкального искусства в республике, советские музыковеды на страницах журнала «Советская музыка» отмечали небывалый творческий подъём азербайджанских композиторов, создавших к этому времени ряд ценных симфонических и оперных произведений.*

***Ключевые слова:** подготовка, творческий успех, декада*

Первая Декада азербайджанского искусства и литературы в Москве состоялась в мае 1938 года. Это было поистине крупное историческое событие для Азербайджана. Оглядываясь на событие восьмидесятилетней давности, следует подчеркнуть - азербайджанское музыкальное искусство за истекший период добилось невероятных творческих успехов. В юбилейный год считаю целесообразным вновь перелистать страницы истории и вспомнить, как к этому знаменательному событию готовилась музыкальная общественность Азербайджана.

Азербайджанская музыка в середине 30-х годов продолжала интенсивно развиваться в различных направлениях, одним из которых была народная музыка. В Баку был создан Азербайджанский государственный оркестр народных инструментов, который неоднократно выезжал с гастрольями в Москву и Ленинград (Санкт-Петербург), где имел исключительный успех за счёт мастерства исполнителей, включавших в свой репертуар произведения азербайджанских композиторов. Об этом свидетельствует статья в журнале «Советская музыка» А.Констант Смиса «Восточный оркестр из Баку», где автор считает наш оркестр лучшим из всех национальных ансамблей-как по исключительно высокому качеству исполнительского состава, так и по великолепной ансамблевой сыгранности. Он пишет: «Виртуозные сольные выступления (особенно кяманчистов и таристов) показывают, что здесь мы имеем дело с громадной, самостоятельно инструментальной техникой, которая лишь по непростительной небрежности игнорируется музыковедами. Нельзя, конечно, не приветствовать той тяги к «симфонизации», какую обнаруживают ансамбли народных инструментов. Это связа-

но с фактом их выхода на широкую исполнительскую эстраду, в большой концертный зал, в большую аудиторию» (1). Наряду с успехами оркестра народных инструментов в Баку велась работа по записи мугамов. Несмотря на всё богатство, народное творчество Азербайджана было мало исследовано, поэтому перед музыкальными деятелями и специальными научно-исследовательскими учреждениями стояла задача работать именно в этой области.

Однако известен и такой факт, когда молодыми студентами консерватории Т.Кулиевым и З.Багировым были записаны с игры на таре Б.Мансурова мугамы «Раст», «Сегях забул», «Дюгях» в форме дастгяха (т. е. во всех формах и со всеми напевами, входящими в данный лад). Переложение этих мугамов на европейскую нотную систему было сделано весьма точно.

На страницах центрального печатного музыкального органа «Советская музыка», даже в те времена, нередко отдавалось предпочтение авторам других кавказских национальностей, которые преподносили информацию о развитии азербайджанской музыки в выгодном для себя цвете. Правда, периодически в журнале печатались статьи и отечественных авторов. Так, И.Джангиров в статье «Ценный вклад в музыкальную культуру Азербайджана» писал: «Народное песенно-танцевальное творчество тюрков, туркмен, узбеков, иранцев основывается на характерных образцах звукорядной музыкальной системы мугамов. Следовательно, задачи дальнейшего изучения национальной музыки находятся в органической связи с серьезной, тщательной разработкой системы мугамов» (2).

И уже «10 августа 1936 года в оперном театре состоялось исполнение первых переложённых на ноты для фортепиано и флейты мугамов «Раст», «Сегях забул», «Дюгях» в исполнении: фортепиано – пианист - Козлов, флейта – заслуженный артист Ленинградской филармонии Тризно и автор записи Т.Кулиев. На этом концерте присутствовали Секретарь ЦК КП(б) Азербайджана М.Д.Багиров и Председатель Совнаркома Азербайджана К.Рахманов» (2).

Музыкальная жизнь Азербайджана за 1937 год также отличалась творческой активностью композиторов, которые готовились к знаменательному событию - Декаде дней азербайджанского искусства и литературы в Москве. В печати отмечалось: «Песни о великом вожде народов - товарище Сталине пишут композиторы Азербайджана Караев, Никольская (на слова азербайджанского поэта С.Рустама). Композитор У.Гаджибеков работает над хором «Привет Сталину». Композитор М.Бахчисарайцев пишет симфонию с хором; Н.Карницкая-симфоническую поэму «Апшерон», Д.Гаджиев работает над большой симфонической поэмой «Социалистический Азербайджан» (3).

Подготовка к Декаде азербайджанского искусства и литературы с особой остротой выявила резкую нехватку национальных музыкальных кадров. Во всей консерватории училось всего 25 азербайджанца. В консерватории фактически отсутствовали такие важные дисциплины, как курс истории азербайджанской музыки, народного творчества, класс композиции. Несмотря на то, что была талантливая творческая молодежь в лице Караева, Гаджиева, Ниязи, заниматься с ними по композиции было некому. В Баку тогда работал единственный профес-

сиональный теоретик и композитор–профессор Л.Рудольф, который не вёл класс композиции. А преподававший позже композицию в Азгосконсерватории замечательный композитор и педагог Борис Зейдман, приступил к работе только в 1939 году. Но тем не менее, всюю шла подготовка и выдающиеся азербайджанские композиторы У.Гаджибейли и М.Магомаев готовили к Декаде лучшие произведения национального оперного творчества. У.Гаджибейли был первым азербайджанцем, среди действующих тогда в Баку музыковедов различных национальностей, кто стал выступать о проблемах и успехах азербайджанской музыки на страницах не только местной, но и столичной печати. В своей статье «В старом и новом Азербайджане» в журнале «Советская музыка» за 1938 год Узеир Гаджибейли (в советское время Гаджибеков) с гордостью пишет: «Народное творчество Советского Азербайджана переживает замечательный расцвет. С новой силой развивается искусство ашугов. В 1926 году состоялся первый, а в 1938 году – второй съезд ашугов Азербайджана. Значение ашугов в культурной жизни Азербайджана огромно. Ни одно важное событие в жизни страны не обходится без поэтического отклика со стороны этих талантливых народных певцов – импровизаторов» (4).

Однако, 1938 год был знаменателен не только прошедшим II съездом ашугов. Как было сказано выше, вся музыкальная жизнь Республики в том году проходила под знаком подготовки к Декаде дней азербайджанского искусства и литературы в Москве. В связи с поездкой в Москву в районах были выявлены замечательные самодеятельные коллективы. Государственные оркестры и хор готовили новый репертуар. В театре обновлялись постановки опер. В период подготовки к Декаде композиторы Азербайджана создали ряд крупных произведений. Смотров этих произведений явился концерт в Бакинском оперном театре им. М.Ф.Ахундова, организованный Союзом композиторов совместно с Азрадиокомитетом. Как сообщалось в печати в программу концерта входили: «Песня «Привет Сталину» для оркестра народных инструментов и тара написана народным артистом АССР - У.Гаджибековым».

«Песня о Сталине» на слова ашуга Сулеймана Стальского для хора и симфонического оркестра написана композитором Н.Карницкой, «Песня о Родине» на слова С. Рустама – композитором Ниязи. Композитор Г.Бурштейн написал торжественную «Кантату» для хора и оркестра. М.Криштул написал две массовые песни «Красноармейские запевки» на слова Суркова и «Краснофлотскую» на слова Коршунова.

Большое симфоническое полотно создал К.Караев в своей «Поэме радости» (5). О предстоящей Декаде сообщали многие газеты, и, в частности, в газете «Правда» было официально заявлено, что «Комитет по делам искусств при СНК СССР с 5 по 15 апреля проводит в Москве Декаду азербайджанского искусства. В Декаде примут участие Государственный театр оперы и балета им. М.Ф.Ахундова, оркестр народных инструментов, танцевальный ансамбль и хор Аз.Гос.Филармонии. Всего участвуют в Декаде 700 человек.

Аз.Гос.Театр оперы и балета покажет оперы «Кёроглы», «Наргиз», «Шах-Сэнем» и музыкальную комедию У.Гаджибекова «Аршин мал алан». В заключении Декады в Большом театре состоится концерт мастеров азербайджанского искусства» (6).

Накануне этого грандиозного события в той же газете «Правда» появилась статья известного музыковеда Георгия Хубова «Искусство Азербайджана», где он восторженно отзывается о нашей народной поэзии, о прекрасных мелодиях народных певцов и музыкантов, о монументальных памятниках архитектуры и фресковой живописи, составляющих яркую, самобытную картину многообразного азербайджанского искусства. Он пишет: «Самобытное искусство Азербайджана не знает национальной ограниченности, не знает кастовой замкнутости и религиозного смирения... Излюбленные образы, темы, герои азербайджанского искусства получили широчайшее распространение далеко за пределами Азербайджана» (7). Безусловно, такие крупные сценические произведения, как оперы «Кёроглу», «Наргиз», «Шах–Сэнем», музыкальная комедия «Аршин мал алан» и симфонические полотна азербайджанских композиторов не могли оставить равнодушным присутствующих на концертах зрителей. Таким образом, со всей уверенностью можно сказать, что в годы подготовки к Декаде азербайджанского искусства и литературы в Москве, несмотря на имевшиеся объективные трудности, наблюдался творческий подъём азербайджанских композиторов, обеспечивший дальнейшее развитие композиторской школы. Благодаря творческим успехам молодых композиторов, был предопределен путь развития азербайджанской классической музыки, по сути, раскрыв ее безграничный творческий потенциал.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Констант Смес А. Восточный оркестр из Баку // “Советская музыка” 1936, №6, с. 7.
2. Джангиров И. Ценный вклад в музыкальную культуру Азербайджана. // “Советская музыка”, 1936, №11, с.75
3. Музыкальная жизнь Закавказья. // «Советская музыка», 1937 г., № 9, с.68.
4. Гаджибейли У. В старом и новом Азербайджане. // “Советская музыка”, 1938 г., № 2, с.99
5. Музыкальная жизнь. // «Советская музыка», 1938, № 1, с.99.
6. Газета «Правда» от 12 марта 1938г. №70
7. Хубов Г. Искусство Азербайджана. Газета «Правда» от 2 апреля №81.

Nuridə İsmayılzadə
Ü.Hacıbəyli adına BMA
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

AZƏRBAYCAN MUSIQI MƏDƏNİYYƏTİ MOSKVADA KEÇİRİLƏCƏK I İNCƏSƏNƏT VƏ ƏDƏBİYYAT ONGÜNLÜYÜ ƏRƏFƏSİNDƏ

***Xülasə:** Məqalədə Azərbaycan musiqi mədəniyyəti xadimlərinin 1938-ci ildə Moskvada planlaşdırılan incəsənət və ədəbiyyat Ongünlüyünə hazırlıqları işıqlandırılır. O ərəfədə simfonik əsərlər dinlənir, səhnə tamaşalarına baxış keçirilir, məşhur musiqiçilər hazırlıq işləri görürdülər. Öz növbələrində paytaxt musiqişünasları “Sovetskaya muzika” jurnalının səhifələrində Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafına qiymət verərək, bəstəkarlarımızın yaradıcılıq uğurlarını qeyd edirdilər. Həmin dövrdə çox qiymətli simfonik və opera əsərləri yaradılmışdır.*

***Açar sözlər:** hazırlıq, yaradıcılıq uğurları, ongunlük*

Nurida Ismailzade
BMA them. U. Hajibeyli
Ph.D in art, Associate Professor

AZERBAIJAN MUSIC CULTURE ON THE EVE I DECADES OF AZERBAIJAN ART AND LITERATURE IN MOSCOW

***Summary:** It covers the preparation of figures of musical culture for the grandiose historical event which became the Decade of Azerbaijani Art Days in 1938 in Moscow. Symphonic and musical stage works of Azerbaijani composers were preparing. Assessing the state of musical art in the republic, the moscow's musicologists on the pages of the magazine “Soviet Music” noted, in turn, an unprecedented creative rise of Azerbaijani composers who had created a number of the most valuable symphonic and operatic works by that time.*

***Keywords:** preparation, creative success, Decade*

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, Rzayeva Mehparə
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, Məmmədova Həbibə

“Konservatoriya” elmi jurnalının tələbləri

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

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

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

Məqalənin quruluşu

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

Təqdim edilən məqalələrin formatı

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

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

KONSERVATORİYA

ELMİ NƏŞR

№ 1

Bakı – 2019

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

Akif Quliyev

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor

Kamilə Dadaşzadə

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Faiq Nağıyev

Bəstəkar, əməkdar incəsənət xadimi, dosent

Sərdar Fərəcəv

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 2019, №1 (43), 96 s.

Yığılmağa verilmişdir: 15.03.2019

Çapa imzalanmışdır: 02.04.2019

Tiraj 250 nüsxə, sifariş № 110

“Mütərcim” NPM-də çap olunmuşdur.

Bakı, Rəsul Rza küç., 125/139b

Tel./faks 596 21 44

e-mail: mutarjim@mail.ru