



**AZƏRBAYCAN
RESPUBLİKASI
TƏHSİL NAZİRLİYİ**



**AZƏRBAYCAN MİLLİ
KONSERVATORİYASI**

KONSERVATORİYA

ELMİ NƏŞR

№ 3 (45)

Bakı – 2019

TƏSİSÇİ:

Azərbaycan Milli Konservatoriyası

Print ISSN: 2518-7074

Online ISSN: 2522-1612

REDAKSIYA HEYƏTİ:

Siyavuş Kərimi

Rektor, xalq artisti, professor

Lalə Hüseynova

Elmi işlər üzrə prorektor, sənətsünaslıq
üzrə fəlsəfə doktoru, professor

Malik Quliyev

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

Sənubər Bağirova

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
dosent, əməkdar incəsənət xadimi

Zümrüd Dadaşzadə

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor, əməkdar incəsənət xadimi

Fəroqat Əzizi

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor, Tacikistan

Ülkər Əliyeva

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Aida Hüseynova

PhD, professor, ABS, Indiana 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,
Kurmanqazı ad. Qazax Dövlət
Konservatoriyası

Violetta Yunusova

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor, Rusiya, Moskva
Dövlət Konservatoriyası

Fəttah Xalıqzadə

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor

MÜNDƏRİCAT

2019 – 3 (45)

Muğamşünaslıq

Şamil İSMAYILOV – Muğam təhlili və
terminologiyasının aktual məsələləri4

İmran ŞIXƏLİYEV – Azərbaycan məqam
sistemində rast məqamının qohumluq
münasibətlərinə dair 24

Etnoqrafiya

Fazilə NƏBİYEVƏ – “Yallı” rəqslərinin not
nəşrlərinin etnomusiqişünaslıq əhəmiyyəti..... 35

Rəqs sənəti

Əhsən RƏHMANLI – Rəqqasə Aliyə
Ramazanovanın professional ifaçılıq
xüsusiyyətləri.....51

Üzeyirbəyşünaslıq

Ariz ABDULƏLİYEV – Üzeyir Hacıbəylinin xalq
mahnısına dair konseptual baxışları57

Bəstəkar yaradıcılığı

Vəfa XANBƏYOVƏ – Aqşin Əlizadənin simfonik
yaradıcılığında milli musiqidən istifadə prinsipləri
.....69

Şəbnəm MƏMMƏDOVA – “Humay” baletinin
leytmotiv, leytaqqord sistemi və münəqişə
istiqlalətləri78

Musiqi nəzəriyyəsi

Камина МАМЕДОВА – Эволюция музыкальной записи: генезис и современность84

Konfrans

Fəttah XALIQZADƏ – Ümumdünya Tailand konfransında92

Olaylar, hadisələr, tədbirlər

Qədim mədəni telləri bərpa edərək.....99
Növbəti dünya musiqi çaləngi –
Səmərqənddə99
Divani-Musiqi101

NÖMRƏNİ HAZIRLADI:

Baş redaktor

Lalə Hüseynova

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor

Redaktorlar:

Ülkər Əliyeva

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Gülənər Manafova

Korrektorlar:

Fəzilə Nəbiyeva

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,

Operator:

Gülənər Rzayeva

Dizayn:

Gülənər Rəfiq

Ünvan: Az 1073, Bakı ş.

Ələsgər Ələkbərov 7

Tel.: (012) 539-71-26

(Elmi işlər üzrə prorektor:

Lalə Hüseynova)

(050) 329-67-98

(Redaktor: Gülənər Manafova)

Email: azconservatory@gmail.com

Sayt: konservatoriya.az

©AMK– 2019

Şamil İSMAYILOV

Qars Qafqaz Universiteti
Dövlət Konservatoriyasının müəllimi
AMK-nın dissertantı

Elmi rəhbər: sənətsüənəslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Rafiq Musazadə
Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7
Email: shamilnava65@gmail.com

MUĞAM TƏHLİLİ VƏ TERMINOLOGİYASININ AKTUAL MƏSƏLƏLƏRİ

***Xülasə:** Məqalədə Yaxın Şərq məqam nəzəriyyəsi əsasında tərtib olunmuş yeni məqam konsepsiyasının bəzi nəzəri cəhətlərindən bəhs edilir. Müəllif Azərbaycan muğamlarının əsaslandığı klassik Yaxın Şərq məqam nəzəriyyəsini tədqiq edərək, Avropa musiqi nəzəriyyəsində tam qarşılığı olmayan bir sıra xüsusi anlayışları təyin etmişdir. Məqalədə qarşıya qoyulan suallar və praktik nümunələrlə, muğamların tədqiq və təhlil edilməsində həmin anlayışların zəruriliyi göstərilir. Müəllif Azərbaycan muğamlarının ümumi sistem şəklində öyrənilməsi fikrini irəli sürmüşdür. Təqdim olunan yeni anlayış və terminlər: klassik səs sistemi, təməl tonallıq, əsil tonallıq, ana dəng(tetraxord), məqam sistemi, təməl məqam, əsas pentaxord, bəsit muğamlar (məqamlar), pərdə evləri, iç məqam, dış məqam, surətən muğam, fərr muğamlar, muğam registrləri, sütun pillələr, kök səslər, təkan gedişi və növləri, əsas təkan, yardımçı təkan, təkanedici səs, hədəf səs, müvəqqəti şah pərdə, duğah ağazı, mayə ağazı, nəvə ayaqcığı, ümumi orta dayanacaq və s.*

***Açar sözlər:** muğam nəzəriyyəsi, təməl məqam, pərdə “ev”ləri, muğam registrləri, sütun pillələr, kök səslər*

Azərbaycan muğam sənəti Yaxın Şərq (Azərbaycan, İran, İraq, Türkiyə) muğam sənətinin əsas, aparıcı qoludur. Bu sənətin öyrənilməsi geniş çərçivədə aparılmalı və muğam coğrafiyasına aid olan digər ölkələrin təcrübəsi də nəzərə alınmalıdır. Muğamatın təhlili xüsusi yanaşma tələb edir. Muğamatın nəzəri quruluşunun tədqiq edilməsi müasir muğamsüənəslıqın aktual məsələsidir.

Azərbaycan musiqişüənəslıqında musiqi əsərləri, eləcə də muğamlarımız, çağdaş musiqişüənəslıqda tanınan Rusiya-Avropa nəzəri baxışları ilə təhlil edilir. Təbii ki, bu təhlil metodu ümumi qəbul olunmuş standart anlayışlara əsaslandığı üçün, geniş musiqi ictimaiyyəti tərəfindən anlaşılr və dəstəklənir. Ancaq milli musiqinin, xüsusilə muğamlarımızın araşdırılması zamanı bəzən bu təhlil komponentləri bəzi anlayışları tam aydınlaşdırmaq üçün yararlı olmur. Yaxın Şərq ölkələrində Avropa terminologiyası ilə yanaşı, muğamın (analoji növlərin) bəhrli və bəhrsiz janrlarının xüsusi terminologiyası da işlənir. Azərbaycan muğamsüənəslıqının da xüsusi terminləri var. Ancaq muğamın Yaxın Şərq miqyasında tədqiq edilməsi yeni, zəruri anlayışları ortaya çıxarır. Bu anlayışların klassik, yaxud yeni terminlərlə adlanması aktualılığı yaranmışdır.

Nəzərinizə çatdırraq ki, muğam sahəsindəki pedaqoji və praktik ifaçılıq təcrübəsi ilə yanaşı, uzun illər İran dəstgahları, İraq maqamları, Türkiyə makamları və xalq mu-

siqisini, eləcə də klassik musiqi risalələrini araşdırmışdıq. Hazırkı məqalədə müəyyən etdiyimiz bəzi nəzəri məsələlər və yeni anlayışlar, muğamlarımızın təhlili üçün vacib hesab edilən təhlil vasitələrindən yaranan yeni terminlərin bir qismi bu məqalədə təqdim olunacaq. Yeni terminlərin adlanmasında onların funksiyalarını daha dolğun əks etdirən dəyişiklik edilə bilər. Gələcəkdə problemlərlə üzləşməmək üçün, yeni terminlərin adlanmasında ümumişlək terminlərdən istifadə etməmişik. Tətbiq etdiyimiz terminləri cizgi ilə işarələmişik.

Milli muğamşünashlığımızın durğunluq və inkişaf illəri

Musiqi tariximizə bir nəzər yetirsək dərhal məlum olacaq ki, bu günə kimi Azərbaycan muğamları müxtəlif səbəblərdən ümumi sistem şəklində tədqiq olunmayıb. Bildiyimiz kimi, Azərbaycan muğamı İran, İraq, Türkiyə və daha geniş ərəziyə yayılmış musiqi ailəsinə aiddir. Demək bu sənətin kökləri yalnız Azərbaycanda deyil, daha geniş coğrafiyada axtarılmalıdır. Sovet rejiminin yeni elmi nailiyyətlərə yol açmasına baxmayaraq bununla belə muğam sənətinə laqeyd idi. Yeni sovet musiqisinin yaradılmasına önəm verildirdi deyə rejimin təzyiqi ilə muğam arxa plana çəkilmişdi. Əldə olan muğamın elmi mənbələrini araşdırmağa cəhd edənlər isə təqiblərə məruz qalırdı. Həm də sovet dövrü başladığı zamanda adıçəkilən ölkələrlə əlaqə tamam kəsilmişdi. Ona görə lazım olan elmi mənbələr əldə olunmurdu. Bir tərəfdən də tarixi işğallar nəticəsində elmi mənbələrimiz talan və məhv edilmişdi. Bu gün axtardığımız klassik Azərbaycan musiqişünaslarının əsərləri dünyanın mötəbər kitabxanalarında aşkar olunur. Digər tərəfdən bir çox elmi mənbələrin ərəb-fars, yaxud türk dilində ərəb əlifbası ilə yazılması da problem yaradırdı.

Bu çətin zamanlarda Ü.Hacıbəyli mübarizə apararaq muğamın, muğam ifaçılarının, muğam ifa edən alətlərin müdafiəsinə qalxmış və muğamın tədris edilməsinə nail olmuşdur. Sonrakı illərdə Ü.Hacıbəyov tərəfindən “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” [1] elmi əsərinin yazılması və muğam musiqisiylə bəzi Avropa musiqi janrlarının sintez edilməsi, böyük tərəqqiyə yol açdı. Bu hadisə, muğam musiqi dilinin Avropa musiqi dilinə tərcüməsi kimi qavranılır.

Müasir dövrdə müstəqil respublikamızda bütün çətinliklər aradan qalxmışdır. Ölkə rəhbərliyinin səyi ilə keçirilən beynəlxalq “Muğam simpoziumları”, “Muğam müsabiqələri” buna bariz nümunədir. S.Urməvi, Ə.Marağayi, F.Şirvani, Mirzə bəy, M.Nəvvab və başqa musiqişünaslarımızın elmi irsinin tərcümə olunması mühüm addım oldu. Muğamın beynəlxalq miqyasda təbliğ edilməsinə və tədqiqatına “ev sahibliyi” edən Azərbaycanın bugünkü şəraitdə artıq muğam nəzəriyyəsini yaradıb ona sahib çıxmasının zamanı çatıb.

Muğamat sistemi. Səs sistemimiz.

Təməl məqam. Təməl tonallıq.

Muğamat sisteminin bərpa edilməsi bizə lazımdır? Bu məsələyə aydınlıq gətirmək üçün bir neçə eşitmədiyiniz sual səsləndirək: “Şur” – “Çahargah” keçidi, “Bayatı-Şiraz” – “Hisar” keçidi, “Şüştər” – “Bayatı-Qacar” keçidi, “Rast” – “Bayatı-İsfahan” keçidi necə edilməlidir? Bu muğam və şöbələr hansı interval münasibətində yerləşir? Bu suallara doğru cavab vermək üçün muğamat sistemini tanımaq lazımdır. Mu-

ğamat sistemi mövzusunun qapalı qalması belə bir fikir formalaşdırıb ki, muğamlarımızın hər birinin özünəməxsus dəqiq quruluşu var və bu quruluş toxunulmaz, dəyişilməzdir, muğamlar bir-birinə müdaxilə edə bilməz. Əslində isə mühafizəkarlığa səbəb, muğamat sistemi haqqında informasiyanın olmamasıdır.

Bütün muğamların və şöbələrən bir-birinə bağlanma yolları var. Bunlar ümumi bir sistemin içindədir. Ənənəvi olaraq bəzi muğamlarımız bir neçə tonallıqda, bəziləri isə müəyyən səbəblərdən **əsil tonallıqlar**ından kənarda icra edilib. Ehtimal olunur ki, bu amil də tədqiqatçıların muğamat sistemini bərpa etmələrinə çətinlik törədib. Məsələyə aydınlıq gətirmək üçün ilk növbədə səs sistemimizi tanımalıyıq.

Azərbaycan muğamlarının səs sistemi, muğamlarımızın ifa olunduğu pərdəli alətdə axtarılmalıdır. Bu alət əlbəttə ki, tardır. Temperasiyalı səs sisteminə keçid zamanı, tarın qolunda məcburi pərdə yerdəyişmələri edilməşdir (“tarımızın pərdələri” çox geniş bir mövzu olduğu üçün hazırkı məqalədə toxunulmayacaq.) Nəticədə səssirası temperasiya edilmiş şəkllə düşün muğamlarımız, öz səslənməsiylə aid olduğu Yaxın Şərq ailəsindən nisbətən ayrılmışdır.

Səs sistemimiz muğam (analoji növləri ilə) coğrafiyası üçün ümumi tələblərə cavab verən, S.Urməvinin etalon 17 pilləli səssirasına əsaslanır. Deməli, bu sistemin quruluşu dərinədən öyrənilməlidir. Bundan sonra tarın pərdələrində temperasiyadan öncə və sonrakı yerdəyişmələr haqqında doğru rəy söyləmək olar.

Bu səssirasında əsas pərdələrin sayı 7 dir. 7 pilləli diatonik səssirasını əmələ gətirən isə bütün Yaxın Şərq məqamlarının törənmə mənbəsi, qədim musiqi risalələrində **“ana dəng”** adlandırılan tetraxorddur. Yaxın Şərq muğam nəzəriyyəsinə bələd olan Ü.Hacıbəyli həmin tetraxordu əsas tetraxord hesab edib [1, s.21]. Klassiklər 7 təməl, əsas səslərdən əmələ gələn muğamı “Rast” adlandırıblar. Natural səssıralı birinci baş muğam Rasta muğamların anası - “ümmül makam” da deyilib.

Rast məqamının pillələri digər məqamlara da aid olan ümumi funksiyalara malikdir. Bütün muğamların törənişi, mövqeləri və qarşılıqlı münasibətləri Rast muğamına nisbətə təyin edilir. Əsas tetraxordlardan təşkil olunan Rast məqamı **təməl məqam**dır. Onun tonallığı **təməl tonallıq** hesab olunur, tonikası kompleks məqam sisteminin başlanğıc, **təməl səs**idir.

Təməl məqam və təməl tonallıq anlayışlarının nə dərəcədə aktual olduğunu bildirən sualları qeyd edək:

1. Rast, Şur, Segah məqamlarının ardıcılığı və müştərək məqam əmələ gətirməsi Azərbaycanın bəhrli havalarında və bütün Yaxın Şərqin bəhrli və bəhrsiz musiqi janrlarında təsdiq olunur. “Rast”, ardınca “Şur” muğamlarının isitinad tonları bir ton interval məsafəsində yerləşəndə müştərək məqam əmələ gətirir. Bəs niyə görə Azərbaycanda “Rast” və “Şur” muğamları g^k səs tonuna istinad etməklə dissonans münasibətdə yerləşir?

2. Instrumental və vokal “Rahab”, “Şüştər”, “Bayatı-Kürd” muğamlarının müxtəlif tonallıqları necə izah olunur?

3. Beş Segah tonallığından hansı əsasdır və niyə görə?

Riyaziyyat elmində belə bir anlayış var, 1 rəqəminə nisbətə digər rəqəmlər yaranır və hesablanır. Bu prinsiplə Azərbaycan muğamlarının istinad nöqtəsi, 1 rəqəminin, yəni **təməl səs**in yeri müəyyən edilməlidir ki, ona nisbətə bütün muğamat sistemi təyin olunsun. Təməl səs, təməl muğam olan Rastın tonikasıdır. Səs sistemimizdə Rast

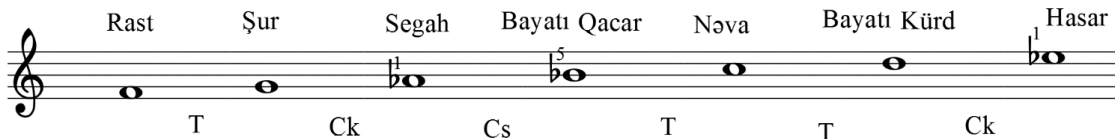
tonallığının necə təyin edilməsini “Muğam tonallıqlarının transpozisiya problemləri” adlı məqaləmizdə [2] açıqlamışıq.

Sual yaranır ki, “Rast” muğamının tonallığı klassiklər tərəfindən hansı şərtlərlə təyin olunub? Bu tonallıq təməl səsin yeri insan səsinin diapazonuna əsasən müəyyən olunub. Təməl səsin ucalığı bəmdə elə seçilməlidir ki, o səsdən kvarta aşağı oxumaq (təxminən $d^k - g^k$ arası) mümkün olsun. Təməl səs bu mövqedə seçiləndə lazım olan yuxarı oktava və daha üst səslərin oxunmasına imkan yaranır. Tarın səssırası da bu qayda üzrə təməl səsdən f^k (pianoda e^k) kvarta aşağıda yerləşən c^k (pianoda h^b) səsinədən başlanır. Təməl səs olan Rast tonikasından kvinta aşağı pərdə yoxdur və olmamalıdır. Bu barədə Ü.Hacıbəylinin münasibəti çox dəyərlidir: “Qeyd etmək lazımdır ki, mayələrin heç birinin alt kvintası yoxdur. Bu o deməkdir ki, alt kvinta nəinki mayəyə tabe olur, əksinə öz üst kvintası kimi mayəni özünə tabe edir” [1, s. 33].

Müəyyən etdiyimiz kimi Azərbaycan və İran muğam praktikasında təməl tonallıq (t.tnl) kiçik oktavanın f^k səsinə (pianoda e^k notu) istinad edir. F^k t.tnl üzrə yeddi əsas pərdələrdə mərkəzləşən Azərbaycan muğam və şöbələrinin əsil tonallıqları belə sıralanır (Nümunə 1).

Nümunə 1.

Hicaz



Göründüyü kimi, təməl məqamda bəzi muğam və şöbələrin istinad tonlarının interval münasibəti, registr mövqeləri və müştərək məqam münasibəti onların modulyasiya imkanlarını aydınlaşdırır. Ancaq muğam tonallıqlarının transpozisiyasının elmi əsasını anlamaq üçün “ev” anlayışı öyrənilməlidir.

“Ev” anlayışı

Öncə bu məlumatı çatdırmaq istərdik ki, “ev” anlayışının mahiyyətinin açılması, onun sistemi, çağdaş Yaxın Şərq musiqişünaslığının həllini tapmamış ən aktual məsələsi kimi açıq qalmaqdadır. Muğam musiqisini formalaşdıran əsas ünsürlərdən biri də pərdə “ev”ləri ilə əlaqədardır. Uzun illər ərzində apardığımız tədqiqatlar nəticəsində pərdə “ev”lərinin mövqe təyinatı, onların funksiyaları və sistemi, üç pərdə “evi”ndə qruplaşan muğam və şöbələr haqqında bilgiler əldə etdik. “Ev” anlayışı həmçinin məqamların kvarta-kvinta quruluşu ilə əlaqədardır.

“Ev” (xanə, mənzil) anlayışına bir çox musiqişünasların əsərlərində rast gəlirik. Aşağıda qeyd olunan musiqişünasların əsərlərində “ev” anlayışı pərdə, məqam istinad pilləsi, qərar tonu, kadans şəkli kimi təxmin edilir. Bu termin Əhməd oğlu Şükrullahın (1388-1489) “Ədvari musiqi” adlı əsərində “ev” [3, s.126], Həriri bin Məhəmmədin Kırşəhri Ədvarında (1469 il) “ev” [4, s. 43-56], Kadızadə Mehmed əl-Tirevinin Risaleyi Ədvar əsərində (1482 il) “xanə” [5, s.34-37], Seydinin Əl-Mətlə (1504 il) əsərində “ev” [6, s.23, 36, 37], Mirzə bəyin Musiqi risaləsində (1610 il.) “xanə” [7, s.52,53] adlandırılmışdır. Araşdırmalar nəticəsində “ev” anlayışının dəqiq funksiyasını isə Kırşə-

hərli Yusuf ibn Nizameddinin musiqi risaləsindən əldə etdik. Bu barədə irəlidi məlumat verəcəyik.

Əvvəlcə “ev” anlayışının öyrənilməsinin nə dərəcədə aktual olduğunu bildirən bəzi sualları araşdırmalıyıq:

1. Kvarta-kvinta dairələri hansı nəzəri qaydaya əsasən təyin olunmuşdur?
2. Niyə görə ud, tənbur, kamança, tar, setar kimi alətlərin telləri klassik və çağdaş zamanda kvarta-kvinta interval nisbətləri ilə nizamlanır?
3. Niyə görə Azərbaycanda-İranda qohum muğamların tonallıqları, eləcə də Türkiyə şədd makamlarının tonallıqları kvartalarla sıralanır?
4. Niyə görə $^{-1}a^k$ (^{-1}a – lya komma bemol), $^{-1}e^k$ Segah tonallıqlarına rast, şur məqamları və əksinə f^k Rast və g^k Şur tonallıqlarına segah məqamı transpozisiya edilə bilər?

Avropa musiqi nəzəriyyəsinə kvarta dairələrinin yaranması yalnız riyazi hesablamalarla izah olunur. Əslində isə bu sualların ümumi bir cavabı var. Osmanlı musiqişünası Dmitri Kantemiroğlunun (XVII əsr) “Kitab-i İlmül Musiqi əla Vəchil Hürufat” adlı əsərindən: “Şədd muğamının tərfi: – Bir muğam əsil yerindən, onun məqam tonikasının IV pərdəsinə köçürülüb orada icra edilirsə (transpozisiya) həmin muğamın şəddi alınır. Köçürülmə bir dördlü (xalis kvarta intervalı – Ş.İ.) altı və ya üstə də ola bilər” [8, s. 42]. Burada mövzu transpozisiyası haqqındadır. Sual yaranır ki, niyə görə x.4 aşağı, yaxud yuxarı köçürmə edilə bilər? Məntiqi nəticə çıxır ki, bir məqamın istinad pərdəsiylə x.4 yuxarı və aşağı pərdənin uyğunluğu var.

S.Urməvinin “Kitab əl-Ədvar” adlı musiqi risaləsində XI fəsil məqamların transpozisiyasına (intiqa) həsr edilmişdir. Müəllif yazır ki, “Siz hər bir dairəni (oktava) həcmli məqam, lad – Ş.İ.) istədiyiniz tondan (17 təbəqə – Ş.İ.) başlaya bilərsiniz, ancaq bu halda deyirik ki, bu dairə öz yerində (**əsil tonallığı**) deyil” [9, s.51]. Urməvi 12 məqamın 17 təbəqəyə köçürülməsinin mümkünlüyü fikrini irəli sürür. Biri əsil tonallığı olduğu üçün qalan 16 tonallığa transpozisiya edilmədən bəhs edilir. Ancaq apardığımız tədqiqat bu fikrin tam doğru olmadığını üzə çıxardı. Bir məqamın 17 pərdəyə deyil, müəyyən pərdələrə köçürülməsinin mümkün olduğunu müəyyən etdik. Burada da eyni məqamların heç bir dəyişiklik olmadan x.4 məsafələrdəki pərdələrə köçürülmələrinin şahidi olduq. 17 pilləli səssirasının müxtəlif dərəcələrində eyni funksionallığı ilə seçilən və x.4-larla təkrarlanan üç pərdə nəzərimizi cəlb etdi. Ancaq bu üç pərdənin necə adlanacağını bilmirdik. Məqam cəhətdən 1-ci Rast, 2-ci Şur, 3-ci Segahın istinad səsinə uyğun idi. Araşdırmalarımızı davam etdirib nəhayət bu üç, xüsusi pərdə haqqında məlumat əldə etdik.

Osmanlı dönməsinin musiqişünası Hızır bin Abdullahın 1441 ildə yazdığı “Kitabül Ədvar” əsərində “ev” anlayışı doğru göstərilib [10, s.182]:

Nümunə 2.

Nerm	Nerm	Nerm	Yekgâh				Yekgâh	Segâh	Yekgâh	Dügâh	Segâh	Yekgâh	Dügâh
pençgâh	hüseynî	hisâr	rast	Dügâh	Segâh	Çârgâh	hicâz	küçek	ısfahân	hüseynî	hisâr	gerdâniyyə	muhayyer
							evi	evi	evi	evi	evi-evç	evi	evi

Yekgâh
pençgâh
evi

Der Sıfatı Eb'ad ve Beyanı Perdehayı ki ve Mıştarı aşı çışt

1	Yekgâh	Ya'nı noqdadur ve aşıldur şu'be eydurki ⁽⁹⁶³⁾	teşlis
2	Dügâh	Ya'nı "şu'be şânîdür" ⁽⁹⁶⁴⁾ aşıldur ve hem bâdî	tesdis
3	Segâh	Ya'nı şu'be-i şalisedür aşıldur ve hem hâkîdür	terbi'
4	Çargâh	Ya'nı şu'be-i rabî'dür aşıldur ve hem âteşîdür ve muqabile	mukarene
5	Pençgâh	Yıkgâh pencigâh dügâh pençgâh	Çargâh
6	Şışgâh	Ya'nı hüseyni ve hem dügâhı şânî	dür
7	Heftgâh	Ya'nı hışardur ve sigâhı şânî	dür
8	Heştgâh	Ya'nı gerdaniyyedürki yıkgâh muqabildür maştar temâm	dür

2-ci cədvəldə müəllif yekgah pəncgah, dügah pəncgah yazır. Müəyyən etdik ki, pəncgah pərdəsi özündən yuxarı pərdələrlə münasibətdə yekgah evi, özündən aşağı pərdələrlə münasibətdə isə dügah evi olur. Yəni iki dəyişkən, əvəzlənən evə aiddir. Tərcümə edilmədən səhv olaraq Segah evi Küçək pərdəsi re bemol səsi kimi qeyd olunub. Müəyyən etmişik ki, alterasiya edilmiş bemol pərdələrin, Segah evi olması mümkün deyil. Bu barədə "Muğam tonallıqlarının transpozisiya problemləri" [2] adlı məqaləmizdə məlumat vermişik.

Osmanlı dönəmində Türkiyədə yaşamış Kırşehirli Yusuf ibn Nizameddinin 1411 ildə yazdığı "Risaleyi musiqi" əsərində "ev" anlayışı tam dəqiq göstərilir. Əldə etdiyimiz ən qədim və doğru məlumat budur. Müəllif rast məqamının pərdələrini, onların aid olduqları "ev"lərlə birlikdə qeyd edir [11, s. 32]:

Daireyi Rast.

İç dairə – Yekgah evi Rast (g^k), Dügah həman (a^k), Segah həman (h^k), Çahargah həman (c^1), İsfahan (d^1).

Dış dairə – yuxarı pərdələr: Yekgah evi Gərdaniyyə (g^1), Segah evi Hisar (fis^1), Dügah evi Hüseyini (e^1). Aşağı pərdələr: Segah evi Hisar nərm (fis^k), Dügah evi Hüseyini nərm (e^k), Yekgah evi isfahan nərm (d^k).

Nümunə 3.

Yg evi Dg evi Sg evi Yg evi Dg evi Sg evi Yg evi Yg evi Dg evi Shevi Yg evi

Nərmİsf NərmHüs NərmHisar Rast Dügah Segah Çahargah İsfahan Hüs His Gərd

Göstərilən terminləri, Azərbaycan muğam terminlərinə tərcümə edək:

Yekgah evi gərdaniyyə – yəni, rast muğamının yekgah evinə aid olan İraq şöbəsinin istinad tonudur.

Segah evi hisar – yəni, segah muğamının segah evinə aid olan Hisar şöbəsinin istinad tonudur.

Dügah evi hüseyini – yəni, şur muğamının dügah evinə aid olan Hicaz şöbəsinin istinad tonudur.

Yekgah evi isfahan – yəni, yekgah evinə aid olan İsfahan muğamının istinad tonudur.

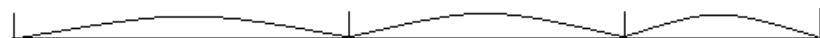
Müəyyən etmişik ki, qeyd olunan “iç dairə”, “batini məqam”dır (**iç məqam**), “dış dairə” isə “zahiri məqam” (**dış məqam**). **Əsas təbəqənin** ərazisi iç dairə, “batini məqam”dır. Bu ərazidə muğamların əsas hissəsi, mayələrinin məqam ərazisi yerləşir. Buna **Əsil təbəqəsi** deyirik. Əsil təbəqəsi, əsas məqamlar üçün ortaq olan **əsas penta-xord**da əhatə olunur.

Müəllifin qeydlərində əsas tetraxorddakı eyni pərdə “ev”lərin kvinta üst, kvarta altıda təkrarlarını görürük. Demək məlum olur ki, kvarta dairələrini yaradan “ana dəng” adlanan əsas tetraxordlardır. Daha doğrusu əsas tetraxordu əmələ gətirən üç pərdə “ev”inin (Yegah, Dügah, Segah) 3 səsdən bir təkrarlanmaları prinsipi üzrə dövr etmələridir. Bu prinsiplə tədqiqat apararaq digər əsas tetraxordları müəyyənləşdirib, tam sistemi bərpa etdik.

Üç pərdə “ev”indən ibarət olan əsas tetraxord.

Nümunə 4

Rast Şur Segah



G 204 s. A 180 s. B¹ 114 s. C

Üç pərdə evini necə təyin etməli sualı meydana çıxır. Üç pərdə “ev”i, təməl məqamda ikiqat “məqam düyünü” ilə tam müəyyən olunur. Birinci qat üst, alt sekunda intervalları, ikinci qat isə üst, alt tersiya intervalları ilə əhatə olunur.

Nümunə 5



T = 204 sent. C_k = 180 sent. C_s = 114 sent

Mürəkkəb məqamlarda, ikiqat məqam düyününə daxil olan pərdə “ev”lərini təsdiq edən ətraf pərdələrin interval münasibəti dəyişə bilər. Bu halda pərdə “ev”lərinin monofunksionallığında parçalanma baş verir. Belə vəziyyətdə eyni pərdə, ətraf hər bir səslə münasibətinə görə fərqli pərdə “ev”inə çevrilir. Yəni eyni pərdə dəyişkən, əvəzlənən pərdə “ev”i funksiyasına sahib olur. Buna görə də mürəkkəb məqamlarda pərdə “ev”ləri əsas əlamətlərin üstünlüyü ilə təyin olunur. Bu qayda ilə mürəkkəb məqamlarda “Yekgah evi”nə aid olan “əsas ton”lar da müəyyənləşir.

Beləliklə, qohum tonalların yaranması, telli alətlərdə tellərin kvartalarla köklənməsi məhz 1-2-3-1 dairəsinə əsaslanır. Kvartalarla köklənən alətlərdə Yegah, Dügah, Segah pərdə “ev”ləri, eyni məsafələrdəki pərdələrə istinad etdiyi üçün onların simmetriyası əmələ gəlir. Əyani nümunələrlə tarımızın qolunda başlanğıc Yegah, Dügah, Segah pərdə “ev”lərinin yerlərini göstərək: Kök və sarı teldə IV pərdə f^k-b^k səsləri Yekgah “ev”inə aiddir. Açıq sarı və ağ teldə g^k-c^1 səsləri Dügah “ev”inə aiddir. Sarı və ağ teldə II pərdə, $^{-1}a^k-^{-1}d^1$ komma bemol səsləri Segah “ev”inə aiddir.

Sual yarana bilər ki, qalan h^k-e^1 Segah tonallıqları necə təyin olunur? Əsas tetraxordun özüylə birlikdə 7 dərəcəsi vardır. II dərəcə əsas tetraxord g^k səsinə düşür ki, onun da Segah “ev”i tarımızın V pərdəsidir. Yəni sarı və ağ teldə h^k-e^1 Segah tonallıqları alınır.

Təməl Yekgah “ev”inin əsas muğamı Rast, **təməl Dügah “ev”**inin əsas muğamı Şur, **təməl Segah “ev”**inin əsas muğamı Segahdır. Bütün muğam və şöbələr, onların istinad tonlarının aid olduqları “ev”lərə görə müxtəlif dərəcələrdə qruplaşır. Məsələn üçün Segah “ev”lərinə aid olan muğam və şöbələr, Yekgah və Dügah “ev”lərindən ifa edilə bilməz. Bunu Zəlzəl səs sistemində etmək mümkün olur. Ancaq bu halda iki sistemə aid məqamların bəzi məsafələrdə qarşılaşması ciddi ahəng pozğunluğu yaradır. Segah muğamının Yekgah pərdəsindən icrası isə **“surətən muğam”** əmələ gətirir. Segah “ev”lərinə aid olan muğam və şöbələrdən bir neçəsini misal göstərə bilərik: Segah, Hisar, Muyə, Manəndi-Müxalif, Məğlub, Hümayun-əsl, Yaxın Şərq məqamlarından İraq, Ruyi-İraq, Bəstə-Nigar, Bəstə-İsfahan, Müstəar, Tərkibi-Səba, Mübərqə, Rəhavi-əsl, Hicazkar-əsl, Övcara, Huzi, Bəhri-Nazik, Gəvəşt və s.

Nəticə olaraq aparılan təcrübələrdən məlum olur ki, eyni evə aid olan səs tonları öz tetraxord və pentaxordları çərçivəsində ortaqlıq melodik, harmonik və məqam funksiyalarına malik olurlar. Ona görə də ailə muğamlar (**fərr muğamlar**) eyni evlərdə əmələ gəlir. Məsələn rast ailəsinə daxil olan muğamlar x.4-larla sıralanmış 5 Yekgah evlərinə aiddir. Yəni $g - c - f - b - es$. Eləcə də Segah muğamının variantları eyni əsas tetraxordların Segah evlərinə aiddir.

g Yekgah evi – ^{-1}h Segah evi (Xaric segah)

c Yekgah evi – ^{-1}e Segah evi (Orta Segah)

f Yekgah evi – ^{-1}a Segah evi (Mirzə Hüseyn segahı)

b Yekgah evi – ^{-1}d Segah evi (Yalxın Segah)

es Yekgah evi – ^{-1}g Segah evi (Haşım Segah, Yetim Segah)

Buradan da 5 Dügah evi, yəni Şurlar təyin olunur. Eyni evə aid olan muğam qurumlarının müəyyən dərəcədə ortaqlıq icra, məqam və sıssıralarına malik olması, onları biri-birinə yaxınlaşdırır və keçid imkanlarını asanlaşdırır. 3 evə aid olan muğam və şöbələrin ortaqlıq melodik idarəçiliyə malik olması barədə irəlidə məlumat verəcəyik.

Təməl məqamın daxili quruluşu.

Muğam registrləri. Sütun pillələr.

Diqqət etsək görərik ki, təməl məqam zonalarının bölünmələri təsadüfi deyil. Klassiklər bütün 12 məqamı tetraxord və pentaxordların qovuşuq birləşməsi şəklində göstəriblər. Tetraxord məqamın alt, pentaxord isə əsas hissəsidir. Alt tetraxord həmin məqamlarda ikinci qat çevrimində üst tərəfə köçürülür. Üzeyir Hacıbəyli də öz nəzəri

konsepsiyasında məqamları göstərərək, alt tetraxorların çevrimini nəzərdə tutmuşdur. 12 məqamın əsas hissəsinin pentaxordla göstərilməsi təsadüfi deyil, pentaxordun əsas məqam vahidi olmasından irəli gəlir. Bu barədə irəlidə bəhs edəcəyik. Eləcə də Rast məqamının (S.Urməvi, Ə.Marağayi) alt hissəsi əsas tetraxord və əsas məqam zonası əsas pentaxorddan ibarətdir [9, s.87, 12, s.111]. 7 əsas pentaxorddan muğamlarımızın mayələrinin yerləşdiyi 1-ci pentaxordu **təməl pentaxord** adlandırdıq.

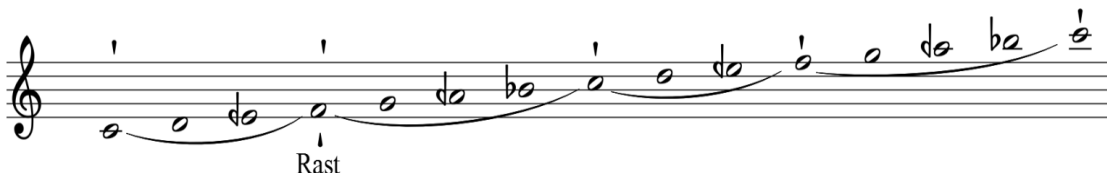
Nümunə 6



Bu məqam ikinci qatda təkrar ediləndə, ikiqat genişlənmiş rast məqamı əmələ gəlir.

Nümunə 7 (Ist – birinci sütun pillə)

IV^{-st.} I^{st.} V^{st.} I^{2.st.} V^{2.st.}



Əmələ gələn məqamda əsas tetraxord və pentaxordları birləşdirən pillələr **təməl məqam təbəqələrinin** ayrılma nöqtələridir. Bunların ərazilərinə müasir terminologiyaya uyğun olaraq registr deyə bilərik.

Azərbaycan muğamşünaslığında şərti registrlərdən istifadə olunur. Geniş diapazonlu bir məqamın mayəsi onun bəm registri, həmin məqamın oktavası zil registri, arada qalan hissə isə orta registri hesab olunur. Ayrıca bir məqamın öz daxilində belə registr bölgüsü doğrudur, ancaq bu şərti bölgüdür. Azərbaycan məqamlarının sistemli registr cədvəli isə müəyyən edilməyib. Klassik musiqişünasımız Mir Möhsün Nəvvab 1884 ildə yazdığı “Vüzuhül-ərqam” əsərində [13, s.39, 41, 42] registr bölünməsinin 3 səviyyəli cədvəlini təqdim edib. Bəm registrin həziz, orta registrin miyanxana, zil registri isə övc adlandığı qeyd olunur. Cədvəldə registrlərin sərhədləri göstərilməyib. Övc və həziz adlı guşələr olduğu üçün bu terminləri işlədə bilmərik. Miyan registri (mənası orta) isə orta registrə uyğun gəlir. Həm də vokal muğamda pəsxan, miyanə-xan, zilxan terminləri işlənir.

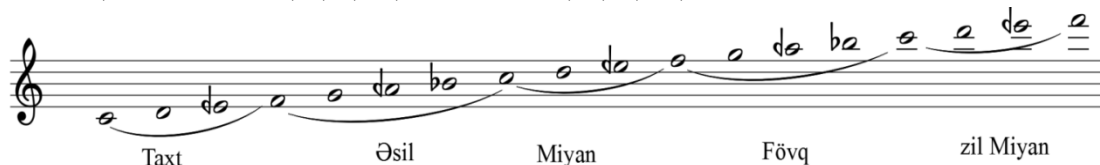
XIV əsrin birinci yarısında yaşamış türk əsilli musiqişünas Səlahəddin Səfadi (1297-1363) ilk dəfə 24 şöbə cədvəlini və onların əsas melodik sxemini təqdim etmişdir. Onun “Risalə fi ilmil-musika” adlı əsərində [14, s.38] əsas 7 pərdədən altıdakı zona taxt (mənası - alt), üstdəki zona isə fəvq (mənası - üst) adıyla qeyd olunub. Biz əsas məqamların mayə hissəsinin təməl pentaxordda yerləşdiyi üçün bu zonanı “əsəl” adlandırdıq. Beləliklə ümumi bir nəticəyə gələrək münasib bildiyimiz registr adlarını təyin etdik. F_k təməl tonallığına əsasən:

1. IV – I pillələr arasında c_k – f_k əsas tetraxorduna əsaslanan Taxt registri

2. I – V pillələr arasında $f_k - c^1$ əsas pentaxorduna əsalanan Əsil registri
3. V – I² pillələr arasında $c^1 - f^1$ əsas tetraxorduna əsaslanan Miyan registri
4. I² – V² pillələr arasında $f^1 - c^2$ əsas pentaxorduna əsaslanan Fövq registri
5. V² – I³ pillələr arasında $c^2 - f^2$ əsas tetraxorduna əsaslanan zil Miyan registri
(İşarələr: IV– dördüncü alt pillə, I² – birinci pillənin oktavası.)

Nümunə 8

IV III² III II III IV V VI VII I² II² III² IV² V² VI² VII² I³



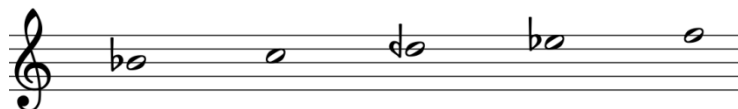
Təcrübədə Təxt və Miyan məqam təbəqələri, özünü “tamlaşdırmaq” üçün üst tərəfdən bir tam pərdə genişlənərək pentaxord əmələ gətirir.

Nümunə 9



Daha bir aktiv məqam təbəqəsi var ki, IV əsas pentaxord ərazisinə düşür. Onun alt sınırı b^k , üst sınır isə f^1 pilləsidir. Bu pentaxord əsil və miyan məqam təbəqələrinin arasında yerləşir.

Numunə 10.



Rastın Vilayəti, Şurun Şur-Şahnaz, Mirzə Hüseyn Segahının Muxalif aralıq məqamlarının səssirasında, həm IV, həm də V əsas pentaxordların pillələri iştirak eləyir.

Hər bir əsas pentaxordun alt və üst sınır səslərini **sütun pillələr** adlandırdıq. Təməl məqamda isə iki əsas təbəqə var, qalanlar onların müxtəlif yüksəklikdə təkrarlarıdır. Birinci əsil təbəqəsidir (təməl pentaxord), ikinci miyan təbəqəsidir (V əsas pentaxord). Bunların sütun pillələri ümumi məqam sisteminin sütunları olduğu üçün **əsas sütunlar** adlandırdıq. Beləliklə əsas sütun pillələr, təməl məqam təbəqələrinin sərhədlərini müəyyən edir. Təməl məqamın əsas harmonik və melodik dayaqları sütun pillələrə düşür. Sütun pillələr mövqə təyinedici kimi özünü göstərir. Belə ki, məqam təbəqələrindəki istənilən istinad tonunun mövqeyini tanıtmmaq üçün, melodik prosesdə bu təbəqənin sütun pillələri vurğulanır, yəni melodik mərkəz sütunlara səmtləşdirilir. Bununla həmin ist tonunun mövqeyi ilə yanaşı, onu əhatə edən melodik və məqam xüsusiyyətləri də göstərilir.

Əsas sütun pillələrin mövqələrinə görə adları:

IV - pilləyə istinad edən sütun – alt sütun (alt st.)

I - pilləyə istinad edən – təməl sütun (təməl st.)

V - pilləyə istinad edən – orta sütun (orta st.)

I² - birinci üst (oktava zil) pilləyə istinad edən – II təməl sütun (zil təməl st.)

V² - beşinci üst pilləyə istinad edən – II orta sütun (zil orta st.)

I³ – pilləyə istinad edən – üçüncü üst sütun.

Əsil tonallıqlarından icra olunan zaman Rast, Şur, Segah, Bayatı-Qacar, Hümayun məqamlarının ikinci əsas şöbələri, eləcə də Şüştər, Rahab, Nəva, Mahur-hindi, Bayatı-İsfahan, Şahnaz muğamlarının mayələri orta sütun pilləyə istinad edir. Ümumi orta dayanacaq da orta sütun pilləyə düşür. Bunlar orta sütun pillənin nə dərəcədə əhəmiyyətli olduğunu üzə çıxarır. Muğam registrlərlərinin nisbi, şərti adları və onların əsas sütun pillələrlə ayrılması:

1. Alt st. – təməl st. arası Alt registr $c_k - f_k$

2. Təməl st. – orta st. arası Əsas registri $f_k - c^1$

3. Orta st. – II təməl st. arası Orta registr $c^1 - f^1$

4. II təməl st. – II orta st. arası Zil registr $f^1 - c^2$

5. II orta st. – III təməl st. arası Ortanın zil registri $c^2 - f^2$

Genişləndə alt registr $c_k - g_k$, orta registr $c^1 - g^1$ diapazonunu əhatə edir. Azərbaycan-İran muğamşünaslığında əsas tetraxordun Yekgah evi – Rast, Dügah evi – Şur, Segah evi – Segah məqamlarının istinad tonlarıdır. Nəticə olaraq:

Əsas registrdə: Əsas rast, əsas şur, əsas segah məqam istinad tonları,

Orta registrdə: Orta rast, orta şur, orta segah məqam istinad tonları,

Zil registrdə: Zil rast, zil şur, zil segah məqam istinad tonları,

Alt registrdə: Alt rast, alt şur, alt segah məqam istinad tonları kompleksə əmələ gəlir.

Nümunə 11



Kök səslər (əsas ton). Melodik təkan.

Ü.Hacıbəylinin Azərbaycan məqam səssizlərində müəyyən etdiyi əsas ton funksiyası çox vacib əhəmiyyətə malikdir. Üzeyir bəy əsas məqamlarımızın mayələrindəki əsas tonları doğru müəyyənləşdirib, melodik funksiyalarını göstərmişdir. O, “Azərbaycan məqamlarının mayələri haqqında” bəhsində qeyd edir: “Çahargah məqamının mayəsi əsas ton olmaqla yanaşı, Çahargah məqam səssizlərinə daxil olan əsas tonların ter-siyası və alt kvartası vəzifəsini daşıyır” [1, s.32]. Üzeyir bəyin nəyi anladığı barədə öz fikrimizi gələcək məqalələrimizdə açıqlayacağıq. Çünki burda çox dəyərli bir mətləb var. Üzeyir bəy “əsas tonlar” söyləməsiylə, dolay yolla bir məqamda bir deyil, bir neçə əsas ton olduğunu bildirmişdir. Ancaq o, “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərində yalnız mayələrdəki vacib əsas tonları göstərməklə kifayətlənib.

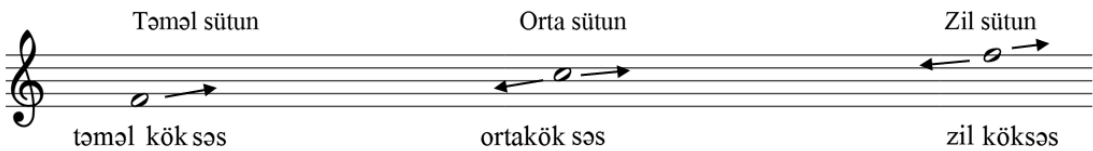
Araşdırmalarımızla rast, şur və segah məqamı əsas tonlarının eyni, təməl Yekgah “ev”inə, eləcə də digər əsas məqamların əsas tonlarının da başqa dərəcəli Yekgah

“ev”lərinə istinad etmələrini müəyyən etmişik. Tədqiqatlar nəticəsində 17 pilləli səssiz-rasında əmələ gələn Yekgah “ev”lərinə istinad edən səslərin ən üstün funksiyalara malik olmasını aşkar etdik. Yekgah evinə aid olan səs, öz tetraxordunun rəhbəri, hakimi, əsas idarəedicisidir. Milli sazımızın qolundakı “kök pərdə”lər məhz Yekgah “ev”inə aiddir [15, s. 47-57]. “Kök pərdə”nin aşiq harmoniyasındakı rolu, başlanğıc səs, məqamların dayaq nöqtəsi olması aşiq musiqisində də təsdiq olunur. Ata-babalarımızdan qalan ənənəni davam etdirərək Yekgah “ev”inə istinad edən səsləri “kök səs” adlandırdıq. “Ton” anlayışı interval ölçü vahidi kimi terminləşdiyi üçün biz “ton” terminini daha münasib olan “səs” termini ilə əvəz etdik.

Ciddi qaydalarla qurulmuş Azərbaycan muğamlarının melodikasında kök səslərin həlledici rolu var. Kök səslər muğam musiqisindən başqa, folklor, aşiq, mərasim, dini musiqimizdə də özünü göstərir. Kök səslərin aparıcı funksional əhəmiyyətini sübut edən İran, İraq, Türkiyənin həm muğam, həm də xalq musiqisindən saysız nümunələr göstərə bilərik.

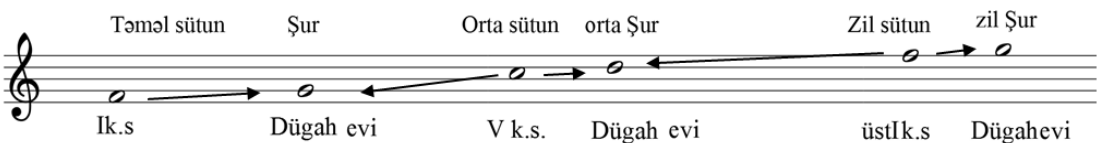
Hər bir əsas tetraxordda olan kök səslər ümumi muğam melodikasının əsas qurucularıdır. Kök səslərin idarəçılığı öz aralarında tənzimlənmiş şəkildə paylanıb, kompleks idarəetmə sistemi əmələ gətirir. Bütün muğam, şöbə-guşələrin başlanğıc və daxili melodik prosesi, dayaq mərkəzləri kimi kök səslərin nəzarəti altında baş verir. Əsas sütun pillələrə istinad edən mühüm kök səslər əsas idarə mərkəzləri kimi funksional cəhətdən daha üstündür.

Nümunə 12



Örnek olaraq əsas sütun pillələrə düşən mühüm kök səslər (k.s.) tərəfindən, təməl Dügah, orta Dügah, zil Dügah evlərinə aid muğam qurumlarının idarə olunmasının əsas sxemini göstərək.

Nümunə 13



Təməl məqamda, oktavadakı zil təkrarları saymasaq dörd ədəd kök səs vardır. Qalan üçü, təməl məqamda iştirak etməyən digər əsas tetraxordlarda əmələ gəlir. Dəstgahda şöbələr irəlilədikcə həmin məqam zonalarındakı kök səslər də fəallaşır.

Kök səslərin əsas funksiyası melodik təkan etməkdir. Kök səslərdən, onların hakim olduğu tetraxordun Dügah və Segah “ev”lərinə aid səslərə melodik təkan edilir. Eləcə də kök səslərdən, ona qovuşuq birləşmiş olan alt əsas tetraxordun Dügah və Segah “ev”lərinə aid səslərə də əks təkan edilir. Kök səslər bir-birinə də təkan edirlər. Ən mak-

simal x.5 məsafədə kök səslərdən biri digərinə təkan edə bilər. Əgər Yegah “ev”-inin funksiyasında parçalanma varsa, onun kök səs funksiyası da dəyişən, əvəzlənən olur.

Təkan edən kök səsə – **təkanedici səs**, təkan edilən səsə isə – **hədəf səs** söylənəcək. Funksional cəhətdən aşağıdan yuxarı istiqamətlənən təkanları – **əsas təkan**, yuxarıdan aşağı istiqamətlənən, yəni əks təkanları – **yardımcı təkan** (ikinci dərəcəli) adlandırdıq. Əsas pentaxordun I pilləsinə istinad edən, əsas təkanı icra edən kök səs, **əsas kök səs** hesab olunur.

Nümunə 14



Aşağı registrlərdən yuxarı getdikcə tempin yüksəlməsi, həcmnin kiçilməsi ilə əlaqədar təkan prosesinin müddəti tədricən qısalır. Təkan gedişində hədəf səsin ağırlaşdırılması prinsipiylə hərəkət edilir. Onun ritmik əsası (fəUl), yaxud (tə-nən) , vurğusu üzərində qurulur (16). Instrumental ifaçılıqda təkan hərəkətinin eyni vurğu balansı daha kiçik zamana xırdalanır  Şurun Bərdaştından, Rahab muğamından misal göstərək.

Nümunə 15



Kök səs təkanının **həmləli təkan**, **ani təkan**, **sıcrayışlı təkan**, **nüfuzedici təkan**, **vasitəçi təkan**, **ötürücü təkan** kimi müxtəlif şəkilləri tərəfimizdən aşkarlanıb. Şur, Segah, Çahargah muğamlarındakı bəzi təkan gedişlərini aydınlaşdıran kiçik melodik parçalar göstəririk.

Nümunə 16



1,2,3 xanələrdə bəm şur (Mayə Şur), 4,5,6 xanələrdə orta şur (hicaz, kürdü, bayatı-kürd), 7, 8, 9 xanələrdə isə zil şurda (Simayi-şəms) baş verən təkan gedişlərinə nümunələr vermişik. 1 xanədə $f_k \rightarrow g_k$ **ani təkan**, 2 xanədə $b_k \rightarrow g_k$ səsinə **əks nüfuzedici təkan**, 3 xanədə $c^1 \rightarrow g_k$ **əks nüfuzedici təkan** gedişi edilib. Eyni təkan növləri orta şur və zil şurda təkrar olunur.

Nümunə 17.



1, 2, 3 xanələrdə bəm segah, 4,5,6 xanələrdə Hisar, 7, 8, 9 xanələrdə zil Segahda baş verən təkan gedişinə nümunələr göstərilib. 1 xanədə $f_k \rightarrow \bar{a}_k$ ani və sıçrayışlı təkan, 2 xanədə $b_k \rightarrow \bar{a}_k$ səsinə əks təkan, 3 xanədə $c^1 \rightarrow \bar{a}_k$ nüfuzedicisi əks təkan gedişi edilib. 4 xanədə $c^1 \rightarrow f^1 \rightarrow e^1$ ötürücü təkan edilib. c^1 səsinə f^1 səsinə edilən sıçrayış, f^1 səsinə e^1 səsinə edilən təkanla başa çatdırılır. c^1 səsinə başlanan təkan hərəkətində, f^1 kök səs ötürücüdür. 7 xanədə 1 ilə eyni, 5, 8 xanələrdə 2 ilə eyni, 6, 9 xanələrdə 3 ilə eyni təkan gedişləri edilmişdir.

Nümunə 18.



1, 2, 3 xanələrdə bəm çahargah, 4, 5, 6 xanələrdə Hisari-çahargah, 7, 8, 9 xanələrdə zil çahargahda (Məğlub, Mənsur) baş verən təkan gedişinə nümunələr göstərilib. 1 xanədə $\bar{e}_k \rightarrow g_k$ ani və sıçrayışlı təkan, 2 xanədə $aes_k \rightarrow g_k$ əks təkan, 3 xanədə $\bar{h}_k \rightarrow g_k$ nüfuzedicisi əks təkan gedişi edilib. 4 xanədə $\bar{h}_k \rightarrow es^1 \rightarrow d^1$ ötürücü təkan edilib. 7 xanələrdə 1 ilə eyni, 5, 8 xanədə 2 ilə eyni, 6, 9 xanələrdə 3 ilə eyni təkan gedişləri edilmişdir.

Muğam ifaçılığında iki təkan növü, Düğah təkanı və Segah təkanı muğamyaradıcı əhəmiyyətə malikdir. Düğah təkanı və Segah təkanı ilə başlanan bir sıra muğam və şöbələr qruplaşır. Bu təkan növlərini geniş həcmində və formasına görə həmləli təkan adlandırdıq. Həmləli təkan, muğamların mayələrindəki təməl kök səs tərəfindən edilir.

Həmləli təkan gedişində təkanetmə əsas hərəkətdir və çıxıcıdır, qayıdış hərəkəti isə yardımcı hərəkətdir və enici istiqamətlidir.

Həmləli təkanın əsas formalarından birində baş verən melodik prosesi qısa şəkildə şərh edək:

- Bu forma iki mərhələdən ibarət olur.
- Instrumental muğamda xırdalanma, yəni daxili quruluşların təkrarı, variantlaşması xarakterik olduğu üçün əsas xətdən yayınma edilir və mərhələ ləngidilmələri əmələ gəlir.

- Birinci həmlə qısamüddətli olub, təkanedicisi səsə qayıdışla tamamlanır.

- İkinci həmlədə isə hədəf səsin tam təsdiq olunması ilə proses bitir.

Bir az daha dərinədən incələyək:

Əvvəl prosesin baş verdiyi məqam zonasını təyin edib, burdakı sütun pillələri və kök səsləri müəyyənləşdirməliyik. Sonra hədəf səsin əsas idarəedicisi kök səsi, yəni tonikanın aid olduğu əsas tetraxordun Yekgah “ev”i müəyyənləşir. Birinci həmlədə əsas kök səs, özündən altda yerləşən yardımçı səsle həmləyə hazırlanıb hədəf səsə təkan edilir. Hədəf səsin ötürülməsindən sonra əsas kök səsə qayıdış edilir. Bu mərhələ icraçının istəyindən asılı olaraq daxili melodik quruluşların təkrarları, variantlaşması hesabına genişləndirilə bilər. Belə genişləndirmələr əsas xətdən yayınma kimi dəyərləndirildiyi üçün mərhələnin forması dəyişmir. İkinci mərhələ hədəfin təsdiqinin gücləndirilməsi məqsədiylə edilir. Birinci həmlədə ötürü təsdiq qayıdışla tamamlanır.

sa, ikinci həmlə daha inadlı edilir və hədəf səsinə bitkin kadansla tamamlanır. Melodik prosesdə hədəfin aid olduğu məqam zonasındakı mövqeyinin tanınması üçün zonanın alt və üst sütunları vurğulanır. Həmləli təkan prosesini müşahidə etmək üçün Orta Segah, Şur, Çahargah, Hümayun, Bayatı-Qacar muğamlarının giriş hissəsini izləyə bilərsiniz.

Nümunə üçün Şur muğamının mayəsinin giriş hissəsində həmləli təkan gedişini izləyək.

Nümunə 19.



Məqam cəhətdən buna Dügah təkanı deyilir. F_k təməl tonallığına əsasən əsas kök səs (I k.s.) f_k səsidir. Təməl sütun f_k , orta sütun c^1 səsidir. Şurun tonikası g_k səsidir. F_k səsi təkanedici, g_k səsi hədəf səsidir. 1-ci xanədə F_k əsas kök səs e_k yardımçı səsiylə həmləyə hazırlanır. 2-ci xanədə g_k səsinə həmlə edilir. 1-ci, 2-ci xanələrdə əmələ gələn cümlə **dügah ağazıdır**. 3-cü xanədə təkanedici səsə qayıdış edilir və I mərhələ bitir. Əsas kök səsə qayıdış, IV kök səsə (b_k) dayaqatlanmaqla edilir. 4-cü xanədə II mərhələ başlanılır. Bu dəfəki melodik hərəkətdə tonikanın mövqeyini, tanımaq məqsədiylə onun yerləşdiyi təməl pentaxordun sütun pillələri vurğulanıb, tonika göstərilir. Bu hərəkətlə eyni zamanda tonikanı əhatə edən melodik və məqam xüsusiyyətləri də tanınılır. 4 xanədə melodiya f_k təməl sütundan c^1 orta sütuna doğru yüksələn hərəkət edib, oradan g_k tonika səsinə enir. F_k kök səsinə c^1 kök səsinə edilən təkan, əgər bu pərdədə tamamlansaydı, **nüfuzedici təkan** əmələ gələrdi. Belə quruluşda sonuncu səs hədəf sayılır. Biz burda təkanın f_k və c^1 kök səsləri arasında paylanmasını görürük. Əsas təkanedici başlanğıcdakı kök səs (f_k) sayılır, c^1 kök səsi qəbul etdiyi təkanı hədəfə ötürür. Bu quruluşda c^1 kök səsi ötürücüdür. Belə təkan növünü **ötürücü təkan** adlandırdıq. 5-ci xanənin sonunda IV kök səsdən, b_k səsinə $^{-1}a_k$ səsinə **əks təkan** edilir. 5-ci xanədəki melodik quruluş kiçik **mayə ağazıdır**. Mayə ağazı əsil muğam təbəqəsində yerləşən Rast, Şur, Zabul, Rahab, Bayatı-Qacar muğamları üçün ortaq təyinatçıdır. Ona görə də Mayə ağazı göstərildikdən sonra 6-cı xanədə yenə düğah təkanıyla Dügah pərdəsində, g^k səsinə tam qərar edilib, guşə başa çatdırılır.

Ötürücü təkanı ətraflı izah edək. Qeyd edək ki, Yekgah evinə aid kök səslər biribirinə də təkan edir. Məntiqi nəticə olaraq, Yekgah evinə aid bir məqamın istinad tonu düğah, segah evinə aid səslərdən dayaq ala bilmədiyi üçün, ətraf yekgah evinə aid kök səslərə dayaqatlanmalıdır. Bundan başqa kök səslərin arasında qalan düğah, segah evinin səslərinə edilən təkan, bu kök səslər arasında müxtəlif kombinasiyalarla paylana bilər. Bu zaman təkanedici hərəkət bir kök səsdən digərinə ötürülüb, ikinci kök səsdən artıq düğah ya segah evinin səsinə, yəni hədəf səsə çatdırılır. Ötürücü təkana aid bir neçə kiçik nümunə təqdim edək.

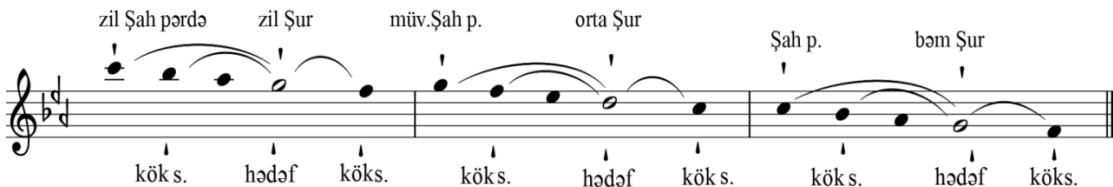
Nümunə 20.

1-ci xanədə 4→1→2, 2-ci xanədə 1→5→2, 3-cü xanədə 1→5→3→4→3 quruluşları göstərilib. 3-cü xanədə $b_k \rightarrow \bar{a}_k$ ötürücü əks təkanı tamamlayıcıdır. Demək 3-cü xanədə 2 ötürücü var, 2 qat ötürmə əmələ gəlir. 1-ci güclü, 2-ci zəif, 3-cü daha zəif təkanedici kimi dərəcələnilir. Dinamik cəhətdən dərəcələndirsək f səsi forte, c səsi metsoforte, b səsi isə piano səslənməlidir.

Nüfuzedici təkan isə diatonik səssirasında aşırı aralıqda (qonşu olmayan) yerləşən təkanedici səslə hədəf səs arasında yaranır. Bu zaman təkanedici səsdən başlanan melodik hərəkət arada qalan səslərdə dayanmadan hədəf səsə çatdırılır. Nüfuzedici təkan prosesində təkanedici səsdən hədəf səsə yetişənədək melodik istiqamət dəyişmir. Əgər arada əsaslı dəyişmə olarsa, demək mütləq həmin nöqtədə başqa kök səs var və ötürücü təkan funksiyası əldə edir. Onun zəif təkanediciliyi kadans sonluğuna təsadüf edir, tamamlayıcı funksiya daşıyır.

Vasitəçi təkanın əmələ gəlməsini izah edək. Məntiqi nəticə çıxır ki, muğam melodiyasının əsas idarəediciləri yekgah evinə aid olan kök səslədirsə, demək düğah, segah evinə aid olan səslər təkanetmə hüququndan məhrumdur. Ona görə də segah, yaxud düğah evinin səsinədən başlanan melodik hərəkət kök səslərin vasitəçiliyi ilə yekgah, başqa düğah və segah evinə aid səslərə çatdırılır. Belə vəziyyətdə kök səslər arada qalıb vasitəçi kimi öz təkan funksiyasını yerinə yetirir. Ona görə bu tip təkanı **vasitəçi təkanı** adlandırdıq.

Biz əsil, miyan, fəvq və taxt məqam zonalarında rast, şur, segah məqam istinad tonlarını qeyd etdik. Bəsit məqamların məqam əsasları ən azı 3 əsas pentaxordda bəmədə, ortada və zildə təkrarlanır, yəni məqam reprizası əmələ gəlir. İndi isə nümunə olaraq şur məqamının 3 dərəcədəki məqam əsaslarının mövqelərini, onların şah pərdələr və kök səslərlə idarə olunma sxemlərini göstərək.

Nümunə 22.

V əsas pentaxordun 5-ci pilləsinin funksiyasını müvəqqəti şah pərdə kimi qeyd etdik. Çünki, bu pillə öz məqam təbəqəsi daxilində şah pərdə funksiyasına malikdir. Təməl məqam təbəqələri çərçivəsində isə bu funksiyasını itirir.

3 dərəcədə göstərdiyimiz Şur məqam əsaslarını birləşdirən bir melodik parça yazırıq.

Nümunə 23.

Göründüyü kimi melodik parçanın 1-ci xanəsində f^1 və b^1 kök səsləri, g^1 zil şur məqam ist tonununun, 2-ci xanəsində f^1 və c^1 kök səsləri, d^1 orta şur məqam ist tonunun, 4-cü xanəsində f^k kök səsi və c^1 şah pərdəsi, g^k bəm şur məqam istinad tonunun əsas idarəediciləridir. Onların arasında paylanıb hədəf səsə istiqamətlənmiş təkanlar kompleksi aydın görünür. 3-cü xanədəki əsas mövzu muğam quruluşuna görə **nəva ayaqcığı** (kadans). Orta sütun pilləyə istinad edən c^1 səsi, rast, şur, segahın orta və zil şöbələri üçün **ümumi orta davanacaq**dır. 3-cü xanədə (Nəva ayaqcığı) c^1 və b^1 kök səsləri, c^1 Nəva məqam istinad tonunun əsas idarəediciləridir.

Təməl kök səsin Şur, Segah, Bayatı-Qacar muğamlarının mayələrindəki müştərək dəmsəz (ostinato, pedal) funksiyasını əks etdirən müxtəlif ritmlərdə kiçik örnək melodik parçalar yazırıq.

Nümunə 24.

The image displays a musical score for the song "The Rose Tree". It consists of three staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The third staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music is written in a simple, folk-like style, featuring eighth and sixteenth notes, rests, and a final measure with a double bar line.

Birinci sətirdə Şur, ikinci sətirdə Segah, üçüncü sətirdə Bayatı-Qacar muğamlarına aid örnəklər göstərilmişdir.

Biz artıq kök səslər haqqında məlumat verdik. İndi **əsas pentaxordları** daha dəqiq izah edə bilərik. Təcrübələr nəticəsində əsas pentaxordların əsas məqam vahidliyini aşkar etmişik. Bu pentaxordların alt sütunu əsas kök səs, üst sütunu isə onun **şan pərdəsi** funksiyasına malik olur. Əsas pentaxordların sınır səsləri (I, V pillələr) melodik dəfədicə xüsusiyyətə malikdirlər. Bu hərəkətlə onlar sanki məqam zonasının keşikçiləridir. Zonadaxili melodik prosesdə sınır səslərə tərəf istiqamətlənən melodik axın, müqavimətlə üzləşib geri, zonanın içərisinə qaytarılır. O anda qaytarılmasa, ləngimə ilə mütləq qaytarılır. Melodik axın üst sınırdan başlanıb aşağı istiqamətlənərsə, üst sınır başlanğıc, alt sınır son olur. Əksinə, melodik axın alt sınırdan başlanıb yuxarı istiqamətlənərsə, o halda alt sınır başlanğıc, üst sınır son olur. Əsas pentaxordların V (üst sınır) pilləsi özündən öncəki səslərə nisbətən Dügah evidir, ancaq **əks təkanedicə** (üçəriyə doğru) funksiyaya malikdir. Səbəbini izah edək. Təməl pentaxord istisna olmaqla, hər bir əsas pentaxordun mövqeyindən asılı olmayaraq daxilindəki melodik prosesdə,

həmin pentaxordun alt sınır səsi müvəqqəti olaraq I pillə, - yəni əsas kök səs, üst sınır səsi isə müvəqqəti V pillə, - yəni I pillənin Şah pərdəsi (dominanta)) funksiyasına çevrilir. Onların sütunları da xüsusi (şərti, müvəqqəti) sütun pillələr kimi dərəcələnilir. Bu vəziyyətdə müvəqqəti V pillə, Şah pərdə olaraq əks təkanedici funksiya əldə edir. Xatırladaq ki, əks təkanlar əsas təkan deyil, yardımçı təkan kimi ikinci dərəcəlidir. Melodik proses həmin əsas pentaxordun ərazisindən kənara çıxan zaman onun pillələrinin də müvəqqəti funksiyası dəyişilir. Əsas pentaxord əsas məqam vahidi kimi Azərbaycan məqamlarında da özünü göstərir. Əsas muğamların mayələri əsil məqam zonasında, təməl pentaxordda yerləşir. Bir neçə əsas muğamın (Rast, Şur, Segah, əlavə olaraq Hüməyun, Bayatı-Qacar) ikinci mühüm şöbələri təməl pentaxordun şah pərdəsinə, orta sütun pilləyə istinad edir. **Bəsit muğamları**n (eyni tetraaxordun birləşmələrindən əmələ gələnlər - Rast, Şur, Segah-Zabul, Çahargah) isə əsil məqam zonasında (təməl pentaxord) mayələri, miyan məqam zonasında (V əsas pentaxord) orta fərqləri, fəvq məqam zonasında (I^2 əsas pentaxord) isə zil fərqləri yerləşir.

Hazırkı məqalədə müəyyən etdiyimiz yeni anlayışların bir hissəsi təqdim olunub. Aydın ki, bir məqalə həcmi onları ətraflı izah etmək üçün yetərli deyil. Gələcək məqalələrimizdə əsas tetraaxorddan mürəkkəb tetraaxordların və onların əsasında mürəkkəb səssızal məqamların əmələ gəlməsini izah edəcəyik. Eləcə də mürəkkəb səssızal məqamların xüsusi melodikası, bu məqamlarda kök səslərin təyin olunması və funksiyaları haqqında məlumat veriləcək. Rast, Bayatı-Şiraz, Çahargah, Hüməyun, Şüştər, Bayatı-Qacar, Mahur, Qatır, Zabul, Rahab, Nəva, Bayatı-İsfahan, Şahnaz, Bayatı-Kürd muğamlarında kök səslərin əsas idarəçiliyi izah olunacaq.

Nəticə olaraq elmi yenilikləri yekunlaşdıraraq:

1. 17 pilləli səs sisteminin elmi izahı.
2. Zəlzəl səs sisteminin açıqlanması, fayda və zərərləri.
3. Surətəm muğam anlayışının açıqlanması.
4. Azərbaycan muğam səs sisteminin əsas pərdələrinin göstərilməsi.
5. Azərbaycan muğam səs sistemində başlanğıc pərdənin təyin edilməsi.
6. Azərbaycan tarının pərdələrində yanlışlar, pərdələrin adları.
7. Üç pərdə evinin və onun yaratdığı sistemin təyin edilməsi.
8. “Ev” anlayışına əsasən qohum muğam tonallıqlarının təyinatı və muğam tonallıqlarının transpozisiya edilməsinin elmi izahı.
9. Azərbaycan muğamlarının məqamları daxil olmaqla Yaxın Şərq məqamatının törəniş toxuması olan “ana dəng”in (danq) müəyyən edilməsi.
10. 17 pilləli səs sırasında yeddi ana dəngin təyinatı.
11. “Ana dəng”in əsasında Yaxın Şərq məqamatının əmələ gəlmə mexanizminin açıqlanması.
12. Təməl məqam və onun daxili zonalarının göstərilməsi, adlanmaları.
13. Sütun pillələr.
14. Əsas məqam özəklərinin ən azı 3 məqam zonasında (bəm, orta, zil) təkrar edilmələri.
15. Əsas məqamların qurulmasında əsas pentaxordun rolunun elmi izahı.
16. Muğamat sisteminin öyrənilməsi nəticəsində muğamların əsil tonallıqlarının təyin edilməsi, muğamların qovuşması, keçid etmə qaydalarının elmi izahı.

17. Muğam registr cədvəlinin tərtib olunması.
18. Muğam melodikasının daxili quruluşu.
19. Muğam melodikasında əsas idarəedici kök səslərin təyin edilməsi.
20. Kök səslərin idarəetmə sistemi.

Azərbaycan muğamlarının da əhatə edən Yaxın Şərq məqam sisteminin isə bir kitab həcmində izahatı var. Azərbaycan musiqişünaslığının, bəstəkarlıq məktəbinin, eləcə də muğamatının tərəqqisinə nail olmaq üçün muğam nəzəriyyəsinin öyrənilməsi zəruridir. Muğamat sisteminin bərpa edilməsi üçün başlanğıc mərhələdə aşağıdakı nəzəri müddəaların öyrənilməsi və tədris edilməsini təklif edirik:

1. Azərbaycan muğamlarının klassik səs sistemi.
2. Azərbaycan muğamlarının klassik məqam sistemi.
3. Muğam melodikası.
4. Ritmika, əruz vəznə, zərb üsulları.
5. Azərbaycan, eləcə də Yaxın Şərq muğam musiqisi bəhrəli janrının formaları.
6. Azərbaycan və klassik Yaxın Şərq musiqi risalələri (traktat).
7. İran, Türkiyə, İraq muğam nəzəriyyəsi haqqında ümumi dərslər.
8. Muğam terminologiyası.

Aydın ki, qeyd etdiyimiz məsələləri qısa müddətdə həll etmək mümkün deyil. Düşünürük ki, asan olmayan muğam nəzəriyyəsinin tədrisinə, orta və ali təhsil məktəblərindən başlamaq lazımdır. Yaxın Şərq muğam musiqisi elminin böyük azərbaycanlı alimləri S.Urməvinin, Ə.Marağalının, F.Şirvanının, M.M.Nəvvabın elmi irsini davam etdirib gələcək nəsillərə çatdırmaq bizim mənəvi borcumuzdur.

ƏDƏBİYYAT:

1. Hacıbəyov Ü. Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B.: ADMN, 1962, 110 s.
2. İsmayilov Ş. Muğam tonallıqlarının transpozisiya problemləri // Rast müzikoloji dergisi, Cilt 1, Sayı 1 (2013) s. 131-153
URL:<https://rastmd.net/index.php/Rast/article/view/11/9>
3. Ramazan Kamiloğlu. Ahmed oğlu Şükrullah (1388-1489) ve “Edvarı musiki” adlı eseri. Ankara. 2007. 177 s.
4. Doğrusöz Nilgün. Hariri bin Muhammedin Kirşehri edvarı. İstanbul. 2007. 218 s.
5. Keskiner Bora. Kadızade Mehmed al-Tirevi. Risale-i Edvar. 40 s.
6. Arısoy Mithat. Seydinin El-Matla adlı eseri üzerine bir çalışma. İstanbul.1988, 232 s.
7. Mirzə bəy. Musiqi risaləsi (Farscadan tərcümə, ön söz və şərhlər G.Şamillindir). B.: Azərbaycan, 1995. 86 s.
8. Kantemiroğlu D. Kitabı İlmil-Musiki ala vechil-Hurufat. İ.: Yapı kredi yayınları, 2001, 695 s.
9. Muğam-irs layihəsi. Səfiyəddin Urməvi. Kitabül-ədvar. B.: Şərq-Qərb, 2006, 107 s.
10. M.Sadreddin Özçimi. Hızır bin Abdullah ve Kitabül-Edvar. İstanbul: T.C. Yüksek öğretim kurulu dokumantasyon merkezi, 1989, 221 s.
11. Kamiloğlu Ramazan Şehri Kirşehri el-mevlevi Yusuf ibn Nizameddin ibn Yusuf Ruminin Risalei musikinin transkribe ve değerlendirilmesi. Malatya.: T.C. Yükseköğretim kurulu dokumantasyon merkezi, 1998, 121 s.
12. İmrani. R. Azərbaycan muğam janrının yaranması və inkişaf tarixi. B.:ADPU mətbəəsi, 1994, 251 s.
13. Nəvvab Mir Möhsün “Vüzühül Ərqam”. B.: Elm. 1989. 53 s.

14. Erhan Tekin. Safedinin (1297-1363) musiqi teorisinin incelenmesi. İ.: 2007, 132 s.
15. Эльдарова Э. Искусство ашыгов Азербайджана. Б.: Ишыг, 1984, 118 с.
16. Əkrəm C. Əruzun nəzəri əsasları və Azərbaycan əruzü. B.: Elm, 1977, 417 s.

Шамиль ИСМАИЛОВ

Преподаватель Государственной Консерватории
при Карс Кафгазском Университете
Диссертант АНК

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МУГАМНОГО АНАЛИЗА И ТЕРМИНОЛОГИИ

Резюме: В статье обсуждаются некоторые теоретические вопросы новых ладовых концепций, составленные на основе теории Ближневосточных ладов. Автор, опираясь на Ближневосточную ладовую теорию, представил несколько концептуальных понятий, которых нет в европейской музыкальной теории. Вопросы возникающие при анализе и практике исполнения мугамов вынуждают обращаться к новым методам анализа мугамов и к новой терминологии. Автор поддерживает мысль о том, что мугамы должны изучаться в комплексном подходе как составная часть восточной музыки. Некоторые понятия и термины вводятся впервые: классическая звуковая система, основные тональности, подлинные тональности, простейшие мугамы, понятие «дом», внутренние и внешние лады, мугамные регистры, ступени-колонны, основной звук, временный устой (*müvəqqəti şah pərdə*), основной толчок, а также некоторые термины непереводимые на другие языки (*ana dənq, bəsit muğamlar (məqamlar), surətən muğam, fərr muğamlar, dugah ağazı, mayə ağazı, nəva ayaqçığı*).

Ключевые слова: теория мугама, основной лад, понятие ладовых «домов», мугамные регистры, ступени-колонны, корневые звуки

Shamil ISMAILOV

Lecturer of the State Conservatory
of Kars Kafgaz University
Dissertator of ANC

ACTUAL ISSUES MUGHAM ANALYSIS AND TERMINOLOGY

Summary: The article discusses some theoretical issues of new fret concepts, compiled on the basis of the theory of Middle Eastern frets. Based on the Middle East mode theory, the author presented several conceptual concepts that are not found in European musical theory. Questions arising from the analysis and practice of the execution of mughams compel us to turn to new methods of analysis of mughams and to new terminology. The author supports the idea that mughams should be studied with a comprehensive approach as an integral part of oriental music. New concepts and terms introduced for the first time: classical sound system, basic keys, genuine keys, basic mughams, the concept of "house", internal and external mode, mugham registers, column steps, target sound, temporary abutment (*müvəqqəti şah pərdə*), the main push and some terms that cannot be translated into other languages (*ana dənq, bəsit muğamlar (məqamlar), surətən muğam, fərr muğamlar, dugah ağazı, mayə ağazı, nəva ayaqçığı*).

Keywords: mugham theory, base mode, the concept of modal "houses", mugham registers, column steps, root sounds

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

İmran ŞIXƏLİYEV

AMEA-nın Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun doktorantı
Elmi rəhbər: sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru Sevil Fərhadova
Ünvan: Bakı, H.Cavid pr., 31
Email: imranshikhaliyev@gmail.com

AZƏRBAYCAN MƏQAM SİSTEMİNDƏ RAST MƏQAMININ QOHUMLUQ MÜNASİBƏTLƏRİNƏ DAİR

Xülasə: *Rast məqamının integrasiya xüsusiyyətləri onun digər məqamlarla əlaqə yaratmasına əsas verir. Ümumi şöbələr vasitəsilə məqamarası əlaqələr qanunauyğun şəkildə olur. Rast məqamı ilə digər məqamlar arasında olan münasibət bütün qohumluq dərəcələri ilə müəyyənləşir. Çahargah məqamından başqa digər bütün məqamlar rast məqamı ilə qohumluq münasibətindədir. Bəzi məqamlara nisbətən rast daha çox integrasiya xüsusiyyətlərinə malik olan məqamlardandır. Məqalədə müəllif özünün bəstələdiyi nümunələr əsasında müxtəlif modulyasiya növlərini təqdim etmişdir.*

Açar sözlər: *rast, muğam, şöbə, məqam, modulyasiya, integrasiya*

Biz Azərbaycan məqamlarının qohumluq münasibətlərinə dair araşdırmaların nəticəsini artıq dərc etmişik (9). Hazırkı məqalədə rast məqamı təhlil olunacaq və onun digər məqamlarla əlaqələri və qohumluq münasibəti araşdırılacaq.

Ü.Hacıbəylinin məqam nəzəriyyəsində birinci qeyd olunan rast məqamının əsaslandığı “Rast” muğamı “indiyədək zamanın və hadisələrin sarsıdıcı təsirinə qarşı möhkəm duran ən qədim Azərbaycan muğamlarından biridir” (1, s.19). Bu muğam Yaxın Şərq xalqlarının musiqisində olan 12 əsas muğamlar sırasındadır. Bu muğam kökünün möhkəm və məntiqli olması, onun adının mənasına tamamilə uyğun gəlir. Rast – düz, doğru deməkdir. Musiqişünas alim R.Zöhrabov qeyd edir ki, “Şərq alimləri “Rast”ı “muğamların anası” və “uluq kök” adlandırmışlar” (10, s.103). “Rast” muğamını ona görə “muğamların anası” hesab edirlər ki, fərziyyələrə görə bütün muğamlar ondan törəyib. Ü.Hacıbəylinin sözləri ilə desək, “Rast muğamı yalnız öz adını və səsqatarını deyil, hətta öz mayə (tonika) ucalığını da zəmanəmizə qədər mühafizə etmişdir. Bütün Yaxın Şərq xalqlarında “Rast” muğamının quruluşu və mayə ucalığı eynidir. Bu mayə kiçik oktavanın sol səmindən ibarətdir” (1, s.19).

Eyniadlı muğama əsaslanan rast məqamı çahargah məqamından başqa bütün məqamlarla əlaqə yarada bilir ki, bu da onun tərkibində olan şöbələr vasitəsi ilə baş verir. Tərtib olunmuş cədvəldə sol mayəli rast məqamından digər məqamlara olan modulyasiyalar bütün dərəcələrə uyğun olaraq ardıcılıqla göstərilmişdir:

İlkin muğam	sıra №	Son muğam	Vasitəçi muğam şöbəsi	Modulyasiya dərəcəsi
	1.	C Rast	Hüseyni = Mayə	I dərəcəli
	2.	H Segah	Şikəsteyi-fars = Mayə	I dərəcəli

G mayəli RAST	3.	E Şur	Mayə = Zəmin Xarə	I dərəcəli
	4.	Fis Segah	Mayə = Çoban bayatı	I dərəcəli
	5.	D Şüştər	Vilayəti = Mayə	I dərəcəli
	6.	H Segah	Mayə = Əraq	II dərəcəli
	7.	H Şur	Mayə = Bayatı Türk	II dərəcəli
	8.	D Bayatı-Şiraz	Mayə = Xavəran	II dərəcəli
	9.	D Rast	Mayə = Hüseyni	II dərəcəli
	10.	G Bayatı-Şiraz	Hüseyni = Xavəran	III dərəcəli
	11.	G Bayatı-Şiraz	Şikəste-yi-fars = Üzzal	III dərəcəli
	12.	C-E Hümayun	Vilayəti = Şüştər	III dərəcəli
	13.	A Şur	Şikəste-yi-fars = Sarənc	III dərəcəli
	14.	A Şur	Hüseyni = Zəmin-Xara	III dərəcəli
	15.	E Şur	Şikəste-yi-fars = Şikəste-yi-fars	III dərəcəli
	16.	E Şur	Hüseyni = Bayatı Türk	III dərəcəli
	17.	A Şur	Vilayəti = Şur Şahnaz	III dərəcəli
	18.	D Şur	Vilayəti (Dilkeş) = Mayə	III dərəcəli
	19.	E Segah	Hüseyni = Əraq	III dərəcəli
	20.	E Segah	Şikəste-yi-fars = Manəndi Hisar	III dərəcəli

“Rast” muğamını təşkil edən şöbələrə nəzər saldıqda bu şöbələrin bəzilərinin digər muğamlarda da olduğunu şahidi oluruq. Bu ümumi şöbələr vasitəsilə digər muğamlara keçid etmək mümkündür. Göstərilən cədvəldə “Rast” muğamında istifadə olunan şöbələr və digər muğamlarda eyni məqam əsaslı şöbələri qeyd edərək onların vasitəsilə “Rast” muğamından digər muğamlara modulyasiyanın mümkünliyünü araşdırıq. Aşağıda verilən nümunələr müəllif tərəfindən bəstələnmişdir.

1. İlk sırada G mayəli rast məqamından C mayəli rast məqamına keçid göstərilir. Bu keçid “Rast” muğamının “Hüseyni” adlı şöbəsi ilə baş verir. Eyni məqam əsaslı “Hüseyni” şöbəsinə istinad edərək melodiyanı orada tamamlayıb, C mayəli rast məqamına keçmək mümkün olur. (I dərəcəli qohum məqamlar)

G rast → C rast

Hüseyni = Mayə Rast

2. Növbəti keçidimiz H mayəli segah məqamına olacaq. H mayəli segah məqamına iki variantla keçid etmək mümkündür. Bildiyimiz kimi, “Rast” muğamının “Şikəste-yi-fars” adlı şöbəsi segah məqamına əsaslanır. G mayəli rast məqamından bu

şöbə vasitəsilə H mayəli segah məqamına keçid çox yumşaq səslənir. (I dərəcəli qohum məqamlar)

Şikəsteyi fars = Mayə Segah

G rast → H segah



3. G mayəli rast məqamından E mayəli şur məqamına keçid bir neçə şöbə vasitəsi ilə mümkündür. “Şur” muğamının şöbəsi olan “Zəmin-Xara” vasitəsi ilə keçid burada I dərəcəli qohum məqam əmələ gətirir. Bildiyimiz kimi, “Zəmin-Xara” muğam şöbəsi iki məqama əsaslanır. Şöbənin əvvəli rast məqamında qərar tutsa da, burada kiçik tersiya aşağı istiqamətdə şur üstündə musiqi elementləri də eşidilir. Ona görə də “Zəmin-Xara” şöbəsinin melodiyasının əvvəlini “Rast” muğamının “Mayə” şöbəsinə bərabər etməklə G mayəli rast məqamından E mayəli şur məqamına keçid almaq olar. (I dərəcəli qohum məqamlar)

Mayə Rast = Zəmin Xarə

G rast → E şur



4. Azərbaycan musiqisində “Çoban bayatı” adında kiçik həcmli muğam vardır. Bu əsasən instrumental şəkildə ifa olunur. Daha çox kiçik bir muğam şöbəsinə xatırlatsa da, onun musiqi quruluşu üç məqama əsaslanır. Başlanğıc hissə rast məqamında olsa da, melodiyanın inkişafı nəticəsində biz burada kiçik sekunda aşağı münasibətdə segah məqamına da rast gəlirik. Melodiyanın tamamlanması isə kiçik tersiya aşağı şur məqamında baş verir. Bu kiçik muğamda məqam dəyişkənliyi bizə əsas verir ki, G mayəli rast məqamından Fis mayəli segah məqamına keçid edək. (I dərəcəli qohum məqamlar)

Mayə Rast = Çoban bayatı

G rast → Fis segah





5. Rast məqamından şüştər məqamına keçid də mümkündür ki, bu da “Rast” muğamının əsas şöbələrindən olan “Vilayəti” şöbəsi vasitəsi ilə ola bilər. Belə ki, “Vilayəti” şöbəsinin məqam əsasını şüştər məqamı təşkil etdiyi və bu şöbə “Mayə” şöbəsi kvinta yuxarı pərdəyə istinad etdiyi üçün “Vilayəti” şöbəsi vasitəsilə D mayəli şüştər məqamında qərar tutmaq olar. (I dərəcəli qohum məqamlar)



6. G mayəli rast məqamından H mayəli segah məqamları arasında daha bir müş-tərək şöbə vardır ki, bu da “Əraq” şöbəsidir. Əgər “Rast” muğamında “Əraq” şöbəsi mayə pərdəsindən bir oktava yuxarıda qərar tutursa, H mayəli “Segah” muğamında olan “Əraq” şöbəsi eyni pərdəyə istinad etməklə mayədən kiçik seksta münasibətində yerləşir. Hər iki “Əraq” şöbəsinə bərabər etməklə G mayəli rast məqamından daha bir si mayəli segah məqamına keçmək çətinlik yaratmaz. (II dərəcəli qohum məqamlar)



7. Növbəti keçid G mayəli rast məqamından H mayəli şur məqamındadır. Bildiyimiz kimi “Şur” muğamının əsas şöbələrindən olan “Bayatı Türk”ün istinad pərdəsi “Mayə Şur” şöbəsi kiçik seksta yuxarıda qərarlaşıb. “Bayatı Türk” şöbəsi də rast məqamına əsaslandığı üçün belə bir modulyasiya etmək mümkündür. (II dərəcəli qohum məqamlar)

Mayə Rast = Bayatı Türk

G rast → H şur



8. Rast məqamı ilə bayatı-şiraz məqamı arasında da əlaqə yaratmaq mümkündür. Belə ki, yuxarıda cədvəldə qeyd olunan sol mayəli rast məqamından re mayəli bayatı-şiraz məqamına keçid “Bayatı Şiraz” muğamının “Xavəran” adlı şöbəsi vasitəsilə baş verə bilər. “Xavəran” şöbəsinin məqam əsasını rast məqamı təşkil etdiyi üçün sol mayəli “Mayə Rast” şöbəsinə, “Bayatı Şiraz” muğamında mayədən kvarta yuxarı istinad edən “Xavəran” şöbəsinə bərabər edib D mayəli bayatı-şiraz məqamına keçid etmək olar. (II dərəcəli qohum məqamlar)

Mayə Rast = Xavəran

G rast → D bayatı-şiraz



9. G mayəli rast məqamından D mayəli rast məqamına keçmək üçün ilk məqamda “Mayə Rast” şöbəsinə D mayəli “Rast” muğamının “Hüseyni” adlı şöbəsinə bərabər etmək lazımdır. Bununla da melodiyanı davam etdirib D mayəli rast məqamında tamamlamaq lazımdır. (II dərəcəli qohum məqamlar)

Mayə Rast = Hüseyni

G rast → D rast



10. G mayəli rast məqamından eyni mayəli bayatı-şiraz məqamına keçid “Hüseyni” şöbəsi vasitəsi ilə ola bilər. Əgər “Rast” muğamının tərkibinə daxil olan “Hüseyni” şöbəsinə eyni məqam əsaslı “Xavəran” şöbəsinə bərabər etsək onda bu keçidi almaq olar. (III dərəcəli qohum məqamlar)

G rast → G bayatı-şiraz

Hüseyni = Xavəran

11. Rast məqamından bayatı-şiraz məqamına daha bir şöbə vasitəsi ilə keçid etmək mümkündür. Eyni məqama əsaslanan “Şikəsteyi-fars” ilə “Üzzal” şöbələrinin birləşdirilməsi G mayəli rast məqamı ilə eyni mayəli bayatı-şiraz məqamını əlaqələndirir. (III dərəcəli qohum məqamlar)

G rast → G bayatı-şiraz

Şikəsteyi-fars = Üzzal

12. Bir-birinə uzaq məqam sayılsa da G mayəli rast məqamından C-Es mayəli hümayun məqamına da modulyasiya mümkündür. Bildiyimiz kimi “Rast” muğamının “Vilayəti” adlı şöbəsinin məqam əsasını şüştər məqamı təşkil edir. Ona görə də “Vilayəti” şöbəsinə “Hümayun” muğamının “Şüştər” adlı şöbəsinə bərabər etməklə modulyasiya heç bir çətinlik yaratmır. (III dərəcəli qohum məqamlar)

Vilayəti = Şüştər G rast → C-Es hümayun

13. G mayəli rast məqamından A mayəli şur məqamına modulyasiya zamanı da əsaslandığıları hər iki muğamda olan şöbələri bərabərləşdirmək lazımdır. “Rast” muğamında olan “Şikəste-yi-fars” şöbəsinə “Şur” muğamının eyni məqam əsaslı “Sarənc” şöbəsinə uyğunlaşdıraraq bu keçidi yaratmaq mümkündür. (III dərəcəli qohum məqamlar)

Şikəste-yi-fars = Sarənc G rast → A şur

14. Daha başqa bir variantla da A mayəli şur məqamına keçmək olar. “Rast” muğamının “Hüseyni” adlı şöbəsinə “Şur” muğamında eyni məqam əsaslı “Zəmin-Xara” şöbəsi ilə eyniləşdirmək, G mayəli rast məqamından, A mayəli şur məqamına modulyasiya üçün zəmin yaratmış olur. (III dərəcəli qohum məqamlar)

Hüseyni = Zəmin Xara G rast → A şur

15. “Rast” və “Şur” muğamlarının tərkibində olan “Şikəsteyi-fars” şöbələri eyni məqama əsaslanırlar da, mayə ucalığı etibarlı ilə müxtəlif olması fərqli mayəli məqama keçmək üçün şərait yaradır. Belə ki, eyni məqama və eyni mayə ucalığına malik olan G mayəli “Rast” muğamının “Şikəsteyi-fars” şöbəsi ilə E mayəli “Şur” muğamının “Şikəsteyi-fars” şöbəsi (hər iki şöbədə H istinad pərdəsidir) sonradan müxtəlif mayəli məqamlarda öz inkişafını tapır. Onların bərabərləşdirilməsi nəticəsində G mayəli rast məqamından E mayəli şur məqamına modulyasiya baş verir. (III dərəcəli qohum məqamlar)

Şikəsteyi-fars = Şikəsteyi-fars G rast → E şur

16. “Rast” və “Şur” muğamlarının digər şöbələrini bərabər etməklə də yeni məqama keçmək olar. Bu şöbələrdən “Rast” muğamının “Hüseyni” və “Şur” muğamının “Bayatı türk” şöbələrini göstərmək olar. Belə ki, adı çəkilən şöbələrin eyni məqama əsaslanması bizə G mayəli rast məqamından E mayəli segah məqamına keçid etmək üçün əsas verir. (III dərəcəli qohum məqamlar)

Hüseyni = Bayatı Türk G rast → E şur

17. Rast məqamından şur məqamına mümkün olan modulyasiyalardan biri də “Vilayəti” və “Şur-Şahnaz” şöbələri vasitəsi ilə baş verir. Şüştər məqamına əsaslanan bu şöbələri bərabərləşdirməklə çox səlis şəkildə G mayəli rast məqamından sonra A mayəli şur məqamında tam kadans etmək olur. (III dərəcəli qohum məqamlar)

Vilayəti = Şur Şahnaz G rast → A şur

18. “Rast” muğamının müasir ifaçılığında “Vilayəti” şöbəsi daha genişləndirilmiş şəkildə səslənməsinə rast gəlinir ki, burada da “Şikəstəyi fars” şöbəsinə qədər “Dilkeş” və “Kürdü” şöbələrindən istifadə olunur. Bunun nə dərəcədə düzgün olub olmaması mövzumuzla aid olmadığı üçün yalnız onu qeyd edə bilərik ki, “Dilkeş” şöbəsinin məqam əsasını şur məqamı təşkil edir. Sol mayəli rast məqamı ilə D mayəli şur məqamı arasında olan əlaqəni yaratmaq üçün “Dilkeş” şöbəsiindən istifadə etmək mümkündür: Vilayəti (Dilkeş) = Mayə.

Vilayəti (Dilkeş) = Mayə Şur G rast → D şur

19. Cədvəldə rast məqamından növbəti keçid kimi yenə segah məqamı qeyd olunmuşdur. G mayəli rast məqamı ilə E mayəli segah məqamları ilə də yaxınlıq var. Bu yaxınlığı “Rast” muğamının “Hüseyni” şöbəsi ilə “Segah” muğamının “Əraq” adlı şöbələri yaradır. Eyni məqam əsaslı bu şöbələri eyniləşdirməklə adları qeyd olunan məqamlar arasında əlaqə yaratmaq mümkündür. (III dərəcəli qohum məqamlar)

Hüseyni = Əraq G rast → E segah

20. Segah məqamı ilə rast məqamı arasında daha fərqli bərabərliklə əlaqə yaratmaq mümkündür. “Rast” muğamının “Şikəsteyi-fars” şöbəsini “Segah” muğamının “Manəndi Hasar” şöbəsinə bərabər etməklə iki məqam arasında körpü salmaq mümkündür. Hər iki şöbə eyni məqam əsaslı olduğu üçün (“Manəndi Hasar” şöbəsinin segah məqamına əsaslanması barədə geniş şərh işimizin “Azərbaycan muğamları əsasında əmələ gələn məqamlarda yönəlmə və modulyasiya prinsipləri” yarım məqaləsinin “Segah” bölümündə veriləcək) G mayəli rast məqamı ilə H mayəli segah məqamı arasında əlaqə yaranır. (III dərəcəli qohum məqamlar)

Şikəsteyi-fars = Manəndi Hasar G rast → E segah

Beləliklə nümunələrdən bir daha aydın olur ki, rast məqamı başqa məqamlara modulyasiya etmək üçün çox əlverişlidir və bu məqamdan keçid imkanları daha böyükdür.

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 pubeje vostoka” jurnalı 1929 № 3
4. Həsənova C.İ. Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığında milli musiqinin nəzəri əsasları. B.: Mars-print, 2009, 320 s.
5. Həsənova C.İ. Azərbaycan musiqisinin məqamları. B.: Elm və təhsil, 2012, 231s.
6. İsmayılov M.C. Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi – metodik öçerklər. B.: Elm, 1991, 117 s.

7. İsmayilov M.C. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. B.: Işıq, 1984, 100 s.
8. İsmayilov M.C. Azərbaycan xalq məqamlarının qohumluq münasibəti haqqında. / АГК им. У.Гаджибекова. Ученые записки, серия XIII №9 Баку, 1972, 98 s.
9. Şıxəliyev İ. Azərbaycan məqamlarının qohumluq münasibəti //“Konservatoriya” jurnalı 2019, № 1(43), s. 4-9
10. Zöhrabov R.F. Muğam. B.: Az.Dövlət nəşriyyatı, 1991, 218 s.
11. Zöhrabov R.F. “Çahargah” muğam dəstgahının nəzəri əsasları. B.: 2000, 130 s.
12. Zöhrabov R.F. “Rast” muğam dəstgahının nəzəri əsasları. B.: 2002, 146 s.

Имран Шихалиев

Докторант Института Архитектуры и Искусства НАНА

О РОДСТВЕННЫХ СВЯЗЯХ ЛАДА РАСТ В СИСТЕМЕ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ ЛАДОВ

Резюме: Интеграционные особенности лада раст создают предпосылки его взаимодействия с другими ладами. Взаимодействие между основными ладами происходит на основе определенных принципов и определяется с учетом всех степеней родства. Лад раст демонстрирует родство со всеми ладами кроме чохаргях. Однако по сравнению с другими ладами, лад раст имеет больше возможностей к интеграционности.

Ключевые слова: Раст, мугам, раздел, лад, модуляция, интеграция

Imran Shikhaliev

Doctoral student of the Institute of Architecture and Art of ANAS

ON THE RELATED FEATURES OF THE MODE RAST IN THE SYSTEM OF AZERBAIJANI FRETS

Summary: The integration features of the mode rast creates the prerequisites for its interaction with other modes. The interaction between the main modes is based on certain principles and is determined taking into account all degrees of kinship. The mode rast shows a kinship with all modes, except for the Chahargah. However, in comparison with other frets, the mode rast has a more opportunities for integration.

Keywords: Rast, mugham, section, mode, modulation, integration

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

Fazilə NƏBİYEVA

AMK-nın “Milli musiqi alətlərinin
təkmilləşdirilməsi” elmi-tədqiqat
laboratoriyasının baş elmi işçisi
Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ə.Ələkbərov 7

E-mail: nebiyeva.fazile@mail.ru

“YALLI” RƏQSLƏRİNİN NOT NƏŞRLƏRİNİN ETNOMUSIQİŞÜNASLIQ ƏHƏMİYYƏTİ

***Xülasə:** Hazırkı məqalə qədim tarixə malik, birlik və vəhdət mücəssəməsi olan, YUNESKO-nun təcili qorunma siyahısına daxil edilmiş Azərbaycan “yallı” rəqsləri barədədir. Araşdırmada Günəşə sitayışı təzahür etdirən belə rəqslərin insanların erkən dünyagörüşü forması ilə əlaqəli olması aşkar edilir. Fikirlər “Yallı” rəqsinin etimologiyasına dair mənbələrdə mövcud olan sitatlarla təsdiq olunur. Tədqiqatda müxtəlif illərdə ayrı-ayrı tədqiqatçılar tərəfindən toplanmış və nota salınmış yallı rəqslərinin not nəşrləri barədə məlumat verilir. Təqdim edilən cədvəllərdə yallıların adı, hissələrinin sayı, məqam tonallığı, metri, tempi və səssirasının diapazonu göstərilir.*

***Açar sözlər:** yallı, dairəvi ayinlər, günəşə sitayış, notlaşdırma, not məcmuəsi*

Azərbaycan “yallı” rəqsləri dairəvi və yarım dairəvi formada ifa edilərək özündə ənənə ilə müasirliyin vəhdətini əks etdirir. Kütləvi şəkildə ifa olunan belə rəqslər hal-hazırda “Novruz” bayramının və toy mərasimlərinin ayrılmaz atributlarından biridir.

Mədəni irsimizin qorunması və dünya miqyasında təbliğində Azərbaycan Respublikasının Birinci vitse-prezidenti, Heydər Əliyev Fondunun prezidenti, YUNESKO-nun və İSESCO-nun xoşməramlı səfiri Mehriban xanım Əliyevanın əvəzsiz xidmətləri nəticəsində milli-mənəvi sərvətlərimizdən olan yallı rəqsləri 2018-ci ildə YUNESKO-nun təcili qorunma siyahısına daxil edilmişdir. Bu barədə YUNESKO-nun Qeyri-maddi mədəni irsin qorunması üzrə Hökumətlərarası Komitəsinin Mavrikidə keçirilən 13-cü sessiyasında qərar qəbul olunub. Komitə üzvləri “Yallı (Köçəri, Tənzərə), Naxçıvanın ənənəvi qrup rəqsləri”ni YUNESKO-nun Təcili Qorunma Siyahısına salınmasını dəstəkləyiblər.

Özündə sinkretik xüsusiyyətləri cəmləşdirən “yallı”ların qədim tarixi köklərə malik olmasını qaya təsvirlərinin mövcudluğu sübut edir. Gəmiqayadakı və Qobustandakı piktoqramlardan göründüyü kimi, yallılar öz başlanğıcını dünyəvi dinlərin meydana gəlmədiyi tarixi mərhələdən götürmüşdür. “Günəşə” sitayişin qədim insanların dünyagörüşü forması ilə bağlı olduğu bizə məlumdur. Bu baxımdan, günəşi müqəddəs hesab edən insanların arxaik təfəkkür tərzinin izləri müasir dairəvi rəqslərdə – “yallı”larda müşahidə olunur. Ehtimal ki, nitqin inkişafı ilə əlaqədar olaraq tarixin erkən çağlarında günəşin və alovun şərəfinə keçirilən dairəvi mərasimlər get-gedə dəyişilmişdir. Apardığımız araşdırmalar zamanı “yallı”ların çoxəsrlik təkamül prosesi keçərək oyun və rəqs formasını aldığı qənaətinə gəlmişik.

B.Hüseynlinin “Azərbaycan xalq rəqs melodiyları” adlı kitabında Naxçıvan MR-nın ərazisində bu rəqsin 100-ə qədər növünün ifa olunması barədə məlumat mövcuddur. “Yallı”ların Azərbaycanın digər bölgələrində – Masallıda, Lənkəranda, Şəkidə, Qazaxda da ifa edildiyi qeyd edilir [6, s.7]. Yallı gedərkən iştirakçıların sayı 10-15-dən 100 nəfərədək ola bilər. “Yallı” rəqsi zamanı kişi və qadınlardan ibarət dəstənin əvvəlində əlində yaylıq və yaxud çubuq tutan “yallıbaşı” dayanır. “Ayaqçı” adlanan axırdakı iştirakçı ilə sıra tamamlanır. Rəqs ağır tempdə başlayır, getdikcə sürətlənir, ifaçılar dövrə vuraraq yallı gedirlər.

Azərbaycan “yallı” rəqslərinin alov kultu ilə bağlı olduğu qeyd edilməlidir. Elmi mənbələrdə “yallı” sözünün kökü müxtəlif mənalara əlaqələndirilir. Bu sözün etimologiyası haqqında maraqlı fikirlərə rast gəlmişik. İsrail Bağirovun bildirdiyinə görə “yallı” əslində “Yan” (yanmaq, od, alov) sözündən yaranmışdır. Odun tapıldığı dövrdə odu qorumaq, ətrafında dairəvi hasar çəkib hifz etmək məqsədindən yaranıb. Qədimdə oda baxanlar, odu qoruyanlar, dediyimiz kimi, mühafizə məqsədi ilə odun, ocağın, yanğının ətrafında düzülürdülər, get-gedə bu, elə bir mərhələyə çatırdı ki, mütəşəkkil oyun formasını alırdı” [1, s.13].

Dilçi-alim Mirəli Seyidlinin “yallı” sözünün etimoloji təhlili ilə bağlı şərhinin onun mahiyyətini tam açdığını zənn edirik. Alimin fikrincə, “Yallı” rəqsinin adı da “yal+od” – uca “uca ad”la – günəşlə sıx bağlıdır. Onda “Yallı” – “yal+lı”, “alov+lu”, “od+lu”, “günəş+li” deməkdir. Ehtimal ki, qədim azərbaycanlılar odun, alovun şərəfinə ayındə həmin rəqsin ilkin variantını ifa etmişlər. Elə buna görə də rəqs “alovlu”, “odlu” adlanmışdır. Bu rəqs ola bilsin sözlə, mahnı ilə, lap ilkin variantda isə nidalarla müşayiət olunmuşdur” [12, s. 79-80].

Milli-mənəvi sərvətlərimizdən olan yallı rəqslərinin toplanması, nota salınması və tədqiqatə cəlb olunması müasir Azərbaycan etnomusiqişünaslığının prioritet məsələlərindən biridir. Bu sahədə müxtəlif dövrlərdə əhəmiyyətli işlərin görüldüyünü qeyd etmək lazımdır. Bayram Hüseynlinin [6], Əhməd İsaadənin [7], Nəriman Məmmədovun [7], Məmməd Ələkbərovun, Əqidə Ələkbərovanın [3; 13; 14], Səyavuş Əlizadənin [4], Musa Mirzəyevin [11], Aynurə Quliyevanın [8], Günay Məmmədovanın [9], Əkrəm və Kənan Məmmədlilərin [10], Rauf Bəhmənlinin [2] not yazıları və araşdırmaları qiymətli elmi mənbələrdəndir. Azərbaycan yallı rəqslərinin öyrənilməsi musiqişünaslarla yanaşı, xoreoqrafların da tədqiqat obyektinə çevrilmişdir. Bu baxımdan, sənətsünas Kamal Həsənovun [5] işləri mühüm əhəmiyyət kəsb edir.

“Yallı”ların nota yazılaraq gələcək nəsillərə çatdırılması sahəsində 1930-cu illərdə Xalq Musiqi Kabinetinin atdığı bir çox əhəmiyyətli addımları vurğulamaq lazımdır. Kabinetin ekspedisiyalarında kütləvi xalq rəqslərinin toplanaraq notlaşdırıldığını, lakin əlyazma halında qaldığını təəssüflə bildirmək istədik.

Nota salma işində M.Ələkbərovun xidmətləri qeyd olunmalıdır. O, ilk dəfə 1969-cu ildə Naxçıvan yallılarını nota yazaraq Azərbaycan Mədəniyyət Nazirliyi xalq yaradıcılığı evinə təqdim etmiş və bu mövzu əsasında “Şərrur eskizləri” adlı üç hissəli süitasını bəstələmişdir.

Azərbaycan yallı rəqs melodiylarının notlaşdırılması sahəsində görkəmli etnomusiqişünas B.Hüseynlinin dəyərli işlərini qeyd etmək lazımdır. O, Azərbaycan xalq rəqsləri haqqında dissertasiya yazan ilk alim kimi “yallı”ların toplanması, nota yazıl-

ması və nəşri sahəsində böyük xidmətlər göstərmişdir. Onun notlaşdırdığı bir çox rəqs nümunələri əsasən “Azərbaycan xalq rəqs melodiyaları” (1965) adlı birinci və ikinci dəftərdə (1966) toplanmışdır. Birinci dəftərə “Yallı”, ikinci dəftərə isə “Halay” rəqsləri daxildir. Yallı nümunələrinin B.Hüseynli Naxçıvan MR-nın Ordubad, Şərur və Şahbuz rayonlarından toplanması faktı heç də təsadüfi hal deyil. Çünki yallı rəqsləri və onların səciyyəvi ifası daha çox həmin rayonlarda geniş şəkildə yayılmış və yaşadılmışdır. Məcmuəyə daxil olan nümunələr həm melodik, forma, məqam quruluşu və folklor-rəqs ifaçılığı xüsusiyyətləri baxımdan, həm də musiqi tariximizin qədim dövrlərinin öyrənilməsi nöqteyi-nəzərindən ciddi elmi maraq doğurur. B.Hüseynlinin birinci dəftərə daxil etdiyi 25 yallının not yazısı iki zurna və nağaranın ifasından nota salınmışdır. O, “yallı”ların xoreoqrafik məzmununa görə iki cür olduğunu bildirmişdir. Alimin qeyd etdiyinə görə bunlardan birincisi xoreoqrafik quruluşu və ifa tərzii müəyyən süjeti tərənnüm edən yallılardır. Belə yallılar teatrlaşmış xalq oyunları olduğu üçün “oyun-yallı” adlanır. Rəqs yallısında isə qəhrəmanlıq motivləri, xalqın əhvali-ruhiyyəsi, gənclik, çeviklik təsviri və tərənnümü ifadə edilir [6, s.8].

B.Hüseynlinin apardığı təsnifatə əsasən müşayiətinə görə yallı rəqslərimizi iki yerə – mahnı və musiqi müşayiəti ilə ifa olunan yallılara ayırmışdır [6, s.8]. **Bax:** **cədvəl № 1.**

Cədvəl №1

Yallının adı	Hissələrinin sayı	Məqamı	Metri	Tempi	Oyun və ya rəqs yallısı	Müşayiəti	Dia-pazonu
1. Dönə	2	D segah	6/8	<i>Moderato</i>	Rəqs yallısı	İnstrumental	b ^k -f ¹
2. Hağışda	-	-	-	-	-	İnstrumental	-
3. -	-	-	-	-	-	-	-
4. -	-	-	-	-	-	-	-
5. Siyaqutu	3	C rast	6/8	<i>Andante</i>	Rəqs yallısı	-	-
6. -	-	-	-	-	-	-	-
7. Köçəri	2	G şur	2/4; 6/8	<i>Moderato</i> ; <i>Allegro</i>	Oyun yallısı	İnstrumental	f ¹ -c ¹
8. Çınq-çınq	2	Cis şur	2/4; 6/8	<i>Moderato</i> ; <i>Allegro</i>	Rəqs yallısı	İnstrumental	cis ² -fis ²
9. Yerevanı	2	D segah	6/8; 6/8 (3/4)	<i>Moderato</i> ; <i>Allegro</i>	-	-	b ^k -as ¹ b ^k -g ¹
10. İkiayaq yallı	2	D çahargah – D segah – D çahargah	6/8 (3/4); 6/8 (3/4)	<i>Moderato</i> ; <i>Allegro</i>	-	-	cis ¹ -g ¹
11. Üçayaq yallı (Noraşen variantı)	2	Cis şur	2/4; 6/8 (3/4)	<i>Moderato</i> ; <i>Allegro</i>	-	İnstrumental	ais ¹ -e ² h ¹ -fis ²
12. Qaladan-qalaya	2	Cis şur	2/4; 6/8	<i>Andante</i> ; <i>Moderato</i>	-	İnstrumental	cis ² -h ²

13. Tənzərə	2	G şur	2/4; 6/8	<i>Adante; Moderato</i>	Rəqs yallısı	İnstrumental	g^1-d^2 g^k-es^2
14. Tənzərə (Noraşen variantı)	2	Cis şur	2/4; 6/8 (3/4)	<i>Andante; Moderato</i>	Rəqs yallısı	İnstrumental	h^1-a^2 cis^2-h^2
15. Gəpü	2	Cis şur	6/8; 6/8	<i>Andante; Moderato</i>	Rəqs yallısı	1. Mahnı ilə 2. İnstrumental	ais^1- gis^2 ais^1-e^2
16. Ürfanı	3	Cis şur	2/4; 6/8 (3/4); 6/8 (3/4)	<i>Andante; Moderato; Allegretto</i>	Rəqs yallısı	İnstrumental	h^1-gis^2 h^1-a^2
17. Qaleyi	3	D segah	2/4; 6/8; 6/8 (3/4)	<i>Andante; Moderato; Presto</i>	-	İnstrumental	d^1-g^1 b^k-g^1 d^1-g^1
18. Ləyli xani	-	-	-	-	-	Mahnı ilə	-
19. Hoynare	-	-	-	-	-	Mahnı ilə	-
20. Güleyname	-	-	-	-	-	Mahnı ilə	-
21. Nənükə	-	-	-	-	-	Mahnı ilə	-
22. Qazı- qazı	3	-	6/8; 6/8; 6/8	<i>Andante; Moderato; Allegro</i>	Oyun yallısı	Mahnı ilə	-
23. Kürdün ağır	3	Cis şur	3/4; 6/8 (3/4)	<i>Andante; Moderato</i>	Rəqs yallısı	-	-
24. Çöp- çöpü	3	Cis şur	4/4; 4/4; 4/4	<i>Andante; Moderato; Allegretto</i>	Oyun yallısı	Mahnı ilə	ais^1- gis^2 cis^2-fis^2
25. Ciran- ciran	1	A şur	6/8	<i>Moderato</i>	-	-	f^1-es^2

Yallıların nota yazılması istiqamətində məqsədyönlü şəkildə görülən elmi işlərdən biri də Ə.İsazadə ilə bəstəkar N.Məmmədovun birlikdə tərtib etdikləri “Azərbaycan xalq mahnıları və oyun havaları” adlı topludur. Buraya daxil olan nümunələr – xalq mahnıları və rəqsləri, o cümlədən, yallılar respublikamızın Ağdam, Şəki, Zaqatala, Balakən, Salyan, Naxçıvan bölgələrindən toplanmışdır. Məcmuəyə 24yallı rəqsi daxildir ki, onların əksəriyyətinin Naxçıvan MR-nın ərazisindən, məhz Şərur, Ordubad və Şahbuz rayonlarından toplanmasını xüsusilə qeyd etməliyik. **Bax: cədvəl № 2.**

Cədvəl №2

Yallının adı	Hissələrinin sayı	Məqamı	Metri	Tempi	Diapazonu
1. Kürdü	2	D şur	2/4; 5/8	<i>Allegretto</i>	d^1-d^2
2. Köçəri	2	E segah	2/4; 6/8	<i>Allegretto</i>	dis^1-c^2
3. Yallı	1	D şur	6/8 (3/4)	<i>Allegretto</i>	d^1-b^1
4. Popurri	1	G şur	2/4; 5/8	<i>Allegretto</i>	e^1-c^2
5. Festivalı	2	C şur	2/4; 6/8	<i>Allegretto</i>	c^1-as^1
6. Yallı	1	F rast	6/8	<i>Allegretto</i>	c^2-a^2

7. Dönə	2	Fis segah	6/8	<i>Moderato;</i> <i>Allegretto;</i>	$\text{fis}^1\text{-h}^1$
8. Qazı-qazı	2	A şur	6/8	<i>Allegretto;</i> <i>Allegro</i>	$\text{g}^1\text{-es}^2$
9. Yallı	2	G şur	2/4; 6/8	<i>Allegretto;</i> <i>Allegro</i>	$\text{es}^2\text{-c}^3$
10. Ürfanı	2	D şur	2/4; 6/8	<i>Moderato;</i> <i>Allegro</i>	$\text{h}^k\text{-d}^2$
11. Xələfi	2	G şur	3/4; 6/8	<i>Moderato</i>	$\text{c}^1\text{-d}^2$
12. Yallı	1	D şur	6/8	<i>Allegro</i>	$\text{d}^2\text{-a}^2$
13. Qaladan-qalaya	2	E şur	2/4; 6/8	<i>Moderato</i>	$\text{e}^1\text{-d}^2$
14. Arzumarı	1	F rast	2/4; 6/8	<i>Moderato;</i> <i>Allegro</i>	$\text{e}^2\text{-c}^2$
15. Yallı	1	D segah	6/8	<i>Allegro</i>	$\text{c}^2\text{-g}^2$
16. Tənzərə	2	D şur	2/4	<i>Allegretto;</i> <i>Allegro</i>	$\text{c}^1\text{-c}^2$
17. Gopu	2	C rast – H segah – C rast	6/8	<i>Moderato</i>	$\text{g}^1\text{-f}^2$
18. Yallı	1	D şur	2/4	<i>Allegretto</i>	$\text{c}^2\text{-f}^2$
19. İki ayaq	2	D çahargah - G rast	6/8	<i>Moderato;</i> <i>Allegro</i>	$\text{d}^1\text{-d}^2$
20. Kürdüstanı	1	D şur	2/4	<i>Allegretto</i>	$\text{d}^2\text{-b}^2$
21. Yallı	1	D şüştər	3/8	<i>Allegretto</i>	$\text{a}^1\text{-cis}^1$
22. Şəruri	2	E şur	2/4; 6/8	<i>Allegretto;</i> <i>Allegro</i>	$\text{e}^1\text{-c}^2$
23. Güleynarı	1	D şüştər	2/4	<i>Allegretto</i>	$\text{a}^1\text{-d}^2$
24. Zülfanı	1	D segah	6/8	<i>Allegretto</i>	$\text{b}^1\text{-g}^2$

Yallı rəqslərimizin tədqiqi sahəsində Ə.Ələkbərovanın gördüyü işlər maraqlı və dəyərlidir. Onun “Naxçıvan bölgəsinin yallı rəqsləri” adlı dissertasiya işi [14] bu janrın öyrənilməsi yolunda atılan daha bir addım kimi elmi əhəmiyyətə malikdir. Uzun illər Naxçıvan bölgəsinin yallı rəqslərini araşdırmış Əqidə xanım onların təsnifatını aparmışdır. O, “Tənzərə” yallısının 11, “Köçəri” yallısının isə 10 variantını üzə çıxarmış, həmin rəqsləri müqayisəli təhlil etmiş və tədqiqatın sonunda maraqlı elmi nəticələrə gəlmişdir. **Bax: cədvəl № 3.** Onu da qeyd edək ki, araşdırmaçı topladığı yallı rəqslərini müxtəlif zurnaçıların ifasından nota yazmışdır.

Cədvəl №3

Yallının adı	Hissələrinin sayı	Məqamı	Metri	Diapazonu
1. Köçəri. I variant	2	G şur	2/4; 6/8	$\text{d}^1\text{-c}^2$
2. Köçəri. II variant	2	G şur	2/4; 6/8	$\text{f}^1\text{-d}^2$ $\text{d}^1\text{-c}^2$
3. Köçəri. III variant	2	G şur	2/4; 6/8	$\text{d}^1\text{-c}^2$ $\text{f}^1\text{-b}^2$
4. Köçəri. VIII variant	1	G şur	2/4	$\text{f}^1\text{-c}^2$
5. Köçəri. IX variant	2	G şur	2/4; 6/8	$\text{d}^1\text{-c}^2$ $\text{f}^1\text{-c}^2$
6. Köçəri. X variant	2	G şur	2/4; 6/8	$\text{d}^1\text{-c}^2$ $\text{es}^1\text{-c}^2$
7. Tənzərə I variant	2	G şur-F şur,	2/4; 6/8	$\text{g}^1\text{-c}^2$

		G şur		g^1-d^2
8.Tənzərə II variant	2	G şur	2/4; 6/8	f^1-d^2 g^1-d^2
9. Tənzərə III variant	2	G şur	2/4; 6/8	e^1-f^2 f^1-d^2
10. Tənzərə IV variant	2	G şur	2/4; 6/8	f^1-d^2 g^1-d^2
11. Tənzərə V variant	2	G şur	2/4; 6/8	g^1-d^2 g^1-d^2
12. Tənzərə VI variant	1	G şur	6/8	f^1-d^2
13.Tənzərə VII variant	2	G şur	2/4; 6/8	f^1-d^2 f^1-d^2
14. Tənzərə VIII variant	2	G şur	2/4; 6/8	f^1-d^2 g^1-f^2
15. Tənzərə IX variant	2	G şur	2/4; 6/8	g^1-f^2 g^1-es^2
16. Tənzərə X variant	2	G şur	2/4; 6/8	f^1-f^2 e^1-es^2
17. Tənzərə XI variant	2	G şur	2/4; 6/8	e^1-f^2 g^1-d^2
18. Arzuman	2	B rast	2/4; 6/8	g^1-f^2 b^1-f^2
19. Qaladan-qalaya	2	G şur	2/4; 6/8	g^1-f^2 g^1-f^2
20. El yallısı	2	B şur	6/8; 6/8	g^1-as^2 b^1-as^2
21. Kürdün ağırı	2	G şur	2/4; 6/8	f^1-d^2 e^1-d^2
22. Popurri	2	G şur	2/4; 6/8	g^1-f^2 g^1-d^2
23. Çınqı-çınqı	2	F şur	2/4; 6/8	d^1-c^2 f^1-c^2
24. Üç ayaq	2	G şur	6/8; 6/8	e^1-d^2 d^1-es^2
25. Urfanı	2	G şur	2/4; 6/8	e^1-f^2 e^1-g^2
26. Qarxun	2	G şur	3/4; 6/8	e^1-es^2 f^1-d^2
27. Köçəri	2	G şur	2/4; 6/8	g^1-es^2 e^1-d^2
28. Tənzərə	2	G şur	2/4; 6/8	f^1-d^2 f^1-d^2
29. Xələfi	2	G şur	2/4; 6/8	es^1-g^2 d^1-d^2
30. Gopu	2	G şur	6/8; 6/8	e^1-d^2 e^1-b^2
31. Hoynare	1	B rast	6/8	f^1-d^2
32. Qaz-qazı	1	G şur	6/8	g^1-c^2
33. Ağır yallı	1	G şur	2/4	g^1-f^2
34. Telo	1	C şur	6/8	b^1-as^2
35. Çöpüdüm	1	B rast	6/8	a^1-es^2
36. Dırqoi	1	B rast	2/4	g^1-d^2

37. Şəril yallısı	1	G şur	2/4	e^1-d^2
38. Şəreyi	1	G şur	2/4	f^1-d^2
39. Yerevanı	3	G şur	6/8; 6/8; 6/8	e^1-f^2 ; es^1-d^2 ; e^1-c^2

S.Əlizadə “Naxçıvan yallıları” adlı araşdırmasında yallı rəqslərimizi tədqiq edərək 1971-ci ildə Ü.Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasını (indiki Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası - N.F) bitirərkən diplom işi kimi təqdim etmişdir. S.Əlizadə bir hissəli “Şəril” (Cis şur), “Zülfani” (Cis şur), “Şəreyi” (Cis şur), “Ağır yallı” (Cis şur), “Xanağa yallısı” (C II növ çahargah), “Arıncı” (Cis şur), “Sələsüz” (Cis segah), “Cənəmbər” (Cis şur), “Loliqi” (Dis segah), “Dırqoyu” (E rast), iki hissəli “Xələfi” (Cis şur), “Qaqili” (Cis şur – E rast – Cis şur), “Sərxanı yallısı” (Cis şur), “Sələsüz yallısı” (Cis şur), “Qarxun” (Cis şur), “Papiro” (Cis şur), “Arzumani” (E rast), üç hissəli “Bahaddini” (Cis şur – H rast), “Çöp-çöpü” (Cis şur) yallılarını tədqiqata cəlb etmişdir.

“Yallı” rəqslərinin toplanması və nota salınması ilə yanaşı, işləmələri də mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Bu sahədə bəstəkar M.Mirzəyevin fəaliyyətini qeyd etmək lazımdır. O, “Köçəri” (G şur), “Çınq-çınq” (C şur), “Sələmi” (Cis şur), “Tənzərə” (D şur) yallılarını fortepiano üçün işləyərək 1974-cü ildə “Народная музыка Нахичевану” adlı kitabında nəşr etdirmişdir. Onu da qeyd edək ki, həmin kitab 2014-cü ildə Azərbaycan dilinə tərcümə edilərək ikinci dəfə nəşr olunmuşdur [11].

Son illərdə də “yallı” rəqslərinin toplanması və nota salınması işləri davam etdirilir. A.Quliyeva “Türk aləmində Naxçıvan musiqi mədəniyyəti” adlı dissertasiya işində [8] Naxçıvan yallıları ilə Türkiyə yallılarının (“Halay”larının - N.F) müqayisəli təhlilini aparmış və maraqlı nəticələrə gəlmişdir. O, “Hağışda” (Cis şur), “Tənzərə” (G şur), “Köçəri” (G şur), “Üçayaq yallı” (Cis şur), “Ürfani” (Cis şur), “Dönə yallı” (D segah), “Siyaqutu” (C rast – A şur), “İkiyaq yallı” (D çahargah – D segah – D çahargah), “Qaladan-qalaya” (Cis şur) adlı yallıları tədqiqata cəlb etmişdir.

G.Məmmədovanın nota yazdığı “Qaz-qazı” (Cis şur), “Qaleyi” (D segah), “Hoy-narə” (Cis şur) yallıları “Naxçıvan musiqi folkloru” kitabında [9] öz əksini tapmışdır.

“Yallı”larımızın qorunması və yaşadılması sahəsində görkəmli tarzən və pedaqoq Ə.Məmmədlinin topladığı nümunələr də çox dəyərlidir. O, unudulmaqda olan yallı rəqslərimizi nota yazmışdır. Əkrəm və Kənan Məmmədlilərinin birlikdə topladıqları və nota saldıqları nümunələr 2015-ci ildə “Naxçıvan – Şərur el yallıları” adlı məcmuədə [10] işıq üzü görmüşdür. Burada yallıların ifa xüsusiyyətlərindən, not yazılarından və variantlarından bəhs edilir. Təqdim olunan yallı nümunələri melodiyanı solo ifa edən və züü tutan iki zurnanın partiyası, o cümlədən də zərb alətlərinin funksiyasını yerinə yetirən çönbax və çiləkin not yazısında qeyd edilib. Həmin yallıların əksəriyyəti Naxçıvanın Şərur bölgəsinə aiddir. Onu da qeyd edək ki, Şahbuz rayonundan və Türkiyənin İqdır, Ərzurum bölgələrindən toplanmış Azərbaycan köklü yallı rəqsləri də adı çəkilən məcmuəyə daxil edilmişdir. “Naxçıvan – Şərur el yallıları” adlı məcmuədə 92 yallının (**Bax: cədvəl № 4**) not yazısı öz əksini tapmışdır.

Cədvəl №4

Yallının adı	Hissələrinin sayı	Məqamı	Metri	Tempi	Diapazonu
1. Ağrı gülü yallısı	2	C şur	2/4; 6/8	Andante;	b^1-as^2

				<i>Allegro</i>	b^1-g^2
2. Aman Lelo yallısı	1	C şur	6/8	<i>Moderato</i>	c^2-g^2
3. Aman yar yallısı	1	D şur	2/4	<i>Moderato</i>	d^2-a^2
4. Amangəl yallısı	1	D şur	2/4	<i>Moderato</i>	d^2-a^2
5. Asta Qarabağı yallısı	2	D segah	3/4; 6/8	<i>Andante;</i> <i>Allegro</i>	d^2-b^2 b^2-as^2
6. Ay xanım yallısı	1	D şur	6/8	<i>Moderato</i>	d^2-g^2
7. Baharı yallısı	3	G şur – E segah – F rast	3/8; 6/8; 6/8	<i>Andante;</i> <i>Moderato;</i> <i>Allegro</i>	g^2-d^3 c^2-b^2
8. Bəndi yallısı	1	F rast	6/8	<i>Allegro</i>	e^2-c^3
9. Bəndil yallısı	2	C rast	2/4; 6/8	<i>Moderato;</i> <i>Allegro vivo</i>	g^1-e^2
10. Bir addım geri yallısı	2	D şur	2/4; 6/8	<i>Andante;</i> <i>Allegro</i>	d^2-c^3
11. Cərgəbaz yallısı	1	E şur	2/4	<i>Moderato</i>	cis^2-a^2
12. Çaleyi yallısı	2	D şur – F rast – D şur	2/4; 6/8	<i>Andante;</i> <i>Allegro</i>	d^2-a^2 c^2-b^2
13. Çinq-çinq yallısı	2	D şur	2/4; 6/8	<i>Andante;</i> <i>Allegro</i>	d^2-g^2
14. Çökəli yallısı	1	E segah – D şur	2/4	<i>Andante</i>	c^2-a^2
15. Dağ gülü yallısı	1	D segah	6/8	<i>Allegro</i>	d^2-g^2
16. Dağı yallısı	1	D hümayun	6/8	<i>Allegro</i>	d^2-a^2
17. Dalan yallısı	1	C rast	$\frac{3}{4}$	<i>Allegro</i>	h^1-f^2
18. Desoy yallısı	2	D şur	2/4; 6/8	<i>Andante;</i> <i>Allegro</i>	c^2-b^2
19. Dəlo yallısı	1	D şur	6/8	<i>Allegro</i>	d^2-g^2
20. Dikdabanı yallısı	1	D şur	2/4	<i>Andante</i>	e^2-a^2
21. Dönə yallısı	2	D segah	6/8; 6/8	<i>Andante;</i> <i>Allegro</i>	b^1-g^2
22. Durqoyu yallısı	2	D şur	3/4; 6/8	<i>Moderato;</i> <i>Allegro</i>	c^2-c^3
23. El yallısı	3	D şur	2/4; 3/4; 6/8	<i>Largo;</i> <i>Moderato;</i> <i>Allegro</i>	h^1-c^3 c^2-a^2
24. II El yallısı	2	D şur – E segah – D şur	2/4; 6/8	<i>Andante;</i> <i>Allegro</i>	h^1-c^3 h^1-b^2
25. Əfsəri yallısı	1	D şur – F rast - D şur	6/8	<i>Allegro</i>	c^1-a^2
26. Gilani yallısı	2	D şur	2/4; 6/8	<i>Andante;</i> <i>Allegro</i>	c^2-g^2
27. Göyçəmənı yallısı	1	F rast	6/8	<i>Allegro</i>	e^2-a^2
28. Gülüşənə yallısı	2	D şur	3/4; 6/8	<i>Moderato;</i> <i>Allegro</i>	d^2-g^2 h^1-g^2
29. Güneyi yallısı	2	F rast	2/4; 6/8	<i>Andante;</i> <i>Allegro</i>	e^2-c^3
30. Hazıraviçin yallısı	2	D şur	2/4; 6/8	<i>Moderato;</i> <i>Allegro</i>	c^2-g^2
31. Hərilli yallısı	2	C şur	2/4; 6/8	<i>Andante;</i>	d^2-b^2

				<i>Allegro</i>	
32. Höynəri yallısı	1	F rast	6/8	<i>Allegro vivo</i>	d^2-a^2
33. Xanı xanı yallısı	2	D şur	3/4; 6/8	<i>Moderato;</i> <i>Allegro</i>	h^1-as^2 c^2-as^2
34. Xələfi yallısı	2	D şur	3/4; 6/8	<i>Moderato;</i> <i>Allegro</i>	h^1-as^2 d^2-g^2
35. Xəlili yallısı	2	E segah	3/4; 6/8	<i>Andante;</i> <i>Allegro</i>	e^2-c^3 c^2-c^3
36. İki ayağı yallısı	2	D bayatı-şiraz	2/4; 6/8	<i>Andante;</i> <i>Allegro</i>	cis^2-a^2 cis^2-g^2
37. İkinci iki ayağı yallısı	2	D çahargah	3/4; 6/8	<i>Allegro;</i> <i>Allargo</i>	cis^2-g^2
38. İrəvanı yallısı	2	E segah	3/4; 6/8	<i>Andantino;</i> <i>Allegro</i>	c^2-d^3 h^1-b^2
39. Kafeyi yallısı	1	E segah	6/8	<i>Allegro</i>	e^2-a^2
40. Kərimbəy yallısı	2	C rast	2/4; 6/8	<i>Moderato;</i> <i>Allegro</i>	c^2-g^2 c^2-a^2
41. Köçəri yallısı	2	E segah – D şur	2/4; 6/8	<i>Moderato;</i> <i>Allegro vivo</i>	d^2-as^2 dis^2-a^2
42. Köşginən gəl yallısı	1	C rast	6/8	<i>Andante</i>	g^1-f^2
43. Qaleyi yallısı	3	D şur	2/4; 3/4; 6/8	<i>Andante;</i> <i>Moderato;</i> <i>Allegro</i>	c^2-b^2 d^2-a^2
44. Qara kilsə yallısı	1	E segah	$\frac{3}{4}$	<i>Andante</i>	c^2-b^2
45. Qaz ayağı yallısı	1	E segah	6/8	<i>Allegro</i>	e^2-h^2
46. Qazı-qazı yallısı	1	D şur – E segah	6/8	<i>Allegro</i>	c^2-b^2
47. Qəmbəryamanı yallısı	1	E segah	2/4	<i>Moderato</i>	e^2-a^2
48. Qənimo yallısı	1	D şur	6/8	<i>Allegro</i>	a^1-a^2
49. Qızbiryana yallısı	2	D segah	2/4; 6/8	<i>Moderato;</i> <i>Allegro vivo</i>	d^2-g^2
50. Qızılbaş yallısı	1	D şur	2/4	<i>Moderato</i>	d^2-a^2
51. Qoçəri yallısı	1	D şur	2/4	<i>Moderato</i>	d^2-b^2
52. Leyla hanı yallısı	2	D şur	2/4; 6/8	<i>Andante;</i> <i>Allegro</i>	d^2-b^2
53. Ləyli xanı yallısı	2	D şur	3/4; 6/8	<i>Moderato;</i> <i>Allegro</i>	d^2-g^2
54. Mərcanı yallısı	2	D şur	3/4; 6/8	<i>Moderato;</i> <i>Allegro</i>	c^2-b^2 c^2-a^2
55. Mərcanlar yallısı	2	D şur	2/4; 6/8	<i>Moderato;</i> <i>Allegro</i>	f^1-c^3 f^2-c^2
56. Nanay yallısı	1	E segah	6/8	<i>Allegro</i>	c^2-a^2
57. Nareyi yallısı	1	D şur	6/8	<i>Allegro</i>	c^2-c^3
58. Nazilə yallısı	1	D şur	6/8	<i>Allegro</i>	d^2-g^2
59. Nuran yallısı	1	D şur	2/4	<i>Andante</i>	f^2-c^3
60. Nuraşan yallısı	2	D şur	3/4; 6/8	<i>Andante;</i> <i>Allegro</i>	d^2-g^2
61. Osmanlı yallısı	2	C şur	2/4; 6/8	<i>Andante;</i> <i>Allegro</i>	es^2-c^3
62. Papili yallısı	1	D şur	6/8	<i>Allegro</i>	d^2-b^2
63. Paşam gəl yallısı	1	F rast – D şur – F rast	6/8	<i>Allegro</i>	c^2-as^2

64. Rüstəmbazı yallısı	2	C şur	2/4; 6/8	<i>Moderato;</i> <i>Allegro vivo</i>	b^1-c^3
65. Salamı yallısı	1	D şur	6/8	<i>Allegro</i>	c^2-b^2
66. Şareyi yallısı	1	E segah	6/8	<i>Allegro</i>	c^2-a^2
67. Seyranı yallısı	1	C rast	6/8	<i>Allegro</i>	h^2-e^2
68. Səlani yallısı	2	D segah	2/4; 6/8	<i>Andante;</i> <i>Allegro</i>	d^2-g^2
69. Sər-səri yallısı	1	D şur	6/8	<i>Allegro</i>	c^2-a^2
70. Sərsəvan yallısı	1	D şur	6/8	<i>Allegro</i>	d^2-b^2
71. Sındırma yallısı	1	D rast – H şur	6/8	<i>Allegro</i>	gis^1-c^3
72. Siyaqutu yallısı	2	D şur	6/8; 6/8	<i>Andante;</i> <i>Allegro</i>	d^2-b^2 d^2-a^2
73. Söylə yallısı	2	D şur	3/4; 6/8	<i>Moderato;</i> <i>Allegro</i>	d^2-b^2 d^2-a^2
74. Suskayı yallısı	1	C rast	6/8	<i>Allegro</i>	a^1-g^2
75. Şahsevəri yallısı	2	F rast	3/4; 6/8	<i>Moderato;</i> <i>Moderato</i>	c^2-a^2 d^2-b^2
76. Şahgəldi yallısı	1	D şur	6/8	<i>Allegro</i>	d^2-a^2
77. Şamama gəlin yallısı	2	D şur	2/4; 6/8	<i>Moderato;</i> <i>Allegro</i>	d^2-g^2
78. Şəli-Şəli yallısı	2	D şur	2/4; 6/8	<i>Moderato;</i> <i>Allegro</i>	d^2-b^2
79. Şərili köçərisi yallısı	2	E çahargah	2/4; 6/8	<i>Moderato;</i> <i>Allegri vivo</i>	e^2-h^2
80. Şərili yallısı	1	D şur	2/4	<i>Moderato</i>	d^2-b^2
81. Şirhanı yallısı	1	C rast	2/4	<i>Moderato</i>	g^1-g^2
82. Tello yallısı	1	Es rast – D segah – Es rast – C şur	6/8	<i>Allegro</i>	c^2-g^2
83. Tənzərə yallısı	2	D şur	2/4; 6/8	<i>Andante;</i> <i>Allegro</i>	d^2-c^3 c^2-b^2
84. Tirməşal yallısı	2	C şur; C rast	2/4; 6/8	<i>Andante;</i> <i>Allegro</i>	c^2-g^2 h^1-g^2
85. Türkanı yallısı	2	D şur	2/4; 6/8	<i>Andante;</i> <i>Allegro</i>	c^2-a^2
86. Urfanı yallısı	2	D şur	2/4; 6/8	<i>Andante;</i> <i>Allegro</i>	c^2-a^2 c^2-b^2
87. Urfanı yallısı (2-ci variant)	2	D şur	2/4; 6/8	<i>Andante;</i> <i>Allegro vivo</i>	c^2-a^2
88. Üç ayağı yallısı	2	D şur	3/4; 6/8	<i>Moderato;</i> <i>Allegro</i>	h^1-a^2 c^2-a^2
89. Üç ayağı yallısı (2-ci variantda)	2	H şur– E şur – H şur	6/8; 6/8	<i>Moderato;</i> <i>Allegro</i>	a^1-a^2
90. Yeli yeri yallısı	1	D şur – F rast – D şur	6/8	<i>Moderato</i>	c^2-a^2
91. Zəngi yallısı	1	C rast	6/8	<i>Allegro</i>	a^1-fis^2
92. Zor-zoru yallısı	2	D şur – F rast – D şur	2/4; 6/8	<i>Andante;</i> <i>Allegro</i>	d^2-c^3

Tədqiqatçı R.Bəhmənlinin uzun illər apardığı araşdırmalar nəticəsində ərsəyə gəlmiş “Azərbaycan yallıları” adlı dərs vəsaitində [2] Naxçıvan MR, Şəki, Şirvan, Kəlbəcər və İrəvandan toplanmış 90 adda yallı rəqsinin not yazısı, eləcə də onların qədim tarixi, ritmik xüsusiyyətləri, xoreoqrafik oyun qaydaları haqqında geniş məlumat öz əksini tapmışdır. Onlardan 20-si bir hissəli, 66-ı iki hissəli, 4-ü isə üç

hissəli yallılardır. Yuxarıda adları qeyd edilən alimlərdən fərqli olaraq R.Bəhmənli tanınmış yallılarla yanaşı, “Havari”, “Dərviş baba”, “Oravan”, “Dizdən qırma”, “Paşa köçdü”, “Gülü basma”, “Ala gülbəngi”, “Ağbulaq”, “Ulu yurd”, “Ağbaba”, “Məzrə”, “Göyçə”, “Hacı Nəzər”, “Papılı”, “Qalaça”, “Yellicə”, “İstibulaq” kimi rəqləri də nota yazmışdır. **Bax: cədvəl № 5.** Onun 2003-2015-ci illərdə topladığı yallılar əsasən müxtəlif zurna və qismən də qarmon ifaçılarından nota salınmışdır.

Cədvəl № 5

Yallının adı	Hissə-lərinin sayı	Məqamı	Metri	Tempi	Diapazonu
1.Naxçıvan	2	F rast – F rast	3/4; 6/8 (3/4)	<i>Allegro; Vivo</i>	$c^1-b^1; c^1-c^2$
2.Qənimo	1	A şur – C rast – H segah – A şur	6/8	<i>Allegretto</i>	g^1-e^2
3.Festivalı /Gümrü	2	D şur – F rast – D şur; D şur	2/4; 6/8	<i>Andante; Allegro</i>	$d^1-b^2; d^1-a^2$
4.Köçəri (Şəhur variantı)	2	E segah; E segah	2/4; 6/8	<i>Andante; Presto</i>	$c^1-h^2; c^1-b^2$
5.Zülfanı	1	A şur	6/8	<i>Allegretto</i>	g^1-d^2
6.Delasoru / Buğda II hissə (Ordubad variantı); II hissə (Şəhur variantı)	2	D şur; D şur; D şur	2/4; 6/8; 6/8	<i>Andante; Allegro</i>	$c^1-b^2; c^1-b^2$
7.Kürdü	1	D şur	6/8	<i>Moderato</i>	$c^1-c^2; c^1-c^2$
8.Ürfanı	2	G şur; G şur – B rast – G şur	2/4; 6/8	<i>Moderato; Vivo</i>	$f^1-g^2; e^1-es^2$
9.Çopudum	2	E segah – G şur – E segah; E segah	3/8; 6/8	<i>Andante; Allegro</i>	$c^1-es^2; c^1-h^1$
10. Ağbaba	2	E segah; E segah	2/4; 6/8	<i>Andante; Presto</i>	$c^1-b^1; c^1-h^1$
11.Hoynare	1	G rast	6/8	<i>Allegretto</i>	d^1-h^2
12.Dəhnə / El yallısı	2	D şur; D şur – E segah – D şur	2/4; 6/8	<i>Andante; Vivo</i>	$c^1-b^1; c^1-b^1$
13. Xələfi	2	E şur; E şur	3/4; 6/8	<i>Moderato; Presto</i>	$cis^1-c^2; d^1-a^1$
14.Çöp-çöpü / Nehrəmi	1	H segah	6/8 (3/4)	<i>Allegro</i>	a^1-es^2
15.Laçın bala	1	D şur	6/8	<i>Moderato</i>	c^1-b^1
16.Dırqoyu / Qaleyi; Siyaqutu	2	C rast; C rast – A şur	4/4; 6/8	<i>Moderato; Allegro</i>	$g^1-f^2; fis^1-f^2$
17.Köçəri (Ordubad variantı)	2	E segah; E segah	2/4; 6/8	<i>Andante; Presto</i>	$c^1-a^1; c^1-a^1$
18.Ulu yurd; Qayabaşı	2	G şur – B rast – G şur; G şur – B rast – G şur	2/4; 6/8	<i>Andante; Vivo</i>	$f^1-g^2; f^1-f^2$
19.Göyçə	2	F rast; F rast	2/4; 6/8	<i>Andante; Vivo</i>	$d^1-b^1; c^1-b^1$

20. Şareyi	2	E şur; E şur	2/4; 6/8	<i>Andante;</i> <i>Allegro</i>	d^1-c^2 ; d^1-c^2
21. Poppuri / Dəlilo	2	F rast	2/4; 6/8	<i>Andante;</i> <i>Vivo</i>	d^1-b^1 ; d^1-b^1
22. Çəçələ barmaq	2	F rast; F rast	3/8; 6/8 (3/4)	<i>Andante;</i> <i>Vivo</i>	e^1-b^1 ; e^1-b^1
23. Dönə	2	H segah; H segah	3/8; 6/8	<i>Andante;</i> <i>Presto</i>	g^1-fis^2 ; g^1-fis^2
24. İstibulaq / Qayış tutdu	2	B hümayun – D şüştər – B hümayun; A şur – E şur	3/8; 6/8	<i>Andante;</i> <i>Vivo</i>	d^1-b^1 ; d^1-b^1
25. Daşbulağı	1	D şur	3/4 (6/8)	<i>Allegro</i>	c^1-a^1
26. Gülü basma / Məmmədbağır 1	2	F rast; F rast	2/4; 6/8 (3/4)	<i>Andante;</i> <i>Allegro</i>	c^1-b^1 ; c^1-b^1
27. Sareyi / Qofeyi	1	H segah	6/8	<i>Allegro</i>	g^1-d^2
28. Şahbuz / Bayram yallısı	2	D şur – F rast – D şur – F rast – D şur	2/4; 6/8	<i>Andante;</i> <i>Allegro</i>	h^k-c^2 ; h^k-c^2
29. Güleynare	2	G rast; G rast	2/4; 6/8	<i>Andante;</i> <i>Presto</i>	d^1-c^2 ; d^1-c^2
30. Yellicə / Novruzu	2	A şur – C rast – A şur; A şur – C rast – A şur	2/4; 6/8	<i>Andante;</i> <i>Vivo</i>	g^1-a^2 ; g^1-a^2
31. Çınqı-çınqı / Xərəc	2	D şur; D şur	2/4; 6/8	<i>Andante;</i> <i>Allegro</i>	d^1-a^1 ; d^1-b^1
32. El yallısı	2	D şur – E segah – F rast – D şur; D şur – F rast – D şur	3/4; 6/8	<i>Moderato;</i> <i>Allegro</i>	c^1-c^2 ; c^1-c^2
33. Ağbulaq	2	E şur – Fis segah – E şur; E şur – Fis segah – E şur	2/4; 6/8	<i>Andante;</i> <i>Allegro</i>	d^1-c^2 ; d^1-c^2
34. Dərviş baba	1	A segah	6/8	<i>Allegro</i>	f^1-es^2
35. Şəki	1	B şüştər	4/4	<i>Andante,</i> <i>Allegro</i>	b^k-c^2
36. Tənzərə (Şəhur variantı)	2	A şur; A şur	2/4; 6/8	<i>Andante;</i> <i>Allegro</i>	g^1-e^2 ; g^1-e^2
37. Zopu	1	Fis segah	6/8	<i>Allegro</i>	cis^1-h^1
38. Ay lələ	2	E segah; E segah	2/4; 6/8	<i>Andante;</i> <i>Allegro</i>	e^1-h^1 ; e^1-h^1
39. İkiayaq	2	F rast; E segah	3/4; 6/8	<i>Allegro;</i> <i>Presto</i>	c^1-b^1 ; c^1-a^1
40. Tirmə şal / Arzuman	2	F rast; F rast	2/4; 6/8 (3/4)	<i>Moderato;</i> <i>Presto</i>	e^1-c^2 ; c^1-c^2
41. İrəvan / Dördayaq	3	E segah; E segah; E segah	3/4; 3/8; 6/8	<i>Allegro;</i> <i>Allegro;</i> <i>Presto</i>	h^k-c^2 ; c^1-c^2 ; c^1-b^1
42. Hacı Nəzər	2	G rast; G rast	2/4; 6/8	<i>Andante;</i> <i>Vivo</i>	f^1-c^2 ; fis^1-c^2
43. Tənzərə (Ordubad variantı)	2	E şur; E şur	2/4; 6/8	<i>Andante;</i> <i>Allegro</i>	e^1-h^1 ; e^1-c^2
44. Gopu	3	H şur – D rast – H	3/4; 6/8	<i>Allegro;</i>	a^1-g^2 ; a^1-g^2

		şur; Cis segah; D rast	(3/4); 6/8	<i>Allegro; Presto</i>	gis^1-e^2
45.Şərrur / Ovçular I hissə (Naxçıvan variantı); I hissə (Şirvan variantı)	2	A şur; H segah – A şur; A şur	2/4; 2/4; 6/8	<i>Andante; Andante; Presto</i>	$g^1-g^2; g^1-f^2; fis^1-e^2$
46.Nare	1	D şur	6/8	<i>Allegro</i>	d^1-b^1
47.Şəranı	2	F II növ çahargah; F II növ çahargah	3/4; 6/8 (3/4)	<i>Allegro; Allegro</i>	$c^1-c^2; c^1-c^2$
48.Qaladan-qalaya	2	G şur; G şur	2/4; 6/8	<i>Andante; Presto</i>	$g^1-f^2; g^1-f^2$
49.Ordubad	2	D şur – E segah – D şur; D şur – E segah – D şur	2/4; 6/8	<i>Andante; Allegro</i>	$h^k-a^1; h^k-a^1$
50.Havarı	2	D şur – A şur – D şur; D şur	2/4; 6/8	<i>Andante; Vivo</i>	$c^1-d^2; c^1-c^2$
51.Papılı	2	E şur; Fis segah	2/4; 6/8	<i>Andante; Vivo</i>	$g^1-c^2; d^1-b^2$
52.Qaraçuxa / Zağalı	2	D şur; D şur	2/4; 6/8 (3/4)	<i>Andante; Vivo</i>	$c^1-c^2; c^1-b^1$
53.Üç pəncə / Axsaq yallı	2	C şüştər; C şüştər	2/4; 6/8	<i>Andante; Vivo</i>	$f^1-d^2; f^1-d^2$
54.Kürdün ağırı	3	D şur; D şur; D şur	4/4; 3/4; 6/8	<i>Andante; Allegro; Presto</i>	$h^k-d^2; h^k-b^2; c^1-b^1$
55.Ala gülbəngi	2	F rast; F rast	3/4; 6/8	<i>Andante; Vivo</i>	$c^1-b^1; c^1-b^1$
56.Qalaça	2	C şüştər; C şüştər	3/4; 6/8	<i>Moderato; Vivo</i>	$d^1-d^2; e^1-c^2$
57.Tello	1	C rast	6/8 (3/4)	<i>Allegro</i>	g^1-f^2
58.Dal Dağıstanı	2	E şur – G rast – E şur; E şur – G rast – E şur	2/4; 6/8 (3/4)	<i>Andante; Vivo</i>	$c^1-c^2; d^1-c^2$
59.Qazı-qazı	1	G şur – B rast – G şur	6/8	<i>Moderato</i>	f^1-es^2
60.Dizdən qırma / Ağır yallı	2	A şur; A şur	3/8; 6/8	<i>Andante; Allegro</i>	$f^1-e^2; ges^1-f^2$
61.Gülbəndi	2	D şur – D şur	2/4; 6/8	<i>Moderato; Vivo</i>	$h^k-d^2; h^k-d^2$
62.Üçayaq	2	C çahargah – C çahargah	3/4; 6/8	<i>Allegro; Allegro</i>	$c^1-h^1; des^1-h^1$
63.Üçbarmaq	1	B II növ çahargah – B çahargah	6/8 (3/4)	<i>Allegro</i>	b^k-es^2
64.Altı qızlar	2	E segah; E segah	2/4; 6/8	<i>Moderato; Presto</i>	$h^k-b^1; c^1-b^1$
65.Kürdüstanı	2	E segah; E segah	2/4; 6/8	<i>Andante; Vivo</i>	$e^1-a^1; e^1-a^1$
66.Leyli xanı	2	E şur; E şur	6/8; 6/8	<i>Allegro; Presto</i>	$d^1-h^1; d^1-h^1$
67.Qara Pir	2	B rast; B rast	2/4; 6/8 (3/4)	<i>Andante; Presto</i>	$f^1-f^2; f^1-f^2$
68.Ver-veri	1	E segah	6/8	<i>Allegro</i>	c^1-b^1
69.Məzrə / Çubuqlu yallı	2	C şüştər; C şüştər	2/4; 6/8 (3/4)	<i>Andante; Allegro</i>	$g^1-f^2; f^1-f^2$
70.Taciri	2	F rast; F rast	2/4; 6/8 (3/4)	<i>Andante; Allegro</i>	$e^1-c^2; e^1-c^2$
71.Yeqara	2	E segah; E segah	2/4; 6/8	<i>Andante; Presto</i>	$e^1-d^2; e^1-c^2$

72.Hərbə-zorba / Üz-üzə	2	A şur – H segah – A şur	2/4; 6/8 (3/4)	<i>Moderato; Vivo</i>	$g^1-g^2; g^1-g^2$
73.Bakı	2	F II növ çahargah – B çahargah – F II növ çahargah; F II növ çahargah – B çahargah – F II növ çahargah	2/4; 6/8	<i>Andante; Vivo</i>	$d^1-d^2; d^1-d^2$
74.Mərcanlar / Cüt yallı	2	Fis segah	2/4; 6/8	<i>Andante; Vivo</i>	$d^1-d^2; d^1-c^2$
75.Culfa	2	F rast – F rast	2/4; 6/8	<i>Andante; Vivo</i>	$c^1-b^1; c^1-b^1$
76.Köhnə Qaradağlı	1	E şur; Fis segah	6/8	<i>Allegro</i>	d^1-e^2
77.Paşa köçdü / Cüt ayaq	2	G şur; G şur	3/4; 6/8	<i>Vivo; Allegro</i>	$f^1-d^2; g^1-es^2$
78.Oravan	2	A segah; A segah	2/4; 6/8	<i>Andante; Vivo</i>	$f^1-e^2; f^1-des^2$
79.Tərs yallı	2	F rast – D şur – F rast	3/4; 6/8 (3/4)	<i>Allegro; Presto</i>	$h^1-b^1; c^1-b^1$
80.Nənükə / Döymə Yallı	2	D şur; D şur	6/8; 6/8	<i>Allegretto; Presto</i>	$c^1-b^1; a^k-b^1$
81.Tala	1	G şur – A segah – G şur	2/4	<i>Moderato</i>	f^1-es^2
82.Qəmlo	1	D şur	6/8	<i>Allegro</i>	c^1-h^1
83.Sürütmə / Qədim yallı	1	G şur	2/4	<i>Andante</i>	f^1-d^2
84.Çilgəz / İki dəstə	2	D şur - F rast - D şur; D şur - F rast - D şur	2/4; 6/8 (3/4)	<i>Andante; Allegro</i>	$c^1-d^2; c^1-d^2$
85.Turacı	2	G rast; G rast	3/8; 6/8	<i>Moderato; Vivo</i>	$d^1-d^2; d^1-d^2$
86.Məlhəm	2	D şur; D şur – F rast – D şur	2/4; 6/8 (3/4)	<i>Andante; Allegro</i>	$d^1-d^2; c^1-c^2$
87.Tamaşa / Dəsmal yallısı	3	D şur; D şur; D şur	2/4; 6/8; 6/8	<i>Andante; Allegro; Presto</i>	$d^1-d^2; d^1-d^2; c^1-c^2$
88.Məhsul	2	D şur – F rast – D şur; D şur – F rast – D şur	2/4; 6/8	<i>Andante; Allegretto</i>	$c^1-d^2; h^k-c^1$
89.Azərbaycan	2	G şur; G şur	6/8 (3/4); 6/8	<i>Allegretto; Vivo</i>	$g^1-g^2; f^1-d^2$
90.Gəmiqaya I hissə; II hissə (Şahbuz variantı); II hissə (Ordubad variantı)	2	F rast – D şur; D şur; D şur	2/4; 6/8; 6/8	<i>Andante; Vivo; Vivo</i>	$c^1-d^2; d^1-g^1; d^1-a^1$

Ayrı-ayrı illərdə nota salınmış yallı nümunələrinin adı, hissələrinin sayı, musiqi ölçüsü, tempi, məqamı, melodik diapazonu, o cümlədən də onlar arasındakı eyniyyət və müxtəliflik yuxarıdakı cədvəllərdə əks etdirilmişdir. Cədvəl №1-də göründüyü kimi, B.Hüseynlinin not yazısına əsasən “Ürfanı” yallısı üç hissəlidir. Lakin digər cədvəllərdə həmin yallının iki hissəli olduğunu gördük. “Qazı-qazı” yallısı üçüncü, dördüncü və beşinci cədvəllərdə bir hissəli, ikinci cədvəldə iki hissəli, B.Hüseynlinin not

yazısına əsasən isə üç hissəli rəqs kimi əks etdirilib. S.Əlizadə “Sələsüz” adlı yallının bir və iki hissəli variantını nota yazıb.

Cədvəl №1-də göstərilən bir hissəli “Ciran-ciran” yallisına digər cədvəllərdə rast gəlmirik. Cədvəl №1-də, 2-də və 3-də göstərilən iki hissəli “Qaladan-qalaya” və “Gopu” yallıları cədvəl №4-də əks olunmayıb.

Göründüyü kimi, eyni yallı nümunələrinin ayrı-ayrı illərə aid müxtəlif not yazısında onların bir, iki və üç hissədən ibarət olması bu janrın uzun mərhələli inkişaf prosesi və həmin rəqlərin variantlığı ilə əlaqədardır. Yallılar arasında melodik diapazonu b_3, x_4 intervallarını əhatə edən nümunələrə də rast gəlmək mümkündür. Məsələn: S.Əlizadənin not yazısına əsasən iki hissəli “Papiro” yallisının I hissəsinin melodik diapazonu b_3 intervalı həcmindədir. Ə.Məmmədlinin nota yazdığı melodik diapazonu x_4, x_5 intervalı həcmində olan yallı nümunələri cədvəl №4-də əks olunub. “Ay xanım yallısı”, “Qəmbəryamanı yallısı”, “Kərimbəy yallısı”, “Siyaqutu yallısı” və digərləri buna nümunədir. R.Bəhmənlinin nota yazdığı yallılar arasında ən məhdud diapazon $əks_5$ intervalını əhatə edir. Həmin nümunələr cədvəl №5-də əks olunub. Bunlara “Çöp-çöpü / Nehrəmi”, “Çəçələ barmaq”, “Hacı Nəzər” nümunədir. Məlumdur ki, melodik diapazonun məhdud çərçivədə olması yallıların arxaikliyi göstərir.

Nadir sənət incilərimizdən sayılan yallıların qayaüstü təsvirlərə əsasən tədqiqi, ifa edilməsi, xoreoqrafik və musiqi tərəfdən araşdırılması, toplanması, nota yazılması və nəşr edilərək gələcək nəsillərə mədəni miras kimi ötürülməsi müasir paleoxoreoqrafiyanın, etnoxoreologiyanın və etnomusiqişünaslığın əsas vəzifələrindəndir. Yallı rəqlərimizin not nəşrlərinin gələcək araşdırmaların tədqiqat obyektinə çevriləcəyini düşünürük. Bu istiqamətdə görülən işlərlə birlik və vəhdət mücəssəməsi olan Azərbaycan yallılarını nadinc qonşularımız tərəfindən özününküləşdirmək təhlükəsindən xilas edə biləcəyimizi, milli musiqi xəzinəmizi və Azərbaycan etnomusiqişünaslığını daha da zənginləşdirəcəyimizi ehtimal edirik.

ƏDƏBİYYAT:

Azərbaycan dilində

1. Bağirov İ. “Yallı” haqqında bəzi qeydlər. // “Ədəbiyyat və incəsənət” qəz., Bakı, 1972, 8 iyul.
2. Bəhmənli R. Azərbaycan yallıları. B.: Mütərcim, 2018, 140 s.
3. 3.Ələkbərova Ə. Yallı sənəti və onun Gəmiqaya rəsmləri ilə bağlılığı. // “Qobustan” jurnalı, 1999, № 2, s. 42-44
4. 4.Əlizadə S. Naxçıvan yallıları. Diplom işi. Ü.Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası. Bakı, 1971, 62 s.
5. Həsənov K. Qədim Azərbaycan xalq rəqləri. B.: İşıq, 1983, 59 s.
6. Hüseynli B. Azərbaycan xalq rəqs melodiyaları. I dəftər. B.: Azərnəşr, 1965, 42 s.
7. İsayadə Ə; Məmmədov N. Azərbaycan xalq mahnıları və oyun havaları. B.: Elm, 1984, 76 s.
8. Quliyeva A. Türk aləmində Naxçıvan musiqi mədəniyyəti. Sən.üzrə fəlsəfə doktoru alimlik dərəcəsi almaq üçün təqdim edilmiş dis. Avtoref. Naxçıvan, 2011, 25 s
9. Məmmədova G. Naxçıvan musiqi folkloru. B.: ADPU-nəşriyyatı, 2012, 235 s.
10. Məmmədli Ə; Məmmədli K. Naxçıvan-Şərur el yallıları. N.: “Əcəmi” Nəşriyyatı Poliqrafiya Birliyi, 2015, 276 s.
11. Mirzəyev M. Naxçıvan xalq musiqisi. N.: “Əcəmi” Nəşriyyatı Poliqrafiya Birliyi, 2014, 48 s. (Təkrar nəşr).

12. Seyidov M. Azərbaycan xalqının soykökünü düşünərkən. B.: Yazıçı, 1989, 485 s.

Rus dilində

13. Алекперова А. Хороводные танцы «яллы» Нахичеванской зоны: Автор. диссерт. на соиск. уч. степ. кандид. искусств. Баку, 1994, 24 с.

14. Алекперова А.М. Хороводные танцы «яллы» Нахичеванской зоны: Дис. ...кандид. искусств. Баку, 1994, 124 с.

Фазиля НАБИЕВА

Старший научный сотрудник лаборатории
«Усовершенствование национальных
музыкальных инструментов» АНК,
доктор философии по искусствоведению

**О ЗНАЧЕНИИ НОТНЫХ ИЗДАНИЙ ТАНЦА “ЯЛЛЫ”
В ЭТНОМУЗЫКОВЕДЕНИИ**

Резюме: В статье дается обширная информация о нотных изданиях танцев «Яллы», собранных и нотированных отдельными азербайджанскими исследователями в разные годы. В составленных таблицах представлены названия, количество частей, ладовая основа, музыкальный размер, темп и диапазон звукоряда различных танцев «Яллы».

Ключевые слова: «Яллы», круговые ритуалы, поклонение солнцу, нотация, нотный сборник

Fazila NABIYEVA

Senior Researcher of the laboratory
“Improvement of national musical instruments” of AMC
Ph.D

**ETHNOMUSICOLOGICAL SIGNIFICANCE OF MUSICAL EDITIONS
OF THE DANCE "YALLI"**

Summary: The article is devoted to the species diversity of the ancient Azerbaijani dance “Yalli”, which have an ancient history, included in the list of intangible heritage of UNESCO. It is noted that the round dance “Yalli”, symbolizing the worship of the sun, is associated with the early form of people's worldview. Opinions about the etymology of the dance “Yalli” are confirmed by quotations contained in the sources. Information is given about the first musical editions of dances collected and notated by individual researchers in different years. The presented tables show the names, number of parts, mode basis, musical meter, tempo and the scale of the dance “Yalli”.

Keywords: “Yalli”, circular rituals, sun worship, notation, music compilation

Rəyçilər: sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Lalə Hüseynova;
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Fəttah Xalıqzadə

Əhsən RƏHMANLI

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

Email: ahsanrahmanli@mail.ru

RƏQQASƏ ALİYƏ RAMAZANOVANIN PROFESSIONAL İFAÇILIQ XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Xülasə: *Məqalədə məşhur rəqs sənətçisi, əməkdar artist, Azərbaycan Dövlət Mahnı və Rəqs Ansamblının solisti Aliyə Ramazanovanın həyat və fəaliyyətindən bəhs olunur. Burada onun yüksək peşəkarlığından, ifaçılıq xüsusiyyətlərindən, üstün cəhətlərindən, solo rəqslərindən söhbət açılır. Mövzuda bu məharətli ifaçının səhnə görünüşünə, plastikasına, mimikasına, hərəkətlərinin xüsusiyyətlərinə, obraz yaratmaq bacarığına dair məsələlər işıqlandırılır.*

Açar sözlər: *rəqs sənəti, rəqqasə, Aliyə Ramazanova, solo rəqs*

Azərbaycanda peşəkar rəqs kollektivləri yarandığı dövrdən indiyə qədər xeyli sayda rəqqasələrimiz yetişmiş, püxtələşib məşhurlaşmış, ad-san qazanmış, ölkəmizdə, keçmiş SSRİ məkanında və xarici dövlətlərdə kütləvi, duet və solo rəqslərdə çıxış edərək böyük məharətlə, sevə-sevə xalq rəqslərimizi tərənnüm ediblər. Onların hər biri milli rəqs sənətinin füsunkar gözəlliklərini, ifa xüsusiyyətlərini, spesifik cəhətləri, bədii-estetik dəyəri öz ifasında açıb göstərə və layiqincə təsvir edərək sevdirə biliblər. Belə rəqqasələr arasında xalq artisti və əməkdar artist fəxri adlarına layiq görülənlər də az deyil. Həmin sənət adamlarının əksəriyyətinin həyat və yaradıcılığı barədə dövrü mətbuatda bir sıra məqalələrimiz ardıq dərc edilib. Hazırkı məqalə də sənətinə, ifa xüsusiyyətlərinə, milli rəqsə olan dəyərli, sanballı xidmətinə rəğbət bəslədiyimiz görkəmli sənət adamı, Aliyə Ramazanova barəsində olacaq.

Qeyd edilməlidir ki, Azərbaycan rəqs sənəti geniş şəkildə tədqiq olunmadığından bu sahəyə ömür həsr edən, yüksək peşəkarlıq qazanaraq böyük sənətkar kimi mədəniyyətimizə xidmət edən ifaçılarımızın yaradıcılığı bütün incəliklərinə qədər işıqlandırılmayıb. Belə ki, bu qəbildən olan araşdırmalar, örnek ifaçıların yaradıcılığını özündə ehtiva edən elmi məqalələr həm publisistik, həm də elmi baxımdan maraq doğurur.

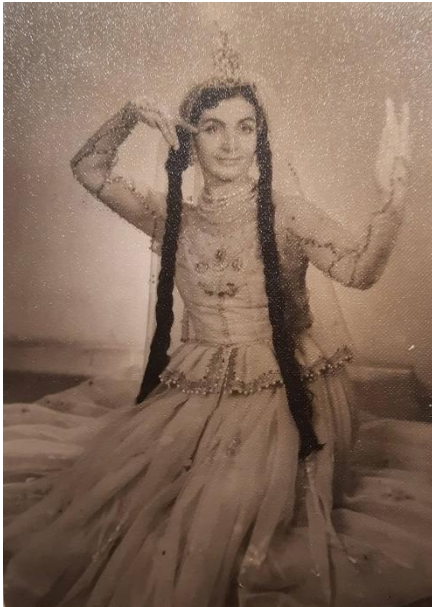
Yazıçı jurnalist, şair Fəridə Ləman və rəqqasə Aliyə Ramazanovanın birlikdə tərtib etdikləri “Rəqsin mələyi” kitabı rəqs sənətində öz izi, gücü, yüksək səhnə göstəriciləri, nüfuzu, gözəlliyi, hər bir ifası ilə xalqın sevimlisinə çevrilən, əməkdar artist, məşhur rəqqasə A. Ramazanovanın həyat və fəaliyyətinə həsr olunub [3, s.5]. Əslində, Aliyə xanım təkcə səhnə rəqsində deyil, həyatda da onu tanıyanların, peşə yoldaşları olmuş insanların gözündə də mələk xislətlidir. Əbəs deyil ki, bu xanımın saf və gözəl xarakteri, insani münasibəti, səmimiyyəti, nəcib, zərif xüsusiyyətləri onun sənət incəliklərinə, bütünlükdə səhnə fəaliyyətinə və peşə amalına da təsir edib.

Aliyə Allahqulu qızı Şıxbabayeva-Ramazanova 1941-ci il fevral ayının 7-də Qusar rayonunun Piral kəndində anadan olub. Uşaqlığı çətin və acınacaqlı keçib. 1941-ci ilin 22-də başlanan Böyük Vətən müharibəsi hamı kimi bu ailənin taleyinə də acılıq gətirib. Həmin vaxt Aliyə 6 aylıq körpə imiş. Atasını müharibədə həlak olur.

Müharibənin gətirdiyi çətinliyə, ehtiyac və ağır-acıya dözməyən ana da dünyadan vaxtsız gedir. Az sonra ailənin Sədaqət adlı qızı da vəfat edir. Üç qız uşağı kimsəsiz qalır. Qızların biri müharibədən qayıdan əmisi Şəmsibaba Şıxbabayevin himayəsində, Aliyə və nisbətən böyük bacısı Abidə ilə kimsəsizlər üçün yaradılmış uşaq evində böyüyür. Aliyə Bakıdakı 11 saylı, bacısı isə Qəbələ (əvvəlki Qutqaşen) rayonundakı uşaq evində təhsil, tərbiyə alaraq boy atıb [4, s.7]. Aliyə xanımın xatirələrindən: “Mən VII sinfi uşaq evində bitirdim. Burada bizə xüsusi qayğı, nəvaziş və diqqət var idi. Ata-ana qayğısından məhrum olsaq da, qayğımızı çəkən gözəl xasiyyətli, səmimi müəllimlər, texniki işçilərdən çox razı idik. Müəllim Bahar Ağalarovanı bu günə qədər də unutmaq mümkün deyil. Körpələr onu “anacan” çağıraraq o qədər sevirtilər ki... Mən uşaq evindəki təhsilimi başa vurana qədər onun əsl adını bilmədim, elə “Anacan” kimi tanıdım [3, s. 24].

Müharibə dövrünün keşməkeşləri, çətinlikləri ucbatından ailəsindən uzaq düşən, uşaq evlərinə cəlb edilən bəzi uşaqlara ad və soyad elə tərbiyə olunduqları müəssisədə verilirdi. Səbəb onların doğmalarını itirməsi, sağ qalanlarla əlaqə yaratmağın çətinliyi idi. Aliyəyə Ramazanova soyadı uşaq evində verilmişdi. O, Qəbələdəki uşaq evində təlim-tərbiyə alan bacısı Abidəni xeyli sonra tapmışdı. Belə ki, müxtəlif uşaq evlərində tərbiyə alanlar bir-biri ilə yazışır, məktublaşırdılar. Aliyənin rəfiqələri onun bacısı Abidə ilə yazışirdılar. Aliyə Abidəni əlamətləri ilə tanıyırdı. Abidəni Qəbələ məktəbindən 11 saylı uşaq evinə gətirəndə doğma bacılar bir-birinə qovuşmuşdular [4, s.7].

Aliyənin tərbiyə aldığı uşaq evində dərsdən kənar xeyli məşğələlər keçilirdi. Burada uşaqlara tar, kamança, qarmon, nağara, piano (notla) çalmaq öyrədilirdi. Bunlardan əlavə kimin nəyə həvəsi varsa, biçmə-tıkmə, idman növləri – gimnastika, üzgüçülük, voleybol ilə məşğul ola bilərdi. Həmçinin Azərbaycan rəqsləri və klassik rəqs, balet öyrədilirdi. “Uşaq evində gözəl, səliqəli, təmtəraqlı rəqs otağımız vardı. Otağın küncünə royal qoyulmuşdu. Bu otaq mənim o qədər xoşuma gəlirdi ki... Bizi axşam yeməyindən sonra həmin otağa aparanda, mən ora birinci daxil olur, hamıdan sonra çıxırdım...” [3, s.24-25].



Nadir rəqs sənətçilərindən biri olan Aliyə xanım həqiqətən əsl məktəb keçib, böyük səhnədə özünü təsdiq edənə qədər tanınmış sənətkarlardan öyrəniş və özü də öyrədə-öyrədə gəlib. O, sənət fədaisinə çevrilərək zirvəyə yüksələnlərin sırasında dayanıb [4, s.5]. A.Ramazanova həqiqətən Əlibaba Abdullayev (1915-1980) məktəbi keçib, Əminə Dilbazi (1919-2010), Roza Cəlilova sənətindən layiqincə bəhrələnib.

Aliyə xanım: “Mənim üzərimdə Əminə Dilbazinin böyük zəhməti var, mən bunu heç vaxt unutmuram. O, mənə ana qayğısı göstərməklə bərabər, həm də sənətdə kömək edərək rəqsin sirlərini, incəliklərini, bütünlüklə sənəti sevməyi öyrədib və təhriflərdən qorumağı tövsiyə eləyib. Mən Ehtiyat Əmək Qüvvələri İttifaqının

nəzdindəki 5 saylı peşə-texniki məktəbdə oxuyurdum. Rəqsə böyük həvəsim var idi. Böyükağa Məmmədov (1927-2018) məni seçib rəhbərlik etdiyi EƏQİ-nin özfəaliyyət rəqs ansamblına üzv etdi. Həmin ansamblıda üç il ərzində çox şey öyrəndim, burada solist oldum. Görkəmli rəqs sənətkarları, xalq artistləri Əlibaba Abdullayev və Əminə Dilbazi Bakı və onun ətrafındakı təhsil və mədəniyyət müəssisələrini gəzib istedadlı uşaqları, gəncləri festivallara, baxış-müsabiqələrə, rəqs dərnəyinə, özfəaliyyət və peşəkar ansamblılarına cəlb edirdilər. 1958-ci il idi. Əlibaba müəllim və Əminə xanım bizim rəqs ansamblına baxmağa gəlmişdi. Oynadıq, hiss etdim ki, Əminə xanımın diqqəti məndədir. O, səhnəyə qalxıb hamımızı təbrik etdi və xüsusilə məni təriflədi. Əminə Dilbazi məni Dövlət Mahnı və Rəqs Ansamblında işləməyə dəvət etdi. Sevincimin həddi yox idi. Qanadlarım olsaydı uçardım. Həmin gün sevincimdən səhərə qədər gözüme yuxu getmədi. Ansamblı dəvət olunanda 16 yaşım vardı” [3, s.7-8].

A.Ramazanova Mahnı və Rəqs Ansamblına qədəm qoyduğu anlarda Böyükağa Məmmədov, Tutu Həmidova, Fizzə və Şəfiqə Hənifəyeva bacıları, Roza Cəlilova, Nailə Mahmudova, Adil Rəhimov, Əlikram Aslanov, Ramiz Məmmədov, Əhmədağa Məmmədov, Ramiz Eynullayev, Qorxmaz Qurbanov və Rafiq Əzizov kimi nadir rəqs sənətkarları ilə birlikdə çalışıb, özünü təsdiq edərək sevdərib, hamının inamını və rəğbətini qazanıb. Aliyə xanım bu ansamblıda 25 il çalışıb. O, hər ifa etdiyi rəqsləri ilə doğmalaşaraq, onları özününküləşdirərək, bütün səhnələrdə sevə-sevə təqdim edərək özü də sevilib, seçilib və geniş şəkildə tanınıb. Bu istedadlı xanım çox səmərəli, məhsuldar, məsuliyyətli, fədakarcasına sənət yolu keçərək kütləvi, duet və solo rəqslərin unikal ifaçısına çevrilib. Oynadığı “Tərəkmə”, “Vağzal-Mirzəyi”, “Tirmə şal”, “Üç gül”, “İnnabi”, “Dağlar gözəli”, “Nazlana-nazlana”, “Nəlbəkilərlə rəqs”, “Bulaq başında”, “Qaragöz” rəqslərində, “Azərbaycan süitasında”, ərəb, tacik, gürcü rəqslərində solist olaraq Azərbaycanda, SSRİ məkanında və xarici dövlətlərdə geniş tamaşaçı sevgisi qazanıb [1, s.53]. O, “Bahar gəlir” kompozisiyasında öz solosunu “Bahar” rəqsini elə gözəl yaradıb ki... Aliyə xanım məşhur “Naz eləmə” duet-rəqsdə bu rəqsin ən mahir ifaçıları Əlikram Aslanov, Ramiz Eynullayev, Qorxmaz Qurbanov, Rafiq Əzizov və başqaları ilə tərəf müqabili kimi uğurla çıxış edib.

A.Ramazanova SSRİ məkanında və xarici ölkə səfərlərində öz unikal sənəti ilə daim dərin rəğbətə sahib olub. Bu səfərlər içərisində o, ən gənc yaşlarında, peşəkar sənətdə öz kövrək addımlarını atdığı, 1958-ci ildə Çin Xalq Respublikasına 2 ay 15 günlük səfəri xüsusi məhəbbətlə xatırlayır. Bu barədə onun çox gözəl xatirələri var: “Çindən çox böyük nailiyyətlər, şirin, fərəhli xatirələr və sevinclə qayıdanda eşitdik ki, 1959-cu ildə Moskvada Azərbaycan ədəbiyyatı və incəsənəti ongünlüyü keçiriləcək, yenidən hazırlaşmaq lazımdır. Azərbaycan incəsənət ustaları, həmçinin Mahnı və Rəqs Ansamblı xüsusi proqramla Moskvanın böyük səhnələrində çıxış etməlidir. Bununla bağlı Əlibaba Abdullayevin üzərinə böyük məsuliyyət düşürdü. Çətin olsa da Əlibaba müəllim yaradıcılıq işlərinə başladı. Moskvada onun qurduğu “Məhsul”, “Şəki”, “Xalqlar dostluğu”, “Vağzal-Mirzəyi”, “Lirik rəqs” və digər rəqslər böyük marağa səbəb olaraq uğur qazandı. Bakıya yüksək ruh yüksəkliyi ilə qayıtdıq” [1, s.63-66]. A.Ramazanova Moskva dekadasında təqdim olunan kütləvi rəqslərdə solo ifaları ilə tamaşaçı rəğbəti, sevgisi, diqqəti qazanmış, ansamblın rəhbərlərini, Azərbaycandan ora getmiş məsul şəxsləri və incəsənət xadimlərini məmnun etmişdi.

Ə.Abdullayev Tunis, Mərakeş və Əlcəzair səfərləri üçün “Ya Mustafa” adlı populyar ərəb mahnısı üzərində çox gözəl, maraqlı və cəzbedici bir rəqs qurmuşdu. Aliyə xanım bu rəqsdə, həmçinin görkəmli baletmeysterin quruluş verdiyi “Benqal” rəqsində məharətli oyun nümayiş etdirirdi. Bütün bunlar sübut edir ki, Azərbaycan rəqs sənətciləri və bu sırada A.Ramazanova dünya xalqlarının rəqslərində də bacarıq göstəriblər [1, s.74]. Aliyə xanımın ona həvalə edilən rəqsləri öz zahiri gözəlliyi, daxili duyumu, plastikası, incə, zərif duyğuları, həssaslığı və ifa texnikası sayəsində inamlı və tam sərbəst tərzdə yaratmışdır. O, oynadığı bütün rəqsləri ifaçılıq bacarığından istifadə edərək xarakterik cizgilərlə özünəxas səviyyədə tamaşaçılar qarşısında rəsm edə bilirdi. Onun fakturası, bədən plastikası, zövq oxşayan zərif əl-qol hərəkətləri, üz cizgiləri, səmimiyyət bəxş edən baxışları, mimikası oynadığı hər bir rəqsin obrazını yaradır və tamaşaçıların diqqətini cəlb edərək onları inandırır.

A.Ramazanovanın səhnədə yaratdığı bütün solo oyunlar bədii təsvir baxımından, öz axıcılığı və milli koloriti ilə böyük sənət adamının ifası kimi qəbul olunurdu.

İran yazıçısı Mustafa Məsturun məşhur “Qadınlar dünyanın işıqlı, aydın və məsum tərəfində dayanıblar” aforizmində deyildiyi kimi həqiqətən də qadınlar həyatda da, sənətdə də, səhnədə də bir işıqdırlar. Aliyə xanım kimi rəqqasələr səhnəyə çıxan kimi güclü işığa çevrilərək nəinki səhnəni, tamaşaçı zalını, hətta seyrçilərin gözlərini işıqlandırır, qəlbləri nura boyayır. Aliyə xanım səhnəyə daxil olub solosunun təqdiminə başlarkən dərhal enerji cərəyan edir, incə, zərif duyğular baş qaldırır, rəqsin sonuna qədər tələb olunan bütün detallar inkişafa doğru gedir. Söyləməliyik ki, milli rəqs sənətinin tədqiqatı ilə məşğul olduğumuz üçün tanınmış, böyük təcrübə qazanmış orta yaşlı sənətkarların əksəriyyəti ilə görüşmüşük. Onların hər biri A.Ramazanovanın yüksək peşəkarlığından, qazandığı nailiyyətlərdən, oynadığı sololardan və təbii ki, təmiz qəlbləli insan olmasından və xeyirxahlığından söz açıblar.

Əməkdar artist A.Ramazanova Mahnı və Rəqs Ansamblından 1983-cü ildə 42 yaşında təqaüdə çıxıb. Lakin rəqsdən ayrılmayıb, bu yönümdə fəaliyyətindən bir an da qalmayıb. O öz ustadları kimi özfəaliyyət kollektivlərində də çalışaraq mühüm işlər görüb, uşaqların, gənclərin rəqs zövqünün, estetik təfəkkürünün formalaşmasında xüsusi xidmət göstərib.

Aliyə xanım 1982-ci ildən başlayaraq üç özfəaliyyət ansamblı ilə çalışıb. 1982-ci ildən 1989-cu ilə qədər Azərbaycan Dövlət Universitetinin (indiki Bakı Dövlət Universiteti) qızlardan ibarət “Sevinc” rəqs ansamblına rəhbərlik edib, yüksək dəyərə malik rəqslərə can verib. Həmin ildən 1992-ci ilə qədər İ.Əbilov adına mədəniyyət mərkəzinin, Oktyabr (indiki Yasamal) rayon uşaq və gənclərin inkişaf mərkəzinin rəqs ansamblı ilə sanballı işlər görüb. Aliyə xanım bu illərdə T.İsmayılov adına uşaq və gənclərin inkişaf mərkəzində “Cücələrim” rəqs kollektivinin tərkibində yaratdığı “Çiçəklər” ansamblı ilə o qədər maraqlı rəqslər hazırlamışdı ki... Bu uşaqların hər biri səhnədə çiçəklərə bənzəyir, gül ətirli rəqsləri ilə tamaşaçıları ürəkdən sevindirirdi. Aliyə xanım “Çiçəklər” rəqs ansamblının bütün üzvlərinin, valideynlərin sevimlisinə çevrilərək hazırladığı quruluşlarla, konsertlərlə onların hər birinə bol-bol fərəh bəxş edirdi.

A.Ramazanova universitetin “Sevinc” ansamblı ilə hazırladığı gözəl rəqslərdən əlavə, incə mətləblərə malik süjet xətti üzərində qurduğu zəngin mahiyyətli, məzmunlu, baxımlı “Qız toyu” kompozisiyasını da meydana gətirmişdi. Kompozisiyanın tərki-

bində “Sarı gəlin”, xalq şairi Tofiq Bayramın (1934-1991) sözlərinə, xalq artisti, görkəmli bəstəkar Süleyman Ələsgərovun (1924-2000) yazdığı “Vağzalı çalınır” mahnısını, “Vətən süitəsi”, “Zaqatala rəqsi” və “Vağzalı-Mirzəyi”ni bacarıqla daxil etmiş və çox baxımlı, tutumlu, təsirli bir əsər alınmışdı.

A.Ramazanova 1996-cı ildən 2012-ci ilə qədər Dövlət Muğam Teatrında da böyük yaradıcılıq ehtirası və yüksək sənət eşqi ilə çalışmışdır. O, repertuara salınan muğamların məzmununa, xarakterinə tam uyğun rəqslər qururdu. Aliyə xanım muğam üzərində 30 dəqiqəlik kompozisiya da hazırlamışdı. Burada muğam rəngi, təsnif, diringi ilə ardıcıl olaraq “Qızıl gül” rəqsi üzvü şəkildə birləşir, sintez yaradırdı. Kompozisiyada on rəqqasə qız (solistlər: Fatimə Fətəliyeva, Mətanət Əliyeva, Xatirə və Məlahət) çıxış edirdi. Aliyə xanımın hazırladığı “Azərbaycan süitəsi” (musiqisi Səid Rüstəmovun, 1907-1983), “Yallı”, “Nəlbəki”, “Nazlana-nazlana”, “Lalə” rəqslərini kütləvi rəqs kimi, “Tərəkəmə” və “İnnabi”ni, “Qavalla rəqs”i solo ifalar üçün quraraq Muğam Teatrının işini yüksəyə ucaltmışdı. O, adı çəkilən rəqslərdə Ə.Abdullayev məktəbindən, onun rəqs quruluşlarından layiqli istifadə edərək öz əlavələrinin tətbiqinə də bacarıqla nail olurdu.

Həmin teatrın repertuarında Aliyə xanımın quruluşunda təbrizli bəstəkar Əli Səliminin (1922-1996) məşhur “Sizə salam gətirmişəm” mahnısı üzərində yaranan “Salam Azərbaycan” rəqs kompozisiyası və “Bahar gəlir” rəqsi də öz məzmunlu çaları, xarakterik cəhətləri ilə dərin təfəkkürün, düşünən beynin, yaradıcılıq eşqinin məhsulu idi. Aliyə xanım Muğam Teatrında Novruz bayramı mövzusu ilə bağlı qızlar üçün “Xonçalar” rəqsi qurmuşdu. Qızlar əşyalarla – səmənilər, xonçalar və nəlbəkilərlə rəqs edirdilər.

A.Ramazanova 1996-2012-ci illərdə Şəhriyar adına mədəniyyət sarayında yaratdığı qızlardan ibarət “Zəriflik” özfəaliyyət ansamblında dərin zəhmətə qatlaşıaraq səviyyəli işi ilə rəqs sənətinə xidmət edib. Burada o, 25 qızla “Zəriflik” rəqsini də qurub. Rəqqasə xanım bu rəqsdə Cahangir Cahangirovun (1921-1992) eyniadlı mahnısından istifadə edib və ansamblın üzvü Səyyarə ilə yaxşı solo hazırlayıb. O, “Zəriflik” ansamblı ilə bir sıra Azərbaycan rəqsləri hazırlayıb. Bundan əlavə hind, özbək, tacik və rus rəqsləri də hazırlamış və konsert proqramına daxil etmişdi.

“Vağzalı-Mirzəyi”, “Güllər”, “Azərbaycan elləri”, “Azərbaycan qızıyam” onun hazırladığı rəqslərə daxil idi. “Zəriflik” rəqs ansamblı səviyyəli iş göstərdiyi üçün diqqətdə idi. Odur ki, bu ansamblı əksər dövlət tədbirlərinə daxil edirdilər.

Ölkəmizdə yaş senzi tətbiq olunarkən Aliyə xanım da daimi təqaüdə göndərilib. Lakin o, evdə də rahat oturmayıb. Dörd il ərzində öz mənzilində Rəna Qafarlınyı hazırlayıb, ona dünya klassik və Azərbaycan xalq rəqslərinin qaydalarını, əsas xüsusiyyətləri bütün incəliklərinə qədər öyrədib. Aliyə xanımın tövsiyəsilə R.Qafarlı 2015-2019-cu illərdə Bakı Xoreoqrafiya Akademiyasında təhsil alıb. O, həmin ildə Moskva İncəsənət Akademiyasına daxil olub.

Artıq çoxdandır ki, Azərbaycan rəqsləri dünya xoreoqrafiya sənəti xəzinəsinə daxil olmuşdur. Bu işdə xidmətləri olan rəqs sənətçilərimiz olub ki, onlardan biri də A.Ramazanovadır. Bu yazıda onun yaradıcılıq xüsusiyyətlərini, yüksək peşəkarlığını açıb göstərməyə çalışdıq.

ƏDƏBİYYAT:

1. Abdullayeva E.Ə. Əlibaba Abdullayev. B.: Nurlar, 2015, 264 s.
2. İbrahim Ə.S. Rəqqasə Əminə Dilbazi. Albom monoqrafiya. 2-ci nəşri. B.: 2009, 70 s.
3. Qaybalıyeva F.K. Rəqs mələyi. B.: Qanun, 2005, 117 s.
4. Ramazanova A.A. Sönməyən ulduzlar. B.: Ecoprint, 2017, 224 s.

Ахсан РАХМАНЛИ

Доктор философии по искусствоведению

ОСОБЕННОСТИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА ТАНЦОВЩИЦЫ АЛИИ РАМАЗАНОВОЙ

Резюме: В представленной статье раскрывается жизнь и творчество известной танцовщицы, заслуженной артистки, солистки Азербайджанского государственного ансамбля песни и танца Алии Рамазановой. Подчеркивается высокий профессионализм танцовщицы, ярко проявившийся в сольных танцевальных композициях. Также раскрывается пластическое мастерство, артистизм А.Рамазановой, создавшей образно-эмоциональный настрой и содержание, соответствующие каждому танцу.

Ключевые слова: танцевальное искусство, танцовщица, Алиа Рамазанова, сольный танец

Ahsan RAHMANLI

Ph.D

PECULIARITIES OF PROFESSIONAL PERFORMANCE OF DANCER ALIA RAMAZANOVA

Summary: The article tells about the life and work of Aliya Ramazanova, a famous dance artist, honored artist, soloist of the Azerbaijan State Song and Dance Ensemble. The article emphasizes the high professionalism of the dancer clearly shown up in solo dance compositions. It also reveals the plastic skill, artistry of A. Ramazanova, who created a figurative and emotional content corresponding to each dance.

Keywords: dance art, dancer, Aliya Ramazanova

Rəyçilər: sənətşünaslıq doktoru, professor Məhərrəm Qasımlı;
əməkdar artist, Azərbaycan Dövlət Akademik Musiqili Teatrının
baş baletmeysteri Zakir Ağayev

Ariz ABDULƏLİYEV

Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın dosenti
Ünvan: AZ-1014, Bakı, Ş.Bədəlbəyli küçəsi, 98.
Email: ariz-abdulaliyev@mail.ru

ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN XALQ MAHNISINA DAİR KONSEPTUAL BAXIŞLARI

Xülasə: Məqalədə Ü.Hacıbəylinin xalq mahnılarına dair 1920-ci illərdə irəli sürdüyü musiqişünashlıq konsepsiyası araşdırılır. Ü.Hacıbəyli xalq mahnısına çoxfunksiyalı və müxtəlif mövzulu bədii yaradıcılıq məhsulu kimi yanaşmış, xalq mahnısına ilk elmi tərif vermiş, janra humanitar elmlərin obyektı kimi baxmışdır. Onun konsepsiyasında xalq mahnısı həm musiqi, ədəbi, tarixi, etnoqrafik, estetik, psixoloji və mədəni dəyərlərə malik janr kimi qiymətləndirilir, həm musiqi tarixinin və yaradıcılığının qədim qatı, həm də xalqın musiqi təfəkkürünün mənbəyi kimi təqdim olunur. Məqalədə Ü.Hacıbəylinin xalq mahnısı haqqında konsepsiyasına onun elmi baxışlar sistemi kimi yanaşılıb.

Açar sözlər: Azərbaycan xalq mahnıları, elmi tərif və qiymətləndirilmə, bəstəkar və xalq mahnısı, toplanma, yazıyaalma və nəzəri təhlil, sistemli və kompleks yanaşma, xalq mahnısının ümumi etnomusiqi modeli, konsepsiya

XX əsr Azərbaycan musiqi elminin banisi Üzeyir Hacıbəyli məqalə, çıxış və məruzələrində xalq mahnı yaradıcılığı haqqında bir çox yeni fikir və ideyalar irəli sürmüşdür. Bu fikir və ideyalar bəstəkarın elmi irsinin ayrılmaz hissəsi olub, müasir musiqişünashlıq və etnomusiqişünashlıq elminin tədqiqat obyektı kimi aktuallıq kəsb edir. Xalq mahnı yaradıcılığının tədqiqində bu irsin elmi aktuallığı danılmazdır. “Bəstəkarın musiqimizin müxtəlif məsələlərinə həsr olunmuş ayrı-ayrı məqalələri, çıxışları bu gün də ən dəyərli mənbə kimi bizim üçün qiymətli... Üzeyir sənətində diqqəti ən çox cəlb edən cəhət xalq musiqisinə münasibət məsələsidir. Bəstəkarın, demək olar ki, elə bir yazısı, çıxışı yoxdur ki, həmin nöqtəyə toxunmamış olsun” [1, s.144]. Üzeyir Hacıbəylinin xalq mahnılarına dair fikirləri Azərbaycan musiqişünashlığı, eləcə də etnomusiqişünashlıq üçün mühüm elmi-metodoloji əhəmiyyət kəsb edir.

Ü.Hacıbəylinin məqalələrinin təhlilini apararaq bu nəticəyə gəlmişik ki, onun xalq mahnısı haqqında fikirləri elmi-konseptual xarakter daşıyır. Bu konsepsiya xalq mahnı yaradıcılığına elmi yanaşmanın metodoloji əsasını təşkil edir. Üzeyir Hacıbəyli XX əsrin əvvəllərində yazdığı iki məqaləsində xalq mahnısı haqqında öz konseptual elmi mövqe və baxışlarını irəli sürmüşdür. Bunlardan birincisi 1925-ci ildə yazdığı “Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər” [2], ikincisi 1926-cı ildə yazdığı “Azərbaycanda musiqi tərəqqisi” məqaləsidir [3]. Hər iki məqalə XX əsr Azərbaycan musiqi elmi üçün proqram əhəmiyyətlidir və bu gün də elmi aktuallıq daşıyır.

Ü.Hacıbəyli hələ XX əsrin əvvəllərində yazdığı bu məqalələrdə Azərbaycan xalq mahnılarına münasibətdə elmi-innovativ mövqe tutaraq xalq mahnıları haqqında öz konsepsiyasını açıqlamış, Azərbaycan musiqişünashlığında xalq mahnı yaradıcılığı

haqqında ilk dəfə bütöv bir elmi baxış yaratmışdır. XX əsrin sonrakı onilliklərində musiqi elminin inkişafı nəticəsində musiqişünaslığın, musiqi folklorşünaslığının, xüsusilə etnomusiqişünaslığın xalq mahnı yaradıcılığına dair əldə etdiyi bir çox mühüm müddəalar və nəticələr əslində, XX əsrin 20-ci illərində Ü.Hacıbəylinin elmi baxışlarında öz ideya əsasını tapmışdır.

Xalq mahnısı nədir, xalqın tarixində, həyatında hansı rolu oynayır, xalq mahnısı ilə bağlı yaradıcılıqda və təhsildə dayanan vəzifələr nədən ibarətdir, xalq mahnılarına elmi yanaşma və nəzəri təhlil nə qədər vacibdir, xalq mahnıları hansı melodiya, ritm və məqam xüsusiyyətlərinə malikdir, xalq mahnısı nota necə və niyə yazılmalıdır – bu kimi çətin və aktual suallar Üzeyir Hacıbəyliyə qədər sistemli bir şəkildə və ümumiyyətlə elmi yanaşmada cavablandırılmamışdı. Ü.Hacıbəyli yuxarıda adları çəkilən iki məqaləsində dövrün də, elmin də, yaradıcılığın və təhsilin də bu kimi vacib məsələlərini qaldırmış, onlara öz konseptual mövqeyini bildirmişdir.

Azərbaycanda xalq mahnılarına və ümumiyyətlə, xalq musiqisinə dair elmi baxışların yaranmasında bəstəkarın ilk addım atması təsadüfi deyildi. Əvvəla, XX əsrin birinci rübündə SSRİ-nin bir çox respublikalarında musiqi folkloruna dair araşdırmaların ilk müəllifləri bəstəkarlar olmuşdur. Respublikalarda şifahi ənənəli musiqinin məhz bəstəkarlar tərəfindən nota salınması tamamilə məntiqli idi. Digər tərəfdən, XX əsrin əvvəllərində SSRİ respublikalarında yaradılmış konservatoriyalarda hələ xüsusi musiqişünaslıq təhsili verilmirdi. Nəzəriyyə-bəstəkarlıq fakültəsi bəstəkar və nəzəri fənlər müəllimi hazırlayırdı. Bu fakültənin nəzəriyyəçi məzunlarının isə xalq musiqisinə elmi-tədqiqat marağı demək olar, yox idi. İstər musiqi publisistikası, musiqi tənqidi, istərsə də musiqi folklorşünaslığının toplama və yazıyaalma işləri əsasən bəstəkarlar tərəfindən həyata keçirilirdi. O cümlədən, 1920-ci illərdə Azərbaycanda Avropa əsaslı ali musiqi təhsilinə başlanılması ilə təhsilli bəstəkar kadrlarının hazırlanması da həyata keçirildi ki, bu da gələcəkdə xalq mahnılarının toplanması və nota yazılması üçün zəmin yaratdı. Bundan başqa, nəzəriyyə-bəstəkarlıq fakültəsində təhsilli nəzəriyyəçi müəllimlərin dərs verməsi Azərbaycan xalq musiqisinin yazıya alınması, işlənməsi, nəşri sahəsində gələcək fəaliyyət üçün müəyyən zəmin hazırlamış oldu. Lakin 1920-ci illərdə bu sahədə əməli fəaliyyət məqsədyönlü şəkildə deyildi, nəzəri fənlərin tədrisində və bəstəkarlıq ixtisaslaşmasında xalq musiqisi nümunələrinə yer verilmirdi, xalq mahnı və rəqslərinin yazılmasına və işlənilməsinə könüllü həvəs çərçivəsində, həm də çox nadir hallarda rast gəlinirdi. Ü.Hacıbəyli illər sonra – 1938-ci ildə yazdığı “Musiqidə xalqilik” məqaləsində də konservatoriya təhsilində xalq musiqisinə yer verilməməsinə iradla yanaşırdı: “Xalq musiqisinin çox böyük əhəmiyyəti vardır ki, bu məsələ konservatoriyanın əsas dissiplinalarından biri olmalıdır. Lakin Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında bu dissiplinadan nədənsə dərs keçirilmir; bu da bir sıra cavan kompozitorların işində öz təsirini göstərir, onların musiqi əsərləri çox zaman abstrakt və ya subyektiv xarakter daşıyır” [5, s. 325].

1920-ci illərdə davam edən belə bir real vəziyyətin tələbi ilə Ü.Hacıbəyli özünün folklor və yazıyaalma sahəsindəki nəzəri və əməli təcrübəsinə istinad edərək, həm də folklorla bəstəkar və maarifçi ziyalı münasibətini ərsəyə gətirərək, xalq musiqisi haqqında ilk elmi baxışlarını və həm də ilk elmi musiqişünaslıq mövqeyini yaradıcılığın və təhsilin gündəliyinə daxil etdi.

Xalq mahnısının ilk elmi tərfi və qiymətləndirilməsi

Ü.Hacıbəyli musiqişünaslıqda ilk dəfə xalq mahnısına elmi tərif vermişdir. Onun “Azərbaycanda musiqi tərəqqisi” məqaləsində xalq mahnısına verdiyi yığcam tərif daha çox ümumkulturoloji və musiqi-tarixi məzmun daşıyır. Tərifin obyektivliyi bundadır ki, onu hər bir xalqın mahnısına şamil etmək mümkündür.

Ü.Hacıbəyli “Azərbaycanda musiqi tərəqqisi” məqaləsində xalq mahnı yaradıcılığının əhəmiyyətini müdafiə edərək, ona qiymət verərək janrı belə təyin edir: “El mahnılarımız bizim musiqi sərvətimiz və musiqi mənbəyimizdir” [3, s.246]. Bu lakonik tərfi ilə Ü.Hacıbəyli xalq mahnı yaradıcılığının ümumi kulturoloji, tarixi-etnoloji və musiqi-tarixi səciyyəsinə vermişdir.

Tərifdə diqqəti çəkən məqamlardan biri Ü.Hacıbəylinin “el mahnılarımız” ifadəsidir. Terminoloji baxımdan ona “xalq mahnısı” ifadəsinin sinonimi kimi yanaşıla bilərlər. Dövrün maarifçi ziyahıları tərəfindən yazılan “el nəğmələri”, “el sözləri”, “el məsəlləri”, “el rəvayətləri” anlayışlarına uyğun olaraq, Ü.Hacıbəyli “el mahnıları” ifadəsini işlətməmişdir. Görünür, xalq yaradıcılığına münasibətdə “xalq” deyil, “el” sözünün işlədilməsi dövrün maarifçilik kontekstində daha məqbul sayılmışdır.

Biz Ü.Hacıbəylinin bu tərifinə onun xalq mahnılarına dair konseptual və məqsədyönlü elmi ideyası kimi yanaşırıq. Xalq mahnılarına yalnız xanəndələrin müraciət etdiyi və yalnız “aşağı zövqlü” kəndli kütləsinin dinlədiyi köhnəlmiş musiqi kimi yanaşıldığı, janra elmi münasibətin formalaşmadığı bir dövrdə Üzeyir Hacıbəyli bu janrdan bir bəstəkar kimi bəhrələndi, qabaqcıl rus bəstəkarlarının da öz operalarında və əsərlərində xalq musiqisindən istifadə etdiyini yazdı, üstəlik xalq mahnısına “musiqi sərvətimiz və musiqi mənbəyimiz” deyərək, yüksək elmi və bədii dəyər verdi. Ü.Hacıbəyli bu tərfi ilə xalq mahnısını bir janr kimi həm də ictimailəşdirdi, onu tarixi mədəniyyət kimi səciyyələndirdi.

Ü.Hacıbəylinin bu fikrini Azərbaycan xalq mahnılarının musiqişünaslıqda ilk və mühüm qiymətləndirilməsi hesab edirik. Xalq mahnılarına dəyərləndirmə aspektində yanaşan Ü.Hacıbəyli bu qısa, lakin əhəmiyyətli fikrində musiqişünaslıq və bəstəkarlıq üçün xalq musiqisinə elmi yanaşma prinsipinin əsasını qoymuşdur. İkincisi, Ü.Hacıbəyli bu fikrində hər zaman aktual olan “xalq mahnısı nədir” sualını dəyərləndirmə meyarı ilə cavablandıraraq, əslində, musiqişünaslıqda xalq mahnısına musiqi-tarixi, musiqi-kulturoloji, etnomusiqişünaslıq yanaşmanın elmi-metodoloji əsasını formalaşdırmışdır. Ü.Hacıbəylinin bu fikrini təhlil edək.

Konsept 1. “El mahnılarımız bizim musiqi sərvətimizdir”

Azərbaycan xalq mahnılarını “musiqi sərvəti” kimi qiymətləndirməklə Ü.Hacıbəyli ilk növbədə, xalq mahnılarımıza xalqın tarixi-mədəni irsi kimi dəyər vermişdir. Xalq mahnılarının əsrlər boyu yaradılan qiymətli musiqi irsi kimi qiymətləndirilməsi bu yaradıcılığın ilk növbədə tarixi-mədəni əhəmiyyətini vurğulayır. Ü.Hacıbəyli bu tezis ilə Azərbaycan xalqının tarixi inkişafı ərzində zəngin mədəni sərvəti – xalq mahnılarını yaratdığını bəyan etmişdir. İkincisi, “musiqi sərvəti” anlayışını musiqişünaslıqda ilk dəfə işlətməklə və onu xalq mahnılarına tətbiq etməklə Ü.Hacıbəyli xalq musiqisinə xalqın yaradıcılıq məhsulu kimi yanaşmışdır. Üçüncüsü, dahi bəstəkar və musiqişünas xalq mahnılarının musiqi məzmununun zənginliyi ideyasını irəli sürmüşdür.

Belə ki, xalq mahnılarının “musiqi sərvətimiz” olması bu janrın musiqi dilinin və ifadəliliyinin zənginliyindən irəli gəlir. Ü.Hacıbəylinin nəzərdə tutduğu “musiqi sərvəti” – xalqın musiqi təfəkkürünün əsrlər boyu yaratdığı, zaman-zaman əldə etdiyi çoxsaylı və çoxnövli mahnı nümunələrinin məcmusudur. Digər tərəfdən, bu “musiqi sərvəti” özündə xalq musiqisi yaradıcılığının və təfəkkürünün özəl və özünəməxsus struktur vahidlərini ehtiva edir.

Ü.Hacıbəylinin “musiqi sərvəti” anlayışında xalq mahnılarına kompleks təzahür kimi baxışın təməli qoyulmuşdur. Belə ki, xalq mahnısı xalqın dilini, mərasim mədəniyyəti, xalqın tarixi-coğrafi yer adlarını, xalq şeirinin məzmun və quruluşunu, musiqi və şeirin vəhdətindən doğan ritmi, melodiyanı, intonasiya ifadəliliyini, məqamı kompleks şəkildə özündə ehtiva edir. Xalq mahnılarına “musiqi sərvəti” kimi yanaşılması bu yaradıcılıq sahəsinə sinkretik və sintetik təbiətli janr kimi yanaşmağa da əsas verir.

Azərbaycan xalqının bədii düşüncəsinin və yaradıcılığının məhsulu olan xalq mahnılarını “musiqi sərvəti” adlandırmaqla Ü.Hacıbəyli musiqinin mənəvi-ruhi ifadə vasitəsi olmasını nəzərə almış, bununla xalq mahnılarını xalqımızın mənəvi zənginliyinin məhsulu, eyni zamanda onun zəngin mənəviyyatının ifadəçisi və daşıyıcısı olması ideyasını bəyan etmişdir. Xalq mahnılarının xalqın tarixində mədəni və mənəvi sərvət rolunu oynaması, qeyd edək ki, etno-milli identifikliyi təmin edən mühüm şərtlərindən biridir.

Beləliklə, Ü.Hacıbəylinin “xalq mahnıları bizim musiqi sərvətimizdir” innovativ elmi ideyası xalq mahnı yaradıcılığının əsrlər boyu xalqımızın tarixində və mədəniyyətində musiqi sərvəti rolunda çıxış etməsini açıqlayır. “Musiqi sərvətimiz” olmaqla xalq mahnıları: 1) xalq musiqisi təfəkkürünün qanunauyğunluqlarını özündə ehtiva edir; 2) xalq musiqisi dilinin və üslubunun ən əsas struktur göstəricilərini özündə qoruyur və yaşadır; 3) xalqın etno-mənəvi keyfiyyətlərinin bədii daşıyıcısı kimi çıxış edir; 4) xalqın bədii və psixoloji özünüifadəsini təmin edir; 5) xalqın etno-milli identifikasiyasını həyata keçirir.

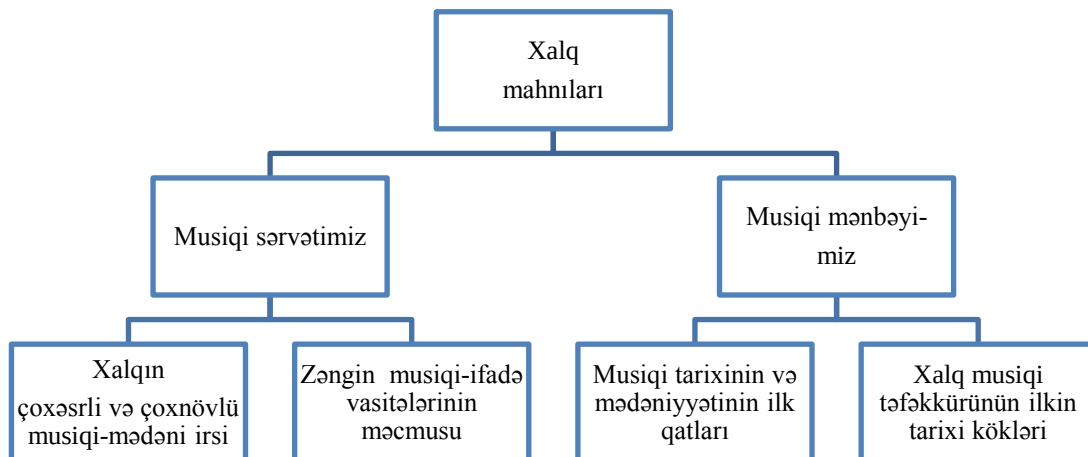
Konsept 2. “El mahnılarımız bizim musiqi mənbəyimizdir”

Ü.Hacıbəylinin xalq mahnısı janrına konseptual baxışında onun məşhur fikrinin ikinci tərəfi də elmi mənə kəsb edir. “Xalq mahnıları bizim musiqi mənbəyimizdir” deyən bəstəkarın bu fikrinə onun xalq mahnı yaradıcılığı haqqında tarixi konsepsiyası kimi baxıla bilər. Xalq mahnılarına “musiqi mənbəyimiz” kimi qiymət verməklə Ü.Hacıbəyli ilk növbədə, milli musiqi yaradıcılığının və mədəniyyətinin tarixi kökündə məhz xalq mahnılarının dayanmasını bildirmişdir. Digər tərəfdən, xalq mahnılarının “musiqi mənbəyimiz” olması əslində, bu janrın tarixi qədimliyi, musiqi tarixində mənbə rolu oynaması deməkdir. Üçüncüsü, Ü.Hacıbəylinin konseptual baxışı xalqın musiqi təfəkkürünün, etnomusiqi yaradıcılığının, xüsusilə də xalqın melodiya, intonasiya və məqam təfəkkürünün mənbəyində məhz xalq mahnılarının dayanması ideyasını ehtiva edir. Bir sözlə, xalq mahnılarının ifadə vasitələri Azərbaycan etnomusiqi dilinin və musiqi-folklor yaradıcılığının tarixi mənbəyini təşkil edir. Xalq mahnılarının “musiqi mənbəyi” funksiyası özünü janrlararası əlaqədə də təsdiqləyir. Ü.Hacıbəyli bu janra “musiqi mənbəyi” kimi yanaşmaqla xalq rəqs musiqisinin, aşıq sənətinin, mu-

ğamların melodiya, intonasiya, ritm, məqam baxımdan xalq mahnılarından qidalandığını bidirmişdir.

Ü.Hacıbəylinin bu qısa, lakin əhəmiyyətli fikrində musiqi tarixinə və incəsənətinə yeni metodoloji baxış da ehtiva olunur. Belə ki, “musiqi mənbəyimiz” olan xalq mahnılarına musiqi tarixinin ilkin başlanğıc mərhələsi və musiqi incəsənətinin ilk növü kimi baxıla bilər. Ü.Hacıbəylinin xalq mahnısına verdiyi tərif və dəyəri sxem vasitəsilə izah edək:

Sxem 1



Konsept 3. Biz bu sərvət və mənbədən necə istifadə etməliyik?

Üzeyir Hacıbəylinin xalq mahnılarına dair konsepsiyasında onlardan istifadə məsələsi xüsusi mahiyyət kəsb edir. O öz dövründə xalq mahnılarına mövcud münasibətləri belə ümumləşdirir: “Fəqət biz hələ bu sərvət və mənbədən layiqincə istifadə edə bilməmişik” [3, s.246]. Əvvəlki ideyaların davamı olan bu məsələnin konstruktiv həlli yenə də Ü.Hacıbəyli özü göstərib. Ü.Hacıbəylinin qaldırdığı “layiqincə istifadə” məsələsi dövrün bəstəkarlıq yaradıcılığını, musiqi-nəzəri tədqiqatını xalq mahnılarına doğru yönəltmək məqsədi daşıyırdı. Xalq mahnılarından layiqincə istifadə ideyasının gündəmə gəlməsi milli bəstəkarlıq üslubunun formalaşması, “musiqidə xəlqilik” kimi aktual problemin düzgün həll olunması üçün də zəruri idi.

Üzeyir bəy bu məqaləsində istifadə məsələsini qaldıraraq, ona cavab arayır və bu məqsədlə öz dövrünün elmi, yaradıcılıq və tədris prosesləri üçün taleyüklü, çox aktual bir sual verir: “Bu sərvətdən nə tövr istifadə edə bilərik?” [3, s.246]. Ü.Hacıbəyli sözügedən məqaləsində xalq mahnılarından nəzəri və praktik istifadənin istiqamətlərini, yollarını bir-bir göstərir. Birincisi o, xalq mahnılarının nəzəri təhlilini bir vəzifə kimi qarşıya qoyur. Ü.Hacıbəyli təklif edir ki, “Azərbaycan şərq musiqisinin əsaslarını bu mahnıların təhlili yolu ilə təyin edib musiqimiz haqqında elmi nəzəriyyələr və qanunlar qurmaq” lazımdır [3, s.246-247]. Xalq mahnıları bizim musiqi sərvətimiz və musiqi mənbəyimiz olduğundan, onların malik olduğu musiqi-ifadə vasitələrinin, üslubiyyətin təhlili xalq musiqisinə dair nəzəri qanunauyğunluqların aşkar olunmasına gətirib çıxara bilər. Nəzəriyyələr və elmi nəticələr isə öz növbəsində bəstəkar

yaradıcılığına müsbət təsir göstərər. Musiqi elmi ilə yaradıcılıq praktikasının əlaqəsini və nəzəriyyənin inkişafı məsələsini musiqi elmi və bəstəkarlığın qarşısında qaldıran Ü.Hacıbəylinin bu xüsusda xalq mahnılarının nəzəri xüsusiyyətlərinə mühüm elmi əhəmiyyət verməsi olduqca maraqlı və aktualdır. Bu ideya və tövsiyələr musiqişünaslığın gələcək problematikası və nəzəri inkişafı üçün zəmin yaradırdı, ideya və fəaliyyət proqramı kimi çıxış edirdi. Digər tərəfdən, Ü.Hacıbəyli xalq mahnılarının nəzəri təhlilinin vacibliyini irəli sürəndə şübhə yox ki, bu təhlilin ilk növbədə, ali musiqi məktəbində aparılmasını nəzərə tuturdu.

Xalq mahnılarının tətbiqində ikinci sahə kimi Ü.Hacıbəyli musiqi məktəblərini tövsiyə edir [3, s.247]. Onun fikrincə, xalq mahnılarının pyes kimi işlənməsi, xalq mahnıları əsasında pyes yazılması və onların “çalğı repertuarına”, yəni tədrisə daxil edilməsi musiqi məktəblərində oxuyan şagird və tələbələrdə musiqiyə marağı və həvəsi artırma bilər.

Üçüncü istifadə yolu kimi Ü.Hacıbəyli xalq mahnılarının xor üçün işlənməsini təklif edir [3, s.247]. Onun təklifinə görə, xorların təşkilində el mahnılarımızdan münasiblərini seçib xor üçün işləmək lazımdır. Məlum olduğu kimi, bəstəkar özü bu sahədə ilk addım atmış, xalq mahnılarının xor üçün işlənmə prinsipini və nümunələrini yaratmışdır. Bəstəkar xalq mahnılarının nəzəri öyrənilməsinə və onun xor üçün işlənməsinə dair mövqeyini 1930-cu illərdə “İlk Azərbaycan xalq xoru” məqaləsində davam etdirərək, eləcə də xor üçün işləmənin qaydalarını göstərərək yazırdı: “Beləliklə, hər bir mahnının ritmik, melodik və başqa xüsusiyyətlərinin diqqətlə öyrənilməsi və şərti harmonizasiyanın tətbiq edilməsi Azərbaycan melosunun bütün xüsusiyyətlərini, bütün koloritini xorun ifasında dinləyicilərə çatdırmaq imkanı verir” [4, s.271]. Qeyd edək ki, sonrakı onilliklərdə bəstəkarlarımız xalq mahnılarını müşayiətli və *a cappella* xor üçün işlədilər. Təəssüf ki, bu işləmələr illər boyu xor kollektivlərinin repertuarında çox az səslənir və ya heç səslənmir.

Nəhayət, Ü.Hacıbəyli “el mahnılarımız gələcəkdə opera yazanlarımız üçün musiqicə ən gözəl mövzular təşkil edə bilər”, – deyərək xalq mahnılarının daha bir istifadə ünvanını təklif edir. Onun fikrincə, “ustad bəstəkarlarımız bu mahnılarımızdan istifadə edib bədii zövqə müvafiq, elmi əsaslara müstənid gözəl operalar yarada bilərlər” [3, s.247].

Konsept 4. “Azərbaycan el mahnılarını cəm etmək işi”

Ü.Hacıbəylinin xalq mahnılarına dair musiqişünaslıq konsepsiyasında “el mahnılarını cəm etmək işi” də mühüm yer tutur. “Cəm etmək işi”nə el mahnılarının toplanması, nota yazılması, nəşri daxildir. Hələ professional bəstəkar yaradıcılığının, musiqişünaslığın və musiqi təhsilinin yenicə bünövrə tutduğu bir vaxtda – 1925-ci ildə Ü.Hacıbəyli “Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər” məqaləsində xalq mahnılarının toplanıb nota yazılması və araşdırılması məsələsini “ən vacib işlərdən biri” adlandırmış, bu vacib işi yaradıcılığın və təhsilin qarşısına bir vəzifə kimi qoymuşdur: “Bu üzdən onların və (mümkün olduqca ən qədim) zamandan bəri yadda qalanlarını və indi mövcud olanlarını, hər il yenidən çıxanlarını harada da olsa, yığib nota salmaq və nə münasibətlə meydana çıxıldığını dəxi öyrənib təfəsililə yazmaq ən vacib işlərdən biridir” [2, s.221].

O, “Azərbaycanda musiqi tərəqqisi” məqaləsində bu mövqeyini davam etdirərək, el mahnılarının unudulması, itib məhv olması məsələsini qaldırır, “bu nəhvilə

yüzlərcə qiymətli el mahnılarımız itib batmışdır” – deyə, narahatlığını bildirir [3, s.246] və eyni təəssübkeşliklə də “el mahnılarını yığıb cəmləmək” məsələsini qaldırır [3, s.248]. Bu qiymətli fikirləri ilə musiqi sərvətimiz və mənbəyimiz olan el mahnılarının qorunması məsələsini gündəmə gətirir. Ü.Hacıbəyli bu vacib vəzifəyə münasibətini belə ifadə edir: “Bununla belə hal-hazırda mövcud olan və yadda qalan el mahnılarımızı yığıb cəmləsək, yenə də yüzlərcə havalarımızı unudulmaq təhlükəsindən xilas edə bilərik. Əlavə hər sənə yeni çıxan mahnıları səbt və zəbt etmək adətini qəbul etsək, musiqi sərvətimiz ildən-ilə çoxalib artar” [3, s.246].

Bu fikirdən göründüyü kimi, Ü.Hacıbəyli nota yazmaq işinə başlamayın gec olmadığını və vacibliyini bidirmək üçün öz dövründə (“hal-hazırda”) mövcud olan, eyni zamanda yaddaşlarda qalan, habelə hər il yeni çıxan el mahnılarının da toplanmasını və yazıya alınmasını təklif edir. “Cəm etmək işi”nin mümkün qədər aktual və mühüm bir iş olduğunu bildirir. O, xalq mahnılarının yazılması və musiqi sərvətinin qorunması işində “səbt və zəbt etmək adətini qəbul etməyi” vacib sayır, başqa sözlə, el mahnılarını yazıya almaqla, onlara daim sahib çıxmağı, onları qiymətləndirməyi və qorumağı tövsiyə edir.

Ü.Hacıbəyli məqalədə toplama və notlaşdırma işinin vəziyyətini haqlı olaraq tənqidlə qarşılayır: “Azərbaycan el mahnılarını cəm etmək işinə gəldikdə bu xüsusda bizdə indiyə kimi çox az iş görüldür...” [3, s.248]. Qeyd edək ki, bu məqaləni və fikirlərini yazanda o, M.Maqomayevlə birlikdə “Azərbaycan türk el nəğmələri” adlı ilk musiqi-folklor toplusunu tərtib etmişdi. Lakin özünün yazdığı kimi belə vacib iş görüldüyü halda toplusunun nəşrinə baş siyasi maarif idarəsi tərəfindən hələ icazə verilməmişdi [3, s.248].

Xalq mahnılarının toplanması və yazılması barədə Ü.Hacıbəylinin təklif və tənqidləri qarşıdakı illərdə öz bəhrəsini verdi. 1930-1940-cı illərdə gənc bəstəkar və musiqişünaslar Ü.Hacıbəylinin və Bülbülün rəhbərliyi ilə xalq musiqisinin toplanması və yazıya alınması işinə cəlb olundular. Ekspedisiyaların təşkilində, xalq mahnı və rəqslərinin toplanılıb nota yazılmasında və nəşrində xeyli işlər görüldü. Bununla belə, Ü.Hacıbəylinin fikrincə, bu qiymətli sərvətə doğru-düzgün elmi münasibət təkcə “cəm etmək işi” ilə məhdudlaşa bilməz. Bu baxımdan, Ü.Hacıbəylinin xalq mahnılarına münasibətdə konseptual mövqeyi daha bir uzaqgörən və qiymətli təklifində öz ifadəsini tapır. O, xalq mahnılarının toplanmasını “mühüm iş” adlandırır və amma bu mühüm işin ardıcıl qaydada, mükəmməl surətdə aparılması üçün ali musiqi məktəbi, yəni konservatoriya nəzdində “xüsusi komissiya” yaradılmasını təklif edir: “Zənnimcə, bu mühüm işi mürəttəb və mükəmməl bir surətdə aparmaq üçün ali musiqi məktəbi nəzdində xüsusi bir komissiya təşkil edilməlidir” [3, s.248].

Ü.Hacıbəyli bu mövqeyi ilə, əslində, xalq mahnılarının nizamlı, ardıcıl, müəyyən qaydada tədqiqini, tədrisini və qorunmasını ali musiqi məktəbinin vəzifəsi hesab etmişdir. Onun fikrinin davamı da çox maraqlıdır. Bu komissiyanın işinin nədən ibarət olacağını Ü.Hacıbəyli konkret şəkildə belə açıqlayır: “Bu komissiyanın işi bir tərəfdən, el mahnılarını yığmaq və digər tərəfdən, yığılan mahnılar üzərində laboratoriya əməliyyatı icra etməkdən ibarət olmalıdır. Məncə, arzu edilən bu təriq ilə hasil edilə bilər” [3, s.248]. Bəs “yığılan mahnılar üzərində laboratoriya əməliyyatı” nə deməkdir? Şübhəsiz, burada yığılan xalq mahnılarının nota yazılması, sistemləşdirilməsi, təsnifatlaş-

dırılması, nəzəri təhlili, bədii işlənməsi nəzərdə tutulmuşdur. Onu da qeyd etmək istəyirik ki, Ü.Hacıbəyli ali musiqi məktəbi nəzdində xalq mahnılarını toplayan və onların üzərində “laboratoriya əməliyyatı” aparən xüsusi komisiyanın yaradılmasını elmi bir ideya kimi təklif etməklə, Elmi-tədqiqat Xalq Musiqisi Kabinetinin yaradılmasını dahiyənə uzaqgörənliklə qabaqlamışdır.

Konsept 5. Xalq mahnısına kompleks yanaşma

“Azərbaycan mahnılarının əhəmiyyəti zənn edirəm ki, yalnız musiqi elminə aid istifadələrə münhəsir qalmayıb, başqa elmi əsərlər üçün də dəxi mövzu ola bilər; məsələn, etnoqrafik, tarixi, psixoloji və sairə bu kimi elmlərə aid bəhs və müzakirələr üçün də zəmin təşkil edə bilər” [3, s.247-248]. Əvvəla Ü.Hacıbəylinin bu fikrinə Azərbaycan xalq mahnı yaradıcılığına kompleks yanaşma metodu kimi baxıla bilər. Xalq mahnısının musiqi elmi ilə yanaşı etnoqrafiya, tarix, psixologiya və sairə bu kimi humanitar elmlərə aid bəhs və müzakirələr üçün zəmin təşkil edə bilməsi, bu ənənəvi musiqi sahəsinin tədqiqinə müxtəlif elmlər tərəfindən, yəni kompleks şəkildə yanaşmanın mümkünlüyünü və vacibliyini göstərir. İkincisi, bu fikirdə xalq mahnısının bir çox humanitar elmlərin tədqiqat obyektinə ola bilməsi öz əksini tapmışdır. Üçüncüsü, Ü.Hacıbəyli bu fikri ilə xalq mahnılarının daşdığı informasiyanın istiqamətlərini göstərmişdir. Onun fikrinə əsaslanaraq, xalq mahnılarının xalqın etnoqrafiyasına, tarixinə və psixologiyasına dair informasiya daşıyıcı olması, bu yaradıcılıq sahəsinin həmin elmlərin obyektinə olmasını da şərtləndirə bilər. Dördüncüsü, bu informasiya xalq mahnılarında qarşılıqlı əlaqə və vəhdətdə olmaqla, xalq mahnısını sistemli və kompleks təzahür kimi səciyyələndirir. Beşincisi, Ü.Hacıbəyli bu fikri ilə xalq mahnısının fənlərarası tədqiqinə dair ilk ideyanı irəli sürmüşdür.

Ü.Hacıbəyli XX əsrin hələ 20-ci illərində təkidlə vurğuladığı bu fikri ilə folklorşünaslıq elmini, onun kompleks yanaşma və fənlərarası tədqiq metodunu neçə onillik qabaqlamışdır. Onun uzaqgörənliklə irəli sürdüyü bu konseptual yanaşma XX əsrin II yarısından sonra humanitar elmlərdə, folklorşünaslıqda, etnomusiqişünaslıqda öz təsdiqini tapdı. Belə ki, xalq mahnıları etnoqrafiya, etnopsixologiya, psixologiya, mədəniyyət tarixi, etnik tarix, lingvistik kimi elmlərin maraq dairəsinə də daxil oldu, bu elmlər tərəfindən ayrılıqda və birlikdə öyrənilirdi.

Konsept 6. Xalq mahnılarının havası, sözləri, vənzi, quruluşu

Ü.Hacıbəyli el mahnılarını təsniflərlə müqayisə edir ki, belə yanaşma da çox maraqlıdır. Belə ki, xanəndələrin repertuarında xalq mahnılarının muğamla oxunaraq təsnifləşməsi baş verə bilər. Deməli, peşəkar xanəndə təsnifləri ilə qeyri-peşəkar folklor janrı olan xalq mahnıları arasında janr keçidi mümkündür. Bu keçidə isə öz növbəsində folklor və professional musiqi əlaqələri kimi baxıla bilər. Digər tərəfdən, xalq mahnısı ilə təsnif janrı arasında melodiya, metr-ritm cəhətdən mahnıvari üslub ortaqlığı və oxşarlığı da mövcuddur. Ü.Hacıbəyli bu xüsusda yazır: “El mahnıları bəzən yüngül və ağır bəhrli təsniflərə oxşar” [2, s.220]. Bu fikrin davamı kimi xalq mahnılarında söz və musiqisinin məhz xalqın məhsulu olması qeyd edilir və xalq mahnı mövzularının eşq və məhəbbətdən bəhs etməsi, xalq həyatındakı hadisələrdən ərsəyə gəlməsi göstərilir [2, s.220].

Ü.Hacıbəylinin baxışında aşlıqların el mahnılarının oxuması və təbliğ etməsi barədə səsləndirdiyi fikir də xalq musiqisi tarixinin, ifaçılığının və sahələrarası əlaqələrin öyrənilməsi baxımından maraqlıdır. O, xalq həyatındakı hadisələrə nümunə kimi tarixi və qəhrəmanlıq mahnılarının adını çəkir və bu qəbil havaların aşlıqlar tərəfindən oxunduğunu, yayıldığını göstərir [2, s.220]. Ü.Hacıbəylinin bu fikri aşlıqların xalq mahnı yaradıcılığında və ifaçılığında iştirak etməsi və repertuarlarında xalq mahnılarına yer verməsi barədə düşünməyə əsas verir. İstər bu fikir, istər təsniflərlə müqayisə xalq mahnılarının ənənəvi professional musiqi yaradıcılığı və ifaçılığı sahələri ilə münasibətləri haqqında tədqiqatçılara mövzu, ideya və metodoloji örnək qismində elmi informasiyadır.

Başqa bir fikrində Ü.Hacıbəyli el mahnılarının vəzn, cümlə, səs quruluşu və bədii qiyməti haqqında da mülahizəsini bildirir: “El mahnılarının vəzni əksər ovqat 6/8-lıq olub, özləri də bir hissədən və bəzən hətta bir qısa cümlədən ibarət olub, üç, dörd və ya beş-altı “ton”dan əmələ gələn bir musiqi olsa da, bir çox mənasız musiqi əsərlərinə nisbətən olduqca pürməzmundur” [2, s.221]. Bu fikir xalq mahnılarının sadə quruluşa malik olduğunu bildirir və əslində, xalq mahnılarının musiqi mənbəyi olması fikrini tamamlayır. Ü.Hacıbəylinin bu qısa məlumatından o da bəlli olur ki, xalq mahnılarının vəzni, cümlə və səs quruluşları üzərində elmi-təhlili müşahidələr aparmışdır. Bununla yanaşı, həmin fikri ilə tədqiqatçılara xalq mahnılarının təhlili ilə bağlı nəzəri tutalqa və metodik yanaşma vermişdir. Ü.Hacıbəylinin fikrində başqa bir məsələyə də münasibət var. Görünür, onun zamanında xalq mahnılarına sadə quruluşa görə “mənasız, primitiv musiqi” kimi yanaşanlar da olmuşdur və Ü.Hacıbəyli sadə quruluşuna baxmayaraq xalq mahnılarının pürməzmun olduğunu bəyan etmişdir.

Konsept 7. Xalq mahnısının ümumi etnomusiqi modeli

Üzeyir Hacıbəyli “Azərbaycan musiqi həyatında bir nəzər” məqaləsində xalq mahnısı haqqında yazır: “El mahnıları Azərbaycan xalqının əhval-ruhiyyəsini şərh, zövq musiqisini bəyan, şeir və musiqidəki yaradıcılıq qabiliyyətinin dərəcəsini təyin edən bilən böyük bir material olduğundan onun istər musiqi, istər ədəbi, istər psixoloji, istər etnoqrafik əhəmiyyəti böyükdür” [2, s.220-221].

Ü.Hacıbəyli xalq mahnılarına dair bu qiymətli dəyərləndirməsi ilə janra sistemli elmi yanaşmanın təməlini qoymuşdur. Bu qiymətli fikri XX əsr dünya etnomusiqişünaslığında və musiqişünaslığında xalq mahnısına verilən ən maraqlı, yeni və obyektiv elmi dəyərdən biri hesab edirik. Ü.Hacıbəyli bu fikri ilə XX əsrdə xalq mahnısının ilk ümumi etnomusiqi modelini yaratmış və onun tədqiqat metodlarını göstərmişdir. Xalq mahnılarının poetik mətninə folklorşünaslıqda, musiqisinə etnomusiqişünaslıqda, etnopsixoloji və psixoloji özəlliklərinə psixologiyada, etnopsixologiyada və etnomusiqişünaslıqda müxtəlif yanaşmalar mövcud olsa da janrın belə dolğun etnomusiqişünaslıq səciyyələndirilməsi və ümumiləşdirilməsi Ü.Hacıbəyliyə qədər Avropa, Rusiya və Asiya etnomusiqişünaslığında nəzərə çarpmır. Ü.Hacıbəylinin bu konseptual baxışında xalq mahnısı çoxfunksiyalı və çoxməzmunlu bədii janr kimi səciyyələndirilmişdir. Bu fikirdə xalq mahnısının xalqın tarixində və həyatında tarixi-etnoqrafik, musiqi, ədəbi, psixoloji (və əlbəttə, milli mentalıq, etnik özünüifadə və bədii obrazlılıq mənasında; dünyanın dərk olunması metodları mənasında; bədii və psixoloji özünüifadə mənasında) və etnoqrafik (tətbiqi) funksiyalar daşması haqqında çox mühüm elmi

ideya öz əksini tapmışdır. Etnomusiqişünaslıqda etnoloji, psixoloji və antropoloji tədqiqatla yanaşı, müqayisəli yanaşmanın elementləri də Ü.Hacıbəylinin bu məşhur konseptual baxışında ehtiva olunmuşdur.

Maraqlıdır ki, Ü.Hacıbəyli xalq mahnısının “xalqın əhvali-ruhiyyəsini şərh etməsi” fikrini irəli sürməklə, janrın bədiiliyini, obrazlı məzmununu, digər tərəfdən isə etno-millî özünüifadə vasitəsi olmasını bəyan etmişdir. Bu fikirdə xalq mahnısının mövzu və bədii müxtəlifliyinin əsası, yəni janr tərəfindən xalqın əhval-ruhiyyəsini şərh edilməsi açıqlanmışdır. Başqa sözlə, xalqın əhval-ruhiyyəsində qəhrəmanlıq, tarixi keçmiş, vətən sevgisi, vətəni yağılardan qoruyan mübarizlik də, vətəndən, ailədən, yarıdan ayrılığın yangısı və həsrət kədəri də, həyatsevərlik, zəhmət, nikbinlik, toy-düyün də, övlad-valideyn sevgisi də, lirik eşq-məhəbbət və bəşəri humanistlik də, nöqsanlara satirik gülüş də vardır. Məhz xalq əhval-ruhiyyəsinin belə çoxşaxəli təzahürü xalq mahnılarının bədii məzmununda ifadəsini tapmış, xalq mahnı yaradıcılığını mövzu, ifadəlilik və üslub cəhətdən rəngarəng etmişdir.

Ü.Hacıbəylinin xalq mahnısı haqqında bu konsepsiyasında diqqəti çəkən aktual məsələlərdən biri də xalq mahnılarının “xalqın zövq musiqisini bəyan edən material” olmasıdır. Bu yanaşmanın mahiyyətində xalq mahnılarının musiqi-estetik funksiya daşması, xalqın həyata, gerçəkliyə estetik münasibətini ifadə etməsi ideyası dayanır. Ü.Hacıbəylinin bu fikrinə elm hələ 1960-ci illərdə və ondan xeyli sonra gəlmişdir. Folklorun, ilk növbədə xalq mahnılarının xalqın bədii-estetik dünyagörüşünün, zövqünün məhsulu olması, eyni zamanda, əsrlər boyu xalqın estetik tələbatını ödəməsi XX əsrin II yarısından sonra V.Qusev, İ.Zemsovski və b. alimlərin yazılarında öz əksini tapmışdır. Xalq mahnısının “xalqın zövq musiqisini bəyan etməsi” məsələsini 1925-ci ildə qaldırmaqla Ü.Hacıbəyli müasir dövrdə xalq incəsənəti tədqiqatçılarının da, etnomusiqişünas alimlərin də “xalq estetikasına” dair ideyalarını onilliklərlə qabaqlamışdır. Azərbaycan musiqişünaslığında və etnomusiqişünaslığında xalq musiqisinin (eləcə də xalq mahnılarının) əsrlər boyu estetik funksiya daşması və cəmiyyətin müəyyən təbəqələrinin estetik zövqünü və tələbatlarını təmin etməsi kimi mühüm məsələ təəssüf ki, indiyə qədər bizdə lazımı elmi həllini tapmamışdır. Halbuki Ü.Hacıbəyli bu elmi məsələni ilkin şəkildə hələ 1925-ci ildə qaldırmışdı.

Ü.Hacıbəyli “Azərbaycan xalqının şeir və musiqidəki yaradıcılıq qabiliyyətinin dərəcəsini təyin edən material” kimi dəyərləndirməklə xalq mahnısına daha bir təzahür kimi də yanaşmışdır. Bu konseptual ideyada xalq mahnısı bir tərəfdən xalqın bədii-yaradıcı təxəyyülünün məhsulu kimi təqdim edilir, bir tərəfdən xalq mahnılarında xalqın şeir və musiqi yaradıcılığının vəhdəti ifadə olunur, o biri tərəfdən də xalq mahnısına xalqın şeir və musiqi yaratmaq istedadı kimi yanaşılır. “Azərbaycan xalqının şeir və musiqidəki yaradıcılıq qabiliyyətinin dərəcəsi” fikrində xalq mahnılarında şeir və musiqinin vəhdətindən doğan melodiya, intonasiya, məqam və ritm kimi ifadə vasitələrinin mövcudluğu, xüsusiyyəti nəzərdə tutulur.

Xalq mahnılarının “ədəbi əhəmiyyətini” vurğulamaqla isə Ü.Hacıbəyli xalq mahnı yaradıcılığında yaşayan xalq ədəbiyyatına işarə etmişdir. Bununla, əslində, xalq şeirinin məhz xalq mahnı yaradıcılığında yaranması, yaşaması və inkişaf etməsi ideyasını irəli sürmüşdür. Bu fikri ilə, o, həm də filoloqların və folklorşünasların diqqətini

xalq mahnılarına çəkmiş, musiqi folklorşünaslarının elmi maraqlarını xalq mahnısının ədəbi (poetik) məzmununa və quruluşuna cəlb etmişdir.

“Xalq mahnısının etnoqrafik rolu” ideyası isə, xalqın məişətində, adət-ənənələrində, bayramlarında və əmək-təsərrüfat həyatında xalq mahnılarının tətbiqi ilə bağlıdır. Ü.Hacıbəylinin bu qiymətli tezisi ənənəvi musiqinin, ilk növbədə, xalq mahnısının etnoqrafik əsası və onun etnomədəniyyət sistemində yeri haqqında düşünmək üçün əsas verir. Ü.Hacıbəylinin “xalq mahnısı – etnoqrafiya” əlaqələri haqqında ideyası XX əsrin birinci rübündə musiqi-etnoqrafik axtarışlarla bağlı B.Bartokun, A.Sayqunun, V.Belyayevin, K.Kvitkanın, V.Uspenskinin mövqeyi ilə səsleşir, hətta onları qabaqlayır.

Xalq mahnısının Ü.Hacıbəyli tərəfindən yaradılan etnomusiqi modelində mahnı folkloruna müxtəlif elmlər tərəfindən bircə, kompleks yanaşma ideyası da əksini tapmışdır. Digər tərəfdən, folklorşünasın diqqəti xalq mahnısının musiqi, poetik, etnoqrafik, tarixi və psixoloji məzmununun qarşılıqlı əlaqəsinə və vəhdətinə yönəldilmişdir. “Xalq mahnısının etnoqrafiya, tarix elmlərinin müzakirələri üçün material olması” öz növbəsində xalq mahnısının etnoqrafik və tarixi kökləri haqqında da düşünməyə əsas verir.

Nəhayət, Ü.Hacıbəylinin xalq mahnılarına dair konseptual baxışları müasir dövrdə etnomusiqişünaslıq ixtisaslaşması barədə düşündürür. Mütəxəssislərin qeyd etdiyi kimi, etnomusiqişünaslıq təhsili akademik musiqişünaslıq təhsilindən daha geniş olmalıdır. Etnomusiqişünas – folklorşünaslığı, dilçiliyi, filologiyani, etnologiyani, kulturologiyani, fərqli mədəniyyətləri, etnopsixologiyani və əlbəttə, musiqi nəzəriyyəsinə, not-yazı texnikasını, səs sistemlərini mükəmməl bilməli, mükəmməl eşitmə qabiliyyətinə malik olmalıdır [4]. Ü.Hacıbəyli 1920-ci illərdə xalq mahnılarına dair elmi-konseptual baxışları ilə əslində, xalq musiqisini elmi öyrənənlərin zəruri bilik dairəsini də müəyyən etmişdir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Əmirov F.C. Üzeyir məktəbi / Musiqi aləmində. B.: Gənclik, 1983, s. 142-150.
2. Hacıbəyov Ü.Ə. Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər / Seçilmiş əsərləri. On cildə. II cild. B.: Azərbaycan EA nəşriyyatı, 1965, s. 215-225.
3. Hacıbəyov Ü.Ə. Azərbaycanda musiqi tərəqqisi / Seçilmiş əsərləri. On cildə. II cild. – B.: Azərbaycan EA nəşriyyatı, 1965. s. 239-250.
4. Hacıbəyov Ü.Ə. İlk Azərbaycan xalq xoru / Seçilmiş əsərləri. 10 cildə. II cild. B.: Azərbaycan EA nəşriyyatı, 1965. s.268-273.
5. Hacıbəyov Ü.Ə. Musiqidə xəlqilik / Seçilmiş əsərləri. 10 cildə. II cild. B.: Azərbaycan EA nəşriyyatı, 1965. s.322-325.
6. Алексеев Э.Е. О современном типе этномусыковеда / Фольклор в современном мире: Аспекты и пути исследования. Сб.ст. М.: Наука, 1991. с.148- 151.
7. Франтова Т.В. Изучение научного наследия композиторов как актуальная задача современного музыкознания // Фундаментальные исследования. 2014. № 12 (часть 12). с.2658-2662; URL: <http://fundamental-research.ru/ru/article/view?id=36748>

Абдулалиев Ариз
Доцент БМА им. У.Гаджибейли

КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ СУЖДЕНИЯ УЗЕЙРА ГАДЖИБЕЙЛИ О НАРОДНОЙ ПЕСНЕ

Резюме: В статье рассматривается музыковедческая концепция Узейра Гаджибейли о народно-песенном творчестве. Композитор в своих статьях, написанных в 1920-е годы прошлого столетия, впервые в азербайджанском музыкознании осуществил новый и современный научный подход к народной песне. Согласно гаджибековской концепции, народная песня – это историческое, психологическое и эстетическое самовыражение народа, которое определяет его эстетический вкус, а также выявляет его творческий талант. У.Гаджибейли впервые представил общую этномузыкальную характеристику песенного жанра, определил его место в народно-культурной системе.

Ключевые слова: азербайджанские народные песни, научная дефиниция и оценка, собрание, запись и анализ народных песен, композитор и народная песня, системный и комплексный подход, общая этномузыкальная модель народной песни, концепция

Ariz Abdulaliyev
Associate professor of BMA named after U.Hajibeyli

UZEYIR HAJIBAYLI'S CONCEPTUAL IDEAS ABOUT FOLK SONG

Summary: The article considers the musicological concept of Uzeyir Hajibeyli about folk-song creativity. The composer implemented a new and modern scientific approach to folk songs in his articles written in the 1920s for the first time in Azerbaijani musicology. According to the U.Hajibeyli's concept, a folk songs – this is ethnographic, historical, psychological and aesthetic expression of a people, reveals its aesthetic taste and also its creative talent. U. Hajibeyli for the first time gave a general ethnomusical characteristic of the song genre, its place in the national cultural system is determined.

Keywords: Azerbaijani folk songs, scientific definition and evaluation, composer and folk song, collection, recording and analysis of folk songs, systematic and integrated approach, general ethnomusical model of folk song, concept

Rəyçilər: fəlsəfə üzrə elmlər doktoru, professor Gülnaz Abdullazadə
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Mehparə Rzayeva

Vəfa XANBƏYOVA

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Əlləkberov 7

Email: vafa_musician@mail.ru

AQŞIN ƏLİZADƏNİN SİMFONİK YARADICILIĞINDA MİLLİ MUSIQİDƏN İSTİFADƏ PRİNSİPLƏRİ

Xülasə: Məqalə A.Əlizadənin simfonik yaradıcılığına həsr edilib. Burada muğam, aşiq, folklor materiallarının estetik, konstruktiv, janr xüsusiyyətlərindən irəli gələrək milli üslubun təzahür prinsipləri təhlil edilir.

Açar sözlər: Aqşın Əlizadə, muğam, aşiq sənəti, simfoniya, neofolklorizm, milli üslub

A.Əlizadənin simfonik yaradıcılığı böyük maraq doğurur və bir çox elmi araşdırmaların predmeti olaraq (A.Tağızadə [8], F.Əliyeva [5, 6], Z.Dadaşzadə [3, 4], L.Hüseynova [1], A.Növrəslı [7]) xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. A.Tağızadə “Aqşın Əlizadə” adlı monoqrafiyasında bəstəkarın bəzi xor, vokal-simfonik əsərlərinə, simfoniyalara və süitalara nəzər yetirərək onun üslub xüsusiyyətlərini araşdırmışdır. F.Əliyeva “Aqşın Əlizadə” adlı məqaləsində bəstəkarın dəsti-xəttinə nəzər yetirmiş və üslub xüsusiyyətlərindən söhbət açmış, “Azərbaycan musiqisində üslub axtarışları” adlı tədqiqatında isə A.Əlizadənin yaradıcılığı Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbi kontekstindən araşdırılmışdır. Z.Dadaşzadə “Aqşın Əlizadə” adlı broşürasında bəstəkarın əsas əsərləri və yaradıcılığının təkamülündən bəhs etmişdir. A.Növrəslı “Aqşın Əlizadə yaradıcılığında yeni təmayüllərin əksi” adlı məqaləsində XX əsrin ikinci yarısına təsadüf edən Azərbaycan musiqi incəsənətinin parlaq mənzərəsini təsvir edir və A.Əlizadə yaradıcılığının bu dövrdə formalaşmasından və əldə etdiyi nailiyyətlərdən söhbət açır. Bundan başqa, bir çox digər müəlliflər bəstəkarın yaradıcılığına müxtəlif aspektlərdən yanaşaraq, yeni elmi fikirləri bildirmişdilər (1).

A.Əlizadənin yaradıcılığında muğam və aşiq musiqisindən irəli qələn məqam-intonasiya və metroritmik xüsusiyyətlər müasir kompozisiya üsulları, lakoniklik, fərdi üslub və musiqi formalarının xüsusi səlistliyi ilə uzlaşır. A.Əlizadə bu sənətin sirlərinə C.Hacıyevin sinfində yiyələnmişdir. C.Hacıyev öz növbəsində tələbəsini dəyərləndirərək, sonralar onu bəstəkar-novator adlandırmışdır [1, s.1]. A.Əlizadə öz yaradıcılığında Ü.Hacıbəyli, Q.Qarayev, F.Əmirov və eləcə də İ.Stravinski, K.Orf, B.Bartok, S.Prokofyev, Q.Sviridov kimi şəxsiyyətlərin yaradıcılığından bəhrələnmişdir. A.Əlizadənin parlaq özünəməxsus üslubu elə ilk xanələrdən tanınır. Bu, musiqi dilində, folklorə yanaşma tərzində, orkestr yazı üslubunda, harmonik dildə və s. özünü göstərir. Aşiq musiqisindən (“Aşıqsayağı”, “Ana torpaq” odası), eyni zamanda xalq musiqi folkloru və muğamdan istifadə prinsipləri bəstəkarın yaradıcılığında maraqlı təfsir formalarını tapıb.

Son ildə dərc olunan bəzi tədqiqatlarda [5; 7, s.1202], bəstəkarı neofolklorizm cərəyanının parlaq nümayəndəsi adlandırılırlar. Neofolklorizm (“neo” və “folklor” söz-

lərindən əmələ gəlib) XX əsrin ilk onilliklərində yaranıb. “Klassik-romantik üslubun normaları ilə uyuşmayan və bir sıra Avropa ölkələrində öncə məlum olmayan folklorun arxaik qatları bəstəkarların diqqətini cəlb etməyə başladı (kiçik səsqatı, pentatonika, ekzotik ritmlər və s.). Ənənəvi janrların daxilində (məsələn, K.Debüssinin ispan məzmunu ilə bağlı fortepiano miniatürlərində) açıq aydın olmasa da xalq melodiyalarından adətən məqsədsiz sitat verilməsi müəyyən milli kolorit yaradırdı. Sonradan XX əsrin 50-80 illərində folklor qaynaqlarına üz tutan bəstəkarlar bir sıra parlaq nümunələr yaratdılar və bu dövrə aid əsərlər “Yeni folklor dalğası” («Новая фольклорная волна») kimi tanınaraq əslində bir üslub cərəyanına aid edildi” [9]. Bildiyimiz kimi, A.Əlizadənin yaradıcılığı XX əsrin birinci otuz ilinə yox, ikinci yarısına təsadüf edib. Onun yaradıcılığında neoklassisizm, müasir yazı texnikaları ilə yanaşı neoromantizmə xas olan obrazlar (son dövrün əsərlərində) və “Yeni folklor dalğası”nın prinsipləri kimi qəbul olunaraq millilik prinsipləri öz əksini tapmışdır.

Ümumən “Yeni folklor dalğası” XX əsrin ikinci yarısına təsadüf edən bir cərəyan kimi musiqi folkloristikanın tapıntıları və folklorla etik və estetik dəyərləri çərçivəsindən yeni baxışı əks etdirə bilmişdir. Ənənəvi xalq musiqisini dərinə dərk etmək üçün bir sıra bəstəkarlar onu peşəkar şəkildə tədqiq etmiş, öyrənmişlər. Folklorun bəstəkar yaradıcılığında təfsir prinsipləri – orijinal materialın işlənməsindən başlayaraq (Q.Sviridovun “Kursk mahnıları” kantatası, Tormisin “Estoniya təqvim mahnıları” adlı xor silsiləsi və s.) ənənəvi milli formaların və üslub ideomların ümumiləşmiş bir şəkildə istifadəsinə qədər (P.B.Rivilis “Simfonik rəqslər”) çox genişdir [8]. Ümumən, millilik anlayışı bir estetik meyyar kimi folklorla bağlı tədqiqat işlərində fəal bir şəkildə istifadə olunur. Hətta Y.Nazaykinski “milli üslub”, “milli stilistika” kimi kateqoriyaları tədqiq edərək onu “Musiqidə janr və üslub nəzəriyyəsi”nə daxil edir.

Azərbaycan musiqisində millilik probleminin tədqiqi, işlənilməsi Üzeyir Hacıbəylinin adı ilə bağlıdır. Milləti səciyyələndirən xüsusiyyətlər incəsənətin məzmununda, mənəvi-mədəni ənənələrin inkişafında özünü büruzə verərək üslubda da bu və ya digər şəkildə öz təzahürünü tapır, ümumiləşmiş bir çizgilərlə səciyyələnir. Milli üslubun əsasını folklor qaynaqlarına və onun ifadə üsullarına istinad təşkil edir. Yalnız folklorun təfsir tipləri, eləcə də janr və tarixi (zaman anlamında) qatlarının müxtəlifliyi olduqca genişdir. Əmin olmaq üçün M.Qlinka və Q.Sviridovun, F.List və B.Bartokun və ya Ü.Hacıbəyli və Q.Qarayevin üslublarını müqayisə etmək yetərlidir.

Ü.Hacıbəylidən başlayaraq Azərbaycan bəstəkarları muğamın səssirasına, konstruktiv sferasına, folklor materialına həm sitat, həm də bədii təsvir vasitəsi kimi müraciət edirlər. Musiqidə millilik kateqoriyası kimi çıxış edən məqam sistemi, ritm, eləcə də tembrdir. Bir çox halda xalq çalğı alətlərinin yamsılanması milli koloritin yaranması üçün istifadə olunur. XX əsrin əvvəllərində folklor nümunələrinə maraq özünü büruzə versə də, nə İ.Stravinski, nə M.de Falya, nə də B.Bartok xalq çalğı alətlərini partitüraya salmamış, yalnız səs tembrini yamsılayan üsullara üz tutmuşdular. İ.F.Stravinski piano üçün “Balalayka”da (4 əl üçün 5 yüngül pyes) bu alətin, M.de Falya isə “İspaniya bağlarında gecələr” əsərində gitaranın səslənməsini yamsılayır. Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin baniləri özünəməxsusluq məsələsini əsas tutaraq xalq-xarakterik tembrlərin imitasiyası ilə yanaşı (Ü.Hacıbəyli “Aşıqsayağı triosu”), xalq çalğı alətlərinin tembrindən istifadəyə də diqqət yetirirdilər. Belə ki, “Koroğlu” operasında tar,

saz, zurna, balaban kimi alətlərin simfonik orkestrin tərkibinə daxil edilməsi Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığında novator prinsiplərinə marağı daha da genişləndirdi.

Sonoristikanın inkişafı ənənəvi alətlərin təkmilləşməsi ilə yanaşı, qeyri-adi tembr uzlaşmalarından yararlanmağa və milli janrların meydana gəlməsinə yollar açır. Belə ki, Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin böyük nailiyyətlərdən – muğam operasının, romans-qəzəlin, instrumental janrlardan “Cəngi”nin, xalq çalğı alətləri üçün fantaziyaların, sonrakı dövrlərdə “Simfonik muğamların”, “Bayatılar” kimi vokal silsilənin və s. meydana gəlməsini qeyd etmək mümkündür.

Xalq tembr-obrazları əsərin milli simasını təyin edir. Milli üslub orkestr yazı texnikasında, monodiya təfəkküründən irəli gələn “prosessuallıqda” və orkestr səslənməsində özünü büruzə verən ornamentikada öz təzahür formalarını tapır. Bildiyimiz kimi, milli mənsubluq hissi və onun yaradıcılıqda təzahür formaları milli mədəniyyətin digər millətlərin mədəniyyəti ilə qarşılıqlı əlaqəsindən və təmasından asılıdır.

A.Əlizadənin yaradıcılığında milli bünövrə, Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin ənənələrinə əsaslanma çox dərinidir. Məsələn, bəstəkarın II kamera simfoniyasında (1966) 60-cı illər üçün səciyyəvi olan neoklassisizm tendensiyləri ilə yanaşı (I simfoniya 1962-ci ildə yazılmışdır) şəffaf və qrafik orkestr yazı üslubu və muğam incəsənətinin prinsipləri özünü büruzə verir. Simfoniyanın II hissəsində bəstəkar “Rast” muğamından istifadə edir (Nümunə 1).

Nümunə 1

İkinci simfoniya, II hissə

Eləcə də maraqlı nümunələr qismində onun 4 saylı (finalda xanəndə oxuyur), 5 saylı simfoniyları (müəllif burada ney, saz, zurna kimi xalq çalğı alətlərindən istifadə edir) və digər kompozisiyaları qeyd oluna bilər. Bəstəkarın hətta xor əsərlərində (*a cappella* “Bayatılar”) saz, balaban, zərb və s. kimi alətlərin yamsılanması xorun səslənməsində hiss olunur, muğamdan gələn ostinato prinsipləri istifadə olunur.

Müəllif lakonikliyə, birhissəliliyə (I, III, V simfoniya), monotematik inkişaf prinsiplərinə çox müraciət edir. Ümumən son üç simfoniyanı biz “triptix” kimi araşdırsaq, məhz bu təqdirdə A.Əlizadənin simfonik yaradıcılığının mahiyyətini dərk edilə bilər. Belə ki, bunların hər biri müəllifin milli simfonizmin inkişafında axtarışlarını əks etdirir. Hətta V simfoniya milli alətlərin istifadəsi ilə yanaşı simfonik orkestr alətlərinin onlara təhkim olunması cəhdləri nəzərə çarpır. Ənənəyə olan münasibət, milli özünüdərk yeni bir mərhələyə keçərək “milli musiqi “proobrazlarının” açıq şəkildə təfsirinə yox, fərdi müəllif konsepsiyasının ifadə vasitələrinə çevrilir” [12, s. 22]. “Bu özünü muğam janrından irəli gələn monodiyanın faktura yeniləşməsində, muğam estetikasının orkestr yazı üslubuna təsirində büruzə verir. Muğama xas olan prosessuallıq orkestrləşmədə xüsusi bir formada, dəyişkən fakturaların xüsusi ritmikasında əks olunur və eyni zamanda meditatif, statik durumda olan orkestr toxumasının “gizli hərəkətidə” sevilir. Bəzən bu xüsusiyyətlər “əsl qaynaqdan” paradoksal bir şəkildə həm intonasiya, həm də üslub baxımından uzaqdır. Burada muğam ifasında meditasiya halının, aşiq musiqisinə aid olan fonizmin təsvirində müasir yazı texnikaların vasitəsi ilə ərsəyə gələn sonor allüziyaların nümunələri haqqında da danışmaq lazımdır” [10, s.24]. Bu baxımdan III, IV və V simfoniya maraqlı nümunələrdəndir.

III simfoniyanın dramaturgiyasını növbəti simfoniya ilə müqayisə etdikdə əsərin melodik xəttində (2 rəqəmindən başlayaraq) improvizəvi xüsusiyyətlər nəzərə çarpır. Müəllif ölçüsüz musiqidən – *senza metro’dan* və *Rubato* təyinindən istifadə edir (Nümunə 2). Metrik və qeyri-metrik melodik inkişaf bir-birini əvəzləyir, bu da muğamdan irəli gələn, yəni bəhrli və bəhrsiz musiqi prinsipini xatırladır. Burada olan iki təzadlı obraz qarşılaşdırılır: qeyri-metrik, kədərli-lirik və kəskin ritmlərlə əks olunmuş fəal-dramatik obraz. Metrik epizodlarda təkrarlamalara əsaslanan motivlər ritmi saxlayır, qeyri-metrik epizodlarda isə orqan punktları, vibratolar istifadə olunur. Dramaturji inkişaf bu iki təzadlı obrazın qarşılaşdırılmasına əsaslanır, yalnız ikinci fəal obraz kulminasiyaya apararaq öz həllini tapır və apofeoz anında çox gərgin səslənir. Bu, döyüş atmosferini təsvir edir. Trombonlardan sonra trubaların ifasında gedişlər “Şəki yallısı” [2] ilə (Nümunə 3) assosiasiya yaradır. Trubaların ifasında (Çahargah üstündə) bu səslənmə dramatik və eyni zamanda coşqun xarakter alır. Melodik xətti müqayisə etdikdə oxşarlıq daha aydın görünür (Nümunə 4).

Nümunə 2

[22] Senza metro, a piacere

Tr-be

Nümunə 3**Şəki yallısı**

Not yazısı - Rauf Bəhmənli

**Nümunə 4**

Melodiyada uyğun səslər * ilə işarələnib

a) Şəki yallısı



b) III simfoniya



Bu, bir növ zorxanada olan çağırışları xatırladır. A.Tağızadə isə kulminasiya bölməsinin kütləvi, qəhrəmani “Cəngi” xalq rəqsi ilə assosiasiya edildiyini qeyd edir [8, s.111]. Bildiyimiz kimi, III simfoniya “Babək” baletinin obraz və üslub xüsusiyyətləri öz əksini tapıb. Bəstəkar burada baletin musiqi materialından, xüsusilə “Babək-çilərin rəqsi” adlı nömrədən yararlanıb. Bu səhnə qədim rəqslərdən olan “Yallı”ya əsaslanır və mətinliyin rəmzi kimi dərk edilir. Bəstəkar bu əsərdə və sonrakı simfoniyalarda muğamın bütün estetik və konstruktiv prinsiplərindən yararlanır. Meditativ xüsusiyyətləri əks edən bölmələr ritmik, bəzən dinamik (rənglər, təsniflər ilə müqayisə edilə bilən) bölmələrlə növbələşir və yüksək kulminasiyaya gətirərək sonradan tükənməyə doğru gedir.

Kamera əsəri olan IV simfoniya muğam estetikasından irəli gələn bir xüsusiyyəti – partituranın bütün detallarına, elementlərinə xüsusi əhəmiyyət verilməsi məsələsini önə çıxardır. Burada hər ştrix, nüans, registr keçidləri, pauza, fermato yeni bir mənə alır və əsərin lirik-psixoloji konsepsiyasını dərinləşdirir. Kamera yazı üslubuna xas olan səs növbələşməsi (xüsusən də III hissədə), monodik strukturu ilə səslənmədə gərginliyi ya azaldır, ya da artırır [9, s.21]. Burada da III simfoniya olduq kimi improvizəvi xüsusiyyət nəzərə çarpır, metrsiz musiqiyə xas olan - *senza metrum, apiacere* təyininəndən istifadə edilir. “Şur” əsasında inkişaf (III hissə) xanəndənin solusuna aparır və vokaliz şəklində ifa olunan “Gül açdı” xalq mahnısının melodiyası həm də azan səslənməsini xatırladaraq allüziya yaradır (Nümunə 5).

Nümunə 5

The image shows a musical score for Nümunə 5. It includes a vocal line (Voce) and instrumental parts for Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Viola (V-le), and Cello/Double Bass (V-lli and C. b.). The score is in 3/4 time and features a melodic line in the voice part and sustained chords in the instruments. The vocal part is marked with a fermato and a breath mark (A...). The instrumental parts are marked with 'sul tasto' and 'liv. a 4'.

Milli musiqi elementlərinin istifadə məsələsində bəstəkarın V simfoniya xüsusilə diqqəti çəkir. V simfoniya III simfoniyanın konsepsiyasını yalnız yeni bir keyfiyyətdə davam edir. Belə ki, burada bəstəkar muğama xas olan mediativ, statik durumu əks edərək sonor allüziyalardan və aşiq musiqisindən irəli gələn ritm-intonasiyalardan və milli ifaçılıq prinsiplərindən geniş yararlanmışdır. Eyni zamanda müəllif xalq çalğı alətlərinə, onların tembr xüsusiyyətlərinə üz tutduğundan təfsir prinsipləri daha rəngarəng və qabarıq şəkil almışdır. Burada da mediativ xüsusiyyətləri əks edən bölmələr ritmik, bəzən coşqun (rənglər, təsniflər ilə müqayisə edilə bilən) bölmələrlə növbələşir və yüksək kulminasiyaya gətirərək sonradan tükənməyə doğru gedir. Yuxarıda qeyd

etdiyimiz kimi, muğam sənətindən gələn epik nəqletmə burada dramatik-təzadlı simfonizmə xas olan prinsiplərlə uzlaşır.

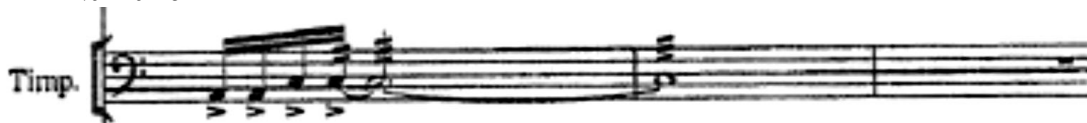
Bəstəkar folklor və ənənəvi musiqiyə aid proobrazlardan sərbəst bir şəkildə istifadə edir. Bunlardan “Dübeyti”, “Yanığ Kərəmi”, “Koroğlu”, “Cəlili”, “Çoban bayatısı” kimi aşiq havalarını, “Kəsmə şikəstə”ni (simfoniyanın kulminasiyasında), “Onu demə zalım yar” xalq mahnısını və s. misal gətirmək olar ([15], [20] rəqəmlər).

Nümunə 6



Dramaturji inkişaf növbələşən təzadlı obrazların təsvirinə əsaslanır. Yalnız girişin motivi (belə desək, leymotiv - Nümunə 7) və “Kəsmə şikəstə”nin fəal obrazı kulminasiyaya apararaq öz həllini tapır və əsərin konsepsiyasını müəyyən edir.

Nümunə 7



Nəticə

Muğam təfəkküründən və instrumental ifaçılıq prinsiplərdən irəli gələn ənənələrlə yanaşı Aqşın Əlizadə III və IV simfoniyalarda müasir musiqi üsullarına müraciət etmişdir. Son üç simfoniyanı biz “triptix” kimi araşdırsaq müəllifin milli simfonizmin inkişafında axtarışlarını daha aydın görürük. Bu simfoniyalarda xalqın acılı-ağrılı taxiri, qəhrəmancasına mübarizəsi, vətənə olan məhəbbəti əks olunur, xalq obrazları əsas götürülür.

A.Əlizadə yaradıcılığında məqam təfəkkürünün maraqlı həlli yollarına da rast gəlirik. Burada “Çahargah”, “Mahur-Hindi”, “Şur” muğamlarının sintez şəklində istifadəsi (IV simfoniya, Violin ilə orkestr üçün konsert), muğam intonasiyasının üzərində gəzişmə prinsipi (III simfoniya), musiqi proobrazlarının yeni təfsiri (“Kəsmə şikəstə” V simfoniyanın kulminasiyasında) və s. üsullar nəzərə çarpır. Bundan başqa, bəstəkar bəzi kompozisiyalarda (Violin ilə orkestr üçün konsert) keçidlərdən yararlanaraq “Rast”, “Şur”, “Segah” kimi muğamların qohumluq əlaqələrini qeyd edir, muğam təfəkkürünün xüsusiyyətlərinə əsaslanır. Muğamın konstruktiv və estetik prinsipləri isə meditativ, statik durumu əks edən bölmələr ilə ritmik, dinamik (rənglər, təsniflər ilə

müqayisə edilə bilən) bölmələrin növbələşməsində özünü büruzə verir. Sadalanan prinsipləri həyata keçirərkən bəstəkar müasir yazı texnikasına üz tutmuşdur. 16 simli alət üçün “Ekspressiya” (1969) məqsədyönlü şəkildə dodekafon-aleatorik texnikaya əsaslanan yeganə əsərdir. Sonor səslənmələrini isə III simfoniya və s. görə bilərik.

Bəstəkarın orkestr musiqisi sahəsində fəaliyyəti səmərəli (“Kənd süitəsi”, “Abşeron lövhələri”, “Şirvan lövhələri”, “Azərbaycan rəqsi” və s.). olaraq milli simfonizm ənənələri ilə bağlıdır. A.Əlizadənin 1970-80 illərdə orkestr əsərləri üçün səciyyəvi olan epik nəqletmə III, IV və V simfoniyalarda dramatik-təzadlı simfonizmdən irəli gələn dramaturgiya prinsipləri ilə uzlaşır. 1990-cı illərin simfonik əsərlərində isə artıq variasiya, variant inkişaf prinsipləri üstünlük təşkil edir. Onun yaradıcılığında neoklassisizm, müasir yazı texnikası ilə yanaşı neoromantizmə xas olan obrazlar (son dövrün əsərlərində) və “Yeni folklor dalğası”nın prinsipləri öz əksini tapmışdır. Neofolklorizmdən irəli gələn xüsusiyyətlər nəinki xalq həyatının zahirən rəngarəng təəcəssümündə, eləcə də milli xarakterin, dilin, təfəkkürün, etikanın ümümləşmiş bir şəkildə təsvirində özünü büruzə verir. O, müsahibələrin birində demişdir: “...Azərbaycan simfoniyası tapmaq bəstəkarın ən önəmli işidir. Mən bunun üzərində çalışmışam və deyirlər ki, tapmışam” [14].

ƏDƏBİYYAT:

1. Aqşin Əlizadə: publisistik irs, məqalələr, müsahibələr. Tərt.-red. Hüseynova L.Ş. B.: Avrasiya Press, 2012, 524 s.
2. Bəhmənli R. Azərbaycan yallıları. Dərs vəsaiti. B.: Mütərcim, 2019, 140 s.
3. Dadaşzadə Z.A. Aqşin Əlizadə. Broşür. B.: Şur, 1992.
4. Dadaşzadə Z.A. Azərbaycan simfoniyası (1960-1980-ci illər). B.: Ziya, 2012, 240 s.
5. Əliyeva F.Ş. Azərbaycan musiqisində üslub axtarırları. B.: 1996, 118 s.
6. Əliyeva F.Ş. Aqşin Əlizadə. // “Musiqi dünyası” jurnalı, №1-2/2003, s.121-123.
7. Növrəsli A. Aqşin Əlizadə yaradıcılığında yeni təmayüllərin əksi // Rast Müzikoloji Dergisi. Uluslararası Müzikoloji Dergisi, 2016.04.02.00076, 1200-1204 s.

Rus dilində

8. Тагизаде А.З. Акшин Ализаде. Монография. Б.: Ишыг, 1986, 136 с.
9. Новая фольклорная волна / Фраёнова О. В. // Николай Кузанский М.: Океан. Большая российская энциклопедия, 2013, 135 с.
10. Мамедова А. Оркестровое письмо Азербайджанских композиторов в симфонической музыке 60-80-х годов. Автореф. дис. на соиск.доктора философии, Б.: 2010, 29 с.
11. Соколов А. Теория стиля. М.: Искусство, 1968, 224 с.
12. Янов-Яновская Н.Я. Узбекская симфоническая музыка. (Процессы освоения симфонического жанра восточной монодийной культурой – опыт типологизации). Автореф. дис. ... докт. иск-я. М.: 1983, 34 с.
13. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: Гуманит. изд. центр «Владос», 2003, 248 с.

Saytoqrafiya

14. Aqşin Əlizadə: “Mən başdan-ayağa Azərbaycan bəstəkarıyam”
URL: <https://news.day.az/culture/488617.html>

Вафа Ханбекова

Доктор философии по искусствоведению, доцент АНК

ПРИНЦИПЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ В СИМФОНИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ АКШИНА АЛИЗАДЕ

Резюме: Статья посвящена симфоническому творчеству А.Ализаде. В ней анализируются принципы проявления национального стиля на примере своеобразного претворения композитором эстетических, конструктивных, жанровых свойств мугамного, ашугского, фольклорного материалов.

Ключевые слова: Акишин Ализаде, мугам, искусство ашугов, симфония, неофольклоризм, национальный стиль

Vafa Khanbayova

Ph.D, Associate professor of ANC

PRINCIPLES OF USE OF FOLK MUSIC IN SIMFONIC CREATIVITY AKSHINA ALIZADE

Rezume: The article is devoted to the symphonic works of A. Alizadeh. It analyzes the principles of manifestation of the national style on the example of the composer's distinctive implementation of aesthetic, constructive, genre properties of mugham, ashug, folk materials.

Keywords: Akshin Alizadeh, mugham, the art of ashugs, Symphony, neofolklorism, national style

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Zemfira Həsən qızı Qafarova
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Əfsanə Ağayar qızı Babayeva

Şəbnəm MƏMMƏDOVA

AMK-nın dissertantı

Elmi rəhbər: sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Ülkər Əliyeva

Ünvan: Yasamal r, Ə.Ələkbərov 7

Email: sheb.87@mail.ru

“HUMAY” BALETİNİN BƏDİİ KONSEPSİYASINDA LEYTMOTİV SİSTEMİNİN ROLU

Xülasə: *Məqalədə bəstəkar Nəriman Məmmədovun xalq şairi Səməd Vurğunun “Komsomol poeması”nın motivləri əsasında bəstələdiyi “Humay” baletinin ümumi xarakteristikasından bəhs edilir. Baletin obraz sferası və dramaturji inkişafı fonunda hər nömrə və səhnənin əhəmiyyəti vurğulanır. Məqalədə həmçinin ilk dəfə olaraq baletin leytmotiv və leytakkordları təhlil olunmuş, onların obraz xarakteristikası və səhnə inkişafındakı rolu təqdim olunmuşdur.*

Açar sözlər: *Leytmotiv, leytakkord, balet, “Humay”, “Komsomol poeması”, Səməd Vurğun, Nəriman Məmmədov*

Xalq şairi Səməd Vurğunun “Komsomol poeması” bir sıra yaradıcı şəxsin gözəl sənət nümunələri yaratması üçün ilham mənbəyi olmuşdur. Onların sırasına mənzum pyes, filmlər, konsert və balet daxildir. İlk əvvəl qeyd etmək lazımdır ki, şair İsgəndər Coşqun Səməd Vurğunun eyniadlı poeması əsasında mənzum pyes yazmışdır [1]. Birinci redaksiyada tamaşa ilk dəfə dörd pərdə altı şəkildə 26 mart 1961-ci ildə M.Qorki adına Gənc tamaşaçılar teatrında səhnəyə qoyulmuşdur [3, s.218]. Maraqlısı odur ki, S.Vurğun özü bu tamaşalarda qiraətçi kimi çıxış etmişdir. Pyesin ikinci redaksiyası isə 70-ci illərin ortalarına aiddir. Şair İsgəndər Coşqun pyesinin yeni tamaşasının quruluşçu rejissoru Ağakəşi Kazımov, rəssamı Tahir Tahirov, bəstəkarı isə Arif Məlikov olub. “Komsomol poeması” əsasında filmlər çəkilmişdir ki, onlardan biri 1938-ci ildə ekranlaşdırılan “Komsomol nəslı” adlı qısametrajlı sənədli, ikincisi isə rejissor Tofiq Tağızadənin 1970-ci ildə çəkdiyi “Yeddi oğul istərim” bədii filmidir. Azərbaycanda Sovet hakimiyyətinin qurulmasının 50 illiyinə həsr olunmuş bu filmin musiqisini bəstəkar Xəyyam Mirzəzadə yazmışdır.

Xalq şairi S.Vurğunun “Komsomol poeması” teatr tamaşaları, filmlər, iki fortepiano üçün konsert əsərləri ilə yanaşı, bəstəkar Nəriman Məmmədovun “Humay” baletinin də yaranmasına səbəb olmuşdur. Onu da qeyd edək ki, bu balet şairin yaradıcılığından bəhrələnən yeganə əsəridir. “Humay” baleti ilk dəfə 1981-ci il dekabrın 6-da M.F.Axundov adına Azərbaycan Dövlət Akademik Opera və Balet Teatrında tamaşaya qoyulmuşdur.

N.Məmmədovun “Humay” baleti proloq, üç pərdə və altı şəkildən ibarətdir. Bəstəkar əsərdə leytmotiv və leytakkord sistemindən geniş şəkildə istifadə etmişdir. Bu leytmotivlərin birincisi “Sevgi himni” adlanan proloqun ilk notlarında səslənən baş qəhrəman Humayın leytmotividir. Leytmotivdəki sekunda, tersiya və xromatik səslər-

lə olan tremola, triollu ifalar və dəyişkən dinamika obrazın pərişan əhvalını təsvir edir. Baletdə leytmotivi daha çox Humay ilə bağlı lirik anların təcəssümündə eşidirik. Belə ki, haqqında danışdığımız leytmotiv proloqla yanaşı, II pərdənin 3-cü şəklində “Cəlalın hekayəsi”, 4-cü şəklində “Gəray bəyin monoloqu”, həmin şəklidə trioda və III pərdə 5-ci şəklində “Humayın ölümü” nömrəsində səslənir. Proloqda leytmotiv I və II qaboy, I və II klarnet, trombon, metalofon və I violin alətlərində ifa olunur.

Nümunə 1

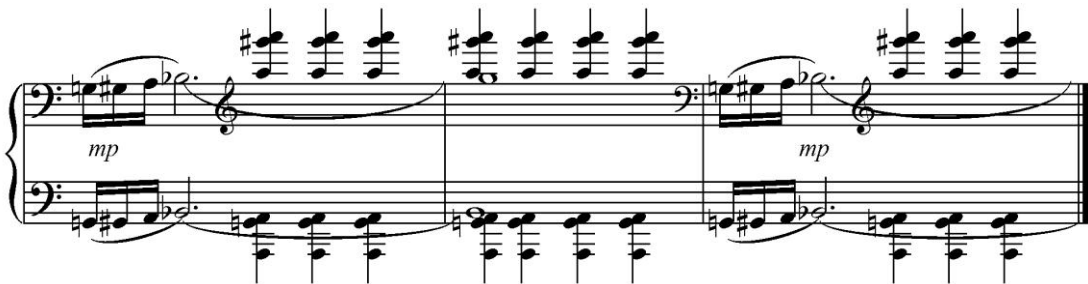
Moderato, funesto infernale

♩ = 100



Baletdə bəstəkar digər müsbət obraz olan şair-komsomolçu Cəlalın təcəssümündə leytakkorddan istifadə etmişdir. Xromatik gedişli triolun üzərində qurulmuş bu leytakkord proloqda, I pərdənin 1-ci şəklində “Gəray bəy və Humay”, 2-ci şəklində “Humay və Cəlalın adajiosu”, II pərdənin 3-cü şəklində “Bəxtiyar və oğlanlar”, “Cəlal və oğlanların rəqsi”, “Cəlalın hekayəsi”, 4-cü şəklində “Gəray bəyin monoloqu”, “Cəlalın ölümü”, 5-ci şəklində “Humayın ölümü” və sonda 6-cı şəklində “Gəray bəyin ölümü” nömrələrində səslənir. Orkestrdə bu leytakkord əsasən pikkolo, faqot, qoboy, trombon və violonçel alətlərində ifa olunur.

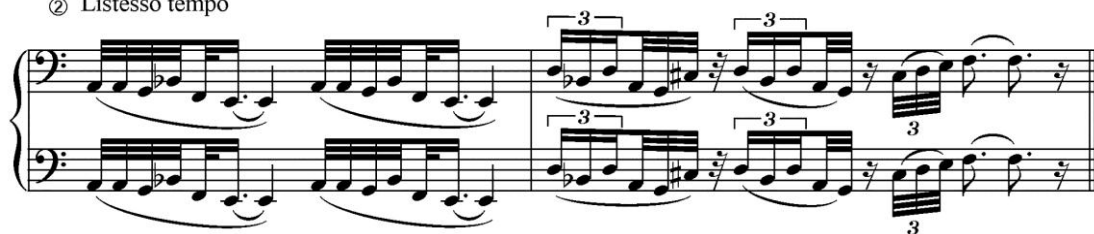
Nümunə 2



“Humay” baletində bəstəkar başqa leytmotivdən də istifadə etmişdir ki, şərti olaraq biz onu “qəddarlıq leytmotivi” adlandıra bilərik. Çünki bu leytmotiv Gəray bəy və onun dəstəsinin qəddarlıqlarını əks etdirən nömrələrdə istifadə olunub. Onların sırasına proloq, I pərdənin 1-ci şəklindəki “Gəray bəy və dəstənin çıxışı”, “Şahsuvarın ölümü”, 2-ci şəklidə “Humay və Cəlalın adajiosu”, II pərdənin 4-cü şəklindəki “Dəstənin qaba rəqsi” və III pərdənin 5-ci şəklində “İntiqam” səhnəsindəki “Bəxtiyar və oğlanlar” nömrələri daxildir. Leytmotiv təkrarlanan iki onaltılıq və bir səkkizlik notların triolda birləşməsindən ibarətdir və əsasən kontrabas, violonçel və royal alətlərində səsləndirilir. Müəyyən məqamlarda notların ölçüsü daha da kiçilir.

Nümunə 3

② Listesso tempo



N.Məmmədovun baletin sonuncu nömrələrində (hətta “Gəray bəyin ölümü” nömrəsində) “qəddarlıq leytmotivi”ndən istifadə etməməsi səbəbsiz deyil. Gəray bəy obrazı həm poemada, həm də baletdə transformasiyaya uğramışdır. Qızı Humayı itirdikdən sonra o, apardığı mübarizənin, etdiyi qəddarlığın mənasız olduğunu anlayır.

Qeyd edilənlərlə yanaşı, “Humay” baletində “kədər leytakkordu” da vardır ki, biz ona əks etdirdiyi mənaya görə şərti ad vermişik. Böyük və kiçik sekunda intervalına əsaslanan “kədər leytakkordu” baletin I pərdə 1-ci şəklində “Şahsuvarın ölümü”, 2-ci şəkildə “Humay və Cəlalın adajiosu” və III pərdə 5-ci şəkildə “Kədərli xəbər” rekviyemin əvvəlində səslənir ki, bununla da baletdəki faciəvi taleyi olan gəncləri birləşdirir. Bəstəkar leytakkordu royal alətinə həvalə edib.

Nümunə4



N.Məmmədov “Humay” baletini “Sevgi himni” adlanan proloqla, “Sevgi himni” isə öz növbəsində Humayın leytmotivi ilə başlayır. Bu leytmotivin elementləri proloq boyu bir neçə dəfə təkrar eşidilir. Proloqda baş qəhrəmanla yanaşı atası Gəray bəyin də leytakkordu var. “Sevgi himni”ndəki digər leytakkord isə Humayın sevgilisi Cəlalın leytakkordudur. Nömrə boyu bu leytakkordu da bir neçə dəfə təkrar eşidirik.

Proloqdan sonra rekviyem nömrəsi səslənir. Rekviyem əsasən simli alətlərin ifasında eşidilir. Bundan əlavə bəstəkar fleytanın ifasında rekviyemə orqan punktu əlavə edir. Ümumiyyətlə baletdə dramatik duyğunların təsvirində rekviyemdən istifadə olunmuşdur. Rekviyem süjetin faciəvi istiqamətini vurğulayır və baletin strukturunda bir növ rondo rolunu oynayır. Onu proloqdan, “Şahsuvarın ölümü” nömrəsindən sonra və III pərdənin 5-ci şəklinin girişində eşidirik. Rekviyem III pərdənin 5-ci şəklində “Kədərli xəbər” adı ilə təqdim olunmuşdur ki, royalın ifasında səslənən “kədər leytakkordu” ilə başlayır. Bu dəfə leytakkord əvvəlkilərdən fərqli olaraq ölçüsünə görə yarım yox, bütöv notlardır. Fikrimizcə, bununla da bəstəkar rekviyemin artıq üç obraza (Şahsuvar, Humay və Cəlal) şamil olunduğunu vurğulamağa çalışmışdır.

Nümunə 5



Baletin “Kənd” adlanan I pərdəsinin 1-ci şəklində “Giriş və qızların rəqsi” nömrəsindən sonra bəstəkar ardıcıl olaraq “Tənha Humay”, “Gəray bəy və dəstənin çıxışı”, “Gəray bəy və Humay”, “Cəlalın çıxışı”, “Atışma”, “Gəray bəy və Cəlal”, “Şahsuvarın ölümü” və rekviyem nömrələrini vermişdir. Başlanğıcda bəstəkar baletın əsas üç obrazını (Humay, Cəlal və Gəray bəy) tamaşaçısına geniş planda təqdim etmişdir. Şəkildə “Gəray bəy və Humay” və “Cəlalın çıxışı” nömrələrinin ardıcılığı Humayın qarşılıqlı məhəbbətinin ekspozisiyasıdır. Buradakı “Şahsuvarın ölümü” nömrəsi isə süjetdəki münaqişə rüşeymlərini ifadə edir və obrazları bir növ qarşılaşdırır. Nömrələrdən gördüyümüz kimi, süjetin düyünü - Humayın atası ilə, ümumilikdə komsomolçuların Gəray bəy ilə qarşıdurmasının ilkin məqamları baletın 1-ci şəklində yaranır.

Baletin “Gözəllik və məhəbbət” adlanan 2-ci şəkli “Humay və Cəlalın adajiosu” nömrəsindən ibarətdir. Bildiyimiz kimi, bu adajio baletdə lirik-məhəbbət xəttini tərənnüm edir.

Baletin II pərdəsinin 3-cü şəklində hadisələr nisbətən yumşalır. “Novruz bayramı” adlanan şəkildə “Ümumi rəqs”, “Humay və rəfiqələrinin variasiyası”, “Qızların rəqsi”, “Bəxtiyar və oğlanlar”, “Cəlal və oğlanlar”, “Bəxtiyar və Cəlal” və “Cəlalın hekayəsi” nömrələri mövcuddur. Bəstəkar baletın əsas simalarını xalq ilə vəhdətdə olan rəqs nömrələrində vermişdir. Şəkildə xalqın bayram əhvalı və milli adət-ənənəsi əks olunmuşdur. Eyni zamanda burada Cəlalın Qan çadırına gedib Gəray bəydən qızını istəməsi, yəni böyük təhlükə altında olaraq düşmənin ayağına getməsi və dostu Bəxtiyarın bərk narahatçılığı təsvir olunmuşdur. Gördüyümüz kimi, 3-cü şəkildə “Bəxtiyar və oğlanlar”, “Cəlal və oğlanlar” nömrələrindən sonra “Bəxtiyar və Cəlal” duetini izləyirik. Bəstəkar N.Məmmədov bu ardıcılıqda diqqəti eyni ideya uğrunda mübarizə aparan iki komsomolçu obrazın bənzərliyinə və yaxınlığına yönəltmişdir.

“Humay” baletinin “Qan çadırı” adlanan 4-cü şəklində adından məlum olduğu kimi, qanlı hadisələr baş verir. Bu hissədə “Dəstənin qaba rəqsi”, “Gəray bəyin monoloqu”, “Cəlalın gəlişi”, “Gəray bəy, Cəlal və Humayın triosu” və “Cəlalın ölümü” nömrələri yer almışdır. Baletın 4-cü şəkli 1-ci şəkildə başlanan münaqişənin davamı kimi qavranıla bilər. Bu hissə baş qəhrəman Humayın sevdiyi iki insanın - atası və sevgilisinin ikinci dəfə qarşılaşması, gənc komsomolçu Cəlalın qətlə yetirilməsi ilə nəticələnir. Baş verən hadisələr baletdəki gərginliyi daha da artırır.

Faciəli hadisələrin davamı baletin “İntizar” adlanan III pərdəsinin 5-ci şəklində izlənilir. Şəklin ilk nömrəsi olan “Kədərli xəbər” rekviyemi ilə bəstəkar bir növ tamaşaçıyı baş verəcək hadisələrə hazırlayır. Humay sevgilisinin cansız bədənini ilə rastlaşır və bu hadisə onun atası Gəray bəyə olan münasibətini kəskin dəyişir. Baş qəhrəman artıq xalqı Cəlalın intiqamını Gəray bəydən almağa səsləyir və sonda isə Cəlalın yoxluğuna dözə bilməyərək ölür. Bu baxımdan, 5-ci şəkli balet üçün kulminasiya nöqtəsi adlandırmaq olar.

Baletin sonuncu 6-cı şəkli “Gəray bəyin ölümü” nömrəsi ilə yekunlaşır. Adı çəkilən nömrə hissənin yeganə nömrəsidir. Sonda tamaşaçı poema və baletin ən böyük mənfi qəhrəmanı olan Gəray bəyin tamam fərqli insani cəhətləri ilə qarşılaşır. Burada tutduğu əməldən peşman olan Gəray bəyin intihar səhnəsi təsvir olunmuşdur.

“Humay” baletinin qəhrəmanlarının məhəbbət dolu xoşbəxt gələcəyə can atmaları, mövcud siyasi vəziyyətin gərginliyi və bu gərginliyə qarşı mübarizəsi əsas dramaturji münaqişəni təşkil edir. Ümumiyyətlə baletin dramaturji münaqişəsindən danışarkən burada iki, ictimai və lirik münaqişə istiqamətinin mövcud olduğunu vurğulamalıyıq. İlk baxışda hər bir istiqamət fərqli görünə bilər, əslində lirik münaqişənin məğzi ictimai münaqişədən doğur. İctimai münaqişədə Gəray bəy və Cəlal obrazları üz-üzədir, lirik münaqişədə isə Gəray bəy Cəlal və Humay ilə qarşı-qarşıya dayanıb. Bu qarşıdurmanın da səbəbi qeyd etdiyimiz kimi, birinci münaqişədəki Gəray bəy və Cəlal düşmənçiliyidir.

Ümumiyyətlə hər üç qəhrəmanın (Gəray bəy, Cəlal, Humay) faciəvi taleyi, onların bir-birinə olan mənfi münasibətinin səbəbi mövcud siyasi quruluşdur. Xalq şairi Səməd Vurğunun da qeyd etdiyi kimi, o dövrdə cəmiyyət ağalar və qullara uyğun siniflərə bölünmüşdü və bütün bu bərabərsizliyi yaradan istismarçı siniflərdir [4, s.87].

Baletin ilk pərdəsində Gəray bəy və dəstəsinin komsomolçuları ilə toqquşması və bu zaman gənc komsomolçu Şahsuvanın öldürülməsi ilə ictimai münaqişə xətti öz istiqamətini götürür. Qan çadırı səhnəsində növbəti komsomolçu Cəlalın Gəray bəy tərəfindən öldürülməsi ictimai münaqişə ilə lirik münaqişəni toqquşdurur. Çünki Cəlal Gəray bəyin ayağına komsomolçu kimi yox, Humayın sevgilisi kimi gedib. Buna baxmayaraq Gəray bəy onu komsomolçu olaraq qarşılamışdı. Cəlalın qətlə onun yoxluğu ilə barışmayan Humayın da ölümü ilə nəticələnir ki, bu da baletin lirik münaqişəsinin kulminasiyasını müəyyənləşdirir. Lirik münaqişə isə öz növbəsində ictimai münaqişənin kulminasiyasına, Gəray bəyin intiharına, mübarizəni dayandırmasına səbəb olur. Beləliklə “Humay” baletində ictimai münaqişədən qaynaqlanan lirik münaqişə öz kulminasiyası ilə ictimai münaqişəni də yüksək nöqtəyə çatdırır və bu qarşılıqlı əlaqə Gəray bəy, Cəlal və Humay obrazlarının faciəvi sonluğu ilə nəticələnir.

“Humay” baletinin süjetindəki dramatikliyin üstünlük təşkil etməsindən irəli gələrək bəstəkarın istifadə etdiyi leytmotivlər və leytakkordlar özlərində hüzn, intizar, kədər və qəddarlıqı əks etdirir. Hətta bu leytmotiv və leytakkordlara şərti olaraq “qəddarlıq leytmotivi” və “kədər leytakkordu” adlarını verdik. Bəstəkar baletdəki obraz toqquşmalarını, münaqişələri dissonans akkordlar, qarışıq tonal plan, mürəkkəb ritmik quruluşlar, dəyişkən ölçü və dəyişkən ritmlə, eləcə də təzadlı dinamika və s. vasitələrlə əks etdirmişdir. Yuxarıda qeyd olunduğu kimi, poemanın süjeti ilə baletin librettosu arasında müəyyən fərq var. Baletin spesifik xüsusiyyətinə görə poemadakı köməkçi

xətlər burada ləğv olunmuş, diqqət əsasən baş qəhrəmanların – Humay ilə Cəlalın məhəbbətinə və onlara qarşı çıxan Gəray bəyin üzərində toplanmışdır. Sadaladığımız obrazlar arasındakı qarşıdurma baletin dramaturgiyasına münəfiqə əlavə edir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Əhmədov C.; İsmayılova A. “Komsomol poeması” səhnədə. // “Azərbaycan müəllimi” qəz., Bakı, 1961, 4 may
2. Qafarova Z. Bəstəkarın ilk baleti. // “Ədəbiyyat və incəsənət” qəz., Bakı, 1977, 28 may
3. Sadiq Ş. “Komsomol poeması”nın yaranması, nəşri və tədqiq barədə bəzi qeydlər. // “Azərbaycan” jurnalı, 1961, №9, s. 213-220
4. Səməd Vurğun. Əsərləri: Altı cildə, VI c., B.: AEA nəşriyyatı, 1972, 461 s.
5. Мамедов Н. Умай балет. Клавир. М.: Советский композитор, 1988, 102 с.

Шабнам МАМЕДОВА
Диссертант АНК

РОЛЬ ЛЕЙТМОТИВНОЙ СИСТЕМЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОНЦЕПЦИИ БАЛЕТА «ХУМАЙ»

Резюме: В статье представлена общая характеристика балета Наримана Мамедова “Хумай”, написанного композитором по мотивам «Комсомольской поэмы» народного поэта Самеда Вургун. В статье подчёркивается важность каждого номера и сцены в определении образной сферы и развитии драматургии балета. Также впервые представлен анализ лейтмотивов и лейтаккордов балета, дана их образная характеристика и определена роль в развитии сценического действия.

Ключевые слова: Лейтмотив, лейтаккорд, балет, «Хумай», «Комсомольская поэма», Самед Вургут, Нариман Мамедов

Shabnam MAMMADOVA
candidate for a degree of ANC

THE ROLE OF THE LEITMOTIF SYSTEM IN THE ARTISTIC CONCEPT OF THE BALLET “HUMAY”

Summary: the article presents the general characteristics of Nariman Mammadov's ballet "Humay", written by the composer based on the "Komsomol poem" of the national poet Samad Vurgun. The article emphasizes the importance of each number and scene in determining the image sphere and the development of ballet drama. Also for the first time the analysis of leitmotives and leitchords of ballet, their image characteristic and a role in development of scenic action is presented.

Keywords: Leitmotif, leitchord, ballet, "Humay", "Komsomol poem", Samad Vurgun, Nariman Mammadov

Rəyçilər: sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Ülkər Əliyeva;
fəlsəfə üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Kamina Məmmədova

Камина МАМЕДОВА

Доцент Азербайджанского Государственного
Университета Нефти и Промышленности

Кандидат философских наук

Адресс: Баку, проспект Азадлыг 16/21

Email: kmamedova1962@mail.ru

ЭВОЛЮЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЗАПИСИ: ГЕНЕЗИС ИСОВРЕМЕННОСТЬ

Аннотация: В статье исследован генезис и развитие музыкальной записи, нотации. Были использованы слуховые возможности, наскальные рисунки, клинопись, вплоть до изобретения линейной записи, которая также претерпела изменения. Современная музыкальная культура способствовала появлению компьютерной системы музыкальной нотации. Вместо чтения музыки с оркестровой партитуры, исполнение теперь будет воспроизводиться с помощью нового параметра записи – уже разработанной и внедренной трехмерной решетчатой сетки. Однако компьютерные звуки на разных высотах требуют дальнейших разработок электронных музыкальных инструментов. Научно-технический прогресс диктует постоянную модернизацию во всех сферах жизни, включая музыкальное искусство.

Ключевые слова: способы сохранения напевов, наскальные рисунки, гавалдаш, клинопись, неумы, первые линейки, компьютерная музыка

На ранних ступенях развития человеческого общества музыкальные напевы передавались «вживую» и сохранялись посредством запоминания. Однако свойство памяти при воспроизведении сокращать, произвольно видоизменяло напев, обусловило необходимость поиска новых возможностей для его сохранения. Задача оказалась сложной, поэтому и решалась на протяжении нескольких столетий.

Хуго Риман – немецкий музыковед и лексикограф, автор и составитель музыкального энциклопедического словаря (нем. Musik-Lexikon) в разделе «Греческая музыка» представил древний период музыкального искусства – II-V тысячелетия н.э. (приблизительно двадцать столетий) [10; с. 1201]. Опираясь на установку Римана, современные исследователи отнесли возникновения музыкальной нотации к периоду до V-го тысячелетия н.э.

В процессе своего культурного становления, практически, все народы искали свои способы сохранения напевов, – по слуху, с помощью наскальных рисунков (пиктографий), клинописей и т.д. Нотную запись пытались создать в Месопотамии (регион Двуречья и Междуречья, в современное время, включающий Ирак, северо-восточную Сирию, периферийно Турцию и Иран).

Об этом свидетельствуют артефакты, обнаруженные на современных заповедных территориях Азербайджана, в частности, на Апшеронском полуострове в селе Гала; в районе Гобустана; в районе Нахчыван в Гемигайе. В этих местах были обнаружены богатые материально-культурные образцы, относящиеся к пер-

вым памятникам поселений, образу жизни и деятельности людей (территории Азербайджанской Республики включены в число древних поселений человека).

Село Гала и прилегающая к ней территория насчитывает 215 археологических памятников. Среди них, – наскальные рисунки и письменность, – точечные, геометрические панельные знаки, относящиеся к III-II-м тысячелетиям до н.э. Такие же знаки обнаружены в Гобустане, они относятся к XVIII-III тысячелетиям до н.э., в Гемигайе, относящиеся к III-I тысячелетиям до н.э. Они представляют собой богатые источники для изучения не только материальной, но и духовной культуры древних племен Азербайджана. В Гобустане сохранились два древнейших одинаковых музыкальных инструмента времен верхнего палеолита – гавалдаши (от тюркских слов – «гавал» – двухсторонний барабан и «даш» – камень), по сути, тамбурин. Один гавалдаш был обнаружен у северного подножья горы Чингирдаг, другой, – на горе Беюкдаш. Это плоские пластовые, известковые камни, установленные на «воздушной подушке» в двух точках, соприкасающейся с сухими скалистыми камнями. При нанесении удара легким камешком по гавалдашу, идет мелодичное звучание. Первобытные племена использовали гавалдаши при проведении праздников, религиозных обрядов и других важных для них мероприятий. Таким образом, древний музыкальный инструмент превратился в символ сигнала единения людей [8; с. 46-52].

Существуют также предположения о том, что с помощью гавалдаша, находящегося вдали от жилья и резонирующего на 2-3 километра, стражи сообщали своим соплеменникам о какой-либо приближающейся опасности, например о нападении диких зверей или нападении другого племени [3; с. 12-15].

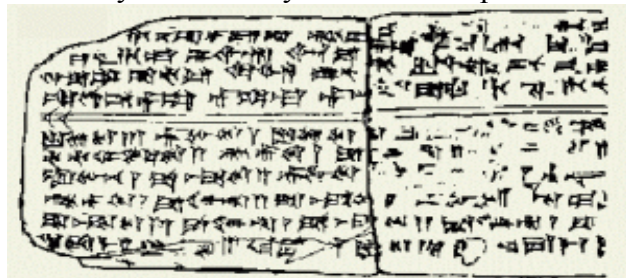
Многие образцы древней культуры, обнаруженные на территории Азербайджанской Республики, перевезены в Бакинский музей Каменной летописи (*Daş salnaməsi muzeyi*) и экспонируются в нем с момента открытия музея, то есть, с 8 июня 2015 г. За последние годы изучения народного музыкального инструментария Азербайджана, связанного с корифеями музыкальной науки – средневековых теоретиков музыки С.Урмави и А.Мараги – были проведены важные исследования в отношении истории развития, классификации, конструктивных особенностей, обмера технических и художественных возможностей различных инструментов. Воссоздание азербайджанских народных музыкальных инструментов, особенности их эволюции и конструкции, внедрение их в современное исполнительское искусство являются важнейшими задачами современного отечественного музыкознания. Для достижения «холистического (целостного) восприятия» применялся *абджад*, в котором звук, цвет, тактильное и зрительное воздействие, воспринимались комплексно разными органами чувств¹.

В Древнем Египте также использовали наскальные рисунки. В Древнем Вавилоне использовали клинописи. С клинописью связаны интересные археологические раскопки на северо-западе Сирии. В сирийском древнем городе Угарит удалось

¹В настоящее время автор работает над диссертацией «Музыкальные символы в аспекте онтологии», в которой представленный в статье материал раскрывается более подробно.

найти записанные музыкальные символы, относящиеся к середине второго тысячелетия до нашей эры. Здесь же была найдена клинописная таблица, содержащая запись слов и музыки обрядовой песни, связанной с ритуалом плодородия.

Исследование сирийских ученых подтвердило, что находка действительно содержит первую известную запись музыкального произведения [5].



При письме использовались точечные и крючкообразные изображения. Впоследствии древние люди от наскальных рисунков и клинописи, перешли к нотации, обозначению музыкальных ладов буквами указывающими высоту звука. Однако, в средневековье (его началом считают VI век н.э.) это достижение кануло в Лету.

Затем по мировому признанию считалось, что лишь через тысячу лет древнегреческий философ и математик Пифагор ввел семь нот. Буквы и слоги обозначали высоту звука и ритмический рисунок мелодии. Следует отметить, что эта система получила широкое распространение.

Далее от первых нотационных знаков, наскальных рисунков и клинописи произошел переход к *невмам* (от лат. «неута»; от др.-греч. «νεῦμα») – значкам-подсказкам, производящихся руками, глазами или кивками головы (древнеегипетская жестикация для управления хора), что в некоторой степени можно видеть в современном дирижерском управлении оркестром.

Указанными значками обозначали мелодические ходы голоса, исполнительские нюансы; невмы помогали исполнителям правильно вести мелодию. Целесообразность отражения нот в письме способствовала в странах Западной Европы возникновению различных представлений: беневентанской (по названию города Беневенто в Южной Италии), средне – итальянской, севера – французской, немецкой, Санкт-галленской (появившейся в Швейцарском городе Санкт – Галлен), англо-саксонской и т.д. [7].

В Италии в начале XI века бенедикский монах и учитель хорового пения – Гвидо д'Ареццо ввел нотные знаки (от лат. «notatio») и разместил их на четырех – строчном нотном стане, на каждом из которых указывалась высота звука. Его ноты имели овальную форму, со штилями (палочками) вверх. Гвидо получил одобрение самого Папы Иоанна 19-го, после чего передал их в помощь хористам, чтобы они не путались во время исполнения песнопений [3].

Реформа Гвидо д'Ареццо в музыкальной нотации сыграла важную роль в развитии искусства сочинения и является основой для современной системы нотации и сольмизации (использование слогов для обозначения тонов музыкальной гаммы). Гвидо также ввел шеститоновую музыкальную гамму (гексахорду)

с заданной схемой интервалов и слоговым обозначением последовательных тонов (*ut, re, mi, fa, sol, la*). Эти обозначения были получены из первых слогов первых шести строк латинского гимна Святому Иоанну (легендарному покровителю певцов). В процессе творческих новаций Гвидо, был период, когда он увеличил количество строк до восемнадцати, но в результате, остановился на пяти – строчном[3].

В наше время Гвидо Аретинского по праву считают реформатором в области средневековой музыки, его нотная письменность стала основой современной нотации [4]. В 1482 г. к нотному звукоряду была добавлена нота *si* (последнее полустишие «*Sancte Iohanne*»). В XVII в. нота *ut* была заменена на ноту *do*. Произошло это благодаря Джован-Баттисту Дони, итальянскому музыкальному теоретику и композитору. Ноте *do* Дони дал две буквы своей фамилии.

Следует отметить, что в Азиатских странах, например, в Китае нотопись состояла из письмен, соответствующих названию отдельных тонов. Самыми ранними известными примерами текста, относящегося к музыке в Китае, являются надписи на музыкальных инструментах, найденные в гробнице маркиза И (ум. 433 г. до н.э.) – правителя Цзэн – небольшого царства, существовавшего в V в. до н.э. в бассейне Ян-цзы. На наборах из 41 колокольчика и 65 колокольчиков имелись длинные надписи, касающиеся высоты, масштабов и транспозиции. Хотя нотные музыкальные композиции не были найдены, надписи показывают, что система музыкальной надписи была достаточно продвинутой. Существовали две системы номенклатуры основного тона: одна для относительного и одна для абсолютного. Для относительного шага использовалась система сольмизации[2]. В обозначениях «*Gongche*» для обозначения шкалы использовались китайские иероглифы.

Согласно легендам, основателем музыки в китайской мифологии был Лин Лунь, который по просьбе Желтого императора создал систему музыки, изготовив бамбуковые трубочки, настроенные на звуки (пение) птиц, включая птицу феникс. Таким образом, музыкальная система из двенадцати тонов была создана на основе просмоленных бамбуковых трубочек[11].

В ходе раскопок в деревне Цзяху в уезде Уян (провинция Хэнань) были обнаружены костяные флейты, датированные VIII тысячелетием до н.э., и в местах Хемуду, Чжэцзяне и Банпо в Сиане, – глиняные музыкальные инструменты, называемые Сюнь, которым, по предположениям исследователей, 6000 лет[12;с. 4].

Во время династии Чжоу была создана формальная система придворной и церемониальной музыки, позже названная «*уауие*» (что означает «элегантная музыка»). Причем, в Китае музыка и танец считались неотъемлемой частью целого, понятие музыка распространялось на все виды искусства, а также на ритуалы[6;с. 3]. В новое время здесь были введены особые обозначения для ритма и различных манер исполнения.

В Японии музыка всегда отличалась своеобразием и поэтому требовала различных систем обозначений. Например, в японской музыке *сякухати* глиссандо и тембры часто более значимы, чем отдельные тона, тогда как нотация *тайко* фокусируется на дискретных мазках. Темпуо Бива Фу 天平琵琶譜 (около 738 г. н.э.),

музыкальная запись для Бива. (Шосин, Нара, Япония). Рюкюаньская музыка *сан-син* использует «*kunkunshi*» – систему обозначений *кандзи*, каждый символ которой соответствует положению пальца на определенной струне[9].

В целом, музыкальная нотация Японии соотносится с конкретными инструментами, например, с кото, флейтой, лютней. В первом случае (исполнение на кото) она указывает на струну, во втором (исполнение на флейте) – на звуковое отверстие, в третьем (исполнение на народной лютне), – на лады.

При сравнении нотных текстов, мы видим, насколько они не похожи. Однако, как бы они не отличались, в них есть общее, – это фиксация музыки посредством знаков нотаций. В истории музыки прошло немало столетий, прежде чем люди пришли к нотной записи, преподаваемой в настоящее время в музыкальных школах. Даже на ранних ступенях человеческого развития люди испытывали потребность приобщения к духовной стороне жизни, одной из носителей которой, является музыка. В плане духовного развития, музыка играла и играет важную роль в жизни каждого человека. В качестве развлечения она усиливает восприятие удовлетворяющей жизни. Как часть общественной духовной жизни, она развивает духовную связь с другими людьми.

Музыкальная нотация явилась основой таких носителей, как: записи и CD, ленточных, кассет и DV, вещательных, – радио и телевидения. В конце XX в., благодаря быстрому росту цифровых технологий, произошла их интеграция (включая бумажные средства).

Современная музыкальная культура способствовала появлению компьютерной системы музыкальной нотации. Однако она превращает традиционные инструменты в уже устаревшие.

Следует отметить, что с введением «темперированного строя», который упростил настройку клавишных инструментов и помог оркестровым инструментам с фиксированной высотой звука соответствовать друг другу, западноевропейская музыка пошла альтернативным путём. Закаленная настройка делит октаву на 12 равных частей и делает легко переписываемыми партитуры. Таким образом, она уменьшает количество доступных нот, ни одна из которых (кроме октавы) на самом деле не настроена. Технологический прогресс теперь позволяет музыке вернуться к *Just Intonation* (JI) – теории, которая применяет математику периодических волн к науке настройки инструмента и гарантирует, что две ноты в одном и том же интервале разделяют один и тот же ряд гармонии.

Д-р Райан в своей исследовательской работе пишет: «JI были известны древним китайцам и грекам, когда их использовали для настройки инструментов примерно до четырех столетий назад, когда для их большего удобства стали использовать закаленные настройки, особенно настройки клавишных инструментов»[11].

«Просто интонация – это желательная философия настройки, поскольку она имеет математическое обоснование в физике звука, и субъективно (для большинства людей) ее гармонии звучат лучше и чище, чем умеренные приближения»[13].

Искусственные ограничения, которые были наложены на инструменты, не имеют смысла, когда компьютерная программа может использовать неограниченный гармонический потенциал Just Intonation. Уже существует новая система обозначений для частот нот в музыкальной композиции Justly Intoned в формате, который можно вводить в компьютер с помощью клавиатуры ASCII (кодирование), чтобы помочь компьютерной последовательности музыки JI. Музыка звучит лучше, когда ее ноты находятся в гармонии друг с другом. На клавиатуре пианино хорошо сочетаются определенные комбинации нот, такие как основные триады (CEG). Тем не менее, 12-нотная гамма фортепиано мало объясняет, почему это так, или почему другой аккорд (BDF) звучит менее хорошо. Для этого существует научное и математическое объяснение количественной оценки того, насколько гармоничным будет звучать аккорд. Тем не менее, большая часть современной гармонии будет разрушена этой теорией и многие музыкальные инструменты станут бесполезными, когда культура в целом решит принять бесконечные гармонии и прекрасную музыкальную чистоту, ставшую возможной при новом режиме. Вместо того чтобы читать музыку с оркестровой партитуры, исполнение будет создаваться с помощью трехмерной решетчатой сетки параметров записи, уже разработанной и внедренной доктором Райаном. Это, фактически, получение звука с помощью нескольких микрофонных массивов – трех источников звука (6 dof – 2 передних, – правый, левый; 2 задних, – правый, левый; 1 – центральный; 1 – басовой), позволяющие перемещаться по виртуальным мирам в режиме 3 D реального времени, то есть, когда процесс слушания ненадолго переносит человека в виртуальную реальность, в которой он может жить отдельно от пространства и времени.

Трехмерный звук представляет собой нечто даже более важное, чем совместное использование *online*. Ибо, воссоздает тот волшебный акт творения, когда группа музыкантов собирается и играет, а люди слушают.

Райан загрузил примеры новой системы обозначений в действие на веб-платформе «SoundCloud». Для неподготовленного слушателя его синтезированные версии Стиви Уандера «Ты – солнце моей жизни» и «Прелюдия до мажор» Баха звучат как «чиптюновая» музыка аркадных игр начала 80-х годов XX в. [13].

Следует отметить, что исследования д-ра Райна основаны на творчестве Гарри Парча – американского композитора, одного из пионеров микрохроматической музыки и конструктора инструментов для исполнения собственных произведений с использованием Just Intonation. Он новаторски использовал в своих воспроизведениях микротоновую музыку с необычным делением октавы (вплоть до 43 ступеней).

Вполне вероятно, что для записи разных компьютерных звуков, кто-то сконструирует или уже сконструировал совершенно новые инструменты. Приближение к реальной красоте звука открывает новые возможности для будущих достижений.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Azerbaijan. History of Music/ URL:http://azerbaijans.com/content_281_en.html
2. Bagley 2004 /Wayback Machine/ Archived 9 June 2008

3. Бретаницкий Л.С.; Веймарн Б.В. Очерки истории и теории изобразительных искусств. Искусство Азербайджана. М.: *Искусство*, 1976, 272 с.
4. Гвидо Аретинский – реформатор нотного письма/ URL:[http://www. microanswers. ru/article/storija-voznikovenija-notatsii.html/](http://www.microanswers.ru/article/storija-voznikovenija-notatsii.html/) 2.08.2019
5. Древние способы нотной записи / URL:<http://www.hintfox.com/article/drevnie-sposobi-notnoj-zapisi.html/> 1.08.2019
6. Fei F.C. *Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present*. University of Michigan Press, 2000, p. 3
7. История возникновения нотации /URL:<http://www.microanswers.ru/article/storija-voznikovenija-notatsii.html/> 28.05.2015
8. Наджафзаде А. Гавалдаш// Журнал «IRS»-Наследие», №6(36), Б. 2008, с.46-52
9. Ortolani B. Iemoto. Japan Quarterly, 1969, 16 (3): 301
10. Риман Г. Музыкальный словарь / Пер. с 5-го нем. издания
11. Б.П.Юргенсона/ М.: ДиректМедиа Паблишинг, 2008, 7685 с.
12. Roel S. *Transforming the Beasts: Animals and Music in Early*
13. *China*. T'oung Pao. 86 (1/3), 2000, p.1–46
14. Jie J. *Chinese Music*. Cambridge University Press, 3 march, 2011, p. 4
15. Sherwin A. New music notation system could render modern instruments'useless', researcher claims/ URL:<https://www.independent.co.uk/news/science/new-music-notation-system-could-render-modern-instruments-useless-researcher-claims-10485044.html/>3.09.2015

Kəminə MƏMMƏDOVA

Azərbaycan Dövlət Neft və Kimya İnstitutunun dosenti

Fəlsəfə üzrə fəlsəfə doktoru

MUSİQİ YAZILARININ TƏKAMÜLÜ: GENEZİS VƏMÜASİRLİK

Xülasə: Məqalədə musiqi yazısının, notasiyanın genezisi və inkişafı tədqiq edilmişdir. Xətti yazının ixtirasına qədər müxtəlif üsullardan - əşitmə qabiliyyəti, qayaüstü rəsmlər, mixi yazılardan istifadə edilirdi. Musiqi notasiyasında kompüter sisteminin tətbiqi yeni dövrün başlanğıcına təkan verdi. İfaçıların not yazısını orkestr partiturasından oxuması əvəzinə musiqini artıq səsyzama parametrlərinə uyğunlaşdırılmış üçölçülü şəbəkə vasitəsilə səsləndirəcəklər. Bununla belə, müxtəlif yüksəkliklərdə səslənən kompüter səsləri elektron musiqi alətlərinin daha da inkişaf etdirilməsi zərurətini yaradır. Elmi-texniki tərəqqi həyatın bütün sahələrində, o cümlədən incəsənətdə, daha konkret olaraq musiqi sahəsində daim müasirləşmə prinsipini diktə edir.

Açar sözlər: nəğmələrin qorunma üsulları, qayaüstü təsvirlər, qavaldash, mixi yazılar, ilk not xətləri, kompüter musiqisi

Kamina MAMEDOVA

Associate professor of Social Sciences Department

of Azerbaijan State Oil University and Industry

PhD in Philosophy

EVOLUTION OF MUSIC RECORDING: GENESIS AND MODERNITY

Summary: In the article explored genesis and development of musical recording, notation. There were used hearing capabilities, cave paintings, cuneiform, all the way through to the invention of recording which was also amended. A new era of harmony heralded by a computer system of music notation. Instead of reading music with orchestral score, the performance of music now will be played with a three dimensional grid attached of recording parameters have already been developed and implemented. However, computers sounds at a different heights requires further development various musical instruments. Scientific and technological progress dictates an ongoing modernization in all areas of life including art, in this case, specifically music.

Keywords: ways to keep tunes, cave paintings, gavaldash, cuneiform writing, nevma, first rulers, computer music

Rəyçilər: sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Lalə Hüseynova

sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Ülkər Əliyeva

Fəttah XALIQZADƏ

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, əməkdar incəsənət xadimi, professor

Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu Ələsgər Ələkbərov 7

Email: halikzade@mail.ru

ÜMUMDÜNYA TAILAND KONFRANSINDA

Xülasə. Bu il Tailandın Chulalongkorn Universiteti Ənənəvi Musiqi üzrə Beynəlxalq Şuranın (ICTM-in) 45-ci Ümumdünya konfransına ev sahibliyi etmişdir. Şura etnomusiqişünaslıq və xalq rəqslərini öyrənən etnokoreology sahəsində dünyanın tanınmış mütəxəssislərini öz sıralarında birləşdirir, bu sahələrdə qazanılan ən yeni nailiyyətləri qlobal miqyasda müzakirələrə çıxarır. Məqalədə konfransın müxtəlif tədbirlər silsiləsi, metodoloji məsələlər, qeyri-Avropa elmi məktəblərinin hazırkı vəziyyəti, eləcə də, Türk xalqlarının, o cümlədən Azərbaycan ənənəvi musiqi və rəqs sənətinin dünya kontekstində öyrənilməsi, və ümumiyyətlə səfərin təəssüratları işıqlandırılır. Bütün bunlar milli mütəxəssislərimizi beynəlxalq miqyasda daha yaxından fəaliyyət göstərməyə ruhlandırır.

Açar sözlər: etnomusiqişünaslıq, ənənəvi musiqi və rəqslər, dünya xalqları, yeni metod və yanaşmalar.



Orta əsrlər Budda məbədi

Bu il Ənənəvi Musiqi üzrə Beynəlxalq Şura (ICTM) 45-ci Ümumdünya konfransını (11-17 iyul, 2019) ilk dəfə olaraq Cənub-Şərqi Asiyada – Tailandın paytaxtı Banqkokda təşkil etmişdi. Ekzotik ölkədə yaşadığım zəngin və parlaq təəssüratlarımdan bir qismi ölkənin tarixi, mədəni və ictimai şəraiti ilə bağlı idisə, ən başlıca cəhəti, şübhəsiz ki, bu möhtəşəm forumun çoxsaylı tədbirlərindən ibarət oldu (elmi və plenar iclaslar, dəyirmi masalar, biznes-mitinqlər, ustad dərsləri, konsertlər və s.). Beləliklə də, konfransın işi bütün iştirakçılarda və dinləyicilərdə etnomusiqişünaslıq və onun rəqs sənətindəki bənzəri – etnokoreologiyanın mövcud vəziyyəti və prioritetləri barədə yetərinə dolğun təəvvür oyatdı. Hazırkı məqalədə həmin təəssüratları, fikir və düşüncələrimi öz həmkarlarımla, o cümlədən bu sahə ilə məşğul olmaq istəyən gənclərlə paylaşmaq istədim.

Əvvəlcə ICTM təşkilatının və onun xidmət etdiyi etnomusiqişünaslıq elminin keçmişinə qısa bir nəzər salaq. Qurumun qısaldılmış adı – ICTM ingilis dilində *International Council for Traditional Music* şəklində açıqlanır. Söz birləşməsi Azərbaycan dilinə yuxarıda göstəriləndi kimi tərcümə oluna bilsə də, həmin qısaltma tələffüzü və yazılışı etibarilə demək olar bütün digərdillərdə ingiliscə olduğu kimi qəbul edilmişdir.



Plenar iclasda

ICTM isə UNESCO nəzdində yaradılmış və bütün dünyanın alim və sənətkarlarını birləşdirən bir təşkilatdır. Təşkilatın başlıca məqsədi müxtəlif qitə və ölkələrə məxsus musiqi və rəqslərin tədqiqi, təcrübəsi və qorunub saxlanılmasından ibarətdir. Şuranın ümumdünya konfransları təkcə illərdə, onun nəzdindəki Tədqiqat Qruplarının Simpoziumları isə cüt illərdə düzənlənir.

Təşkilat yarandığı ildə (1947) International Folk Music Council (IFMC) adını daşımış, lakin, tezliklə folklor musiqisi yerinə ənənəvi musiqi anlayışı deyildiyi üçün o, ICTM adını almışdır. Şura 70 illik yubileyini iki il bundan qabaq Limerik şəhərində (İrlandiya) 44-cü Ümumdünya konfransında qeyd edib onilliklər ərzində keçdiyi yola yekun vurdu və indi də etnomüzikologiya və etnoqoreologiya kimi yaxın elmi sahələrə səmərəli xidmət göstərməkdədir.



Tailand ifaçısı

Yaşı minillərlə ölçülən musiqi elmi bütün tarixi ərzində digər elmlərlə (ilk növbədə riyaziyyat, astronomiya və fəlsəfə ilə) sıx bağlı olmuş, müstəqil bir sahə - *musicology* (yəni, musiqişünaslıq) olaraq yalnız XVIII əsrdə meydana gəlmişdir. Bu fənn Avropa ölkələrində olduğu kimi Rusiya və digər keçmiş müttəfiq respublikalarda, o cümlədən, Azərbaycanda təsis edilmiş ali musiqi məktəblərində indiyə qədər ciddi şəkildə tədris olmaqdadır. Onun iki başlıca qolunu təşkil edən musiqi tarixi və musiqi nəzəriyyəsi əsasən klassik Avropa musiqisinə və milli bəstəkar yaradıcılığına həsr olunmuşdur.

Daha sonralar musiqişünas, bəstəkar, etnoqraf və filoloqlar tərəfindən musiqi folklorşünaslığı yaradıldı və ali məktəblərdə müəyyən yer tutdu. Yeri gəlmişkən, Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası (indiki Bakı Musiqi Akademiyası) və Azərbaycan Milli Konservatoriyasında xalq musiqisi, onun ifaçılığı, toplanması, muğam və aşıq musiqisi uzun müddət tədris olmaqdadır. Bundan başqa Qərb öl-

kələrində qeyri Avropa xalqlarının şifahi ənənəli xalq və professional musiqisini öyrənən fənn əvvəlcə müqayisəli musiqişünaslıq, (Q.Adler, 1885), sonra isə *ethnomusicology* (Y.Kunst, 1950) adlanmışdır.

Ötən əsrin sonlarına doğru yetkinlik çağlarına çatmış etnomusiqişünaslıq hazırda nəhəng vəzifələr daşıyır. Bu yeni və müstəqil fənn tarixi-kulturoloji metodu rəhbər tutaraq bütün dünya xalqlarının rəngarəng musiqi mədəniyyətini hədəfə alır, eyni zamanda folklorun həddudlarından kənara çıxaraq tədqiqat obyektini daima genişləndirir, araşdırma mövzularının sayını da get-gedə artırır. Belə bir geniş, sözün əsl mənasında global miqyaslı elmi və praktiki fəaliyyət bütün dünya tədqiqatçılarının sıx əməkdaşlığı zərurətini irəli sürmüşdür. Əvvəlcə folklor musiqisinə, az sonra da ənənəvi musiqiyə həsr olunmuş beynəlxalq şuralar (yəni, IFMC və ICTM) məhz həmin zərurətdən meydana gəlmişdir.

Bir həftə ərzində Ümumdünya elmi forumunda Tailandın adi insanlarından tutmuş musiqiçi və tədqiqatçılarına qədər bir çox vətəndaşları, ictimai və mədəni həyatı, xalq və saray musiqisi ilə bilavasitə tanış ola bildik. Tailand mədəniyyəti ilə tanışlığım əslində Bakıda başlamışdı. Ölkənin Azərbaycandakı səfirliyindəki həm ekzotik lövhələr, həm də müasir qərb üslubunda ucaldılmış göydələnlərin foto-şəkilləri, bəzi sənədlərdə rast gəldiyim özünəməxsus əlifba Taylar ölkəsinin (*thai* - tərcümədə azad, *Thailand* isə azad insanların vətəni deməkdir) qonşu Çinə yaxınlığı və az qala onun qədim sivilizasiyasına daxil olması barədə yanlış təsəvvürlərə elə bəri başdan son qoydu. Lakin, bu əlifbanın da hərfləri Çin heroqlifləri kimi iki ölçülüdür, yəni, sadəcə şaquli və üfüqi xətlərdən ibarətdir və bununla da ərəb əlifbasının üçölçülü fəzasından fərqlənir. Bildiyimiz kimi, İslam xəttatlıq sənətinin ecazkar nümunələri kainatın sonsuzluğu və ilahilik təsəvvürlərini açıq-aydın əks etdirməyə qadirdir. Bəlkə də əksinə, sonsuzluq fəzası əski əlifbanın üçüncü ölçüsünü, adətən çox dərin olan fon-relyef münasibətini doğurmuşdur.

Tayların ölkəsi barədə ən real və konkret görüntülər isə Banqkok Hava limanında təyyarədən enəndən sonra qarşımıza çıxdı. Paytaxtın mərkəzinə Çulalongkorn Universitetinə aparən yolda bir-birinin ardınca iki böyük və yaraşlıq məscid binasını gördüm. Deməli, buddizmin hökmran olduğu bu ölkədə İslam dini az da olsa özünə yer almışdı. Yol boyu gözə dəyən Kral portretləri “Long live the King” (“Yaşasın Kral”) şüarları isə mütləqiyyət idarə üsulunu vurğulayırdı. Axşam otel ətrafında gəzintiyə çıxdıqda isə buddizm məbədi ilə yanaşı iki xristian kilsəsi də diqqətimi çəkdi: “Görəsən İslam və xristian dinləri cənub-şərqi Asiya regionuna necə və nə zaman gəlib çatmışdı?” – deyə düşüncələrə dalırdım.

Banqkok konfransına xüsusi komissiya tərəfindən qəbul edilmiş 500-dən artıq məruzənin hamısını dinləmək üçün hər gün paralel olaraq on bir iclas (o cümlədən, bir film sessiyası) təşkil olunmuşdu. Müəyyən bir başlıq altında birləşdirilən panel iclasları beynəlxalq aləmdə tanınmış sədrilər tərəfindən idarə olunurdu.

Respublikamızın mütəxəssisləri ümumdünya konfranslarına dəvət alır, daha çox isə iki Tədqiqat Qrupunun – Məqam və Türkcə danışan Dünyanın xalq musiqisinə həsr olunmuş qrupların simpoziumlarında iştirak edirlər. Bu qruplardan birincisinin simpoziumları son onillikdə Heydər Əliyev Fondu və Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının təşkilatçılığı ilə bir neçə dəfə Bakıda, və eləcə də Şəkidə (2018) baş tutmuşdur.

Türk xalqlarının musiqisini öyrənən qrupun növbəti simpoziumu isə Qırğızıstanın Manas Universiteti tərəfindən 2020-ci ildə təşkil olunacaq. Biz həmyerlilərimizi digər qrupların da elmi fəaliyyətində görmək istərdik. Məsələn, tətbiqi etnomusiqişünaslıq, audiovizual etnomusiqişünaslıq və etnoxoreologiya, ifaçılıq sənətinin ikonoqrafiyası, musiqi və milli azlıqlar, musiqi və gender, musiqi arxeologiyası, musiqi alətləri və s. qruplar.

Konfrans günlərində aşağıdakı tədbirlər keçirildi: açılış mərasimi, elmi iclaslar, dəyirmi masalar, vorkşop (*workshop*), biznes-mitinqlər, həm nahar, həm də axşam konsertləri, plenar iclaslar, qapanış mərasimi. İclasların birində ICTM təşkilatının sədri ilə UNESCO nümayəndəsinin rəsmi görüşü də təşkil olunmuşdur. Dinləyicilər istədikləri auditoriyaya və məruzəyə vaxtında yetişə bilsinlər deyə, paralel davam edən sessiyalarda cədvələ ciddi riayət edilirdi. Arada *coffee-break* və nahar fasilələri olmaqla hər otaqda 4 sessiya və ya Tədqiqat Qruplarının biznes-mitinqləri keçirilirdi.

Hər bir panel sessiyası və iclasa müəyyən tematik başlıqlar verilmiş və mövzular müasir etnomusiqişünaslığın aktual məsələlərini əks etdirirdi. Panel mövzularından bəzilərinə nəzər salaq: Media və qarşılıqlı mədəni araşdırmalar; Notlaşdırma məsələləri; Təcrübəyə əsaslanan musiqi və rəqs tədqiqatları; Səriştə və miqrasiya; Tədqiqatın paradiqma və yanaşmaları; Banqkok və Los-Anjeles arasında altmış illik musiqi mübadilələri; Dayanıqlı icmaların qurulması; Diaspordakı musiqi milliyyətçiliyi; Qadınların musiqi icması; Yaddaş, şifahi tarix və səs arxivləri; Mədəni diplomatiya və s.

Banqkok konfransında hər gün iki dəfə olmaqla çeşidli konsert proqramları keçirildi, bundan başqa seminarlarda (*workshop*) müxtəlif xalqların ifaçılıq sənəti təqdim olundu. Proqramlar etnomusiqişünaslığın başlıca tendensiyasına uyğun olaraq, dünya ölkələrinin musiqi mədəniyyətini əhatə edərək bütün qonaqların musiqi dünyagörüşünün genişləndirilməsinə dəyərli töhfə verdi. Lakin konsertlərdə Cənub-Şərqi Asiya xalqlarının musiqisi böyük üstünlük qazandı – Tailand, İndoneziya, Tayvan, Bhutar, Bruney, Filippin, bir qədər şimalda yerləşən, Çin, Koreya və Yaponiyanın, yaxın qitələrdən Avstraliya, Cənubi Afrika, uzaq Amerika qitəsindən isə ABŞ və Kanadanı təmsil edən ifaçılar Çulalongkorn Universitetinin Gözəl və Tətbiqi Sənətlər Evində (*Fine and Applied Arts Building*) bir araya gələrək konfransın bir festival qədər geniş və rəngarəng konsert proqramlarına əlvan rənglər qatdılar.

Qərb mütəxəssislərinin uzaq qitə və ölkələrin zəngin musiqi ənənələrinə qarşı elmi və bədii marağının canlı şahidi olmaq çox maraqlı idi. Zənnimcə, belə bir marağın əmələ gəlməsində etnomusiqişünasların elmi tədqiqatlardan başqa, təbliğat və təşviqat işlərinin də böyük rolu var. Xarici ölkələrdə Azərbaycanın ənənəvi musiqisinin, ilk növbədə klassik muğam sənətinin sevilərək və anlayışlı şəkildə qarşılanmasında da tədqiqat və təbliğatın önəmli xidməti olmuşdur.

Respublikamız İCTM-in Tailand konfransında mənbəşünas-alim, sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, əməkdar incəsənət xadimi Sürəyya Ağayeva və bu sətirlərin müəllifi ilə təmsil edildi. Bu dəfə bizlərə iki müxtəlif iclasın sədrliyi vəzifəsi həvalə olunmuşdu. Eyni zamanda xarici mütəxəssislərin Azərbaycan musiqisi haqqında bəzi məruzələri də yadda qaldı: Anna Oldfield (ABŞ), əslən azərbaycanlı olan Saşar Zərif (Kanada), Behrəng Nikain (İran İslam Respublikası). Bundan başqa konfransın gündəliyinə Türk xalqlarının musiqisinə həsr olunmuş məruzələr də daxil olunmuşdu. Emin Soydaş (Türkiyə), Qaliya Begimbetova (Qazaxıstan), Raçil Harris (Böyük Britaniya).

Maraqlıdır ki, konfransa Qırğızıstandan iki nümayəndə təşrif buyurmuşdu – Kamkey Muxtarova və Altınay Abetekova. Onların məruzələrindən hər birinin üzərində dayanmaq imkanı olmasa da, hesab edirəm Rusiyadan gəlmiş Z.İmamuddinovanın mövzusu üç qitənin - Avropa (Rusiya), Asiya (Çin) və Afrikada (Sudanda) yayılmış pentatonika əsaslı azan oxumaları ilə xüsusi diqqətə layiqdir. Bu ənənələrə bir-birilə sıx əlaqədə baxılması təbii ki, dünya etnomusiqişünaslığının təmayüllərinə uyğun mütəxəssislərin marağına səbəb oldu.



Y.İmamuddinova (Rusiya), M.Aqata Ozah (Nigeriya), R.Sultanova (Böyük Britaniya), F.Xalıqzadə (Azərbaycan), İ.Naroditskaya (ABŞ)

Bir haşiyə. Bir il öncə İsmə (International Society of Music Education) təşkilatının Bakıda keçirilmiş Ümumdünya Konfransında “Türk xalqlarının musiqisində axsaq ritmlərin öyrənilməsi” adlı elmi məruzə ilə çıxış etmişdim. Mövzumun bu şəkildə ifadə olunması barədə müəyyən qədər düşünüb-daşınmalı olmuşdum. Sözügedən ritmik üslubun həm çeşidli Türk xalqlarında, həm də onların qonşularında müşahidə olunmuşdu. Daha uzaq ölkə və qitələrdə yaşayan etnoslarda isə axsaq ölçülər barədə heç bir faktın olmaması əsasında onların yoxluğu qənaətinə gəlmişdim. 2019-cu il ICTM konfransının bir günü Cənubi Afrikalı zərb ifaçısı və eləcə də Avstraliyalı bir müğənni məni həmin mətləbimə çatdırdılar. Nəticədə həmin ritm mövzusunda əvvəlki mövqeyimdə əhəmiyyətli bir düzəliş etdim.

Çox təəssüf ki, Fine and Applied Arts ofisinin konsert səhnəsində izlədiyim ifaçıların özləri ilə görüşüb, kiçik bir sahə araşdırması aparmaq mənə müyəssər olmadı – həmvətənləri konsertdən sonra musiqiçilərin çıxıb getdiklərini və bir də sabah gələcəklərini söylədilər. Ertəsi gün yüzlərlə məruzəçi və musiqi ifaçıları arasında adını belə bilmədiyim şəxsləri tapmaq isə müşkül bir məsələ idi. Beləliklə, araşdırdığım ritm üslubu barədə sadəcə bəzi ehtimallarla kifayətlənməli oldum.

İclasların biri bəzi məktəblərin (Xorvatiya, Çin, Tailand, Keniya) hazırkı vəziyyətinə həsr olunmuşdu. Digər qeyri-Avropa elmi məktəbləri kimi Azərbaycan etnomusiqişünaslığı da əsas nəzər-diqqəti-ni öz milli musiqi mədəniyyətinə yönəl-dir. Lakin, milli musiqini daha yaxşı an-la-maq üçün onun janr və üslublarını, ənənə və təmayüllərinin ümumdünya kontek-stində öyrənilməsi heç də faydasız olmaz-dı. Mütəxəssislərimizin dünya elminə in-teqrasiya olmasında da beynəlxalq təcrü-bə ilə yaxşıca tanış olmaq vacib şərtlərdən biridir. Tədqiqatçıların milli çərçivəni aşıb, dünyaya açılması arzu olunur. O zaman dünyanın da musiqi mənzərəsi daha rən-garəng və işıqlı görünəcəkdir.



Praqma La malikanəsi



Yarmarka musiqiçiləri

Belə tədbirlərdə bazar günləri bir qayda olaraq, ölkənin görməli yerlərinə təşkil olunan ekskursiyalara ayrılır. Konfrans günlərində paytaxt Banqkokdan bir qədər aralı olan üç müxtəlif tarixi məkana etdiyimiz səyahət biz qonaqları sanki başqa bir dünyaya apardı: *Ayuthayya* - Orta əsr hökmdarlarının iqamətgahı, təbiət qoynunda, çayın hər iki sahilində qurulmuş Ticarət mərkəzi (yarmarka) və XVIII əsr kralı Praqmanın malikanəsi. Yarmarkada müxtəlif suvenirlər, sənaye malları satılan dükanlar, kafe və restoranlarla yanaşı yüngül musiqi də geniş yer tuturdu. Balaca uşaqlar-dan böyüklərə qədər müxtəlif yaş qruplarının *karaoke* ifaları həmin məkana əsl bayramsayağı əhvali-ruhiy-yə bəxş edirdi.

45-ci ICTM dünya konfransının yüksək səviy-yədə təşkilində Şuranın rəhbərliyi ilə yanaşı texniki komissiya üzvlərinin öz vəzifələrini dəqiq şəkildə icra etməsi də az rol oynamamışdı. Sadə və xeyirxah

Tailand sakinləri ölkə paytaxtının hər yerində qonaqları gülər üzlə qarşılayır, hər za-man onlara yardımçı olmağa, yol göstərməyə hazır olur və müəyyən ünvana qədər müşayiət edirdilər. Çulalongkorn Universitetinin müəllim və tələbləri, texniki perso-nalı bizi yenə də görməyə şad olduqlarını söyləyirdilər. Elə buna görə də, Çin, Qətər və ya İstanbul üzərindən keçib uzunca bir təyyarə reysi ilə uzaq və cazibədar Taylar ölkəsinə yenə də səfər etməyə dəyər.

Фаттах Халык-заде

Доктор философии по искусствоведению,
заслуженный деятель искусств, профессор

НА ВСЕМИРНОЙ ТАИЛАНДСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

Резюме: В этом году Университет Чулалангкорн Таиланда принял гостей 45-ой Всемирной конференции ICTM на которой участвовали видные этномузыковеды и этнохореологи из всех континентов Земного шара. В рамках данной конференции прошло обсуждение новейших достижений практики и теории отмеченных дисциплин. В статье освещаются разнообразные мероприятия прошедшего форума, основные методологические дискуссии, состояние западных и неевропейских школ, и, в частности, роль традиционной музыки и танца Азербайджана и других тюркских народов в контексте всей мировой культуры

Ключевые слова: этномузыкознание, традиционная музыка и танцы, мировые культуры, новые методы и подходы

Fattakh Khalig-zade

Ph.D, professor

ICTM WORLD CONFERENCE IN THAILAND

Summary: This year Chulalongkorn University of Thailand hosted 45th ICTM World conference. The conference assembled the renown scholars of ethnomusicology and ethnochoreology all over the world to discuss newest achievements of these disciplines. The article mentions conference's various events, methodological issues, state of non-European schools, and particularly the view on the Azerbaijani and Turkic peoples traditional music and dance practices in relation to the world cultures with the aim to encourage scientific activities of national colleagues.

Keywords: ethnomusicology, traditional music and dance, world cultures, new methods and approaches

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Lalə Hüseynova
filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Fəxrəddin Baxşəliyev

QƏDİM MƏDƏNİ TELLƏRİ BƏRPA EDƏRƏK...

Çin Mərkəzi Konservatoriyasının dəvəti ilə Azərbaycan Milli Konservatoriyasının rektoru, professor Siyavuş Kərimi ilə birlikdə bu ilin aprel ayında Pekində keçirilən “Kəmərlər və yol” boyu Musiqi Təhsili Alyansının II konfransı və İpək Yolu Musiqi Festivalında iştirak etdik. Bu ad altında həyata keçirilən nəhəng iqtisadi təşəbbüs 70-ə yaxın ölkədə yaşayan dünya əhalisinin 60%-ini əhatə edir və qarşıya 2049-cu ilə qədər geniş fəaliyyət məqsədləri qoyur. İnfrastruktur, sərmayələr, iqtisadi inkişaf məsələləri ilə yanaşı təhsil və mədəniyyət sahəsində sıx əlaqələrin və regional mübadilənin qurulması və inkişafını nəzərdə tutur. Həmin ölkələr tarixən tanınan Böyük İpək Yolu boyu yerləşən ərazilərə aiddir və onların içərisində Azərbaycan da vacib yer tutur. Bu mənada musiqi təhsili və təbliği sahəsində əlaqələrin global miqyasda bərpa edilməsi və müasir müstəvidə təşkilı Çin həmkarlarımızın qarşısında duran irimiqyaslı və uzunmüddətli bir vəzifədir.



Dünyanın rəngarəng musiqi palitrası bir neçə günlük festivalın proqramında öz əksini tapmışdı – dünyanın müxtəlif ölkələrindən ənənəvi musiqi kollektivləri öz sənətini bir neçə meydançada nümayiş etdirdi. Festivalın ən yaddaqalan tamaşalarından biri isə Cakomo Puççininin “Turandot” operasının ev sahibliyi edən konservatoriyasının rektoru, tanınmış dirijor Yu Fen-in rəhbərliyi altında bu musiqi ocağının orkestr və xorun müşayiəti ilə tələbə və məzunların ifasında onlarla ölkədən toplaşan qonaqlara təqdim olunması oldu.

Üç gün davam edən konfransda Rektorların Zirvə Toplantısı başlığı altında bir neçə mövzuda məruzələr dinləndi: Musiqi təhsilində resursların paylaşması; Əməkdaşlıq və gələcəyi görmək; Musiqi təhsilində müxtəlif ölkələrin unikal təcrübəsi. Professor Siyavuş Kərimi öz çıxışında dahi Üzeyir Hacıbəylinin təsis etdiyi Şərq və Qərb musiqi sistemini uzlaşdıran unikal musiqi təhsili modeli barədə ətraflı məruzə etdi.

Cahangir Səlimxanov

AMK-nın Beynəlxalq əlaqələr Departamentinin rəhbəri,
əməkdar incəsənət xadimi

NÖVBƏTİ DÜNYA MUSIQİ ÇƏLƏNGİ – SƏMƏRQƏNDƏ

1997-ci ildən bəri hər iki ildə bir dəfə Özbəkistanın Səmərqənd şəhərində keçirilən “Şərq təranələri” Beynəlxalq Musiqi Festivalı bu ilin avqustunda on ikinci dəfə baş tutdu.

Şərqin incisi sayılan Səmərqəndin tarixi memarlıq abidələri UNESCO-nun Dünya irsi siyahısına daxildir və həmin məkanın canlanması və daha da geniş tanınması

üçün musiqi festivalının keçirilməsi ən gözəl vasitədir. Əfsanəvi Registan meydanında açıq səma altında keçirilən festival çıxışları əsrarəngiz tamaşaya çevrilir. İl-ildən bu musiqi tədbirinin nüfuzu və şöhrəti artmaqdadır. Onun açılış mərasimində iştirakçı ölkələrin bayraqlarının sıra ilə səhnəyə daxil olması sanki Olimpiya Oyunlarını xatırladı – bütün qitələrdən olan ölkələrin təmsil olunması o qədər geniş idi!

Azərbaycan musiqisi bu möhtəşəm tədbirdə dəfələrlə uğurla təmsil olunmuş, ifaçılarımız festivalın yüksək mükafatlarını qazanmışlar. Bu il də Azərbaycan nümayəndələrinin çıxışı auditoriyanın gurultulu alqışlarına səbəb olaraq həmçinin münisflər heyəti tərəfindən də xüsusi qeyd olundu. Gənc xanəndə Pərviz Qasimov və onu müşayiət edən heyət (Azərbaycan Milli Konservatoriyasının müəllimləri - Azərbaycanın əməkdar artisti Malik Mansurov (tar), əməkdar artist Elşən Mansurov (kamança) və Ramin Abdullayev (nağara) birinci yerə layiq görüldülər.



AMK-nın rektoru, professor Siyavuş Kərimi bu nüfuzlu müsabiqənin beynəlxalq münisflər heyətinə dəvət olunmuşdu.

Festival çərçivəsində ənənəvi olaraq elmi konfrans da keçirilir. Builki toplantının mövzusu “Şərq xalqlarının ənənəvi musiqisinin inkişaf perspektivləri” idi. Azərbaycanı konfransda bu sətirlərin müəllifi (“Musiqi vasitəsi ilə mənanın açılması: muğamın yeni kontekstdə baxılması misalı kimi “Bahariyyə” musiqi layihəsi” adlı məruzə ilə) və Bakı Musiqi Akademiyasının müəllimi, sənətsüənəslıq üzrə fəlsəfə doktoru İmina Əliyeva (“Azərbaycan məqamları təkamül edən sistem kimi” məruzəsi ilə) təmsil etdilər.

Cahangir Səlimxanov

AMK-nın Beynəlxalq əlaqələr departamentinin rəhbəri,
əməkdar incəsənət xadimi

DİVANI-MUSIQİ

"Hələ Do majorda belə, nə qədər açılmamış sir qaldı"
(Arnold Şönberqin son sözləri)

Görkəmli bəstəkarımız Cavanşir Quliyevin əsərlərindən ibarət bu toplunu mənə hədiyyə etdikləri zaman inanılmaz dərəcədə sevindim. Ancaq nəyə sevindim? Hələ də tam olaraq bilmirəm. Sadəcə mənə duyğulandıran şeylər vardı bu nəşrdə. Onlar barədə bir az sonra. Cavanşir Quliyevin orijinal bəstəkarlıq ayrıntısını bilməyən yoxdur. Onun orijinallığı təkcə müasirliyində deyil. Heç kimə sirr deyil ki, müasirlik axtarışı çox zaman istedadsızların bəhrəsidir. Lakin qəhrəmanımız müasir musiqi dilindən sui-istifadə etmir. O, hər şeydən əvvəl çox güclü melodistdir. Simfonizmin də, sonata allegrosunun da, xoralın da canını, ruhunu, necə deyərlər, diri qalmasının əsasını təşkil edən başlıca amil melodiyaadır. Özü də çox yox – məsələn böyük bir simfoniyanın əsasını təşkil edən iki və ya üç leytmotiv. Eynilə, istənilən xalqa məxsus olan sadə folk melodiyaalar kimi. Bu mənada, gəlin əvvəldən şərtləşək ki, Cavanşir Quliyev kimi bəstəkarlar üçün musiqi dili vasitədir və ikinci planda rol alır.

Görkəmli bəstəkar iki cildədən ibarət bu göz oxşayan toplusunun adını "Divan" qoymuşdur. Bu da özünəməxsus bir semantikadır. Eyni zamanda da reallıqdır. Semantikadır ona görə ki, klassik Şərq divan şairlərindəki kimi C. Quliyev də Haqqın divanında bir növ hesabat verir. Yəni, Tanrı divanına gələrək, "məni məhkəməyə çəkin. Bir ömür nə etmişəm, nələr yarada bilmişəm, tərəziyə qoyun, məni mənə göstərin" deyir. Əslində divan şairlərinin ömürlərinin ahıl yox, aqıl və arif çağlarında divan bağlamaları da elə həmin bu batini missiyanın yerinə yetirilib yetirilməməsinin bir növ göstəricisi olmuşdur. Ancaq keçmiş zaman feilində danışsaq da, bu olay keçmişdə qalmayıb. Elə məsələnin real tərəfi də bundan ibarətdir. Ən mühüm reallıq isə budur ki, Cavanşir Quliyev məhz divan toplusunun kriteriyalarına mümkün qədər və özünəxas, daha doğrusu, musiqiyə xas olan bir şəkildə riayət etməklə, bu külliyyəti nəşr etdirmişdir.

Divan "Üvertüra" ilə başlayır. Əsərin adını ona görə dırnaq içində yazdıq ki, onun xüsusi bir adı yoxdur. Adətən, tək üvertürələrin bəlli bir adı olur. Və biz belə anladıq ki, bəstəkar həmin bu əsəri bütöv bir divanın açılışı, dəramədi, qısa məzmunu, yəni üvertürası olaraq təqdim etmişdir. Zəngin və bir qədər də qəliz musiqi dili o saat anlaşılır. Yəni, Anadolu türkləri demişkən, "görsəl" olaraq, biz bunu partitüraya nəzər saldıığımız zaman hiss edirik. Texnika o qədər qabarıqdır ki, şəxsən mənim üçün kağız partitura eşidilməkdədir. Əvvəlcə orkestrin tərkibinə nəzər salırıq və mürəkkəb bir instrumental formanın içərisinə düşən zavallı Alisa kimi hiss edirik özümüzü. Demək olar ki, bütün əsərlərin əvvəlində Cavanşir müəllim bizi öncəliklərlə, şərti işarələrlə qarşılayır. Qlisandolar, trelvari lal barmaqlar, çərçivəli improvizələr və sairə bir az yad gəlir ilk baxışda. Lakin,...

Xüsusilə diqqət yetirilməsi gərəkən başqa bir önəmli məqam isə, dəyərli bəstəkarın bu maraqlı və orijinal "Divan"ına yazılan ön sözdür. Tanınmış musiqişünaslarımız professor Zümrüd xanım Axundova-Dadaşzadənin qələmindən

çıxan bugeniş və əhatəli təhlil bizi ən azı “Divan”ın özü qədər təsir altında buraxdı. Hər ikicildə yazılan bu ön söz həddindən artıq elmi və təhlili tərəfləri ilə oxucuların nəzəri-diqqətinə cətdirilmişdir. Bu gərgin zəhmətinə görə hörmətli Zümrüd xanıma da cavanşirsevərlər adından öz dərin təşəkkürümüzü bildiririk.

Bəli, bu aytıntıya absazdan başlamaq lazımdır. Çünki, bu ayrıntının adı Şərqdır, Türk dünyasıdır. Cavanşir Quliyev hər şeydən əvvəl qaçılmaz bir Şərq simfonistidir. O, həm də ifratın işıqlı tərəfinə və yaxud da işığın ifratına varmış bir türkcüdür. Mən onu şəxsən mərhum Vaqif İbrahimovun Dünyanı sufiyanə tərzdə ələ salan, müdrik hoqqabazlığının məhsulu olan “YUG” Dövlət Teatrından tanıyırdım. Bu iki sənət divanəsinin bir araya gəlməsi nə təsadüfiydi, nə də təəccüblü.

“Üvertürə”nin ardınca isə, o məşhur, o məchul və bir qədər də məşum sonata gəlir. Bəli, saz və violin üçün iki hissəli sonata! Hələ Bakı Musiqi Akademiyasının tələbəsiyəkən sevmişdim və çalmaq istəyirdim bu əsəri. Ancaq dediyim kimi, məşhurluğundan əlavə, bu sonata mənim üçün o zaman həm məchul idi, həm də məşum – yəni bir qədər qorxulu. Sizi inandırırım, o qorxu bəlkə hələ də canımdan çıxmayıb. Mənim üçün müəmma təşkil edən əsas şey isə, sazın sazlığında qala-qala, bu qədər ümumbəşəri və qəliz bir dildə danışması idi. Etiraf etməliyəm ki, mən Cavanşir Quliyevi məhz həmin bu sonatadan sonra sevməyə başladım. Nə gizlədim, mahnı janrını bir o qədər də sevmirəm. Bəlkə də akademik musiqi yaradıcılığı sahəsində çəkilən zəhmətə və intellektə heyfəm gəlir?! Ancaq mən C.Quliyev kimi monumentallığa gücü yetən bir təsvirçini sadəcə bir mahnı bəstəkarı olaraq tanımaq istəməzdim.

Divanı bir az da vərəqləyirəm. Qarşıma kvartet çıxır. Yenə də ənənəvi qeyri-ənənəvilik. Bəli, Cavanşir Quliyev üçün qeyri-ənənəvilik bir növ ənənəvi şəkil alıb. Daha sonra piano üçün “Yeddi Pyes”. “Simplərin arasına yumşaq lastik yerləşdirərək, royalın səslənməsini yumşaltmaq, udun səsinə bənzətmək”. Niyə Cavanşir müəllim? Bu qədər fokusa nə gərək var? Bunu elə ud özü çalsa, olmazmı? Özüm özümə cavab verirəm: olmaz! Çünki, ud alətində bu imkanlar və bu musiqi texnikası mövcud deyil. Heç buna gərək də yoxdur. Beynəlmiləl və bütün bəşərin, bütün tarixin sınağından keçmiş intrumental vasitələrlə danışmaq lazımdır ki, bəstəkarın da, onu dinləyənlərin də material və ruhani azadlığı təmin edilsin. Bu interlüdiyalar muğamların səsqatarında yazılmışdır. Rast, Bayatı-Şiraz, Segah, Şüştər, Çahargah, Hüməyun, Şur. Bitdi. Yeddi məqam əsasında yazılmış piano əsərləri və interlüdiyalar bu dairə əsasında tamamlandı. Sadəcə bir məqama diqqətinizi çəkmək istərdim. Kiçik sekundalar istisna olmaqla, mən bu piano əsərlərində bir dənə də olsun akkorda rast gələ bilmədim. Bunun da niyəsini, düşünmək üçün dəyərli oxucularımıza buraxmaq istəyirəm.

Birinci cildin ən böyük əsəri isə təbii ki, Üçüncü simfoniya. Yaxşı ki, Divanın üz qabığına kompakt disk yerləşdirilib. Əziz cavanşirsevərlər, lütfən, bu diskləri dinləyin. Ancaq sadəcə dinləməyin. Onları dinlərkən, barmağınızın ucunu isladib, partituranı çevirərək dinləyin. Yəni gözlə qulaq asın onlara. Çünki, hər bir istedad sahibi olan bəstəkar öz əsərini qulaqla görür! Divanın birinci cildindəki son əsər qarışıq xor üçün yazılmış *a capelladır*.

*Ala gözlüm, səndən ayrı düşəli,
Ah çəkməkdən bağrım qana dönübdü,
Qədd əyilib, gül irəngim saralıb,
Xəzan dəymiş gülüstana dönübdür.*

Bu da Aşıq Ələsgər! Sağ olun Cavanşir müəllim! Şərəfli bir ömür yaşadınız! Bundan belə ölməyə də dəyər, yaşamağa da! Divanın ikinci cildini dinləyirəm. Siz də məndən dinləyin. İlk olaraq qarşıma nəfəsli kvartet çıxır. Fleyta, oboya, klarnet və faqot üçün yazılmış son dərəcə maraqlı bir əsər. Qeyd etmədən keçmək istəmirəm ki, Cavanşir Quliyevi özəl yapan amillərdən biri və bəlkə də birincisi onun yaradıcılığında janr müxtəlifliyidir. Bir də onun ancaq özünə məxsus olan bir vokalvari leqatosu vardır ki, bu həyəcanlı, uzun və qəribə səsi biz onun bütün əsərlərində eşidirik. Nə bilim, bəlkə də məndəki bu subyektivliyin səbəbi ilkin təəssüratın sillinməzliyidir? Ancaq, bildiyim bir şey dəqiqdir ki, Cavanşir Quliyev öz səsinə tapan az sayda bəstəkarlarımızdan biridir.

Divanda iki simfoniya yer alıb. Onlardan biri də yaylı orkestr üçün yazılmış "Dastan" adlı simfoniya. Yenə də bu əsərlər haqqında deyə biləcəyim ən yaxşı söz onları mütləq şəkildə dinləməyinizdir. Çünki mən yox, müəllifin özü də bu əsərlər haqqında nəse deməyə qalxsa, yenə də bunlar sözdür və hər şeyi ifadə etmir. Söz, yəni ərəb dilindəki "qalə" (danışmaq, demək) feilindən yaranmış "qal" kəlməsi musiqiyə yaddır. Musiqi qal deyil, haldır. Qitələrin, materiklərin, qütblərin əngəlləyə bilmədiyi ruhani sərxoşluq – hal! Zətən söz hər şeyi ifadə etsəydi, musiqiyə gərək qalmazdı. İnsan oğlu sözün yetməzliyindən doğan ehtiyac ucbatından yaradıb musiqini. Qəribə-qəribə olaylar baş verir bu Divanda. Gah ifaçı tamaşa salonunun mərkəzinə keçir, gah solist foyeyə çıxaraq, salonun qapısını açıq qoyur, gah da əsərin bir parçası, tamaşa salonunun qapısı açıq vəziyyətdə ikən, foyədə ifa edilir. Bəli, bütün bunlar C.Quliyev novatorluğunun alışılmamış, notları kimi qlisando sevən xüsusiyyətləridir.

Divandakı son möhtəşəm əsər Hollandiyanın "Atlas" ansamblı tərəfindən sifariş edilən "Bayatı" adlı monumental simfonik əsərdir. Tam tərkibli böyük orkestr üçün yazılan bu əsərə nə poema, bir hissəli simfoniya, nə də başqa ad vermək mümkündür. Bu əsər elə məhz bayatıdır. Məsələn burasındadır ki, Cavanşir Quliyev əsərlərinə təsadüfi adlar seçmir. Bəlkə də onun bəzi əsərlərinin adları özündən əvvəl yaranır. Çünki bu bəstəkarın nadir qabiliyyətlərindən biri də ədəbi və digər janrları sözsüz, fırçasız və başqa vasitələrsiz birbaşa musiqinin diliylə ifadə edə bilməsidir. Yəni bu iri həcmli simfonik əsərin adı "Bayatı"dırsa, deməli o elə bayatıdır! Belə... bu qədər. Mənim qalım, musiqinin halını ifadə edə bilməz. Ancaq yenə də uğurlu da olsa, uğursuz da olsa, bir cəhd etdik. Son olaraq, saxta ənənəviliyi bir kənara qoyaraq, Cavanşir Quliyevdən yeni əsərlər gözləmirəm. Onun bu günə qədər yaratdıqlarının gerçəkləşməsinə, Dünyaya çatdırılmasına, qərəz, bu əsərlərin premyerasının baş tutmasını arzu edirəm. Ümid edirəm ki, bu arzumuz ürəyimizdə qalmayacaq!

Fəxrəddin Baxşəliyev
AMK-nın dosenti

“Konservatoriya” elmi jurnalının tələbləri

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

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

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

Məqalənin quruluşu

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

Təqdim edilən məqalələrin formatı

- Məqalənin çap olunmuş əlyazması (1 nüsxə) və onun elektron variantı (CD disk və ya 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

№ 3 (45)

Bakı – 2019

EKSPERT ŞURASI

Sevil Fərhadova

Sənətşünaslıq üzrə elmlərdoktoru, professor

Kamilə Dadaşzadə

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Gülzar Mahmudova

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

Faiq Nağıyev

Bəstəkar, əməkdar incəsənət xadimi, dosent

Ceyran Mahmudova

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

Sərdar Fərəcəv

Bəstəkar, əməkdar incəsənət xadimi

Cəmilə Həsənova

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

Eldar Mansurov

Bəstəkar, xalq artisti

Rafiq Musazadə

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor,
əməkdar müəllim

Firudin Qurbansoy

Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Məmmədağa Umudov

Əməkdar incəsənət xadimi, professor,

Malik Mansurov

Əməkdar artist, dosent

Fəxrəddin Baxşəliyev

Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Ramiz Əzizov

Əməkdar müəllim, professor

“Konservatoriya” jurnalı 2019, №3 (45), 104s.

Yığılmağa verilmişdir: 25.09.2019

Çapa imzalanmışdır: 29.09.2019

Tiraj 250 nüsxə, sifariş № 568

“Mütərcim” NPM-də çap olunmuşdur.

Bakı, Rəsul Rza küç., 125/139b

Tel./faks 596 21 44

e-mail: mutarjim@mail.ru