



**AZƏRBAYCAN
RESPUBLİKASI ELM VƏ
TƏHSİL NAZİRLİYİ**



**AZƏRBAYCAN MİLLİ
KONSERVATORİYASI**

**ISSN 2518-7074 (Print)
ISSN 2522-1618 (Online)**

KONSERVATORİYA

*Sənətsünaslıq üzrə elmi jurnal
Scientific Journal of Scientific Studies*

№ 3 (60)

Bakı – 2023

TƏSİSÇİ:
Azərbaycan Milli Konservatoriyası

Print ISSN: 2518-7074
Online ISSN: 2522-1612

“Konservatoriya” elmi jurnalı

“Konservatoriya” elmi jurnalı Azərbaycan Milli Konservatoriyasının Elmi Şurasının 26 dekabr 2008-ci il tarixli 7 sayılı protokolu ilə təsdiq edilib, Azərbaycan Respublikası Ədliyyə Nazirliyində 17.12.2008-ci il tarixdə 2770 sayılı Şəhadətnamə ilə qeydə alınmışdır. Jurnalın fəaliyyət istiqaməti sənətsünaslıq üzrə olduğundan burada musiqişünaslıq, etnomusiqişünaslıq elmi ilə yanaşı təsviri incəsənət, xoreoqrafiya, filologiya, fəlsəfə, teatr və s. bu kimi istiqamətli elmi məqalələr dərc olunur.



“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. Müasir zamanın yeni tələblərinə görə respublikada mövcud olan elmi jurnallarla bərabər bir daha təftişdən keçdikdən sonra 2020-ci il üçün yenidən nizamlanmış siyahıya daxil edilib. “Konservatoriya” elmi jurnalı ildə 4 dəfə (üç aydan bir) nəşr edilir. Dərgidə Azərbaycan, ingilis, türk, rus və başqa dillərdə məqalələr dərc olunur.

ISSN INTERNATIONAL
STANDARD
SERIAL
NUMBER
“Konservatoriya” elmi jurnalı
2016-cı ildən etib arən Print və
Online ISSN almışdır.

ROAD DIRECTORY
OF OPEN ACCESS
SCHOLARLY
RESOURCES
“Konservatoriya” elmi
jurnalı ROAD (Directory of open
access scholarly resources) Elmi
qaynaqların açıq əldə etmə resursu
üzrə axtarış sistemində qeydiyyatdadır.



PLOS Open Access
Public Library of Sci-
ence (PLOS, İctimai elmi
kitabxana)



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

“Konservatoriya” jurnalı elmi məqalələri internet saytında yerləşdirməklə açıq siyasət (Open Access) yeridir. Açıq istifadədə olan jurnal o deməkdir ki, bütün məqalələri ilə birlikdə hər istifadəçi üçün ödənişsiz və rahat əldə ediləndir. Bir şərtlə ki, əldə edilən informasiya qeyri kommersiya məqsədi ilə istifadə ediləcək. İstifadəçilər məqalələri oxuya, köçürə, paylaşa, kopyalaya, axtara və istinad edə bilirlər. Bu zaman istinad verərkən müəllifdən icazə almağa ehtiyac yoxdu. Redaksiyanın rəyət etdiyi bu mövqe 2002-ci il Budapeşt açıq əldə etmə təşəbbüsü qaydalarına uyğundur.



Scientific Indexing Services

SIS Scientific Indexing

Service (SIS Scientific Group – Elmi indeksasiya xidmətləri) “Konservatoriya” jurnalı bu bazada 6129 nömrəsi altında qeydiyyatdadır. (Journal ID:6129 page 307). Bu bazada fərdi səhifəmiz mövcuddur.



2019-cu ildən etibarən “Konservatoriya” jurnalı **РИНЦ** (Российский Индекс Научного Цитирования) ilə müqavilə bağlamışdır (Müqavilə 257-07/2019). “Konservatoriya” jurnalının 2016-cı ildən etibarən nömrələri elibrary.ru saytında yerləşdirilir. Azərbaycan Milli Konservatoriyasının və “Konservatoriya” jurnalının fərdi səhifəsində həm jurnal, həm də məqalələr barədə bütün informasiya yerləşdirilir.

REDAKSIYA HEYƏTİ

Siyavuş Kərimi

Rektor, Xalq artisti, 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

Kamilə Dadaşzadə

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor, Əməkdar incəsənət xadimi

Ülkər Əliyeva

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Faroqat Əzizi

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor, Tacikistan

Rəna Məmmədova

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

Lalə Hüseynova

Elmi işlər üzrə prorektor, sənətsünaslıq
üzrə fəlsəfə doktoru, Əməkdar incəsənət
xadimi, professor

Gültəkin Şamilli

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, Rusiya
Dövlət Sənətsünaslıq İnstitutunun aparıcı
elmi işçisi

Uğur Alpaqut

Professor Dr., Bolu Abant, İzzet Baysal
University, Türkiyə

Saule Uteqaliyeva

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor, Qazaxıstan, Kurmanqazı ad.
Qazax Dövlət Konservatoriyası

Abbasqulu Nəcəfzadə

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Fəttah Xalıqzadə

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor, Əməkdar incəsənət xadimi

Violetta Yunusova

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

EKSPERT ŞURASI

Ceyran Mahmudova

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Sevil Fərhadova

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Faiq Nağıyev

Bəstəkar, əməkdar incəsənət xadimi, dosent

Fəxrəddin Baxşəliyev

Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Sərdar Fərəcov

Bəstəkar, Xalq artisti

Cəmilə Həsənova

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor, Əməkdar müəllim

Məmmədağa Umudov

Əməkdar incəsənət xadimi, professor

Firudin Qurbansoy

Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Ramiz Əzizov

Əməkdar müəllim, professor

Malik Mansurov

Əməkdar artist, dosent

NÖMRƏNİ HAZIRLADI:

Baş redaktor***Lalə Hüseynova***

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor

Baş redaktorun müavini***Ülkər Əliyeva***

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

Məsul redaktor və saytın administratoru:***Gülnarə Manafova*****Redaktor:*****Fazilə Nəbiyeva***

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,

Operator:***Gülnarə Rzayeva*****Dizayn:*****Gülnarə Rəfiq***

Ünvan: Az 1073, Bakı ş.

Ələsgər Ələkbərov 7

Tel.: (012) 539-71-26

(Elmi işlər üzrə prorektor:

Lalə Hüseynova)

(050) 329-67-98

(Məsul redaktor: Gülnarə Manafova)

Email: azconservatory@gmail.com

Sayt: konservatoriya.az

© AMK – 2023

MÜNDƏRİCAT

Bəstəkar yaradıcılığı

Лейла АБДУЛЛАЕВА

Сквозные ритмоформулы и метафорические цепочки в опере «Кероглы»

У.Гаджибейли..... 6

İfaçılıq sənəti

Mahirə QULİYEVA

Ələkbər Əsgərovun yaradıcı fəaliyyətinin müxtəlif istiqamətlərinə dair..... 21

Bəstəkar yaradıcılığı

Lalə CƏFƏROVA

Simfonik orkestrdə tembr özəllikləri 30

Bəstəkar yaradıcılığı

Lalə RƏFİBƏYLİ

Qəmbər Hüseynlinin instrumental əsərləri..... 39

Bəstəkar yaradıcılığı

Aynur ŞİXİYEVA

Fikrət Əmirovun vokal əsərlərində xalq musiqisi və muğamdan istifadə məsələləri..... 48

Sənətsünaslıq

Leyla İSAYEVA

Azərbaycan xalça naxışlarında qədim Göktürk əlifbasının hərf-simvollarının

təzahürü..... 60

Bəstəkar yaradıcılığı

Роман ВЛАСОВ

Подготовленное фортепиано в творчестве композиторов рубежа

XX-XXI веков..... 68

“Muğam aləmi”

Prof. Dr. TAN Sooi Beng - 6th International Scientific Symposium ‘Space of Mugam’,

Baku, June 20-22, 2023.....76

Fəttah XALIQZADƏ – Simpoziumun görünməyən tərəfləri..... 82

Лейла АБДУЛЛАЕВА

PhD, доцент

Email: shargi2008@yandex.ru

СКВОЗНЫЕ РИТМОФОРМУЛЫ И МЕТАФОРИЧЕСКИЕ ЦЕПОЧКИ В ОПЕРЕ «КЁРОГЛЫ» У. ГАДЖИБЕЙЛИ

Резюме: *Статья посвящена анализу оперы Узеира Гаджибейли «Кёроглы» с точки зрения оперной драматургии. Опираясь на труды отечественных музыковедов, автор предпринимает новую попытку расшифровки содержания оперного текста. В частности, в центре исследования – сквозные ритмоформулы, обеспечивающие интонационное единство всей оперы и имеющие прямое отношение к толкованию ее содержания. Как показывает анализ, именно метроритмическая (а не ладовая) характерность выступает в этой опере носителем устойчивых образных ассоциаций. Яркой драматургической особенностью оперы является расширение семантического поля той или иной интонации в результате техники вариантного развития и меняющегося сценического контекста. Отсюда возникает понятие метафорических цепочек, формируемых каждой из четырех ритмоформул, которые заявлены с самого начала – в первой хоровой сцене.*

Ключевые слова: *Опера «Кёроглы» У.Гаджибейли, оперная драматургия, ритмоформула, вариантная техника, семантика, метафорические цепочки*

Современное прочтение оперы требует, прежде всего, отказа от клише, прочно утвердившихся и в зрительском восприятии, и в музыковедении. «Кёроглы» это касается как никакой другой оперы: созданная в годы сталинщины и призванная воплотить все догматы советской идеологии, она получила соответствующую идейную трактовку со стороны ее интерпретаторов (как музыкальных критиков, так и режиссеров). Борьба народа, возглавляемого бесстрашным героем, с угнетателями-ханами – такова фабула, и с этим никто не собирается спорить. Но другой факт состоит в том, что как в любом оперном шедевре, эта событийная канва стала лишь поводом к созданию высокохудожественного текста, полного множества скрытых смыслов и метафор. В исследовании последних немаловажную роль играет интонационный анализ оперы, указывающий не только на высокий уровень спаянности всего текста, но и на своеобразные шифры, помогающие в его интерпретации.

На интонационное единство характерное для оперы «Кёроглы», указывают ее исследователи. С.Касимова пишет: *«Важнейшей драматургической особенностью является сквозное развитие при номерном... стро-*

ении». [5, с.54] Э.Абасова, пользуясь понятием «единого интонационного комплекса», говорит о наличии «единой интонационной сферы, характеризующей положительных персонажей» [1, с.181] соответственно, – отличной от сферы отрицательных.

В центре данной статьи исследование конкретных приемов, обеспечивающих интонационное единство оперы. Речь идет о сквозных линиях развития нескольких ритмоформул, имеющих прямое отношение к толкованию оперы. Примечательно, что все они экспонированы уже в первом хоре. Под ритмоформулой мы подразумеваем характерный метроритмический рисунок, делающий тот или иной мотив узнаваемым в любом контексте. Как показывает анализ, именно метроритмическая (а не ладовая) характеристика выступает в этой опере носителем устойчивых образных ассоциаций. По нашим наблюдениям, то или иное ладовое наклонение, оказывая влияние на восприятие образа, тем не менее, не формирует устойчивых семантических ассоциаций; достаточно сказать, что, например, в ладу сегях написаны как любовные арии, так и куплеты Надира и Вели из 1 действия или главная тема Увертюры. Исключение составляет сквозная линия хроматизмов, которая на протяжении всей оперы ассоциируется с предвестием сюжетных катаклизмов.

Как будет показано далее, сквозные ритмоформулы, приобретая те или иные мелодические контуры, попадая каждый раз в новый драматургический контекст, расширяют свое семантическое поле и выстраиваются в метафорические цепочки. Исследование подобного контекста, во-первых, полностью разрушает концепцию интонационного противопоставления положительных и отрицательных героев, а во-вторых, – проясняет глубинные смыслы, заложенные в этом произведении, созданном, казалось бы, на потребу дня.

Итак, первый хор оперы. Большая ошибка продолжать по инерции называть его хором «угнетенного народа»: этому противоречит энергичный характер музыки. Скорее здесь более уместен образ «зреющего протеста».

Сразу скажем, что, приняв за аксиому сам факт опоры композитора на интонационно-ритмическую сферу и принципы повторности и вариантности, характерные для ашыгской музыки, мы исходим из той данности, что, попав в контекст оперного жанра, семантика первоисточника претерпела значительные изменения. Здесь позволим себе сравнение с техникой обращения с фольклором в опере «Снегурочка», о которой писал Римский-Корсаков: «многие мелкие мотивы или попевки... черпались в различных народных мелодиях, не вошедших целиком в оперу» [6, с.195]. Поэтому мы будем трактовать семантику тех или иных ритмоформул, исходя из конкретного музыкально-сценического контекста.

Если говорить о жанровой принадлежности хора с точки зрения европейской традиции, то двухдольный метр и пунктирный ритм позволяют

отнести его к маршу. Вместе с тем, есть здесь нечто, противоречащее мерности маршевой поступи, достаточно сравнить этот хор с тем же хором «Ченлибель» или заключительным хором первого действия, не говоря уже об известных оперных маршах Верди, Гуно, Бизе. Речь идет о явной декламационности мелодии, вступающей в некоторое противоречие с фигурой оstinatного оркестрового сопровождения. На декламационность указывают следующие признаки: 1. все три вокальных мотива отделены друг от друга цезурами. 2. основу крайних мотивов составляет пунктирный ритм, характерный для декламации; 3. каждый из мотивов отличается индивидуальным ритмическим рисунком: хореический акцент первого противоречит ямбическому второго, а третий вроде бы повторяет контуры первого, но, начинаясь со слабой доли, приобретает ямбический уклон. Дискретной трактовке каждой из них способствует и вычленение-развитие второй из них [8, с.13, ц.7-ц.8], и вариантное развитие в виде трехкратного императива третьей [8, с.12, ц.4 и с.14, такт после ц.8-ц.9] (все примеры приводятся в соответствии с клавиром 1970 года). Подобные декламационные обороты характерны для сказового стиля изложения материала. Об этом, приводя аналогичные ритмические рисунки, пишет, в частности, Ручьевская в своем исследовании «Руслана» Глинки [7, с.38]. В отношении Кёроглы с его опорой на народный эпос сказовость вроде бы должна играть существенную роль. Но! Подобная манера произнесения полностью нивелируется, во-первых, темпом *Allegro moderato*, во-вторых, энергичным, совершенно в духе классицистского регулярного ритма, оstinато оркестрового сопровождения. Примечательно, что эта фигура аккомпанемента имеет яркую ритмическую характерность. Так что можно говорить о четырех самостоятельно развивающихся ритмоформулах.

При этом мелодические контуры, в которые они облакаются с самого начала, позволяют говорить об определенной их семантике, оказывающей влияние на дальнейшее восприятие, по принципу так называемого эффекта края. Может быть, подобную самостоятельность каждого мотива не стоило бы подчеркивать, если бы она проявлялась только на протяжении развития данного номера. Но, как показывает анализ всей оперы, все четыре ритмоформулы, образуя основу для все новых мотивов (вариантное развитие) и протяженных лейтмотивов, выстраиваются в общую канву интонационного развития и выступают как маркеры определенных смыслов.

Итак, попробуем проследить и расшифровать смыслы, заложенные в четырех ритмоформулах первого хора оперы. При этом будем двигаться, по мере продвижения оперного сюжета, от самого общего определения на основе ритмических и мелодических контуров каждой из них ко все более расширяющейся семантике.

Первая – скандирование на одной ноте, при пунктирном ритме с хореическим акцентом.

Пример 1.

Пример 2.

Пример 3.



Вторая – три слабых доли, а четвертая – сильная (в стихосложении называют пеон четвертый). Третья – вновь пунктир (вариант первого мотива), но на этот раз с ямбическим акцентом на малосекундовой нисходящей интонации. Можно говорить, что перед нами своеобразный сюжет: императив – движение – преграда.

Четвертая – бурлящая ритмоформула аккомпанемента. Она лежит в основе 24-тактового вступления к хору и далее продолжает развитие после, казалось бы, поставленной третьим мотивом точки. Как уже отмечалось, регламентированность, регулярность оstinатного ритма контрастирует декламационности вокальной партии (пример 4).

Пример 4.



Попробуем конкретизировать семантику на основе синтаксического уровня интонационного развития. Сразу скажем, что хор представляет собою первую и третью (репризную) часть сложной трехчастной формы, в центре которой соло Вели и Надира: чаргах – сегях – чаргах. С точки зрения интересующей нас проблемы мы рассматриваем лишь первую часть, в основе которой лежит вариантно-строфическое развитие: (8+18+8+20), важную особенность которого составляет зарифмованность всех строф пунктирной ритмоформулой, усиленной во второй и четвертой строфах трехкратным императивным повтором (словно восклицательный знак). Возвращение к этому восклицанию производит впечатление замкнутого круга, в категориях семантики – некоего драматизма: протеста.

Для удобства дальнейшего анализа конкретизируем семантику каждой ритмоформулы в следующих условных названиях:

Первая ритмоформула вызывает ассоциации с неким утверждением императивом: назовем ее **ритмоформулой императивного пунктира**.

Вторая ритмоформула: на восприятие ее откладывает отпечаток и восходящее мелодическое движение, и интенсивное мотивное развитие; в результате она вызывает ассоциации с волевой устремленностью вперед. Назовем ее **ритмоформулой волевого устремления**.

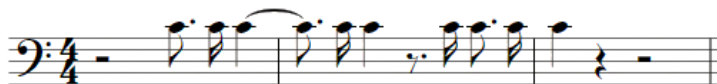
Третью ритмоформулу назовем **ритмоформулой восклицательного пунктира**.

Четвертая – ритмоформула оркестрового аккомпанемента. На ее «цементирующую роль в интонационной драматургии оперы» указывает К. Дадаш-заде [3, с. 152] при этом, говоря об истоках этой ритмической фигуры в ашугской музыке, исследователь пишет: «семантическое поле анализируемой лейтритминтонации можно определить словами: «мужественный», «активный», «динамичный» (там же). Не будем приписывать этой ритмоформуле изначально мужественный характер, но динамичный и активный – да. Можно исполнять этот аккомпанемент очень взволнованно, учитывая драматическую сценическую ситуацию зреющего народного протеста (Ниязи), или более сдержанно (Рауф Абдуллаев), подчеркивая некую заложенную в этом оркестровом аккомпанементе объективность, суть некого равномерного отбивания времени остается. Как будет показано дальше, семантика ее будет обрастать все большей метафоричностью на протяжении всей оперы. Назовем ее **ритмоформулой пульса времени**.

Рассмотрим метафорические цепочки, образующиеся в процессе вариантного развития каждой из них в процессе развития оперного сюжета. Наименьшей вариантности подвергается первая ритмоформула, демонстрируя каждый раз некий императив. Особенно часто появление ее в первом действии в партиях всех главных героев, что очевидно связано с экспозицией основной идеи непримиримого противостояния двух лагерей.

Так, именно она сопровождает выход Гасан хана: куплеты «*Qamçıdır saxlayan*», которые, по сути, провозглашают его кредо держать народ в страхе, ибо «*так велит завет отцов!*». Далее она же иллюстрирует приказ отыскать коня (Пример 5). Растянутым во времени ее вариантом можно считать интонации ариозо «*Xanların xanıyam*»; в дуэте Гасан хана и Алы она встречается и у того, и у другого, каждый доказывает свою правоту: Гасан хан: «*Hiylədir!*» Алы: «*Nə qədər cins at var*» [8, с. 45, ц. 90]. Она же лежит в основе ариозо Ровшана «*Təngə gəldik*» [8, с. 85]. В заключении хора «*Çənlibeldə zülm olmaz*» (Пример 6) [8, с. 227]. В четвертом действии вариантом этой ритмоформулы можно считать начало арии Гасан хана. Квартетный ход даже усиливает ее императивный характер (Пример 7).

Пример 5.



Пример 6.



Пример 7.

Далее в 4-м действии именно эта императивность слышится в ариозо Нигяр (пример 8):

Пример 8.

Все эти примеры позволяют определить ее семантику как выражение твердой убежденности в своей правоте. И в этом отношении показательно, что она в равной степени присуща героям с противоположных сторон, что иллюстрирует идею непримиримого противостояния двух лагерей. Кульминация этого противостояния – диалог двух хоров в пятом действии (Пример 9, 10).

Пример 9.**Пример 10.**

Но интересно, что эта же ритмоформула встречается и в лирическом контексте: в Ашыгской – “*Nazlı yarım*” [8, с.66, ц.162]; здесь императивный характер – это, наверное, убежденность в отсутствии преград для сильной любви. Назовем также лирическое ариозо Кёроглы из 3 акта, выражающее вдохновенную веру в осуществимое братство народов: «*Xanlarından zülmü görmüş*» [8, с. 222]. Таким образом, метафора расширяется до образа истовой веры во что-то непреложное, будь то необходимость бороться против авторитарной власти, или держать подданных в страхе, или совершать подвиги во имя любви. Общее – провозглашение чего-то устойчивого и важного, уверенность в своей правоте. Непоколебимость – это, пожалуй, самый точный смысловой подтекст данного мотива.

Ритмоформула волевого устремления. Именно она подвергается развитию уже в пределах первого хора, акцентируясь в сольных репликах и ассоциируясь с неким волевым устремлением вперед. Конечно, на ее восприятие с самого начала откладывает отпечаток мелодический профиль, а именно поступенное движение вперед. Но и сам по себе ритмический рисунок (три слабые доли и четвертая – сильная) содержит в себе образ воли. Недаром именно

этот мотив ляжет в основу хора «Ченлибель». До этого данная формула узнается в сольных репликах в первом хоре [8, с.16]. Все указанные примеры конкретизируют образ скрытого протеста, воли к действию.

Пример 11.



Пример 12.

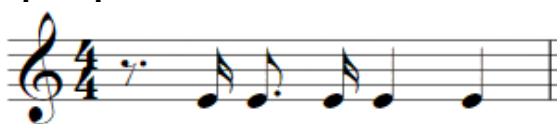


Но вот что интересно: эта же ритмоформула слышна в жалобе Алы, и именно ее подхватывает следующий за ней хор «*Nə qədər qulluq eyləsən*» [8, с.82] (Пример 11, 12). То есть в жалобе Алы скрыт некий волевой стержень; недаром эта же интонация слышна в его соло: «*Oldun sən Kor oğlu!*»; получается, что судьбоносный момент – превращение ашыга Ровшана в народного мстителя Кёроглы – инициирует именно старик Алы, который совсем не так прост, каким он кажется (лучшего коня он припрятал все-таки для своего сына).

Выражая образ воли, данная ритмоформула отчетливо слышна в сцене похищения коня в партии Гамзы [8, с. 262. ц.227-236]; с его стороны это тоже своеобразный подвиг, на который его вдохновила любовь. На ней же построен хор «*Qırat oğurlandı*», акцентируя семантику несломленности и твердого решения продолжать борьбу.

Вариантное развитие этой ритмоформулы привело к рождению очень важных лейтмотивов оперы. Именно на двух ее вариантах построено первое ариозо Нигяр «*Şərir Həsən xan*». Первый, усиленный пунктиром, мотив (Пример 13) можно считать одним из лейтмотивов Нигяр. В этом же ариозо он сопровождается знаменательными словами: «*Galər bir gün*». На нем строится почти вся ее сольная партия: сравним примеры 14 и 15. Выражая с самого начала эмоцию возмущения, этот мотив, даже в минорном и драматическом контексте символизирует нежелание героини мириться с обстоятельствами. И может, отнюдь не случайно этот же лейтмотив появляется в четвертом действии в соло Гасан хана, когда он говорит именно о Нигяр (Пример 16).

Пример 13.



Пример 14.

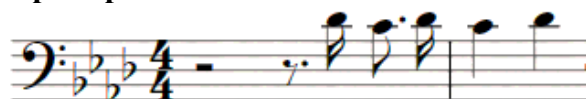


Mən iz - ti - rab

Пример 15.



Пример 16.



Ni-ga-rı ver-dim

Второй лейтмотив, выросший из данной ритмоформулы, это так называемый «гексахорд победы» (Абезгауз). Для удобства пользования сохраним это название, хотя по сути семантика этой интонации шире, чем просто призыв к победе. Впервые эта интонация появляется в первом хоре при ладо-тональном сдвиге из чаргяха в раст [8, с.19. ц.ц. 24-25]. Несоответствие слов мажорному характеру музыки допустимо интерпретировать как некий оптимизм, живущий в народе. Этот же мотив, но в минорном наклонении, звучит в середине указанного ариозо Нигяр (Пример 17), сопровождая слова о жестоком приказе Гасан хана, он иллюстрирует, скорее всего, бесстрашие героини. И только в средней части ее арии слова о верности любви до гроба [8, с.57, ц.124] соответствуют вдохновенно ликующему, победному характеру музыки. Окончательно проясняет его вдохновенный призыв Кёроглы из третьего действия (8, с.212, ц. 91) в русском переводе – «*наш путь вперед!*».

Пример 17.



Пример 18.



Пример 19.



И вновь показательно, что эта же интонация встречается в соло отрицательных героев: 2 действие, дуэт Гасан хана и Эхсан паши (8, с.120, ц.75) «*Bu sözü bəyəndim!*» – настроение победности после заключенного союза с Эхсан пашой; далее во втором действии в реплике Эхсан паши о Нигяр [8, с.160, ц. 216-217] (Пример 18) – вот бы заполучить ее в свой гарем (кто о какой победе мечтает). Эта же интонация звучит в просьбе Гасан хана к перодетому Кёроглы спеть Гезеллеме (*Gözəlləmə*) [8, с.328, ц.163] (Пример 19): понятно, что Гасан хан уверен в своей победе. Гексахорд победы звучит в момент бесстрашного признания Нигяр: «*Я лютый вам враг!*» [8, с.364-365, ц.263-264] акцентируя какое-то экстатичное упоение героиней своим подвигом. Венцом же развития этой интонации является победная кода всей оперы и ее увертюры (придерживаемся последовательности написания). Именно истовая вера в победу привела к соответствующему результату.

Ритмоформула восклицательного пунктира. Драматическую трактовку подтверждают все моменты ее появления. В дуэте Гасан хана и Алы она сопровождает и реплики Алы, и приказ Гасан хана «*Ослепить!*» [8, с.47, ц.93]. Но самое интересное то, что именно на ней построены два самых ярких лейтмотива: любви и клятвы. К слову сказать, оба имеют идентичный ритмический рисунок. Подобное родство метафорически объединяет любовь и борьбу за идеалы справедливости в нечто изначально несущее заряд драматизма. И то, и другое требуют доказательств, способности бороться за них. Кроме того, если говорить о своеобразном реализме оперы, позволяющем с интересом следить за ее сюжетом и в наши дни, то это – высокая степень мотивированности действий героев; и в этом смысле образ любви выступает как самый главный побудитель борьбы против тирании.

Ритмоформула пульса времени. Пожалуй, самая знаковая, имеющая множество вариантов и оттенков смыслов. В своем первоначальном виде она иллюстрирует ситуацию народного волнения, чему в немалой степени способствует ладовое наклонение: чаргях.

А теперь внимание! В следующий раз она сопровождает приказ Гасан хана привести табун лошадей [8, с.36] (Пример 20); вот тут и рождается ассоциация с конской поступью, которая подтверждается всем дальнейшим развитием. Мы слышим варианты этой интонации после арии Нигяр на словах «*Ah, gəlirlər*» (Пример 21). На ритмоформуле пульса времени основана тема Ашугской (Пример 22) – это не признание в любви, которое прозвучит лишь в заключении соло Ровшана (лейтмотив любви), а песня всадника-ашуга. Далее эта же ритмоформула (в ладе шур) сопровождает хор «*Nə qədər qulluq eyləsən*» [8, с.82] и вновь появляется в оркестре [8, с.84, ц.189-190] как реприза первоначального мотива в G чаргях, перекидывая арку к образу народного волнения.

Пример 20.



Пример 21.



Пример 22.



Пример 23.



Устойчивым вариантом этой ритмоформулы, инициирующим, в свою очередь, разные варианты, можно считать мотив (Пример 23) – назовем его **ритмоформулой скачки**. Именно на этой ассоциации музыки с топотом приближающихся коней основан выход Ровшана (*композитор Айдын Азимов вообще считает образ коня главным в опере, так как он – единственный, кто появляется во всех пяти действиях*).

Итак, уже в первом действии сквозной лейтмотив народного возмущения сближается с образом конской скачки, в свою очередь символизирующим грядущие перемены. Так рождается потрясающая метафора: вздыбившийся конь – вздыбленное народными волнениями время. Эта метафора в каждом отдельном случае будет обрастать новыми оттенками смыслов, соединяя конкретные события, происходящие здесь и сейчас, с общей идеей поступательного хода истории. Во втором действии варианты этой ритмоформулы появляются в сцене ожидания Эхсана-паши и на ней же по-

строен хор придворных (Примеры 24 и 25). Вкрапление образа скачки в сценическую ситуацию ожидания гостя и раболепия приближенных встраивает конкретное событие в общую канву нарастающих как ком событий. Ритмоформулу скачки находим и в третьем действии в дуэте Кёроглы и Гамзы (Пример 26), что неудивительно: ведь речь идет о коне.

Пример 24.



Пример 25.



Пример 26.



Интересно, что данная ритмоформула не присутствует в куплетах шута, где вся интрига вроде бы тоже вокруг образа коня. Но в том-то и дело, что ритм конской скачки – это именно символ, а не что-то конкретно иллюстративное. Шут говорит о человеческой слабости героя, причем в откровенно комическом стиле, а все, что связано с конем – это очень серьезно.

В симфоническом Антракте к третьему действию ритмоформула пульса времени, выполняя функцию классицистского остигатного аккомпанемента, цементирующего сонатную форму, выступает как фактор динамики. Переключки деревянных духовых на этом фоне воспринимаются как образ перемещения в пространстве и времени. В хоре “Ченлибель” контуры мотива скачки составляют часть главной темы. И далее она является сквозной для всей сцены Кёроглы со своими соратниками (Пример 27) (этот мотив композитор сделал главной темой увертюры).

Пример 27.



Пример 28.



В четвертом действии эта ритмоформула составляет основу первой Ашугской. А вот в Шикесте соединяются две ритмоформулы: императивного пунктира и пульса времени (Пример 28), что позволяет утверждать, что смысл этого сольного номера – не в раскрытии своих чувств перед ханом и его приспешниками, а в выражении внутреннего боевого настроения. Показательно, что композитор отходит здесь от типичного для ашугского искусства противопоставления ритмизованного аккомпанемента и импровизационной мелодии. В этом отношении интересно сравнить этот номер с арией Кёроглы «*Mərd igidlər*» [8, с.214]. В арии импровизационный распев мелодии символизирует эмоциональную открытость героя перед своими соратниками, здесь же мелодия встраивается в четкий метроритм аккомпанемента: никакой исповедальности, все скрыто за маршем. Ритмоформулы пульса времени и скачки на хроматических интонациях звучат в драматический момент появления на сцене схваченного Эйваза, вновь возвращая наше восприятие к драматической составляющей этого мотива (Пример 29). В своем первоначальном виде, символизируя образ народного волнения, эта ритмоформула (чаргях с тоникой ля) звучит в сцене казни [8, с.414-415, ц.72-76]. Перекидывая арку к завязке событий, данная интонационная связь маркирует основной сюжет оперы как историю народного протеста: от его зарождения к достигнутой победе. Но примечательно, что перед победным хором звучит оркестровое *Moderato*, в основе которого эта ритмоформула предстает в различных вариантах, главным образом ассоциируясь с образом скачки (Пример 30) и этот невероятный динамизм выступает тем глубинным подтекстом, который вписывает данный сюжет о крестьянской победе в контекст меняющегося мира, чреватого новыми событиями и новыми победами в извечном противостоянии власти и народа.

Пример 29.



Пример 30.



Приведенный анализ свидетельствует о ярком новаторстве Гаджибейли в сфере оперной драматургии. Взяв за основу принцип повторности и вариативности коротких ритмоформул, характерный для ашыгского фольклора, он превратил его в механизм создания интонационно-смысловых арок, объединяющих события и героев единым током развития и втягивающий их в какой-то объективный контекст времени и пространства. В результате, все происходящее на сцене воспринимается как сюжет на все времена. При этом, семантика указанных ритмоформул связана не с фольклорным первоисточником и не с вербальным сопровождением, а с конкретной сценической ситуацией, проявляющей явные или тайные помыслы героев.

Присущее опере сочетание двух противоположных вроде бы тенденций: подчеркнутой приверженности номерной, дискретной структуре, с одной стороны, и интонационного единства, с другой, дает повод для сравнения оперной драматургии Гаджибекова с многочисленными образцами общеевропейской оперной традиции. В частности, можно сравнить оперу “Кёроглы” с «Макбетом» Верди, где, при ярко выраженной номерной и контрастной драматургии тоже действует *«рассредоточенный мотивный комплекс, формируется план интонационного сюжета, в котором объединяются и вступают в диалог партии всех главных персонажей»* [4]. Но, если в «Макбете», речь идет только об оркестровой партии, то сквозные ритмоформулы в “Кёроглы” пронизывают весь текст.

Все вышеизложенное свидетельствует не просто об оригинальной трактовке композитором законов оперной драматургии, но - о его вкладе в традиции европейской оперы.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Абасова Э. А. Оперы и музыкальные комедии Узеира Гаджибекова. – Баку, 1961. – 198 с.
2. Абезгауз И.В. Опера «Кёроглы» Узеира Гаджибекова. О художественных открытиях композитора. – М., 1987. – 230 с.
3. Дадаш-заде К.Г. Восхождение (Узеир Гаджибейли и ашыгское искусство: интертекстуальный диалог). – Баку: Издательский дом «Şərq-Qərb», 2014. – 232 с.
4. Дегтярева Н.И. Леди, Макбет, ведьмы: конфигурация мотивов-символов в интонационном сюжете оперы Дж. Верди «Макбет» (https://www.conservatory.ru/sites/default/files/uploads/science/OM_14_3_08-29_Natalia_Degtyareva.pdf)
5. Касимова С.Дж. Оперное творчество композиторов Советского Азербайджана. – Баку: Азернешр, 1973. – 101 с.
6. Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. М., Гос. Музыкальное изд-во, 1935. – 368 с.
7. Ручьевская Е.А. Руслан Глинка – Тристан Вагнера – Снегурочка Римского-Корсакова. – Санкт-Петербург: Композитор, 2002. – 396 с.

Нотография:

1. Узеир Гаджибеков. Кёр-оглу. Опера в пяти действиях. Либретто М.С. Ордубады, перевод Л.Зорина. Переложение для пения и фортепиано. Редакция Ашрафа Аббасова. – Москва, 1970.

Leyla ABDULLAYEVA

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Ü.HACIBƏYLİNİN “KOROĞLU” OPERASINDA RİTMİK FORMULLAR VƏ METAFORİK BAĞLAR: İLK XOR SƏHNƏSİNİN ƏHƏMİYYƏTİNƏ DAİR

Xülasə: Məqalə Üzeyir Hacıbəylinin “Koroğlu” operasının opera dramaturgiyası nöqteyi-nəzərindən təhlilinə həsr olunub. Müəllif Azərbaycan musiqişünaslarının əsərlərinə dayaqqlanaraq, opera mətninin məzmununu deşifrə etmək üçün yeni cəhdlər edir. Xüsusilə, tədqiqatda bütün operanın intonasiya vəhdətini təmin edən və onun məzmununun şərhilə bilavasitə bağlı olan ritmik formullara diqqət yetirilir. Təhlildən göründüyü kimi, məhz metroritmik xüsusiyyətlər (məqam deyil) bu operada sabit obraz assosiasiyalarının daşıyıcısı kimi çıxış edir. Operanın diqqətəlayiq dramaturji xüsusiyyəti bu və ya digər intonasiyanın semantik mənə dairəsinin genişlənməsidir ki, bu da variantlı inkişaf texnikası və dəyişən səhnə konteksti nəticəsində baş verir. Bu, lap əvvəldən - ilk xor səhnəsində özünü göstərən dörd ritmik formulun hər birinin formalaşdırıldığı metaforik zəncirlər anlayışını doğurur.

Açar sözlər: Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operası, opera dramaturgiyası, ritmik formula, variant texnikası, semantika, metaforik silsilələr

Leyla ABDULLAYEVA
PhD, associate professor

**RHYTHM FORMULAS AND METAPHORICAL CHAINS IN OPERA
“KOROGLY” OF U. HAJIBEYLI’S: ON THE SIGNIFICANCE OF THE FIRST
CHOR SCENE**

Abstract: *The article is devoted to the analysis of Uzeyir Hajibeyli’s opera “Korogly” from the point of view of operatic dramaturgy. Based on the works of domestic musicologists, the author makes a new attempt to decipher the content of the opera text. In particular, the research focuses on cross-cutting rhythmic formulas that ensure the intonational unity of the entire opera and are directly related to the interpretation of its content. As the analysis shows, it is the meter-rhythmic (and not modal) characteristic that acts in this opera as the bearer of stable figurative associations. A striking dramatic feature of the opera is the expansion of the semantic field of one or another intonation as a result of the technique of variant development and the changing stage context. This gives rise to the concept of metaphorical chains formed by each of the four rhythmic formulas, which are stated from the very beginning - in the first chor scene.*

Keywords: *Opera “Korogly” by U.Hajibeyli, operatic dramaturgy, rhythmic formulas, variant technique, semantics, metaphorical chains*

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Lalə Hüseynova
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Sənubər Bağirova

Mahirə Ələkbər qızı QULİYEVA

AMK-nın doktorantı

Selçuklu Konya Dövlət Konservatoriyasının müəllimi

Email: guliyevamahire353@gmail.com

ƏLƏKBƏR ƏSGƏROVUN YARADICI FƏALİYYƏTİNİN MÜXTƏLİF İSTİQAMƏTLƏRİNƏ DAİR

***Xülasə:** Ələkbər Əsgərovun çoxşaxəli yaradıcılığında pedaqoji fəaliyyəti, muğam ifaçılığı, və bəstələdiyi rənglər xüsusi yer tutur. Məqalədə ustadın pedaqoji fəaliyyətinin səciyyəvi cəhətləri, onun muğam ifaçılığında özünəməxsus üslubu və bəstələdiyi rənglərin melodik xətti araşdırılır. Burada Ələkbər Əsgərovun uzunmüddətli pedaqoji fəaliyyətindən bəhs edilir. Bildiyimiz kimi, ustad müəllim çalışdığı illər ərzində hamıya örnək olub. Məqalədə Ələkbər Əsgərovun çaldığı çoxsaylı muğamlar önə çəkilir, onun özünəməxsus çalğı üslubu və başqalarından seçilən ifa tərz, eləcə də bəstələdiyi rənglərin melodik quruluşu araşdırılır və təhlil edilir.*

***Açar sözlər:** Ələkbər Əsgərov, pedaqoji fəaliyyət, muğam ifaçılığı, rəng*

Ələkbər Əsgərovun pedaqoji fəaliyyətinin spesifik və xarakterik xüsusiyyətləri

Məlumdur ki, musiqi texnikumlarında tar, kamança, balaban və qanun kimi milli alətlərimizdə muğamlarımız uzun illərdir ki, tədris proqramlarına uyğun şəkildə tədris edilir. Lakin 4 illik tədris prosesində bütün muğamları əhatə etmək, onları tələbələrə öyrətmək mümkün olmurdu. Ümummilli lider Heydər Əliyevin 13 iyun 2000-ci il Azərbaycan Milli Konservatoriyasının yaradılması və 10 avqust 2001-ci ildə Azərbaycan Milli Konservatoriyasının maddi-texniki bazasının yaradılması haqqında imzaladığı sərəncamlar əsasında konservatoriyada muğamlarımız bu günə qədər bir neçə alətdə mükəmməl şəkildə tədris edilməkdədir. Sevincirici haldır ki, bu sərəncamdan sonra Azərbaycanda ilk dəfə olaraq balaban ifaçıları ali təhsil almaq şansı əldə etdilər. 2003-cü ildə balaban aləti AMK-nın rektoru, Xalq artisti, professor Siyavuş Kəriminin təşəbbüsü ilə tədrisə salınmışdır. Balabanı bu ali təhsil ocağında ilk tədris edənlər, not ixtisası üzrə Əməkdar artist, sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor İlham Nəcəfov, muğam-ixtisası üzrə isə Əməkdar artist Elşad Cabbarov olmuşlar.

Balaban məktəbindən danışarkən bu işin uğurlu təməlini qoyanlardan biri – Ələkbər Əsgərovun da pedaqoji fəaliyyəti xüsusi qeyd olunmalıdır. O, 1966-1995-ci illərdə Soltan Hacıbəyov adına Sumqayıt Orta İxtisas Musiqi Məktəbində (sonra Sumqayıt Musiqi Texnikumu, indi isə Sumqayıt Musiqi Kolleci adlanır) fasiləsiz olaraq pedaqoji fəaliyyətlə məşğul olmuşdur. Onun burada dərs dediyi çoxsaylı tələbələrindən Salman Abdulov (1944-1999), Ənvər Məmmədov (1947-2011), Nazim

Əliyev (1951-2006), Ağamayıl Səfərov (1955-2013), Urfan Nuriyev, Mehman Nəcəfov, Faiq Cəbbarov və başqalarının adlarını qeyd etmək olar. Ə.Əsgərov otuz ilə yaxın pedaqoji fəaliyyətində fitri istedad və bacarığını tələbələrindən əsirgəmirdi. Müəllimlik metodikasının sirlərinin dərin bilicisi olan Ə.Əsgərov, tələbələrdə sənətə qarşı sevgi, böyük məsuliyyət ilə yanaşı, müəllimlik vəzifəsinin yollarını öyrədirdi.

Ə.Əsgərovdan təkcə texnikumdakı tələbələr deyil, qeyri-rəsmi olaraq ölkəmizin hər bir bölgəsindən, eləcə də başqa respublikalardan dərs almağa, öyrənməyə gələn çoxsaylı klarnet və balaban ifaçıları vardı. Məsələn, Elşad Cəbbarov, Qulamhüseyn Mirzəyev kimi sənətkarları tez-tez Ələkbər müəllimin dərs dediyi siniflərdə görmək olurdu. Hətta yaşca ondan böyük olan musiqiçi dostları da vaxtaşırı Sumqayıta gələr, ondan müəyyən tövsiyələr alardılar. Onların arasında xüsusən də muğam öyrənmək istəyənlər çoxluq təşkil edirdi.

Ustad sənətkar Ələkbər müəllim illərlə topladığı ifaçılıq təcrübəsi ilə yanaşı, nəzəri biliklərini də tələbələrinə ötürməyə çalışır və müəllimlik sahəsində də dəst-xəttini, nəfəs çalğı alətləri üzrə öz ifaçılıq məktəbini yaradırdı. Məlumdur ki, Sumqayıt Musiqi Texnikumunda klarnet ixtisası üzrə təhsil alan bir çox tələbələr Ə.Əsgərovun milli nəfəs musiqi alətləri dərslərində iştirak edirdilər. Əslində, klarnet ixtisası üzrə klassik, yəni Avropa yönli təhsil alan tələbələrə milli rəqsləri ifa etməyi müəllimləri qadağan edirdilər. Bu da onunla əsaslandırılırdı ki, milli musiqi ifa edən tələbələrin dodaq və ağız aparatlarında müəyyən dəyişikliklər yaranırdı. Bu da Avropa bəstəkarlarının əsərlərinin ifası zamanı dərhal özünü göstərirdi. Ələkbər müəllim belə klarnet ifaçılarına elə tövsiyələr verirdi ki, buna əməl edən ifaçılarda heç bir dəyişiklik hiss olunmurdu. Məsələn, Xəlil Atayev, Nəsimulla Nəsimullayev kimi ifaçılar hər gün dərsdən sonra toylarda yalnız milli musiqi ifa edirdilər. Səhəri gün də ixtisas dərslərində müəllimlərinin qarşısında klassik əsərləri səsləndirirdilər. Kimsə də onların səs aparatında heç bir nöqsan və ya dəyişiklik hiss etmirdi.

Ələkbər Əsgərov Sumqayıt Musiqi Texnikumunda ixtisas fənlərindən əlavə, uzun illər “Ansambl” və “Musiqi alətləri ilə tanışlıq” adlı fənlərdən də dərs deyirdi. O, “Ansambl” fənni üzrə demək olar ki, texnikumun “Xalq çalğı alətləri” şöbəsində təhsil alan bütün tələbələrinə ifaçılıq sirlərini, ansambl ənənələrini öyrədirdi. Bu gün nəinki ölkəmizdə, onun hüduqlarından çox-çox uzaqlarda kifayət qədər tanınmış musiqiçilər – Rafiq Balabəyov (1952-2014), Kazbek Əliyev (1961-2009), professor və elmlər doktoru Abbasqulu Nəcəfzadə, İlqar Şıxəliyev, Vidadi Paşayev, Xalq artistləri Malik və Elşən Mansurov qardaşları, Əməkdar artist Fəridə Məlikova və başqaları Ələkbər Əsgərovun tələbələri olduqlarından böyük qürur hissi keçirirlər.

Ələkbər Əsgərovun muğam ifaçılığında dəst-xətti və özünəməxsus üslubu

Ə.Əsgərov Azərbaycan xalq yaradıcılığı və muğam sənətinin dərin bilicilərindən biri olmuşdur. Onun klarnet, balaban, zurna, ney və tütək kimi nəfəs çalğı alətlərində ifa etdiyi hər bir instrumental muğam fəlsəfi mahiyyət daşıyaraq dinlə-

yicini tarixin dərin qatlarına aparır. Bu ifalarda sevinc də, kədər də vardır. Heç də təsadüfi deyil ki, dəhşətli 20 Yanvar hadisələri zamanı xalqımızın ən hüznü günlərində Azərbaycan televiziya və radiosunda milli ruhu əks etdirən çoxsaylı verilişlərdə Ə.Əsgərovun ifasında ürək dağlayan “Hümayun”, “Zəmin-Xara”, “Segah” və “Şüştər” muğam ifaları səsləndirilirdi. Bu ifalar sanki Vətən uğrunda canlarından keçən hər bir şəhidimiz üçün qan ağlayır, bir haray çəkirdi. Həmin lent yazılarını dinləyən insanlar göz yaşlarına hakim kəsilə bilmirdi. Şəhidlərin dəfnində səsləndirilən bir çox sənətkarlarımızın instrumental ifaları – Həbil Əliyevin kamançası, Kamil Cəlilovun qoboyu, Əhsən Dadaşovun udu, o cümlədən Ələkbər Əsgərovun klarnet və balabanının kövrək səsi insanları rıqqətə gətirir, muğamların düşündürücü təsiri onlarda düşməyə qarşı nifrət hissini daha da gücləndirirdi.

Ələkbər Əsgərovun Azərbaycanın musiqi xəzinəsində yer alan “Segah”, “Zabul Segah”, “Rast”, “Bayatı-Şiraz”, “Zəmin-Xara”, “Mahur”, “Mahur-Hindi”, “Hümayun”, “Şüştər”, “Şur”, “Mirzə Hüseyn segahı”, “Çoban bayatı”, “Düğah” və s. kimi muğam ifaları mürəkkəbliyi ilə seçilir, insanı düşündürür və bəzən də göz yaşlarına səbəb olur. Bu cür muğamları təqdim etmək üçün ifaçıdan geniş ürək sahibi olmaqla yanaşı, fiziki qüvvə və ustalığ tələb edilirdi.

Ələkbər Əsgərovun muğam üzərində bəstələdiyi rənglər, diringilər öz fərqli səslənməsinə görə bu səpkili melodiyalardan dərhal seçilir. O, musiqişünaslığın digər janrlarında olduğu kimi, muğam yaradıcılığında da özünəməxsus ifa yaratmışdır. Məsələn, Ə.Əsgərovun ifasında müxtəlif nəfəs musiqi alətlərində lentə alınmış Azərbaycan muğamlarının adlarını sadaladıqda dövrünün bütün işlək muğamlarına müraciət etdiyinə şahidi oluruq: klarnetdə – “Bayatı-Şiraz”, “Bayatı-kürd”, “Rast”, “Şur”, “Mahur”, “Hümayun”, “Zəmin-Xara”, “Mirzə Hüseyn segahı”, “Çoban-Bayatı”, “Çahargah”, “Segah”; balabanda – “Rast”, “Şur”, “Düğah”; tütəkdə – “Şüştər”, neydə – “Düğah”.

Ustadın muğam ifaçılığında özünəməxsus çox mürəkkəb bir yolu vardır. Bu yolun izinə düşmək istəyən çoxlu nəfəs musiqi alətləri ifaçıları olub. Ancaq bu yolla getmək heç də asan məsələ deyildir. Ə. Əsgərovun lentə aldığı rəqslərdən bəhs edərkən dilə gətirdiyimiz novatorluğu eyni ilə muğam ifaçılığında da görürük, eşidirik. O, ifa etdiyi hər bir muğamın təməlini, strukturunu qoruyub-saxlayaraq özünün improvizələri ilə həmin melodiyları zənginləşdirir. Amma ifa zamanı dedə-babalardan ötürülmüş ənənəvi muğam mətninə heç bir xələl gətirmir, xalqımıza məxsus olmayan yad nəfəslər işlətmirdi. O, tələbələrinə də bu xüsusiyyəti qoruyub saxlamağı tələb edirdi.

Ələkbər Əsgərovun klarnet, balaban, ney, tütəkdə ifa etdiyi muğamları başqalarının ifaları ilə müqayisə etdikdə onun səs tembri, ifa tərzı və milli koloriti xüsusi olaraq seçilir və fərqlənir. Ələkbər Əsgərovun ifaçılıq məziyyətləri, xalqa bəxş etdiyi çoxşaxəli yaradıcılıq irsi və muğam sənəti yeni nəsıl üçün bir məktəb olaraq öyrənilməlidir ki, onun yaradıcılıq irsi sevmədiyimiz millətin nümayəndələri tərəfindən mənimsənilməsin.

Ə.Əsgərov muğam sənəti üzrə professional ifaçı və dərin nəzəri bilgilərə sahib olan ustad sənətkardır. Bu bilgilərin əsasında o, özünəməxsus muğam rənglərini və diringilərini bəstələmişdir. Muğam biliciləri gözəl bilir ki, hər hansı muğam dəstgahını mükəmməl bilməyən rəng və ya diringi bəstələyə bilməz. Həmin melodiylarda müvafiq muğamın istinad pərdələri, xarakterik xüsusiyyətləri və s. özünü göstərməlidir. Əks-təqdirdə həmin melodiya rəng və yaxud diringi deyil, sıradan bir musiqiyə çevriləcəkdir.

Ələkbər Əsgərovun bəstələdiyi rənglərin melodik xətti

Bəstəkarlıq istedadı və qabiliyyəti olan musiqiçilər tərəfindən çoxsaylı rənglər yaradılmışdır və belə ifaçılardan biri də Ələkbər Əsgərov olmuşdur. Onun bəstələdiyi rənglərin bir neçəsi digər musiqi əsərləri kimi tərəfimizdən nota alınıb çap edilmişdir.

Ələkbər Əsgərovun “Bayatı-Şiraz” rəngi, “Dügah” rəngi, “Şur” rəngi, “Şüştər” rəngi və digər bəstələdiyi rənglər eyniadlı muğamların əsasında qurulmuşdur. Məsələn, “Şur” rəngi “Mayə” şöbəsinə istinadən bəstələnmişdir [9]. Burada “Dügah” instrumental-folklor ansamblının üzvü Abdul Həşimov udda alətin spesifik xüsusiyyətlərini nəzərə alaraq, olduqca həzin və düşündürücü solo ifası ilə diqqəti çəkir. Rəng boyu Ə.Əsgərovun neydə ifa etdiyi replikalar melodiya xüsusi kolorit verir. “Şur” rəngi eyniadlı məqamda, 2/4 ölçüdə və moderato tempində ifa olunur.

“Şur” rəngi

Nota köçürən: Mahirə Quliyeva



Ələkbər Əsgərovun digər nota köçürdüb və nəşr etdiyimiz rənglərindən biri də “Bayatı-Şiraz” rəngi adlanır [4, s.20-21]. Bu rəngin əvvəlində ansamblın konsertmeysteri, tarçalan İlqar Şıxəliyev “İsfahanək” guşəsini ifa etməklə “Mayə” şöbəsinə keçid edir. Rəng isə çox həzin və kövrək notlarla başlayır [6]. Ələkbər müəllim burada muğamın xarakterini melodik çalarlarla yüksək peşəkarlıqla təq-

dim etmişdir. Bəzən “Bayatı-Şiraz”ı şairanə tərzdə “muğamların gəlini” adlandırırlar. Həqiqətən, Ə.Əsgərovun “Bayatı-Şiraz” rəngini dinləyəndə sanki gözlərimiz önündə ismətli, abır-həyalı bir Azərbaycan gözəli canlanır. O gəlin ki, böyüyüb başa çatdığı ata ocağında son günlərini yaşayır və bir neçə gündən sonra toyu olacaq, əyninə gəlin libası geyinib başqa bir ocağı nurlandıracaqdır. Bu baxımdan həmin melodiya dinləyicidə həyəcan və ehtirasla yanaşı, ayrılıq, hicran, bir sözlə, qəmgin hisslər də oyadır.

Ələkbər Əsgərovun “Bayatı-Şiraz” rəngi 2/4 ölçüdə, *Andante* tempində və təbii ki, bayatı-şiraz məqamında qurulmuşdur. Bu rəngi Ələkbər Əsgərovun 85 illiyinə həsr olunmuş yaradıcılıq gecəsi tədbirində dinləyicilərə canlı olaraq yeni aranjimanda təqdim etmişik [7].

M.Ə.Quliyevanın not köçürməsi

“Bayatı-Şiraz” rəngi



28 oktyabr 2021-ci il tarixində Konya şəhərində Selçuk Universiteti Dilek Sabancı Dövlət Konservatoriyası və Ardahan Universitetinin “Gözəl Sənətlər” Fakültəsinin iş birliyi ilə “Türk Musiqisi” adlı konsert proqramı keçirildi. Konsertdə Selçuk və Ardahan Universitetlərinin müəllimləri çıxış edirdilər. Repertuarda böyük maraq doğuran musiqi nömrələrindən biri də Ardahan Universitetinin müəllimləri tarçalan Yusuf Altun ilə bahəm mənim bir pianoçu kimi çıxışım oldu. Biz, Azərbaycan bəstəkarlarının bir neçə əsərini, o cümlədən Ələkbər Əsgərovun “Bayatı-Şiraz” rəngini də səsləndirdik [8]. Bu əsər artıq Türkiyədə böyük əks-səda doğurmuş, yerli musiqiçilər tərəfindən yüksək qiymətləndirilərək konsert repertuarlarına salınır və dissertasiya işlərində təhlilə cəlb edilməkdədir.

Ələkbər Əsgərovun bəstələdiyi “Düğah” rəngi 2/4 ölçüdə, *Andante* tempində və Es mayəli rast məqamında qurulmuşdur [9]. 2018-ci ildə hazırladığımız topluya Ələkbər Əsgərovun “Düğah” rəngini də nota köçürdüb təqdim etmişik [4].



Bilindiyi kimi, “Dügah” muğamı Üzeyir Hacıbəyli tərəfindən 1925-ci ildə tərtib edilmiş ilk muğam tədrisi proqramına bu şöbə və guşələrlə daxil edilmişdir: “Dügah”, “Rəhül-rəvah”, “Zəmin-Xara”, “Mavəraünnəhr”, “Hicaz”, “Gəbri”, “Şah Xətai”, “Sarənc”, “Dügah” [3]. Maraqlıdır ki, bu proqramda Üzeyir bəyin soyadı ərəb qrafikalı əski əlifba ilə Azərbaycan türkcəsində “Hacıbəyli”, rus dilində olan nüsxədə isə “Гаджибеков”, yəni ruslaşdırılmış sonluqla “Hacıbəyov” kimi yazılmışdır.

Burada texniki səhvə yol verilib, “Ruhül-Ərvah” əvəzinə “Rəhül-rəvah” yazılmışdır. Hər halda, muğamların sistemli şəkildə tədrisində “Dügah” muğamının proqramda yer alması səbəbsiz deyildi və muğamın əhəmiyyətindən xəbər verirdi. Lakin sonralar bizə məlum olmayan səbəblərdən “Dügah” muğamı tədris proqramlarından çıxarıldı. Ələkbər müəllim də öz ansamblının adını “Dügah” qoymaqla bu muğamın tədrisdən çıxarılmasına bir növ etiraz etmişdi. Bununla da o, belə bir qədim muğamımızın gözümüz görə-görə unudulduğuna diqqət çəkmək istəyirdi. “Dügah” ansamblı 1980-ci illərin əvvəlində yaranmağa başladı və tez bir zamanda efirlərdə, müxtəlif konsert salonlarında çıxışları oldu. Artıq nəinki musiqiçilər, hər kəs “Dügah” sözünün nə demək olduğundan xəbərdar idi. Bir qədər sonra, 1984-cü ildə Ü.Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında muğamlar tədris olunmağa başlandı. Düşünürük ki, muğamların ali təhsil ocaqlarında tədris edilməsində Ələkbər Əsgərovun rəhbəri olduğu və adında klassik muğamlardan birini əks etdirən “Dügah” ansamblının da fəaliyyətinin rolu az olmamışdır.

Haqqında danışdığımız “Dügah” rəngini də Ələkbər Əsgərov məhz bu səbəbdən bəstələmiş və unudulmaqda olan bu muğamdan fraqment də olsa ifa etmişdir. AMK yaradıldıqdan sonra hazırda “Dügah” muğamı yenidən, az qala bir əsr ötəndən sonra tədris proqramlarına daxil edilmişdir. Bu gün magistr pilləsində təhsil alan hər bir milli musiqi alətlərinin ifaçısı və ya xanəndə “Dügah” muğamını dəstgah şəklində mənimsəyir.

Ələkbər Əsgərovun özünəməxsus yaradıcılığında müxtəlif obrazlı rəqslər, rənglərlə yanaşı diringilər də mövcuddur. Bir sıra diringilər rəqs xarakterli olduğundan onların musiqi mətninə sözlər əlavə edərək mahnıya çevirmişlər. Məsələn, Ələkbər Əsgərovun “Şüştər” adlı diringisi də belə nümunələrdən biridir.

XX əsrin 80-ci illərin sonunda Ələkbər Əsgərovun şüştər məqamlı diringisinin musiqisinə şair Tahir Rəvan tərəfindən şeir yazıldı və nəticədə “Naz etmə” mahnısı ortaya çıxdı. Bu əsər Mahirə Quliyeva tərəfindən notlaşdırılmışdır. Nümunə olaraq əsərdən kiçik parça təqdim edirik:

“Naz etmə”

Musiqi: Ələkbər Əsgərov

Söz: Tahir Rəvan

Allegretto Nota köçürən: Mahirə Quliyeva



“Naz etmə” mahnısını AzTV-nin səsyazma studiyasında Abbasqulu Nəcəfzadənin rəhbərlik etdiyi “Günaydın” ansamblının müşayiəti ilə müğənni Ramin Nadiroğlunun ifasında lentə yazılmışdır [10]. Beləliklə, Ə. Əsgərovun diringisi üzərində yazılan “Naz etmə” mahnısı Azərbaycan teleradiosunun fonduna daxil edilmişdir.

Beləliklə, məqalədə ustad sənətkar Ələkbər Əsgərovun pedaqoji fəaliyyəti, yetişdirdiyi tələbələr, ifa etdiyi muğamlar və ona məxsus olan bir sıra rənglər və bir diringi nəzərdən keçirildi. Onların hər biri haqqında söylənilən fikirlər belə nəticəyə gəlməyə əsas verir ki, Ələkbər Əsgərov yaşadığı dövrdə yalnız virtuoz ifaçılıq sənəti ilə gündəmə gəlməmişdir. O, musiqi sahəsində çoxşaxəli fəaliyyət göstərmiş, müəllim kimi nəfəs alətlərinin tədrisində yeniliklərə imza atmış, musiqi bəstələmiş və ansambl yaradaraq onun repertuarının, ifa tərzinin daha rəngarəng və fərqli olmasına çalışmışdır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Bədəlbəyli, Ə.B. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti //– Bakı: Şərq-Qərb. –2017. – 472 s.
2. Nəcəfzadə, A.İ., Məmmədəliyev, V.M. Muğam. Ali musiqi məktəbləri üçün dərs vəsaiti. – Bakı: Ecoprint. – 2017. – 56 s.
3. Muğam proqramı. Azərbaycan Respublikasının Dövlət Arxiv İdarəsi OİMDA, – Bakı: – 9 may. 1925. – fond №57, – siy. №5, – iş №46, – s. 15.

Notoqrafiya

4. Ələkbər Əsgərovun rəqs melodiyları və muğam rəngləri. Nota köçürən və tərtib edən Quliyeva M.Ə. – Bakı: Ecoprint, – 2018. – 25 s.

Saytoqrafiya

5. Ələkbər Əsgərovun bəstələdiyi “Şur” rəngi, udda “Dügah” ansamblının müşayiəti ilə ifa edir Abdul Həşimov. URL:https://www.youtube.com/watch?v=5ErwGa7C_z8
6. Ələkbər Əsgərovun bəstələdiyi “Bayatı-Şiraz” rəngi, “Dügah” ansamblının müşayiəti ilə solo tarda ifa edir İlqar Şixəliyev. URL:<https://www.youtube.com/watch?v=XTWDD7Y-oOw>
7. Ələkbər Əsgərovun bəstələdiyi “Bayatı-Şiraz” rəngi, aranjiman Mahirə Quliyevanıdır. İfa edir M.Quliyevanın rəhbərliyi ilə tələbələr qrupu. URL:<https://www.youtube.com/watch?v=EPERLVUjTbc>
8. Ələkbər Əsgərovun bəstələdiyi “Bayatı-Şiraz” rəngi, aranjiman Mahirə Quliyevanıdır. Tarda ifa edir Yusuf Altun, fortepianoda müşayiət edir Mahirə Quliyeva. URL:<https://www.youtube.com/watch?v=ItJEkE1N7o4>
9. Ələkbər Əsgərovun bəstələdiyi “Dügah” rəngi, neydə ifa edir “Dügah” ansamblının müşayiəti ilə ansamblın bədii rəhbəri Ə.Əsgərov. URL:https://www.youtube.com/watch?v=1Xl_9w_8xXc
10. “Naz etmə” mahnısı, musiqi: Ələkbər Əsgərov, söz: Tahir Rəvan, ifa: Ramin Nadiroğlu, müşayiət: Abbasqulu Nəcəfzadənin rəhbərliyi ilə “Günaydın” ansamblı. URL:https://www.youtube.com/watch?v=V_IL9Ms0gqE

Махира Алекпер кызы ГУЛИЕВА

Диссертант Азербайджанской Национальной Консерватории и
Педагог Сельджукской Государственной Консерватории

О РАЗЛИЧНЫХ НАПРАВЛЕНИЯХ ТВОРЧЕСТВА АЛЕКПЕРА АСКЕРОВА

Резюме: В многогранном творчестве Алекпера Аскерова особое место занимают педагогическая деятельность, исполнительское творчество мугамов и сочинённые им ренги. В статье рассматриваются характерные особенности педагогической деятельности мастера, его неповторимый стиль в исполнении мугамов, а также мелодическая составляющая авторских ренгов. Подчеркиваются заслуги мастера в преподавании мугамов и жанров народной музыки для исполнителей духовых инструментов.

Ключевые слова: Алекпер Аскеров, педагогическая деятельность, мугамное исполнение, ренг

Mahira Alakbar kzyy GULIYEVA

Dissertation candidate at the Azerbaijan National Conservatory
teacher at the Seljuk State Dilek Sabanci Conservatory

ABOUT THE DIFFERENT DIRECTIONS OF ALAKBAR ASGAROV'S CREATIVITY

Abstract: *In the multifaceted work of Alakbar Asgarov, a special place is occupied by teaching activities, performing mughams and the reng composed by him. The article examines the characteristic features of the master's pedagogical activity, his unique style in performing mughams, as well as the melodic component of the author's renga. The master's merits in teaching mugham and folk music genres for wind instrument performers are emphasized.*

Keywords: *Alakbar Asgarov, teaching activity, mugham performance, reng*

Rəyçilər: sənətsünəşliq üzrə elmlər doktoru, professor Abbasqulu Nəcəfzadə
professor Şəfiqə Eyvazova

Lalə CƏFƏROVA

Ünvan: Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası,
dosent, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, Əməkdar müəllim

Ünvan: Ş.Bədəlbəyli küç. 98,
Email: laleceferova1977@mail.ru

SİMFONİK ORKESTRDƏ TEMBR ÖZƏLLİKLƏRİ

Xülasə: Məlum olduğu kimi, “tembr” hər səsə və müxtəlif musiqi alətlərinə xas olan səciyyəvi səs boyasıdır. Ahəngli xarakterə malik olan hər hansı bir melodiya, müəyyən alətlər vasitəsilə müxtəlif tembrlərlə ifadə oluna bilər. Tembr anlayışı çoxşaxəlidir. Bəstəkarlar fərdi düşüncə tərzinə uyğun olaraq, instrumental tembr, harmonik tembr, registr tembr, fakturalı tembr və s. üsullardan bacarıqla istifadə edərək yeni ahəngə nail olurlar. Bəstəkarlar təmiz tembrlərdən istifadə etməklə yanaşı, eyni zamanda qarışıq tembrlərə və tembr ləkələrinə də müraciət edirlər.

Açar sözlər: səs, tembr, orkestr, bəstəkar, simfoniya, fleyta, klarnet, qoboy

Tembr anlayışı və faktura probleminin öyrənilməsi çətin nəzəriyyədir. Məlum olduğu kimi, “tembr” hər səsə və müxtəlif musiqi alətlərinə xas olan səciyyəvi səs boyasıdır. Belə ki, yeni bir alət ümumi səslənməyə yeni tembr gətirir. Hər bir musiqi aləti müəyyən diapazonda səsləndiyindən, bu alətdə bütün musiqi səslərini almaq mümkün deyil. Orkestrləşdirmə haqda olan nəzəri bilgilər çox olsa da, praktikada onun istifadəsi fərdi düşüncənin məhsuludur. Bəstəkarlar orkestrdə hər bir musiqi alətinin özünəməxsus ifadə vasitələrindən hərtərəfli istifadə edərək, həmin alətə xas olan səciyyəvi səs boyaları yaradır. Hər hansı bir melodiya müəyyən alətlər vasitəsilə müxtəlif tembrlərlə ifadə oluna bilər. Bu isə orkestrin ümumi ifadə imkanlarını zənginləşdirir, onu bir çox boyalarla əlvan olmasını təmin edir. Musiqinin zəngin imkanları sırasında orkestrləşmənin rolu mühümdür. Hələ Haydn, Mosartın yaşadığı dövrlərdən, bəstəkarlar orkestrləşməni musiqili – dramaturji faktor, inkişaf faktoru kimi qəbul edirdilər [1, s. 8].

Rəssam bir neçə rəngi bir-birinə qatmaq yolu ilə tamamilə başqa bir rəng alıb çəkdiyi lövhəsini daha da zənginləşdirə bildiyi kimi orkestr vasitələrindən yaxşı istifadə etməyi bacaran bəstəkar da, ayrı-ayrı musiqi alətlərini bir-birinə müxtəlif surətdə uyğunlaşdırıb birlikdə səsləndirməklə müxtəlif boyalı səslərin alınmasına müvəffəq ola bilər. Bəzən elə hallarla qarşılaşırıq ki, burada fakturanın dəyişməsi tembrə təsir etmir (məsələn: bir alət və ya eyni növlü alətlər qrupunda ikisəslinin müxtəlif növləri, yəni ikili notlar, divizi və s.). Çox vaxt bir mətnin eynilə müxtəlif partiyalarda təkrarı zamanı faktura daxilində tembr dəyişikliyi baş verir.

Bəstəkarlar **təmiz tembrlərdən** istifadə etməklə yanaşı eyni zamanda **qarışıq tembrlərə** də müraciət edirlər. Onlar çox vaxt bir alət və ya alətlər qrupundan, müxtəlif tessituralarda istifadə etməklə tembrli dəyişdirməyə nail olurlar. Tembr gərginliyinin artması bir neçə faktorla bağlıdır.

- Əvvəl bəstəkar təmiz tembrlərdən istifadə edir. Artıq təmiz tembrlər tükəndikdə müxtəlif qarışıq tembrlərdən istifadə olunur.

- Tembr gərginliyinin artması ümumi dinamikanın güclənməsi ilə, başqa sözlə desək “*crescendo*” ilə həyata keçirilir.

- Əsər əvvəldən diatonik səslənir, daha sonra melodiya xromatik olaraq aşağı düşür.

- Bu, musiqidə müxtəlif alət qruplarının və ya eyni qrupda qohum alətlərin partiyalarının ikiləşməsindən, solo ifalardan, bütün tərkibin *tutti* ifalarından və s. asılı ola bilər. Alətlərin ikiləşməsi alətsünaslığın ən geniş yayılmış və müxtəlif məqsədlərlə istifadə olunan üsuludur. Belə ki, tam və yüngül tembrinə görə bir-birini tamamlayan qohum alətlərin partiyaları ikiləşdirilərək bir-birinə yaxşı uyğunlaşdırılır. Bundan səsin dolğunluğu və güclənməsi üçün və ya onun yumşaqlığı üçün istifadə edilərək, səsin gərginliyinin artmasına və azalmasında nail olunur. İkiləşmədən yeni, tamamilə başqa bir tembrin yaradılması üçün istifadə olunur. Bu zaman eyni vəzifəsi, yəni ikiləşməni yerinə yetirən fərdi xüsusiyyətli alətlər səslənməyə yeni, özünəməxsus xarakter verərək əsərin ümumi koloritini zənginləşdirir.

Məlum olduğu kimi, kamanlı alətlər, yəni simlilər qrupunda alətlər tembrlərinə görə bir-birinə yaxındır. Bunlar son dərəcə həmahəng səslənir. Birgə çalınarkən vahid, qüdrətli, geniş diapazonlu bir aləti xatırladır. Simli qrup alətlərinin dəyişdirilməsi isə melodiyanın daha canlı, arası kəsilməyən inkişafını göstərmək üçün istifadə olunur. Simfonik orkestrin “ürəyi” sayılan simli alətlər qrupu haqqında Rimski-Korsakov özünün “Orkestrləşdirmənin əsasları”nda belə qeyd edir: “Nəcibliyi, yumşaqlığı, tembr istiliyi və səs çoxluğu, onun digər orkestr qrupları qarşısında əsas üstünlüklərindən biridir. Yaylı alətlərin hər birinin simləri özünəməxsus xüsusiyyətə malikdir” (4). Bütün simli alətlər qrupunun (1-ci, 2-ci violinlər, violalar, violonçellər və kontrabaslar) birgə götürülmüş diapazonu, kontrokta-vadan tutmuş beşinci oktavaya qədər demək olar ki, yeddi oktavı əhatə edir.

Ağac nəfəs alətləri də orkestrdə böyük əhəmiyyət daşıyır. Lakin texniki və bədii imkanları kamanlı alətlər qrupuna nisbətən o qədər də zəngin və rəngarəng deyildir. Simfonik orkestrin tərkibində yerləşən alətləri müxtəlif birləşmələrdə istifadə edib rəngarəng tembrlər əldə etmək olar.

Fleyta və klarnet birləşməsinin tembrli, öz soyuq, güclü və geniş səslənməsinə görə fərqlənir. Birinci və ikinci oktavalarda bu vəhdət soyuq və sakit kolorit yaradır. Fleyta və qoboy belə bir birləşmə qatı və gümüşü çalar yaradır. Ağac nəfəs alətlərinin yuxarı registrdə birləşməsi müxtəlif məqsədlərlə baş verir. Çox vaxt bəstəkarlar violonçellərə valtornaları cütləşdirirlər. Belə ümumi birləşmədə

violonçelin tembri üstələyəcək. Valtorna və violonçel birləşməsi isə hər zaman etibarlı olub, işıqlı, dolğun və böyük intensivliyin koloritli səslənməsini əldə etməyə imkan yaradır. Hər hansı bir alətin ifasına klarnet aləti əlavə olunarsa bu zaman klarnetin tembri dolğunlaşaraq, səslənməni tam sabit, möhkəm və davamlı edir. Belə ikiləşmələr nəinki ağac nəfəs alətləri və simli qrup arasında, eyni zamanda mis nəfəs alətləri və simlilər, hətta bir qrup daxilində qohum alətlərin arasında da baş verə bilər. Qeyd etdiyimiz kimi, orkestrin tərkibində yerləşən alətlərin müxtəlif birləşmələri, müxtəlif məqsədlərlə baş verir:

- 1) Yuxarı registrin kəskinliyini yumşaltmaq məqsədi ilə,
- 2) Alətin səsinin gücünü artırmaq məqsədi ilə,
- 3) Rəngarəngliyi artırmaq məqsədi ilə [2, s. 85].

Birinci halda (yuxarı registrin kəskinliyini yumşaltmaq məqsədi ilə), qoboy və klarnetin yuxarı registrdə birləşməsi qoboyun quru səsi və klarnetin bir az kəskin səsi olduğundan, çox vaxt bu, lirik melodiylara uyğun gəlmədiyindən buraya tembri yumşaltmaq üçün fleyta tembrinin əlavəsi mütləqdir.

Orta registrdə klarnetin nisbətən az dolğun və özünəməxsus tembri var. Birinci oktavada faqotun tembri isə daha mürəkkəbdir. Bu iki alətin – klarnet və faqotun birgə ifası, daha ilıq çalar, geniş, axıcı bir tembr yaradır. Klarnet və violonçel unison birləşməsi ilə özünəməxsus bir tembr əldə edəcəyik. Orkestrdə yuxarı registrdə alətlərin səslənməsi güclü ifadə olunur. Lakin orta registrdə bir çox alətlər zəif səsləndiyindən onların səslənməsi, müxtəlif növlü ikiləşmələr vasitəsilə tamlanır və dolğunlaşır, güclənir və qatılaşır. Belə ki, orkestrdə orta registrdə tembr kombinasiyalarının zənginliyi bəstəkar geniş seçim imkanı yaradır. Ümumiyyətlə, qrupların tembr üsullarını məharətlə uyğunlaşdırıb birləşdirərək, zəngin tembr rəngarəngliyini yarada bilərik. Məsələn simlilərin “divizi”sindən istifadə etməklə, müxtəlif ikiləşmələr vasitəsilə tam tembr birliliyinə nail olmaq olar. Simlilərin tam qrupuna unison olaraq bir nəfəs aləti birləşdirməklə, yaylıların xarakter cizgiləri gücləndirilir. O zaman səslənmə daha dolğun, sabit, möhkəm və davamlı olur. Lakin burada tembr dəyişmir. Qohum alətlərin partiyaları ikiləşəndə onların birgə tembri yüngül və tamlığı ilə bir-birini tamamlayır. Nümunə üçün Arif Məlikovun “İki qəlbin dastanı” baletindən № 16 “Təlxəklər” rəqsinə nəzər salaq. Burada bəstəkar simlilərin oktavalı ifasına *piccolo* fleytani qoşaraq, yaylıların tembrinin itməməyi şərtlə, yumşaq və sıx səslənmə əldə edir. Burada simlilərin xarakter cizgiləri güclənir. O zaman səslənmə daha sabit, dolğun, möhkəm və davamlı olur. Lakin burada əsasən tembr dəyişmir. Əgər nəfəs alətlərinin böyük qrupu əlavə olunarsa, o zaman nəfəs alətlərinin tembri üstün gələr. Ümumiyyətlə, simli alətlərin xüsusiyyətində fişılıtlı effekt var ki, bu da onların tembrini rəngarəng edir.

№ 16 «Təlxəklər»

Əgər nəfəs alətlərinin böyük qrupu əlavə olunarsa, burada nəfəs alətlərinin tembri üstün gələr. Gördüyümüz kimi, orkestrləşdirmədə ağac nəfəs alətlərinin və yaylıların unison birləşməsi də çox istifadə olunan hallardandır. Belə ikiləşmələr nəinki taxta nəfəs alətləri və simli qrup arasında, eyni zamanda mis nəfəs alətləri və yaylılar, və ya mislər və ağac alətləri, hətta bir qrup daxilində qohum alətlərin arasında baş verə bilər. Ümumiyyətlə, qohum alətlərin partiyaları ikiləşəndə onların birgə tembri bir-birini tamamlayır. Nümunələrdən göründüyü kimi, hər musiqi alətinin səsindeki xüsusiyyət də fərqlidir. Hər növ alətin öz mövqeyi, vəzifəsi var. Məsələn: eyni yüksəklikdə olan bir səsi əvvəl fleyta və daha sonra violində götürsək, bu səslərin hər birinin öz təbiəti, xüsusiyyəti olduğunu hiss edərək. Yəni, özünəməxsus tembri olan hər musiqi alətinin dinləyiciyə bağışladığı təsir də müxtəlif olur.

Məlum olduğu kimi, bir musiqi alətində bütün musiqi səslərini almaq mümkün deyildir. Hər bir musiqi aləti müəyyən həcmdə səslənə bilər. Bütün bu cəhətlər orkestrdə hər bir musiqi alətinin ifadə vasitələrindən hərtərəfli istifadə

etmək məsələsini irəli sürür. Qeyd etdiyimizdən belə qənaətə gəlmək mümkündür ki, qrupların tembr üsullarını məharətlə qruplaşdırıb bir -birinə uyğunlaşdıraraq zəngin tembr rəngarəngliyi yaratmaq olar. Orkestrin tərkibi çox zəngindir və bəstəkarlar orkestrin ifadə imkanlarından daha geniş surətdə istifadə edərək yeni ahəng və səslənmə əldə etməyə nail olmuşlar. Bəstəkarlar çox vaxt orkestrin verə biləcəyi müxtəlif əlvan səslərdən geniş istifadə edərək, tembr aktivliyini yüksək dərəcəyə çatdırıb, **tembr ləkələrini** də yarada biliblər. Məsələn: fleyta və klarinet kimi iki alətin birləşməsindən yaranan tembr, öz soyuq, güclü və geniş səslənməsinə görə fərqlənir. I və II oktavalar həcmində yaranan bu birləşmə soyuq və sakitləşdirici kolorit yaradır.

Deyilənlərə nümunə üçün qoboy və klarinet birləşməsinə nəzər salaq: qoboy və klarinetin yuxarı registrdə birləşməsi çox vaxt lirik melodiya uyğun gəldiyindən, tembr yumşaltmaq üçün buraya fleyta tembrini də əlavə etmək mütləqdir. Digər bir nümunə: klarinet və violonçelin unison birləşməsi vasitəsilə özünəməxsus tembr əldə edirik. Ümumi səslənmədə violonçelin tembrini digər aləti üstələyəcək. Lakin burada klarinet tembrin dolğunlaşmasına, səslənmənin tamlığına, sabitliyinə xidmət edir. Çox vaxt valtorna və violonçel birləşməsindən istifadə olunur. Bu birləşmə hər zaman etibarlı olub, ilıq, dolğun və böyük intensivliyin koloritli səslənməsini əldə etməyə imkan yaradır.

Məlumdur ki, mis nəfəs alətləri son dərəcə böyük qüvvə ilə səs çıxartmağa qadirdir. Bunların bədii-texniki imkanları kifayət qədər rəngarəngdir. Orkestrdə böyük əhəmiyyəti olan ağac nəfəs alətləri qrupu və son dərəcə böyük qüvvə ilə səs çıxartmağa qadir olan mis nəfəs alətlərinin bədii-texniki imkanları kifayət qədər rəngarəng olduğundan, bunların müxtəlif üsullu birləşmələri, tembr aktivliyini yüksək dərəcəyə çatdırır. Bəzən bəstəkarlar bir musiqi nömrəsinin daxilində üç hissəli instrumental forma yaradırlar.

Zərb alətləri simfonik orkestrin dördüncü birliyini təşkil edir. Bu alətlər əsasən hərəkətin dəqiqliyini və kəskinliyini qeyd etmək üçün işlədilir. Ayrı-ayrı hallarda bəstəkarlar zərb alətləri vasitəsilə cəldlik və coşğun hərəkət yaratmağa müvəffəq olurlar. Tembrlərin unisonlu və çoxoktavalı birləşmələri orkestrin bütün registrlərində rast gəlinir və onların köməkliyi ilə fakturanın müxtəlif tərkibli elementləri (melodiya, bas, harmonik səslər və s.) ifadə olunur.

Alətləri müxtəlif tessiturada ikiləşdirərək, tembr dəyişikliyi əldə etmək mümkündür. Birləşmələrdən danışarkən onu da qeyd etmək lazımdır ki, elə birləşmələr olur ki, bir alətin tembrini digər alətin tembrinə tərəfindən udulur. Yaxud əksinə, orkestrdə bir neçə alətin və hətta bir alətin səsi, böyük bir kütlənin içində hiss olunur və ona xüsusi kolorit verir.

Simli alətlərin xüsusiyyətində “fişiltı” effekti var ki, bu da onların tembrini rəngarəng edir. Nəfəs alətləri isə məlum olduğu kimi, sinə və burun səs tembrinə malikdir. Taxta nəfəs alətlərindən tək-cə qoboydan başqa, bütün alətlər istənilən registrdə fişiltılı səs effektinə malikdir. Buna görə də, təsadüfi deyil ki, faqotların

yuxarı registri ilə violonçellərin yuxarı registrləri arasında bir tembr uyğunluğu var. Və ya, ingilis nəfirinin yumşaq və bir az tutqun səslənməsi melanxolik altların səsinə uyğunlaşır. Ümumiyyətlə, qrupların tembr üsullarını məharətlə bir-birinə uyğunlaşdıraraq, zəngin tembr rəngarəngliyini yaratmaq olar. Diqqətə çatdırılan fikirlər bir daha təsdiq edir ki, nəfəs alətlərinin yaylılara əlavə olunması yaylıların tembrini dolğunlaşdırır. Bu birləşmə həm də qarışıq tembrin yaranması məqsədi ilə də olunur. Yaylıların isə taxta nəfəs alətləri ilə birləşməsi nəfəs alətlərinin yumşalması üçün nəzərdə tutulur. Bu üsuldən həm də nəfəs alətlərinin çətin və sürətli ifalarının dəqiqliyini artırmaq üçün istifadə olunur. Bir neçə müxtəlif növlü nəfəs alətlərinin yaylılarla birləşməsinin iki məqsədi var:

1. Səsin gücünü artırmaq.
2. Yeni tembr effektini əldə etmək üçün [3, s. 85].

Bəzən nəfəs alətləri qrupları, yaylı qrup ilə unison olaraq birlikdə səslənərək, orkestrin tam tərkibini təşkil edir. Bununla bəstəkar orkestrin bütün qruplarını bir-biri ilə qarışdıraraq güclü və kompakt səslənmə əldə edir. Lakin belə üsuldən istifadə etmək risklidir. Ona görə də bütün orkestrin imkanlarını tez açıb göstərməmək üçün bəstəkarlar orkestr imkanlarından qənaətlə istifadə etməlidirlər. Orkestr imkanlarından hər zaman qənaətlə istifadə etməklə tembr və faktura rəngarəngliyinə və musiqinin obrazlı məzmununa nail olmaq mümkündür.

Qeyd etmək lazımdır ki, instrumental tembr, bəzən tembr ləkəsini yaratmağa da bilər. O, bu zaman xüsusi fonun təşkili üçün əsas olur. Bu an xüsusi fonun səslənməsi tembr ləkələrindən fərqli olaraq **neytral** qəbul olunur. Tembr ləkələri yaratmaq üçün bəstəkarlar daha başqa üsuldən istifadə edirdilər. Tembr ləkələri, neytral fonda təkə alətsünaslığın köməyi ilə deyil, həm də harmonik, registr və fakturalı tembrlərdən istifadə edilərək yaradılır. Belə tembrləri **illüзор** tembr də adlandırırlar. Səslərin tərkibini müəyyən edən, **harmonik tembrdir**. Harmonik tembrdə hər bir harmonik səslənmənin hansı alətdə ifa olunmasından asılı olmayaraq öz rəng çaları var. Belə ki, partituralarda tez-tez septimalı, kvintalı, kvartal, sekundalı quruluşlarla qarşılaşırıq. Septimalı, kvintalı, kvartal, sekundalı quruluş öz xarakterik səslənməsinə görə tanınır. Akkordların qarışıq intervallı quruluşunun müxtəlif variantlarda dəyişilməsi, harmoniyaya səs rəngarəngliyi verir. Belə ki, hər bir harmonik səslənmənin, onun hansı alətdə ifa olunmasından asılı olmayaraq öz rəngi və ahəngi var. Eyni zamanda səslənmələrin və tonallıqların qarşı-qarşıya qoyulmasının rəngarəngliyi haqqında da danışılır. Harmonik tembrlə yanaşı, musiqidə **registr** və **fakturalı** tembrlər bir-biri ilə əlaqədar şəkildədirlər. Məlum olduğu kimi, melodik xəttin ifadəliyi hər şeydən əvvəl, yüksələn hərəkətin gərginliyinin artması, enən hərəkətin gərginliyinin azalması ilə özünü göstərir. Aşağı səslər ağır, möhtəşəm, yuxarı səslər isə yüngül və incə səslənir. Eyni zamanda aşağı registrin səsləri tünd, yuxarı registrin səsləri parlaq rəngləri ifadə edir. Bunun səbəbi isə aşağı səs obertonlarının daha zəngin olması ilə əlaqədardır. Məlum olduğu kimi, iri həcmli əşya, daha çox aşağı səs çıxarır. Bir və

ya bir neçə müxtəlif səs yüksəkliyinə malik olan alətlər, eyni registrdə, müxtəlif rənglərdə, tembrdə səs zənginliyini müxtəlif cür yarada bilər. Bu oxşarlıq, bir-birinə bənzərlik, yuxarıda qeyd olunduğu kimi, rəssamlıq və musiqi sənəti arasında ümumdür və onların qohumluğunu təsdiq edən faktır.

Digər bir nümunəni F.Əlizadənin “Nəsimiyə İthaf” əsərində görürük. Belə ki, F.Əlizadənin “Nəsimiyə İthaf” əsəri öz emosional gücü, həqiqi hissləri, təzadların cəsarətliyi, diqqəti cəlb edən teatrallığı ilə tamaşaçıyı heyran qoyur. Müəllif düşüncəsində önəmli bir element kimi çıxış edən tembr və faktura, musiqi dilinin ən mühüm elementi və musiqi inkişafının təsirli cəhəti kimi, musiqi obrazlarının inkişafını və bədii fikrin qurulmasını möhkəmləndirir. Burada violino, viola, violonçel, milli alətlərimizdən olan qanun, ney, qoşanagaradan və digər zərb alətlərindən, xanəndə ifaçıdan istifadə olunmuşdur. Bəstəkar alətlərin ifadə imkanlarından daha geniş istifadə edib, yeni ahəngə nail olaraq tembr aktivliyini yüksək dərəcəyə çatdırır. Musiqidə alətsünaslıq üsulları təbii məntiqi ilə müdrik sadəliyi və incə seçimli üsulları ilə valehedicidir. Çoxşaxəli tembrlər xüsusiyyətinin dərinliklərinə baş vuraraq, onlardan öz fərdi düşüncə tərzinə görə bacarıqla istifadə edən bəstəkar, ansamblə yeni səslənmə, tembr rəngarəngliyi gətirmişdir. Belə ki, alətlərin ifasında instrumental tembr üsulları – *pizzicato*, *spiccato*, *glissando*, *tremolando* və s. dən geniş istifadə olunmuşdur. Burada bəstəkar alətləri bir-biri ilə növbələşdirmə variantlarından, müxtəlif tembrli alətləri ikiləşdirmə üsullarından zəngin istifadə etmişdir. Eyni zamanda bu əsərdə faktura dramaturgiyası axıcı hərəkətlər, ostinatolu baslar, melodik fiqurasialardan zəngin istifadə hesabına inkişaf etdirilir. Əsərin partiturasını öyrənərkən belə nəticəyə gəlmək olar ki, bəstəkar burada tembr ziddiyyətlərini üstələmək üçün xüsusi olaraq faktura və registr üsullarından məharətlə istifadə edib, alətsünaslığın özünəməxsus dialektikasını bununla təsdiqləyir. Məlumdur ki, kamanlı alətlər tembrlərinə görə bir-birinə yaxın olduqlarından, bunların birgə səslənməsi son dərəcə həmahəng olub, vahid geniş diapazonlu bir aləti xatırladır. Simli alətlərə Azərbaycanın milli nəfəs aləti olan neyin əlavə olunması əsərə yeni tembr effekti verilir. Daha sonra milli alətimiz olan qanunun əlavə olunması tembr zənginliyini yaradır. Xanəndənin muğam ifası isə ümumi kompozisiyaya möhtəşəmlik verir. Dekorativ orkestr yazısını, tembr rəngarəngliyində həll olunan kölgə və işıq oyununu yaradan bəstəkar, təqdim olunan əsərdə qədimlik tərəvəti gətirir. Burada xeyir və şər mübarizəsi, əsas qəhrəman Nəsimi və İblisin mübarizəsi timsalında əks olunurdu. Əsərin kulminasiyasında melodik şiddətlənmə, ritmik hərəkətlərin canlanması ilə, uzun ölçülərdən daha xırda ölçülərə keçidlə əlaqədar olurdu. Bəstəkar alətlərin ifadə imkanlarında daha geniş istifadə edib, yeni ahəngə nail olaraq tembr aktivliyini yüksək dərəcəyə çatdırır.

Bu əsərdə hər partiyanın, hər alətin yalnız ona məxsus olan tematik məzmunu və öz ritmik şəkli var. Belə alətsünaslıqda dinləyici ümumi səs axarında onun sərbəst cərəyanını çox asanlıqla ayırd edir. Digər sənətlərdə olduğu kimi,

musiqidə də əsas yeri obraz tutur və o, həyatın müxtəlif cəhətlərini ümumiləşdirərək əks etdirir. “Nəsimiyə İthaf” əsərində “Nəsimi” obrazında, Nəsiminin daxili aləmi, duyğuları, şeirlə ifadə olunan hissləri musiqi obrazlarında başlıca mühüm yeri tuturdu. Nəzərə alsaq ki, musiqidə əks olunan emosiyalar, hisslər artıq dinləyiciyə tanışdır, ona görə də həmin emosiyaların musiqidə əks olunması şüurumuzda, qəlbimizdə dərin izlər buraxır. Muğam elementləri ilə zəngin olan musiqi, öz ruhu ilə adama təsir edir, dinləyicini ruhunu oxşayır, gah da onu kədərləndirir. Muğam köklərinə əsaslanan mövzunun konkret obrazlı şəkil olaraq öz emosionallığı, musiqinin məzmununu basa düşməyə kömək edir. Təsadüfi deyil ki, bəstəkar “Nəsimi” obrazını – əsas qəhrəmanın daxili aləmini, onun iztirablı ruhunu əks etdirən mövzunu zəngin muğamlarımızın Şüştər, Simayi-şəms, Çahargah, Şur kimi köklərinə istinad etməklə açıb inkişaf etdirir. Bəstəkar təkcə simlilərə və ya, təkcə milli alətlərimizə müraciət edərək təmiz tembrlərdən istifadə etməklə yanaşı, eyni zamanda klassik Avropa alətləri ilə Azərbaycan milli alətlərinin birgə ifasından ibarət olan qarışıq tembrlərə də müraciət edir. O, bir aləti və ya qarışıq alətlər qrupundan, müxtəlif tesselaturalarda istifadə etməklə, tembrli dəyişdirməyə nail olur. Belə müxtəlif tembrli alətlərin ikiləşməsindən və ya alətlərin solo ifalarından, bütün tərkibi *tutti* ifalarından istifadə olunması, tembr gərginliyinin böyüməsinə gətirib çıxarır.

Hər birimiz musiqini dinləyərkən, varlığımızın, səslənmənin emosional ahəngi və gözəlliyinin gücü ilə həyəcanlandığını hiss edirik. Bunların hamısı əsas etibarilə tembrlərin müxtəlifliyinə sübutdur. Əgər eyni melodiya və mövzu partituranın müxtəlif registrlərində ardıcıl olaraq keçirsə, çox vaxt onun aşağı registrdə ifası daha da gərgin səslənir. Eyni zamanda səslərin tembrli onların quruluşundan da asılıdır. Məsələn: fakturalı tembr anlayışına aid olan səslərin tesselatura üzrə sıx quruluşu, səsin tamlığından və dolğunluğundan, geniş quruluşu isə səsin boşluğundan xəbər verir. Bir və ya bir neçə müxtəlif səs yüksəkliyinə malik olan alətlər eyni registrdə müxtəlif rənglərdə, tembrdə səs zənginliyini müxtəlif cür yarada bilər. “Akkomodasiya” deyilən bir üsul var. Akkomodasiya – latın sözü olub, *accomodation* – uyğunlaşdırma, öyrənmə, quraşdırma deməkdir. Bu zaman oxşar tembrlər, musiqi parçasının yeni mövzusunun keçidində yenidən istifadə olunurlar. Bu zaman xarici oxşarlığın arxasında daxili hisslərin hərəkəti durur. Bu isə bəstəkar tərəfindən orkestrləşdirmə vasitəsi ilə həyata keçirilir. Deyilənlərdən belə məlum olur ki, akkomodasiya – psixoloji, mətnaltı tembr ifadəsidir.

Beləliklə, böyük kulminasiyalara meyilli kompozisilarda tembr artımına bir necə aspektdən baxmaq olar.

1. Orkestrin vəsait mənbəyindən çox qənaətlə istifadə edərək, vaxtı arxaya çəkib, tamlığı ilə “*tutti*”ni orkestrin partlayıcı yeri üçün qoruyub saxlayır.

2. Kulminasiyaya xarakterik olan obrazlı tembrlərdən istifadə olunur. Məsələn: gələcək üçün nəzərdə tutulan gərginlik, aşağı registrdə klarnet, bas klarnet, faqot, kontrafaqot, valtornalar və litavraların pedalı üzərində hazırlanır.

3. İnkişafın iki tərəfli dramaturgiyasından çıxış edərək, orkestr ləvazimatlarının bölüşdürülməsi hesabına olur.

ƏDƏBİYYAT:

1. Финкельштейн И. Некоторые проблемы оркестровки. – М.-Л, 1964. – 38 с.
2. Василенко С. Инструментовка для симфонического оркестра. Т-2. – М., 1959. – 624 с.
3. З.Готлиб А. Фактура и тембр в ансамблевом произведении. Музыкальное исполнительство. / Выпуск 9. – М. 1976. – 198 с.
4. Римский-Корсаков, Н. Основы оркестровки с партитурными образцами из собственных сочинений, под ред. М. Штейнберга, (ч.) 1-2, Берлин – М.-СПБ, 1913.

Лала ДЖАФАРОВА

Доцент, Кандидат искусствоведения,
композитор, Заслуженный педагог

ОСОБЕННОСТИ ТЕМБРА В СИМФОНИЧЕСКОМ ОРКЕСТРЕ

Резюме: Как известно, «тембр» — это особая звуковая окраска, характерная для каждого голоса и различных музыкальных инструментов. Любой звук или мелодия может выражаться разными тембрами с помощью определенных инструментов. Исходя из определенных смысловых задач, и в соответствии со своим индивидуальным образом мышления, композиторы используют в сочинениях различные методы оркестровки и достигают нужной тембровой гармонии. Помимо использования чистых тембров, композиторы прибегают также к смешанным тембрам и тембровым пятнам.

Ключевые слова: голос, тембр, оркестр, композитор, симфония, флейта, кларнет, гобой.

Lala JAFAROVA

Doctor of Philosophy in Art History, Associate Professor,
composer and pianist, honored teacher

FEATURES OF TIMBRE IN SIMPHONY ORCHESTRA

Abstract: As you know, “timbre” is a special sound coloring characteristic of each voice and various musical instruments. Any sound or melody can be expressed in different timbres using certain instruments. Based on certain semantic goals, and in accordance with their individual way of thinking, composers use various orchestration methods in their compositions and achieve the desired timbre harmony. In addition to using pure timbres, composers also resort to mixed timbres and timbre patches.

Keywords: voice, timbre, orchestra, composer, symphony, flute, clarinet, oboe

Rəyçilər:

professor Məmmədağa Umudov
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Fazilə Nəbiyeva

Lalə RƏFİBƏYLİ

Gəncə Dövlət Universiteti

“Musiqi fənləri” kafedrasının doktorantı

Email: lalarafibeyli@gmail.com**QƏMBƏR HÜSEYNLİNİN INSTRUMENTAL ƏSƏRLƏRİ**

***Xülasə:** Məqalə görkəmli Azərbaycan bəstəkarı Qəmbər Hüseynlinin instrumental əsərlərinin araşdırılmasına həsr olunub. Q.Hüseynlinin yaradıcılığında mahnı və romanslar, uşaq mahnıları əsas yer tutur. lakin onun bir sıra instrumental əsərləri də vardır ki, tədris repertuarına daxil olmuşdur. Məqalədə bəstəkarın fortepiano üçün yazdığı “7 uşaq pyesi” məcmuəsinin təhlili verilmiş, pyeslərin musiqi dilinin xüsusiyyətləri işıqlandırılmışdır.*

***Açar sözlər:** Forteplano, pyes, musiqi forması, məqam əsası, melodiya*

Bəstəkar Qəmbər Hüseynli Azərbaycan musiqi tarixinə qəlbəxşayan və dil-lər əzbəri olan mahnı və romansların müəllifi kimi daxil olmuşdur. Onun “Ay işığında”, “İlk məhəbbət”, “Tellər oynadı” və s. lirik mahnı və romansları Azər-baycan musiqi xəzinəsinin dəyərli incilərindəndir. Bəstəkarın “Cücələrım” uşaq mahnısı isə dünyanı dolaşaraq müəllifinə böyük şöhrət qazandırmışdır.

Q.Hüseynlinin yaradıcılığında vokal əsərlərlə yanaşı, instrumental əsərlər də diqqəti cəlb edir. Bəstəkarın yaradıcılıq irsində instrumental əsərlər sayca vo-kal əsərlərdən daha az olsa da, əhəmiyyətinə görə onun çoxcəhətli fəaliyyətinin və musiqi üslubunun səciyyələndirilməsində mühüm əhəmiyyətə malikdir.

Q.Hüseynlinin yaradıcılığında instrumental əsərlər sırasında müxtəlif ifaçı-lıq tərkibləri üçün müxtəlif janrlı əsərlər öz əksini tapır. Bəstəkarın instrumental musiqi yaradıcılığında fortepiano üçün prelüd, eskiz, mövzu və 7 variasiya, “7 uşaq pyesi” məcmuəsi, fleyta və fortepiano üçün iki pyes – “Rəqs”, “Sözsüz mahnı”, simli kvartet üçün “On bir pyes”, estrada orkestri üçün “Rəqs”, xalq çal-ğı alətləri orkestri üçün “Qızlar rəqsi”, “Yeddi gözəl rəqsi”, “Lirik rəqs süitəsi” və s. əsərlər mühüm yer tutur. Bu əsərlər müxtəlif illərdə yaranmış və təəssüf ki, onların əksəriyyəti çap olunmamışdır.

Forteplano üçün “7 uşaq pyesi” adlı məcmuəni bəstəkar azyaşlı məktəblilər üçün bəstələmişdir. Bu məcmuə Q.Hüseynlinin vokal yaradıcılığında geniş təcəs-süm olunmuş uşaq mövzusunun instrumental əsərdə də davam etdirildiyini gös-tərir. Məcmuə 1940-cı ildə işıq üzü görmüşdür.

Məcmuədəki pyeslərin hər birinin proqramlı adı vardır: 1. “Meşədə azmış uşaqların axtarılması”; 2. “Azmış uşaqların söhbəti”; 3. “Uşaqlar tapıldı”; 4. “Laylay”; 5. “At-at oyunu”; 6. “Məktəbə gedərkən”; 7. “Çahargah”. Adların-dan göründüyü kimi, məcmuədəki pyeslərin bəzisi proqramlı məzmununa görə

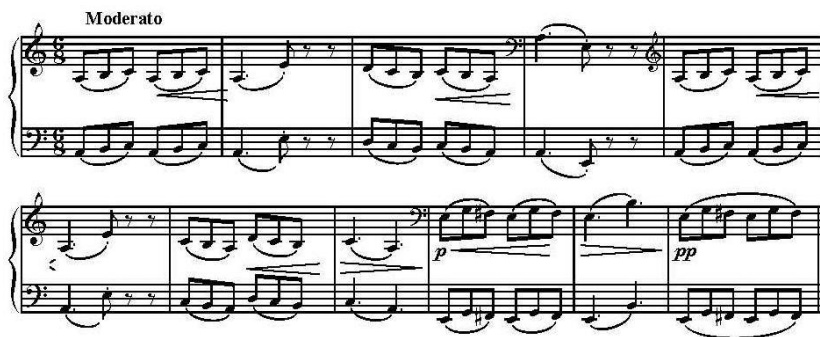
bir-biri ilə əlaqədardır. Bunu xüsusilə ilk üç pyesdə görürük. Bu pyeslər müəyyən bir ardıcılıqla verilərək, uşaqların həyatında baş vermiş hadisələrin təsvirini yaradır. Digər pyeslər isə uşaqların həyatı ilə bağlı ayrı-ayrı epizodları əks etdirir. Yalnız sonuncu pyes muğam adı ilə bağlı olub, rəqsvari xarakter daşıyır və məcmuəni yekunlaşdırır.

Fortepiano musiqisinin tanınmış tədqiqatçısı T.Seyidov Q.Hüseynlinin “7 uşaq pyesi” məcmuəsi haqqında yazır: “*Qəmbər Hüseynlinin pyesləri inkişafli süjet proqramlılığı ilə diqqəti cəlb edir ki, bu da onlara çox aydınlıq gətirərək, uşaqların marağına səbəb olur*” [2, s. 19]. Həqiqətən də hər bir pyes uşaqların həyatının ayrı-ayrı anlarını əks etdirsə də, özlüyündə bir-biri ilə çox bağlıdır. Pyeslərin musiqi dilinin xüsusiyyətləri bunu təsdiq edir. Pyeslərin musiqi dilinin maraqlı cəhətlərindən biri onlarda ifadə vasitələrin məzmunun təsviri açılmasına yönəldilməsi ilə bağlıdır. Bəstəkar pyesin məzmununu təsvir etmək üçün melodik gedişlərdən, məqam əsasında, çoxsəslilik, faktura, ritmik xüsusiyyətlərdən istifadə etməklə, onları müxtəlif şəkildə uzlaşdırmağa nail olmuşdur.

Məcmuədəki birinci pyes “Meşədə azmış uşaqların axtarılması” – artıq adından da göründüyü kimi, dramatik bir hadisəni təsvir edir, burada bir tərəfdən, uşaqların qorxusunu, digər tərəfdən, valideynlərin həyəcanını təsəvvür etmək olar. Pyes Moderato tempində səslənir. Yüksələn-enən melodik hərəkətdə dinamik işarələrin dəyişməsi musiqiyə daxili gərginlik aşılayır. Sadə fakturada melodik gedişlər gah unison şəkildə, gah da səs birləşmələrinin müşayiətilə verilir.

Əsərin quruluşu sadə üç hissəli formadadır. Bəstəkar a-moll və a mayəli bayatı-şiraz məqamının funksional xüsusiyyətlərini qovuşduraraq, pyesin musiqi dilini tədricən dolğunlaşdırır. Kompozisiyada bölmədən-bölməyə keçdikcə məqamın dəyişməsi özünü göstərir ki, bu da musiqidə həyəcanlı əhval-ruhiyyəni artırır. Belə ki, əsərin başlanğıcı natural a-moll tonallığına əsaslanır. Mövzunun əsasını təşkil edən frazaların düzülüşündə əks hərəkət prinsipi özünü göstərir: birinci fraza pilləvari yüksələn hərəkət xəttindən və tonikadan yuxarı kvinta tonuna sıçrayışdan ibarətdir, ikinci fraza isə əksinə, enən hərəkətli pilləvari gedişlərə və aşağıya doğru kvarta sıçrayışına əsaslanır və E səsində, kvinta tonunda bitir.

Nümunə 1.



Mövzunun əsasını təşkil edən bu cümlə ikinci dəfə təkrarlanarkən, variantlı dəyişikliklərə yol verilir və sonluğu tonikada – a səsində tamamlanır. Qeyd olunan pillələr bayatı-şiraz məqamının da dayaq pillələri kimi qəbul oluna bilər.

Pyesin ikinci bölməsi işləmə xarakterlidir. Burada kvinta yuxarı tonallığa – e-moll-a keçid özünü göstərir. Melodik quruluş əsas mövzunun yeni variantına əsaslanır. Daha sonra keçid xarakterli quruluş melodik inkişafın yeni mərhələsini – kulminasiyaya doğru hərəkəti əks etdirir. Bu mərhələdə pillələrin dəyişkənliyi üzə çıxır və bayatı-şiraz məqamının səssirası özünü göstərir. Kulminasiya mərhələsində dinamika yüksək həddinə – *ff* çatır və bundan sonra azalmağa doğru gedir. Kulminasiyada həmçinin fakturanın xarakterinin dəyişməsini, akkordlu quruluşun önə çıxmasını qeyd etməliyik ki, bu da səslənməyə dramatiklik aşılayır. Pyesin bas səslərdə tonika kadensiyası ilə tamamlanmasına baxmayaraq, narahat, həyəcanlı xarakter saxlanılır.

“Azmış uşaqların söhbəti” pyesində polifonik ifadə tərzı diqqəti cəlb edir ki, bunun əsərin proqramlı məzmunu ilə əlaqələndirmək olar. Əsərin melodik inkişaf xətti qısa ibarələrin müxtəlif şəkildə səsləndirilməsinə əsaslanır. Pyesin əvvəlində qısa melodik ibarələrin növbə ilə yuxarı və aşağı səsdə verilməsi giriş əhəmiyyəti daşıyır.

Pyesin mövzusu bir dəfə tam olaraq, kontrapunkt şəklində təcəssüm olunur. Pyesin melodiyası D mayəli bayatı-şiraz məqamının səssirasırasına əsaslanır. Melodik ibarələr məqamın istinad pillələri ətrafında dolanan hərəkətlə qurulur.

Nümunə 2.



Bundan sonra isə qısa ibarələrin müxtəlif registrlərdə bəzən növbələşən, bəzən eyni istiqamətli, bəzən əks hərəkətli səslənmələri özünü göstərir. Bu cür ifadə tərzı proqramlı məzmundan irəli gələrək, deyişmə, mübahisə xarakteri yaradır.

“Uşaqlar tapıldı” pyesi şən, oynaq xarakterlidir. Pyes Allegretto tempində səslənir. 2/8 ölçüsünə əsaslanan metroritmik quruluşa malikdir. Musiqidə nadir hallarda tətbiq olunan bu ölçü daxilində bəstəkar müxtəlif ritmik qruplaşmalar tətbiq etməklə melodiyanın rəngarəng variantlığına nail olur.

Pyesin mövzusu D mayəli bayatı-şiraz məqamına əsaslanır. Lakin melodik xətdə və harmonik quruluşda pillələrin dəyişməsi özünü göstərir ki, bu da musiqi dilinin zənginləşməsinə xidmət edir. Melodiya tonikadan yüksələn kvinta sıçrayışı (D-A) ilə başlanır və enən hərəkətlə tonikaya qayıdış verilir. Başlanğıc iki istinad pilləsi əsərin musiqi dilində dayaq əhəmiyyəti daşıyır.

Nümunə 3.

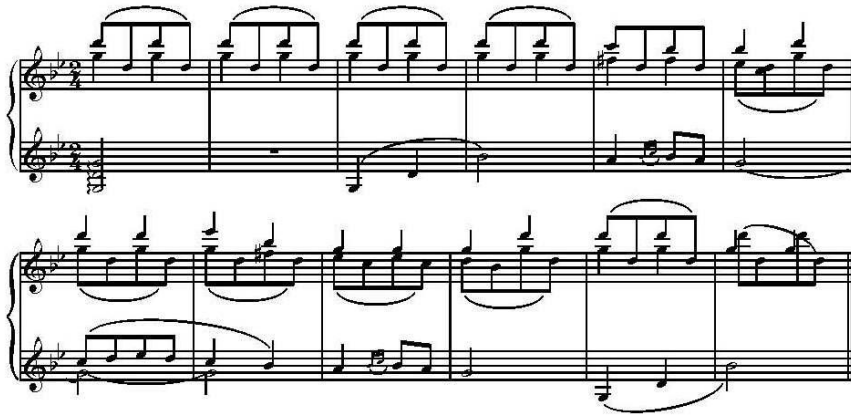


Əsərin quruluşunu üç hissəli forma daxilində variasiyalı inkişaf xüsusiyyətlərinin qovuşdurulması baxımından xarakterizə etmək olar. Belə ki, ikinci və üçüncü hissələrdə başlanğıc mövzu müxtəlif şəkildə variasiya olunur, melodik, ritmik və harmonik quruluşu dəyişikliyə məruz qalır. Mövzunun melodik xətti rəngarəng ritmik xırdalıqlar sayəsində dolğunlaşır, harmonik səs birləşmələri ritmik fiqurasiyalı ibarələrlə növbələşmədə verilir. Bu cür inkişaf xüsusiyyəti xalq ifaçılığından irəli gələn cəhət kimi xarakterizə oluna bilər.

“Laylay” pyesi ənənəvi musiqinin ən qədim janrlarından birinə əsaslanır. Laylay janrı vokal musiqi növünə aid olub, xalq mahnıları irsində anaların uşaqlarının beşiyi başında oxuduqları həzin xarakterli nəğmədir, melodik və ritmik xüsusiyyətlərinə görə fərqlənir.

Q.Hüseynlinin fortepiano məcmuəsində nəzərdən keçirdiyimiz “Laylay” adlı pyesdə də ənənəvi cəhətlərin saxlanılması ilə yanaşı, bəstəkar özünəməxsus orijinal əsər bəstələmişdir. Pyes iki hissədən ibarətdir. Hissələr arasında ilk növbədə tonallıq fərqi qeyd etməliyik: birinci hissə g mayəli bayatı-şiraz məqamında (g moll ilə əlaqədə), ikinci hissə h mayəli segah məqamında (G durla əlaqədə) yazılmışdır. Bu cür tonallıq qarşılaşdırılması major-minor dəyişkənliyini önə çəkir. Eyni zamanda, xalq musiqi ifaçılığında da məqamların dəyişməsinə rast gəlinir ki, bu da əsərin xarakterinə yeni əhval-ruhiyyə aşılayır.

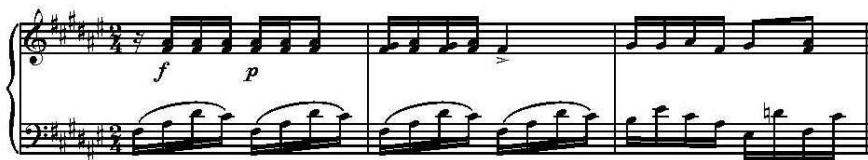
Pyes çoxsəsli fakturaya malik olub, hər bir təbəqənin oxunaqlı melodik xətti ilə diqqəti cəlb edir. Burada melodik xətlərin həm birlikdə səslənməsi, həm də polifonik uzlaşması özünü göstərir. Mövzu iki aşağı səsdə verilərək, bir-birini tamamlayır, lirik, axıcı melodiya yaradır. İki yuxarı səs isə birlikdə harmonik ahəngdarlıq və rəvan ritmik müşayiət əmələ gətirir.

Nümunə 4.*Andante*

“Laylay” pyesinin ikinci hissəsində, artıq qeyd etdiyimiz kimi, məqam dəyişməsi, eyni zamanda, mövzu və faktura quruluşunda da dəyişikliklər özünü göstərir. Bütün bunlar musiqiyə yeni sima və yeni nəfəs gətirərək, inkişafın daha yüksək mərhələsi kimi qəbul olunur. Pyesin ikinci hissəsində mövzunun və müşayiətin ifadə tərzı də dəyişir, fakturada homofon-harmonik quruluş önə çıxır. Lakin laylay janrına xas olan əsas cəhətlərdən biri kimi qeyd etdiyimiz ritmik quruluş pyesin hər iki hissəsində saxlanılır və beşiyin ahəngdar yırğalanmasını təmsil edən təsviri vasitəyə çevrillir. Bu baxımdan müşayiətin ritmik quruluşu pyesin hissələrini birləşdirən ifadə vasitəsi kimi qəbul olunur.

Məcmuədə növbəti “At-at oyunu” pyesi musiqi məzmununun coşqun xarakteri ilə fərqlənir. Pyesin melodik, harmonik və ritmik xüsusiyyətləri məhz uşaqların çevikliyini, oyun həvəsini, atçapmaya marağını əks etdirir. Bu baxımdan bəstəkarın istifadə etdiyi ifadə vasitələri – arasıkəsilməz hərəkətdə verilən melodik və harmonik quruluşun ahəngdarlığı, onaltılıq notların dəyişməz ritmik axını, ostinat ritmik ibarələrin davamlı ardıcılığı obrazın yaradılmasına xidmət edir.

Pyesdə Fis durla eyni tonikalı rast məqamının funksional əsaslarının qovuşdurulması özünü büruzə verir. Bu cəhəti əsərin fakturasında harmonik quruluş daxil olan pillələrin alterasiyalı dəyişkənliyində müşahidə etmək olar.

Nümunə 5.

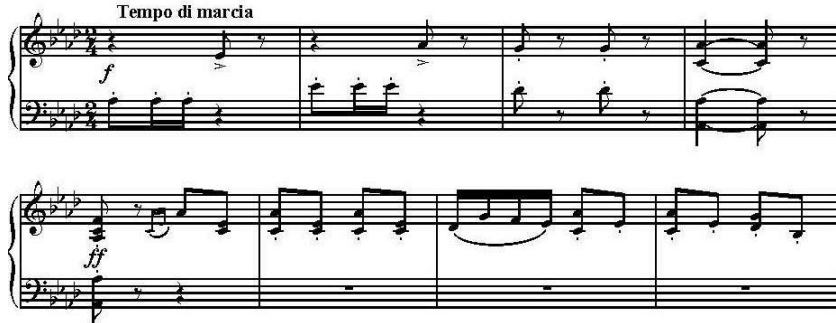
Nəzərdən keçirdiyimiz pyesin quruluşunda mövzunun variasiya olunması özünü qabarıq göstərir. Bu da kompozisiyanın mərhələli inkişafına təkan verir. Bu baxımdan beş mərhələni qeyd etmək olar. Birinci mərhələdə mövzunun təq-

dimatı verilir. İkinci mərhələ mövzunun variasiyasını təşkil edir, bu zaman mövzunun melodik və harmonik quruluşunun bir qədər dəyişilmiş şəkildə bir oktava yuxarıda səslənməsi verilir. Üçüncü və dördüncü mərhələlərdə mövzunun şəkil dəyişmələri, melodik və ritmik variasiyaları daha çox önə çıxır. Burada həm də tonallıq dəyişmələri özünü göstərir: cis səsinin istinad pilləyə çevrilməsilə tonikadan dominantaya yönəlmələr (III mərhələ), daha sonra isə h səsinə istinad olunması və bu pillədə möhkəmlənmə (IV mərhələ) öz əksini tapır və kulminasiyanı təşkil edir. Sonuncu V mərhələ isə dinamik repriza kimi xarakterizə oluna bilər. Burada mövzunun ilkin səviyyəsinə qayıdış müxtəlif variantlı dəyişikliklərlə müşahidə olunur. Bütün bunlar bəstəkarın zəngin təxəyyülü ilə uşaqların coşqun oyun mənzərəsini yaratmasından irəli gələn cəhətlərdir.

Məcmuədəki “Məktəbə gedərkən” pyesi isə uşaqların həyatının daha bir səhifəsini – məktəb həyatını əks etdirir. Bu, marş xarakterli pyesdir, uşaqların baraban ritmləri əsasında addımlamağını təsvir edir. Pyes öz kompozisiyasına görə bir-birilə mövzu baxımından əlaqədar olan iki hissədən ibarət olub, tərkibinə görə mürəkkəbdir. Pyesin ümumi tonallığı As dura əsaslanır və demək olar ki, hər iki hissə boyu dəyişmir.

Birinci hissənin quruluşunu a b c b₁ şəklində qeyd etmək olar. Göstərilən dörd bölmədən birincisinin musiqi məzmununda barabanın səciyyəvi ritmik quruluşu özünü göstərir.

Nümunə 6.



İkinci bölmədə öz əksini tapan mövzu tonika ətrafında qurulan yüksələnən hərəkət xəttinə əsaslanır. Basda fiqurasialı müşayiət ritmik fonun saxlanılmasına xidmət edir. Üçüncü bölmədə səslənən yeni mövzu əvvəlki ilə bir sıra ümumi cəhətlərə malik olsa da, burada özünü göstərən melodik, ritmik və harmonik dəyişikliklər qeyd olunmalıdır. Bu bölmədə tonallıq əsası dəyişmir, lakin mövzunun yeni registr yüksəkliyinə keçirilməsi ilə kulminasiya mərhələsi əldə olunur. Melodik xətdə dəyişiklik bir sıra cəhətlərlə bağlıdır. Belə ki, əvvəlki bölmədə olduğu kimi, mövzu tonikadan başlanır, lakin burada melodik xətt tonika ətrafında yekunlaşmayaraq, daha yüksək pillələri əhatə edir, bununla da yeni inkişaflı mövzu əmələ gəlir. Dördüncü bölmə ikincinin variantlı şəkildə təkrarı olub, birinci hissənin yekunlaşmasına xidmət edir.

Məcmuədəki sonuncu pyes “Çahargah” adlanır. Bu, çahargah məqamında yazılmış rəqsvari pyesdir. Xatırladaq ki, bu adda fortepiano pyesinə Asəf Zeynalının da yaradıcılığında rast gəlirik.

Qənbər Hüseynlinin fortepiano məcmuəsində “Çahargah” pyesi öz iri həcminə və kompozisiya quruluşuna görə digər pyeslərdən fərqlənir. “Çahargah” pyesinin quruluşu mürəkkəb üçhissəli formaya əsaslanır: birinci hissə (A) sadə üçhissəli formada, ikinci hissə (B) ikihissəli formada, üçüncü hissə (A₁) üçhissəli formada qurulur. Formanın hissələrində variantlı inkişaf üsulu üstünlük təşkil edir. Bunun sayəsində əsərin hissələrinin bir mövzunun müxtəlif variantlarına əsaslandığını deyə bilərik.

Pyesin əsas mövzusu g tonikalı çahargah məqamına əsaslanır. Musiqi quruluşunda məqamın əsas dayaq – istinad pillələri mühüm rol oynayır. Melodik xətt və müşayiət fonu məqamın pillələri əsasında qurulur. Əsas mövzuda melodiya g səsinin təkrarlanması məqamın pillələri üzərində fiqurasialı gedişlər fonunda verilir. Zildən-bəmə enən səssirasından sonra melodik xətt və müşayiət arasında yerdəyişmə olur. İkinci cümlədə melodiyanın tamamlanması aşağı səsdə keçir, üst səsdə isə ümumi hərəkət formaları məqamın pillələri ətrafında dolanmaqla, eləcə də səssirası üzrə yüksələn və enən istiqamətlərdə davam etdirilir.

Nümunə 7.



Bu cür quruluş prinsipi pyesin digər bölmələrində də saxlanılır. Birinci hissədə orta bölmə a səsinə istinadla başlanır və kadensiyalar g səsi ətrafında qurulur, üçüncü bölmə variantlı reprizadır. Hər üç bölmədə musiqi məzmununun variantlı işlənilməsi özünü göstərir.

Beləliklə, Q.Hüseynlinin “7 uşaq pyesi” məcmuəsində toplanmış fortepiano pyeslərində proqramlı musiqiyə xas olan təsviri xüsusiyyətlər özünü qabarıq göstərir. Bəstəkar musiqi ifadə vasitələrindən, fortepiano alətinin bədii-texniki ifaçılıq imkanlarından istifadə edərək instrumental miniatur lövhələr yaratmışdır. Məcmuədəki pyeslərin əsas qəhrəmanı kimi götürülmüş uşaqların həyatının müxtəlif anlarının təsviri bəstəkar tərəfindən düşünülmüş və məqsədyönlü şəkildə tətbiq olunmuş müvafiq melodik, harmonik, polifonik, ritmik xüsusiyyətlərlə təcəssüm olunmuşdur. Bu pyeslərin proqramlı adında əks olunmuş hadisələrin təsviri uşaqların düşüncəsi, həyəcanı, sevinci, kədəri, qoçaqlığı, çevikliyi, vətən

sevgisi, valideynə və müəllimə münasibəti kimi hiss və duyğuların tərənnümü ilə bağlıdır. Bütün bunların qovuşması Q.Hüseynlinin yaratdığı musiqinin təsir gücünü artırır. Biz sanki bu musiqini eşidirik və görürük, obrazları və hadisələri gözümüz qarşısında canlandırırıq. Əlbəttə ki, bəstəkarın instrumental və vokal yaradıcılığında uşaq mövzusunə geniş yer verməsi onun uşaq psixologiyasını yaxşı bilməsindən və musiqi üslubunun zənginliyindən irəli gəlir.

Q.Hüseynlinin instrumental yaradıcılığında qeyd etdiyimiz əsərlər sırasından bəzisi müəyyən tarixi hadisələrlə bağlı olaraq meydana gəlmişdir. Bunlardan biri 1947-ci ildə Nizami Gəncəvinin 800 illiyinin Azərbaycanda təntənə ilə qeyd olunduğu dövrdə yazılmış “Yeddi gözəl” rəqsidir. Həmin dövrdə Azərbaycan bəstəkarlarının əksəriyyəti Nizami Gəncəvinin yaradıcılığına müraciət edərək, müxtəlif janrlarda əsərlər – musiqili-səhnə əsərləri, simfonik, kamera-instrumental və vokal əsərlər bəstələmişlər. Q.Hüseynli də dahi şairin poetik irsinə öz yaradıcılıq prizmasından yanaşaraq, vokal və instrumental əsərlər yazmışdır.

“Yeddi gözəl” rəqsi Nizami Gəncəvinin eyniadlı poemasının ümumi ideyasının birhissəli orkestr pyesində tərənnümüdür. Bu proqramlı əsərdə bəstəkar xalq çalğı alətləri orkestrinin bədii-texniki ifaçılıq imkanlarından istifadə edərək Nizaminin obrazlar aləmini, gözəllərin füsunkar rəqsini təcəssüm etdirməyə nail olmuşdur. Onu da deyək ki, Azərbaycan musiqisində Nizami mövzuları əsasında simfonik orkestr əsərləri üstünlük təşkil etsə də, Q.Hüseynlinin “Yeddi gözəl” rəqsi məhz xalq çalğı alətləri orkestri üçün bəstələnmiş əsərlərdən biri kimi musiqi tarixinə daxil olub, özünəməxsus ruhu və koloriti ilə fərqlənir.

Ümumiyyətlə, bəstəkarın instrumental əsərləri sırasında rəqs janrında yazılmış nümunələr üstünlük təşkil edir və özünəməxsus xüsusiyyətlərinə görə fərqlənir. Bu əsərlərin musiqi dili xalq rəqsləri irsindən qidalanaraq, rəqs sənətinin müxtəlif janrlarını əhatə edir. Bu baxımdan “Lirik rəqs”də zərif, incə xarakterli qadın rəqslərini xatırladan cəhətlər, “Gənc dənizçilər rəqsi”nə coşqun, marşvari melodiya, “Qızlar rəqsi”nə canlı, oynaq xarakterli musiqi dili xasdır. “On bir rəqs” adlı əsərində isə bəstəkar müxtəlif xalqların rəqs musiqisinə məxsus mövzulardan istifadə edərək, xalqlar dostluğunu tərənnüm etməyə çalışmışdır.

B.Hüseynli və V.Xəlilovun “Bəstəkar Qəmbər Hüseynli” kitabında bəstəkarın instrumental musiqi sahəsi belə xarakterizə olunmuşdur: *“Q.Hüseynlinin instrumental musiqi yaradıcılığında müxtəlif xarakterli pyeslər, rəqslər, prelüdlər və variasiyalar xüsusi yer tutur. Bu istiqamətdə bəstəkarın fleyta və fortepiano, habelə qaboy və fortepiano üçün bəstələdiyi sözsüz mahnılar da təsirli və orijinaldır. Həmin əsərləri ifa edən və dinləyən hər kəs, hər bir musiqiçi əlvan melodiyalar aləminin təsiri ilə müxtəlif xarakterli hisslər və düşüncələr aləmini yaşayır”* [1, s. 42].

Beləliklə, Q.Hüseynlinin yaradıcılığında instrumental musiqi sahəsinin araşdırılması onun bu sahədə müxtəlif musiqi janrlarına marağını üzə çıxarır. Bu sahədə bəstəkar bir sıra proqramlı əsərlər yaratmış, bundan irəli gələrək, rənga-

rəng musiqi ifadə vasitələrindən istifadə etməklə, əsərin obraz-məzmununun açılmasına, musiqi dilinin maraqlı olmasına çalışmışdır. Q.Hüseynlinin instrumental əsərləri musiqi ifaçılarının repertuarına daxil olmuş və müxtəlif təfsirlərdə səsləndirilmişdir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Hüseynli, B.X, Xəlilov, V.C. Bəstəkar Qəmbər Hüseynli. / B.X.Hüseynli, V.C.Xəlilov. – Bakı: Gənclik. – 1997. – 99 s.
2. Сеидов, Т.А. Развитие жанров азербайджанской фортепианной музыки. / Т.А.Сеидов. – Баку: Шур. – 1992. – 308 с.
3. Hüseynli Q.M. 7 uşaq pyesası. Fortepiano üçün. [Notlar] / Q.M.Hüseynli. – Bakı: Azdövmusnəşr. – 1940. – 20 s.

Лала РАФИБЕЙЛИ

Докторант кафедры «Музыкальные науки»
Гянджинского Государственного Университета

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ГАМБАРА ГУСЕЙНЛИ

Резюме: Статья посвящена исследованию инструментальных произведений видного азербайджанского композитора Гамбара Гусейнли. В творчестве Г.Гусейнли основное место занимают песни и романсы, детские песни, а его инструментальные произведения вошли в учебный репертуар. В статье представлен анализ сборника “7 детских пьес”, написанных для фортепиано и освещены особенности музыкального языка этих произведений.

Ключевые слова: Фортепиано, пьеса, музыкальная форма, ладовая основа, мелодия

Lala RAFIBEILI

Doctoral student of the Department of Musical Sciences
Ganja State University

INSTRUMENTAL WORKS BY GAMBER HUSSEINLI

Abstract: The article is devoted to the study of instrumental works by the prominent Azerbaijani composer Gambar Huseynli. In the works of G. Huseynli, the main place is occupied by songs and romances, children's songs, his instrumental works are included in educational repertoire. The article presents an analysis of the collection “7 children's plays” written by the composer for piano, highlights the features of the musical language of the plays.

Keywords: Piano, piece, musical form, modus, melody

Rəyçilər: sənətşünaslıq elmləri doktoru, professor Sevda Qurbanəliyeva
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Fazilə Nəbiyeva

Aynur ŞİXİYEVA

Gəncə Dövlət Universitetinin dissertantı

Elmi rəhbər: Azərbaycan Respublikasının Əməkdar müəllimi,
sənətşünaslıq doktoru, professor Sevda Qurbanəliyeva

Ünvan: Gəncə şəhəri, Heydər Əliyev pr., 429

Email: aynur.sixiyeva@mail.ru

FİKRƏT ƏMİROVUN VOKAL ƏSƏRLƏRİNDƏ XALQ MUSIQISI VƏ MUĞAMDAN İSTİFADƏ MƏSƏLƏLƏRİ

***Xülasə:** Məqalə görkəmli Azərbaycan bəstəkarı Fikrət Əmirovun yaradıcılığında xalq musiqisindən və muğamdan istifadə məsələlərinə həsr olunub. Bəstəkarın vokal yaradıcılığında xalq musiqisinə və muğama aid janrların ənənəvi quruluş, melodik, məqam, ritmik xüsusiyyətlərindən müxtəlif yollarla istifadəsi qeyd olunur. Müəllif F.Əmirovun vokal əsərlərində xalq musiqisi və muğamla bağlı cəhətləri nəzərdən keçirir, onların janr xüsusiyyətlərini xarakterizə edir, məqam əsasının əsərin musiqi dilinə təsiri məsələlərinə diqqət yetirir.*

***Açar sözlər:** Fikrət Əmirov, bəstəkar, vokal musiqi, muğam, məqam, melodika*

Azərbaycanın görkəmli bəstəkarı Fikrət Əmirovun yaradıcılığı musiqi mədəniyyətinin ən parlaq səhifələrini təşkil edir. Bəstəkar musiqinin bütün janrlarına müraciət edərək, rəngarəng məzmunlu əsərlər yaratmışdır. F.Əmirovun yaradıcılıq irsində musiqili-səhnə, simfonik, kamera-instrumental və vokal əsərlər mühüm yer tutaraq dünya musiqisinin dəyərli sənət nümunələrinə çevrilmişdir.

Qeyd etmək lazımdır ki, Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında bəstəkar yaradıcılığının xalq musiqisi və muğam mənbələri ilə qarşılıqlı əlaqəsinin tədqiqi böyük əhəmiyyətə malik məsələlərdəndir. F.Əmirovun yaradıcılığı milli mədəniyyətlə, klassik və müasir musiqi ilə üzvi surətdə bağlı olduğundan həmin problemin F.Əmirovun vokal yaradıcılığı təmsalında öyrənilməsi aktual məsələ kimi qarşıya qoyulur. Müraciət etdiyimiz mövzunun aktuallığı məhz Azərbaycan xalq musiqisinə, muğam sənətinə dərin köklərlə bağlı olan F.Əmirovun bədii üslubunun özünəməxsusluğundan irəli gəlir və onun yaradıcılığının milli xüsusiyyətlər kontekstində təhlilinin zəruriliyini şərtləndirir.

F.Əmirovun yaradıcılıq irsinin araşdırılması musiqişünaslıqda hər zaman diqqət mərkəzində olmuşdur. Onun yaradıcılığının müxtəlif aspektlərdən tədqiqinə həsr olunmuş müxtəlif səpkili elmi tədqiqatlar, kitablar, məqalələr mövcuddur. Bunlardan musiqişünaslar Validə Şərifova-Əlixanovanın “*Фикрət Амиров (жизнь и творчество)*” monoqrafiyasında [14], Solmaz Qasımova və Zemfira Abdullayevanın “Fikrət Əmirov” [6], Səadət Təhmiraqzının “Fikrət Əmirov” [8]

və digər elmi mənbələrdə Fikrət Əmirovun yaradıcılıq portreti, onun Azərbaycan musiqi mədəniyyətindəki yeri və əsərlərinin müxtəlif aspektlərdən təhlili verilmiş, bəstəkarın yaradıcılıq yoluna, musiqi üslubuna, əsərlərinin janr xüsusiyyətlərinə dair diqqətəlayiq fikirlər irəli sürülmüşdür. Azərbaycan Milli Kitabxanasının nəşri olan “Fikrət Əmirov. Biblioqrafiya” [2] bəstəkarın həyat və yaradıcılıq yolunun musiqişünaslıqda öyrənilməsinə işıqlandıran dolğun mənbədir. Burada bəstəkarın həyat və yaradıcılığının əsas tarixləri, musiqi əsərləri və məqalələri, eləcə də onun haqqında müxtəlif dillərdə, dövrü mətbuat səhifələrində işıq üzü görmüş yazılar, məlumat kitabçaları, elmi tədqiqatlar üzrə nəşrlərin tam siyahısı öz əksini tapmışdır.

F.Əmirovun yaradıcılıq üslubunun kökləri ənənəvi musiqinin dərin qatları, xalq musiqisi, aşiq və muğam sənəti ilə bağlıdır. Bu cəhət bəstəkarın əsərlərinin janr xüsusiyyətlərinə təsir edərək musiqi dilini zənginləşdirmişdir. Onun yaradıcılığında muğam sənətilə bağlılıq mühüm yer tutur. Bunun da özünəməxsus təzahür aspektlərini qeyd etməliyik. Muğamla bağlılıq bəstəkarın əsərlərinin proqramlı məzmunundan, janr xüsusiyyətlərindən tutmuş, musiqi dilinin ifadə vasitələrinə – forma quruluşu, məqam-intonasiya əsası, melodik, harmonik, polifonik və ritmik cəhətlərinə qədər özünü göstərir.

Qeyd edək ki, muğamdan istifadə Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin əsas üslub xüsusiyyətlərindən biridir. Muğamdan bəstəkar yaradıcılığında istifadə ilə bağlı musiqişünas Ramiz Zöhrabov yazır: “*Biz əgər Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərinə müraciət etsək görərik ki, bəstəkarlarımız mahnıdan tutmuş irihəcmli musiqili səhnə əsəri – operaya qədər bütün janrlarda muğamlardan iki yolla bəhrələnmişlər. Onlardan bəziləri muğam və onun növlərinin orijinal melodiya-sını eynilə saxlamış, yəni nümunələrdən sitat şəklində istifadə etmişlər. Digərləri isə muğamların ifadə vasitələrindən – ayrı-ayrı melodiya-intonasiya ünsürlərindən, rəngarəng ritmlərindən, quruluş xüsusiyyətlərindən faydalanaraq orijinal əsərlər yaratmışlar*” [9, s. 289].

Azərbaycan bəstəkarlarının muğam sənətinə müraciəti və ondan müxtəlif yollarla istifadə məsələləri musiqişünaslar Elmira Abbasova və Nəriman Məmmədovun “Muğam və Azərbaycan simfonizmi” məqaləsində də öz əksini tapmışdır [10]. Müəlliflər Üzeyir Hacıbəylinin əsasını qoyduğu muğamdan bəstəkar yaradıcılığında istifadə yollarını xarakterizə edərək bu istiqamətdə bir neçə yolu qeyd etmişlər. Birincisi, muğamlardan olduğu kimi istifadə - muğam operalarının təmsalında özünü göstərir. İkincisi isə “Koroğlu” operasında xüsusilə qabarıqdır: bu, muğamın quruluş prinsipləri ilə bəstəkar yaradıcılığı qanunlarının qovuşdurulmasından ibarətdir. Hər iki yol Üzeyir Hacıbəylinin ənənələrinin davamı kimi Azərbaycan bəstəkarlarının müxtəlif janrlı əsərlərində özünü göstərir. Bu baxımdan Fikrət Əmirovun yaradıcılığı, xüsusilə onun yaratdığı simfonik muğamlar diqqətəlayiqdir.

E.Abbasova və N.Məmmədovun “Muğam və Azərbaycan simfonizmi” məqaləsində bəstəkar yaradıcılığında muğamdan istifadənin üçüncü yolu da qeyd olunmuşdur. Onların fikrinə görə, Azərbaycan simfonizmində muğamın musiqi üslubunun ayrı-ayrılıqda tərkib hissələrindən, xüsusilə formayaradıcı qanunauyğunluqlardan istifadə edilmişdir. Bütün bunlar yeni ifadə vasitələrinin meydana gəlməsinə səbəb olmuşdur. Müəlliflər muğamdan istifadənin üçüncü yolunu “muğamvarilik” termini ilə [10, s. 44] səciyyələndirmişlər ki, bu da musiqi üslubunun xüsusiyyətlərini müəyyən edən prinsipdir. Göründüyü kimi, bəstəkarların muğamdan yaradıcılıqla istifadə etməsi onların bədii məqsədi ilə əlaqədardır.

Muğam sənətilə bağlılıq F.Əmirovun ailəsindən irəli gəlirdi. Onun atası Məşədi Cəmil Əmirov dövrünün görkəmli muğam ustadı kimi tanınmış, Qarabağ muğam ənənələrinin daşıyıcısı, Gəncənin musiqi mühitində muğam məclislərinin və ilk musiqi məktəbinin təşkilatçısı olmuşdur. Kiçik yaşlarından muğam mühitində böyüyən Fikrət Əmirov bu sənətin incəliklərini mənimsəmiş, tar ifaçılığına maraq göstərmişdir. Bütün bunlar onun yaradıcılıq təfəkkürünə və musiqi üslubuna qüvvətli təsir göstərmişdir.

F.Əmirovun yaradıcılığında muğamdan istifadə müxtəlif yollarla öz əksini tapmışdır. Rus musiqişünası V.Vinoqradovun “*Мир музыки Фукрета*” (“Fikrətin musiqi dünyası”) kitabında bəstəkarın müsahibəsində onun muğam haqqında maraqlı fikirləri öz əksini tapmışdır: “*Muğam özünəməxsus simfonik əsasa malikdir. Bu, onun miqyasında, məzmununda, fikir dərinliyində ifadə olunur. Muğam çox möhtəşəm, ruhu yüksəklərə qaldıran bir musiqidir. Onda ziddiyyətli mövzuların mübarizəsi yoxdur, baxmayaraq ki, təsnif və rənglər dinləyicini əsas improvizasiya materialı ilə müqayisədə başqa emosional mühitə aparır. Muğamda bir mövzunun daxilində emosional yüksəliş vardır. Bu, kulminasiyalara təsadüf edir və bunlar səs yüksəkliyi, dinamika, məqam cəhətdən əsərin başlanğıc fazası ilə kəskin təzadlıq təşkil edir*” [11, s. 52]. Bu fikir bəstəkarın yaradıcılığında da öz əksini tapır.

F.Əmirovun yaradıcılıq irsində bütün janrlara aid əsərlərdə muğam təzahürlərini görə bilərik. Azərbaycan musiqi tarixinə F.Əmirov simfonik muğam janrının yaradıcısı kimi daxil olmuşdur. Onun “Şur”, “Kürd-Ovşarı”, “Gülüstan Bayatı-Şiraz” simfonik muğamları simfonik musiqinin yeni janrı olmaqla, bəstəkar yaradıcılığında muğamdan bəhrələnmə yollarını inkişaf etdirdi. F.Əmirovun simfonik əsərləri – “Nizami” simfoniyası, “Azərbaycan kapriçciosu”, “Azərbaycan qravürləri” və s. musiqili-səhnə əsərləri – “Sevil” operası, “Min bir gecə”, “Nəsimi dastanı”, “Nizami” baletləri, kamera-instrumental əsərləri – “Muğam-Poema”, “Üzeyir Hacıbəyliyə ithaf” və digər çoxsaylı instrumental və vokal əsərləri bəstəkarın muğamdan müxtəlif yollarla bəhrələnməsinin nümunələridir.

Fikrət Əmirovun yaradıcılığında diqqəti cəlb edən başlıca cəhət ənənəvi musiqini – xalq mahnı və rəqslərini, aşiq havalarını, muğamları öz bəstəkarlıq təfəkkürünün süzgəcindən keçirməsi ilə bağlıdır. Əlbəttə ki, hər bir bəstəkarın ya-

radıcılığı kontekstində bu cəhət müxtəlif xüsusiyyətlərlə səciyyələnir. Bununla belə bəstəkarın musiqi dilinin özəyinin milli musiqinin ənənəvi intonasiyaları ilə bağlı olması, janrından və həcmindən asılı olmayaraq, demək olar ki, bütün əsərlərdə özünü büruzə verir.

Fikrət Əmirovun əsərlərində muğamlardan və xalq musiqisindən yaradıcı surətdə istifadə olunmasını Qara Qarayev belə səciyyələndirmişdir: *“F.Əmirov xalq mahnı və rəqslərinə çox qayğı ilə yanaşır, o, demək olar ki, melodiyanı dəyişməz şəkildə saxlayır, lakin onu incə harmoniyalarla, rəngarəng orkestr boyaları ilə toxunmuş gözəl cərcivəyə salır, yəni folklor üçün genetik cəhətdən səciyyəvi olmayan elementlərdən istifadə edir”* [12, s. 221].

Bütün bu cəhətləri Fikrət Əmirovun vokal əsərləri nümunəsində də görə bilərik. Bəstəkar vokal musiqinin xüsusiyyətlərindən irəli gələrək, həm ənənəvi musiqinin, həm də klassik musiqinin bir sıra vokal janrlarından, ifaçılıq keyfiyyətlərindən, musiqi dilinə xas olan xüsusiyyətlərdən istifadə etmişdir ki, bütün bunların arasında xalq musiqisindən və muğamdan gələn cəhətlər aparıcı rol oynayır.

F.Əmirovun vokal əsərləri sırasına onun mahnı və romansları ilə yanaşı, “Sevil” operasında, musiqili komediyalarında, teatr və kino musiqisindəki vokal musiqi nümunələrini aid edirik. Vokal musiqisində bəstəkar ənənəvi musiqinin bir çox janrlarından istifadə etmişdir. Xüsusilə operada xalq musiqisinin laylay, oxşama, lirik mahnı, xalq rəqsi, dini oxuma, meyxana kimi janrlarından və muğamlardan bəstəkarın yaradıcılıq məqsədlərinə uyğun olaraq, əsərin məzmununa daxil edilmişdir. Bəstəkar bütün bu zəngin materialdan müxtəlif üsullarla istifadə etmiş və işləmişdir. S.Qasimova bu haqda yazır: *“Xalq musiqi janrlarına yaradıcı münasibət operada ilk növbədə, folklor mənbələrinin təzahür etdiyi melodik dildə xüsusilə özünü göstərir. Bundan əlavə, xalq incəsənəti ilə qabarıq əlaqələr “Sevil” operasının musiqi dilinin səciyyəvi cəhətidir və bu da məhz melodikada müşahidə olunur. Müxtəlif janrların (şifahi ənənəli yaradıcılığın mahnı, rəqs, muğam və aşiq musiqi janrlarından) xüsusiyyətlərindən rəngarəng və geniş surətdə istifadə edən bəstəkar elə melodiya yararmışdır ki, onlarda ənənəvi xalq musiqisinin rolu əhəmiyyətlidir”* [13, s. 58].

F.Əmirovun “Sevil” operasında xalq mahnısının əsas janr xüsusiyyətlərindən istifadə özünü göstərir – məsələn, laylay, oxşama və s. janr xüsusiyyətlərinə uyğun olaraq əsərin məzmununa daxil edilmişdir və musiqi dramaturgiyasında müəyyən əhəmiyyət daşıyır. Eyni zamanda, operada şifahi ənənəli musiqi nümunəsinin əsas tanıdıcı əlamətlərindən – melodik, ritmik cəhətlərdən istifadə edərək bəstəkar oxşar məzmunlu musiqi nümunələri yaradır. Operada “Sevilin laylası”, “Atağının kupletləri” (Tələt Əyyubovun sözlərinə) musiqi folklorunun ən qədim janrları olan laylay və oxşama janrları ilə bağlıdır. Qeyd edək ki, laylay üçün beşiyin yırğalanmasını əks etdirən özünəməxsus metro-ritmik quruluş xarakterik olub, rəqətiativ-deklamasiyalı melodiya ilə qarşılıqlı əlaqədə özünü göstərir.

rir. Oxşamalar poetik və musiqi məzmunu ilə fərqlənir, onlar daha fəal ritmik hərəkətli, melodik baxımdan daha inkişaflıdır, oynaq xarakterli musiqi məzmununa malikdir. Bu janrlara xas olan melodik, ritmik və mətn xüsusiyyətləri onların tanıdıcı əlaməti kimi önə çıxır. Bunu adı çəkilən nümunələrdə həm poetik mətnin məzmununda, həm də musiqinin melodik quruluşunda izləyə bilərik. Bundan başqa, operada Əbdüləli bəy və Məmmədəli bəyin duetində xalq yaradıcılığının özünəməxsus janrı olan meyxananın xüsusiyyətlərindən istifadə edilmişdir.

F.Əmirovun mahnı və romanslarında xalq musiqisinin müxtəlif janrlarından və melodik xüsusiyyətlərindən istifadə olunması özünü aydın göstərir. Bununla yanaşı, bəstəkarın teatr və kino musiqisində laylay janrında olan vokal nümunələrə rast gəlirik. Məsələn, onun “Səhər” kinofilminə yazdığı musiqidən “Laylay” (Nəbi Xəzrinin sözlərinə) qeyd oluna bilər. Məlumdur ki, həmin filmin musiqisi əsasında bəstəkar “Azərbaycan kapriçciosu” simfonik əsərini yaratmışdır ki, həmin əsərdə “Laylay” mövzusu şəffaf instrumental tərtibatda səslənir. Burada vokal melodiyanın instrumental variantda səslənməsi zamanı melodik quruluş yeni səslənmə keyfiyyətləri kəsb edir.

Bəstəkarın vokal əsərləri məzmunu, obrazlar dairəsinin genişliyi və rəngarəngliyi ilə seçilir. F.Əmirovun mahnılarını məzmun baxımından bir neçə yerə bölmək olar. Vətən haqqında mahnılar, lirik məhəbbət mahnıları, mərasim və əmək mövzusu ilə bağlı mahnılar, məzəli mahnılar, uşaq mahnıları. Məsələn, Vətən haqqında mahnılardan “Azərbaycan elləri”, “Göygöl”, lirik məhəbbət mahnılarından “Gülərəm gülsən”, “Reyhan”, “Mən səni araram”, “Sevdiyim yarıdır mənim”, məzəli mahnılardan “Neyləmişəm”, mərasim mahnılarından “Toy”, əmək mahnılarından “Üzümçü”, uşaq mahnılarından “Qatar”, “Quşlar”, “Quzum” və s. bu qəbildəndir. Bu baxımdan, bəstəkar xalq mahnılarının janr xüsusiyyətlərinə əsaslanmışdır. F.Əmirovun bir sıra mahnı və romanslarında muğamla bağlı olan təsnif janrının əsas cəhətlərinə əsaslanma da özünü göstərir. Bu kimi nümunələrdən Nizaminin sözlərinə “Gülüm” romansını, Hüseyn Cavidin sözlərinə “Kor ərəbin mahnısını” və s. qeyd edə bilərik.

F.Əmirovun “Kor ərəbin mahnısı” Hüseyn Cavidin “Şeyx Sənan” dramına bəstələnmişdir. Dram əsərində səhnədə bir kor ərəb hicaz məqamında müəllifin verilmiş qəzəli əsasında oxuyur, digər ərəb isə onu udda müşayiət edir. Bəstəkar bu göstərişdən istifadə edərək qəzəlin mətninə “Hicaz” muğam şöbəsi ilə bağlı məqam əsasına və melodik xüsusiyyətlərinə uyğun təsnif melodiyası yaratmışdır.

Nümunə №1



“Hicaz” şöbəsi “Şur” muğamının əsas şöbələrindən biri olub, şur məqamının kvinta tonunda (“sol” mayəli şur məqamının VIII pilləsi olan “re” səsinə istinad etməklə) qurulur. Əkrəm Məmmədlinin “Şur” muğamının not yazısında [16] “Hicaz” muğamının bir cümləsinə nəzər salaq.

Nümunə № 2



Göründüyü kimi, “Hicaz” şöbəsi məqam-intonasiya quruluşuna görə kvinta tonunun uzunmüddətli repetisiyalı təkrarlanmalarına əsaslanır. Melodik frazalar yarım kadanslarla mayənin kvintası, kvartasında, tam kadanslar isə mayədə tamamlanır.

“Kor ərəbin mahnısı”nda bu şöbə üçün ənənəvi məqam-tonallıq saxlanılmışdır, melodiya eyni istinad pillələrinə əsaslanır. Mahnının melodiyası D səsinə istinadla və bu səs ətrafında gəzişməklə qurulur. Harmonik müşayiət fonunda G-D kvintaların saxlanması, bir tərəfdən, məqamın əsas istinad pillələrini göstərir, digər tərəfdən isə ud alətində çalınan müşayiət fonunu xatırladır.

F.Əmirovun digər əsəri, Nizami Gəncəvinin sözlərinə yazılmış “Gülüm” romansının musiqi dili muğam sənətində geniş yayılmış təsniflərə yaxınlığı ilə diqqəti cəlb edir. Bu baxımdan romansın musiqi dilində muğamdan gələn ifadə vasitələri özünü qabarıq büruzə verir.

Bununla əlaqədar S.Qurbanəliyeva Fikrət Əmirovun “Gülüm” romansını Üzeyir Hacıbəylinin “Sənsiz” romansı ilə müqayisə edərək yazır: “Ü.Hacıbəylinin “Sənsiz” romansında olduğu kimi, bəstəkar bu əsərdə “Rəməl” bəhrinin melodik ifadələrdə qorunmasını təmin etmişdir. Lakin Üzeyir bəyin romansından fərqli olaraq, Fikrət Əmirov bu əsərdə yalnız bir məqama - şur məqamına müraciət edir” [7, s. 33].

Romans-qəzəldə geniş istifadə olunan şur məqamının intonasiyaları və muğamın inkişaf məntiqi musiqini daha da zənginləşdirir. F.Əmirovun “Gülüm” romans-qəzəlinin musiqi dilində şur məqamı ilə bağlılıq melodiya və harmoniyanın qarşılıqlı əlaqələrində də üzə çıxır. Ü.Hacıbəylinin təbircə desək, “Şur” dinləyicidə “*lirik əhval-ruhiyyə*” [3, s. 16] yaratmaqla, bu məqamda qurulan melodiylar-

da özünəməxsus quruluş xüsusiyyətləri özünü göstərir. “*Şur məqamının səssirasında cazibə qüvvəsinə görə daha əhəmiyyətli olan pillələr istinad pillə kimi melodik quruluşlarda və kadensiyalarda mühüm rol oynayır. ... Tam kadensiya zamanı V pillənin dəyişkənliyi özünü göstərir. Bu pillə həm natural, həm də əskilmiş halda yanaşı istifadə olunaraq, şurun ən tanındığı intonasiasını əmələ gətirir*” [4, s. 48].

Melodiyanın quruluşu ilə bağlı olan bu cəhətlər nəzərdən keçirdiyimiz romansın musiqi dilinin səciyyəvi xüsusiyyətlərindəndir. Bunu melodik hərəkət formalarında da qeyd edə bilərik. Belə ki, vokal partiyasının başlanğıcındakı “Aşı-qəm, əmrini ver” nidası mayədən kvarta tonuna sıçrayışla yüksələn intonasiyaya əsaslanır ki, bu da melodiyanın əsas istinad pillələrini önə çəkir.

Nümunə № 3



Bu pillələr ətrafında çoxsaylı melodik bəzəklərlə gəzişmələrin verilməsi muğam melodiyaşının quruluşunu xatırladır. Burada ahəngdar deklamasiya diqqəti cəlb edir ki, bunun da nəticəsində musiqi intonasiyalarının mənası mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Hər iki istinad pilləsinin qabarıq verilməsi funksional baxımdan plaqallıq (tonika-subdominanta münasibəti) əmələ gətirir ki, bəstəkar bundan harmoniyada da istifadə edir. Belə ki, romansın müşayiəti sol-minorda qurulur. Bəstəkar harmoniyada məhz tonika və subdominanta funksiyalı akkordlara əsaslanır. Melodiya ilə harmoniyanın uzlaşmasında məqam pillələrinin rolu böyükdür.

F.Əmirovun vokal musiqisində bayatı-şiraz məqamında yazılmış bir sıra mahnıları qeyd edə bilərik ki, bunlardan “Neyləmişəm”, “Göygöl”, “Sevdiyim yardı mənəm” kimi nümunələr maraqlı quruluş xüsusiyyətləri ilə diqqəti cəlb edir. Bütün bu mahnılarda bayatı-şirazdan segah məqamına keçid səciyyəvi cəhət kimi qeyd olunmalıdır.

Xalq sözlərinə yazılmış lirik xarakterli “Sevdiyim yardı mənəm” mahnısında kupletdə bayatı-şiraz məqamı çərçivəsində hərəkət və nəqəratda segah məqamına keçid sərbəstliklə və məntiqi şəkildə həyata keçirilir. Kuplet d mayəli bayatı-şiraz məqamına, nəqərat isə fis segah məqamına əsaslanır. Harmonik müşayiətdə bəstəkar xromatizmlərdən istifadə etdiyinə görə bir məqamdan digərinə keçid axıcı surətdə həyata keçirilir.

Kupletin birinci cümləsində melodiya zirvədən başlayıb aşağıya doğru meyillənir. Bu cümlə iki frazadan ibarətdir. Birinci fraza D səsinin təkrarlanması alt və üst aparıcı səslərlə əhatə olunmasından əmələ gəlir. İkinci fraza dalğavari şəkildə məqam pillələri üzərində hərəkət edərək, a səsinə bitir.

Nümunə № 4

Nəqərat məqam pillələri üzərində geniş nəfəsli melodik ifadələrə əsaslanaraq, segah məqamının tonikasına doğru istiqamətlənir. Melodiya fis səsinə təməllənir. Cümlənin sonunda segah məqamının intonasiyaları çox qabarıq verilir.

Nümunə № 5

Bayatı-şiraz muğamının “Üzzal” şöbəsində özünü göstərən bu cəhət bayatı-şiraz məqamından segaha keçid əmələ gətirir. Məmmədsaleh İsmayılov bununla bağlı “Azərbaycan musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsi” dərslərində yazır: “...“*Bayatı-Şiraz*” muğamının birinci iki şöbəsində (“*Mayeyi Bayatı-Şiraz*” və “*Bayatı-İsfahan*”) əsas məqam tonallığından kənara çıxılmırsa, “*Üzzal*” şöbəsi bayatı-şirazdan böyük tersiya yuxarı olan segahda qurulmaqla dəstgahda məqam-tonallıq dəyişkənliyinə səbəb olur” [5, s. 97-98.]. Bu cəhət nəzərdən keçirdiyimiz mahnıda da özünü göstərir.

Qeyd etmək lazımdır ki, həm kupletin, həm də nəqəratın melodiyasında B-Cis səsləri arasında artırılmış sekunda intonasiyası diqqəti cəlb edir (bax: nümunə 5). Melodiyanı daha təsirli edən bu intonasiya həm bayatı-şiraz, həm də segah məqamları üçün səciyyəvidir. Məhz bu ümumi intonasiya sayəsində bəstəkar bir məqamdan digərinə melodik keçid yaradır, melodiyanın axıcılığına nail olur.

M.S.Ordubadinin sözlərinə yazılmış “Gülərəm gülsən” mahnısı nikbin ruhlu məhəbbət mahnıları ruhundadır. Mahnı çahargah məqamına əsaslanır. Birinci bölmə dörd təkrar quruluşlu melodik cümlədən ibarətdir. Cümlələr çahargah məqamının pillələrinə dayaqlanır. Melodiya əsasən Cis-Fis arasında dalğavari hərəkət edərək, tonikada Fis notunda təməllənir.

Nümunə № 6



Göz - lə - rim o qa - ra gö - zə bənd ol - du,

Orta bölmədə melodiya üst tonika – ikinci oktavanın Fis səsi üzərində qurulur. Mahnının kulminasiyası da bu hissəyə təsadüf edir.

Nümunə № 7



Meno mosso

Se - vi - rəm sə - ni mən qorx - ma bir kəs - dan,

Kulminasiya anı müşayiətdə də qeyd olunur. Harmoniyanın zənginləşməsi, akkordlu fakturanın dolğunlaşdırılması bu qəbildəndir.

F.Əmirovun vokal əsərlərində xalq musiqisinin və muğamın əsasını təşkil edən milli məqamlardan istifadə olunması həm melodik, həm harmonik dilə öz təsirini göstərir. Milli musiqinin məqam əsasına dayaqlanması F.Əmirovun daim yeni ifadə vasitələri axtarışlarına yol açır. Vokal əsərlərdə məqamlardan istifadənin belə bir aspekti özünü büruzə verir ki, vokal melodiya məqam pillələri üzərində qurulur. Əsərin musiqi dilində məqamların əlaqələndirilməsi tonallıq sisteminə daxil olunaraq, özünəməxsus çalarlar yaradır.

F.Əmirovun vokal əsərlərinin forma quruculuğunda məqam amilinin əhəmiyyəti böyükdür. İki hissəli, üç hissəli formalarda bölmələrarası tonal münasibətlər məqam qanunauyğunluqlarına əsaslanır. Məqamların kvarta-kvinta münasibətində qarşılaşdırılması, həmçinin sekunda, tersiya, seksta münasibətində qarşılaşdırılması xalq musiqisindən və muğamdan gələn ənənə kimi F.Əmirovun yaradıcılığında tətbiq olunur. Məqam qanunları bəstəkar yaradıcılığında daha yüksək inkişafı formaların yaradılmasında böyük rol oynayır.

Göründüyü kimi, bəstəkarın vokal yaradıcılığında xalq musiqisindən və muğamdan istifadə musiqi dilinin müxtəlif səviyyələrində üzə çıxır. Bu cəhəti Z.Abdullayeva belə xarakterizə etmişdir: “Əmirov *romans və mahnı janrlarına xas olan üslub xüsusiyyətlərini saxlayaraq onları özünəməxsus müasir səslənmə ilə dolğunlaşdırır, fərdiləşdirir. Bəstəkarın vokal lirikasının digər əhəmiyyətli xüsusiyyəti onun xalq musiqi mənbələrindən, xüsusilə də muğam intonasiyalarının*

dan böyük məharətlə istifadə etməsidir” [2, s. 14]. Eyni zamanda, bəstəkarın musiqi dilinin özəyinin milli musiqinin ənənəvi intonasiyaları ilə bağlı olması, janrından və həcmindən asılı olmayaraq, demək olar ki, bütün əsərlərdə özünü büruzə verir.

Öz yaradıcılığında xalq musiqisinə yaradıcılıqla yanaşan F.Əmirov orijinal vokal nümunələr yaratmaqla yanaşı, bir sıra Azərbaycan xalq mahnılarını səs və fortepiano üçün işləmişdir. “Küçələrə su səpmişəm”, “Gözəlim sənsən” və s. mahnılar bu qəbildəndir. Xalq musiqi nümunələrinin işləmələrinə verilən başlıca tələbi ilə bağlı F.Əmirov yazır: “*Böyük Üzeyirin bir dahi qüdrətiylə işlədiyi xalq mahnılarından “Ay bəri bax”, “Aman nənə” və başqaları son dərəcə səlisliyinə və sadəliyinə görə indi də hamımıza nümunədir*” [1, s. 117]. Bəstəkar xalq mahnılarını müxtəlif üsullarla işləyərək, onları vokal səsin xüsusiyyətlərinə uyğunlaşdırmışdır. Bu işləmələrdə xalq mahnısının melodik zənginliyini saxlayaraq, bəstəkar onları müşayiət fakturası ilə dolğunlaşdırmış və quruluşuna görə mürəkkəbləşdirərək romansa yaxınlaşdırmışdır. F.Əmirovun orijinal formalı xalq mahnı işləmələri vokal musiqi janrlarında yazılmış nümunələrlə bir səviyyədə duraraq, bəstəkarın vokal irsində mühüm yer tutur.

F.Əmirovun vokal əsərlərinin məqam əsaslarının, melodik və forma quruluşu xüsusiyyətlərinin tədqiq edilməsi bəstəkarın yaradıcılığının bu sahəsinin özünəməxsus xüsusiyyətlərini müəyyənləşdirməyə xidmət edir. F.Əmirovun vokal əsərlərinin musiqi xüsusiyyətlərinin araşdırılması zamanı milli məqamların klassik funksional sistemlə uzlaşması, məqamın melodik və harmonik dilə təsiri, forma quruculuğunda rolu kimi məsələlərin araşdırılmasını da önə çəkir. Bu da bəstəkarın musiqi dilinin milli xüsusiyyətlərini üzə çıxarmağa və musiqi üslubunun formalaşmasında onların rolunu araşdırmağa imkan verir.

Beləliklə, F.Əmirov bütün yaradıcılığı boyu vokal musiqiyə müraciət etmişdir. Onun yaradıcılıq yolunun izlənməsi bu sahənin inkişafını xarakterizə etməyə imkan verir. Bəstəkarın yaradıcılığının birinci mərhələsində yaranmış vokal əsərlər onun bu sahədəki yeni nailiyyətlərinə təkan vermişdir. Daha sonrakı mərhələlərdə onun vokal əsərlərinin miqdarı, obrazlı dairəsi, janr xüsusiyyətləri genişlənməmiş, musiqi dili təkmilləşmişdir. F.Əmirovun bütün janrlara müraciət edərək yaratdığı musiqi əsərlərində vokal musiqi ilə bağlılıq özünü qabarıq göstərir. Bəstəkarın musiqisinin vokal təbiətli olması həm əsərlərin musiqi məzmununda, həm də musiqi dilinin xüsusiyyətlərində üzə çıxır. Xalq musiqisi və muğamla sıx bağlılıq bəstəkarın özünəməxsus dəst-xəttini səciyyələndirən cəhətlərdəndir.

Bütün bunlarla yanaşı, F.Əmirov xalq musiqisinə aid laylay, lirik mahnı, muğama aid təsnif janrlarından həm vokal musiqidə, həm də instrumental musiqi əsərlərində istifadə etmişdir. F.Əmirovun bu kimi janr xüsusiyyətlərinə müraciətinin əsas cəhətlərindən biri də onunla bağlıdır ki, bəstəkar hər bir janr üçün sə-

ciyyəvi olan xüsusiyyətləri dərindən qavrayaraq, onları özünəməxsus şəkildə klassik musiqinin qanunauyğunluqları çərçivəsində təfsir etmişdir.

F.Əmirov vokal yaradıcılığında xalq musiqisindən və muğam sənətindən istifadə və işləmə üsullarını yekunlaşdıraraq:

1. Xalq mahnısının əsas janr xüsusiyyətlərindən istifadə özünü göstərir – məsələn, laylay, oxşama və s. janr xüsusiyyətlərinə uyğun olaraq əsərin məzmununa daxil edilir və musiqi dramaturgiyasında müəyyən əhəmiyyət daşıyır.

2. Şifahi ənənəli musiqi nümunəsinin əsas tanıdıcı əlamətlərindən – melodik, ritmik xüsusiyyətlərindən istifadə edərək bəstəkar oxşar məzmunlu musiqi nümunələri yaradır.

3. Muğam melodiyalarından əsərin bədii-emosional təsirini artırmaq üçün eynilə və ritmik quruluşu dəyişilmiş şəkildə istifadə olunur.

4. Şifahi ənənəli musiqinin əsas xüsusiyyətlərindən yaradıcı surətdə istifadə olunaraq, mahnıvari və ya muğamvari melodiyalar yaradılır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Əmirov F.C. Musiqi aləmində. Bakı: Gənclik. – 1983. – 272 s.
2. Fikrət Əmirov. Bibliografiya /Tərtib edənlər: T.Məmmədova, A.Novruzova; elmi redaktor və öz sözün müəllifi Z.Abdullayeva. – Bakı: M.Axundov adına Milli Kitabxana. – 2009. – 175 s.
3. Hacıbəyli Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Bakı: Apostrof çap evi. – 2010. – 176 s.
4. Həsənova C.İ. Azərbaycan musiqisinin məqamları. Bakı: Elm və təhsil. – 2012. – 232 s.
5. İsmayılov M.C. Azərbaycan musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsi. Dərs vəsaiti. – Bakı: MTM İnnovation MMC. – 2016. – 224 s.
6. Qasımova S.C., Abdullayeva Z.K. Fikrət Əmirov. – Bakı: Nağıl evi. – 2004. – 210 s.
7. Qurbanəliyeva S.F. Nizami Gəncəvinin poeziyası vokal musiqidə. – Bakı: Elm və təhsil. – 2012. – 176 s.
8. Təhmirazqızı S. Fikrət Əmirov. – Bakı: Aspoliqraf. – 2012. – 339 s.
9. Zöhrabov R.F. Azərbaycan muğamları. – Bakı: Təhsil. – 2013. – 336 s.

Rus dilində:

10. Абасова Э.А., Мамедов Н.Г. Роль и значение мугама в историческом процессе развития азербайджанской музыки. // – Москва: Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность. – Советский композитор. – 1987. – с. 43-46.
11. Виноградов В.С. Мир музыки Фикрета. Баку: Язычы. – 1983. – 130 с.
12. Карагичева Л.В. Кара Караев. Личность. Суждения об искусстве. Москва: Музыка. – 1994. – 286 с.
13. Касимова С.Д. Оперное творчество композиторов советского Азербайджана. Ч.2. Баку: Ишыг. – 1986. – 124 с.

14. Шарифова-Алиханова В.Ш. Фикрет Амиров (жизнь и творчество). – Баку: – 2005. – 240 с.

Notoqrafiya:

15. Əmirov F.C. 20 mahnı. Fortepiano ilə oxumaq üçün. – Bakı: İşıq. – 1977. – 112 s.
16. Məmmədli Ə.M. Azərbaycan muğamları (instrumental). – Bakı: Azərbaycan nəşriyyatı. – 2010. – 328 s.

Айнур ШИХИЕВА

Диссертант Гянджинского государственного университета

**ВОПРОСЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ И МУГАМА
В ВОКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ФИКРЕТА АМИРОВА**

Резюме: Статья посвящена вопросам использования народной музыки и мугама в творчестве выдающегося азербайджанского композитора Фикрета Амирова. Отмечается, что в вокальном творчестве композитора по-разному использованы структурные, мелодические, ладовые и ритмические особенности традиционной азербайджанской музыки. В вокальных произведениях Ф.Амирова автор рассматривает аспекты, связанные с народной музыкой и мугамом, характеризует их жанровые особенности, обращает внимание на вопросы влияния ладовой основы на музыкальный язык произведения.

Ключевые слова: Фикрет Амиров, композитор, вокальная музыка, мугам, лад, мелодика

Ainur SHIKHIEVA

Dissertation of the Ganja State University

**ISSUES OF USING FOLK MUSIC AND MUGHAM
IN FIKRET AMIROV'S VOCAL WORKS**

Abstract: The article is devoted to the use of folk music and mugham in the work of the outstanding Azerbaijani composer Fikret Amirov. It is noted that the composer's vocal work uses structural, melodic, modal and rhythmic features of traditional Azerbaijani music in different ways. In the vocal works of F.Amirova the author examines aspects related to folk music and mugham, characterizes their genre features, and draws attention to the issues of the influence of the modal basis on the musical language of the work.

Keywords: Fikret Amirov, composer, vocal music, mugham, modus, melodica

Rəyçilər: sənətşünaslıq elmləri doktoru, professor, S.F.Qurbanəliyeva;
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent İ.M.Abdurəhmanova

Leyla İSAYEVA

Bakı Xoreoqrafiya Məktəbinin doktorantı

“Sənətşünaslığın nəzəriyyəsi, təhlili və tənqidi” ixtisası

Ünvan: Bakı, Bülbül prospekti 54

Elmi rəhbər: AMEA -nın müxbir üzvü, sənətşünaslıq doktoru, professor,

AMEA Mİİ-nun baş direktoru Ərtegin Salamzadə

E-mail: leyla_mammadova@gmail.com

AZƏRBAYCAN XALÇA NAXIŞLARINDA QƏDİM GÖKTÜRK ƏLİFBASININ HƏRF-SİMVOLLARININ TƏZAHÜRÜ

***Xülasə:** Məqalə Azərbaycan xalça məmulatlarının üzərində olan naxışların Qədim Göktürk əlifbası ilə müqayisəsinə və onlar arasında eyniliklərin və bənzərliklərin üzə çıxarılmasına həsr olunmuş tədqiqat işidir. Araşdırmalar nəticəsində qədim türk hərfləri və xalça naxışları arasında çox maraqlı və dəqiq bağlantılar olduğu məlum olmuşdur. Ehtimal etmək olar ki, zaman keçdikcə həmin hərflər rəmzi mənə daşımış və getdikcə, işarələrə, rəmzlərə, bəzəklərə, naxışlara çevrilmişdir. Bu isə Azərbaycan xalçalarını bir daha məhz türk dünyagörüşünə, türk mədəniyyətinə bağlayan çox mühüm amillərdən biridir və bu sənət nümunələrinin milli identifikasiyası üçün xüsusi önəm daşıyır. Bu faktın üzə çıxarılması Azərbaycan xalçalarının başqa xalqlar tərəfindən mənimsənilməsinin qarşısının alınması, hər cür təcavüzdən, oğurluqdan qorunması üçün çox mühüm və tutarlı tarixi-mədəni, elmi-təcrübi dəlildir. Bu baxımdan, təqdim olunan yazı bu sahədə ilk işlərdən biridir və xalça naxışlarına yeni və semiotik baxış bucağından yanaşmadır. Fikrimizcə, bu yanaşma xalça sənəti haqqında yeni elmi dəlil və fikirlərin üzə çıxarılmasında əsas tədqiqat vasitələrindən biri kimi çox gərəklidir.*

***Açar sözlər:** Azərbaycan xalçası, qədim Göktürk əlifbası, hərf, ər, ox, naxış, semiotika*

Azərbaycan xalçası naxışları, saysız-hesabsız bəzək elementləri, özəl quruluşu və məzmunu, min bir çalarlı rəngləri, üzərində toxunmuş çoxsaylı çeşniləri, ilmələri ilə bizi və bütün dünyanı heyran edən milli sərvətimizdir. Yaşadığımız yuvanın divarlarını, taxtlarımızın, masamızın üstünü, yerimizi, döşəmələrimizi bəzəyən, evimizin-yurdlarımızın qapısına, pəncərəsinə çevrilən nadir sənət əsərləri, qız-gəlinlərimizin toy günündə ən əziz və dəyərli cehizi, körpələrin üzərində doğulduğu, bütün həyatını bu gözəllik üzərində keçirdiyi, tapınaraq sevinib ağladığı, ölən gündən üzərində əbədi uyuduğu və bürünərək qəbr evinə yola salındığı xalçalarımız, bizə daim istilik, rahatlıq, sağlamlıq, gözəllik gətirən xalılarımız, analarımızın-nənələrimizin gözlərinin işığı, qəlbinin nuru, hisslərinin coşqusu, ağlının gücü ilə ilmə-ilmə toxunmuş, qədim çağlardan bu zamanadək uzun bir yol sürmüş qutsal bir varlıqdır...

Bu səbəbdəndir ki, Azərbaycan xalı və xalçalarına, kilim, palaz və cecimlərinə və s. maraq dayanmadan – hər gün bir qədər də artır. Minilliklərin yadigarı, əl işləri olan ilmə-toxumalara bu günün pəncərəsindən baxarkən dəyəri daha da artır, bədii sənət nümunəsi kimi dərkə dərinləşir. Bütün bunlar xalqımıza sonsuz qürur hissi yaşadır. Xalça sahəsi üzrə mütəxəssislər bu unikal sənət örnəklərinə diqqəti artırır, bütün incəliklərinədək, xırda detallarınədək öyrənməyə çalışır, üzərindəki naxışları, cizgi və xətləri, həndəsi-riyazi simvol-kodları oxumağa, açmağa çalışır.

Bizim araşdırmalarımız Azərbaycan xalçalarının öyrənilməsi yolunda yeni bir istiqamətin cizgilərini ortaya qoymuşdur. Belə ki, xalça naxışları ilə Qədim Göktürk yazılarının sıx bağlantıları və onlar arasında eyniliklər tərəfimizdən üzə çıxarılmışdır. Bir çox xalçaların öyrənilməsi xalça üzərindəki ornamentlərin Qədim Göktürk hərflərinin eyni olduğunu açıq-aydın göz önünə qoymuşdur. Bu haqda artıq “Qədim Göktürk Əlifbası və Azərbaycan xalça naxışları” adlı məqalədə məlumat verilmişdir [1, s.195]. Bu gün təqdim olunan yazı isə Qədim Göktürk əlifbasının hərf-simvolları və onların ifadə etdikləri semiotik ünsürlər haqqındadır.

Qədim Göktürk əlifbası qərb alimləri tərəfindən qədim türk runik yazısı kimi tanınır. Qərb alimləri müəyyən hərfləri Şimali Avropa qerman xalqlarının və onların əcdadlarının (Norveç, İsveç, Danimarka - Qeyd 1) qədim yazılarına – runlarına bənzədirlər. Lakin, türk alimlərin fikrinə görə, yazılar run deyil, məhz Əlifbaadır – Göktürklərin yazısı məhz Əlifba əsasında yazılmışdır (Talat Tekin).

Alimlər qeyd edirlər ki, Göktürk Əlifbası bəzi dəyişiklərlə bulqarlar, hazarlar (xəzərlər), peceneqlər və sekellər tərəfindən də istifadə olunmuş, Orta Asiyadan Avropaya qədər yayılmışdır. Başqa bir fikrə görə isə – məsələn, A.Cevat Emreyə görə Göktürk yazıları Şumer yazıları ilə eyni kökdən qaynaqlanmışdır.

Son illərdə (1969) İssık-Göl ətrafında bir Saka kurqanında iki sətirdən ibarət yazı tapılmışdır (“Tigin 23 yaşında öldü. Eşik xalqının başı sağolsun” – bu yazılar gümüş qədəh qabın üzərində həkk olunmuşdur). Bu yazı e.ə.V-VI yüzilliyə aid edilir. Onu da qeyd edək ki, Danimarkalı alim, antik dillər tədqiqatçısı V.Tomseinin kəşfindən sonra Göktürk yazılarının tarixi VI yüzillikdən hesablanmağa başlasa da, *“Bu tapıntı sübut etmiş oldu ki, türk əlifbasının yaşının eramızın VI əsrindən götürülməsi yanlışdır və əsil istifadə kökləri 2500 illikdir”* [2, s.3].

Göktürk Əlifbasının hərflərinin türk damğalarından (tamqa) yaranması fikri də söylənilməkdədir. Həqiqətən də qədim türk damğaları və Göytürk hərflərini müqayisə etsək, onlar arasında tam eynilik və bənzərliklərin olduğunu müşahidə edə bilərik. Riyazi-həndəsi işarələr – vurma işarəsi, üçbucaq, bucaq, düz xətt, dairə, yarım dairə və s. həm damğa (tamqa), həm də əlifba hərfi kimi mövcuddur.

Qeyd edək ki, indiyədək qədim türk damğalarının, müxtəlif simvolların Azərbaycanda mövcud olan qayaüstü təsvirlərdə, arxeoloji qazıntılar zamanı əldə edilmiş sənət nümunələri – qablar üzərində, qəbirüstü daş qoç və at heykəlləri,

müxtəlif dekorativ-tətbiqi sənət nümunələri üzərində istifadə halları elmi baxımdan öyrənilmiş, araşdırılaraq üzə çıxarılmış, semantik mənalari açıqlanmışdır [3]. Azərbaycan xalçaları üzərindəki naxışlar da müxtəlif baxış bucağından öyrənilmiş, bu və ya digər ornamentin yaranması, istifadəsi və mənə çalarları öyrənilərək üzə çıxarılmışdır. Milli xalçalarımız üzərindəki naxışlar müəyyən qədər qədim türk damğaları (tamqa) baxımından da tədqiq olunmuş və maraqlı fikirlər önə sürülmüşdür.

Məsələ burasındadır ki, indiyədək xalçalar üzərindəki çoxsaylı naxış elementləri, həndəsi “ornament-ışarələr” qədim Göktürk əlifbası ilə müqayisəli şəkildə tədqiq edilməmişdir. Bu baxımdan, təqdim olunan yazı bu sahədə ilk işlərdən biridir və xalça naxışlarına yeni və semiotik baxış bucağından yanaşmadır. Fikrimizcə, bu yanaşma xalça sənəti haqqında yeni elmi dəlil və fikirlərin üzə çıxarılmasında əsas tədqiqat vasitələrindən biri kimi çox gərəklidir.

Araşdırmalar nəticəsində Azərbaycan xalı və xalçaları, kilim və cecimləri və s. üzərində olan naxışların Qədim Göktürk Əlifbası ilə identikliyi üzə çıxarılmışdır. Qədim türk hərfləri və xalça naxışları arasında çox maraqlı və dəqiq bağlantılar olduğu məlum olmuşdur. Ehtimal etmək olar ki, zaman keçdikcə həmin hərflər rəmzi mənə daşımış və getdikcə, işarələrə, rəmzlərə, bəzəklərə, naxışlara çevrilmişdir. Bu isə Azərbaycan xalçalarını bir daha məhz türk dünyagörüşünə, türk mədəniyyətinə bağlayan çox mühüm amillərdən biridir və bu sənət nümunələrinin milli identifikasiyası üçün xüsusi önəm daşıyır. Bu faktın üzə çıxarılması Azərbaycan xalçalarının başqa xalqlar tərəfindən mənimsənilməsinin qarşısının alınması, hər cür təcavüzdən, oğurluqdan qorunması üçün çox mühüm və tutarlı tarixi-mədəni, elmi-təcrübi dəlildir.

Göktürk Əlifbası 38 hərfdən ibarətdir, qalın və incə saitlərə bölünür. Göktürk əlifbasının bu xüsusiyyəti onların semantik mənalarının yaranmasının əsas səbəblərindən biri kimi çıxış edir və ya hərflərin ideoqrafik mənaya malik olduğunu üzə çıxarır.

Qeyd edək ki, qədim hərflərin semantik mənaya malik olması haqqında ilk dəfə olaraq türk tarixçisi və dilçi alim Hüseyn Namik Orkun özünün “Eski Türk Yazıtları” (Ankara-1994, kitabın ilk nəşri 1936-cı ildə gerçəkləşmişdir) kitabında məlumat vermişdir. O, yazır: “*Bu Türk yazısının mənşəyini Sami sayan alimlər var isə də, son zamanlarda bunların ideoqramlardan təşəkkül etdiyini ispat etmektədirlər. 1923-ten beri çıxarılan Byulleteny Sredneaziatskoqo Gosudarstvennoqo Universitetinin dokuzuncu cüzündə Polivanov Türk Harflerindən* ↓ *harfinin türkçə ok ideoqramından çıktığını göstərdiyi kibi, D harfinin de Türkçədə ay və I harfinin isə süngü, yani süngü ideoqramından çıktığını ispat etmektədirlər*” [4, s.16].

Buradan belə bir fikir yürütmək olar ki, ola bilsin ki, vaxtilə xalçalar toxunarkən, indi naxış kimi qəbul etdiyimiz, bu şəkili simvolların yer alması heç də təsadüfi olmamışdır.

İndi isə konkret misallara keçək.

1. Latın əlifbasındakı T-ya bənzər hərf  – “r” səsinə bildirir. Qalın “r” **ar** – şəkildə, incə isə **er** – (T) şəkildə səslənir. **Er** – hərf olmaqla yanaşı, həm də sözdür və Azərbaycan dilində **Ər** kimi səslənir, **kışi** – **insan** mənasını verir. Hüseyn Namik Orkun da bu simvolu ideoqrafik simvollarla aid edir və bu hərfin insan vücuduna bənzədiyini söyləyir. Bu haqda türk müəlliflər Gülnihal Paksoy və Siray Lengerlinin “Semiotics and applied linguistics: semiotic elements in 'göktürk alphabet’” adlı yazısında maraqlı məlumatlar verilir [5].

“Şamaxı” adlanan və Şirvan qrupuna aid edilən xalçanın “yelən” – (haşiyə – 5-ci qat) hissəsinin üst qatına nəzər salaraq (*Şəkil 1*. Rəngli şəkil 6)/ Demək olar ki, iki tərəfdən (xalçanın uzununu) naxış olaraq məhz bu hərf-simvoldan istifadə olunmuşdur. Hərf-simvol – arada üç xətlə naxış olmaqla, sıra ilə düzülmüşdür. Hər iki tərəfdən 14, cəmi 28 hərfin sıralandığını görmək mümkündür. Naxış-simvollar açıq palıdı və tünd boz olmaqla, bir-birilə növbələşir. Onu da qeyd etmək ki, xalçanın orta hissəsində də buna bənzər naxışlar kifayət qədərdir.

Başqa bir xalçaya nəzər salaq. Bu “Mərəzə” adlı Şirvan qrupuna aid olan xalça nümunəsidir. (*Şəkil 2*, rəngli şəkil 14) Şəkildən göründüyü kimi, xalçanın “yelən” hissəsinin ikinci və dördüncü qatları bu hərf-naxışdan yaranmışdır. Xalça düzbucaqlı formasında toxunmuşdur. Qırmızı “yerlik” üzərində sarı rəngə boyanmış hərf-naxışlar bütün düzbucaqlı boyunca sıx şəkildə sıra ilə düzülmüşdür. Hər dörd tərəfin tən ortasında naxışlar bir-birinə tərs istiqamətdə toxunmuşdur. Ümumiyyətlə, bu xalçada təqdim edilən hərf-simvol əsas naxış elementlərindən biri kimi çıxış edir. Çünki, orta hissədə – pəncərə tipli dörd düzbucaqlının iç hissəsi də bu naxışlarla toxunmuşdur, fikrimizcə, xalçaya xüsusi gözəllik gətirən bəzək elementlərindən biridir. Bu xalçanın en hissələrində - yuxarıda və aşağıda, sanki əl-ələ tutan on insan – döyüşçü fiqurunun da yer aldığı görünməkdədir. Fikrimizcə, bu naxış elementləri türk hərbi tarixini özündə canlandıran, sərkərdəlik, döyüşkənlik, birlik, vətən-ocaq kimi mövzularla bağlı ola bilər. Çünki, pəncərə tipli dörd göl arasında iki yanaşı “Kağan taxt”ına bənzər toxuma-ornamentlər də vardır.

Qeyd etmək, bu xalçada bu naxışla yanaşı, bucaq (**o/u**), üçbucaq (**k**), xaç (**d** – riyazi vurma işarəsi) kimi hərf-naxışları da sezmək mümkündür. *Şəkil 3*-də (rəngli şəkil 15, “Nabur” – Şirvan qrupu) xalçanın göl hissəsinə nəzər saldıqda yan hissələrdə qovuşuq – yəni bir neçə elementdən yaranmış naxış görünür: ortasında iki oxla bəzədilmiş **romb**, rombun yuxarı və aşağı tərəfində iki **ox**, rombun yan tərəflərində **iki qarmaq** və iki  **hərfi**. Qovuşuq naxış – tünd “yerlik” üzərində açıq rəngli iplərlə toxunmuşdur. Göründüyü kimi, həmin naxışın baş tərəflərindəki element, yenə də **ER** ideogramından yaranmışdır.

Ümumiyyətlə, bu naxış xalçanın “göl” hissəsinin kənar hissələrində çoxluq təşkil edir: 4 sarı rəngli, 4 dolu qırmızı rəngli, 4 dolu boz rəngli və 4 xardal rəngli naxış. Bir daha xatırladaq ki,  – hərfi heç bir dəyişikliyə uğramadan, olduğu kimi saxlanılaraq toxunmuşdur. Həmin hərf-simvol bu xalçanın “göl” hissəsində, qovuşuq naxışın bir elementi olaraq, dəfələrlə təkrarlanmışdır. Onu da qeyd edək ki, bəzi xalça məmulatlarında bu hərf-naxışın bir qədər stilizə edilmiş formasına da rast gəlmək mümkündür. ER-hərfinin latın əlifbasının T hərfinə, qollara sanki aşağı istiqamətli “əl” əlavə edilmiş şəklinə və ya geniş yayılmış “qoç buynuzu”na bənzəyən naxış variantları da vardır.

Bu məqamda, nəzər çarpan daha bir hərf-simvol haqqında da danışmaq gərkdir. Yuxarıda H.N.Orkunun sitatında bu haqda artıq deyilmişdir. Belə ki,  – Göktürk əlifbasında belə bir hərf vardır – **k** (kirildəki səs) səsinə bildirir. Eyni zamanda, qoşa səslə **ok** kimi tələffüz edilir. **Ok** isə, hərf olmaqla yanaşı, həm də sözdür, məna kəsb edən ideoqramdır və Azərbaycan dilində **ox** (**ok**) sözü kimi formalaşmışdır. “Şamaxı” xalçasının toxunuşunda (bax *şəkil 1*) bu hərf-simvoldan (**ok**) orta hissədə – “göl” hissəsində çox istifadə olunmuşdur. Xalçanın en tərəfində – aşağı hissədə tünd yerliyin üzərindəki naxışa nəzər yetirsək, görərik ki, naxış sanki, oxlardan yaranmışdır: yan tərəflərdən sarı rəngə çalan iki ox daha qabarıq görünür. Naxışın yan hissələrində də oxə bənzər elementlər vardır. Həmin şəkilli ox elementlərinə orta hissədə – “göl” ətrafında da görmək mümkündür. Azərbaycanda oxlarla bəzədilmiş xalçaların sayı çoxdur. Bu xalçada isə həmin elementləri müəyyən qədər gül ləçəyinə də bənzətmək mümkündür.

Bütün bunlar bizə Azərbaycan xalçalarına yeni bir baxış bucağından öyrənilməsinə bir işıqucu verir. Bəlkə də xalçada bu növ hərf-naxışların istifadəsi qədim türklərin qəhrəman, cəsur və mərd döyüşçü olmasından, hansısa bir döyüş səhnəsindən bəhs etmiş, oxlarla, süngülərlə döyüşən ər türk oğullarını vəsf etmişdir.  – ideoqramının ifadə etdiyi işarəni müəlliflər insan vücuduna bəzətməşlər [4, s.16; 5].

Daha bir hərf-ideoqram haqqında da danışmaq çox vacibdir. Bu **b** səsinə verən  – hərfdir. Gülnihal Paksoy və Siray Lengerli yazırlar: “Əgər bu hərf sözün əvvəlində yazılırsa və yanında sait səsi yoxdursa, hərf “eb” və ya “be” kimi tələffüz olunur. Simvol köçəri insanın evini – yurta, çadır, mağarı xatırladır. Tək xarici görünüşünə görə deyil, həm də tələffüzünə görə (qədim türklərin (Göktürklərin) dilində “eb – yurta, çadır deməkdir”). Azərbaycan dilində “eb” sözü “ev” olaraq qərarlaşmışdır: evli, evlənmək sözünün kökündə “ev” sözü dayanır. İndi isə bu hərf-simvolu xalçalarda axtaraq. (bax *şəkil 4*, rəngli *şəkil 63*. Şıxlı xalçası. Qazax qrupu.) Bu hərf isə demək olar ki, əksər xalçaların “haşiyə” hissəsini yaradan elementdir. Haşiyənin ikinci və dördüncü qatlarında ağ “yerlik” üzərində qırmızı rəngli iplərlə məhz “eb” hərfinin forması müşahidə olunur.  – hərfin konturlarının içi isə açıq göy rəngli iplərlə toxunaraq doldurulmuşdur. Hə-

min naxışa əks tərəfdən baxarkən eyni naxış bu dəfə ağ rəngdə görünməkdədir. Ümumiyyətlə, “haşiyə” hissəsinin naxışları çox vaxt bir-birinə tərs-əks istiqamətdə toxunur. Bu xalçada da belədir.

Hesab etmək olar ki, bu element də təsadüfən məhz haşiyə hissəsində yerləşmir. Bu hərf-ideoqramın da xüsusi bir məna yükü vardır. Fikrimizcə, haşiyənin həmin hərf-naxışlardan təşkil etməsi xalçanı bir çərçivəyə salır: “ev”lər, “yurd”lar xalçanı hər tərəfdən əhatə edir, xalçanı kiçik bir “türk evi”nə – bir ailənin yaşadığı qapalı məkana çevirir. Digər tərəfdən, sanki, xalı özü hər tərəfdən evlərlə-yurdlarla əhatələnmiş, köçəri türklərin yaşadığı bir “el-oba”ya bənzəyir. Xalçaya baxdıqca, sanki, qədim türk qəbilələrinin, Göktürklərin yaşadığı allıgüllü bir eldəsən, quşların cəh-cəh vurduğu oylaqdasan, insanlar xoşbəxt, hər bir şey ölçülüb-biçilmişdir. Türk qayda-qanunlarına tabe olan, “Türk törüsünün” hökm sürdüyü, xaqanların, sərkərdələrin, ər və ərənlərin at oynatdığı bir məkandasan. “Dar gündə birləşmək türkün müqəddəs, pozulmaz adətidir” və “Birlik dirilikdir” deyən türk boylarının həyat və gündəlik məişətini təsvir edən al-əlvan bir xalça önündə dayanaraq çözməyə, anlamağa çalışırsan.

Beləliklə, demək mümkündür ki, qədim türk yazısının hərf-simvolları unikal dekorativ bəzək elementlərinin yaranmasına səbəb olmuşdur. Bu naxışlar yalnız estetik zövq verməklə yanaşı, həm simvolik, hətta mistik məna kəsb edir və qədim türk xalqlarının dünyagörüşü, mədəniyyəti və ənənələri ilə bağlı olaraq yaranmışdır.

*Rəngli şəkillər-ş.6 – “Şamaxı” – Şirvan
xalçaları qrupu (şəkil 1, s. 9)*



*Rəngli şəkillər-ş.14 – “Mərəzə” – Şirvan
xalçaları qrupu (şəkil 2, s.10)*



*Rəngli şəkillər-ş.15 – “Nabur” – Şirvan
xalçaları qrupu (şəkil 3, s. 11)*



*Rəngli şəkillər-ş.63 – “Şıxlı” – Qazax
xalçaları qrupu (şəkil 4, s.12)*



Qeyd 1: Məşhur Norveç arxeoloqu, səyyahı və yazıçısı Tur Xeyerdal Qobustan qaya təsvirlərini gördükdən sonra vikinqlərin əcdadlarının Azərbaycan ərazisindən şimal-qərbə köç etdiklərini söyləmişdir. “Bir zamanlar birinci Norveç kralı Odin öz adamlarını şimala, indiki Norveçə, Aser adlı ölkədən aparmışdır”. Dünya şöhrətli alim Qobustandakı və Norveçdəki qayaüstü təsvirlərin, müəyyən rəmzlərin və s. bir-birinə çox yaxın, bəzən də eyni olduğunu tutarlı dəlillərlə sübut etmişdir. Onu da qeyd edək ki, verilən məlumatlara görə, 2021-ci ildə Norveçdə, qazıntılar zamanı Göktürk kitabələrinə bənzər runik yazıları olan artefakt tapılmışdır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Исаева Л. Древнетюркский алфавит и узоры Азербайджанских ковров. /Şərq Ölkələri Beynəlxalq Memarlıq Akademiyası. Elmi nəzəri məcmuə. Cild № 23 s.195-202
2. Şeydabəyov Ə. Türk dünyasının 2500 illik sirli əlifbası. Danimarkalı Vilhem Tomsenə vəfa borcumuzu unutmadıq. // Türküstan, 2018, 13-19 fevral, – s.3.
3. Рзаева С. Древние культы и символика Азербайджана. (Доисламский период) – Баку, ЭЛМ-2010, 275 с.

4. Orkun H. N. "Eski Türk Yazıtları", – Ankara-1994, – 962 s.
5. Paksoy Gülnihal və Lengerli Siray. Semiotics and Applied Linguistics: Semiotic Elements in 'Göktürk Alphabet. <https://www.formatd.net/metafor/yazi/221gokturk.htm>
6. Kərimov L. Azərbaycan xalçası. III cild. – B.: Gənclik, 1983, – 303 s.

Leyla ISAYEVA
PhD student

THE MANIFESTATION OF THE LETTERS AND SYMBOLS OF THE OLD GOKTURK ALPHABET IN AZERBAIJANI CARPET PATTERNS

Abstract: *The article deals with the comparison of the patterns on the Azerbaijani carpet products with the Old Gokturk Alphabet and the reveal of the sameness and similarities between them. As a result of research, it has been found that there are very interesting and precise connections between The Old Turk letters and carpet patterns. It can be supposed that those letters had a symbolic meaning and turned gradually into signs, symbols, decorations and patterns over time. This is one of the very important factors that connects Azerbaijani carpets to the Turkic worldview and Turkic culture once again and is of particular importance for the national identification of these art samples. Revealing this fact is a very important and neat historical-cultural, scientific-practical evidence for preventing the appropriation of Azerbaijani carpets by other peoples, protecting them from all kinds of aggression and theft. In this respect, the present article is one of the first works in this field and is a new and semiotic approach to carpet patterns. In our opinion, this approach is very necessary as one of the main research means in revealing new scientific evidence and ideas about the carpet art.*

Keywords: *Azerbaijani carpet, The Old Gokturk Alphabet, letter, a brave man, arrow, pattern, semiotics*

Rəyçilər: sənətşünaslıq doktoru, professor Ərtegin Salamzadə
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Aida Sadıqova

Роман ВЛАСОВ

Казахская национальная консерватория им. Курмангазы,

Магистрант 2 курса

Адрес: Республика Казахстан, Алматы, проспект Абылай хана 86

E-mail: romaildo.gamairu@gmail.com

ПОДГОТОВЛЕННОЕ ФОРТЕПИАНО В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ

***Резюме:** В статье рассматривается использование подготовленного фортепиано в творчестве современных композиторов, включая представителей Америки, Европы и стран СНГ, с конца XX до первых десятилетий XXI века. Основной акцент ставится на анализ исторического контекста, и, что логично, на движущие факторы, оказывающие влияние на дальнейшие перспективы развития возможностей подготовленного фортепиано. Также статья обращает внимание на необходимость исследования творчества малоизученных композиторов, так как современные авангардные веяния давно уже стали достоянием общемировой музыкальной культуры.*

***Ключевые слова:** подготовленное фортепиано, препарированный рояль, эксперимент, расширенные техники, композиторы, актуальные тенденции, жанр*

В мире современной музыки, конец XX – начало XXI веков представляют собой период творчества, насыщенного инновациями и экспериментами. Одним из уникальных явлений этого времени стало широкое использование подготовленного фортепиано современными композиторами. В данной статье мы предлагаем обзор творчества таких авторов из Европы, стран СНГ и с особым вниманием к музыкальным гениям Азербайджана.

В 80-90-е годы XX века подготовленное фортепиано захватило сердца музыкантов и перекочевало в популярную и рок-музыку. Ярким представителем этого жанра, который начал тогда свою карьеру, по праву можно назвать американского певца, композитора и мультиинструменталиста **Роджера Кларка Миллера** (род. 1952). Познакомившись с музыкой Джона Кейджа, Миллер опробовал подготовленное фортепиано в треке «*Trem two*» (1982) группы Mission of Burma. С тех пор звучание такого инструмента стало неотъемлемой частью музыки Миллера, которое можно услышать на его концертах и альбомах, например «*Maximum Electric Piano*» (1983-1988), «*Binary System*» (1997-2002), и по сей день [1]. **Стивен Райх** (род. 1936) – американский композитор-минималист тоже обращался к подготовленному фортепиано в произведениях «*Different Trains*» (1988), «*The Cave*» (1993),

«*City life*» (1995) [2]. Австралийский композитор голландского происхождения **Кор Фуллер** (1964-2020) обратился к подготовленному фортепиано в альбоме «*7CC IN IO*» (1995) и смог затронуть XXI век в альбомах «*The Hands of Caravaggio*» (2002) и «*Stengam*» (2007) [3]. Итальянский композитор и исполнитель **Маурицио Пизати** (род. 1959) создал произведение «*Ab Sofort*» (1991) для флейты и подготовленного фортепиано [4]. Композитором и импровизатором из Берлина **Эмре Дюндаром** (род. 1972) было написано произведение «*Derbeder*» (1993) для кларнета и подготовленного фортепиано и уже в наши дни совместно с Boratav Project и M. Uzunselvi – альбом «*Frabato*» (2022) [5].

В непростое для советского и постсоветского пространства время многие композиторы продолжали открывать для себя краски необычного звучания рояля. Например, **Николай Корндорф** (1947-2001) пишет «Ярило» (1981) для фортепиано и магнитофонной плёнки [6], **Сергей Курёхин** (1954-1996) – «Пепел» (1982) и «Полинезия. Введение в историю» (1988) [7], **Лилия Родионова** (род. 1956) – «Тянь-Шань» (1982), «Симфония для препарированного рояля» (1994) и «Евхаристия» [8], **Сергей Беринский** (1946-1998) – «Колокола Варшавы» (1988) [9], «Концерт для кларнета, 12 струнных, препарированного фортепиано и клавесина» (1989) [10], **Ирина Манукян** (1948-2004) – Концерт для фортепиано, приготовленного рояля и струнных (1989) [11].

Композиторы, которых можно отнести к предыдущему поколению, продолжали сочинять музыку с подготовленным фортепиано и в наши дни. Американский автор **Джордж Крам** (1929-2022) пишет «*Unto the Hills*» (2001), «Река жизни» (2003), «*Yesteryear*» (2005), «Голоса с утра земли» (2008), «Солнце и тень» (2009), «Испанский песенник №2» (2009), «Испанский песенник №3» (2012), «Желтая луна Андалузии» (2012), «Метаморфозы, книга 1» (2015-2017), «Метаморфозы, книга 2» (2018-2020) и другие. Всего Крамом написано 24 произведения для подготовленного фортепиано [12]. **Виктор Копытько** (род. 1956) написал «Концерт для клавира с оркестром» (2012), где первая часть исполняется на подготовленном фортепиано [13].

С конца XX века и по наше время американский джазовый музыкант **Денман Марони** (род. 1949) записывает свою музыку используя инструмент, который он называет «*Hyperpiano*», где методы подготовки фортепиано сочетаются с расширенными техниками игры на струнах. Среди его работ можно выделить такие произведения, как «*Fluxations*» (2000), «*Udentity*» (2007), «*Sombriety*» (2011), «*Fowler's Better Blues*» (2016), музыкальные альбомы, в том числе записанные совместно с разными музыкантами, «*Hyperpiano*» (1998), «*Marinade*» (2000), «*Billabong*» (2007), «*Double zero*» (2009), «*Hyperpiano studies*» (2019), «*Hyperpiano in Church*» (2022) [14].

Самым ярким композитором-экспериментатором, исполнителем на подготовленном фортепиано в Европе можно считать немецкого музыканта **Фолькера Бертельмана** (род. 1966), который также известен под псевдонимом Haushka. Он стал известен благодаря музыкальным произведениям и импровизациям, записанным с помощью подготовленного фортепиано, на котором и специализируется музыкант. Музыка к фильму Эдварда Бергера «На Западе ничего нового» (2022) принесла Фолькеру премию Оскар за лучший саундтрек к фильму. Композитором написано более 15 альбомов, музыка более, чем к 30 фильмам, несколько синглов и творческий процесс все еще продолжается. В творчестве Haushka можно выделить следующие альбомы: «Substantial» (2004), «Versions Of The Prepared Piano» (2007), «Salon Des Amateurs» (2011), «Abandoned City» (2014) и «Philanthropy» (2023) [15].

Другой не менее плодотворный, но малоизвестный музыкант из Великобритании **Леон Мишнер** (Leon Michener), публикующийся под псевдонимом Klavikon, «...переосмысливает электронную музыку без использования традиционных процессов... Дополняя 88 клавиш своими собственными изобретениями и найденными предметами ... он создает каскадные батареи перкуссии, суббасов и абстрактных звуковых ландшафтов...» [16]. Наиболее значимыми работами можно считать альбомы «Klavikon» (2015), «Nonclassical 001-020» (2016) и «Tudor shadow» (2022). К сожалению, на данный момент структурированной информации о биографии и творчестве композитора практически нет, кроме непосредственных публикаций музыки в социальных сетях, видео- и аудиохостинговых сервисах, которые еще будут появляться по мере их создания.

Еще одним активным композитором современности из Европы, который часто использует подготовленное фортепиано в своих произведениях, можно назвать **Сару Немцов** (Sarah Nemtsov, род. 1980). Её работы в различных жанрах включают как сольные, так и камерные произведения для подготовленного фортепиано: «Passacaglia» (2015), «[You]» (2018), «Wolves» (2012), «Haus» (2017) и «Sechzig Klänge» (2023) и др [17].

Среди композиторов, иногда обращавшихся к подготовленному фортепиано – аргентинский композитор **Эрик Онья** (1959-2019) и его «Andere stimmen» (2003) для подготовленного фортепиано и трех исполнителей [18]; композитор, диджей и музыкальный продюсер **Ричард Дэвид Джеймс** (род. 1971), также известный как Aphex Twin, вдохновлённый Джоном Кейджем, выпустил альбом «drukQs» (2001) [19], английский пианист, композитор, музыковед и кинорежиссёр **Майкл Найман** (Michael Nyman, род. 1944) написал «Lucid dream» (2017) для флюгельгорна, музыкального автомата, подготовленного фортепиано и синтезатора.

На территории СНГ композиторы и в наше время продолжают активно использовать подготовленное фортепиано. **Сергей Викторович Жуков**

(род. 1951), композитор и Заслуженный деятель искусств России, регулярно экспериментирует с музыкальными инструментами и часто включает подготовленное фортепиано в свои произведения: «Книга превращений для приготовленного рояля» (2000), концерт для электронной виолончели, смешанного хора, шести валторн, трио ударных, препарированного рояля «Гефсиманская ночь» (2003), сценическая композиция для женского голоса, рояля и саундтрека «Ave Maria» (2013), «Kryptos» (2016) для женского голоса и препарированного рояля, «Книга перемен» для приготовленного рояля и симфонического оркестра (2018) [20]. В 2001 году **Алексей Айги** (род. 1971) сочиняет и записывает со своим ансамблем «4'33''» произведение «Equis» (2001), вдохновленное одноименной пьесой английского драматурга П. Шеффера, на музыку которого ставятся хореографические спектакли [21]. В том же году к необычному инструменту обращается **Тимур Исмагилов** (род. 1982) в моноспектакле «История одной картины» (2001), а позже в «EDES...» (2007) для флейты, кларнета, скрипки, виолончели и подготовленного фортепиано [22].

В следующем десятилетии на арену выходят композиторы нового поколения, которые тоже проявляют интерес к подготовленному фортепиано и включают его в свою музыку. Так, российско-армянский композитор и импровизатор **Рачья Есаян** (род. 1988) пишет песню для сопрано, виолончели, подготовленного фортепиано и ударных «Молитва перед сном» (2010) [23]. Российский пианист, органист и композитор **Денис Писаревский** (род. 1993), еще обучаясь в Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, начал писать музыку. Среди его сочинений есть и такие, в которых используется подготовленное фортепиано: «Хармсфония» (2012), «Мейсенский фарфор. Фигурки с выставки» (2012) и «Отзвуки колыбельной» (2017) [24]. Украинские композиторы **Илья Разумейко** (род. 1989) и **Роман Григорив** (род. 1984) из формации «Nova Opera» активно используют необычный инструмент в своей музыке. Они вместе написали музыку к опере-реквиему «IYOV» (2016), где «Главный герой – это препарированный рояль, и задача [других исполнителей] (прим. авт.) ... – заставить рояль чрево вещать» [25]. В том же году двое композиторов представили сон-оперу «НепрОсті» (2016), где был задействован препарированный рояль [26]. Несколько лет позднее ими была написана музыка к кинофильму «Мать апостолов» (2022), где снова можно услышать звуки подготовленного фортепиано [27]. Скрипач и композитор **Иван Наборщиков** (род. 1997) из Новосибирска среди всех своих сочинений, которые в большей своей части ориентированы на скрипку, сочинил «Сюиту для подготовленного фортепиано» (2018) из пяти частей [28].

Жамиля Жазылбекова (род. 1971) – композитор из Казахстана, сейчас живет и работает в Германии. В списке её работ значатся следующие произведения для подготовленного фортепиано: «*Sfiorarsi*» (2004) для флейты, саксофона, скрипки, подготовленного фортепиано и ударных и «*Contatto*» (2015) для подготовленного фортепиано [29].

Первым из композиторов Азербайджана подготовленное фортепиано включил **Фарадж Караев** (род. 1943) в «Сонату для двух исполнителей» (1976), которая была написана специально для двух азербайджанских пианистов с учетом их исполнительского мастерства: Джахангира Караева и Акифа Абдуллаева [30]. Начиная с 1979 года **Франгиз Ализаде** (род. 1947) написала несколько произведений, где встречается подготовленное фортепиано: «В стиле Габиль-Саягы» для виолончели и подготовленного фортепиано (1979), «Три акварели» для сопрано, флейты и подготовленного фортепиано на стихи Н. Рафибейли (1987), «Из японской поэзии» для сопрано, флейты и подготовленного фортепиано на стихи Исикава Такубоку (1990), «Апшеронский квинтет» для подготовленного фортепиано и струнного квартета (2001), «Завтра» для скрипки, виолончели, пипы и подготовленного фортепиано (2003) [31]. Несколько позднее другой азербайджанский композитор **Джаваншир Гулиев** (род. 1950) пишет «Семь пьес с интерлюдиями в мугамных ладах» (1982), где удары молоточков по струнам имитируют звучание уда, гоша-нагара, боя стенных часов [32, с. 195]. **Заур Фахрадов** (род. 1965) создает «Вариации на тему «Роберт Шуман»» для клавишника, «*Closed space*» (1991) для рояля, подготовленного фортепиано и клавесина. Это произведение было написано специально для азербайджанской пианистки Рены Рзаевой [33]. В 1987 году **Галиб Мамедов** (род. 1946) создает «Две молитвы» для фортепиано, голоса и магнитофонной ленты, посвященные Кришне и Заратустре. И спустя 5 лет делает вторую редакцию – для подготовленного фортепиано, бас-кларнета, тара, балабана (азербайджанский духовой музыкальный инструмент) и ударных, первое исполнение которого в новой версии состоялось в 2002 году в Баку [34]. И в XXI веке композиторы Азербайджана продолжают обращаться к необычному звучанию подготовленного фортепиано. Так, **Эльмир Мирзоев** (род. 1970) создает свою «*Allegoria sacra*» (2015) для двух исполнителей, где в течение 10 минут подготовленное фортепиано и скрипка дополняются колокольчиками, треугольником и тибетской поющей чашей [35]. В том же году другой молодой азербайджанский композитор **Аяз Гамбарли** (род. 1984) пишет «*Vertical Distortions*» (2015) для подготовленного фортепиано соло [36].

Обзор творчества современных композиторов, представленный в данной статье, подчеркивает важность подготовленного фортепиано в современной музыкальной практике. Несмотря на современные тенденции и появление новых звуковых технологий, разнообразные модификации форте-

пиано сохраняют свою актуальность и востребованность. Освещение творчества многих композиторов, произведения которых редко становились объектом исследований, позволяет раскрыть новые страницы музыкального искусства рассматриваемого в данной работе периода. И актуальность нашей работы во многом связана с необходимостью более глубокого исследования и аппрециации музыкального наследия композиторов нового поколения.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Burke, K. Music Feature: M2 — “At Land’s Edge” Album Review/Interview. Official website of The arts fuse. 19.06.2012. Дата обращения: 22.05.2023. URL: <https://artsfuse.org/63195/fuse-feature-m2-at-lands-edge-album-reviewinterview/>
2. Steve Reich Composer. Official website of S. Reich. Дата обращения: 15.08.2023. URL: <https://steverreich.com/>
3. PIANO | mysite. Official website of C. Fuhler. Дата обращения: 22.07.2023. URL: <https://www.corfuhler.com/piano>
4. 2 instruments | maurizio pisati. Official website of M. Pisati. Дата обращения: 12.07.2023. URL: <http://www.mauriziopisati.com/scores-audiovideo/2-instruments/>
5. Emre Dündar, composer-performer | List of works. Official website of E. Dündar. Дата обращения: 19.11.2023. URL: <https://emre-dundar.com/works/>
6. Миронова, Н.А. Н. С. Корндорф // Московская консерватория. От истоков до наших дней. 1866-2006. Биографический энциклопедический словарь. – Москва: Московская консерватория, 2007. – с. 260-261
7. Кушнир, А.И. Сергей Курёхин. Безумная механика русского рока. – Москва: Бертельсманн Медиа Москоу, 2013. – с. 129-135
8. Багатова, Т.Э. Инновационное в художественном образе мира современных русских композиторов на примере творчества Лилии Родионовой. // Москва: Вестник МГУКИ, 2009. № 5 (31). – с. 221-226
9. Беринский, С.С. Колокола Варшавы: Соната-фантазия на пол. хорал: Для фп. Москва: Композитор. 1998. нот.
10. Беринский, С.С. Концерт : для кларнета, 12 струнных и клавиесина. Москва: Композитор. 1999. нот.
11. Ашинянц, М. Музыка | Композитор Ирина Манукян. Сайт И. Манукян. Дата обращения: 15.08.2023. URL: <https://manukian.wixsite.com/music/music>
12. The official Gearge Crumb website. Bridge Records Management. Дата обращения: 14.06.2023. URL: <https://www.georgecrumb.net/>
13. Копытько Виктор (р.1956) | Белорусская государственная филармония. Официальный сайт Белорусской государственной филармонии. Дата обращения: 02.06.2023. URL: <https://philharmonic.by/ru/artists/kopytko-viktor-r1956>
14. Compositions Of Denman Maroney. Official website of D. Maroney. Дата обращения: 06.03.2023. URL: <http://www.denmanmaroney.com/Compositions.html>
15. Haushka. Official website of F. Bertelman. Дата обращения: 25.09.2023. URL: <https://hauschka-net.de>

16. Klavikon – nonclassical. Official website of nonclassical. Дата обращения: 26.04.2023. URL: <https://www.nonclassical.co.uk/klavikon>
17. Works | Sarah Nemtsov. Official website of S. Nemtsov. Дата обращения: 06.04.2023. URL: <https://www.sarah-nemtsov.de/en/works>
18. Works – Erik Oña. Official website of E. Oña. Дата обращения: 17.07.2023. URL: <https://www.erik-ona.com/works.html>
19. Worby, R. Richard Aphex, John Cage and the Prepared Piano. Official website of R. Worby. 2002. Дата обращения: 14.07.2023. URL: <http://www.robertworby.com/writing/richard-aphex-john-cage-and-the-prepared-piano/>
20. Композитор Сергей Жуков. Официальный сайт С. Жукова. Дата обращения: 16.04.2023. URL: <http://zhukovsergey.com/rus/spisok.htm>
21. Айги, А. Equus. исп: А. Айги и ансамбль «4’33”». SoLyd Records. CD. 2001.
22. Исмагилов Тимур Александрович. Официальный сайт Союза композиторов России. Дата обращения: 26.10.2023. URL: <https://unioncomposers.ru/composer/view/?id=907>
23. Есаян, Р. Молитва перед сном. MUSICANEO. 2010. нот. Дата обращения: 17.03.2023. URL: https://www.musicaneo.com/ru/sheetmusic/sm-162723_molitva_pered_snom.html
24. Писаревский Денис Александрович. Официальный сайт Союза композиторов России. Дата обращения: 15.08.2023. URL: <https://unioncomposers.ru/composer/view/?id=444>
25. Морозова, Л. Опера IYOV: Сеанс чревовещания. Новостной портал LB.ua. 04 марта 2016. Дата обращения: 15.04.2023. URL: https://rus.lb.ua/culture/2016/03/04/329571_opera_iyov_seans_chrevoveshchaniya.html
26. Создатели оперы IYOV поставят роман Тараса Прохасько "НепрОсті". Новостной портал LB.ua. 07 июля 2016. Дата обращения: 15.04.2023. URL: https://rus.lb.ua/culture/2016/07/07/339663_sozdateli_operi_iyov_postavyat_rom_an.html
27. Вышел официальный саундтрек к фильму Зазы Буадзе "Мать Апостолов". Газета «День». 22 декабря 2020. Дата обращения: 17.04.2023. URL: <https://day.kyiv.ua/ru/news/271221-vyshel-oficialnyy-saundtrek-k-filmu-zazy-buadze-mat-apostolov>
28. Naborshikov, I. Иван Наборщиков - Сюита для подготовленного фортепиано (2018). Видеохостинг YouTube. 11 февраля 2018. Дата обращения: 20.06.2023. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=BjfhZAGgHGM>
29. Jamilya Jazylbekova | Werkverzeichnis. Official website of J. Jazylbekova. Дата обращения: 12 сентябрь 2023. URL: <http://www.jazylbekova.de/werkverzeichnis.htm>
30. Фархадов, Р. Фарадж КАРАЕВ: сочинения: соната для двух исполнителей. Official website of F. Karayev. Дата обращения: 15.11.2023. URL: http://www.karaev.net/w_1976_sonata_r.html

31. Giraudet, J.-P. Franghiz Ali-Zadeh. Musicalics – the classical composers database. 30.05.2007. Последние изменения: 25.11.2014. Дата обращения: 15.11.2023. URL: <https://musicalics.com/en/node/84533>
32. Сеидов, Т. Азербайджанская фортепианная культура XX века, Баку: Азербайджанское государственное издательство, 2006.
33. Albertson, D. Zaur Fakhradov – THE LIVING COMPOSERS PROJECT., 02.01.2017. Дата обращения: 18.11.2023 URL: <http://www.composers21.com/compdocs/fakhradz.htm>
34. Мамедова-Фараджева, Л. Музыка, в которой я живу: Галиб Мамедов – 70. Баку: Musiqi dünyasi. 2016. № 2 (67). – с. 7593-7609
35. Works | elmir-mirzoev. Official website of E. Mirzoev. Дата обращения: 20.11.2023. URL: <https://www.mirzoev.net/info-4>
36. Gambarli, A. Vertical Distortions. Paris: Babel Scores. 2015. Дата обращения: 17.11.2023 URL: <https://www.babelscores.com/catalogs/instrumental/8605-vertical-distortions>

Roman VLASSOV

Kazakh National Conservatory,
2nd year master`s student

PREPARED PIANO IN THE WORKS OF COMPOSERS OF THE TURN OF THE XX – XXI CENTURIES

Abstract: *This article examines the use of the prepared piano in the work of contemporary composers, including representatives of America, Europe and the CIS, from the late 20th to the first decades of the 21st century. The main emphasis is placed on analyzing the historical context and, logically, the driving factors influencing the future prospects for the development of the prepared piano. The article also draws attention to the need to explore the work of little-studied composers, as contemporary avant-garde trends have long since become an asset of global musical culture.*

Keywords: *prepared piano, extended piano, experiment, extended techniques, composers, current trends, genre*

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Q.T.Akparova
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Lalə Hüseynova

**6TH INTERNATIONAL SCIENTIFIC SYMPOSIUM
“SPACE OF MUGAM”,
Baku, June 20-22, 2023**



The 6th International Scientific Symposium ‘Space of Mugham’, was held at the National Conservatory, Baku, from June 20th to 22nd, 2023, in conjunction with an international festival and a competition for performers of *mugham* and other *maqam* related genres. The Space of Mugham is supported by Mehriban Aliyeva, President of the Heydar Aliyev Foundation, First Vice-President of the Republic of Azerbaijan, and Goodwill Ambassador of ISESCO.

Held in hybrid format and in Azerbaijani, Russian, and English languages with simultaneous translations, this symposium was a gathering of local and foreign researchers who shared knowledge about mugham and maqam-based music across the Islamic world. It was a fascinating three days of comparative exchange regarding the historical development, musical characteristics, teaching, research methods, composition, and archiving of ‘Azerbaijani *mugham*, Iranian *dastgah*, Uzbek and Tajik *makom*, Pakistani *qawwali*, Indian *raga*, as well as Turkish, Arab, Jewish, and Uyghur *maqam* music’ (Proceedings of the 6th International Scientific Symposium Space of Mugham). While the various traditions share similarities in the modal structures, they are distinct systems with different approaches to melodic and rhythmic development, improvisation, composition, and performance practices. They appear in diverse contexts such as court traditions, Sufi ritual practices, and Quranic recitation, and have gone through transformations due to colonialism and nationalism.



The presentations gave valuable insights into the concerns of academics and practitioners regarding research methodologies and analysis, new creativities, and transmission of knowledge about maqam-based music in the various countries. In her plenary paper “On the Concept of Mugham in Azerbaijani Music”, Sanubar BAGHIROVA (Azerbaijan) provided a holistic vision of the mugham by considering in totality various aspects of the phenomenon of mugham. These aspects include its terminology, modal system, the process of historical formation of the dastgah, its evolution in the twentieth century, and other issues. In turn, Rachel HARRIS (UK) highlighted the recent shift in theoretical focus from the study of maqam as icons of the nation that was prevalent in the twentieth century towards research on musical circulation, spiritual contexts, and change across the Islamic world. She stressed that new research methodologies that cross geographical and cultural borders need to be formulated for this kind of research in her plenary paper “Maqam Geographies: New Approaches to the Study and Practice of Maqam”.

Investigating treatises and old manuscripts represented one of the ways to unearth information about the origins, historical development, and circulation of the maqam genres that might be neglected in the bounded narratives of the nation state. Suraya AGAYEVA (Azerbaijan)’s pointed out that the study of medieval manuscripts written in cuneiforms helped her to revise the existing chronology of the formation of the mugham genre of Azerbaijani Turks and to learn about the early names and evolution of the mugham. Nilufar BOTIROVA (Uzbekistan)’s study on

the history, theory, and practice of the Sufiyana Kalam or Kashmir Maqom in India and Pakistan, was based on the treatise ‘Taranai Surur’ Daya Ram Karu Khushdil that was created in Kashmir in the 18th century. Mohsen MOHAMMADI (USA/Iran) traced the emergence of the *dastgah* as a concept to the seventh century manuscript of musician Barbad that referred to seven modes. In the thirteenth century, Safi-od-Din Ormavi and Mohammad Nishāburi wrote manuscripts about music systems derived from twelve modes and six modes. Ormavi’s theory became the main source used in North Africa and Central Asia in the fourteenth century.

The historical evolution of the shared Central Asian Shasmaqom was also an important topic of the symposium. Faroghat AZIZI (Tajikistan) studied the history of the Shasmaqom in Tajikistan from the treatise Bayozi Shashmaqom that was written by the Tajik scholar-makomist Ustod Fazliddin Shakhobov. This treatise on Shashmaqom was the only treatise created during the Soviet era that was written by a member of the Tajik (Bukhara) classical school of maqom. Alexandr DJUMAIEV (Uzbekistan) discovered another written source from the late Middle Ages that is kept at the Institute of Oriental Manuscripts of the Russian Academy of Sciences (in Saint-Petersburg). The collection of poetic texts found in the Treatise on Maqamat (Risala-yi Maqamat) provided a history to the formation of the Bukharian Shashmaqom.



Historical studies also revealed the connections between poetry and maqam. Asliddin NIZAMOV (Tajikistan) explored the relationship of the *ghazal* and

soqiname poetic genres on the formation of the Tajik classical music Shashmaqom cycle. Nissim LUGASI (Israel), the director of the Maqamat School of Eastern Music in Israel, demonstrated how the Hebrew language is essential in Jewish Maqam music known as *piyyut* (sacred poetry) that is chanted in synagogues. He sang some *piyyut* to show that they have their own unique melodies, maqams, and rhythms. Other presenters illustrated the relationship between the maqam and poetry in religious contexts. Dilarom KAROMAT (Uzbekistan) examined the use of raga and maqam in qawwali that was originally performed at Sufi shrines in North India while Fakhraddin BAKHSHALIYEV (Azerbaijan) examined the poetry and music in the Sufi rituals in the modern period.

Regarding musical circulation, Will SUMITS (Turkey) looked at the transnational movement and commercialization of *maqam* music and the processes of musical change that came with music publishing and gramophone recording in the late Ottoman Empire (1875-1928). Using historical sources and iconography of the instruments, Genichi TSUGE (Japan) traced the circulation and connections of the long-necked plucked lutes with skin sound tables such as the *tar*, *shidurghu*, and *qupuz* in South Caucasus and Central Asia that were used to play maqam music.

In tandem with the festival and competition that featured both classical and newly created modern mugham music, there were stimulating and informative presentations about the characteristics of classical mugham in Azerbaijan and new approaches for the study of mugham. These presentations were exemplified by the daily performances of classical mugham at the symposium by well-known performance groups from Baku. Rauf BAHMANLI and Saadat VERDIYEVA (Azerbaijan) showed that the ‘sound’ of Azerbaijani folk dances and songs can be found in the structure of mugham dastgahs, particularly in the parts such as *reng* and *tesnif*, that are based on clear metro-rhythms. Two interesting papers on new approaches to the analysis of mugham included the singing voice and the dancing body. Alexandria Sultan von BRUSSELDORF (USA/Azerbaijan) discussed the use of medical technologies and acoustic analysis to investigate the larynx position, timbre, vibrato, and techniques used by Azerbaijani mugham singers. Sashar ZARIF (Canada) explained how he danced the mugham and created movements from memories, music, and mystical poetry that were inspired by Sufi and shamanic rituals.

At the same time, navigating the complexities of tradition versus modernity in the newly formed national art forms that are sponsored by the state, formed another pressing topic of discussion. During the festival, the participants were able to experience some of these national performances that were performed by famous mugham specialists and virtuoso performers trained in the conservatories in several big concert halls. Sevil FARHADOVA (Azerbaijan) elucidated the efforts of the famous *khanende* (vocal mugham performer), Ustad Alim Gasimov who has brought the mugham performing tradition to great heights and at the

same time kept the spiritual elements in the music. With live renditions from a local teacher/performer Shirzad FATHALIYEV and Leyla GULIYEVA (Azerbaijan) explained how the folk instrument *balaban*, that has been added to the Azerbaijani classical mugham ensemble (that originally consists of a *tar*, a *kamancha* and a *khanende*), has influenced the teaching and performances of mugham. Lala Huseinova and Malik MANSUROV (Azerbaijan) in their joint presentation, deliberated the changes in modern mugham compositions and issues of interpretation of the traditional mugham cycle or dastgah and the teaching of uniform *redifs* in educational programs. It would have been illuminating if the performing artists themselves could share their experiences at a roundtable about performing classical maqam-based music and new creations.

As Michael CHURCH emphasized in his plenary paper, many of the maqam-based musical genres are ‘under threat because of war, politics and disease.’ Novel methods of transmission and systems of teaching are needed to revitalize mugham and related traditional genres of modal music in different parts of the world. Some of the papers that pointed to the methods, problems, and solutions in pedagogy include the teaching of: (i) rhythm in the classical Shashmaqom (Abduvali ABDURASHIDOV, Tajikistan), (ii) *falak* or maqom of the Tajik Mountain (Faroghat AZIZI and Sadullo KARIMOV, Tajikistan); (iii) *gaval* musical performance (Ayten MAHARRAMOVA, Azerbaijan); (iv) Indian classical Carnatic Music (Ilkhas MAMMADOV, Azerbaijan and Bhavana PRADYUMNA, India-France); and (v) concept of maqam in the traditional Turkish Music (Yakup Selim SHENER, Turkey).

In the final analysis, the collection and archiving of written documents and sound recordings of traditional modal (maqam-based) music are critical for safeguarding and for the reference of future generations as the music is changing so quickly. Information about the collections in various places were highly appreciated. Abdullah AKAT (Turkey) introduced the collections in DÂRÜLELHAN (House of Melodies) that is housed in Istanbul University today. Founded in 1916, this was the first official music school of the Ministry of National Education in the Ottoman period. The collection contains compositions and folk songs of Turkish makam-based music. Record Collectors, Gulhuseyn KAZIMLI and Turan IBRAHIMOV (Azerbaijan), enlightened the audience about their search for old recordings of Azerbaijanian music and their database of more than six hundred gramophone records. Between 1906-1912, Azerbaijani singers were recorded by gramophone companies such as the Gramophone Co., PATE, Ekstrafofon, and Sport-Record.

Irada KOCHARLI (Azerbaijan) dealt with the issues of preservation and digitization of the national musical heritage and sheet music manuscripts that are presently stored in the archives of ANAS Institute of Architecture and Art. Of particular interest were the sheet music manuscripts of symphonic mughams and

other mugham pieces by the renowned Azerbaijani composer Fikrat Amirov obtained from the Archive. Zulfiya MURADOVA (Uzbekistan) shed light on the collection and digitization of recordings of the makom-based music at the Audio archive of the Fine Arts Institute of the Academy of Sciences of the Republic of Uzbekistan. Information about the collectors and the heritage masters of makom are also kept in the archives. Fatima NURLYBAYEVA (Kazakhstan) gave an overview of the archival materials of mugham and other maqam-based music that were collected by French researchers in Central Asia and the Middle East from 1900 to 1963 and stored in the Audiovisual Department of the National Library of France.

It was a privilege and honour to be invited to attend and write about this inspiring symposium. Congratulations to the organizers, Prof. Sanubar Baghirova, and Prof. Lala Huseinova, and their team for a thought-provoking and enjoyable event. Heartfelt thanks to the classical and modern mugham artists for their exhilarating performances during the symposium. All good wishes for the next symposium and festival!

Prof. Dr. TAN Sooi Beng
ICTMD Vice-President,
School of the Arts,
University of Science Malaysia.

SIMPOZIUMUN GÖRÜNMƏYƏN TƏRƏFLƏRİ

AMK pandemiya qabaq 2017, 2018 və sonra (2022 və 2023) möhtəşəm binasında beynəlxalq və hətta ümumdünya elmi tədbirlərə imza atmışdır. Bu tədbirlərdə professor-müəllim heyətinin, xüsusilə də Təşkilat komitəsinin səyləri və səriştəsi “Muğam aləmi” Festivalı çərçivəsində keçirilən Simpozium günlərində (20-23 iyun, 2023 il) də özünü bir daha göstərdi.

Beynəlxalq əhəmiyyətli Simpozium və konfranslarda bir çox ölkələrin nümayəndələri bir araya gəlməklə, deyərdim ki, əsl yaradıcılıq abu-havası yaratdı. Şübhəsiz ki, məruzələrin dinlənilməsi və müzakirəsi yenə də simpoziumun ən maraqlı hadisələrindən oldu. Bütün məruzələrin əvvəlcədən elektron formada iştirakçılara təqdim olunması materiallarla tanış olmaq üçün çox yaxşı fürsət idi. Məruzə mətnləri yəqin ki, forum günlərindən sonra da diqqət mərkəzində olacaq və onlardan hər biri, elə bilir ki, dövrüyyədə özünə layiq yerini tutacaqdır. Beləliklə, mövzular, metod və yanaşmalar, baxış bucaqları müxtəlif olduğu təqdirdə məruzələr ən ədalətli hakim olan Zamanın mühakiməsinə təqdim olunmuş oldu.



Bu kimi beynəlxalq tədbirlərin keçirilməsində dil və ünsiyyət məsələləri yenə də əsas yerlərdən birini tutur. Sovet illərindən post-Sovet dövrünə adlandıqda linqvistik vəziyyətin xeyli dəyişməsi, ingilis dilinin hakim mövqeyə çıxması hər kəsə yaxşı bəllidir. AMK-nın salonlarında ingilis dilli məruzələr heç vaxt bu qədər böyük yer tutmamışdı. Müəllim və tələbələrımız üçün bu artıq adi bir hadisəyə çevrilmişdir. Lakin biz beynəlxalq tələblərə daha yaxşı cavab verən vəziyyətə

yətə doğru keçid dövrünü yaşayırıq. Yeni şəraitə uyğunlaşmaq asan deyil. Lakin bir çox beynəlxalq forumlarda olduğu kimi, qeyri-ingilis dilində olan məruzələrin ingiliscə mətnləri bir qayda olaraq ekranda göstəriləydi (sinxron tərcümə olsa belə) yəqin ki, simpoziumun nüfuzunu daha da artırardı.

Bu kimi simpozium və konfransların şübhəsiz ki, başqa üstünlüklərindən danışmaq istərdim. Köhnə dostlarla görüşlərin, yeni, ilk dəfə gördüyümüz tədqiqatçılarla tanışlıqların elmi dəyərindən başqa mənəvi tərəfləri də vardır. İştirakçılarla aparılan şəxsi və qeyri-rəsmi söhbətlər çox vaxt dar çərçivədə, hətta ikilikdə baş verdiyi üçün adətən gizlin qalır, lakin onların da nə zamansa elm camiasına təqdim olunması mümkün və zəruridir.

İclaslar iki və qat-qat çox bölmələrdə keçirsə (məsələn ümumdünya konqreslərində), təbii ki, bütün məruzələri dinləmək müəssər olmur. Belə hallarda, imkan tapıb nadir şəxsiyyətlərlə görüşmək vərdişlərinin təbiyə olunmasını gənclərə tövsiyə edərdim.

İran dəsgahları və digər milli makam məktəblərinin gözəl bilicisi **Doktor Jean Dürinqlə** ünsiyyət zamanı sənətin incə məqamları barədə maraqlı məlumat əldə etdik. Etnomusiqişünaslıq elmində musiqi mədəniyyətlərinin daxili və xarici tədqiqatçıların imkanları bir-birindən fərqləndirilir (onlara *insider* və *outsider* deyilir). Dr. J.Dürinq bir çox onilliklər ərzində İran və Azərbaycan dəstgahlarını praktiki və nəzəri cəhətdən öyrənmiş, onların ruhuna yaxından bələd olmuşdur. Söhbət zamanı hörmətli qonağımız bu barədə maraqlı açıqlamalar verdi.

– Mən tədqiqat obyektinə münasibətdə əlbəttə ki, özümü *insider* kimi hiss edirəm. Bu bizim üçün bir ailə ənənəsinə çevrilmişdir. Oğlum və nəvəm də dəstgah sənətini ifa edirlər. Təkcə Şərq monodiyasını oxumaq bizə çətin gəlir. Bununla belə tədqiqatçı məhz oxuma sənətinə dair olduqca maraqlı məruzə oxudu: “İran klassik musiqisində *təhrir boğaz* texnikası və melodik bəzək forması kimi”.

Hesab edirik ki, xanəndəlik sənətinə yiyələnmək üçün dili, qəzəlləri və xüsusi oxu tərzini də mənimsəmək lazımdır. Görünür, Dr.J.Dürinq bu sənətin ifa qaydalarına yiyələnməkdən sonra onun tədqiqatçısı olmaq məqsədini qoymuş, oxumağa meyl etməmişdir. Bu barədə adətən yerli musiqiçilərin (*insider*) problemləri yaşanmır.

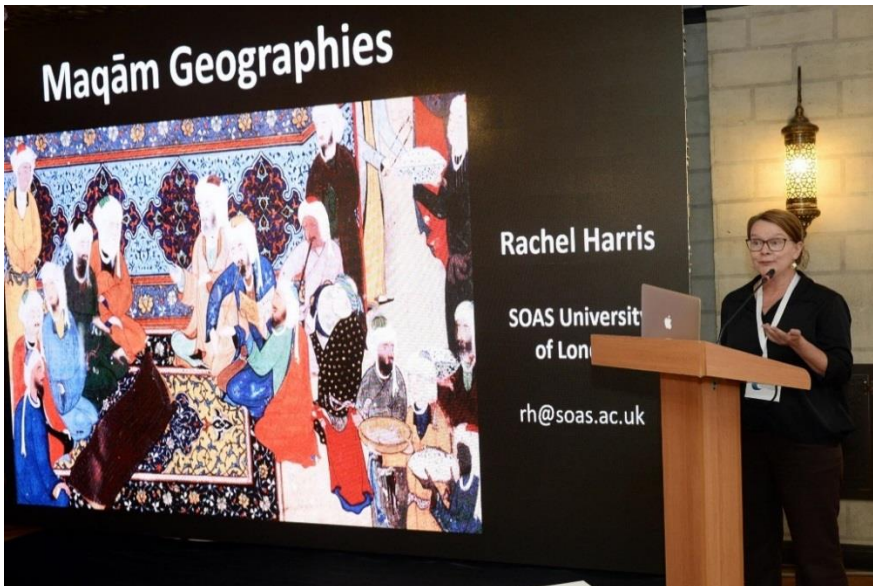
Görkəmli Fransa aliminin Azərbaycan aşığı havalarına qarşı *outsider* münasibəti sezişirdi. Onun Plənar iclasda bir aşığı musiqi nümunəsini “İran havası” kimi təqdim etməsi dərhal sual doğurdu. Şəxsi söhbətlərində isə J.Dürinq bu adı Aşığı Ədalətdən eşitdiyini bildirdi: “Aşığı özü belə dedi!”. Halbuki milli tədqiqatçılar mədəniyyətin öz daşıyıcıları (yəni, *insider*) olaraq, belə bir adı eşitcək onu dəqiqləşdirərdilər.

Qocaman Yaponiya musiqi şərqşünası, tanınmış mənbəşünas – alim Geniçi Tsuge Bakını tez-tez ziyarət edən iştirakçılar arasında idi. Fars dilli mənbələrlə sərbəst işlədiyi üçün dəyərli tədqiqatlara imza atmışdır. Buna baxmayaraq, o da özgə (*outsider*) tədqiqatçı kimi, tarixi milli alətlərimiz barədə müəyyən xətdən

qaça bilmədi. Sözsüz ki, musiqini kənardan tədqiq edən alimlər həmin mədəniyyətə qarşı ehtiyatla yanaşmalıdırlar. Lakin bütün bu iradlara baxmayaraq, səriştəli alimlərin konfransa təşrif buyurması, şübhəsiz ki, müsbət haldır və çox gərəkli müzakirə və bəzən də mübahisələrə yol açır.

Simpoziumun qeyri-rəsmi söhbətlərində dəfələrlə **axsaq** ritmik üslub barədə söhbət açıldı. Mövzu son zamanlar xüsusi marağımı cəlb etdiyi üçün çox yerinə düşdü. İran-Britaniya təmsilçisi **Said Kordmafi** sözü gedən üslub haqqında Məşriq ölkələri timsalında – həm də **axsaq üsullar** adı ilə geniş məlumat verdi. Onun ingiliscə məruzəsini belə səsləndirmək olar: “İqə qaydaya riayət, yoxsa qaydanı pozmaqdır? Məşriq klassik musiqisində bəstəçilik və improvizə (bədəhətən) ifalarda ölçü strategiyasının dixotomiyası”. Demək istərdim ki, bu kimi mövzularda mütəxəssislər ritmik quruluşun mənşəyini bəzən əruz vəznə ilə əlaqələndirməyə meyl edirlər. İclasdan sonra məruzəçi ilə dərhal səmimi dialoq qura bildik (o, yəqin ki, məruzəsinə göstərilən marağa görə sevinirdi). Lakin axsaq ritmlərin mənşəyinə gəlincə, bu üslubun Osmanlı sənət ənənəsindən qaynaqlandığını qəti şəkildə bildirdikdə, təbii ki, biz də məmnun qaldıq. Bu sənətin daha dərin ənənələri isə Türk xalq(larının) musiqisi, məsələn, saz, dombra, dütarda çalınan epik instrumental havalar təşkil edir. Axsaq üsulların müxtəlif musiqi mədəniyyətlərinin janr laylarında təkamülünü öyrənmək aktual məsələlərdən biridir.

Britaniyalı mütəxəssis Reyçil Harris Uyğur mukam sənətinin tədqiqi ilə məşğul olur. Hazırda isə o, Londonda yaradılmış maraqlı bir layihəyə qoşulmuş və simpoziumda maraqlı bir mövzu təqdim etdi: “Maqam Geographies: New Approaches to the Study and Practice of Maqam”.



Bildiyimiz kimi, çağdaş zamanda makam mədəniyyətinin bəzi milli məktəbləri (məsələn, Uyğur, İraq, Suriya və başqa) Vətəndən kənarda fəaliyyət göstərməyə məcburdur və dövlət dəstəyindən məhrum olan sənətkarlar kosmopolitizm şəraitində çıxış edirlər. Bu şəraitin sənətə göstərdiyi təsiri qaçılmazdır və bir qədər mənfi olsa da öyrənilməsi vacibdir. Tədqiqatçıların belə bir layihə üzərində işləməsi isə sözsüz ki, müsbət bir haldır.

Arada imkan tapıb Reyçil Harrisdən də məni düşündürən mövzu barədə bir qiymətli məlumat aldım. Axsaq üsullar Uyğurlar arasında da geniş yayılmış və dərvişlər tərəfindən istifadə olunur.

Simpoziumun dəyərli qonaqlarından biri, hazırda Daşkənddə yaşayan görkəmli tacik musiqişünası Abduvəli Abdurəşidov Özbək-Tacik “Şaşmakom”unun görkəmli tədqiqatçılarındandır. Hörmətli mütəxəssis sənətin məqam qanunauyğunluqlarını tənbur alətinin pərdələr düzümü əsasında, deyərdim ki, nümunəvi şəkildə tədqiq etmişdir. Simpoziumda isə “Şaşmakom” silsiləsinin ritmik aspektinin metodikasını təqdim etdi. Əruz bəhrləri ilə doyanın üsulları arasında yaranan komplementar ritmika əyani formada təqdim olundu. “Аруз и музыка: о новом методе преподавания ритмики классической музыки Шашмакома”. Məruzə bir sıra mühüm nəzəri məsələlərə toxunsa da, metodiki səpkidə hazırlandığı üçün onların hamısını əhatə etmək imkanı yox idi. Maraqlıdır ki, əruz bəhrlərinin musiqi təcəssümü variantlığı və temp müxtəlifliyi ilə şeirdən seçilir. Bu xüsusiyyətlər müasir şeirşünaslıqda az toxunulduğu üçün müasir musiqi araşdırmalarının aktual məsələlərindən hesab olunur.

Əruz vəzni “vurgulu xanə sistemi” ilə (“акцентная система такта”) uyşduğu üçün başqa bir anlayışı da xatırladır – “Xanə içrə yazılan formul” (“формула, вписанная в такт”). Dr.A.Abdurəşidovla fikir mübadiləsi zamanı bir daha bəlli oldu ki, həmin anlayışların nəzəri cəhətdən tam şəkildə işlənilməsinə yenə də bir ehtiyac vardır.

Bəzi ritmik prinsiplərin ürəyin nəbzi və ya hissiyyatı ilə qavranılması da əslində perspektivli məsələlərdəndir və musiqi ilə şeirin qarşılıqlı əlaqələrində bioloji, psixoloji faktorların iştirakını tələb edir.

Uyğur musiqi duetinin (dəf və oxuma) maraqlı ritmik şəkil təqdim etdiyi mukam şöbəsində ritmik formulun və mukamın adı elan edilməsə də, bu cəhətləri ifaçılarla apardığım söhbət zamanı dəqiqləşdirdim. Nəva mukamı, Cula şöbəsi. 8/8 ölçülü ritmik formul da şöbənin adını daşıyır.

VI “Muğam Aləmi” simpoziumunun ümumi mövzusu və düşünülmüş bölmə başlıqları müasir elmin aktual problemlərinə yönləndirilmişdi. Eyni zamanda muğam sənətinin sonsuz dünyasında meydana gələn gözlənilməz sualların məşvərət-məsləhət edilməsi üçün ən yaxşı imkanlar var idi. Sözsüz ki, iştirakçıların qənaətləri çox rəngarəng idi.

Məsələn, Kanadadan gəlmiş soydaşımız Zərif Saşar özünün rəqs-musiqi layihələri ilə, o cümlədən muğamları rəqsin dilinə çevirmək məharəti ilə bey-

nəlxalq aləmdə şöhrət tapmışdır. Lakin onun performansları və məruzəsindən başqa, rəqqas öz ailəsinin yaşlı nümayəndələrindən söz, hava, oyun incilərini də özündə yaşatmaqdadır. İstedadlı musiqişünas-alim professor Zümrüd Dadaşzadə onun folklor nəğmələrinin arxaik və özəl üslubunu dərhal sezə bilmişdi. Mən isə Zərifin ifasında “Yar bizə qonaq gələcək” mahnısının çoxdan axtardığımız bir variantını eşitdiyimiz üçün xeyli məmnun qaldım. Lakin mahnının köhnə variantı hələ sənədləşdirilmədiyi üçün öz fikir və mülahizələrimizi bildirmək hələ tezdir.

Fəttah Xalıqzadə

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
AMK-nın professoru

“Konservatoriya” elmi jurnalının tələbləri

“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, elmi rəhbərinin adı) və vəzifəsi (işlədiyi yer, müəssəsinin ünvanı)
4. E-mail
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, 12-lik ölçüdə, 1 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 10-20 A4 formatlı səhifə çərçivəsində olsa yaxşıdır.
- Elmi məqalə araşdırmaırsa not nümunələrinin olması vacibdir. Not nümunələri not yazan proqramların birində səliqəylə yığılmalıdır. Kserokopyanın görüntüsü keyfiyyətsiz olarsa məqalənin üstündə verilə bilməz.
- Sadalanan tələblər olmayan məqalə geri qaytarıla bilər.

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

Требования научного журнала "Консерватория"

Научный журнал "Консерватория" был утвержден на заседании Учёного Совета Азербайджанской Национальной Консерватории (Протокол № 7 от 26 декабря 2008 года). Журнал был зарегистрирован Министерством Юстиции Азербайджанской Республики в 17.12.2008г. (Сертификат № 2770). Print ISSN 2518-7074, Online ISSN 2522-1612. Журнал входит в утвержденный ВАК Азербайджанской Республики перечень ведущих рецензируемых научных журналов.

Структура статьи:

1. Имя и фамилия автора;
2. Фото автора;
3. Статус (научное название или название научной степени или степень магистра или доктора философии в организации) и должность (рабочее место, адрес);
4. Электронная почта;
5. Заголовок статьи (не более 8 слов). В конце заголовка не нужно ставить точку.
6. Резюме (4-5 предложения) и ключевые слова (6-10 слов) на том языке, на котором написано статья;
7. Статья в пределах 10-20 страниц формата А4;
8. Текст статьи (К тексту могут быть приложены фотографии, таблицы и нотные примеры. Ксерокс и сканер нотных примеров должны быть высокого качества);
9. Список литературы (статья со слишком большим списком литературы и также без каких-либо ссылок не приемлема);
10. Резюме и ключевые слова на двух языках;
11. И.Ф.О. и научные звания рецензентов;

Формат представленных статей:

Статья, опубликованная рукопись (1 экземпляр) и его электронная версия (CD-диск или флэш-карты) представляется с 2-мя рецензиями. Рукопись и CD не возвращается. Статью можно отправить на Email: azconservatory@gmail.com Статья должна быть представлена на азербайджанском, русском или английском языках. Шрифтом Times New Roman, размер шрифта 12, с интервалом 1. Статьи не отвечающим вышеуказанным требованиям могут быть возвращены авторам.

Научное значение статьи

Научная статья является научно-исследовательской работой. Цитирование книг и статей автора, которые были ранее опубликованы, не представляют научную ценность для статьи. Использование других идей без ссылок рассматривается как плагиат. Котировки в кавычках без ссылок рассматривается как непрофессиональный подход. Издательская группа не обязана искать и ссылаться на данные цитаты. Научная новизна статьи должна быть четко написана в конце статьи. Статья будет немедленно возвращена, если в статье обнаружится факт плагиата. Рассматривается как плагиат не только предложение, но и использование мыслей и идей других. В случае возникновения проблем с определением научной ценности статьи, редакция будет принимать решение на основе мнений совета научных экспертов. Мнение членов редакции научного совета может храниться в тайне. Научные статьи представляются в журнал в сочетании с двумя рецензиями. Научная степень рецензента должна быть выше, чем у автора статьи. Рецензенты должны внимательно прочитать статью, прежде чем писать свое мнение. Рецензия даётся не исходя из таланта и личности автора, а на конкретную статью. Редакция доверяет мнениям рецензентов. Если возникнет проблема с плагиатом, за это ответственность несут рецензенты. Должны быть ссылки на научные источники. Цитируемые должны быть предметом в рамках научной литературы. Список литературы в конце статьи нумеруются, например, [1] или [1, с.119].

Requirements for “Conservatory” scientific journal

“Conservatory” scientific journal was approved by Azerbaijan National Conservatory Scientific Board and registered by the Ministry of Justice of Azerbaijan Republic on 17.12.2008 under Certificate number 2770. Print ISSN 2518-7074, Online ISSN 2522-1612. The journal is included in the list of leading peer-reviewed scientific journals approved by the Higher Attestation Commission of the Republic of Azerbaijan.

Structure of an article

1. Name and surname of an author
2. Photograph of an author
3. Affiliation (academic rank, scientific degree or honorary title or the institution for doctoral candidate and dissertant) and position (place of work, address)
4. Email
5. Title of the article (Block letters)
6. Abstract of the article in original written language (4-5 sentences) and key words (6-10 words)
7. Text of the manuscript, images including musical notes
8. List of references
9. Abstract and key words in two other languages
10. Reviewers

Format of the submitted article

- Printed manuscript (1 copy) and its electronic version (in CD or flash memory) together with 2 reference letters should be presented. Submitted manuscript and a CD are non-refundable. Manuscript could be emailed to the journal to azconservatory@gmail.com Manuscript should be written in Azerbaijan, Russian or English languages using Times New Roman 12 font size and 1 line spacing.

Scientific impact of the article

The scientific value of the article to be published in the scientific journal, first identified. Articles cannot be contrary to the grammar. Beautifully written article is advantage for the author. At least one problem should be addressed and solved in the scientific article and concluded at the end of the article. Scientific article is research work. Citations of books and articles have been published before do not give scientific value to the article. Usage of other ideas without citation is considered as plagiarism. Quotes within the quotation marks without references is considered as non-professional approach. Publishing group is not obliged to find and use those citations.

Scientific novelty of the article should be clearly indicated at the end of the article. Article will be immediately returned if the fact of plagiarism is detected in the article. Not only sentence, but also usage of the thoughts and ideas of others is considered as plagiarism. If the fact of plagiarism is detected, the author who published his work or book first to be justified. The author who has found that his work is plagiarized may complain to the Higher Attestation Commission and request the retract the scientific status of the article. In case of problems with the determination of the scientific value of the article, editorial board will make decision based on the opinions of scientific board of experts. The editorial staff may keep confidential the members of scientific board.

KONSERVATORİYA

ELMİ NƏŞR

№ 3 (60)

Bakı – 2023



<http://konservatoriya.az/>

“Konservatoriya” jurnalı 2023 № 3 (60), 92 s.

Yığılmağa verilmişdir: 23.09.2023

Çapa imzalanmışdır: 29.09.2023

Tiraj 250 nüsxə, sifariş № 242

“Mütərcim” NPM-də çap olunmuşdur.

Bakı, Rəsul Rza küç., 125/139b

Tel./faks 596 21 44

e-mail: mutarjim@mail.ru
