



**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*

№ 4 (61)

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 etibərən Print və
Online ISSN almışdır.



“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.



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.

REDAKSİYA 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,
Əməkdar incəsənət xadimi, professor

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, Əməkdar incəsənət xadimi

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, AMK-nın professoru

Malik Mansurov

Xalq artisti, dosent

NÖMRƏNİ HAZIRLADI:

Baş redaktor***Lalə Hüseynova***

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, Əməkdar
incəsənət xadimi, professor

Baş redaktorun müavini***Ülkər Əliyeva***

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

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

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,

Operator:***Gülənarə Rzayeva*****Dizayn:*****Gülənarə 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: Gülənarə Manafova)

Email: azconservatory@gmail.com

Sayt: konservatoriya.az

© AMK - 2023

MÜNDƏRİCAT

FƏTTAH XALIQZADƏ – 70.....	6
Etnomusiqişünaslıq	
Fəttah XALIQZADƏ, Arzu ƏLİYEVƏ	
Salyanın musiqi həyatında autentik folklor ənənələri.....	7
Bəstəkar yaradıcılığı	
Zümrüd AXUNDOVA-DADAŞZADƏ	
Fərəc Qarayev fenomeni haqqında düşünərkən (bəstəkarın 80 illik yubileyi münasibətilə)	24
İfaçılıq sənəti	
Rövşən QURBANOV	
Xalq çalğı alətləri ansambllarının təşəkkülü və formalaşması.....	34
Bəstəkar yaradıcılığı	
Zəhra QARAYEVƏ	
Fikrət Əmirovun violin və fortepiano üçün “Muğam-poema”sında üslub xüsusiyyətlərinə dair.....	44
Bəstəkar yaradıcılığı	
Эльнара АМИРОВА	
О некоторых особенностях музыкальной драматургии в современных балетах азербайджанских композиторов.....	54
İfaçılıq sənəti	
Mehriban KƏRİMOVA	
Azərbaycanda fortepiano və xalq çalğı alətlərinin qarşılıqlı əlaqəsinin əsasları.....	63
Musiqi və dil	
Самира ИМАНОВА	
Использование песенного материала на разных этапах обучения английскому языку.....	70
Musiqi və poeziya	
İradə KÖÇƏRLİ	
Qurban Səidin qəhrəmanı nəyə görə Azərbaycan dilində bayatı/şikəstə oxuyur.....	82
Tədbirlər, hadisələr, olaylar	
Zümrüd PAŞAYEVƏ	
Azərbaycanın musiqi incisi – Şuşa şəhəri.....	88
Fazilə NƏBİYEVƏ	
Fikrət Əmirovun musiqi irsi məktəblərarası elmi-yaradıcılıq müstəvisində.....	92

FƏTTAH XALIQZADƏ – 70

2023-cü il dekabrın 21-də Azərbaycan Milli Konservatoriyasının professoru, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, Əməkdar incəsənət xadimi Fəttah Xalıqzadənin 70 yaşı tamam oldu.

Böyük alim, təvazökar və səmimi insan olan Fəttah müəllim ötən illərinə fərəhlə baxa bilər. Belə ki, musiqişünaslıq sahəsindəki axtarışları musiqi elmi üçün böyük əhəmiyyətə malikdir. Görkəmli musiqişünasın yeniliklərlə zəngin olan elmi irsi gələcək nəsillər üçün bir ümmandır. Əminliklə deyə bilərik ki, bu dolğun və çoxşaxəli irs istər keçmişə, istərsə də gələcəyə işıq salmaqdadır.



Fəttah Xalıqzadəni beynəlxalq elmi dairələrdə çox yaxşı tanıyırlar. O, UNESCO nəzdində fəaliyyət göstərən Ənənəvi İrs üzrə Beynəlxalq Şuranın üzvüdür və onun konfrans və simpoziumlarında Azərbaycan musiqi elmini layiqincə təmsil edir. Dəfələrlə xarici ölkələrdə etdiyi məruzə və çıxışları, nəşr olunmuş məqalələri Fəttah müəllimin milli musiqimizin dünya miqyasında təbliğinə yönəlmiş dəyərli xidmətidir.

F. Xalıqzadənin fəaliyyəti təkcə elmi axtarışlarla məhdudlaşmır. Onun pedaqoji fəaliyyəti bu sahədəki obrazını tamamlayır. Bu gün Azərbaycan Milli Konservatoriyasında yubilyarlarla çiyin-çiyinə çalışan professor və müəllim heyətinin bir çoxu onun tələbələri olub. Fəttah müəllim indi də böyük əzmlə gənc nəsil etnomusiqişünaslar yetişdirməkdədir.

Əlbəttə ki, F. Xalıqzadənin yaradıcılığı qeyd olunanlarla məhdudlaşmır. Məhz bunun nəticəsidir ki, musiqişünaslığın müxtəlif sahələrində göstərdiyi səmərəli fəaliyyətinə görə o, yüksək dövlət təltifinə - Əməkdar incəsənət xadimi fəxri adına layiq görülmüşdür.

Əziz və hörmətli Fəttah müəllim!

“Etnomusiqişünaslıq” kafedrasının professor və müəllim heyəti adından Sizi 70 illik yubileyiniz münasibətilə ürəkdən təbrik edir, Sizə möhkəm can sağlığı, uzun ömür, elmi fəaliyyətinizdə uğurlar arzulayırıq!

*Azərbaycan Milli Konservatoriyasının
“Etnomusiqişünaslıq” kafedrası*

Fəttah XALIQZADƏ

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,

AMK-nın professoru

Email: halikzade@mail.ru

Ünvan: Bakı şəhəri, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

Arzu ƏLİYEVƏ

AMK-nın məzununu, sənətsünaslıq magistri

Email: arzu_alizade_1986@mail.ru**SALYANIN MUSIQİ HƏYATINDA
AUTENTİK FOLKLOR ƏNƏNƏLƏRİ**

Xülasə: Salyan rayonu Azərbaycanın folklor coğrafiyasında xüsusi mövqeyi olan və indiyə qədər mədəni kimlik baxımından bir qədər müəmmalı qalan ərazilərdəndir. Qismən bu rayonda görüşən Muğan və Şirvan mahalları (müvafiq olaraq, Kürün sağ və sol sahilləri) cənubdan Lənkəran-Astara regionu, qərbdən Mil düzü, şimaldan isə Bakı-Abşeronla çevrələnir. Salyan əvvəllər qonşu Neftçala və Hacıqabul rayonlarının bəzi kəndlərini də əhatə edirdi. Əsrlərdən miras qalmış yerli musiqi folkloru, xüsusilə də onun autentik ənənələri indiyə qədər geniş və sistemli şəkildə öyrənilməmişdir. Qeyd edilən cəhətlər və eləcə də, arxaik folklorun aşınması mövzunun aktuallığını şərtləndirmişdir. Bu səbəbdən Salyanın özünəməxsus autentik folkloruna məxsus 30 nümunə əldə edilərək yerli musiqi ənənələrinin ümumi kontekstində araşdırılmış, qonşu bölgələrlə müəyyən paralellər də aparılmışdır.

Açar sözlər: etnomusiqişünaslıq, sahə araşdırması, ibtidai sinkretik vəhdət, ictimai-mədəni həyat, autentik folklor, məhəlli musiqi ənənələri

SALYANIN XALQ MUSIQİ HƏYATINA BİR NƏZƏR

Giriş. Məlum olduğu kimi, müstəqillik dövründə Azərbaycan xalq musiqi yaradıcılığının regional (məhəlli) xüsusiyyətlərinə qarşı elmi maraq yeni məna və əhəmiyyət kəsb etmişdir. Bu mənada bəzi bölgələrin bütöv folklor musiqi mədəniyyəti (Quba və Şəki 1;16), digərlərinin isə (Ağbaba/Qərbi Azərbaycan və Lənkəran rayonları) müəyyən janr növləri haqqında meydana gəlmiş fəlsəfə doktoru dissertasiyaları (15; 16) XXI yüzillikdə milli etnomusiqişünaslığın yeni bir təmayülünü təmsil edir.

1930-cu illərdə Elmi Tədqiqat Musiqi Kabinetinin irimiqyaslı ekspedisiyalarına müraciət etsək görürük ki, ayrı-ayrı regional folklor ənənələri o zamanlar da toplayıcıların diqqətini özünə cəlb etmişdi. Məsələn, Elmi Tədqiqat Musiqi Kabinetinin Qarabağ (1932), Lənkəran-Astara (1934), Nuxa/Şəki (1937), Gəncə və

Quba (1938), Qazax-Dilican-Borçalı (1939) ekspedisiyaları bunu əyani surətdə sübut edir. Həmin ekspedisiyalarda fəal iştirak etmiş məşhur bəstəkar Cövdət Hacıyevin söylədiyinə görə, hətta Kabinetin divarlarından səfər edilmiş rayonların xəritəsi də asılmışdı (C.Hacıyevlə şəxsi söhbət – F.X.). Bu faktın özü musiqi dialektlərinə göstərilən maraqdan irəli gəlirdi. Lakin səfərlərdə əldə olunan materialların nota köçürülməsi barədə müəyyən təsəvvürlərimiz varsa, onların kabinet əməkdaşları tərəfindən tədqiq edilib-edilməməsi bizə bəlli deyil. Bu da müəyyən dərəcədə ekspedisiya iştirakçılarının tələbələrindən ibarət olması ilə izah olunurdu.

Ekspedisiyalarda iştirak edənlərin böyük əksəriyyəti sənət aləminə yenicə qədəm qoyan bəstəkarlar idilər, sonradan musiqişünas-alim kimi fəaliyyət göstərmiş M.C.İsmayılov (1912-1994) müəyyən notlaşdırma işlərinə baxmayaraq, əsasən məqam nəzəriyyəsi sahəsində tanınmışdı. Örtögrül Cavidin (1919-1943) böyük həvəslə başladığı uğurlu araşdırmaları isə nakam bəstəkarın vaxtsız ölümü ilə əlaqədar başa çatdırılmamış qaldı. Azərbaycanda sahə araşdırmaları aparmış tək-cə moskvalı musiqişünas V.Krivososov dissertasiya üzərində çalışmış, lakin müharibənin ilk ilində həlak olduğu üçün onun da tədqiqatı müdafiə oluna bilməmişdi (Dissertasiya AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun elmi arxivində saxlanılır). Əgər o dövrdə tədqiqatlar aparılmış olsaydı belə, tətbiq edilən metod və yanaşmalar fərqli idi və indi onların nəticələri barədə konkret bir söz demək çətindir.

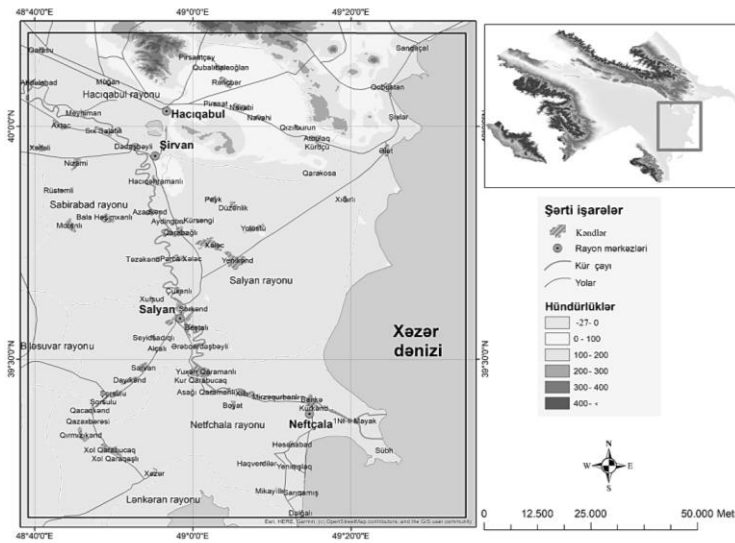
Salyanda musiqi folkloru ənənələrini öyrənmək istəyi isə sonralar, əsrin ikinci yarısında (əsasən 1960-1980-ci illərdə) meydana gəlmiş (Ə.İsazadə, H.Adıgözəlov, A.Quliyev və başqalarının toplama işləri), lakin əldə edilən toplanmalar işıq üzü görməmişdir. Təbii ki, Azərbaycan Milli Konservatoriyasında bu sahəyə göstərilən yeni maraq dalğası nəhayət sözü gedən bölgəni də əhatə etdi. Eyni zamanda son bir neçə ildə başladığımız araşdırmalar, yerli folklorun əhəmiyyətli dərəcədə arxaikləşməsi dövrünə təsadüf etdi. Təbii ki, bu cəhət onların nəticələrinə də öz təsirini göstərməyə bilməzdi.

Hazırkı məqalədə Salyanda autentik musiqi folkloruna üstünlük verməklə yanaşı, bölgədə mövcud olan digər janrlara – aşığı yaradıcılığı, rəqs musiqi ifaçılığı, muğam sənəti, habelə müxtəlif tipli folklor ansambllarına da (“Cəngi”, “Mahirlər”) müəyyən nəzər salınmışdır. Mövzunun çoxsaylı sahə araşdırmalarından təkən almış tədqiqinə keçməzdən qabaq bölgənin tarixi və ictimai-mədəni durumuna öləri nəzər salaq

Salyanın tarixi keçmişi və coğrafi mövqeyi. Salyan rayonunda əsrlərdən bəri miras qalmış musiqi folkloru ənənələri indiyə qədər geniş və sistemli şəkildə öyrənilməmişdir. Bu cəhət rayonun xüsusi coğrafi mövqeyi və ənənələrin aşınması və itirilməsi təhlükəsi ilə yanaşı mövzunun aktuallığını şərtləndirmişdir. Xatırladaq ki, Salyan ərazisi Şirvan və Muğanın bir hissəsi olaraq (Kürün sol və sağ sahilləri), cənubdan Lənkəran-Astara, şimaldan isə Hacıqabul rayonu ilə çevrələnmişdir.

Azərbaycanın qədim yaşayış məskənlərindən biri olan Salyan çoxəsrlik tarixə malikdir. Salyan toponimi yeni deyil və əsrlər boyu tarix elminə məlumdur.

Bu coğrafi adla əlaqədar müxtəlif dövrlərdə sultanlıq, qəza, şəhər, mahal, rayon mövcud olub. Orta əsrlərdə Salyanın ərazisi indikindən daha geniş idi. Yaxın keçmişdə qonşu Neftçala və Hacıqabul rayonları yarananda Salyanın bəzi kəndləri alınaraq yeni rayonların tərkibinə daxil edilmişdi. Məsələn, 1973-cü ilə qədər indiki Neftçala rayonunun Xolqarabucaq, Qaraqaşlı, Şorkənd, Qaçaqkənd, Qır-mızıəkənd, Xəzər kəndi (Lapatin), Xoltəzəkənd, Nəzərkənd və. s. kəndləri Salyan rayonuna daxil idisə, hazırda həmin ərazi indiki Neftçala rayonuna aiddir. Eynilə indi Hacıqabul rayonuna verilmiş bəzi kəndlər də (məsələn, Qubalı, Nəvahi, Atbulaq, Rəncbər) vardır. Gələcəkdə Salyanın tarixi ərazilərinə daha geniş bucaq altında baxmaq və axtarışların məkanını bir qədər də genişləndirmək nəzərdə tutulmuşdur.



Onu da qeyd etmək lazımdır ki, rayonun ərazisindən axan Ana Kür onu 2 hissəyə ayırır. Bu hissələr daha böyük olan Muğan və Şirvan torpaqlarının bir parçası kimi tanınır. Obrazlı şəkildə desək, Vətənimizin Muğan və Şirvan kimi əraziləri Salyanda bir-birilə görüşür. Rayonda yerli əhali üstünlük təşkil etsə də, bu əraziyə müxtəlif illərdə Şamaxı, Qarabağ və Qərbi Azərbaycandan müxtəlif səbəblərlə köç edənlər də olmuşdur. Miqrant icmalar əsasən Salyan rayonunun müəyyən kəndlərində məskunlaşmışdır. Sahə araşdırmalarımız rayonun mərkəzi olan Salyan şəhərindən başqa bir çox kənd məntəqələrində də (məsələn, Qarabağlı, Gomuşlu, Çuxanlı, Şorsulu, Xıdırılı, Sarvan, Qaraqaşlı, Aşağı Kürkənd, Qaçaqkənd, Aybatan kəndi) aparılmışdır. Səfərlər zamanı 20-dən çox informantdan dəyərli məlumat toplanılmışdır.

Axtarışların uğurla keçdiyi Qarabağlı kəndinin tarixi də maraqlı və eyni zamanda müəmmalıdır. Kəndin adının etimologiyası və tarixi mənşəyi haqqında müxtəlif fərziyyələr mövcuddur. Bəzi informantlar, o cümlədən ziyalılar kəndin

adının Qarabağla heç bir əlaqəsinin olmadığını söyləyirlər. Onların fikrincə bu kənd bağ-bağatlı ərazidə yerləşdiyi üçün belə adlanır, yəni “Qarabağlı” “bağlı-bağatlı yer” və ya “böyük bağlar” mənasını verir. Lakin bu barədə ikinci versiya həqiqətə daha yaxındır. Çünki kəndin sakinlərinin bir qismi həqiqətən əslən Qarabağlıdır. Onlar buraya köç edənlərin nəslindən olduğunu israrla söyləyirlərsə, daha heç bir mübahisəyə yer qalmır. Aldığımız məlumatlara görə, Qarabağın Abdal-Gülablı kəndindən gələnlər XVIII əsrin sonlarında siyasi-iqtisadi səbəblərdən buraya köç etmişlər. Yerli sakinlərin dediyinə görə XX əsrdə Şamaxının Kolanı kəndindən və həmçinin Qərbi Azərbaycandan gələnlər də həmin kənddə məskən salmışlar. Salyan rayonu düzənlik sahələrdən ibarətdir. Şirvanın və Muğan düzünün bir hissəsi də bu ərazinin payına düşür. Təbii ki, Kür çayının sağ və sol sahilində yerləşən kəndlərin etnoqrafiyası, adət və ənənələri də bir-birindən dərhal fərqlənir. Lakin etnoqrafik cəhətdən fərqli olan hissələrin folklorunda musiqi təzahürlərini aşkar etmək hələlik nəsib olmamışdır. Bu cəhət musiqi “ləhcələrinin” danışq dilinə və adət-ənənələrinə nisbətən daha çox qaynayıb-qarışması, bir-birinə diffuziya olunması ilə qismən öz izahını tapa bilər. Eyni zamanda, zənnimizcə, Salyanın bütün kəndləri və qonşu Neftçala və Hacıqabul rayonlarının müəyyən məntəqələri ciddi-cəhdlə öyrənilmədən həmin mövzu barədə qəti fikir söyləmək hələ tezdir.

Rayonun geniş və münbit otlaq sahələri vardır. Keçmişdə Şamaxının dağlarından gətirilən qoyun sürüləri burada qışlayar, yayın axırında yenə sərin yerlərə qayıdırıldılar. Bu ərazilərdən qışlaq kimi istifadə edən tərəkəmələr sonralar oturaq həyata keçmiş və o yerlərdə daimi yurd-yuva salmışlar. Salyanın tarixi keçmişi, coğrafiyası, etnik-regional mədəniyyəti haqqında yuxarıda deyilən bütün fikirlərin ənənəvi və folklor musiqi yaradıcılığına təsiri axtarışlar zamanı diqqət mərkəzində durmuş, onun etnomusiqişünaslıq istiqamətini müəyyən etmişdir. Salyanın məhəlli folklor musiqi ənənələrinin ümumi mənzərəsini və müasir durumunu öyrənmək məqsədilə bölgənin mədəni musiqi həyatına nəzər salmaq lazımdır. Ümumiyyətlə, Azərbaycanın məhəlli musiqi folkloru və onun öyrənilməsi yollarını işıqlandırmağa bir məqalədə cəhd göstərilmişdir [13]. Lakin respublikamızda regional musiqi folkloru araşdırmalarında hələlik müqayisəli metoddan zəif istifadə olunur. Bu barədə çoxsaylı faktiki materiallardan başqa müqayisəli təhlillərin metodikası da təkmilləşdirilməlidir.

Salyanın mədəni və musiqi ənənələrinə bir nəzər. Araşdırmalar göstərir ki, Salyan rayonu tarixən Azərbaycanın ticarət və mədəniyyət mərkəzlərindən biri olmuşdur. Mənbələrdən məlum olur ki, hələ XIX əsrdə Salyanın Kərimbəyli kəndində qurulan şeir və muğam məclislərində o dövrün böyük şairlərindən Seyid Əzim Şirvani də (1835-1888) iştirak edərdi. Rayonun ziyalıları, din və sənət adamları (məsələn, şair, musiqiçi və xəttatlar) vaxtilə başqa mahallardan olan həmkarları ilə sıx ünsiyyət əlaqələri saxlayardı. Salyanda güclü məktəb və məd-

rəsələrin fəaliyyət göstərməsinə baxmayaraq, bu diyarın keçmiş mədəni həyatı haqqında məlumatımız çox deyil.

Salyan rayonu Azərbaycan mədəniyyətinə bir çox ziyalı, şair, sənətkar və ifaçılar bəxş etmişdir. Məsələn, Qafqazın ilk Şeyxülislamı – Axund Məhəmmədəli Hüseynzadə, Qafqazın III Şeyxülislamı Axund Əhməd Hüseynzadə, onun oğlu Azərbaycanın görkəmli ədibi, tənqidçi, filosof və türkçülük ideologiyasının yaradıcısı Əlibəy Hüseynzadə (1864-1940), tarzən Şirin Axundov (1878-1927) keçmişdə yerli mədəni həyatın yüksək səviyyəsini göstərir. XX əsrdə həmin ənənələr yenə də davam etdirilmişdir. “Məhəbbət Əfsanəsi” baletinin müəllifi, dünya şöhrətli bəstəkar Arif Məlikov (1933-2019) əslən Salyandan idi. Görkəmli şairlərdən Əliağa Kürçaylı, Xəlil Rza Ulutürk, tanınmış aktyor Həsən Məmmədov, xalq mahnıları və muğamlarımızın gözəl ifaçıları – xanəndə Qulu Əsgərov, ustad aşiq Pənah Pənahov (1926-1978), dahi Niyazinin “orkestr-adam” adlandırdığı Həsən-ağa Sadıqov (1950-2018) və başqaları rayonun şöhrətini bütün Azərbaycana və onun hüdudlarından kənarda yaymışlar. Müasir vokal sənətinin parlaq ulduzları Fidan və Xuraman Qasımova bacıları da əslən bu diyarın yetirmələridir.

Salyan rayonu zəngin və özünəməxsus musiqi mədəniyyətinə malikdir. Salyanın musiqi həyatı Azərbaycan xalq musiqisinin demək olar ki, bütün əsas janrlarını əhatə edir. Belə ki, yerli musiqi folkloru yaradıcılığına qədim mənşəli əmək, mərasim və məişət nəğmələrinin bir çox növləri daxildir. Burada müasir tipli xalq mahnı və rəqs melodiyaları da inkişaf edib. Bölgənin tanınmış zurna və qarmon ifaçıları, ustad aşıqları, istedadlı xanəndə və sazəndələri bütün respublikamıza yaxşı tanınır.

Eyni zamanda Salyanda və onun kəndlərində hələ kifayət qədər araşdırılmamış və getdikcə unudulmaqda olan autentik folklor musiqi ənənələri də var. Həmin ənənələr müasir dövrdə nə qədər azalsa da, gərgin axtarışlar sayəsində onların izlərinə düşüb folklorun alt qatlarına da çatmaq olar. Bu musiqi ənənələri sözsüz ki, Salyanın ictimai, mədəni, tarixi, etnoqrafik mühiti ilə sıx şəkildə bağlıdır.

Şifahi ənənəli xalq və professional musiqisinin ümumi icmalı. Salyan rayonunda musiqi folklorunun yerli özəllikləri onun özünəməxsus coğrafi mövqeyi, tarixi və mədəni ənənələri ilə izah olunur. Qədim mənşəli folklor nümunələrindən danışarkən *halay, laylay, bayatı, ağı nehrə, sağım, cəhrə havalarını, nohə* və *mərsiyə* kimi janrları qeyd etmək lazımdır. Yas mərasim musiqi nümunələri, toy və xınayaxdı nəğmələri, mövsüm nəğmələri arasında əsasən sadə tipli arxaik folklor nümunələri də vardır. Folklor yaradıcılığının qədim layları müasir tarixi-ictimai şəraitdə xeyli dərəcədə unudulsa da, onlar bəzi yaşlı informantların yaddaşlarında və ya səs yazılarında qalmış, tərəfimizdən aşkar olunaraq tədqiqatə cəlb olunmuşdur.

Salyan rayonunda mövcud olmuş ***folklor ənənələri*** haqqında böyük elmi tədqiqat işləri (dissertasiya) yazılmasa da, folklorşünaslar o cümlədən musiqi

mütəxəssisləri bölgənin xalq musiqi mədəniyyətinə müəyyən maraq göstərmişlər. Məs: AMEA-nın Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun xalq musiqi şöbəsi təxminən XX əsrin 60-70-ci illərində “Azərbaycan Xalq Musiqi Atlası” layihəsi üzərində ciddi iş aparmışdır. Bu böyük layihə nəşr edilməyə də, vaxtikən Ə.İsazadənin verdiyi məlumata əsasən onun tərkibində Salyan musiqi folkloruna müəyyən bir yer ayrılmışdır. Layihənin elmi rəhbəri sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru Əhməd İsazadə (1928-2007) idi.

Bundan başqa rayonda folklor kollektivləri də fəaliyyət göstərüb. Onların arasında Aşıq Pənah Pənahovun rəhbərlik etdiyi “*Kür*” aşıqlar ansambli və usta zurnaçı Manaf Məmmədovun rəhbərlik etdiyi “*Cəngi*” ansambli, Aşıq Qurbanxan Sadıqovun yaratdığı və onun fəvqəladə istedadlı nəvəsi Həsənağa Sadıqovun sayəsində çox yaxşı tanınmış “Mahirlər” xalq musiqisinin bu sahələrini Azərbaycandan kənarda da geniş təbliğ etmişlər.

Salyanın aşıq mühiti. Məlum olduğu kimi ulu aşıq sənəti formalaşdığı tarixi dövrdən bəri həmişə özündə müəyyən musiqi-mədəni ənənələrini birləşdirmişdir. Hər bölgəyə uyğun musiqi ləhcəsi, ifa tərz, söz repertuarı formalaşmışdır. Aşıq musiqisi Azərbaycan xalq musiqisinin başqa janrlarına da (məsələn, muğam, rəqs havaları, xalq mahnıları) həmçinin təsir göstərmişdir. Azərbaycanda mövcud olan çoxsaylı aşıq mühitləri içərisində özünəməxsusluğu, ansambl ifaçılığı, şeir yaradıcılığı ilə seçilən ənənəvi məktəblərdən biri də Şirvan aşıq mühiti və onun Salyan qoludur. Ənənəyə görə bütün Şirvanda olduğu kimi, Salyan rayonunda da aşıq sənəti ilə muğam bir-birinə qovuşmuşdur. Burada *pişrovlar*, *şəşəngilər*, *şikəstələr*, *gözəlləmələr*, *ordubadilər* tez-tez səsləndirilir. Bu havalar balaban, nağara, qoşanağara və sazla birlikdə oxunur. Şirvanın, o cümlədən Salyanın aşıqları muğam sənətini yaxşı mənimsəmiş və onu gözəl ifa edirlər. Bu cəhət digər aşıq məktəblərində müşahidə olunmur. Salyanda aşıq olan şəxs ustad aşığın yanında məclislərə həm də xanəndə kimi gedər, muğam oxuyar və aşığa ayaq verər.

Rayonun aşıqları arasında mahnı bəstəçiliyi də qeyd olunur (məsələn, Aşıq Pənah). Aşıqların repertuarına daxil olmuş mahnı nümunələri ənənəvi aşıq havalarından fərqlənir. Salyanda olduğumuz zaman informantlardan biri – Qaraş müəllim Salyan aşıqlarının böyük ustadı Aşıq Qurbanxan Sadıqovun maraqlı rəqs hərəkətlərini (o cümlədən axsaq hərəkətlərini) canlı şəkildə də nümayiş etdirdi.

Salyan rayonunda aşıqlıq sənəti yüksək inkişaf etmişdi. Salyan aşıq məktəbində yetişən və fəaliyyət göstərən aşıqlardan Qurbanxan Sadıqov, Pənah Pənahov, Bəylər Qədirov, Kamil Zülfüqarov, Valeh Quliyev, Vahab Məlikov, Ağababa Bədəlov, Əlisahib Rəhimov kimi sənətkarların adını çəkmək olar. Bu sənətkarların hər birinin öz yolu var idi.

1969-cu ildə Salyan rayonunda Aşıq Qurbanxan tərəfindən “*Mahirlər*” adlı dərnək yarandı. Bu dərnək sonralar Xalq kollektivi adını aldı. Həmin ansambl 1980-ci ildə Salyan rayonu Ələvsət Quliyev adına Mədəniyyət Evinə aşıq Qurbanxanın nəvəsi Həsənağa Sadıqovun (1950-2018) rəhbərliyi ilə fəaliyyət göstər-

miş və demək olar ki, yeni və bənzərsiz istiqamət almışdır. Ansamblın tərkibi eyni nəslin 8 ailə üzvündən ibarət idi. Tar, saz, zurna, tütək, balaban, qoşa nağara kimi xalq çalğı alətlərinin misilsiz ifaçısı “orkestr-adam” Həsənağa Sadıqov dahi bəstəkar və dirijor maestro Niyazi tərəfindən yüksək qiymətləndirilmişdir. O isə öz növbəsində doğma Salyanı *muğam və ritmin məskəni* hesab edirdi (müəlliflərin Salyana səfəri zamanı H.Sadıqovla söhbətindən, 2018, may)

Muğam ifaçılığı ənənələri. Salyan rayonunda sazəndə və xanəndə sənəti də inkişaf etmişdir. Bakının ustad tarzənlərindən Mirzə Fərəc Rzayevin (1947-1927) şagirdlərindən biri olmuş Salyanlı Şirin Axundov (1878-1927) bütün Azərbaycanda tanınmışdır. XX əsrin muğam ifaçılığı sənətindən söz açılanda yaradıcı xanəndə Qulu Əsgərovun (1928-1987) da adı çəkilir. Uşaqlıqdan musiqiyə böyük həvəsi olan Qulu Əsgərov istedadlı xanəndə, gözəl muğam ustası və sevilən mahnılar müəllifi kimi şöhrət tapmışdır.

Instrumental musiqi ifaçılığının inkişafı. Yerli ləhcədə musiqi alətinin adı kimi işlənən “*diləy*” sözü musiqi ifaçılığının özünəməxsusluğunu və tarixi ənənələrini göstərir. Ustad sənətkar Manaf Məmmədovun (1926-2001) təşkil etdiyi “Cəngi” adlı zurnaçılar dəstəsi rəqs musiqi folklorunun ənənəvi ifaçıları olmuş və doğma diyarı bir çox beynəlxalq festivallarda təmsil etmişdir. Onların repertuarını Şirvana məxsus oyun havaları ilə yanaşı, qəhrəmanlıq ruhlu cəngilər də bəzəyir. Maraqlıdır ki, Salyanın məşhur “Cəngi” folklor ansamblı həmçinin İrəvandan köçmüş əhalinin folklorundan bəhrələnib. Belə ki, ansambl bəzi *yallı rəqslərini* də ifa edib. Rəqs folkloru yeni musiqi alətlərinin və kollektivlərin ifasında da özünə yer tutmuşdur.

Salyan rayonu mahir **qarmonçalanlarla** da tanınır. Rayonun xalq musiqi həyatında qarmon ifaçılığının ayrıca yeri vardır. Salyanda muğam nümunələrinin təbliğində qarmonun rolu tara nisbətən daha böyükdür. Bu səbəbdən Salyan rayonu təxminən XX əsrin əvvəllərindən indiyə qədər bir sıra ustad qarmonçalanlar yetişdirmişdir. Onlardan bəziləri (Rza Şıxlarov, Əflatun Ağayev, Aslan İlyasov, Təvəkkül Tağıyev və. b) gözəl ifaçı olmaqla yanaşı, rəqs melodiylarının (“Paraxodu”, “Salyanı”, “Könülü”, “Kolxozu”, “Aslanı”, “Üzümpçülər”, “Famili”, “Cavadı”) müəllifi kimi də təqdim olunurlar. Lakin bu çətin və çox incə məqam hələ tam təsdiqini tapmamışdır.

Beləliklə, Salyan rayonunda rast gəldiyimiz şifahi musiqi ənənələri janr etibarilə müxtəlifdir. Azərbaycan xalq musiqi yaradıcılığının demək olar ki, bütün janr və növ şekilləri burada təmsil olunur. Onların arasında autentik musiqi folkloru bu gün müəyyən qədər unudulsa da, böyük maraq kəsb edir. Bu mövzunun üzərində xüsusi dayanmaq istərdik.

SALYANDA AUTENTİK MUSIQİ FOLKLORU

Yeni dövrün zurna, balaban, qarmon və klarnetdə ifa edilən instrumental rəqs melodiyları, cəngi və qaytağılar, eləcə də lirik xalq və aşiq mahnıları kimi janrlarla yanaşı Salyanda autentik musiqi folkloru nümunələri aşkar edilmişdir.

Məsələn, yas mərasimlərində indiyə qədər tətbiq edilən ağı, bayatı, mərsiyə və nohələrə yenə də rast gəlinir. Əmək nəğmələri, mövsüm və mərasim mahnıları, laylalar və oxşamalar, halaylar arxaikləşsə də böyük elmi maraq kəsb edir. Salyan ərazisində sinkretik folklorun həmçinin mahnı-rəqs janrına aid olan yerli halaylar – “Ha lələm” nümunələri bir neçə variantda (“Ha lələm, ya lələm”) toplanılmışdı. Bu kimi halay nümunələri musiqi baxımından da fərqli variantlara malikdir.

Bütövlükdə Salyanın müxtəlif musiqi folkloru janrları öz mövcudiyyət şəkillərinə görə bir-birindən fərqlənir. Çox təəssüf ki, müasir qloballaşma və informasiya texnologiyalarının tərəqqisi dövründə hər yerdə olduğu kimi Salyanın folklor musiqi həyatında da aşınmalar getmiş, onlardan bəziləri fəal istifadədən çıxmış və əsasən yaşlı əhəlinin hafizəsində, bəzən də onların övladlarının xatirələrində qalmışdı. Bununla yanaşı rayon ərazisində axtarışlar apararkən audio və video yazıları da əldə edilmiş və onların vasitəsilə keçmişin folklor mərasimi ilə tanış ola bilmişik.

Bakıda yaşayan Salyan və Neftçala əsilli təcrübəli musiqiçilərdən A.Əliyev və Ə.Rəhmanlının fikrincə rayonun arxaik folklor mədəniyyəti yaşlı nəslin dünyasını dəyişməsi ilə birlikdə tarixə qovuşmuşdur. Sahə araşdırmalarına başlayarkən o folklor mədəniyyətinin sadəcə bəzi nümunələrinə rast gəlmək ümidində idik. Məqalənin bir həmmüəllifi əslən Salyandan olduğu üçün dəfələrlə doğma elini ziyarət etmişdir. Zaman-zaman müştərək səfərlərin keçirilməsi ən sonda, çətin də olsa, öz bəhrəsini vermişdir.

Axtarışlar zamanı ənənələrin fəal mövcudiyyət şəkillərindən hafizələrə çəkilməsi, bəzən video-yazıların yaddaşına həkk olunması hallarına da rast gəlmək olurdu. Çox bəsit quruluşlu bir laylanın əsl ifaçısı olmuş qarı nənə artıq dünyasını dəyişdiyi üçün, həmin nümunə bizə onun oğlu tərəfindən ötürüldü. Təbii ki, toplama işinin yazılmayan qanunlarına əsasən uğursuz səfərlər də olurdu. Və ya özündə arxaiklik möhürü daşıyan “Zur zurey” adlı qədim mərasim nəğməsi barədə dəyərli məlumat alsaq da, onun melodiyası hələ də əldə edilməmişdir. Bununla belə 30-a qədər folklor nümunəsinin toplayıb nota yazmaq araşdırmanın müəyyən uğuru hesab oluna bilər.

Folklor janrlarının toplanılması: Araşdırmalar ilk öncə Salyan rayonun mərkəzindən başladı, az sonra Qarabağlı, Sarvan və başqa kəndlərdə davam etdirildi. Tədqiqatın ən ümdə məqsədi hazırda fəal şəkildə mövcud olmayan, deməli arxaik hesab edilən musiqi folkloru nümunələrini tapmaqdan ibarət idi. Axı, keçmişin dəyərli folklor incilərinin müəyyən izləri az da olsa, qalmalı idi. Eyni zamanda bu nümunələrin tapıldığı təqdirdə, onların özünəməxsus kolorit və ahəng xüsusiyyətlərini, yayıldığı mühiti də aydın şəkildə işıqlandırmaq lazım olacaqdı.

İlk informatımız Qarabağlı kənd müəllimi əslən Qarabağın Abdal-Gülablı kəndindən olan Qurbanov Cəsur Xudayar oğlu (1973) mədəni-etnoqrafik əhəmiyyətli dəyərli bir məlumat verdi. Müxtəlif vaxtlarda buraya Qarabağdan, Şamaxıdan və Qərbi Azərbaycandan köç edənlər olub. Kəndə gələnlər yerli əhali

ilə qaynayıb-qarışaraq öz adətlərini də yaşatmışlar. Cəsur müəllim Novruz bayramından və toy adət-ənənələrindən danışdı. Onun sözlərinə görə, Qarabağlı camaatı Novruz bayramını xüsusi qaydada qeyd edir, Qərb zonasından gələnlər isə çərşənbə axşamlarını təmtəraqlı keçirirlər. Novruz bayramında kişilər müxtəlif oyunlar keçirər, cıdır yarışlarında iştirak edərdilər. Sonra kişilər yığışar, aşıq gəlib sazda çalib-oxuyardı. Qadınlar isə kənddə *Axmaz gölü* deyilən yerdə yığışaraq şənliklər keçirər, uşaqlar yumurta döyüşdürər, qızlar “*Ha lələm*” halay mahnılarını oxuyardılar. Eyni mövsüm mərasimi Salyan rayonunun mərkəzində də icra edilərmiş. Salyan folklorunun rəmzi sayılan “*Ha lələm*” mərasim oyunu sözləri və musiqisi ilə sinkretik vəhdət halında Novruz ərəfəsində icra edilərdi. Deyilənlərə görə, bu ənənə Salyanda 1980-ci illərə qədər, kəndlərdə isə daha sonralar da ruh yüksəkliyi ilə icra edilərmiş. Bahar bayramlarında bənövşə oyunu oynanılar və tonqal qalanıb ətrafına yığışardılar. Salyanda *papaqatdı* yerinə *qurşaqatdı* deyilərdi. Bayram axşamında uşaqlar bellərinə bağladıkları qurşağı açıb qapılara atardılar və həmin evdən qurşağın içinə bayram payı qoyardılar. Bu məqsədlə qədim geyim növlərindən *bellik* və ya *çuxadan* da istifadə olunardı.

Növbəti gün Həsənov Teyyub (1953) müəllimlə görüşdük. O, uşaqlıqda görüb, xatirəsində saxladığı Salyan toylarından danışdı. Salyan rayonunda toy məclisi 3 gün keçirilirdi. Toylarda aşıq dastan və nağıl söyləyər, nəğmə oxuyardı. Salyan toylarında kişi toyu və qadın toyu ayrı keçirilərdi. Qadın toylarında kişilər olmaz, eynilə kişi toylarında da qadınlar iştirak etməzdi. Toylarda şabaş atardılar və yığılan şabaş ustad aşıklara verilərdi. İndi bu adət yoxdur. Kəndlərdə isə toylar səhər başlayar və axşama qədər davam edərdi. Gəlin gün batan vaxtda məclisə gələrdi. Belə inanc vardı ki, gəlin mal-qaranın gələn vaxtı gələndə ayağı ruzulu olur. Toyun sonu bəyin tərifilə bitərdi.

Qismətinmiş sənin güllər butası

Sən olasan doqquz oğul atası

Dursun xələt versin bəyin atası

Görüm a bəy toyun mübarək olsun

Sağdışına, solduşuna bərc olsun, ay, bərc olsun

Toyun sonunda verilən xələtlər noxudu rəngli kələğayılar olardı.

Salyanın yaşlı sakinlərindən ədəbiyyatşünas və şair Zabil Pərviz (1952) uşaqlıq dövründə “*Ya lələm*” oyununu (daha doğrusu, yerli halay nümunəsini) seyr etdiyini söyləyir. Başqa məlumata görə bu ənənə sonrakı onilliklərdə (yəni 70-80-ci illərdə) də mövcud olmuş, daha sonra isə seyrək hallarda ifa olunmağa başlamış, yəni folklorun arxaik qatlarına çevrilmişdir. Nümunəyə sinkretik tərkibli mövsüm-mərasim nəğməsi demək olar. Deməli, “*ya lələm*” Novruz bayramı ərəfəsində və ya Novruz şənliklərində baharı qarşılamaq məqsədilə icra edilirdi. Nümunənin bir neçə variantını toplamaq bizə müyəssər olsa da, onların bəzisi tipik melodik formula (qəlib melodiyaya) əsaslanır.

Biz bununla kifayətlənməyib həmin mərasim nəğməsinə oyunla, rəqslə icra edilməsini də axtardıq. Rəqs hərəkətləri onların halay və ya yallıya müvafiq olduğunu göstərmək üçün önəmli olmalıdır. Çünki bəzi informantların dediyinə görə Salyanda qədim zamanlardan yayılmış yallı məhz həmin nümunədən ibarət olmuşdur. Zabil müəllim onu da qeyd edirdi ki, 1930-cu illərdə Salyan yallısı olub və xalqın içində yaşayıb. Hər halda xalq terminologiyası arasında da dolaşmış məqamlar olur. Bu məqsədlə biz müxtəlif informantları dindirdik və eyni zamanda məsələyə mövcud folklor nümunələri əsasında yanaşdıq. Nəticədə belə qərara gəlmək olur ki, rayonda 4/4 ölçülü yerli rəqs nümunələrinə rast gəlmədiyimiz üçün “Ha lələm” mövsüm-mərasim nəğməsi halay adlandırılırsa daha doğru olar.

Ha lələm 1

Nota köçürən: Əliyeva Arzu
Oxuyan: Qasimova Maral



Ha lələm 2

Nota köçürən: Əliyeva Arzu
Oxuyan: Qasimova Maral



Sözlərində toy, nişanla bağlı ifadələr olsa da (qızıl üzük laxladı) informantların dediyinə görə bu mahnılar bir qayda olaraq bahar mərasimlərində ifa olunmuş. Belə bir ənənə digər rayonlarda müşahidə olunmamışdır. Lakin melodik cəhətdən “Ha lələm” mahnılarının bəzi variantları Lənkəran zonasında oxunan “Ay ləli, yar düymələri mərcan” halay mahnısı ilə səsləşir. “Ha lələm” birinci versiyası həmin melodik cümlələrdən ibarətdirsə, ikinci versiyanın əvvəlinci musiqi ibarətləri fərqlidir və yalnız sonda birinci variantın cümləsini təkrar edir. Sözü gedən variantlar (№1 №2) şur məqamına əsaslanırsa, başqa bir nümunədə seğah məqamı da özünü göstərir. Lakin sonuncuların da temp və intonasiya xüsusiyyətləri bir-birindən fərqlənir.

“Ha lələm” – 1 ilə “Ay ləli, yar düymələri mərcan” mahnıları bir-birinə çox yaxın olduğu üçün onları təhlil etməyə ehtiyac qalmır. Buna görə də ikinci versi-

yanın fərqli musiqi cümlələrinə nəzər salaq. Bütövlükdə bu variant iki xanəli fraza və onun daha 3 dəfə dəqiq təkrarından (cəmi 4 fraza) ibarətdir. Onların hamısı şur mayəsinin 6-cı pərdəsində dayanmaqla (lya notu) yarım kadans əmələ gətirir və mahnını tamamlamaq üçün 3 dəfə oxunan “ha lələm” sözlərində “Ay ləli”nin əsas melodiyası keçir. Beləliklə “Ha lələm” ilə (Salyan), “Ay ləli” (Lənkəran, Astara) arasında fərqli cəhətlərlə yanaşı ümumi yekun cümləsi də qeyd olunmalıdır. Əvvəlki 8 xanə 4 bərabər melodiyaadan təşkil olunursa, sonuncu 3 xanə “Ay ləli” mahnısı ilə eynidir. Bizə elə gəlir ki, Lənkəranda “Ay ləli” daha çox toy, nişan mərasimlərində oxunmaqla Salyan Novruz mərasimlərinin tipik nümunələri olan “Ha lələm” mahnılarından seçilir. Beləliklə biz etnomusiqişünaslıq metodlarına uyğun olaraq melodiyaaların özündən başqa onların ifa şəraitini də nəzərə aldığımız və bu baxımdan müəyyən fərqləri aşkar etdik.

Ha lələm 3

Nota köçürən: Əliyeva Arzu
Oxuyan: Həsənova Nəzakət

Ha læ-ləm ha-la - yı dōn - dər bə - ri Qı - zıl ü - zü-yüm

lax - la - di Ha læ-ləm ha-la - yı dōn - dər bə - ri Ver - dim a - nam

sax - la - dı Ha læ-ləm ha-la - yı dōn - dər bə - ri

A - na - ma qur - ban o - lum Ha læ-ləm ha-la - yı dōn - dər bə - ri

Me - ni tez a - dax - la - di Ha læ-ləm ha-la - yı dōn - dər bə - ri.

Beləliklə, Salyanda yerli musiqi folkloru üçün səciyyəvi hesab etdiyimiz *“Ha lələm”* adlı bahar mərasim nəğməsinə aid üç müxtəlif nümunəyə rast gəldik. Bundan başqa Fəttah Xalıqzadənin *“Üzeyir Hacıbəyli və folklor”* kitabında yenə də Salyandan toplanılmış başqa bir janr nümunəsi də vardır. Bu dörd nümunənin adı *“Ha lələm”* sözlərindən götürülsə də, onların üçündə həmin çağırış nidası bayatı sözlərindən əvvəl avazla oxunur, onlardan birində (Ha lələm 2) həmin çağırış sonuncu cümləyə təsadüf olunur. Üçüncü *“Ha lələm”* nümunəsi özünəməxsus söz mətni və melodik məzmunu ilə seçilir. Bayatı mətninin ilk misrasında nəğmənin janr növünə də işarə edilmişdi (*halayı döndər bəri*). Bu kimi bahar mərasim mahnıları hazırda demək olar ki, ifa edilmir. Yaxın keçmişdə onların məktəblilər tərəfindən səhnələşdirilmiş şəkildə ifası da informantlar tərəfindən qeyd edildi. Bu ənənəni yaz mövsümündə və ya səhnədə ifa etməklə yenə də davam etdirmək üçün təşəbbüs göstərilə bilər.

Qeyd etdiyimiz kimi əksər hallarda mahnı “*Ha lələm*” nidası ilə başlayır. Onun ritmik formulu (nöqtəli çərək, səkkizlik, çərək) bütün melodik inkişaf ərzində hər bir misranın sonunda saxlanılır. Lakin melodiya segah məqamının müxtəlif pərdələri üzərində oxunduğu üçün bir-birindən fərqlənir.

Mahnının quruluşunda “*Ha lələm*” ritmik motivi misradan qabaq, misranın sonunda və misralararası səslənməklə diqqəti cəlb edir (1+2+2, 1+2+2, 1+2+2). Beləliklə ilk xanə ardınca gələn 2 fraza ilə birlikdə 5 xanəli sintaktik quruluş yaradır. Başlanğıc xanə ilə 5-ci xanənin avazı müxtəlif olsa da, qeyd etdiyimiz ritmik motiv onları birləşdirir. Bundan başqa mahnının bütöv quruluşu və mətni eyni nəqərat sözlərilə başlayır, onunla da tamamlanır. Mahnının lad əsasına gəlincə onun segah kökünə əsaslandığını qeyd etməliyik. Nəqəratın özündə kvinta ilə başlayan ritmik motiv çağırış kimi səslənirsə, onun 3-cü xanəsi mayədə tamamlanır. Bütün misralardan qabaq eyni nəqərat səslənirsə, nəqərat da öz növbəsində “*Ha lələm*” üç hecalı motivlə başlayır.

F.Xalıqzadənin “Üzeyir Hacıbəyli və folklor” kitabında rast gəldiyimiz 4-cü “*Ha lələm*” segah məqamında olmaqla həmin melodiyanın variantı hesab olunur. Lakin misralardan qabaq üç xanəli nəqərat əvəzinə sadəcə bir xanəli “*Ha lələm*” sözləri oxunur və ardınca gələn iki xanə ilə birlikdə xüsusi sintaktik vahid əmələ gəlir (1+2). Beləliklə, melodik əsası eyni olan sonuncu “*Ha lələm*” nümunələrindən biri 5 xanədən ibarətdirsə, digərində 3 xanəli ibarələr ardıcılışı.

Salyandan topladığımız folklor materialları içərisində müxtəlif növ əmək mahnıları da özünə yer almışdır: nehrə mahnısı (2 nümunə), sağım (1 nümunə), xana (1 nümunə), yel baba mahnıları və s. Söyləyicilər Salyanda mövcud olmuş digər əmək nümunələrindən də xəbər vermişdilər. Məsələn: cəhrə, sayacı və çoban mahnıları.

Sarvan kəndindən olan Əli Mirzə (1954) nehrə havası, cəhrə havası, çoban havası haqqında məlumat verdi, onlardan birinin musiqisini də (nehrə havasını) təqdim etdi. Bu nümunə arxaik əmək mahnılarından olub, hazırda demək olar ki, unudulmuşdur. Əli dayı öz nənəsindən eşitdiyi nehrə havasının melodiyasını sözlərilə birlikdə oxumuşdur. Bir qayda olaraq qadın folkloruna aid olan bu nümunə onu göstərir ki, əmək folkloru növləri də çətinliklə araşdırılıb tapılır.

Nehrə havası 1

Nota köçürən: Əliyeva Arzu
Oxuyan: Əli Mirzə

Ay - ra - nın göz ya - şıy - ca, Neh - rəm gəl, gəl, gəl.

Ya - ğın mər-mər da - şıy - ca, Neh - rəm gəl, gəl, gəl.

Bu nümunənin sözlərində Azərbaycanın digər bölgələri üçün səciyyəvi olan janr nümunələrində də rast gəlinir. Məsələn: *Nehrəm gəl, gəl, gəl*, (Şamaxı) *Ayranın göz yaşıyca, Yağın mərmər, dibək daşıyca* (Cəbrayıl r-nu) kimi ifadələr respublikamızın başqa ərazilərində də yaxşı məlumdur. Mahnının sadə musiqi dilində də arxaik xüsusiyyətlərə rast gəlmək olar. Onun melodiyası kiçik tersiya diapazonuna malik olsa da, özünün segah məqam əsasını aydın şəkildə büruzə verir. Melodiya *si* notunda, yəni segah məqamının mayəsində tamamlanır. Melodiyada başlanğıc notun, segah məqamında əsas tonun kvintası olan *re* notunun demək olar 2 xanə boyunca təkrar olunması onun reçitativ üslubuna yaxın olduğundan xəbər verir. *Re* notu yalnız ikinci xanənin son səkkizlik notunda *do* ilə əvəz olunur. Mahnının melodik quruluşu da çox sadə olub, 4 xanəli cümlənin olduğu kimi təkrarından ibarətdir, hər bir cümlə isə öz növbəsində 2 xanəli frazaya ayrılır. Birinci fraza əsasən mayənin kvintasını vurğulamaqla cümlə daxilində yarım kadans əmələ gətirirsə, növbəti frazada melodik xətt *do*, *re*, *do*, *si* notlarından ibarət olaraq mayədə tamamlanır. Beləliklə də tam kadans əmələ gəlir. Melodiyada bütün hecaların bir nota uyğun gəlməsi onun reçitativ tərzini daha da qabardır. Yalnız tam kadansa yaxın olan “gəl-gəl” sözləri iki not üzərində oxunaraq melodik intonasiya əmələ gətirir.

Nehrə havasının metroritmik quruluşu da kifayət qədər sadədir və xalq musiqisi üçün səciyyəvi olan 6/8 xanə ölçüsünə əsaslanır. Burada ikiqat nisbətdə olan çərək və səkkizlik notlar ardıcılılaşır. Yenə də kadansa doğru “gəl-gəl” sözlərinə uyğun sekunda intonasiyası həmin uzunluq nisbətindən bir qədər kənara çıxaraq *duol* tipli xüsusi ritmik bölgü əmələ gətirir (xanələr – 3, 4, 7, 8). Sadə üslub xüsusiyyətlərinə baxmayaraq təhlil etdiyimiz nehrə havası özünün həzinliyi və təsirli melodiyası ilə xoş təsir bağışlayır.

Salyan ərazisində apardığımız axtarışlar nəticəsində bir sıra maraqlı *layla* nümunələrinə rast gəldik. Onların məhdud diapazonu bir tərəfdən janrın arxaikliyinə dəlalət edirsə, digər tərəfdən laylaların Salyanda son zamanlara qədər bu və ya digər dərəcədə saxlanıldığını göstərir. Salyanda başqa yerlərdə olduğu kimi laylalara bəzən *bəşik* nəğmələri də deyilir.

Növbəti nümunə çox məhdud diapazonuna görə açıq-aydın qədimlik əlaməti daşıyır. Onun melodiyası əsasən kiçik sekunda münasibətli 2 not üzərində (*lya-si bemol*) qurulur, yalnız bir xanədə *sol* səsinə toxunur (xanə 6).

Laylay Qarabağlı kəndində yaşayan Həsənov Teyyubun (1953) səsinə (daha doğrusu, hafizəsindən) lentə alınmışdır. Onun əsl ifaçısı isə Teyyub müəllimin anası olmuşdur. Araşdırmalar zamanı biz rayonun mərkəzində və bir sıra kəndlərində görüşdüyümüz informantların heç birindən bu laylaya və ya ona bənzər hər hansı bir başqa havaya rast gəlmədik. Bu isə nümunənin nəinki arxaikliyindən, həm də unikallığından, bənzərsizliyindən danışmağa imkan verir.

Laylay

Nota köçürən: Əliyeva Arzu
Oxuyan: Həsənov Teyyub

Lay - lay de - dim gün - də mən Köl - ge - də sən, gün - də mən.
İ - də qur - ban bir o - lar, Sə - nə qur - ban gün - də mən.
Qı - zıl - gül bu - tam lay - lay Ət - ri - nə ba - tam lay - lay.
Ba - lam ər - sə - ye ge - lə, To - yu - nu tu - tam lay - lay.

Laylanın sözləri bayatı şeirlərindən ibarətdir. Şeir bəndinin hər bir misrası- na uyğun olan melodik sətir bütün nümunə boyu olduğu kimi səkkiz dəfə təkrar olunur.

Melodik sətirin daxilində səkkizlik və çərəkdən ibarət olan ritmik özək daha bütün melodiya ərzində dəfələrlə təkrar olunmaqla ona həzin və mülayim xarakter bəxş edir. Lakin bütün cüt xanələr nisbətən uzun notla (nöqtəli çərəkə) tamamlanaraq frazaları bir-birindən ayırır. İlk frazanın cüzi dəyişikliyinə baxmayaraq bir bənd ərzində dörd dəfə bütöv layla formasında isə səkkiz dəfə təkrar olunur. Buna baxmayaraq melodiya o qədər həzin və təsirli səslənir ki, burada yeknəsəqlik hiss olunmur.

Beləliklə, əsasən kiçik sekunda diapazonunda olan layla xalq yaradıcılığının dəyərli incilərilə bir sırada dayanır. Bir cəhəti də qeyd etmək lazımdır ki, bütün 16 xanəlik layla ərzində rast gəldiyimiz cüzi bir nəfəs və ya intonasiya *sol notuna* toxunsa da, onun məqam məzmununa bir qədər “minor” çaları gətirir. Yəni, *si bemol sol nəfəsi* (6-cı xanə) kiçik tersiya münasibətində olmaqla onun qəmgin ahəngini daha da artırır.

Folklor musiqisinin fəvqəladə sadəliyi böyük bəstəkarlara əyani dərs ola biləcək qədər nümunəvidir. Yuxarıdakı Layla melodiyasında kiçik sekunda intervalı nə qədər üzüntü və kədər hissləri ilə aşılanmışdırsa, “Sağın havası”nda eyni intervalın bir ton həcmindəki növü – b2, əksinə nikbin, işıqlı və sakit təbiət lövhəsi birbaşa assosiasiyalar oyatmağa qadirdir.

Salyan folklor ənənələrində toy mərasim mahnıları da müəyyən yer tutur və maraqlı nümunələrlə təmsil olunmuşdur.

Toy mahnısı

Nota köçürən: Əliyeva Arzu
Oxuyan: Maral Qasimova

Al - çaq yü - kün hün - dür ey - lər oğ - lan a - na - sı ba lam Oğ - lan a - na -



Mahnının əsasını Segah məqamı təşkil edir – onun işıqlı əhval-ruhiyyəsi şənlik, şadyanılıqla bağlıdır. Melodiya xalis kvarta həcmində olsa da, ifadəli intonasiyalarla və nisbətən inkişaflı quruluşu ilə seçilir. Bu da şeirin 13 hecalı ölçüsü (4+4+5) və təkrarlar sayəsində daha da genişlənməsilə əlaqədardır. Yeri gəlmişkən, şeir mətninin əsasında folklor musiqisində bəzən müşahidə edilən, aşiq yaradıcılığında isə rast gəlinməyən ölçü dayanır.

Bundan başqa həmin misra *balam* aralıq sözü və son heca qrupunun təkrarı nəticəsində bir qədər də genişlənir və melodik cümlə 6 xanəyə qədər uzanır. Lakin qərar notu əsas tonun kvintasında dayandığı üçün bu cümlə yarım kadans əmələ gətirir. Növbəti cümlə ilkin 13 hecalı ölçüyə uyğun olaraq bütöv bir dörd xanəli parçadır və olduğu kimi təkrar olunur. Daha bir 4 xanəli cümlə yenə də mayədə tamamlanmaqla cavab cümləsini təsdiq edir. Lakin onun əvvəlində 6 (3+3) hecalı “*ay balam, ay balam*” ibarəsi işləndiyi üçün ritm bir qədər fəallaşır və misra ilkin şeir ölçüsünə nisbətən genişlənilib 15 hecaya çatır. Daha sonra melodik məzmunu uyğun olaraq 5 hecalı “*dəvə boynunda*” və 10 hecalı “*qızın anası əli qoynunda*” misraları musiqinin inkişafından qaynaqlanır.

Beləliklə, gördüyümüz kimi toy mahnısı sinkretik folklor nümunəsi olub, musiqi, söz və mərasim ünsürlərini sıx şəkildə bir-birinə bağlayır. Bir tərəfdən bayatı şeir mətnlərindən daha uzun olan 13 hecalı ölçü ilə başlayır (4+4+5) və musiqi sintaksisini müəyyən edir. Digər tərəfdən isə son heca qrupunun ayrılması (5) və cütləşməsi (5+5) melodik inkişafı müəyyən olunur və bənd formasının qeyri-adi quruluşunu müəyyən edir. Gəlin, söz mətninin xüsusiyyətlərinə ayrıca nəzər salaq.

Alçaq yerin hündür elər oğlan anası 13 heca (4+4+5)

balam, oğlan anası 7 heca (2+ 5)

Hündür yerin alçaq elər qızın anası 13 heca (4+4+5)

Ay balam, ay balam, qızın anası 11 heca (3+3+5)

Dəvə boynunda 5 heca

Qızın anası 5 heca

Əli qoynunda 5 heca

Beləliklə, nəzərdən keçirilmiş yeni folklor toplusları əsasında belə bir nəticəyə gəlirik. Yeni minilliyin əvvəllərində Salyanın musiqi folklor ənənələri

xeqli dərəcədə arxaikləşmişdir. Yaşlı adamlar dünyasını dəyişdikdən sonra qədim folklor daşıyıcıları çox az qalmışdır. Lakin əski folklor nümunələri tamam unudulmayıb, xüsusilə xalqın dəyərli irsinin əsl dəyərini bilən ziyalı adamların yaddaşında qorunaraq bu günə qədər gəlib çatıb. Biz onları bəzən audio-kassetlərdən, bəzən isə dünyadan köçmüş adamların övlad və nəvələrindən əldə etdik. Hər halda son zamanlara qədər bir qədər müəmmalı və dumanlı qalmış, öz coğrafiyası etibarilə qeyri-müəyyən mövqedə qərar tutmuş Salyan bölgəsinin folklor ənənələrindən artıq əminliklə danışmaq olar.

ƏDƏBİYYAT:

1. Abbasov, A.A. Quba rayonu folkloru. Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru alimlik dərəcəsi almaq üçün təqdim edilmiş dissertasiya. – Bakı, 2007, – 184 s.
2. Abdulliyev, A. “Halay”ın əmək folkloru kontekstində tədqiqinə dair / Azərbaycan milli musiqisinin tədqiqi problemləri I Respublika elmi konfransın materialları. Bakı, Azərbaycan, 1992, s.60-76
3. Bədəlbəyli, Ə.B. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. – B.: Elm, 1969, – 246 s.
4. Bülbül. Bir ekspedisiyanın tarixi // Seçilmiş məqalə və məruzələri. – B.: Azərb SSR EA nəşri, 1968, 227 s.
5. Bülbül. Seçilmiş məqalə və məruzələri. (Tərtibçilər: İsayadə Ə.İ. və Qasımov Q.A.). – B.: AMEA-nın nəşri, 1968, – 138 s.
6. Fərziyeva, S.İ. Azərbaycanın Cənub-Şərq bölgəsinin “halay” rəqs mahnıları. Dərs vəsaiti. – B.: Mütərcim, 2014, - 216 s.
7. Hacıbəyli, Ü.Ə. Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında (təqdim edəni, ön söz və lüğətin müəllifi F.Əliyeva). – Bakı: Adiloğlu. 2005. – 76 s.
8. Hacıbəyli, Ü.Ə. Bədii və publisistik əsərlər. – Bakı: Şərq-Qərb, 2008. – 544 s.
9. Hacıbəyli, Ü.Ə. Seçilmiş əsərləri. – Bakı: Yazıçı. 1985, – 653 s.
10. Hüseynli, B.X. Azərbaycan rəqs musiqisinin janr təsnifatı. “Azərbaycan incəsənəti”, XII cild, Azərb. SSR EA nəşr, – Bakı. 1968, – s. 67-93.
11. Hüseynov, İ. Möminlər evi – Salyan. – Bakı: Çənlibel NPM. 2007. – 284 s.
12. Nəbiyev, A. El nəğmələri, xalq oyunları. – Bakı: Azərnəşr, 1988, – 168 s.
13. Xalızadə, F. X. Azərbaycan məhəlli musiqi folkloru // Folklor və etnoqrafiya, 2013, №3, – s.96-101
14. Xalızadə, F.X. Üzeyir Hacıbəyli və folklor. – B.: Şərq-Qərb, 2014, – 288 s.
15. Rzayeva G.M. Ağbaba mahalının nanay və tırıncıları. Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru alimlik dərəcəsi almaq üçün təqdim edilmiş dissertasiyanın Avtoreferatı. – Bakı, 2011, – 24 s.
16. Şirinova, S.T. Şəkinin musiqi folkloru. Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru alimlik dərəcəsi almaq üçün təqdim edilmiş dissertasiya. – B., 2009, – 159 s.

Fattakh KHALIGZADE

Ph.D on the Art sciences, professor of ANC

Arzu ALIYEVA

Master of Arts

ON THE ROLE OF AUTENTIC FOLK MUSIC TRADITIONS IN THE MUSICAL LIFE OF SALIAN

Anstract: *Salian district of the Republic of Azerbaijan has a geographically special and ethnographically uncertain position in the country. Its two halves situated on the left and right banks of the Kura-river, respectedly, present small territories of more broad Shirvan and Mughan regions, which in turn are surrounded by Lankaran-Astara region to the south, Baku-Absheron to the north and Mil plain to the west. Salian has recently included also some villages of the neihboring Neftchala and Hajiqabul districts. However, so far the authentic folk music tradtions the district handed down from the historical past had not yet been systematically explored by ethnomusicologists and are faced with the danger of dissapearance. This article deals with some about 30 folk tunes, collected in the last few years during many field trips. and reveals some parallels to the traditions of the neighboring districts.*

Keywords: *ethnomusicology, field works, initial folk syncretism sicio-cultural life, authentic folklore, regional traditions*

Фаттах ХАЛЫК-ЗАДЕ

Доктор философии по искусствоведению,
профессор, АНК

Арзу АЛИЕВА

Магистр искусствоведения

О РОЛИ АУТЕНИЧНЫХ ФОЛЬКЛОРНЫХ ТРАДИЦИЙ В МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖИЗНИ САЛЯНСКОГО РАЙОНА

Резюме: *Сальянский район Республики Азербайджан, географически и этнографически занимает особую позицию в стране. Две части, расположенные на левом и правом берегу реки Кура, представляют небольшие территории более крупных регионов Ширвана и Мугани, которые, в свою очередь, окружены регионами Ленкаран-Астара к югу, Баку-Абшерон к северу и Мильской равниной к западу. Некоторые селения соседних районов Гаджикабул и Нефтечала недавно также входили в состав Сальянского района. До сих пор аутентичная фольклорная музыка района не подвергалась специальному изучению, что наряду с постепенным исчезновением архаических пластов, обусловило выбор данной темы исследования. Приблизительно три десятка локальных фольклорных образцов, собранных в полевых работах последних лет, подвергаются различному анализу в контексте народно – музыкальных традиций Сальяна и сравниваются с некоторыми сходными жанрами соседних регионов.*

Ключевые слова: *этномузыкознание, полевые работы, первичный фольклорный синкретизм, социально-культурная жизнь, аутентичный фольклор, региональные традиции*

Rəyçilər:

sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Lalə Hüseynova
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Fazilə Nəbiyeva

Zümrüd AXUNDOVA-DADAŞZADƏ

Ü.Hacıbəyli ad. BMA-nın professoru,

sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,

Əməkdar İncəsənət xadimi

Ünvan: Ş.Bədəlbəyli küçəsi 98

E-mail: zdadashzade@mail.ru

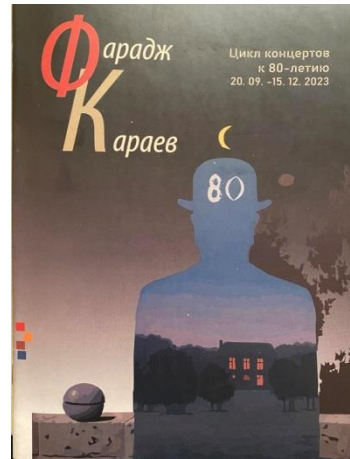
FƏRƏC QARAYEV FENOMENİ HAQQINDA DÜŞÜNƏRKƏN (bəstəkarın 80 illik yubileyi münasibətilə)

Xülasə: 2023-cü ildə Yeni musiqinin ən işarəvi simalarından biri – Fərəc Qarayevin 80 yaşı tamam oldu. Məqalədə bəstəkarın çağdaş musiqinin əsas təmayülləri kontekstində mövqeyini işıqlandırmağa cəhd göstərilir. “Fərdi layihə” əsasında qurulan əsərlərinin forma və musiqi dilinin özgünlüyünə diqqət yetirilir. Akademik musiqinin simfoniya, instrumental konsert kimi ənənəvi janrlarının bəstəkar tərəfindən məxsusi yozumu halları araşdırılır. Şərq – Qərb dixotomiyası baxımından F.Qarayev yaradıcılığı dəyərləndirilir, milli konseptlərin əsərlərində təcəssümü məsələsinə toxunulur. F.Qarayevin gerçəkləşdirdiyi yaradıcılıq layihələri onu müasir Azərbaycan musiqisi landşaftını formalaşdıran müqtədir bir sənətkar kimi səciyyələndirməyə əsas verir.

Açar sözlər: müasir Azərbaycan musiqisi, Şərq-Qərb dixotomiyası, variantlıq, improvizasiyalıq, intertekstuallıq, simfoniya, konsert, konsept

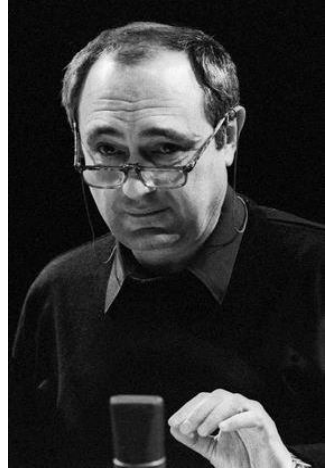
2023-cü il dekabrın 19-da müasir Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin ən qüdrətli təmsilçisi – bəstəkar Fərəc Qarayevin 80 yaşı tamam oldu. Bu münasibətlə sentyabr ayından başlayaraq Moskvanın müxtəlif musiqi meydançalarında silsilə konsertlər baş tutdu. Həmin silsilənin son konserti – ən əzəmətli və məzmunca ən dolğun – dekabrın 15-də F.Qarayevin çalışdığı P.İ.Çaykovski adına Moskva Dövlət konservatoriyasının Raxmaninov zalında keçirildi. Bu konsertdən öncə “Əsrlərin kəsişməsində: postsovet məkanının yeni musiqisi” başlıqlı böyük bir konfrans F.Qarayevin ümumən çağdaş musiqidə mövqeyini anlamaq baxımından olduqca əlamətdar idi.

Fərəc Qarayevin yeni musiqi tarixində rolu isə xüsusi, bədii kəşfləri heyratamizdir. Fərəc müəllim haqqında müəllifi Marianna Vısotskaya olan fundamental tədqiqat “Məntiq və paradoks arasında: bəstəkar Fərəc Qarayev” adlanır [4]. Artıq bu ad bəstəkarın musiqisinin, təfəkkür tərzinin məxsusi cəhətlərini açıqlayır. Bir tərəfdən uca bir peşəkar olan F.Qarayev öz əsərlərini quraşdırarkən



ciddi qayda-qanunlara dayaqlanır. Digər tərəfdən, bu ciddi çərçivə daxilində musiqinin nəfəsi sərbəstdir, musiqi fikrinin dönümləri isə hətta gözlənilməz və qəfildir. İki qütbün əvvəlcədən düşünüldü-başınılmiş konsepsiya ilə sıx rabitədə ortaq məxrəcə gətirilməsi bəstəkar sənətinin şah damarını müəyyənləşdirir.

F.Qarayevin dünyagörüşü – müasir musiqi, ümumiyyətlə sənət, ədəbiyyat, fəlsəfə haqqında bilikləri hüdudsuzdur. Sevdidi yazıçı *Jorge Luis Borges*’in ardınca F.Qarayev “Mənim ənənəm – bütün universumdur” deyə bilərdi. Fərəc müəllimin intertekstual marşrutları isə tarixin ən müxtəlif dövrləri, dünya mədəniyyəti – musiqi, ədəbiyyat, teatr və kinematoqrafının bir-birindən fərqli “məntəqələrindən” keçir. Həmin yolda biz təkcə dünya musiqisinin deyil, başqa sənət növlərinin möhtəşəm fiqurları, məsələn, *Samuel Beckett*, *Rene Magritte*, *Ernst Jandl*, *Andrey Tarkovskiy*... ilə rastlaşa bilərik.



O, istənilən an sözün əsl mənasında nəhəng yaddaşından lazım olan misrəni, musiqi cümləsini ayırır, əsərlərinin toxumasına elə ehməllə yeridir ki, sonucda yaranan obraz obertonlarla əhatə olunur, çoxçalarlıq əldə edir və hətta sitat kimi dəf olunur.

F.Qarayevin musiqi dili mürəkkəbdir, müasir musiqinin ən yeni nailiyyətlərini özündə ehtiva edir, amma yeni ifadə vasitələri təməlinə qurulan əsərlər, bir qayda olaraq, o qədər cazibədar olur ki, xüsusi musiqi hazırlığı olmayan dinləyiciləri də ağışına ala bilər. Bu, əlbəttə, onun musiqi intonasiasının, ustalıqla hördüyü musiqi toxumasının məxsusi kövrəkliyindən irəli gəlir.

F.Qarayevin hər əsəri ilə görüş adamın qəlbini təlatümə qərq edir, ən müxtəlif anımlar sırası doğurur. Bütün əsərlər sanki bir gizli ssenari əsasında gerçəkləşdirilir, obrazların teatrallığı, parlaqlığı dinləyici diqqətini ovsunlayır. Tembrləri həssas duyan bəstəkar onların personifikasiyasına da nail ola bilər. F.Qarayev ən müxtəlif dünyaları, üslubca müxtəlif hadisələri bir araya gətirmək kimi nadir bacarıq sərgiləyir. Əsərlərindəki təzadlar isə sarsıdıcı təsir qüvvəsinə malikdir! O, hətta real dünyanın səs və küylərini də üzvi şəkildə musiqisinə gətirə bilər: bütün bu səslər, A.İvashkinin təbirincə, onun əsərlərinin ayrılmaz tərkib hissəsinə, əsas “personajlarından” birinə çevrilir [5, s.18].

Məsələn, F.Qarayevin ən işarəvi əsərlərindən biri – iki ifaçı üçün Sonatada (1976) biz yenidən dünyaya gəlmiş körpənin höknürtüsünü eşidirik. Adamı kərkəşləndirən bu müdaxilə necə də mənəvi çoxrənglidir. Bu, yeni həyatın yaranışıdır, amma son dərəcə sakit musiqi əhatəsində törəyən həmin səs bir həyəcan da doğurur. Yeni həyat ağrı və iztirablarla dünyaya gəlir: bu fikri dərk edib sarsılırsan. Hərçənd başqa bir yozum da, yəqin, mümkündür, çünki bəstəkar musiqisinin semantikasi bir-

mənali deyil. Onu da deyim ki, seriya və aleatorika texnikası əsasında bəstələnmiş bu əsərdə musiqi səslərinin nüvəsinə nüfuz etmək, zamanın sonsuzluğu duyumunu doğuran – sanki bədahətən yaranan forma-prosesi qurmaq bacarığı özünü son dərəcə bariz sərgiləyir. Rauf Fərhadov məqalələrindən birində maraqlı bir paralelə əl atıb deyir ki, Y.Şvarts “İtirilmiş vaxt haqqında nağıl” yazdığı halda, F.Qarayev “Donub qalmış zaman haqqında nağıl” ərsəyə gətirib [9, s.52].

Onu da deyim ki, Y.Xolopov öz “teleqraf üslublu” ekskursunda Sonatını Pyart, Şnitke, Qubaydulina, başqa bəstəkarların əsərləri ilə bircə 1970-ci illərin əsas hadisələri sırasında qeyd edir [11, s.16].

F.Qarayevin musiqisi iki ənənənin kəsişməsində yaranır: bir tərəfdən – müasir sənətin nailiyyətləri – 12-tonluq texnika, sonoristika, aleatorika, digər tərəfdən – Azərbaycan musiqisinin, o cümlədən bəstəkarlıq musiqisinin zəngin ənənələri. Amma o da var ki, bu müəllifin əsərlərini sadəcə “vərəqləyənlər”, yəni səthi dinləyənlər, milli qaynaqlarla əlaqəni, çətin ki, sezsinslər. Fərəc müəllim heç vaxt milli spesifikanı qabartmır – nə musiqi dilində, nə əsərlərin adında. Çünki o, musiqidə milliliyin üzə görünməyən dərin qatlarının təfsiri yolu ilə gedir. Burda onun üçün örnək – ustadı və atası Qara Qarayevin Violin konsertidir.

Muğama bir ekzotika kimi yanaşmadan, onun idiomlarının istismarından kənarda duran bu bəstəgarda muğam çox zaman “bir ideya, bir emosiya, zaman duyumu, bəlkə də melodik modellərlə işin abstrakt prinsipi kimi” (“*Tages – Anzeiger*” qəzeti) özünü göstərir [3, s.181].

Şərqdə Qərbin, Qərbdə isə Şərqi aşkarlanması istiqamətində çalışan F.Qarayev, R.Fərhadovun sərrast müşahidəsinə görə, muğam və Avropa musiqisinin köklü, hər ikisinə xas əlamətlərini üzə çıxarıb bu əsasda öz əsərlərini qurur. Həmin əlamətlər sırasında variantlıq və improvizasiyalılıq – F.Qarayev musiqisinin əsas xüsusiyyətləri – Qərbi də, Şərqi də eyni dərəcədə səciyyəvləndirir [8, s.106].

Odur, Niderlandın “*Nieuw Ensemble*” qrupu üçün “Xütbə, muğam və surə” (1997) kimi “qəfil” opusun F.Qarayev yaradıcılığında “peyda” olmasına təəccüblənməmək qeyri-mümkündür. Əsərdə, adından bəlli olduğu kimi, milli, geniş götürsək, Şərq mədəniyyətinin konseptləri sıx təmərküzlənmiş şəkildə çıxış edir. Üstəlik əsas milli musiqi aləti – tarın bir simvol kimi istifadəsi də səciyyəvidir. XX əsrin sonunda F.Qarayev muğamın gözəllik və harmoniyasına hər hansı bir müdaxiləsi ilə xələl gətirməkdən özünü kənarlaşdıraraq, tarın autentik ifasında “Şüştər”in, demək olar ki, tam şəkildə səslənməsi üçün şərait yaradır. Əsərdə həmin tar improvizasiyası ilə “Xütbə”nin ciddi strukturlaşmaya məruz qalan musiqi toxuması, bəstəkarın “öz” musiqisi “özgə” material ilə qarşı-qarşıya qoyulur. Final, 75-ci əl-Qiyamə surəsindən ayələrin (*tape*) və müəllifin “kosmik” musiqisinin dəqiq periodikliklə növbələşməsi əsasında qurulub. Postmodernist estetika məcrasında bir-biri ilə əlaqədar olmayan “musiqi dünyalarını” – muğamı, 12-tonluq texnikanı, Quranın avazla oxunmasını cəsarətlə bir araya gətirmək və orijinal konsepsiyaya xidmət edən yeni, özəl keyfiyyətlərə malik bədii tam ya-

ratmaq mümkün olmuşdur. Finalda xəbərdarlıq eşidilir: hamını bir Qiyamət günü gözləyir. Həmin gün Allah Təalanın məhkəməsi qarşısında hər birimiz cavab verməliyik: mənəviyyata, haqqa çağırışdan imtina olunarsa, faciə labüddür... [daha ətraflı bax:1]



Məqalədə Fərəc Qarayevin yaradıcılığını tam əhatə etmək, onun təcəssüm cəsarəti ilə seçilən ideyalarının hətta kiçik bir qismini açmaq, əlbəttə, qeyri-mümkündür. Bəstəkarın opuslarının adları artıq çox şey deyir: “Mən Motsartla Praqanın Karl körpüsündə vidalaşdım”, “... a crumb of music for George Crumb” (“...Corc Kram üçün bir qisim musiqi”), “*Klänge einer traurigen Nacht*” (“Kədərli gecənin kiçik musiqisi”), “*Ist es genug?..*” (“Kifayətdirmi?..”), “*Canción de cuna*” (“Layla”), ... *alla* “*Nostalgia*”(A.Tarkovskini anarkən), “*Babylonturm*” (“Babil qülləsi”)... Bu adlar F.Qarayevin geniş təxəyyülünə, artıq yığcam başlıqda əsərin proqramını əks etdirmək iqtidarına dəlalət edir. Əminəm ki, o, bəstəkar olmasa idi, mütləq yazıçı kimi şöhrət qazanardı.

Burada 60-80-ci illər Azərbaycan simfonizminə həsr olunmuş tədqiqatımda [2] yer almış “*Tristessa I*” əsəri (1982) üzərində daha ətraflı dayanmağı lazım bilirəm.

Tristessa – bu sözün dərin kədər, hüzn kimi tərcüməsi mümkündür. “Vida” simfoniyası əsərin ikinci adı olub, məşhur sələfini xatırlamağa sövq edir. Belə ki, Haydnın “Vida” simfoniyasındakı kimi, musiqiçilər ifa prosesində alətlərini qo-

yub, səhnəni tədricən tərk edirlər. F.Qarayevin ithafı da – “*Atama, müəllimimə, dostuma*” – olduqca böyük əhəmiyyətə malikdir. Simfoniyanın iki adının və ithafının çarpazlaşma nöqtəsində onun qeyri-adi konsepsiyası yaranır. Həmin konsepsiyayı ən ümumi şəkildə belə müəyyənləşdirmək olar: *ata, müəllim, dost-la vidadan doğan kədər in hədsizliyi...*

Tristessa “instrumental teatr” kimi qurulsada, teatr sənəti ilə bağlı zahiri elementlər burada başlıca rol oynamır. Bəstəkar musiqinin immanent keyfiyyətləri hesabına tamaşa qurmaq bacarığı sərgiləyir.

Simfoniyanın strukturunu “üslub tematizmi” – bu rolda Qarayev-atanın üç prelüdü çıxış edir – və müəllif materialının qarşı-qarşıya qoyulması “idarə edir”. Prelüdlərin sərgilənməsi və bu musiqiyə emosional reaksiyanın təzahürü əsər boyu növbələşir: “oyun-tamaşa” və “hisslər” teatrına xas estetika qarşılaşdırılır. İki zaman ölçüsünün yanaşı mövcudluğunun özü də teatral təfəkkürün ifadəsidir: nümayiş etdirilən (keçmiş vaxt) və indi, musiqinin dinləyişi əsnasında duyduğumuzun (real vaxt) uzlaşması “oyun” situasiyasına, onun ambivalentliyinə dəlalət edib, musiqinin doğurduğu emosiyaları xeyli gücləndirir [daha ətraflı bax: 2, s.143-152].

Əsərin finalında bəstəkar, ideyasını “görümlü” etmək məqsədilə “xarab olmuş val” fəndindən istifadə edir. Qara Qarayevin *cis-moll* prelüdü stereofonik dinamikdən səsləndirilərək sanki büdrəyir, tamamlana bilmir. Anna Əmrahova bu sonluğu belə şərh edir: “Şüurun nəzarəti F.Qarayevin əsərlərinin emosional palitrasına xələl gətirmir. Hətta, əksinə, emosiyanın özü onların məna dolğunluğunu zənginləşdirir... bu nəhəng simfonik lövhənin ... finalında maqnitofon yazısının təhrif etdiyi Q.Qarayev prelüdü səsləndikdə, kimi itirdiyimizi, kimin dərslərini unutduğumuzu dərk edib, daha böyük ağrıya, daha böyük sarsıntıya məruz qalmırıqmı?” [6, c.16].

Moskvadakı yubiley gecəsinin sonunda, *Webern*-ə həsr olunmuş *Concerto grosso* (1967), ... *alla “Nostalgia”* (1989) kimi işarəvi əsərlərlə yanaşı, bəstəkarın daha bir nəhəng yaratması – orkestr və solo violin üçün Konserti (2004) səsləndi. Anasının xatirəsinə ithaf etdiyi bu əsəri atası Qara Qarayevin doğum günündə tamamlayan bəstəkar ən müxtəlif anımlar, hədsiz qüssə aşılarmış duyğular sırası qurur.

Konsertin bütün inkişaf məntiqi – birinci hissənin “mövzusunuz Variasiyaları”, ikinci hissənin “Mövzu və allüziyaları” (burada *Mendelssohn*, *Brahms*, *Berg*, Q.Qarayev, habelə *Vivaldi*-nin Violin konsertlərindən sitatlar səslənir), sonda, finalda (“Variasiyalar və Mövzu”) – bir sıra texniki cəhətdən ifrat dərəcədə mürəkkəb variasiyalardan (onlar bir növ “*new complexity*” – “yeni mürəkkəblilik” məcrasında bəstələnib) sonra əsas mövzunun, obrazın təqdim olunmasına hədəflənib: bu, *Grieg*-in “Lirik pyeslər” toplusundan “Vətən həsrəti” adlı pyesdir. Həmin pyesin mövzusu əsər boyu yaşanan həyəcanların, ilk növbədə zaman axınının dönməzliyindən, yaxın insanların itkisindən doğan sonsuz kədər in ümumiləşdirilmiş ifadəsidir. *Grieg*-in pyesinin adı arxasında da bir məna gizlənib: əslində hər birimizin qəlbində – Vətəndə və ya qurbətdə məskunlaşmağımızdan asılı ol-

mayaraq, həmin həsrət hissi – kövrək, ürəyi göynədən, qəfildən törəyib təlatüm doğuran, izahı qeyri-mümkün olan hiss yaşayır...

Bəstəkar Konsertin sonunda birmənalı təsdiqləyici durğu işarəsindən (belə qeyri-qapalı forma gərgin dramaturji proseslərin məntiqi nəticəsidir) vaz keçir: yüksək registrdə çətinliklə eşidilən *flageolet* – violinin tam səssizliyə qərq olan sonuncu replikası – bizi həyəcanlandırıcı, üzücü və acı suallarla təkbətək qoyur...

Fərəc müəllimin hər bir əsərinin dinləyişi və dinlədiyini təhlil etmək səyi Y.Lotmanın aşağıdakı fikrini xatırlamağa sövq edir: “Bədii model həmişə təfsirdən daha geniş və həyatidir, təfsir isə ancaq modelə yaxınlaşma kimi mümkündür” [7, s.89].

Moskvadakı gecədə Konserti dirijor İ.Dronovun rəhbərlik etdiyi “Yeni Musiqi Studiyası”nın orkestri və solist Stanislav Malışev böyük məharətlə çalib dinləyicilərin ürəklərini fəth edə bildilər. Konsertin ilk ifaçısı öz qeyri-adi virtuozluğu və enerjisi ilə seçilən Patrisiya Kopaçinskaya (*Patricia Kopatchinskaja*) olub. Amma Stanislav Malışev də inandırdı – finalda dörd variasiyanı bir an belə səngiməyən gərginliklə səsləndirərək, nadir ekspressiya, dinamika, təlatüm dolu ovqat bərqərar etdi.

Həmin konsertdə gözəllik, zəriflik, xəfif kədər oazisini isə *Federico Garcia Lorca*’nın sözlərinə bəstələnmiş “*Canción de cuna*” (Layla) kompozisiyası yaradı. Burada ansamblə qoşulan həmyerlimiz – soprano Fəridə Məmmədovanın sənətkarlığını, səsinin tembr gözəlliyini, mətnə nüfuz edib hər sözü çalarlandırımaq istedadını qeyd etməmək mümkünsüzdür. Konsertin xüsusi, çox səmimi atmosferinin yaranmasında Rauf Fərhadovun sərrast, maraqlı, bəzən gözlənilməz şərhlərinin rolunu da vurğulamaq gərəkdir.

Yubiley gecəsindən öncə baş tutmuş “Əsrlərin kəsişməsində: postsovet məkanının yeni musiqisi” adlı konfransa tanınmış alimlərin, o cümlədən S.Savenko, V.Zaderatski, A.Əmrəhova, M.Visotskaya (konfransın mahir moderatoru idi), Q.Qriqoryeva, Q.Lijov, İ.Sokolovun qatılmağı onun yüksək elmi səviyyəsini təmin etdi. F.Qarayevin musiqisi kifayət qədər geniş müstəvidə, müasir musiqinin başlıca təmayülləri kontekstində araşdırıldı.

Konfrans F.Qarayev sənətinin ən müxtəlif tərəflərini işıqlandıraraq, onun çağdaş musiqiyə nəzərəcarpan əlavələr etmiş qüdrətli bəstəkarlardan biri kimi mövqeyini əsaslandırdı. Bəstəkarın ASM-2 – Müasir Musiqi Assosiasiyasında fəaliyyəti, hətta ədib kimi yaradıcılığı da diqqətsiz qalmadı. Azərbaycanı həmin mötəbər elmi məclisdə Cahangir Səlimxanov və bu sətirlərin müəllifi təmsil edirdi. Təsədüf elə gətirdi ki, hər ikimiz “Xütbə, muğam və surə”yə müraciət etdik, amma yanaşmamız necə də fərqli idi! Mən əsərdə milli konseptosferanın təcəssümündən söz açdım, həmkarım isə paralel mətnlərin yanaşı mövcudluğu – məxsusi meta-kollaja diqqət yetirdi: hər ikimiz əsərin konsepsiyasını üzə çıxarmağa

cəhd göstərdik. Yanaşma müxtəlifliyi elə artıq dəfə F.Qarayev musiqisinin dərinliyinə, çoxmənalılığına dəlalət etmirmi?

F.Qarayevin Azərbaycan musiqi mədəniyyətində müstəsna mövqeyi həm də onun müasir musiqi ilə bağlı reallaşdırdığı bir çox sanballı layihələr ilə müəyyənləşdirilir. Ən yeni musiqi ilə bizi, öz soydaşlarını tanış etmək, dünya haqqında təsəvvürlərimizi genişləndirmək üçün F.Qarayev nələr gerçəkləşdirməyib! Mən ələlxüsüs onun Bakıda təşkil etdiyi Qara Qarayev adına beynəlxalq musiqi festivallarını qeyd etmək istərdim. 1980-ci illərin ikinci yarısında üç dəfə keçirilən o festivallar (2011-ci ildən başlayaraq ilasıri daha üç buraxılışı olub) bizim musiqi landşaftını əsaslı şəkildə dəyişdirdi. Şəxsən özüm haqqında deyə bilərəm ki, məhz festivallarda eşitdiyim əsərlər məni müasir musiqinin vurğunu və müəyyən mənada “əsi-ri” etdi. Buradaca Fərəc müəllimin “Yeni Musiqi” cəmiyyətinin (1995-ci ildə yaradılıb) prezidenti kimi həyata keçirdiyi çeşidli layihələri, həmkarları ilə birlikdə reallaşdırdığı “Zamanla üz-üzə” konsertlər silsiləsini, 1980-1994-cü ildə bədii rəhbəri olduğu “BaKaRa” ansamblının fəaliyyətini qeyd edərdim.

F.Qarayev hal-hazırda P.İ.Çaykovski adına Moskva Dövlət Konservatoriyasında öz müəllimlik fəaliyyətini uğurla davam etdirərək, bir mütəxəssis kimi böyük nüfuz qazanıb. O, illər Azərbaycan Konservatoriyasının kompozisiya kafedrasının professoru qismində neçə-neçə bəstəkar – Əli Əlizadə, Elmir Mirzəyev, Zaur Fərhadov, Aliyə Məmmədovanı qeyd edək – yetişdirib. Onu da deyim ki, F.Qarayevin müəllim kimi fəaliyyəti hətta S.Mirzəyevin xüsusi tədqiqatının mövzusu olub. Son dərəcə tələbkər, qeyri-peşəkarlığa, zövqsüzlüyə qarşı amsız olan Fərəc müəllim öz tələbələrini ali sənət meyarları əsasında tərbiyə edir. “Sənətdə iki monstr təhlükəlidir: peşəkar olmayan sənətkar və sənətkar olmayan peşəkar”, – *Anatole France*’ın bu sitatına vaxtaşırı üz tutan Fərəc müəllim öz qarşısında uca məqsədlər qoyaraq yaşayır və bizi də bu yola səsləyir.

F.Qarayevin bir vətəndaş kimi mövqeyi isə 2020-ci ilin payızında – 44 günlük Vətən müharibəsi zamanı özünü bariz nümayiş etdirdi. Tariximizin o tələyüklü dönməndə F.Qarayev ölkəmizi qaralamaq məqsədi güdən informasiya savaşına biganə qalmadı, öz videomüraciətləri, açıq məktub və məqalələri ilə neçə-neçə iftiranı təkzib etdi, Azərbaycanın haqq səsinə çatdırmaq naminə çarpışdı.

F.Qarayevin 80 illik yubileyini qeyd etdi. Buna qəti inanmaq olmur. Fərəc müəllim həmişəki kimi gümrəh və çevikdir, ruhən də cavandır, cəsərat də ondan əskik olmayıb – yeni layihələr haqqında elə şövqlə danışır! Əsərləri dünyanın möhtəşəm festivallarında parlaq musiqiçilər tərəfindən ifa olunan bəstəkar “bütün musiqi artıq yazılıb” deyərək, bəzən tərəddüd, bəzən şübhələr, insanı çalxalayan sərt və üzücü suallarla təkbətək qalır. Amma bütün bunlara baxmayaraq, həqiqi vicdanlı sənətçi kimi seçdiyi yaradıcılıq cığırından sapınmır. Nə vəzifəyə can atır, nə mükafatlar barədə düşünür – sadəcə, öz missiyasını ardıcıl olaraq ləyaqətlə icra edir. Bu barədə son müsahibəsində də danışır, təbiətinin, musiqi duyumunun, bəs-

təkar qabiliyyətinin tələb etdiyi kimi yazdığını, tanınma və rəğbətin nə onu, nə də ən yaxın həmkarlarını maraqlandırmadığını vurğulayır [10, s.98].



Saysız-hesabsız yubiley təbriklərində leytmotiv kimi təkrarlanan əsas fikri də belə ifadə etmək olar: Fərəc müəllimin Azərbaycan musiqi mədəniyyətində mövqeyi müstəsnaqdır. Onun yaratdığı ali musiqi dünyası, onun həyata keçirdiyi miqyaslı sənət layihələri çağdaş musiqimizin ən önəmli hadisələri sırasında.

Azərbaycanın Xalq artisti olan sənətkara üz tutub demək istərdik: Əziz Fərəc müəllim, hamımızın Sizin kimi böyük və şərəfli ustada ehtiyacı var. Sənətiniz, peşəyə münasibətiniz bizim üçün nümunədir. Biz Sizə yaratdığınız tam özgün, sarsıdıcı emosiyalar bəxş edən səslər aləminə görə minnətdarıq. Çox və sağlam yaşayın, öz nadir lətifə, hikmət, dərin məna aşlanmış musiqinizi yaratmaqda davam edin!

ƏDƏBİYYAT

1. Dadaşzadə Z.A. Etiraf anı // Qobustan, 2000, №2. – s. 66-70.
2. Dadaşzadə Z.A. Azərbaycan simfoniyası (1960-1980-ci illər). – Bakı: Ziya, 2012. – 240 s.
3. Барский В.М. Фарадж Караев: GENUG or not GENUG // Музыка из бывшего СССР. – Москва: Композитор, 1994. – с.173-186
4. Высоцкая М.С. Между логикой и парадоксом: композитор Фарадж Караев. – Москва: 2012. – 568 с.
5. Ивашкин А.В. Фарадж Караев // Музыка в СССР, 1987, №4. – с.18-19

6. Караев Ф.К. Дождется очередного витка спирали? (интервью, данное В.Лихту) // Музыкальная академия, 1994, №4. – с.14-19
7. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – Москва: издательство «Искусство», 1970. – 384 с.
8. Фархадов Р.Я. Почитайте, послушайте или посмотрите (о книге М.Высоцкой «Между логикой и парадоксом: композитор Фарадж Караев») // 2012, №3. – с. 106-107.
9. Фархадов Р.Я. Западное в восточном или восточность в западном? // Pianoфорум, 2018, №1 (33). – с. 48-54
10. Фархадов Р.Я. Фарадж Караев: «Почти все мы остались советскими композиторами, с нашей бедностью и фрондой» // Музыкальная академия, 2023, №4. – с. 92-103.
11. Холопов Ю.Н. Музыка России между AVANT и RETRO // *Музыка XX века. Московский форум*: Материалы международных научных конференций // Научные труды МГК им. Чайковского. Сб. 25. – Москва: 1999. – с.12-32.

Zumrud AKHUNDOVA-DADASHZADE

Uzeyir Hajibeyli Baku Music Academy,

Professor, PhD in Art Criticism,

Honored Art Worker of Azerbaijan

REFLECTIONS ON THE PHENOMENON OF FARAJ KARAYEV

(On the Occasion of the Composer's 80th Anniversary)

Abstract: *In 2023, one of the iconic figures of the New Music, composer Faraj Garayev, celebrated his 80th birthday. The article attempts to shed light on the unique position of the composer within the context of major artistic trends in contemporary music. The author pays attention to the peculiarities of form and musical language in works created according to an Individual Project, as well as the distinctive interpretation of classical music genres such as symphony and concerto. Faraj Karayev's creativity is examined in the light of the East-West dichotomy. The author explores the theme of reflecting national concepts in the composer's works, emphasizing that the realization of large-scale creative projects allows characterizing Faraj Karayev as an outstanding creator shaping the landscape of Azerbaijan's contemporary musical culture.*

Keywords: *contemporary Azerbaijani music, East-West dichotomy, variability, improvisation, intertextuality, symphony, concerto, concept*

Зумруд АХУНДОВА-ДАДАШЗАДЕ

Бакинская Музыкальная Академия им. Уз. Гаджибейли,
профессор, доктор философии по искусствоведению,
заслуженный деятель искусств Азербайджана

РАЗМЫШЛЕНИЯ О ФЕНОМЕНЕ ФАРАДЖА КАРАЕВА

(по случаю 80-летия композитора)

Резюме: В 2023 году исполнилось 80 лет одной из знаковых фигур Новой музыки композитору Фараджу Караеву. В статье предпринята попытка осветить уникальную позицию композитора в контексте основных художественных тенденций современной музыки. Автор уделяет внимание особенностям формообразования и музыкального языка в произведениях, созданных по “индивидуальному проекту”, самобытной трактовке жанров академической музыки – симфонии и концерта. Творчество Ф.Караева рассматривается в ракурсе дихотомии Восток-Запад. Автор затрагивает тему отражения национальных концептов в произведениях композитора. Подчеркивается, что реализация масштабных творческих проектов позволяет охарактеризовать Ф.Караева как выдающегося творца, формирующего ландшафт современной музыкальной культуры Азербайджана.

Ключевые слова: современная азербайджанская музыка, дихотомия Восток-Запад, вариантность, импровизационность, интертекстуальность, симфония, концерт, концепт

Rəyçilər:

sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Lalə Hüseynova
sənətşünaslıq elmləri doktoru, professor Ülkər Əliyeva

Rövşən QURBANOV

Azərbaycan Milli Konservatoriyasının
“Instrumental muğam” kafedrasının baş müəllimi

Ünvan: Yasamal r, Ə.Ələkbərov küç. 7

E-mail: rovshen.tar@mail.ru

XALQ ÇALĞI ALƏTLƏRİ ANSAMBLLARININ TƏŞƏKKÜLÜ VƏ FORMALAŞMASI

***Xülasə:** İllərlə dəyişən, təkmilləşən və bugünkü formasını alan xalq çalğı alətlərimiz mənəvi həyatımızın ayrılmaz hissəsidir. Təqdim olunan məqalənin əsas məqsədi milli alətlərimiz əsasında yaranan ansamblar haqqında məlumat vermək, onların təşəkkülü, formalaşması və inkişaf yollarına nəzər salmaqdır. Burada 1941-ci ildə Ü.Hacıbəylinin təşəbbüsü ilə böyük tarzən Əhməd Bakıxanov tərəfindən yaradılmış ilk peşəkar xalq çalğı alətləri ansamblından, sonralar Əhsən Dadaşov, Baba Salahovun yaratdıqları ansamblardan, eləcə də qədim musiqi alətləri ansamblarından və çağdaş dövrümüzdə yaranan ansamblardan söhbət açılır.*

***Açar sözlər:** muğam, məqam, çalğı alətləri, ansambl, musiqi, təşəkkül, ifaçılıq sənəti*

Azərbaycan xalq çalğı alətlərindən ibarət ansamblar və orkestrlər özünəməxsus çalarları olan, mədəni irsimizin danılmaz mədəniyyət abidələrindəndir. Hər zaman olduğu kimi, müasir dövrümüzdə də xalq çalğı alətlərimizin tədqiq edilib öyrənilməsi və xalq çalğı alətləri ansambl və orkestrlərinin tərkibinə salınması aktual mövzu olaraq bu sahədə çalışan elm adamlarının üzərinə düşən əsas vəzifələrdən biri kimi qalmaqdadır. İllərlə dəyişən, təkmilləşən və bugünkü formasını alan xalq çalğı alətlərimiz mənəvi həyatımızın ayrılmaz hissəsidir. Milli alətlərimizdə – tarda, kamançada, balabanda və sazda ifaçılıq uzun illərin ağır zəhmətidir. Bizim məqaləmizin əsas məqsədi də məhz milli alətlərimiz əsasında yaranan ansamblar haqqında məlumat vermək, onların təşəkkülü, formalaşması və inkişaf yollarına nəzər salmaqdır. Müasir dövrdə bu ansambların quruluş xüsusiyyətləri, bədii-ifa imkanları, istifadə sahəsi, eləcə də onların təkmilləşdirilməsi və bərpasının öyrənilməsi üçün elmi yeniliyi sırasındaıdır.

Azərbaycan xalq çalğı alətlərindən ibarət ansamblar tərkibi və ifaçılıq xüsusiyyətlərinə nəzər yetirsək bəzi problemlərin bu gün də qaldığının şahidi olarıq. Ona görə də bu gün ansambların tərkibində öz yerini möhkəmlədən və bir sıra milli alətlərin texniki bədii ifaçılıq xüsusiyyətləri, təkmilləşməsi, inkişaf mərhələləri kimi aktual problemlərin araşdırılması bir sıra elmi işlərin tədqiqat obyektinə çevrilməsinə gətirib çıxarmışdır.

Azərbaycanda xalq çalğı alətləri ansamblları və orkestrləri yarandığı gündən keçdiyi təkamül yolu bir çox tədqiqatçılar tərəfindən araşdırılmışdır. Məsələn, Kərim Kərimovun “Azərbaycan xalq çalğı alətlərindən ibarət orkestr” (Bakı 1959), Oqtay Quliyevin “Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestri” (1960), Əvəz Rəhmətovun “Azərbaycan xalq çalğı alətləri və onların orkestrdə rolu” (1980), eləcə də Məcnun Kərimov, Səadət Abdullayeva, Abbasqulu Nəcəfzadə, Malik Quliyev və onlarla digər musiqişünas alimlərin kitabları və məqalələrinin işıq üz gördüyünü qeyd edə bilərik.

Orta əsrlər klassik poeziyasının, musiqişünas və miniatur rəssamlarının əsərlərindən məlum olduğu kimi, Azərbaycanda çoxlu sayda müxtəlif simli, nəfəsli, zərbli çalğı alətləri və bu alətlərin birliyindən yaranmış ansambllar olmuşdur. Belə ansamblların ilk nümunəsinə “Kitabi Dədə Qorqud” abidəsində rast gəlinir. Yazıya alınmış dastanın bir sıra böylərində (“Basat və Təpəgöz” böyləndə), epizodlarında zurnaçılar və nağaraçılardan ibarət çalğı alətlərinin müşayiəti ilə xalqın el şənliklərində rəqs etdikləri təsvir edilir (9, s. 110).

İfaçılıq sənətimizin sonrakı – XIX əsrə doğru inkişaf mərhələlərində xalq çalğı alətləri ansambllarının tərkibi əsaslı dəyişikliklərə uğramışdır. Əgər orta əsrlərdə xalq çalğı alətləri ansamblları əsasən ud, qanun, çəng, musiqar, ney və dəfdən ibarət idisə, sonradan bu ansamblların tərkibinə tar, kamança, saz, zurna, balaban, qoşanağara kimi alətləri daxil edilmişdir. XIX əsrdən aşiq dəstəsi və sazəndə dəstəsi olaraq iki qrupa ayrılır. Aşiq dəstəsinin əsas alətləri saz, balaban, zurna, qoşanağardan, sazəndə dəstəsi isə xanəndə, tar və kamança ifaçılarında ibarət muğam üçlüyünü təşkil edir (10, səh.9-10).

Əsrin əvvəllərindən başlayaraq (XIX əsr) geniş vüsət alan muğam üçlüyü ilə yanaşı artıq təmayüllü ansambllar yaranmağa başlamışdır. XX əsrdə respublikamızda ən tanınmış Xalq Çalğı Alətləri ansambllarından aşağıdakıları göstərmək olar:

1. Xalq artisti Əhməd Bakıxanovun rəhbərlik etdiyi Xalq Çalğı Alətləri Ansamblı.
2. Xalq artisti Baba Salahovun rəhbərlik etdiyi Xalq Çalğı Alətləri Ansamblı.
3. Xalq artisti Əlibaba Məmmədovun rəhbərlik etdiyi Xalq Çalğı Alətləri Ansamblı.
4. Əməkdar artist Əhsən Dadaşovun rəhbərlik etdiyi Xalq Çalğı Alətləri Ansamblı.
5. Xalq artisti Həbib Bayramovun rəhbərlik etdiyi Xalq Çalğı Alətləri Ansamblı.
6. Xalq artisti Ceyran Həşimovanın rəhbərlik etdiyi “Lalə” Qızlar Ansamblı (11).

XIX əsrdən etibarən xalq çalğı alətləri ansambllarımızın tərkibi genişlənməyə başladı. İlk peşəkar xalq çalğı alətləri ansamblı 1931-ci ildə yenə də Ü. Hacıbəylinin təşəbbüsü ilə yaradılmışdır. Bu ansamblın yaradılmasında, klassik muğamlarımızın təfsirində və təbliğində böyük tərzənimiz Əhməd Bakıxanovun

(1892-1973) böyük rolu olmuşdur. O, dahi bəstəkarımız Ü.Hacıbəyli ilə çiyin-çiyinə verərək milli sərvətimiz olan muğamın, musiqi alətlərimizin şahı olan tarın qorunub saxlanılmasında və inkişafında böyük xidmət göstərmişdir.

Məlumdur ki, Ə.Bakıxanov klassik muğamlarımızın bütün sirlərini, dərinliklərini mənimsəmişdi. O, gözəl muğam bilicisi idi. Dahi bəstəkarımız Ü.Hacıbəyli xalq professional ifaçıları – xanəndə və sazəndələri canlı ensiklopediya sayırdı. Bu baxımdan Ü.Hacıbəyli başqa tarzənlər kimi, Ə.Bakıxanovun ifasından da çox şey əxz etmişdir. Məsələn, Ə.Bakıxanov Ü.Hacıbəylinin xahişi ilə “Bayatı-Şiraz”, “Hümayun”, “Nəva” dəstgahlarını, “Nəva-Nişapür”, “Dəşti” və “Əbu-Əta” muğamlarını dəfələrlə ifa etmişdi. Xüsusilə dahi bəstəkar və musiqişünasın “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabını yazarkən Ə.Bakıxanovun canlı ifaçılığı bir əyani nümunə kimi Ü.Hacıbəyli üçün yardımçı olmuşdur. Ü.Hacıbəylinin təklifi ilə Ə.Bakıxanov muğamlarımızın yeni tədris proqramını tərtib etmişdi. Əgər əvvəllər tələbələrə cəmi beş muğam – “Rast”, “Çahargah”, “Şur”, “Bayatı-Şiraz”, “Segah” öyrədilirdisə, Ə.Bakıxanovun yeni proqramına “Mahur-Hindi”, “Bayatı Qacar”, “Dügah”, “Hümayun”, “Nəva”, “Rəhab”, “Şahnaz”, “Bayatı Kürd”, “Dəşti”, “Mirzə Hüseyn Segahi” və “Zabul Segah” kimi muğamlar da əlavə olunur [8, s. 18].

Əhməd Bakıxanovun ifaçılıq fəaliyyətinin ən parlaq səhifələrindən biri şübhəsiz onun xalq çalğı alətləri ansamblındakı işidir. Belə ki, 1931-ci ildə Ü.Hacıbəylinin təşəbbüsü ilə özündə təşəkkül tapmış Azərbaycan xalq çalğı alətləri ansamblı böyük yaradıcılıq yolu keçmişdir. Bu ansamblın yaradıcılığında, klassik muğamlarımızın təfsirində və təbliğində, repertuarının rəngarəngliyində Ə.Bakıxanovun əvəzsiz rolu olmuşdur. Ansamblın tərkibinə bas tar, saz, ud, kanon, qoşa-nağara, həmçinin qoboy və fortepiano daxil etmişdi.

Burada həmçinin ayrı-ayrı xalq və şifahi ənənəli professional musiqi janrlarından, xüsusilə muğamların quruluş xüsusiyyətlərindən, tədris prosesində Ə.Bakıxanovun təlim prinsiplərindən, yetirdiyi tələbələrdən söz açılır.

Beləliklə, Ə.Bakıxanovun rəhbərlik etdiyi ansamblda yaradıcılıq yolu keçmiş, püxtələşmiş Ə.Dadaşov (AzTRV QSC nəzdində 1960-cı ildə xalq çalğı alətləri ansamblı), B.Salahov (“Araz” XÇA ansamblı 1962 ildə AzRTV QSC nəzdində görkəmli tarzən Baba Salahovun rəhbərliyi altında yaradılmış, 1981 ildən “Araz” X.Ç.A. ansamblı adlandırılmışdır.), A.Məşədibəyov (“Azərbaycan tərənələri” 1953-cü ildə Həqiqət Rzayevanın təşəbbüsü ilə təşkil olunmuş, 1975-79-cu illərdə A.Məşədibəyov rəhbərlik etmişdir.) müstəqil ansambllara rəhbərlik etmişlər. Bu ansamblların hər birinin özünəməxsus dəsti-xətti, repertuarı, orijinal ifaçılıq üslubu olmuşdur. Ansamblın tərkibinə tar, saz, ud, kanon, qoşa-nağara, həmçinin qoboy və fortepiano daxil etmişdi.

Bu ansambl fəaliyyət göstərdiyi gündən indiyə kimi Azərbaycanın çox görkəmli xanəndələri məharətlə müşayiət edib. Fatma Mehrəliyeva, Rübabə Murad-

ova, Qulu Əsgərov, Əbülfət Əliyev, Hacıbaba Hüseynov, Sara Qədimova, Zeynəb Xanlarova sənətkarlar məhz bu ansamblın solistləri olublar. Ömrünün sonuna kimi yeni, 1973-cü ilə qədər yaratdığı ansambl rəhbərlik etmiş, dünyasını dəyişdikdən sonra həmkarları onun xatirəsini əbədləşdirmək məqsədilə ansambl Əhməd Bakıxanovun adını vermişlər.

Azərbaycanda indiyə qədər bir çox xalq çalğı alətləri ansambları olmuş və indi də vardır. Lakin ifaçılıq sənəmin inkişafında Əhməd Bakıxanovun yaradıcılığının axırına qədər rəhbərlik etdiyi Azərbaycan Televiziya və Radiosunun Xalq Çalğı Alətləri Ansamblının öz yeri vardır. Bu gün Əhməd Bakıxanovun adını daşıyan həmin ansambl istedadlı tarzənimiz, respublikanın xalq artisti Möhlət Müslümovun rəhbərliyi ilə unudulmaz sənətkarımızın ənənələrini davam və inkişaf etdirmək yolunda əzmlə çalışır.

Qeyd etdiyimiz kimi, 1960-cı illərdə Əhməd Bakıxanovun tanınmış bir ansamblı vardı. Lakin bu illərdə xeyli kadr bolluğu yaranmışdı. Konservatoriyadan əlavə Bakıda, Sumqayıtda, Naxçıvanda, Lənkəranda və s. şəhər və rayonlarda orta ixtisas təhsilli musiqi məktəblərində ifaçılar yetişirdi. Bütün bu kadrların öz ifaçılıq ustalıqlarını artırmaq üçün hər hansı musiqi kollektivlərində işləmələrini təmin etmək məqsədilə Azərbaycan Televiziya və Radio Komitəsi nəzdində Ə.Bakıxanovun təşkil etdiyi ansambladan əlavə ikinci bir xalq çalğı alətləri ansamblının yaranması zərurəti meydana çıxdı. Nəğməkar şair Ənvər Əlibəyli və böyük bəstəkarımız Cahangir Cahangirovun təşəbbüsü ilə Əhsən Dadaşov (1924-1976) 1960-cı ildə yeni bir xalq çalğı alətləri ansamblı yaratdı.

Ə.Bakıxanovun ansamblının özünəməxsus ənənəsi vardı. Belə ki, ansambl əksər halda xalq yaradıcılığı qaynaqlarına – muğamlara, dərnamə, təsnif, rəng və xalq mahnılarına müraciət edirdi. Bəstəkar mahnıları, notlu əsərlərin ifası xalq çalğı alətləri orkestrinin üzərinə düşürdü. Orkestrin isə gündən-günə artan əsərləri çalmaq, xalqa təqdim etmək imkanı məhdu idi. Çünki həm dünya, Avropa, rus klassiklərinin, həm də Azərbaycan bəstəkarlarının yeni yaranan mürəkkəb janrlı əsərlərinin ifası da orkestrin öhdəsinə düşürdü. Məhz bu baxımdan yaranmış boşluğu qismən də olsa doldurmaq üçün Əhsən Dadaşov musiqi folkloru nümunələri ilə yanaşı, bəstəkar əsərlərinin repertuara salınmasına da ciddi əhəmiyyət verirdi.

Əhsən Dadaşov özündən əvvəlki klassiklərin və müasiri olan ustadların ifaçılıq üslubuna, ənənəsinə hörmətlə yanaşan, bununla belə öz yolu, dəst-xətti olan tarzən idi. O, özünəməxsus fərdi ifaçılıq xüsusiyyətləri, üslubu ilə seçilirdi. Bu orijinal üslub 1963-cü ildə onun yaratdığı xalq çalğı alətləri ansamblına da xas idi. Onun musiqisi bütöv, möhtəşəm, nizamlı olmaqla yanaşı, ən kiçik nüansları ilə birlikdə yadda qalırdı. Ə.Dadaşovda xalq musiqisinə bəstəkar təfəkkürü, duyumu ilə yanaşmaq qabiliyyəti vardı. Onun muğam və digər xalq musiqisi nümunələrində etdiyi improvizasiyalar bu sahədə yeni tapıntı idi.

Ansamblın bədii rəhbəri kimi Ə.Dadaşov Azərbaycan xalq çalğı alətlərinin hər birinin bədii texniki imkanlarını çox düzgün müəyyənləşdirə bilirdi. O, ansambl orijinallıq, yeni vüsət gətirmək, onun repertuarını daima təzələmək, qədim ifaçılıq ənənələrini yeni çalarlarla zənginləşdirmək üçün axtarışlar aparmaqdan yorulmamış, ifaçılıqda yeniliklər etməkdən çəkinməmişdir. Əhsən Dadaşovun rəhbərlik etdiyi ansamblın tərkibində əsasən milli xalq çalğı alətləri üstünlük təşkil edirdi ki, bu da onun ansamblını digərlərindən – Əhməd Bakıxanovun, Baba Salahovun ansambllarından fərqləndirirdi. Belə ki, sənətkar ilk dəfə olaraq ansambl ud daxil etmiş, tar, kamança, qanun, saz, nağara, zurna, balaban, bəm tar (tarın ən aşağı registrə malik növü; qalın, bəm səsli simli-dartımlı musiqi aləti), Avropa musiqi alətlərindən fortepiano, qaboy, klarneti əlavə etməklə o, ansamblı ahəngdarlıq, intonasiya müxtəlifliyi, tembr və ritm zənginliyi yaratmışdır. Ansamblı müşayiətedici parçaları alətlər arasında məharətlə bölüşdürən sənətkarın bacarığı sayəsində muğam, mahnı, eləcə də rəqs melodiyası müğənnilərin ifasında olduqca aydın və ifadəli səslənirdi.

Dünya şöhrətli bəstəkarımız Fikrət Əmirov Əhsən Dadaşovun ansamblının məziyyətləri haqqında yazırdı: *“Əhsən Dadaşovun yaratdığı xalq çalğı alətləri ansamblının repertuarı öz rəngarəngliyinə, yüksək temperament və ifaçılıq texnikasına görə başqa ansambllardan fərqlənir. Sevinirəm ki, ansambl təkcə respublikamızda deyil, onun hüduqlarından uzaqlarda da məşhurdur”* [4, s. 3].

Əhsən Dadaşovun yaradıcılıq prinsiplərindən biri də ansambl sənəti təzəcə qədəm qoymuş bacarıqlı gəncləri cəlb etməsində idi. O, eyni zamanda gənc müğənnilərə klassik üslubda oxumağın yollarını aydınlaşdırırdı. Onlara fərdi yaradıcılıq imkanlarını açmağa şərait yaradırdı. Əhsən Dadaşov ifaçıların üzərinə düşən məsuliyyəti belə ifadə edirdi: *“Bizim pis çalmağa ixtiyarımız yoxdur, çünki az-çox xalq məhəbbəti qazanmışıq. Bu məhəbbəti itirmək ölümə bərabərdir. Həm də bir dəfə pis çalarlıq bağışlayarlar, ikinci dəfə pis çalarlıq şübhələnlər, üçüncü dəfə pis çalarlıq şələ-küləmizi verərlər qoltuğumuza ki, çıxın gedin”* [6, s. 3].

Dünyasını çox tez dəyişən sənətkarın adı yaratdığı ansambl verilmişdir. Hazırda ansambl Azərbaycan Televiziya və Radio Verilişləri Şirkətinin Əhsən Dadaşov adına “Xatirə” xalq çalğı alətləri ansamblı adını daşıyır. 1964-cü ildən həmin ansamblın solisti kimi çalışan, tanınmış tarzən, Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti Adil Bağirov 1976-cı ildən bu ansambl rəhbərlik edir.

Beləliklə, Ə.Bakıxanovun rəhbərlik etdiyi xalq çalğı alətləri ansamblının ardınca yeni-yeni kollektivlər yarandı. Belə ansamblardan biri də Azərbaycanda artıq yetkin, istedadlı bir musiqiçi kimi tanınan Baba Salahov (1923-1981) tərəfindən yarandı. Baba Salahovun yaradıcılığının 60-cı illərdəki əhatə etdiyi dövr klassik ifaçılıq sənətinin spesifik cəhətlərini kifayət qədər mənimsəməsi, tarın texniki, bədii ifa imkanlarına bələd olması, muğam çalğısında virtuozluq səviyyəsinə yüksəlməsi ilə əlaqədar olmuşdur. O, ansamblı təşkil edəndə Azərbaycan Dövlət xalq çalğı alətləri ansamblında birinci tarzən – konsertmeyster idi.

Bildiyimiz kimi, orkestrin özünəməxsus xüsusiyyətləri, ifaçılıq metodu vardı. Belə ki, yalnız musiqi folkloru nümunələri – muğam və xalq mahnıları ilə öz repertuarını məhdudlaşdırı bilməzdi. Bu səbəbdən də Baba Salahov orkestrin nəzdində musiqi folkloru qaynaqlarımızı təbliğ etmək, xanəndə və sazəndələrə öz yaradıcılıq imkanlarını üzə çıxarmaq, muğam ifaçılığını inkişaf etdirmək üçün kiçik tərkibdə milli çalğı alətlərindən ibarət ansambl yaratmağı qərara alır.

Ə.Bakıxanovdan yetərincə muğam ifaçılığı təlimi alan, təşkilatçılıq qabiliyyəti mənimləyən Baba Salahov təkcə ansamblı yaratmaq yox, həm də onu yaşatmaq və müxtəlif ansambların bolluğunda onun özünəməxsusluğunu təmin etməyin əsas olduğunu anlayırdı. Bunun üçün gərgin axtarışlar aparmaq lazım olduğunu bilirdi. Məhz bunun müqabilində ansambl yarandığı az vaxt müddətində respublikamızın musiqi həyatında öz mövqeyini sübut etdi, xalqın rəğbətini qazandı.

Professor Malik Quliyev “XX əsrdə Azərbaycan xalq çalğı alətləri ansamblarının ifaçılıq xüsusiyyətləri” adlı dissertasiya işində Baba Salahov haqqında yazır: *“B.Salahovun ansamblı gətirdiyi yenilik muğam ifaçılığında az işləmə, bəzən də tamam unudulmuş guşələri, rəngləri axtarış üzə çıxarmaq, ansamblın ifaçılıq üslubuna uyğunlaşdırıb yeni oranjimanda səsləndirmək bacarığında idi. Bir sıra muğamların bütövlüyünü yaratmaq, məzmunu zənginləşdirmək üçün o özü yeni rənglər, dəramədlər yazırdı. Məsələn, “Rast” dəramədi, “İraq”, “Zabul”, “Hümayun” rəngləri və s. bilavasitə onun yaradıcı təxəyyülünün məhsuludur. B.Salahovun özünəməxsus yaradıcılıq metodu var idi. Ansamblın ifaçılıq imkanlarının nəzərə alınması o, repertuara daxil etdiyi əsərlərin bəzən bir neçəsini eyni vaxtda məşq edirdi. Bunun düzgün həllini tapmaq üçün o, qabaqcadan proqram məşqlərinin ümumi prosesində akkompimentin yerini müəyyənləşdirir və ona kifayət qədər vaxt ayırırdı. Bəzən də akkompimentin məşqini axıra saxlayırdı, çünki məşqə başlamazdan əvvəl o, solistlər və ansamblın üzvləri ilə əsər haqqında bir qədər söhbət aparır, musiqinin oriyentasiyasını dəqiq müəyyənləşdirməkdə fikir mübadiləsi edir, onlarda ifa edəcəkləri musiqinin təfsiri haqqında aydın təsəvvür yaradırdı”* [7, s. 108-109].

B.Salahov ansamblıda çoxsəslilik məsələsinə xüsusi diqqət yetirirdi. Buna nail olmağın əsas şərtlərindən birini o, ayrı-ayrı alətlərin, qrupların bir yerdə səslənməsində, harmoniyasında görürdü. Ustad tarzən ansamblıda iştirak edən müxtəlif alətlərin ştrixlərinin düzgün ifası ilə yanaşı səslənmə tempinin bərabərliyinə, əsas və köməkçi xətlərin intonasiya dəqiqliyinə ciddi yanaşırdı.

Azərbaycan milli musiqi ənənələrinə sadıq qalan ansambl repertuarını əsasən musiqi folklor nümunələri hesabına zənginləşdirsə də bəstəkar əsərlərinə də biganə qalmamışdır. Səid Rüstəmov, Cahangir Cahangirov, Tofiq Quliyev, Şəfiqə Axundova, Emin Sabitoğlu, Ramiz Mirişli, Oqtay Kazımov, Elza İbrahimova və digər bəstəkarların mahnıları ansamblın müşayiəti ilə ən populyar müğənnilərimizin ifasında səslənmişdir. Eyni zamanda o, böyük zəhməti nəticəsində çox musiqiçilərə ümumxalq məhəbbəti qazandırmışdır: Əvəz Rəhmətov, Ağasəlim

Abdullayev (tarzənlər), Vəli Qədimov (klarnet), Aftandil İsrailov (qarmon), Rafiq Hüseynov (bas tar), Fazil Osmanov, Elman Səmədov (kamança). Xanlar Hüseynov, Ramiz Əhmədov (nağara) və çoxlu sayda xalq xanəndələri, bəstəkar mahnıları oxuyan müğənnilər dediklərimizə misaldır.

1965-ci ildən ansamblda tar çalan, 1969-cu ildən isə konsertmeysterlik məsuliyyətini öz üzərinə götürən istedadlı tarzən Ağasəlim Abdullayev B.Salahov dünyasını dəyişəndən sonra 1982-ci ildən kollektivə rəhbərlik edir. Xatırladaq ki, 1981-ci ildən 1989-cu ilədək ansambl “Araz” xalq çalğı alətləri ansamblı adını daşıyırdı. 1989-cu ildən isə kollektivin xahişi ilə ansambl Baba Salahovun adını daşıyır. Bu gün ansamblın adı dünyanın çox uzaq ölkələrindən gəlir.

Haqqında bəhs etdiyimiz bu 3 ansambl əslində bir növ köhnəliklə yeniliyin sintezindən yaranmışdır desək yanlışdır. Belə ki, əsrlər boyu milli musiqi mədəniyyətimizin inkişafına əvəzsiz xidmət etmiş musiqi alətlərimizin araşdırılaraq öyrənilməsi, onların bərpa edilərək yenidən səsləndirilməsi bu gün tariximizin tədqiqi baxımından çox əhəmiyyətlidir.

Yuxarıda adını çəkdiyimiz kollektivlərlə yanaşı qədim musiqi alətlərimizdən ibarət ansambları da qeyd etmək istərdik, çünki xalqımızın milli sərvəti sayılan çalğı alətləri zənginliyi və müxtəlif növlüyü ilə seçilir. Onların əksəriyyəti XX əsrin sonlarında yaranmış, təkmilləşərək dövrümüzə gəlib çatmışdır. Məhz belə qədim alətlərdən ibarət ansamllardan biri “İrs” folklor ansamblı olmuşdur.

“50 ilə yaxın yaşı olan “İrs” folklor ansamblının milli mədəniyyətimizin, adət-ənənələrimizin qorunub saxlanılmasında və inkişafında böyük xidmətləri vardır. Adı çəkilən ansambl rəhbərliyi tərəfindən qədim musiqi alətlərini axtarır-tapmış, onu təkmilləşdirmişdir. Qrupun yaradılmasında başlıca məqsəd yaddaşlarda yaşayan qədim el havalalarını, xalq musiqisi örnəklərini, musiqi alətlərini, meydan-tamaşa oyun və məzhəkələrini axtarır tapmaq, toplamaq, bərpa etmək və gələcək nəsillərə çatdırmaq olmuşdur. Ansambl qədim musiqi alətlərindən rübab, cürə saz, dilruba, çahar tar, laqqutu, tambur, çəğanə və bu kimi onlarca qədim alətlərini tapıb, onları təkmilləşdirmiş, min cür əzab-əziyyətlərlə şəhərləri, kəndləri dolaşmış qədim xalq folklor nümunələrini toplamış, onların üzərində yenidən işləyərək xalqa çatdırmışlar” [5, s.33-34].

“İrs” folklor ansamblının yaranmasında görkəmli musiqiçilər – bəstəkar Rəşid Nəsiboğlu və tarzən Sidqi Mustafayevin böyük əməyi olmuşdur. Əsası 1959-1960-cı illərdə qoyulan ansambl 1977-ci ildən rəsmi fəaliyyətə başlamışdır. Təəssüf ki, indi bu ansambl öz fəaliyyətini dayandırır.

Daha bir qədim musiqi alətlərindən ibarət ansambl sənətsüənəslilik üzrə fəlsəfə doktoru, xalq artisti Məcnun Kərimin (1945-2013) yaratdığı “Qədim musiqi alətləri ansamblı”dır. 1991-ci ildə Bakı Musiqi Akademiyasında “Qədim musiqi alətlərinin bərpası və təkmilləşdirilməsi” adlı Elmi laboratoriyanın yaradılmasında və fəaliyyətində istedadlı musiqiçinin böyük əməyi olmuşdur. Burada işlədiyi illər ərzində (1991-2013) Məcnun Kərim 11 qədim musiqi alətini – çəng, bərbət, çəqanə,

çoğur, tənbur, səntur, rübab, rud qopuz, nüzha və müğnini bərpa edib səsləndirməyə nail olmuşdur. Alimi düşündürən əsas məsələ tarix, bədii və elmi mənbələrdə rast gəldiyi musiqi alətlərini canlandırmaq, onları həyata qaytarmaq idi.

Bu alətlərin real səsləndirilmə imkanları sayəsində ansambl yaradılmış və 2006-cı ildən “Qədim musiqi alətləri ansamblı” dövlət statusu qazanaraq uğurlu konsert fəaliyyətinə başlamışdır. Kollektiv beynəlxalq əhəmiyyətli müxtəlif tədbirlərdə, o cümlədən bir çox xarici ölkələrdə keçirilmiş Festival və elmi simpoziumlarda Azərbaycan musiqi mədəniyyətini layiqincə təmsil etmişdir.

Məcnun Kərimi vəfat etdikdən sonra – 2013-cü ildən bu ansamblın onun tələbəsi olmuş Xalq artisti, Azərbaycan Milli Konservatoriyasının dosenti Munis Şərifov rəhbərlik edir. Onu da qeyd edək ki, Munis Şərifov Məcnun Kərimin bərpa etdiyi çaqanə alətinin yeganə ifaçısıdır.

“Azərbaycan Dövlət Qədim milli musiqi alətləri ansamblı” bu gün də işini davam etdirir. Ansambl Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyi nəzdində fəaliyyət göstərir. 14 nəfər musiqiçini özündə birləşdirən bu ansambl özündən sonra yeni folklor ansambllarının yaranması üçün zəmin yaratmışdır. Əməkdar artist Nuriyyə Hüseynova, Xalq artisti Teyyub Aslanov və digər tanınmış xanəndələrimiz ansamblın solistləridir.

Müasir dövrdə də Azərbaycan musiqisini xalq çalğı alətləri olmadan təsəvvür etmək olmaz. Milli alətlərimizdə bu gün nə qədər müasir musiqi ifa olunsada klassik musiqi ənənələrinin yaşadan yeni ansambllarımız yaranır, inkişaf edir, Azərbaycan klassik musiqisini bütün dünyada təbliğ edir. Belə kollektivlərdən biri də “Buta” instrumental ansamblıdır. Əvvəllər bu ansambl əməkdar artist, istedadlı müğənnimiz Aygün Bəylərin rəhbərlik etdiyi Şövkət Ələkbərova adına musiqi kollektivi adlanırdı. 2003-cü ildən mən bu ansamblıda məqalə müəllifi fəaliyyət göstərməyə başlayıb və 2005-ci ildən “Buta” instrumental ansamblının bədii rəhbəridir.

Qeyd edək ki, ilk ansambl fəaliyyətinə 2001-ci ildə “Tənha” instrumental ansamblı ilə başlayıb, 2003-cü ildən “Buta” instrumental ansamblında çalışıb, hal-hazırda bu ansamblın bədii rəhbəri kimi fəaliyyət göstərir. Rəhbərlik etdiyi bu instrumental ansamblı ilə R.Qurbanov bir çox xanəndə və müğənniləri



Munis Şərifov.
Çaqanə alətində ifa

peşəkarlıqla müşayiət edir, eləcə də Azərbaycanın milli musiqisi dünyanın bir çox ölkələrində layiqincə təmsil etməkdədir.

Beləliklə, Ə.Bakıxanovun rəhbərliyi ilə 1931-ci ildə fəaliyyətə başlayan ilk xalq çalğı alətləri ansamblından sonra yaranan ansambllar Azərbaycanın musiqi həyatında, musiqi mədəniyyətinin milli zəmin üzərində formalaşmasında və inkişafında klassik ifaçılıq sənətimizin təkmilləşdirilməsində, musiqinin bütövlükdə xalqın mənəvi sərvətinə çevrilməsində misilsiz rolu olmuşdur.

Nəticə olaraq qeyd etməliyik ki, bütün bu deyilənlər Azərbaycan xalq çalğı alətlərindən ibarət oxşar ansambllar arasında müəyyən paralellər aparmağa, o cümlədən Azərbaycanda xalq çalğı alətləri ansambllarının gələcək inkişafının əsas istiqamətlərini müəyyən etməyə imkan verir və yeni yaranacaq ansambl və orkestrlər arasında sağlam rəqabət üçün geniş imkanlar yaradır.

Respublikanın bütün musiqi ansambllarının üzvləri üzərinə düşən vəzifələri layiqincə həyata keçirməyə çalışır, professional ifaçılıq sənətini təkmilləşdirirlər. Ümid edirik ki, bundan sonra da onlar ifaçılıq mədəniyyətimizi daha da inkişaf etdirəcək, insanların zövqünü oxşayan musiqi nümunələri ilə yadda qalacaqlar.

Beləliklə, mədəniyyətinin ayrılmaz hissəsi kimi çalğı alətlərinin, bu alətlərdən ibarət ansamblların öyrənilməsi cəmiyyətin maddi və mənəvi həyatındakı dəyişikliklərin xüsusiyyətlərini göstərir, instrumental musiqi və ifaçılığın müxtəlif aspektlərinin tədqiqi, mövcud orkestr və ansamblların səslənməsinin zənginləşməsi yollarının axtarışı üçün əsas yaradır. Bu isə onu deməyə əsas verir ki, xalq çalğı alətləri orkestrləri, ansamblları və digər kollektivlər hələ uzun illər xalqın zövqünü oxşayacaq və ona xidmət edəcək.

ƏDƏBİYYAT

1. Bakıxanov Ə.M. Azərbaycan xalq rəngləri. – B.: İşıq, 1964, – 42 s.
2. Bakıxanov Ə.M. Azərbaycan ritmik muğamları. – B.: İşıq 1968, – 48 s.
3. Bakıxanov Ə.M. Muğam, mahnı, rəng. – B.: İşıq, 1975, – 33 s.
4. Əmirov F.M. Bəstəkar təbiətli tarzən. / “Kimyaçı” qəzeti. 1968, 5 aprel
5. İsmayılova Z. “İrs” musiqisi folklorumuzu yaşadır. // “Mədəni-maarif işi” №3, – s. 33-34.
6. Quliyev M. Əhsəndən nə qaldı. // “Azərbaycan müəllimi” qəzeti, 1968, 10 avqust, səh.4
7. Quliyev M. “XX əsrdə Azərbaycan xalq çalğı alətləri ansambllarının ifaçılıq xüsusiyyətləri” adlı sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru alimlik dərəcəsi almaq üçün təqdim edilmiş dissertasiya. – B., 1998, – 138 s.
8. Məmmədbəyov D.İ. Muğam ustası Əhməd Bakıxanov. – B.: İşıq, 1966, – 42 s.
9. Nəcəfzadə A.İ. “Kitabi Dədə Qorqud” dastanlarında çalğı alətləri”, – B., Elm və təhsil, 2017, – 264 s.
10. Rəhmətov M.Ə. Azərbaycan xalq çalğı alətləri və onların orkestrdə yeri. – B.: İşıq, 1980, – 105 s.

Saytoqrafiya:11. <http://www.e-derslik.edu.az/books/212/units/unit-1/page74.xhtml>**Rovshan GURBANOV**

Azerbaijan National Conservatory

Head Teacher of "Instrumental

mugham" department

**FORMATION AND DEVELOPMENT
OF FOLK MUSICAL INSTRUMENT ENSEMBLES**

Abstract: Folk musical instruments, which have changed and improved over the years and have taken their current form, are an integral part of our spiritual life. The main purpose of the presented article is to give a historical overview of ensembles created on the basis of national instruments, to consider their organization, formation and development. Here we talk about the first professional ensemble of folk instruments, created by Akhmet Bakikhanov in 1941 on the initiative of U. Hajibeyli, as well as about ensembles, the creation of which is associated with the names of Ahsan Dadashev and Baba Salakhov. The author also pays attention to ensembles of ancient musical instruments. The article also mentions ensembles that have arisen in our time.

Keywords: mugham, makam, musical instruments, ensemble, music, organization, performance art

Ровшан ГУРБАНОВАзербайджанская Национальная
Консерватория, старший преподаватель
отделение «Инструментальный мугам»**ФОРМИРОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ АНСАМБЛЕЙ НАРОДНЫХ МУЗЫ-
КАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ**

Резюме: Народные музыкальные инструменты, изменившиеся и усовершенствованные с годами и принявшие свой нынешний вид, являются неотъемлемой частью нашей духовной жизни. Основная цель представленной статьи – дать исторический обзор об ансамблях, созданных на основе национальных инструментов, рассмотреть их организацию, становление и развитие. Здесь рассказывается о первом профессиональном ансамбле народных инструментов, созданным Ахметом Бакихановым в 1941 году по инициативе У. Гаджибейли, а также об ансамблях, создание которых связано с именами Ахсана Дадашева и Баба Салахова. Автор уделяет внимание и ансамблям старинных музыкальных инструментов. В статье упоминаются и ансамбли, возникшие в наше время.

Ключевые слова: Мугам, макал, музыкальные инструменты, ансамбль, музыка, организация, исполнительское искусство

Rəyçilər:

professor Ağasəlim Abdullayev

professor Ağacəbrayıl Abasəliyev

Zəhra QARAYEVA

Ü. Hacıbəyli adına BMA-nın dosenti

Ünvan: Ş.Bədəlbəyli küç. 98,

Email: qarayeva.zahra.h@gmail.com

FİKRƏT ƏMİROVUN VIOLİN VƏ FORTEPİANO ÜÇÜN “MUĞAM-POEMA”SINDA ÜSLUB XÜSUSİYYƏTLƏRİNƏ DAİR

***Xülasə:** Görkəmli Azərbaycan bəstəkarı Fikrət Əmirovun violin və fortepiano üçün “Muğam-poema” pyesi virtuoza əsər olub, improvizasiya üslubuna əsaslanır. Bu pyesdə eyni zamanda klassik forma və variasiyalı inkişaf xüsusiyyətləri birləşir. İfa baxımından “Muğam-poema” bir sıra çətinliklərlə zəngindir.*

***Açar sözlər:** Muğam-poema, violin, forma, kadensiya, improvizasiya, solist*

2022-ci ildə görkəmli bəstəkar, SSRİ Xalq artisti, tanınmış musiqi xadimi, Dövlət mükafatı laureatları Fikrət Əmirovun anadan olmasının 100 illiyi qeyd edildi. Musiqi mədəniyyətimizin tarixinə yeni səhifələr yazmış F.Əmirov Azərbaycanı dünyada tanıdan bəstəkarlardan biridir. O, dünya musiqisində analoqu olmayan simfonik muğam janrını yaratmış, bu əsərlər ən böyük konsert salonlarında səslənərək görkəmli dirijorların repertuarına daxil olmuşdur.

Azərbaycan professional bəstəkarlıq məktəbinin korifey sənətkarlarından biri, Fikrət Əmirovun musiqisi janr baxımından çox rəngarəng, musiqi dilinə görə təravətli, forma baxımından çox orijinaldır. Azərbaycan professional musiqisində Üzeyir Hacıbəylinin ənənələrini davam etdirən F.Əmirov müraciət etdiyi janrlara bir çox yeniliklər gətirərək onları zənginləşdirmiş, Avropa musiqi təcrübəsində əsrlər boyu sabitləşmiş qayda-qanunları Şərq musiqisi üçün tipik olan sərbəst, improvizasiyalı quruluşlarla sintez etməyə nail olmuşdur. Onun “Şur” və “Kürd-Ovşarı” simfonik muğamları peşəkar musiqinin ənənəvi Şərq formasının XX əsr bəstəkarı mövqeyindən yenidən mənalandırılmasının təzahürüdür. 1971-ci ildə səslənən “Gülüstan Bayatı-Şiraz” simfonik muğamı isə trilogiyanın üçüncü hissəsi kimi ənənəvi klassik milli janrın bəstəkarın fərdi bədii dünyagörüşü prizmasından keçirilərək, təkrarsız yaradıcılıq fəaliyyəti, yeni tərzdə nümayişidir.

F.Əmirov yaradıcılığında muğam ənənələri yalnız simfonik muğamlarda deyil, eləcə də həm kiçik, həm də iri həcmli bir çox əsərlərində öz təzahürünü tapır. Muğam ənənələri onun simli alətlər üçün bəstələdiyi əsərlərdə – violin və fortepiano üçün “Muğam-poema”, “Ballada”, eləcə də violonçel üçün “Mono-loq”da özünəməxsus tərzdə həyata keçirilir.

F.Əmirovun musiqisinə xas olan intonasiya özünəməxsusluğu, bəstəkarın tar alətində gözəl ifası və muğamlara dərinlən bələd olması, müəllimi Ü.Hacı-

bəylidən əxz etdiyi folklor elementlərindən üzvü surətdə istifadə metodları – bütün bunlar bəstəkarın simli alətlər üçün bəstələdiyi əsərlərə xüsusi təravət verir. Bu nöqteyi-nəzərdən F.Əmirovun simli alətlər üçün yaratdığı repertuar spesifik forma, məqam və ritmik xüsusiyyətləri ilə fərqlənir. Beləliklə, bu əsərlərdə yeni, daha yüksək keyfiyyətli, subyektiv, təkrarolunmaz üslub yaranmış olur. “Sevil” operası, “Min bir gecə” baleti, “Nizami” simfoniyası, “Azərbaycan kapriçciosu” kimi möhtəşəm əsərlərin, lirik fortepiano miniatürələrinin müəllifi olan bəstəkar kamera-instrumental musiqini yeni formalar, yeni ifadə vasitələri, Şərq musiqisi üçün tipik olan sərbəst ifa üslubu ilə zənginləşdirməyə nail olmuşdur. Bununla yanaşı F.Əmirov həmişə klassik ənənələr çərçivəsinə riayət edərək dramaturgiya və forma yaradılışı qanunlarına istinadən onları milli məqam intonasiyaları ilə zənginləşdirmişdir. Bu ənənələrin üzvi surətdə həyata keçirildiyi əsərlərdən biri də F.Əmirovun violin və fortepiano üçün “Muğam-poema”sıdır. “Muğam-poema” Azərbaycan violin ifaçısı, Respublikanın Xalq artisti Sərvər Qəniyevin 1979-cu ildə ifasında (forteplano müşayiəti- pianoçu, Respublikanın Əməkdar incəsənət xadimi Namiq Sultanov) lentə alınmışdır. Sonralar “Muğam-poema” Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti Zəhra Quliyevanın repertuarında özünə yer almışdır. Hal-hazırda “Muğam-poema” violin ixtisası üzrə tədris proqramlarına daxil edilmişdir. Çox maraqlı bir faktı da qeyd etməliyik ki, violin aləti üçün yazılan bu əsər bir sıra milli musiqi alətləri ifaçıları tərəfindən tar, kamança üçün köçürülərək ifa edilmişdir və tədris repertuarında yer almışdır. Bu, muğamın bəstəkarın yalnız simfonik əsərlərində deyil, digər janrlarda da təfsir rəngarəngliyinin bariz nümunəsi olduğunu bir daha təsdiqləyir. “Muğam-poema” 2016-cı ildə Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın “Kamera ansamblı” kafedrasının dosenti Arzu xanım Əlizadə tərəfindən violin və kamera orkestri üçün işlənmişdir.

F.Əmirovun “Muğam-poema”sı ilk dəfə 1979-cu ildə Moskvada “Sovetskiy kompozitor” nəşriyyatı tərəfindən “Skripka və fortepiano üçün seçilmiş pyeslər” («Избранные пьесы для скрипки и фортепиано». М.: Советский композитор, 1979) məcmuəsində nəşr olunmuşdur [10]. 2022-ci ildə, bəstəkarın anadan olmasının 100 illiyi ərəfəsində Azərbaycan Respublikasının Mədəniyyət Nazirliyi və Azərbaycan Milli Kitabxanası tərəfindən “Milli musiqi xəzinəmizdən” layihəsi çərçivəsində “F.Əmirovun “Violin və fortepiano üçün seçilmiş əsərləri” (Bakı: 2022) məcmuəsində nəşr edilmişdir.

F.Əmirovun “Muğam-poeması”nda adından məlum olduğu kimi muğam inkişaf prinsipi pyesin formasının əsasını təşkil edir. Bəstəkar burada iki janrın – muğamın və poemanın uyğun cəhətlərini, sərbəst quruluşu və emosional dolğunluğu vahid konsepsiyada birləşdirir. Pyes bütünlükdə ekspressivdir və ifa baxımından mürəkkəbdir. Əsərdə bəstəkar-improvizator və ifaçı-improvizatora xas olan üslub xüsusiyyətlərinin üzvü surətdə qovuşması ona xüsusi özəllik verir.

Muğam-poema yarandığı dövrdə özlüyündə Azərbaycan professional musiqisində tamamilə yeni bir janr idi. Məlum olduğu kimi, musiqidə poema lirik-dramatik və ya lirik-nəqli xarakterli sərbəst formalı pyesdir, adətən fortepiano və ya simli alət üçün bəstələnir.

Azərbaycan professional musiqisinin şifahi ənənəyə malik janrlarından biri olan muğamda da ədəbiyyatın geniş yayılmış poema janrının müəyyən xüsusiyyətləri öz əksini tapır. Bu, həm də muğam sənəti ilə poeziyanın bilavasitə bağlılığından irəli gəlir.

Hələ orta əsrlərdə poema Şərq poeziyasında epik janr kimi geniş vüsət almışdı. Poema və muğamda hisslərin ekspressivliyi, emosiyaların dəyişkənliyi ilə yanaşı, epik inkişaf dramaturgiyası da nəzərəçarpan ilk cəhətlərdəndir. Muğam sənətinin tədqiqatçısı, bəstəkar, professor Nəriman Məmmədov bu xüsusiyyət haqqında çox ətraflı bir açıqlama verərək yazır: *“İstər poemada, istərsə də muğamda nəzərə çarpan bu ağır, ləng inkişaf əsasən, poema üçün bu və ya digər poetik fikirdən, muğam üçün isə müəyyən intonasiya hərəkətindən zövq almaq halının səciyyəviliyi ilə izah olunur. Bu, muğamda seyrçi cəhətin inkişafına səbəb olmaqla bərabər, həm də onunla şərtlənir ki, bir çox hallarda muğamın obrazlı əsası düşüncədir. Seyrçilik isə öz növbəsində improvizasiyalı muğam üslubunu yaramışdır”* [3, s.88].

Beləliklə, F.Əmirov Azərbaycan kamera-instrumental musiqisində ilk dəfə olaraq muğam-poema janrını yaratmış, muğam və poemanın (burada həm musiqidə, həm də ədəbiyyatda poema nəzərdə tutulur) xüsusiyyətlərini sintez etmişdir. Təbii ki, bəstəkar bu əsəri bəstələyərkən, eyni zamanda simfonik muğam ənənələrini də tətbiq etmiş, sərbəst quruluş və emosional dolğunluğu vahid konsepsiyada birləşdirməyə nail olmuşdur.

Muğam-poema həm də Asəf Zeynallının violin və fortepiano üçün “Muğamsayağı” pyesinin ənənələrinin daha iri həcmli formada inkişafıdır. A.Zeynallının “Muğamsayağı” miniaturu instrumental musiqidə, eyni zamanda muğam janrının bir sıra xüsusiyyətlərinin tətbiqi nöqteyi-nəzərindən ilk təcrübə idi. Bununla belə, bəstəkar Avropa musiqi alətinə öz münasibətini, öz yanaşma tərzini bu miniatur pyesdə əks etdirə bilmişdi. “Muğamsayağı” pyesində Bayatı-Şiraz məqamı üzərində improvizasiyada üçhissəli forma çərçivəsində sadə harmonik funksiyalar müşayiəti ilə alətin rəngarəng passajları səslənir. Violin alətinin müxtəlif registrləri əhatə edilir, onun melodik təbiəti açılaraq muğamın milli musiqi alətlərində ifa xüsusiyyətləri bu alətə tətbiq edilir. Bəstəkar bu əsərdə həm də İ.S.Baxın violin musiqisi ənənələrindən bəhrələnməsi də duyulur.

A.Zeynallının “Muğamsayağı” pyesi muğamın violin alətində tətbiqinə ilk nümunə kimi sonrakı bəstəkarların yaradıcılığına istiqamət vermişdir. F.Əmirovun “Muğam-poema”sı kamera-instrumental musiqidə muğamın tətbiqində yeni bir mərhələdir. Burada violin alətinin bir sıra yeni imkanları improvizasiyalı üslub tərzinə uyğun açılır.

Musiqişünas professor Ramiz Zöhrabov F.Əmirovun “Muğam-poema”sını belə səciyyələndirir: “Adından göründüyü kimi, poema-muğam üslubunda yazılmışdır. Bu poemada muğamlara məxsus olan improvizə xüsusiyyətləri – struktur cəhətlər, melodiya, intonasiya inkişafı öz əksini tapır. Bütün bunları bəstəkar öz yaradıcılıq süzgəcindən keçirərək maraqlı musiqi tablosu yaratmağa nail olmuşdur” [4, s.202].

F.Əmirovun “Muğam-poeması”nın violin üçün nəzərdə tutulan bir əsər kimi özəlliyi nədədir? “Muğam-poema” çox mürəkkəb quruluşa malik bir əsərdir. Pyes iki təzadlı – muğam və mahnıvari-lirik bölmələrin qarşılaşması və təzadı üzərində qurulub. Bu bölmələrin növbələşməsi və qarşılaşması özünəməxsus prinsiplərlə həll olunur. Muğam-poemanın quruluş sxemini nəzərdən keçirdikdə, ikili üçhissəli formanın xüsusiyyətlərini müşahidə edirik: A-B-A₁-B₁-A₂. Burada forma daxilində variasiya etmə prinsipi də tətbiq edilir. “Muğam-poema”da ikili üçhissəli formanın əsas fərqləndirici xüsusiyyəti ondan ibarətdir ki, bölmələr arasındakı təzad təkcə janr vasitələrində deyil, həmçinin instrumental-ifaçılıq planda özünü büruzə verir.

Belə ki, muğam üzərində qurulan bölmə (A) üç dəfə inkişafa məruz qalaraq violin solosuna həvalə edilir. Aralıq, böyük bölmələr (B və B₁) violin ilə fortepiano duetində səslənir. Burada lirik mahnıvari tematizm işlənir. Beləliklə, aralıq bölmələrdə konsert duet yarışı prinsipləri özünü büruzə verir. Violin alətinin solo kadensiyası və iki instrumental tərəfdaşın dialoqu əsərə konsert forması cizgiləri gətirir. F.Əmirovun “Muğam-poema”sında qeyd olunan bu cəhətlərə görə bu pyesi miniatür konsert janrına aid etmək olar. Əsərdə sanki violin konsertinin finalının xüsusiyyətləri nəzərə çarpır. Pyesin parlaq, bayramsayağı səslənməsi, fortepiano müşayiətinin rəngarəng akkord müşayiətində milli zərb alətlərini təqlid etməsi, akkordların saz alətinə məxsus interval quruluşu (sekunda-kvartalı), milli xüsusiyyətləri özündə əks etdirən melodik motivlərlə iş – bütün bu qeyd olunanlar F.Əmirovun simfonik muğamlarından bəzi səhifələrlə assosiasiya yaradır.

“Muğam-poema”nın başlanğıc bölməsi pyesin proqramlı – “poema” mahiyyətindən irəli gələn özünəməxsus cizgilərə malikdir. Bu, Çahargah məqamında muğam improvizasiyasıdır (*Moderato agitato*).

Nümunə № 1.



Başlanğıc muğam improvizasiyası parlaq emosional gərginliyi, böyük ruh yüksəkliyini özündə əks etdirir. Musiqişünas Viktor Vasilyeviç Vinoqradov bu improvizasiya haqqında belə yazır: “*Burada bəstəkarın tar texnikasını istifadə etməsi səbəbindən texniki və intonasiya “gözlənilməzlik”ləri mövcuddur*” [7, s.33].

Birinci mövzu – muğam improvizasiyası solistə həvalə edilmişdir. Solist sanki bəstəkarla əsərin “həmmüəllifi” olmaq imkanına malikdir. Çahargah məqamında intonasiya dönüşləri metr-ritmik və dinamik hərəkətdə ifaçıya böyük sərbəstlik verir. Elə muğama xas olan fikrin improvizasiyalı inkişafının məğzi də bundadır.

Melodik inkişafa nəzər yetirdikdə, improvizasiyanın beş səsdən ibarət olan başlanğıc intonasiyadan yarandığını görürük. Bu monointonasiya variant-sekvensiya yolu ilə inkişaf edir, melodiyanın diapazonu getdikcə genişlənərək, violin alətinin ən bəm səslərinə də enir. *Moderato agitato* tempində fortissimo ifa edilən həyəcanlı mövzunun ahəngi qəfildən zəifləyir və *Andante cantabile* tempində ritmik baxımdan variasiya olunan improvizasiyaya gətirib çıxarır. Burada *crescendo* və *accelerando* vasitəsilə ritmik xırdalanma tarda ifa edilən muğam epizodlarını xatırladır.

Daha sonra ifaçı öz texnikasını, virtuozluğunu *Vivace* tempində nümayiş etdirir. Çahargah məqamının bütün pillələri ətrafında gəzişmələr verilir. İmprovizasiyanın sonuna yaxın tonal sekvensiya vasitəsilə melodiya yuxarı registrə, zilə doğru hərəkət edir və kulminasiyaya çatır. Bu inkişaf fazasının texniki passaj şəklində verilməsi səngimdir. Hətta ikili üçhissəli formanın yeni, ikinci bölməsi (*Allegretto brillante*) başlanarkən Çahargah məqamının mayəsi üzərində violin partiyasında təkrar olunan sinkopalı oktavalarından sonra belə yeni bir passaj səslənir.

Poemanın ikinci bölməsi lirik-mahnıvari bir epizod olub, müəllif sitatıdır. Burada bəstəkarın Səməd Vurğunun sözlərinə bəstələdiyi “Baharımsan” mahnısı istifadə edilmişdir. Bu şən, nikbin və həyatsevər ruhlu mahnının melodiyası əsasında parafraz ifa olunur. İkinci bölmədə artıq violin aləti deyil, fortepiano da çox fəal iştirak edir.

Nümunə № 2.

4

Violino

ff Allegretto brillante

Piano

ff



Hər iki alətin yarışmasında üstünlük fortepianoya verilir. İmprovizasiya üslublu birinci bölmədən fərqli ikinci bölmədə quruluşda mahnı tematizmi ilə bağlı olan kvadratlılıq nəzərə çarpır. Eyni zamanda bu bölmə ritmik baxımdan çox impulsivdir. Obraz-emosional məzmun baxımından da hər iki bölmə arasında fərq mövcuddur. Muğam improvizasiyasında dramatismə üstünlük verilir. Lirik-mahnıvari bölmədə nikbin, həyatsevər ovqat hakimdir. İfa baxımından birinci bölmədə konsert üslubu daha üstündür. Bununla yanaşı, “Baharımsan” mahnısının nəqəratı fortepiano partiyasında səsləndikdən sonra müşayiətin ostinatosu fonunda violin G simi üzərində fortissimo ahəngində sinkopalı motivi ifa edir. Sonra bu motiv-rüşeym variasiya yolu ilə inkişaf edir. Violin partiyası çox virtuoz ifa tələb edir, alətin müxtəlif registrləri qarşılaşır. Belə qarşılaşma muğamın tərda ifası üçün çox səciyyəvidir. Solistin virtuozluğu səngimir, sanki “birməfəsə” texniki passajlar bir-birini əvəzləyir.

İkinci bölmədə fortepiano partiyasının rolu da böyükdür. Forteplano partiyası çox impulsiv olub tərda muğam çalğısının xüsusiyyətlərini əks etdirir: məqamın müəyyən istinad pilləsi ətrafında inadçı gəzişmələr, vurğuların yerdəyişməsi, texniki kaskadlar. İkinci bölmədə violin və fortepiano partiyasında hətta təzadlı polifoniya elementləri meydana çıxır.

Forteplano bu bölmədə violin ilə yarışır, sanki “Muğam-poema” miniatur konsert janrına yaxınlaşır. Maraqlıdır ki, bəstəkar Avropa alətləri – violin və fortepianonu milli musiqi aləti olan tara yaxın bir tərzdə dərk edir. Hər alətin bütün registrləri tətbiq edilir. Violinin simləri gah tutqun, gah da zildən səslənir. Forteplano partiyasındakı koloritli sekunda tərkibli harmoniyalar aşırıq musiqisi ilə assosiasiya yaradır.

“Muğam-poema”nın üçüncü bölməsi (*cadenza ad libitum - Agitato*) – birincinin variyasiyasıdır (A₁). Bu, solistin ifasında fortepiano müşayiəti olmadan əsl virtuoz kadensiyadır. Violin ifaçısı Çahargah məqamında improvizasiya edərək, bütün texniki ustalığını, potensial ifa bacarığını üzrə çıxarır.

Nümunə № 3.

8 Cadenza ad libitum (Agitato) 9

“Muğam-poema”nın birinci bölməsi ilə müqayisədə *Cadenza ad libitum* həcm etibarilə bir qədər kiçikdir. Birinci bölmədə templər tez-tez dəyişərək biri digərini əvəzləyirdi. *Moderato agitato – Andante cantabile -Pesante-Vivace*.

Üçüncü bölmədə *ad libitum* ifa olunan kadensiya da isə temp eyni qalır (*Agitato*), burada passaj texnikasına daha çox önəm verilir. Kadensiya üç fazadan qurulur. Birinci faza beş səslə motivin variant-sekvensiyalı inkişafına (poemanın başlanğıcında olduğu kimi) əsaslanır. Birinci fazada melodiya bəmədə səslənir və *fermata* ilə tamamlanır. İnkişafın ikinci fazası zildə səslənir. Bu fazanın da sonluğu *fermatadır*. Sonluqda verilən texniki passaj isə alətin bütün registrlərini əhatə edir.

Kadensiyanın üçüncü fazasının ifası *pizzicato* ilə başlanır və ona sərbəstlik xasdır. Üçüncü faza çox gərgin və ekspressivdir. Burada melodik inkişaf yuxarıya doğru istiqamətlənərək, hər cəhd zamanı daha yüksək zirvə səsinin əldə edilməsinə yönəlmişdir. Beləliklə, son kulminasiya səsi kimi dördüncü oktavanın D səsi (*Pesante*) təsdiqlənir. Fortepianoda nonakkord harmoniyası vurğulanır.

Növbəti bölmə (B1 – 9) – *Allegretto brillante* – sanki kadensiyanın davamı kimi başlanır. İnkişaf səngiməmiş, sadəcə violin alətinə fortepiano da qoşulmuşdur. Başlanğıc özək-motiv (beş səsdən ibarət) impulsiv şəkildə, inadçılıqla özünü təsdiqləyir. Çahargah məqamının mayəsinin (G səsi) violin və fortepiano-da vurğulanması fasiləsiz hərəkəti təmin edir. Yenə “Baharımsan” mahnısının girişi və nəqəratının melodiyası variasiya edilərək səslənir.

Poemanın birinci – başlanğıc bölməsi variasiya olunmuş şəkildə verilir. (A2 – 15 – *Moderato ad libitum*). Bu dəfə violin partiyası texniki baxımdan daha

da mürəkkəbləşmiş, akkord fakturasında verilmişdir. Onun həcmi qısa olsa da virtuoza ifa üslubundadır. Geniş akkordlar, sekstollarda verilən sıçrayışlı pasajlardan sonra qəfildən sakitlik çökür. Flajoletlərin violin solosunu fortepiano əvəzləyir (16 – Tempo I – *Allegro brillante*). Forteplanonun altı xanəlik girişindən sonra aşıq musiqisini xatırladan intonasiyalarla violin çıxış edir. Sekunda ahəngləri bir səs ətrafında gəzişmə ilə əvəzlənir. Poema yuxarıya qalxan qammavari hərəkətlə tamamlanır. Violinin melodiyası Çahargah məqamının mayəsində üçüncü oktavanın G səsində dayaq verir.

“Muğam-poema”nın quruluşunda improvizasiyalı və lirik-mahnıvari bölmələrin növbələşməsi bir növ dəstgahlarda improvizasiyalı şöbə və təsnifin növbələşməsini xatırladır. Lirik-mahnıvari bölmədə F.Əmirovun “müəllif sitatı”ndan istifadə etməsi müəyyən məqsəd daşıyır. “Muğam-poema”da sitat kimi istifadə edilən “Baharımın” mahnısı ilk dəfə başqa poetik mətnlə (şeir mətni – Tələt Əyyubov) bəstəkarın 1946-cı ildə bəstələdiyi “Gözün aydın” musiqili komediyasında II pərdənin I şəklində Leylinin mahnısı (“Məhəbbət mahnısı”) kimi təqdim olunmuşdur. Sonralar bu melodiya F.Əmirovun “Baharımın” mahnısında (Səməd Vurğunun sözlərinə) istifadə edilmişdir. Daha sonra isə “Muğam-poema”da bu mahnı “müəllif sitatı” kimi səslənmişdir. Ümumiyyətlə, F.Əmirov “müəllif sitat”larını tətbiq etməyi sevən bir bəstəkardır. Bəstəkarın ömrünün son illərində yazdığı “Nizami” baletində də simli orkestr üçün “Nizami” simfoniyası və “Güləstan Bayatı-Şiraz” simfonik muğamının bəzi mövzularından müəllif sitatı kimi istifadə etmişdir.

“Muğam-poema”da müəllif sitatının ifadə edilməsi müəyyən səbəblərdən irəli gəlir. Əsərin janrı muğamla bilavasitə əlaqəli olduğu üçün burada müəyyən kanona riayət etmə, yəni qəbul olunmuş qayda-qanun əsasında yenidən bəstələmə, improvizasiya etmə bacarığı özünü təsdiqləməlidir. Poemanın əsas, birinci bölməsində bu, çahargah məqamı üzərində improvizasiyada özünü göstərir. İkinci – mahnıvari bölmədə tanış melodiya üzərində dinləyici yaddaşında yenilənmə baş verir ki, bu üsul da muğamdan irəli gəlir. Çünki hər bir muğam tanış kanonik model (dəstgah, şöbələr, müəyyən istinad pərdələri üzərində improvizasiya) üzərində yenilənməlidir. Sitat kimi burada istifadə olunan mövzu da sanki violin ifaçısının təxəyyülünə uyğun variasiya edilir. Mahnı melodiyası variasiya edilərək, instrumentallaşır. Melodiyada məqamın müəyyən pilləsi ətrafında gəzişmə, onun müxtəlif variantlarının yaranması – bunlar muğam melodikasıdan irəli gələn xüsusiyyətlərdir. Sanki ifaçı müəyyən “rüşeym”dən yenisini yaradır və bu prosesdə onun təxəyyülündə daha bir yeni variant (muğam melodiyasına xas olan “variantın variantı” – a, a₁, a₂, a₃ və s.) yaranıb ərsəyə gəlir. Əgər muğam epizodlarında (A, A₁, A₂) solo ifaçıya üstünlük verilsə, lirik-mahnıvari epizodlarda violin və fortepiano duetində həm solist, həm də müşayiətçi sanki melodiyani bədahətən yaradır. Beləliklə, qeyd etdiyimiz ikili üçhissəli forma – A+B+A₁+B₁, + A₂ özünü sabit forma-sxem kimi deyil, prosessual məqamın üstələnməsi ol-

duğu formanın yaradılışı kimi dərk edilir. Bu da bilavasitə muğam janrının xüsusiyyətlərindən irəli gəlir.

Bəstəkar muğamsayağı və lirik-mahnıvari bölmələri bir-birinə çox məhərətə “geyindirir”. Bu, onun muğam sənətinə və klassik formalara çox yaxından bələd olmasının təzahürüdür. Bu prizmadan bəstəkarın yazı dəst-xəttini nəzərdən keçirdikdə, onun üslubunda mahir bir zərgər ustalığını müşahidə etmiş oluruq. F.Əmirov, sanki hər nöqtəni belə ölçüb-biçir, zərgər dəqiqliyini nümayiş etdirir. Melodik dönümlər, motivlər incəliklə virtuoz fakturaya uyğun işlənir. İfaçı bütün instrumental ifa qabiliyyətini göstərə bilir ki, bu da muğam improvizatorlarına xas olan özəl bir xüsusiyyətdir. Muğam epizodlarında milli-klassik ifa tərzini Avropa klassik konsert tipli ifa ilə üzvi surətdə qovuşur.

“Muğam-poema”da simfonik inkişaf prinsipləri də özünü göstərir. Burada sanki bəstəkarın simfonik təfəkkürü məşq etmiş olur. Bir sıra ifadə vasitələri arsenalı, intonasiya tapıntıları “Muğam-poema”da ilk növbədə diqqətçəkən məqamlardır. Bəzən bəstəkar gözə çarpmayan bir embrionun, elementin elə imkanlarını tapıb üzə çıxarır ki, bu məqamda əsl xalq improvizatoru kimi çıxış edir. Məlum olduğu kimi Azərbaycan xalq musiqisində ifaçı-improvizator geniş təxəyyülə malikdir, o, müəyyən üsulları, ifadə vasitələrini seçərkən azaddır. Muğam ifa edən improvizator kodlaşmış emosional məzmunu öz cizgilərini, öz ştrixlərini gətirmək imkanına malikdir. “Muğam-poema”da da bunu müşahidə edirik. Sanki violin ifaçısı kodlaşmış emosional məzmunu öz boyalarını, öz naxışlarını vurur.

Fikrət Əmirovun violin üçün bəstələdiyi bu əsərdə tardə muğam texnikasının bir sıra ifadə xüsusiyyətləri tətbiq edilmişdir. Bu ifaçıdan mükəmməl texnikanı tələb edir və eyni zamanda violin ifaçısı muğam sənətinin incəliklərinə müəyyən dərəcədə bələd olmalıdır. Belə olan təqdirdə əsərin mükəmməl və professional ifasına nail olmaq mümkündür.

ƏDƏBİYYAT

Azərbaycan dilində

1. Qasıмова, S.C., Abdullayeva Z.K. Fikrət Əmirov. Bakı: Nağıl evi, 2004, – 210 s.
2. Təhmirazqızı, S. Fikrət Əmirov. B.: Aspoliqraf, 2012, – 400 s.
3. Məmmədov, N.H. Azərbaycan muğamları. – Azərbaycan xalq musiqisi (Oçerklər). – B: Elm, 1981. – s. 86-119
4. Zöhrabov, R.F. Muğam. – Bakı: Azərnəşr, 1991, – 119 s.

Rus dilində

5. Данилов, Д.Х. Фикрет Амиров. – М.: Советский композитор, 1959, – 68 с.
6. Мирзоева, С.Ф. Фикрет Амиров. – Б.: Язычы, 1983, – 70 с.
7. Виноградов, В.В. Мир музыки Фикрета. – Б.: Язычы, 1983, – 130 с.
8. Шарифова-Алиханова, В.Ш. Фикрет Амиров. – Б.: Сада, 2005, – 240 с.
9. Аббасова, Э.А. Фикрет Амиров// Ученые записки: серия XIII: История и теория музыки. Б.: 1965, №2, – с. 30-37

Notoqrafiya

10. Амиров, Ф. Избранные пьесы для скрипки и фортепиано. – М.: Советский композитор, 1979, – с. 3-14

Zahra GARAYEVA

Associate Professor BMA named after U.Hajibeyli

**STYLISTIC FEATURES OF "MUGHAM POEM"
FOR VIOLIN AND PIANO BY FIKRET AMIROV**

Abstract: The play of famous Azerbaijani composer Fikrat Amirov for violin and piano “Mugham-poema” is a virtuoso work based on the style of improvisation. In this play, at the same time, features of classical form and varied development are combined. In terms of performance, “Mugham-poema” is rich in a number of difficulties.

Keywords: Mugham-poema, violin, shape, tenure, improvisation, soloist

Захра ГАРАЕВА

Доцент БМА им. У. Гаджибейли

**СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ «МУГАМ-ПОЭМЫ»
ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО ФИКРЕТА АМИРОВА**

Аннотация: «Мугам-поэма» для скрипки и фортепиано выдающего азербайджанского композитора Ф.Амирова написана в стиле импровизации. Пьеса объединяет в себе классическую форму и способы вариационного развития. «Мугам-поэма» насыщена большими трудностями для исполнения.

Ключевые слова: Мугам-поэма, скрипка, форма, каденция, импровизация, солист

Rəyçilər:

sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Lalə Hüseynova
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Fazilə Nəbiyeva

Эльнара АМИРОВА

Диссертант БМА им. Гаджибейли

Научный руководитель: Ульвия Исмаил кызы Иманова,

Заслуженный педагог,

доктор философии искусствоведения, профессор

E-mail: mirzoyevaelnara@yahoo.com

ОБ ОСОБЕННОСТЯХ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ В СОВРЕМЕННЫХ БАЛЕТАХ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

***Резюме:** В данной статье рассматриваются некоторые особенности музыкальной драматургии в современных балетах азербайджанских композиторов. Подчеркивается, что музыкальная драматургия тесно связана с замыслом композитора, его индивидуальностью, хореографической школой. Рассматривается двуединый процесс – с одной стороны, опора на традиции азербайджанского балета, с другой стороны – поиски современных форм хореографического искусства.*

***Ключевые слова:** балет, хореография, композитор, драматургия, музыка*

В конце XX – начале XXI века в истории Азербайджана произошли изменения, которые означали новый этап развития культуры. Среди новых значимых тенденций отметим, прежде всего, обогащение содержательности азербайджанского искусства, и в том числе, музыкального искусства. Художественная культура на всех этапах истории Азербайджана отражала важные исторические события. И в том смысле музыка, как носитель образного содержания, является важным слагаемым художественной культуры Азербайджана. Содержательные параметры азербайджанских балетов данного периода мотивировали особенности функционирования музыкальной драматургии балетов. Вместе с тем, в современных балетах азербайджанских композиторов высока степень усвоения традиционных оснований азербайджанского балетного искусства, устойчивость способов выражения того или иного образа, позиционирование высоких нравственных, духовных характеристик.

Азербайджанские композиторы создавали новые оригинальные произведения, существовало стремление утвердить уже найденные формы балетного искусства. Драматизация, эмоционально-психологическое усиление национальной семантики в характеристиках образов современных балетов является важной чертой стиля азербайджанских балетов. Подчерк-

нём, что черты стиля азербайджанских балетов выявились в исторической последовательности усложнения музыкального языка.

Констатируем некоторые контекстные вехи развития азербайджанского балета. Отметим прежде всего государственную поддержку развития культуры и искусства, мотивацию креативных явлений и проектов.

Особенности хореографического искусства, характеризующие его как вид художественной культуры конца XX – начала XXI века можно определить по следующим параметрам:

- активность деятельности государственных структур, поддерживающих и стимулирующих развитие театрального искусства и, в том числе, хореографического искусства;
- совершенствование хореографического искусства, использование новых, новаторских идей в театральном искусстве;
- использование и пересемантизация накопленного опыта азербайджанского хореографического искусства;
- социализация хореографического искусства, контекстная роль образовательных инновационных процессов и в том числе, в области хореографического искусства;
- сохранение национальных духовных ценностей, опора на богатый опыт искусства балета;
- важное значение социальных заказов;
- формирование новой хореографической школы в азербайджанской музыкальной культуре;
- корреляции творчества азербайджанских композиторов с современным пониманием театрального искусства;
- доминирование творческой индивидуальности в современном функционировании азербайджанского балета.

Современные, новаторские тенденции обогатили азербайджанский балет и сформировали особенности его музыкальной драматургии. Исследуя вопросы музыкальной драматургии азербайджанских балетов, подчеркнём, что процесс его развития опирался на постепенное усложнение музыкального языка, усиление ведущих векторов современного композиторского письма. В современных балетах сложился стиль, который характеризуется как синтетизм творческих традиций с современными устремлениями музыки балетов. Гармоничное соотношение стилистических заимствований с индивидуальностью современного композитора обусловило широкий спектр содержательности спектаклей. Преломление замысла сквозь призму современной стилистики приобрело различные подходы.

К общим и особым чертам современных балетов следует отнести:

- экспериментальный характер замысла и воплощения;
- новаторство относительно традиционного балетного искусства, сложившегося в XX веке;
- новое осмысление утвердившихся в XX веке принципов драматургии и хореографии;
- стремление к созданию принципиально новых по содержанию и форм произведений.

Об этих тенденциях свидетельствуют например такие балеты, как одноактные балеты Кара Караева «Лейли и Меджнун», «Дон Кихот», Тофика Бакиханова «Каспийская баллада», «Добро и Зло», Фараджа Караева «Тени Гобустана», «Калейдосков», Арифа Меликова «Двое», Фикрета Амирова «Насими», «Шур», Акшина Ализаде «Путешествие на Кавказ», «Вальс Надежды», Назима Аливердибекова «Мугам», Хайяма Мирзаде «Белые-черные». Полномасштабные балеты – «Пустая колыбель» Франгиз Ализаде, «Бабек» Акшина Ализаде, «Любовь и смерть» Полада Бюль-Бюль оглы.

Выбор образов также стал важной чертой музыкальной драматургии современных балетов. Последнее непосредственно связано с индивидуальными предпочтениями каждого композитора. Образ как типологическое явление приобретает в современных балетах ассоциативность, метафоричность. Символика, обобщённость образов, высвечивание их условности – типические черты современных балетов. Музыкальная драматургия современных балетов тесно связана с их содержательностью. Так, отметим, прежде всего, определённую степень обобщённости сюжетов. С данным обстоятельством связано и такое свойство как особая организация музыкальной драматургии, музыкально-хореографического материала. Соответственно, усложняются музыкальные характеристики и музыкальная драматургия балетов. В эволюции балетов расширяется круг выразительных средств, ибо они отличаются и разнообразием замыслов и разнообразием музыкального языка.

Как известно искусство балета требует чёткого отношения к драматургии, структуре взаимоотношений музыкальных номеров, ясности пропорций. Современные балеты тяготеют к раскованности, я бы сказала, произвольности чередования драматургических векторов. Сравним эти процессы с явлениями неоклассицизма в европейском балете XX века: «В неоклассической музыке почти совсем исчезает текучесть музыкальных процессов; развитие приобретает прерывистость, своеобразную ступенчатость, широко используются эффекты неожиданных перебоев, молниеносных и непредвиденных смен типов движения» [1, с. 159-160].

Отметим такую особенность балетов азербайджанских композиторов конца XX – начала XXI века как совмещение особенностей полномасштабных балетов с особенностями балетных миниатюр. Так, новым явлением в

истории азербайджанского балета стали балетные миниатюры. Хореографическая интерпретация известных инструментальных произведений азербайджанских композиторов базируется на трактовке музыкальной драматургии, ибо допускала возможности вариантов хореографического воплощения. Своего рода уплотнение содержательности в балетных миниатюрах приводило к особой его энергетике, концентрированности. Бессюжетность балетных миниатюр также определяла особенности драматургии. В балетных миниатюрах искания азербайджанских композиторов вылились в закономерный синтез классичности, рациональности с обновлением музыкального языка, драматургии формы, оркестровки и т. далее.

Новая пластика в хореографии мотивировало поиски в сфере стиля и драматургии. Можно было бы сравнить данные процессы с процессами, идущими в музыке балетов европейских стран, о которых писала Р.Косачева: «...движение к неоклассицизму представляло органический процесс, в равной мере существенный как для музыки, так и для хореографии. И в том, и в другом виде художественного творчества была осознана необходимость возрождения классических ценностей» [1, с. 154]. Балетные миниатюры по охвату стилистического разнообразия составляют особую страницу в истории азербайджанского балета. Каждый из них требует особого подхода, ибо здесь больше векторов специфических, нежели обобщающих.

Отметим компактность современных балетов. Так, лаконичная композиция балетов включала в себя разнообразие музыкальных номеров, подчинённых строгой драматургии. Уплотнение балетных номеров было тесно связано с идеей каждого произведения. Такого рода амбивалентность характеризовала каждый балетный спектакль как особое, ярко индивидуальное явление, ориентиром которого был художественный прообраз. Классические элементы современных балетов узнаваемы, имеют чёткие контуры. Вместе с тем, раскованность, свобода репрезентирована на уровне поляризации классического и современного.

Эффективность воздействия, выразительность музыкальной драматургии связана с индивидуальностью композитора, особенностями его стиля, замыслом и воплощением балетов. С другой стороны, современная среда функционирования художественной культуры стимулирует поиски новых средств выразительности. Преимущество в развитии азербайджанского балета в течении всей истории его существования свидетельствует об устойчивости национального самосознания в контексте азербайджанской композиторской школы.

Традиции хореографического синтеза, заложенные в первых балетах азербайджанских композиторов – Афрасияба Бадалбейли, Султана Гаджи-

бекова обогащались в течении развития искусства балета в XX веке и сохранились как основа хореографической пластики.

Концепция музыкальной драматургии в современных балетах опирается на сюжет, стилистику, выразительность музыкального языка. Музыкальная драматургия обобщает эти слагаемые балетного спектакля. Изменение иерархических позиций, безусловно, отразилось и на музыкальной драматургии. Историко-стилистическая структурность современных балетов тяготеет к открытости формы. Музыкальная драматургия балетов азербайджанских композиторов тесно связана с гомогенностью искусства балета. Здесь не только визуальные, музыкальные, пластические детерминанты взаимно обогащают друг друга. Важнейшей составляющей музыкальной драматургии является литературный первоисточник, сюжет, либретто.

Музыкальная драматургия в азербайджанских балетах реализует идеи интертекстуальности. Речь должна идти не только о взаимосвязях пространственного и временного искусств в балетах, но и диалоге литературной основы и её музыкального воплощения. Музыкальная драматургия в балетах азербайджанских композиторов отвечает основному постулату искусства. «Подлинное искусство сопряжено с решением экзистенциальных проблем, затрагивающих творческую личность: принадлежа конкретному жизненному миру, разделяя его с другими, художник проблематизирует своё существование. Смысловая целостность произведения подчинена идее, диктующей его тематическое и смысловое единство, образно-символический строй» [2, с. 274].

Многомерность музыки драматургии раскрывается и на уровне мировоззренческой, стилистической, национальной, структурной, поэтической векторности. Отметим также взаимопроникновение музыки, пластики, сценографии, литературного первоисточника. В балетах современных азербайджанских композиторов сконцентрированы стилистически яркие свойства музыкальной культуры. Интегрированность в балетном спектакле нескольких аспектов морфологической системы, безусловно, отразилось на развитии музыкальной драматургии балетов.

Исследуя особенности музыкальной драматургии в современных балетах азербайджанских композиторов, подчеркнём двуединый процесс: с одной стороны, чёткая опора на художественные традиции искусства балета в азербайджанской музыке, с другой стороны, поиски новых сюжетов и средств выразительности.

На наш взгляд, музыкальная драматургия в современных балетах играет важную функцию развития национальных традиций балета. Создание новых балетных спектаклей непосредственно связано с современной культурой Азербайджана. Вместе с тем, подчеркнём, что приоритетом является ориентированность на художественный опыт балетного искусства. Совре-

менная музыка как новая стилистическая реальность функционирует на основе содержательности, позиционирующей национальные ценности, духовные доминанты. Последнее опирается на особенности музыкальной драматургии, коррелирующей со смыслополаганием азербайджанских балетов. Так, утверждение новых своеобразных форм функционирования азербайджанского балета стало тенденцией музыки начала XXI века.

Характеризуя детерминанты музыкальной драматургии, подчеркнём разнообразие, зависимое от стиля композитора. Балеты азербайджанских композиторов являются важным звеном развития искусства балета в азербайджанской музыке. Каждый из них тесно связан как с художественными явлениями данного периода, времени так и индивидуальностью композитора.

Обратимся к балету А.Ализаде «Бабек». Сюжетная линия в балете «Бабек» включает в себя смену драматических ситуаций, контрастных сопоставлений, которые составляют его основу. Добавим также, что музыкальная драматургия балета «Бабек» как явления хореографического искусства опирается на определённые принципы балетного спектакля:

1. Система образных контрастов;
2. Динамическое нарастание от начала балета до его кульминационной точки;
3. Целостность балета.

Отметим решающую роль музыкальной драматургии в таких аспектах балетного спектакля как общая его концепция, воплощение героической темы, принципы отбора материала, хореографические векторы. Иными словами, в балете «Бабек» принципы взаимосвязей героических образов, сюжетных сцен определяются музыкальной драматургией балета. По логике музыкальной драматургии и единству балет «Бабек» представляет собой цельный органичный спектакль. Драматургия балета классифицируется как контрастно-составная форма. Как известно, в контрастно-составных формах преобладают такие принципы развития как повтор, вариантность, сопоставление. В случае эмпиричности такого рода сопоставления, в музыкальную драматургию вводятся средства конструктивной устойчивости. Именно последние становятся регуляторами музыкальной драматургии в балетах азербайджанских композиторов. Иначе говоря, привлекаются принципы, которые управляют процессом становления музыкальной драматургии, отмечают её важные векторы, а также функции участков её развития. Среди них назовем углубление контрастов, усиление конфликтных стадий балета, постепенное обогащение контрастных сфер. Если рассматривать музыкальную драматургию балета «Бабек» как крупную форму, организующую партитуру балета, то следует подчеркнуть органичность,

чёткость, целесообразность использования определений формообразующих принципов.

Контрастно-составную форму музыкальной драматургии балетов отличает, с одной стороны, текучесть музыкального материала, с другой стороны, контрастные акценты на отдельных эпизодах балета. Контрастно-составные формы как основа музыкальной драматургии балета отличаются взаимодополняемостью образных сфер. Определённая фрагментарность драматургии коррелируется единством музыкальной сюжеттики.

Подчеркнем глубокие импульсы, исходящие от эмоциональных истоков характеристики главных героев Бабека и Перишад сопоставляющиеся с жестокой реальностью. В результате лирические переживания, лирика в балете «Бабек» приобретает особую логику развития. Воспроизведение драматургии известных балетов азербайджанских композиторов, сохранение таких драматургически важных аспектов как героика, лирика, позволяет А.Ализаде органично сочетать традиции классического балета с его современным переосмыслением.

Как хорошо известно, контрастно-составная форма является цельной и органичной формой, имеет целый ряд выразительных средств, обеспечивающих единство формы. Так, в вопросе контрастно-составных форм возникает проблема сквозных процессов в течении развития музыкальной драматургии, ибо именно сквозные процессы придают произведению целостность и единство. Музыкальная драматургия балета «Бабек» представляет собой стройную структуру. На фоне чёткости и логики контрастно-составной формы, музыкальная драматургия балета насыщена такими мотивациями развития, как сквозное развитие, динамизирующее симметрия драматургии, общий драматический накал действия. Драматургия строится на активной целенаправленности развития. Сквозной поток опирается на ряд звеньев, взаимосвязи которых определены постепенным нарастанием напряжённости развития музыкальной драматургии и требует, безусловно, использования адекватных средств музыкальной выразительности, что актуализирует необходимость введения сквозных процессов в развитие балета.

Некоторые черты симфонизации балета «Бабек», в контексте контрастно-составного типа музыкальной драматургии заключены и конфликтная напряжённость, столкновения контрастных сфер. Более того, такого рода развитие приводит к значимым модификациям исходных тематически комплексов. Музыкальный процесс воплощает особенности музыкальной драматургии, направленной на раскрытие основного конфликта балета. Учитывая определённую степень симфонизации балета «Бабек», подчеркнем опору на динамику музыкального становления, конфликтность музыкальной драматургии. Вместе с тем, осуществлённый в балете подход к структуре как контрастно-составной является приоритетом.

Каждый номер балета чётко цензурирован, имеет ясные, логически обусловленные грани. Масштабные уровни каждой сцены становятся определителями чёткой конструкции балета. Сквозные процессы в контрастно-составном типе музыкальной драматургии сохраняют свои основные функции:

1. Создание единства музыкальной структуры спектакля;
2. Моделирование связей отдельных участков музыкальной драматургии балета;
3. Создание драматургических условий для смягчения степени цезурированности, и, в большей степени непрерывности развития.

Музыкальная драматургия балета «Бабек» отличается динамикой и концентрированностью конфликта и в то же время, единством и целостностью. Несмотря на чётко отграниченные друг от друга сцены, ведущим в музыкальной драматургии является процессуальное становление. Конфликтность сюжета, отражённая в музыкальной драматургии, полярная противоположность образных сфер – всё это является источником динамики музыкальной драматургии, которая требует адекватного формостановления, особенностей музыкальных средств, отраженных в музыкальной драматургии.

Развитие азербайджанского балета и в XXI веке свидетельствует о мировоззренческих принципах азербайджанской музыкальной культуры. Новации современного музыкального языка опираются на эстетические традиции азербайджанского искусства. И в этом смысле, музыкальная драматургия балетов азербайджанских композиторов, становится несущим, векторным слагаемым произведений. Именно поэтому, музыкальная драматургия в современных балетах становится проводником, коммуникатом произведения и слушательской аудитории.

ЛИТЕРАТУРА

1. Косачева Р. О музыке зарубежного балета. Опыт исследования. – Москва: Музыка, 1984. – 301 с.
2. Культурология. XX век. Том второй. – Санкт-Петербург, Университетская книга, 1998.
3. Гурбаналиева С.Ф. Музыкальный мир Низами Гянджеви. – Киев: Автограф, 2009. – 264 с.
4. Гусейнли А.Б. Азербайджанский балетный спектакль: генезис и синтез искусств. – Баку: Авропа, 2020. – 328 с.
5. Шихлинская Л. Узоры хореографических легенд азербайджанского балета. – Баку, Азербайджан, 1996, – 192 с.

Elnarə ƏMİROVA

Ü. Hacıbəyli adına Bakı Musiqi
Akademiyasının dissertantı

AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ MÜASİR BALETlərİNDƏ MUSİQİ DRAMATURGIYASININ XÜSUSİYYƏTLƏRİNƏ DAİR

Xülasə: *Bu məqalədə Azərbaycan bəstəkarlarının müasir baletlərində musiqili dramaturgiyanın bəzi xüsusiyyətləri haqqında danışılır. Göstərilir ki, musiqili dramaturgiya bəstəkarın fikri ilə, onun özünəməxsusluğu və xoreoqrafiya məktəbi ilə sıx əlaqə-dardır. İkitərəfli prosesə baxılır – bir tərəfdən Azərbaycan baletinin ənənələrinə istinad edilir, digər tərəfdən – xoreoqrafiya sənətinin müasir formaları axtarılır.*

Açar sözlər: *balet, xoreoqrafiya, bəstəkar, dramaturgiya, musiqi*

Elnara AMIROVA

Dissertation candidate of Baku
Music Academy named U.Hajibeyli

ABOUT FEATURES OF MUSICAL DRAMATURGY IN MODERN BALLETS OF AZERBAIJANI COMPOSERS

Abstract: *This article examines some of the features of musical dramaturgy in modern ballets of Azerbaijani composers. It is emphasized that musical dramaturgy is closely related to the composer's idea, his individuality and choreographic school. A dual process is considered – on the one hand, the reference to the traditions of the Azerbaijani ballet, on the other hand – the search for modern forms of choreographic art.*

Keywords: *ballet, choreography, composer, drama, music*

Rəyçilər: sənətşünaslıq elmləri doktoru, professor Rəna Məmmədova;
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Əfsanə Babayeva

Mehriban KƏRİMOVA

AMK-nın baş müəllimi və dissertantı,
Elmi rəhbər: sənətsüənəslıq üzrə elmlər doktoru,
professor Abbasqulu Nəcəfzadə
Ünvan: Yasamal r. Ə.Ələsgərov küç.7
E-mail: meri-338@mail.ru

AZƏRBAYCANDA FORTEPIANO VƏ XALQ ÇALĞI ALƏTLƏRİNİN QARŞILIQLI ƏLAQƏSİNİN ƏSASLARI

Xülasə: Məqalədə Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə fortepiano alətinin daxil olmasını şərtləndirən tarixi, iqtisadi-siyasi şəraitin yetişməsi işıqlandırılır. Xüsusi olaraq, fortepianoda milli musiqinin ifası onun “milli alət” səviyyəsində dək yüksəlməsinə əsas verən cəhət kimi göstərilir və alətdə ifaçılıq imkanlarının milli musiqi dilinin tələblərinə cavab verməsi əsaslandırılır. Burada başlıca amil kimi tembr təfəkkürün xüsusi əhəmiyyət kəsb etməsi qeyd olunur. “Gətirilmə” alətin xalq çalğı alətləri, milli musiqi ilə tembr cə uzlaşması musiqi ifaçılığında Şərq və Qərb musiqi mədəni əlaqələrini təmin edən əsas amil kimi baxılır.

Açar sözlər: fortepiano, alət, tembr, faktura, muğam, ifaçılıq, Ü.Hacıbəyli

XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərindən başlayaraq Azərbaycan musiqi mədəni həyatına qədim tarixi kökə malik fortepiano alətinin daxil olması əlamətdar hadisə kimi tarixə düşmüşdür. Bu dövr Azərbaycanın iqtisadi-siyasi həyatında baş verən əsaslı dəyişikliklərin baş verməsi və bunun nəticəsi olaraq mədəniyyətin bir çox sahələrində, o cümlədən, musiqi həyatında da əhəmiyyətli yeniliklərlə yadda qalmışdır.

Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə fortepianonun daxil olması konkret hadisələrlə, təkamül prosesi ilə şərtlənirdi. Bunu, B.Asafyevin təbircə desək, bir tərəfdən, “musiqinin sosial varlığının” vəziyyəti, digər tərəfdən, bu varlığın aşkarlanması maddi vasitələri” – alətlər tələb edirdi (1, s.23). Alətlərin təkmilləşməsi ictimai zövqün, səs qavramanın, dövrün tembr təfəkkürünün inkişafının nəticəsi idi. Alətlərin ifadəli imkanlarının artması, öz növbəsində, cəmiyyətin musiqi-estetik ideallarının formalaşmasına təsir edirdi.

XIX əsrin sonu-XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan musiqi mədəniyyətində təkamül prosesləri qarşılıqlı əlaqədə gedirdi. Alətin, konkret olaraq, fortepianonun Azərbaycan mədəni mühitinə daxil olması musiqi mədəniyyətinin digər sahələri – bəstəkar yaradıcılığı, ifaçılıq təcrübəsi və tədrisi, musiqinin fəaliyyət və yayılma üsulları, nəzəri-estetik fikrin formalaşması ilə yanaşı baş verirdi. Daha dəqiq desək, alət ölkədə musiqi sənətinin, daha geniş mənada isə mədəniyyətin inkişaf səviyyəsini göstərən amil kimi çıxış edirdi.

Fortepiano – xronoloji cəhətdən ən gec yaranan akustik alətlərdən biri kimi instrumental təkamülün vacib nailiyyətlərini özündə cəmləşdirmişdir. Bu səbəbdən də royal maarifin və musiqi mədəniyyətinin vəziyyətini müəyyənləşdirən alət idi. Təsadüfi deyil ki, məhz fortepiano Azərbaýcana gətirilməsi ilə ölkədə Qərb musiqi mədəniyyəti ilə qarşılıqlı əlaqənin özülü qoyulur və bu əlaqələrin daha da dərinləşməsi üçün yol açılır. Bu prosesin ardı olaraq Azərbaycanda musiqi mədəni həyatında baş verən progressiv hadisələr və yeniliklər (xarici musiqiçilərin qastrol-ları, opera truppalarının tamaşaları və s.) böyük canlanma yaradırdı.

Belə yeniliklərdən Bakıda ilk xüsusi musiqi məktəbinin təşkili (1889), mu-siqi məktəbinin açılışı (1901), əvvəllər təşkil olunan “Musiqi sinifləri”nin Musiqi Texnikumuna çevrilməsi (1916) fortepiano ifaçılığının təşəkkülü üçün mühüm əhəmiyyət kəsb edirdi. Fortepiano musiqisinə olan maraq tədricən azərbaycanlı-lar arasında da getdikcə artır və Qərb musiqisi ilə tanışlığa yaxından kömək edir-di. Bu dövrdə Azərbaycanda fortepiano ifaçılığı geniş yayılmasa da, bununla be-lə, alətin az sayda olsa da, müəyyən şəxslər tərəfindən tətbiqi getdikcə öz yerini möhkəmləndirdi.

XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanda peşəkar musiqi təhsili almış ilk azər-baycanlı pianoçu qadınlar – Nəzirə xanım Şahmirzə, Kışvər xanım Əliyeva klas-sik musiqinin, Xədicə xanım Qayıbova isə xalq melodiylarının “qeyri-milli” alətdə istedadlı ifaçıları kimi tanınmışlar.

Bu zaman xalq melodiylarının, muğamların milli musiqi alətləri (tar, ka-mança, balaban və s.) ilə yanaşı, “gətirilmə”, yəni qeyri-milli alətlərdə də (qar-mon, fortepiano və s.) ifası xalq tərəfindən rəğbətlə qarşılanır və mənimsənilirdi. Belə ki, milli musiqinin ifasında qeyri-milli alətlərdən fortepiano ilə yanaşı, qar-mon da xüsusi rol oynayır. Bu alətlərin xalq tərəfindən sevilərək qarşılanması və “milli alət” səviyyəsindəki yüksəlməsinə əsas verən cəhət – onların ifaçılıq imkanlarının milli musiqi dilinin tələblərinə cavab verməsi olmuşdur. Burada başlıca amil kimi tembr təfəkkürü xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Bu, “gətirilmə” alətlərin milli musiqi ilə tembrə uzlaşması musiqi ifaçılığında Şərq və Qərb mu-siqi mədəni əlaqələrini təmin edən əsas amil kimi mühüm rol oynayır. Bununla bağlı Ü.Hacıbəylinin Şərq musiqisinin Qərb musiqi alətində ifasının mümkünlü-yü barədə apardığı mülahizələr diqqəti cəlb edir. Bu məsələnin həllində Üzeyir bəy aşağıdakı sualların cavabını həlledici hesab edir. Bunlar: birincisi, Qərb mu-siqi alətinin tembrinin Şərq musiqisinə uyğun olub-olmaması, ikincisi, Şərq mu-siqisində mövcud olan “sədaların” (tonların) Qərb musiqi alətində tamamilə mövcud olub-olmaması və pərdələrin bir-birinə müvafiqliyi haqqındadır.

Bu əsas məsələləri aydınlaşdırmaq məqsədilə Ü.Hacıbəyli ilk öncə Qərb və Şərq musiqi alətlərinin tembr uyğunluğu haqqında təəssüratlarını diqqətə çatdırır, həmçinin, bu alətlərdə Şərq musiqisinin, xüsusilə də, muğamların ifası zamanı yaranan ahəngdarlığı nəzərə alaraq yazır: “... *Qərb musiqiçiləri özləri nəfəs ilə çalınan alətdən “qoboy” və “ingilis nəfiri” deyilənləri “tembrə” Şərq musiqisi-*

nə daha uyğun hesab edib, “şərq”i üslubdakı bəstələrinin çalınmasını bu alətə həvalə edirlər. Həqiqətən, hər iki alətin səsləri, bəxüsus “bəm”dəkiləri bir dərəcəyə qədər bizim “zurna” və “yastı balaban” dediyimiz alətimizin sədalarına yaxındır. Onlardan da, bunlardan da bir növ “tin-tin” səs çıxır ki, “melanxolik” təsiri vardır. Fəqət bunlardan əlavə şair Qərb aləti dəxi “tembrəcə” Şərq musiqisini gözəlcə ifadə edə bilir. Məsələn, “vialon”. Bizim kamançanın yoldaşı olan və Qərb orkestrində birincilik dərəcəsinə bənzərən bu “instrument”də Şərq musiqisinə məxsus hər bir hava çalmaqlar və zənniməcə, bunun telləri üzərində “Segah” dəstgahı başqa dəstgahlara nisbətən daha müvəffəq bir surətdə çalına bilər. Tellər üzərində 4 barmaq sürüşməsilə hasil olunan və musiqidə “helisando” deyilən vıyıltilardan istifadə ilə “segah”ı gözəlcəsinə ifadə etmək olar. Dörd telindən hərəsinin xüsusi bir təsiri vardır. Vialondan bir az böyük olan “alt” öz tutqun və kədərli “tembr”i ilə bəxüsus “Çahargah” çalmağa yaraşan gözəl bir sazdır. Bunun telləri açıq və təhvərdən tutmuş hüzn, iştiaq və sövdəyə qədər müxtəlif hisslər oyatmağa qadirdir. Altdan çox böyük olub, çanağı iki ayaq arasında tutulub çalınan “violonçel”in füsunkar sədası Şərq dəstgahlarından, zənniməcə, “Şüştər”, “Bayatı-Şiraz” və “Humayun”u böyük bir müvəffəqiyyətlə ifadə edə bilər. Bədə nəfəs ilə çalınanlardan böyük “fleyt” ki bəmdə çalınanda “ney” sədasına bənzəyir. “Bayatı-İsfahan”, yəni “Bayatı-Şiraz” üçün çox yaraşandır. Məşhur “klarnetin” “bəm” sədası “Çahargah” və miyanxanəsi isə “Hicaz”, “Bayatı-Kürd” və bunlara bənzəyən dəstgahlar üçün çox yaraşır. Yoğun səslə “Fahur”da “Şur” eyni olur. Nəhayət, nəfəslə çalınanlardan gurultulu sədaları olan trumba və trumbon “Rast”, yumşaq səslə “kormi”lər isə “Şur” dəstgahını lazımcə ifadə edə bilər. Şübhəsizdir ki, bu alərin hər biri ilə ümum dəstgahları dəxi gözəlcəsinə çalmaqlar olar. Burada hər bir alətə bir dəstgah verməmiş dəstgah ilə alətin məzəcində bir müvafiqət mövcud olduğunu zənn və ya hiss etdiyimizdəndir. Ola bilər ki, başqaları bu xüsusda bizim zənnimizə şərək olmayalar, fəqət ümumiyyətlə Qərb musiqi alətinin “tembr”əcə Şərq musiqisinə çox gözəlcəsinə yaraşdığını heç bir musiqiçi inkar etməz və edə də bilməz” (2, s. 226).

Göründüyü kimi, Ü.Hacıbəyli Qərb musiqi alətlərinin tembrinin Şərq mütəxəssislərinin ifası üçün müvafiq olduğunu və Şərq musiqisinin ifadə edilməsinə cavab verdiyini təsdiqləyir. Bundan əlavə o, ənənəvi musiqinin ifası üçün Qərb alətlərinin tonlarının (səs düzümünün) buna imkan verməsi ilə bağlı məsələnin işıqlandırılmasına da çalışır. Bununla əlaqədar Ü.Hacıbəyli yazır: “İkinci sual gəldikdə, burasını bilməlidir ki, Qərb musiqisinin əsası olan pərdələr (tonlar) iki növdür: bütöv pərdə və yarım pərdə; hər bir bütöv pərdə iki yarım pərdə təşkil edir, yarım pərdədən əksik ton yoxdur. Halbuki Qərb musiqi alimləri özləri yazırlar ki, Şərq musiqisində yarım pərdədən əlavə bir də çərək pərdə mövcuddur” ().

Ü.Hacıbəyli Şərq musiqisinin pərdələrinin növlərinin araşdırılmasını xüsusi bir sahə olduğunu nəzərə çatdıraraq, “Şərq musiqisində hər nə tövr tonlar olur

olsun, violin, alt və violonçel ilə çalmaq” mümkün olduğunu bir daha təsdiqləyir. Bu Qərb alətləri sırasında Ü.Hacıbəyli “...tonlarına heç bir vəchlə təgyir verilməyən” pianonun olduğunu göstərir. O yazır: “*Bu qisim alətin hər bir sədalarına məxsus öz teli vardır və o tellər yalnız ton və yarımton ölçüsü ilə qurulmuş olduqlarından təgyir edilmələri heç bir növlə qabil deyildir.*” (2, s.227)

Bu alətdə Şərq havalarının çalınması zamanı uyğunsuzluq yaradan tonların “segah” və “çahargah”da, həmçinin, “bayatı-şiraz”ın axıncı pərdəsində hiss edilməsini göstərən Ü.Hacıbəyli bunların hamısını “xaric barmaq”, yaxud “namüvafiq tonlar” adlandırır. Bununla bağlı o qeyd edir: “*Məsələn, “do” kökündə segah çalmaq istədikdə segahın baş tonu ya “mi” olmalıdır və ya “mi bemol”. Halbuki nə o və nə də bu mətlub səda deyildir. Və habelə yenə “do” kökündə çahargah çalarkən üçüncü sədanın nə “mi” və nə də “mi bemol” olduğu hiss edilir. Və yenə məsələn, “sol” kökündə Bayatı-Şiraz çalınarkən “ayaq” yerinə “mi” də yaraşır, “mi bemol” da. Bununla belə bu üç ittifaqda “mi” və ya “mi bemol” seçilmək istənilədikdə qulaq hər halda “mi” sədasına tərcih verir ki, nəzəri cəhətcə dəxi doğrusu “mi”dir. Yalnız bir piano məsəlli sazlarda bir neçə sədanın cüzi olaraq müvafiq gəlməməyi Qərb musiqi alətinin musiqimizin tərəqqisi yolunda verə biləcək böyük mənfəətlərin qabağını kəsməməlidir*” (2, s. 228).

Dahi bəstəkar Qərb musiqi alətində Şərq musiqisinin ifası zamanı “*bir o qədər də səda uyğunluğu olmadığı*”nı göstərməklə yanaşı, həmçinin, burada 6 əsasən “*həqiqi Şərq üslubuna riayət edilməyi*” vacib şərt hesab edir. Bu üsluba riayət olunmadıqda, Ü.Hacıbəylinin fikrincə, Şərq musiqisi, hətta öz alətimizdə də düzgün alınmaz.

Yəni Ü.Hacıbəylinin qənaətinə görə, burada üslub - vacib amil rolunu oynayır. Bu baxımdan bütün Qərb alətlərində Şərq musiqisini müvəffəqiyyətlə ifa etmək mümkündür. Ona görə də, Şərq musiqisinin tərəqqisi yolunda Qərbin zəngin və kamil musiqi alətlərindən bacarıqla istifadə etmək lazımdır. Buradan da Ü.Hacıbəylinin şifahi ənənəli musiqimizin qeyri-milli alətlərdə ifasının mümkün-lüyünə tərəfdar çıxdığı aydınlaşır.

Lakin bununla belə, Ü.Hacıbəyli Şərq musiqisinin fortepianoda ifası zamanı alətin bərabər temperasiyalı əsasən malik olduğundan yarana biləcək bəzi nöqsanlar haqqında da fikir bilmişdir. Yuxarıda adları sadalanan bütün bu alətlərin hamısı da milli musiqinin ifası üçün münasib olmamışdır. Bunlardan yalnız bir qismi – qoboy, klarnet, qarmon, o cümlədən, fortepiano Azərbaycan xalq musiqi nümunələrinin, muğamların ifası üçün ən optimal vasitə kimi istifadə edilmişdir.

Niyə məhz fortepiano? Əvvəla, ona görə ki, fortepiano artıq XVIII əsrin əvvəllərində Avropa klassik musiqi alətləşməsi zamanı böyük inkişaf yolu keçərək öz keyfiyyətinə və imkanlarına görə “ideal”, universal alət kimi formalaşmışdır. Bu uzun təkamül yolu boyunca fortepianoda müxtəlif alətlər qrupunun xassələri cəmləşdirilmişdir. Məsələn, bu alətdə həm orqanın və klavirlərin klaviş mexanizmi, həm simli-kaman və simli-dartımlı alətlərdən səs mənbəyi kimi simlər və

onun gücləndiricisi olan taxta deka, həm zərb alətlər qrupundan zərbli səsçixarma üsulu kimi konstruktiv və ifaçılıq-texnoloji xarakteristikalar toplanmışdır. Müxtəlif alətlərin konstruktiv elementlərini özündə birləşdirən, bu instrumental sintezi daşıyan fortepiano prioritet təşkil etməyə başlayır. Özündə müxtəlif alətlər qrupunun əlamətlərini uzlaşdıran fortepiano “super alət” statusu əldə edir.

Konstruksiyasında müxtəlif alətlərin mexanizmlərindən istifadə edilməsi vasitəsilə aparılan çoxsaylı təcrübələr nəticəsində onun daha kamil səslənməyə nail olması mümkünləşir. Fortepianonun indiki real səslənməyə malik olması üçün uzun zaman tələb edilirdi. Onun quruluşunda belə bir sintezin aparılması alətin ifadə vasitələrinin universallaşmasının əsasını təşkil edirdi ki, bu da alətin səslənməsinin, ifadə vasitələrinin özünəməxsusluğunu müəyyənləşdirirdi. Bunun xarakteristikasını alətin bir sıra keyfiyyətləri müəyyənləşdirirdi:

- Musiqili ifadənin bütün vasitələri iştirak etdiyindən çoxtərkiqliliyi;
- İnteqrasiyalılığı və differensiasiyalılığı;
- Hər bir ifadə vasitəsinin geniş təsirə malik olması;
- Bir ifaçı – pianoçu tərəfindən çoxsəsli materialın səsləndirilməsinin qıvrıqlığı və rahatlığı.

Təkamül prosesində fortepiano mövcud olan ifadə vasitələrini həm yenilənmiş halda, həm də tamamilə yenilərini (faktura, artikulyasiya, tembr və s.) təqdim etdi.

Fortepiano fakturası ən məzmunlu, zəngin məlumatlı vasitədir. Musiqi materialının müxtəlif üsullarla ifadəsinin səsləndirilməsi alətin sintetik konstruksiyası, ifaçılıq priyomlarının çoxcəhətliliyi əsasında baş verir. Belə ki, faktura çox vaxt bu və ya digər alətin özünəməxsusluğunu əks etdirir. Faktura vasitəsilə fortepianoda xarakter tembr və ya müəyyən dinamika yaradıla bilər, orkestr və ya hər hansı alətin səslənməsinə uyğunluq tapıla bilər. Fakturada baş verən dəyişiklik formanın inkişafında dönüş anları ilə bağlı ola bilər.

Fortepiano artikulyasiyası – səs çıxarmanın zərbli üsulu və onun müxtəlifliyidir. Alətdə ifa priyomlarının müxtəlifliyi diqqətəlayiqdir. Alətin quruluşu digər alətlərdə tətbiq olunan xarakter ifaçılıq priyomlarından – *vibrato*, *pizzicato*, *tremolo* və s. istifadə etməyə imkan verir. Pedal mexanizmi – səslənməni zənginləşdirən sırf fortepiano atributudur və çoxfunksionaldır.

Fortepiano səsinin tembr xüsusiyyətləri onu təşkil edən komponentlərin mürəkkəbliyində, onun daima dəyişkənliyindədir. Bu, alətin səslənməsinə oberton zənginliyi verir. Buna görə də fortepiano müxtəlif alətlərlə təbii uzlaşır. Alətin səslənməsinin çoxtembrli olması müxtəlif amillərin (ştrix, dinamika, pedal, faktura və digər) mürəkkəb qarşılıqlı təsiri ilə şərtlənir. Buradan da “forteplanonun səs palitrasının orkestr boyası” ifadəsi meydana gəlir.

Fortepianonun təbiətini tam və əhatəli şəkildə onun obrazlı aləmi təyin edir. Alətin obrazlı aləmini onun vasitələrinin ifadə etdiyi müəyyən musiqili

məzmun bildirir. Əgər orqan alətinin obraz aləmi mənəvi möhtəşəmlik ruhunu, simli-kaman alətlərindəki insan səsinin ifadəliliyini çatdırmaqdan ibarətdirsə, fortepianonun uzun inkişaf yolu keçməsi onun obraz aləminin universal xarakter daşımasına gətirib çıxartmışdır.

Məhz belə bir keyfiyyətlərə malik olan fortepiano alətinin Azərbaycan musiqi mühitinə uyğunlaşması prosesi, demək olar ki, olduqca sürətlə baş vermişdir. Bu prosesi stimullaşdıran güclü maarifləndirmə hərəkatının əhəmiyyətini də xüsusi qeyd etmək lazımdır. Forteplano təhsilinin və yaradıcılığının formalaşmasında, xüsusilə, Ü.Hacıbəylinin tarixi rolu əvəzsiz olmuşdur. Məhz Azərbaycan maarifpərvərlərinin, o cümlədən, Ü.Hacıbəylinin fəaliyyəti fortepiano ifaçılığında professionalizmin əsasını təşkil edirdi. Bu yolun başlanğıcında duran Ü.Hacıbəyli Azərbaycan fortepiano musiqisinin milli spesifikasiyasının aşkarlanmasında mühüm rol oynamışdır. Artıq XX əsrin 20-ci illərində xalq musiqisinin fortepiano işləmələrində Azərbaycan musiqisinin milli spesifikasiyası ilə sıx bağlı olan fortepiano ifaçılığı xüsusiyyətləri istifadə edilməyə başlamışdır. Bununla bağlı Azərbaycanda fortepiano ifaçılığı mədəniyyətinin tarixini araşdıran T.Seyidov çox düzgün olaraq qeyd edir ki, “*Ü.Hacıbəyov bəstəkarın folklor zənginliyinə yanaşmanın yaradıcı prinsiplərini işləyir və milli özünəməxsus fortepiano üslubunun əsaslarının qoyulması yollarını göstərir*” (3).

Forteplano kimi universal alətin xalq çalğı alətlərinə qovuşması yolunda ilk addım da dahi Üzeyir Hacıbəyli tərəfindən atılmış və fortepianonu Şərqdə ilk notla çalan Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestrinin tərkibinə daxil etmişdir. Bu da tamamilə qanunauyğun idi. Belə ki, Ü.Hacıbəyli Şərq, o cümlədən, Azərbaycan musiqisinin gələcək inkişafını məhz ümumavropa musiqi mədəniyyəti ilə qarşılıqlı əlaqədə görürdü. Bunu o, həm musiqi təhsili sistemində, həm də xalq musiqi ifaçılığı təcrübəsində həyata keçirməyə çalışırdı. Bu ideyanın real həlli kimi 1932-ci ildə Respublika Radio Verilişləri Komitəsi nəzdində birinci notlu “Şərq orkestri”nin təşkil olunması aparılan mədəni siyasətin uğurlu nailiyyətlərindən biri və yeni mədəni hadisə idi.

Daha sonra fortepianoya Əhməd xan Bakıxanovun rəhbərlik etdiyi xalq çalğı alətləri ansamblının tərkibində də yer verilmişdir. Artıq bu ansamblıda xalq çalğı alətləri ilə yanaşı, qeyri-milli alətlərdən – fortepiano, klarnet və qoboya da yer ayrılaraq gözəl tembr ahəngdarlığı yaranmışdır. Sonrakı dövrlərdə fortepianonun Azərbaycan xalq çalğı alətləri ilə dialoqa girərək, müxtəlif ansamblalarda onlarla müştərək rol oynaması daha da fəallaşır.

Musiqi elmi-praktikasında belə bir anlayış mövcuddur – “forteplanonun iştirakı ilə kamera ansamblı” və yaxud, “forteplanonun iştirakı ilə kamera-instrumental ansambl”. Əlbəttə, bu ümumiləşdirici anlayış simli, nəfəs və zərb alətlərindən əlavə, özünə fortepianonu “mərkəzi” alət kimi daxil edən ansamblı nəzərdə tutur. Lakin Azərbaycanda bütün bunlarla yanaşı, xalq çalğı alətlərindən ibarət müxtəlif

tərkibli ansamblar və orkestrlər də mövcuddur ki, bunlarda fortepiano-nun rolunu və funksiyasını müəyyənləşdirmək olduca vacibdir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Асафьев И. Книга о Стравинском. – Л.: Музыка, 1977, 276 с.
2. Hacıbəyli Ü. Seçilmiş əsərləri. – Bakı: Şərq-Qərb, 2005, – 456 s.
3. Seyidov T. XX əsr Azərbaycan fortepiano mədəniyyəti: pedaqogika, ifaçılıq və bəstəkarlıq yaradıcılığı. – Bakı: Təhsil, 2016, – 336 s.

Mehriban KERİMOVA

Senior Lecturer and doctoral student of ANC

FUNDAMENTALS OF INTERCONNECTION OF FORTEPIANO AND FOLK INSTRUMENTS IN AZERBAIJAN

Abstract: The article, against the background of historical, economic and political changes, examines the processes of introducing the piano into the musical culture of Azerbaijan. In particular, it is noted that the emergence of folk music in the piano repertoire became the reason for the elevation of the instrument to the level of a “national” musical instrument. In this case, the timbre ratio is of particular importance. The combination of the timbre of the “imported” instrument with folk instruments and national music is considered as the main factor ensuring musical and cultural connections between East and West in piano performance.

Keywords: piano, timbre, texture, mugham, performance, U.Hajibeyli

Мехрибан КЕРИМОВА

Старший преподаватель и докторант АНК

ОСНОВЫ ВЗАИМОСВЯЗИ ФОРТЕПИАНО И НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В АЗЕРБАЙДЖАНЕ

Резюме: В статье на фоне исторических, экономических и политических изменений, рассматриваются процессы внедрения фортепиано в музыкальную культуру Азербайджана. В частности отмечается, что появление народной музыки в фортепианном репертуаре стало причиной возвышения инструмента до уровня «национального» музыкального инструмента. При этом особое значение имеет тембровое соотношение. Сочетание тембра «привнесенного» инструмента с народными инструментами и национальной музыкой, рассматривается как главный фактор, обеспечивающий музыкально-культурные связи Востока и Запада в фортепианном исполнительстве.

Ключевые слова: фортепиано, тембр, фактура, мугам, исполнение, У.Гаджибейли

Rəyçilər:

əməkdar müəllim, dosent Adıgözəl Əliyev

sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Jalə Qulamova

Самира ИМАНОВА

Преподаватель АНК

Адрес: Ясамальский р, ул. А. Алекберова 7

Email: samira.imanova@gmail.com

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ПЕСЕННОГО МАТЕРИАЛА НА РАЗНЫХ ЭТАПАХ ОБУЧЕНИЯ АНГЛИЙСКОМУ ЯЗЫКУ

***Резюме:** Статья посвящена вопросам использованию песен на английском языке в образовательном процессе обучения английскому языку. Рассматриваются теоретические основы использования песен в процессе обучения, методика работы с песенным материалом, принципы и критерии, по которым выбирается песенный материал.*

***Ключевые слова:** Песня, методы обучения, слова песен, обучение английскому языку, выбор жанра песен*

В современном мире значимую роль играет знание английского языка: его изучению в учебных заведениях уделяется все большее внимание. Основная цель методики преподавания иностранного языка заключается в формировании коммуникативной компетенции, обеспечивающей эффективный процесс коммуникации.

Поиск эффективных способов и приемов обучения, в том числе и обучения английскому языку, привлекает пристальное внимание многих ученых, методистов и учителей. Одним из приемов обучения является использование песенных материалов на уроках иностранного языка.

В настоящее время педагоги и методисты, практически не используют песни на уроках английского языка. Филолог, кандидат педагогических наук И.Л. Шолпо считает, что положительные эмоции студентов в значительной степени помогают усвоить материал, а песни – текстовый материал, который студенты любят и который им интересен, следовательно, работа с ними положительно эмоционально окрашена. Фольклорный материал способствует усвоению языка в контексте культур. Песни являются прекрасным материалом для отработки ритма, интонации иноязычной речи, совершенствование произношения. При работе со стихами и песнями мы решаем проблему многократного повторения высказываний по одной модели или восприятию одного и того же слова. Многократное воспроизведение песни или стихотворения не воспринимается как искусственное [21].

Педагог Т.П. Рачок отмечал, «поэзия дает импульс творческому воображению и обладает огромным потенциалом эмоционального воздействия»

[14]. Психолог В.Л. Леви придает музыке важное значение «музыка является одним из наиболее эффективных способов воздействия на чувства и эмоции слушателей, представляющая собой сильнейший психологический побудитель, проникающий в подспудные глубины сознания» [7]. Известный педагог Ян Амос Каменский считал, что тот, кто не знает музыки, уподобляется не знающему грамоты. В работах композиторов и психологов Б.В.Асафьева, Д.Б.Кабалевского, В.Н.Петрушина, Б.М.Теплова и др. исследовались общие проблемы воздействия музыки и песни на слушателей и отмечалось ее положительное влияние на их эмоциональное состояние. Исследованиям функций поэтического текста в обучении иностранным языкам посвящены труды А.М.Высоковской, К.Ф.Коцаревой, З.И.Клычниковой и др. в которых подчеркивается значение поэтического слова в развитии чувства языка, а также его познавательная, развивающая и воспитательная сила. В трудах российских методистов и учителей (Ж.Б.Веренинова, Е.П.Карпиченкова, Г.А.Китайгородская, Ю.А.Комарова, Е.А. Михайлова, С.Н. Логунова) предложены разнообразные способы работы с музыкально-поэтическим материалом на уроке иностранного языка.

На сегодняшний день отдельные методические аспекты использования англо-американских песен на уроках иностранного языка уже анализируются на страницах профессиональных журналов («Fogim», «Учитель»), но пока еще отсутствует общая концепция применения песен в обучении. Существование этой концепции очень важно, так как целью обучения иностранным языкам являются не только приобретение знаний, формирование у школьников навыков и умений, но и комплексное усвоение ими сведений страноведческого, лингвострановедческого и культурно-эстетического характера, познания ценностей другой для них национальной культуры. Вопрос заслуживает должного внимания на всех этапах обучения. Обучающиеся начальной школы только начинают открывать для себя мир музыки, песен. На старшем этапе у многих уже сформировался определенный музыкальный вкус, но песни на уроках позволяют расширить кругозор и посмотреть на них с другой стороны.

Учителя пренебрегают использованием песен на уроках английского языка. А в случае их применения обращаются лишь к традиционным произведениям, что вызывает пренебрежительное отношение обучающихся. Вся работа с песней сводится к «прослушиванию» и «заучиванию». Поэтому очень актуален вопрос совершенствования процесса использования англоязычных песен на уроках английского языка.

Для достижения поставленной нами цели мы ставим следующие задачи:

- 1) дать определение понятия «песня», изучить ее виды;
- 2) изучить методические приемы работы с песенным материалом;

3) рассмотреть особенности обучения английскому языку на разных этапах;

4) систематизировать критерии отбора песен для использования на уроках;

5) подобрать и разработать упражнения для работы с песней в ходе урока;

6) проанализировать готовность обучающихся к восприятию песенного материала на уроках английского языка и дать практические рекомендации по организации и введению песенного материала в процесс обучения английскому языку.

Теоретические основы использования песен в обучении английскому языку

Определение понятия песни. Виды песен

Обобщенным определением понятию песни в лингвистике может считаться «наиболее простая, но распространённая форма вокальной музыки, объединяющая поэтический текст с мелодией» [15].

В отечественных и зарубежных словарях существуют различные пояснения данного термина. Все ученые сходятся в том, что песня обязательно является мыслью, исполняемой одним лицом или хором. Также песня всегда состоит из ряда рифмованных предложений, расположенных в определённой последовательности и объединённых в целое единством темы, основной мысли. Основная мысль песни передаёт отношение автора к предмету речи, его оценку изображаемого. Принимая во внимание различные подходы к определению слова «песня», стоит начать с наиболее общего, обозначенного толковым словарем русского языка С.И.Ожегова. Согласно ему, песня – это «стихотворное и музыкальное произведение для исполнением голосом, голосами» [11].

В толковом словаре Д.Н.Ушакова песня определяется как «словесно-музыкальное произведение исполняемое одним лицом или хором и первоначально связанное с обрядовым действием» [18].

Согласно многим исследователям, понятие «песня» не может быть определено только лингвистическим путем. В большом толковом словаре русского языка мы находим следующее определение, песня – это «словесно-музыкальное произведение для пения разным числом лиц; жанр вокальное музыки» [6].

В большом энциклопедическом словаре песня определяется как «род словесно-музыкального искусства; жанр вокальной музыки (народной и профессиональной)» [13].

Известный филолог Г. Я. Солганик, в своем стилистическом словаре публицистики, дал следующее определение понятию «песня»: «песня - стихотворное произведение, предназначенное для пения» [17].

Лингвист В.В.Лопатин считает, что песня – это «словесно-музыкальное произведение для пения» [9].

Большинство ученых полагает, что любые стихи, положенные на музыку, являются песней, как коммуникативное, ориентированное понятие на выявление специфики определенного рода деятельности. Песня – наиболее распространённый жанр вокальной музыки. Различают народную и авторскую (профессиональную) песню. Эти два вида песни постоянно взаимодействуют: элементы народной песни используются композиторами в своём творчестве, а наиболее популярные авторские песни фольклоризируются. Песни различаются также по жанрам, складу, формам исполнения, сферам бытования и т. д. В некоторых странах термин «песня» (нем. Lied, франц. chanson, англ. song) применяется и к романсу.

Тексты песен обычно представляют собой особый жанр поэзии. Его отличают чёткость композиции, совпадение синтаксических и структурных граней (равенство строфы и законченной мысли, строки и фразы). Для английских народных песен характерны преобладание вокала над инструментальной музыкой и простая ритмика. Важной частью являются морские песни шанти ("John Brown's Song"), баллады ("Willie and Earl Richard's Daughter") и рождественские песни – кэрол ("Christmas carols").

Песне свойствен особый тип связи музыки и слова. Мелодия песни является обобщённым, итоговым выражением образного содержания текста в целом; она не связана с отдельными поэтическими образами или речевыми интонациями текста, в отличие от романса. В то же время мелодия и текст подобны по структуре; они состоят из равных построений: строф или куплетов (часто с рефреном). Внутренне разделение музыкальной строфы (куплета) также соответствует делению строфы поэтической.

Истоки жанра песни уходят в глубокую древность. Музыка, с самых ранних записанных времен до барокко и появления узнаваемой современной классической музыки, была разнообразной и богатой культурой. Английская музыка сильно повлияла на развитие континента, а композиторы внесли важный вклад во многие из основных движений в ранней музыке в Европе.

Можно выделить следующие жанры: классическая музыка, поп-музыка, хип-хоп, рок, электронная музыка, джаз, блюз.

Понятие «классическая музыка» (англ. classic music) очень широкое и многогранное. Обычно этим термином называют музыку прошлого, которая выдержала оценку временем и имеет аудиторию слушателей в современности. Классическая музыка – это лучшие образцы музыкального искусства разных жанров. Как правило, они базируются на «академических» жанрах и формах: симфония, опера, оратория, соната, прелюдия, сюита,

увертюра и др. Эти жанры сформировались в Европе в XVII-XIX века и основываются на мелодических и гармонических принципах.

Главные инструменты, которые используются в классической музыке, появились до середины XIX века. Среди них используются сольные (орган, клавесин, фортепиано) и инструменты, предназначенные для игры в оркестре. Типичным способом исполнения в классической музыке является симфонический оркестр. Он включает в себя деревянные, струнные, медные и ударные инструменты.

Поп-музыка (англ. pop music от popular music) – направление современной музыки, вид массовой культуры. Является отдельным жанром популярной музыки.

Основные черты поп-музыки как массовой культуры – простота инструментальной части, ритмичность, акцент на вокал. Основная и практически единственная форма композиции в поп-музыке – песня.

Поп-музыка включает в себя такие поджанры, как европоп (Backstreet Boys “Show Me the Meaning of Being Lonely”), латина (Shakira “Whenever, Wherever”), синтипоп (жанр электронной музыки, который стал известным в 1980–х, в котором синтезатор является доминирующим музыкальным инструментом – The Human League “Seconds”), диско (Jerry Butler “One Night Affair”), танцевальная музыка и другие [16].

Хип-хоп (англ. hip hop) – культурное направление, зародившееся в среде рабочего класса Нью-Йорка 12 ноября 1974 года. Хип-хоп имеет большое количество музыкальных направлений: от достаточно «лёгких» стилей, таких как поп-рэп, до агрессивных – хардкор-рэп, хорроркор. Содержание песен варьируется от лёгкого и непринуждённого до поднимающего социальные проблемы.

Рок-музыка, основная разновидность популярной музыки, возникшая около 1954 года; для нее характерны использование электромузыкальных инструментов (например, электрогитар) и упор на четко выраженный ритм и громкость звучания [23].

Электронная музыка – музыка, которая создаётся и исполняется с помощью электронно-акустической и звуковоспроизводящей аппаратуры [24].

Джаз – это направление в музыке, которое возникло в начале XX века. В нем тесно переплетаются африканские ритмы, обрядовые песнопения, рабочие и светские песни, американская музыка прошлых столетий [25].

Блюз (Blues), народная музыка афроамериканцев США и одна из базовых форм музыкальной культуры XX века [22].

Таким образом, песня – это стихотворное и музыкальное произведение, любые стихи, положенные на музыку. Выделяются жанры: классическая музыка, поп-музыка, хип-хоп, рок, электронная музыка, джаз, блюз.

Организация работы с песней на уроках английского языка

Методика работы с песенным материалом на уроках английского языка

Содержание обучения в методике преподавания иностранных языков трактуется по-разному. Методист С.Ф. Шатилов выделяет следующие компоненты содержания обучения: лексический и грамматический материал, правила оперирования этим материалом для практического овладения им; фонетические, грамматические, лексические, речевые и языковые навыки чтения и письма, а также умения устной речи и чтения [19].

Современный песенный материал представляет собой специфический вид наглядности, поскольку декодирование заложенного автором смысла в текст песни происходит медленнее, чем при восприятии зрительного или моторного образа. Более того, музыкальный образ раскрывается и формируется одновременно с мыслительными и перцептивными образами. И, как следствие, у каждого обучающего возникает свое оценочное восприятие музыки. Не последнюю роль в этом играют личные предпочтения обучающихся, их темперамент и фоновые знания о музыке вообще.

С точки зрения методики, песня на английском языке рассматривается, с одной стороны как образец звучащей иноязычной речи, адекватно отражающей особенности жизни, культуры и быта народа страны изучаемого языка, с другой стороны, являясь носителем культурологической информации, песня может формировать и духовную культуру обучающихся.

Песня представляет собой синтез музыки и речи. Следовательно, имеет смысл говорить о целесообразности и эффективности их взаимодействия. В обучении иностранному языку особенно ценны тексты песен, содержащие общеупотребительные речевые образцы [10].

В методике обучения иностранным языкам необходимо разграничивать понятия “песенный материал” и “аутентичная песня”. Отличие песенного материала состоит в том, что в структуру его компонентов входит еще один – упражнения. Таким образом, песенный материал – более широкое понятие, включающее саму песню на иностранном языке и упражнения, предваряющие прослушивание, идущие в совокупности с ним, и обсуждение, следующее после. Аутентичная песня – один из элементов национально-культурного компонента содержания обучения английскому языку.

Отбираемый аутентичный песенный материал как источник разговорной речи требует лингвистического анализа с целью установления разговорных характеристик текстов. В текстах песен представлены неформальные сокращения – группа сокращений, которые наиболее часто употребляются носителями языка в разговорной речи, и которая на 80 % состоит из них. Отсюда следует, что неформальные сокращения являются одной из

важнейших составляющих иноязычной разговорной речи. Незнание неформальных сокращений является одной из причин некорректного восприятия речи носителя языка, которое может привести к непониманию или частичному пониманию текста [3]. Например:

1) Неформальные сокращения и опускание вспомогательных глаголов и местоимений при построении предложений:

“...it’s kinda hard with you’re not around, know you’re in heaven smiling down...” в данном примере рассматривается «неформальное сокращение» kinda и опускание личного местоимения I;

“...Seems like yesterday we used to rock the show...”

That seems like yesterday we used to rock the show – пропуск местоимения that.

“...life ain’t always what it seems to be...” ain’t – are not, am not, is not (неформальное сокращение) “life is not always what it seems to be...”

2) использование оборотов и сокращений, например:

“...if you flip me Sue the bird I won’t say to ya thanks a lot...”

to flip somebody – to say to somebody; ya – you.

Знакомство с новым лексико-грамматическим материалом в связном тексте облегчает его понимание и усвоение, так как видна функциональная значимость каждого языкового явления. Так, в процессе выполнения упражнений, следующих за первым и вторым прослушиванием песни, обучающиеся включают в свой активный словарь те новые для них способы передачи мысли на английском языке, которые они восприняли, слушая песню.

Необходимость тщательной организации работы с аутентичной песней на уроке и большой объем учебного времени, затрачиваемого на ее предъявление, препятствуют частому использованию данной методики. Такой подход не оправдан, поскольку существует целый ряд методических преимуществ по использованию песен в обучении:

- встреча обучающихся с уже знакомой лексикой в новом контекстуальном окружении не только помогает ее активизации, но и способствует развитию у обучающихся чувства языка, знания его стилистических особенностей и является важным условием формирования социокультурной компетенции;
- в песнях лучше усваиваются и активизируются грамматические конструкции;
- песни способствуют поддержанию и совершенствованию произносительных навыков, особенно в том случае, когда предваряются соответствующими фонетическими упражнениями;

- работа с песенным материалом способствует развитию чувства ритма, необходимого для формирования интонационно-правильно оформленной речи;
- эстетический и воспитательный потенциал песни способствует приобщению обучающихся к музыкальной культуре народа, язык которого они изучают;
- благодаря песне на уроке создается благоприятный психологический климат, повышается эмоциональный тонус, поддерживается интерес к изучению английского языка [5,8].

Работа с песенным материалом может иногда заменить традиционные упражнения, на введение и закрепление нового лексического и грамматического материала, объединенные одной ситуацией, сравнительно легко поддается трансформации и активизации. Тем самым создается необходимая база для совершенствования лексико-грамматических навыков.

Кроме того, сама куплетная структура в песне такова, что многие ситуации и слова в ней повторяются, незавершенность музыкальной фразы требует повтора того или иного слова или предложения, и довольно часто в песенных текстах повторяются последние строчки строфы. Эти повторы являются моделями для автоматизации навыков произношения, выступающие как фактор, обеспечивающий запоминание повторяющихся слов и грамматических конструкций.

При систематическом повторении и правильной «дозировки» следует уделить внимание пению, так как слова песни запоминаются быстро, прочно и на самое продолжительное время, причем не изолированно, а в словосочетаниях и грамматических конструкциях.

Лексико-грамматический материал песен целесообразно вводить с некоторым опережением программы с той целью, чтобы при введении нового материала обучающиеся легко узнавали его. Это существенно облегчит введение, закрепление и использование лексико-грамматического материала песен в соответствующих речевых ситуациях.

Необходимо продумать технологию работы с песней, все возможности данной формы работы. Автор научной статьи «Использование песни на уроках иностранного языка» С.Ф. Гебель предлагает следующий алгоритм по организации работы с песней:

- 1) выбор песни;
- 2) разработка системы упражнений;
- 3) подготовительный этап;
- 4) прослушивание;
- 5) выполнение заданий [2].

Учитель английского языка Е.Н. Логунова в своей работе «Использование стихов и песен на уроках иностранного языка и во внеурочной деятельности» выделяет 11 этапов работы с песенным материалом:

- 1) знакомство обучающихся с автором, его краткой биографией и творческой деятельностью;
- 2) первое прослушивание с опорой на текст;
- 3) ознакомление с незнакомыми и трудными словами с транскрипцией, переводом или толкованием (если значение слова трудно понять в контексте);
- 4) фонетическая отработка новых слов;
- 5) разбор незнакомых грамматических структур или повторное закрепление и обобщение уже известных;
- 6) проверка понимания и обсуждение прослушанного;
- 7) определение главной темы песни;
- 8) фонетическая отработка произведения по частям;
- 9) выразительное чтение произведения;
- 10) выучивание наизусть;
- 11) исполнение [8].

В результате анализа существующих вариантов построения работы с песенным материалом мы предлагаем организацию работы, состоящую из 6 этапов:

- 1) анализ УМК необходим для грамотного выбора материала;
- 2) этап до прослушивания, на котором организуется ознакомление с названием песни и предлагаются варианты по содержанию. Знакомство с новыми лексическими единицами;
- 3) первое прослушивание, на этом этапе предъявляется песенный материал с обязательным сопровождением активной учебной деятельностью, дается установка на извлечение общей информации из песни;
- 4) этап второго прослушивания, где проверяется понимание прослушанного, методом восстановления текста песни;
- 5) третье прослушивание предполагает составление словосочетаний, прозвучавших в песне, и их употребление в собственных высказываниях;
- 6) творческое задание. На данном этапе обучающимся предлагается написать свою историю, основанную на прослушанной песне.

Говоря об использовании песенных материалов в процессе обучения иностранным языкам необходимо помнить, что песни нужно выбирать в соответствии с возрастом обучающихся, этапом обучения, тематикой других учебных материалов и сопровождать учебными заданиями. При выборе песенного материала мы опираемся на следующие принципы:

- принцип аутентичности, обеспечивающий расширение лингвострановедческого кругозора обучающихся – для этого служат народные песни, короткие рифмовки и припевки. Работа с подлинными, ценными в

познавательном отношении учебными материалами дает возможность обучающимся проникнуть в новую национальную культуру;

- принцип воздействия на эмоциональную и мотивационную сферу обучающихся с учетом возрастных особенностей и интересов – из большого аутентичного песенного материала отбираются песни с яркой, запоминающейся мелодией;
- принцип наличия проблематики, т.е. содержания проблемы, актуальной для обучающихся, особенно старших групп. В случае отсутствия данного критерия эффективность работы с музыкальной наглядностью значительно снизится, несмотря на возможную высокую художественную, лингвострановедческую и методическую ценность музыкального материала;
- принцип методической ценности для формирования и совершенствования базовых речевых навыков и умений обучающихся – песни должны соответствовать тематике устной речи и чтения на данном этапе обучения с учетом действующих учебных программ, а также методических условий данного урока.

При отборе музыкального материала необходимо учитывать особенности музыкального восприятия обучающихся. Для этого следует использовать общемузыкальные критерии отбора песен:

- четкий ритмический рисунок, ритмообразующий темп (без длительных партий – проигрышей);
- благозвучный характер вокальной партии, тип аккомпанемента (низкие частоты партии не должны превалировать над средними и высокими частотами).

Таким образом, песенные тексты оказываются весьма перспективным (в дополнении к традиционным упражнениям) учебным материалом, способствующим повышению эффективности работы по совершенствованию лексико-грамматических навыков. При отборе песен необходимо учитывать аутентичность, наличие проблематики и методической ценности. Важно чтобы песня влияла на эмоциональную и мотивационную сферу обучающихся, соответствовала их интересам. Например, для освоения темы "Past Simple" подойдут песни "Yesterday" и "Yellow Submarine" группы the Beatles; "Conditional sentences type 1" песня "If Tomorrow Never Comes" Ronan Keating; освоение тем "Alphabet" и "Colours" песня "All together now" the Beatles; лексическая тема "Appearance" – "I've got two eyes" Mark Murphy.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Гальскова Н. Д., Гез Н. И. Теория обучения иностранным языкам: лингводидактика и методика. // учебное пособие для студентов факультетов ино-

- странных языков высших педагогических учебных заведений. – М.: Академия. – 2004. – 336 с.
2. Гебель С. Ф. Использование песни на уроке иностранного языка. // Иностранные языки в школе. – 2009. – №5. – С. 28-30.
 3. Карпиченкова Е.П. Роль музыки и песен в изучении английского языка. // Иностранные языки в школе. – 1997. – №5. – с. 45-46.
 4. Китайгородская Г.А. Интенсивное обучение иностранным языкам: теория и практика – М.: Русский язык. – 1992. – 254 с.
 5. Комарова Ю. А. Использование современного песенного материала в обучении иностранным языкам учащихся старших классов. // Иностранные языки в школе. – 2008. – №4. – С. 41-46.
 6. Кузнецов С.А. Большой толковый словарь русского языка. – Санкт-Петербург: Норинт. – 1998. – 1534 с.
 7. Леви В. Л. Нестандартный ребенок. – М.: Леви-центр. 1996. – С. 39
 8. Логунова Е.Н. Использование стихов и песен на уроках иностранного языка и во внеурочной деятельности – Тамбов: Петровское. – 2012. – С. 9.
 9. Лопатин В. В. Толковый словарь современного русского языка. – М.: Эксмо. – 2013. – 928 с.
 10. Никитенко З.Н. Использование аутентичных аудиотекстов в качестве национально-культурного компонента содержания обучения иностранному языку.// Иностранные языки в школе. – 1996. – №4. [<http://naukarus.com/j/inostrannye-yazyki-v-shkole/4>] (дата обращения: 23.12.2018)
 11. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка. – М.: Мир и образование. – 2018. – 1376 с.
 12. Пассов Е.И. Технология коммуникативного обучения иноязычной культуре. – М.: Русский Язык. – 1982. – 276 с.
 13. Прохоров А.М. Большой энциклопедический словарь. 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Норинт. – 2004. – 1452 с.
 14. Рачок Т.П. Работа над стихотворениями на уроках английского языка. // Иностранные языки в школе. – 1999. – №2. – С. 15.
 15. Свободная энциклопедия_Википедия_«Песня». URL:<https://ru.wikipedia.org/wiki/Песня> (Дата обращения: 20.10.2018).
 16. Свободная энциклопедия_Википедия_«Поп-музыка». <https://ru.wikipedia.org/wiki/Поп-музыка> (дата обращения: 20.10.2018).
 17. Солганик Г.Я. Стилистический словарь публицистики. – М.: Русские словари. – 1999. – 647 с.
 18. Ушаков Д.Н. Большой толковый словарь русского языка. – М.: Славянский Дом Книги. – 2017. – 960 с.
 19. Шатилов С.Ф. Методика обучения иностранным языкам в средней школе. – М.: Просвещение. – 1986. – 223с.
 20. Шевченко Е.И. Использование музыкального материала на уроках иностранного языка. // Иностранные языки в школе. – 2010, № 2. – С. 27–29.
 21. Шолпо И.Л. Как научить подростка читать (практические советы учителю 5-7 классов). – М.: Ломоносовъ. – 2009 – С. 95.

22. Энциклопедия Кругосвет. «Музыка». http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/MUZIKA.html. (дата обращения: 20.11.2018)
23. Энциклопедия Кругосвет. «Рок-музыка». http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/muzyka/ROK-MUZIKA.html (дата обращения 20.11.2018)
24. Belcanto.ru. «Электронная музыка». <http://www.belcanto.ru/electron.html> (дата обращения 3.11.2018)
25. Soundtimes.ru. «Что такое джаз, история джаза». <http://soundtimes.ru/o-dzhaze/chto-takoe-dzhaz> (дата обращения: 01.11.2018)

Samirə İMANOVA

AMK-nın müəllimi

İNGİLİS DİLİ TƏDRİSİ PROSESİNİN MÜXTƏLİF MƏRHƏLƏLƏRİNDƏ MAHNILARDAN İSTİFADƏ

Xülasə: Məqalə ingilis dilinin tədrisi prosesində ingilis dilində mahnıların istifadəsinə həsr edilmişdir. İngilis dili dərslərində ingilis mahnılarından istifadə prosesinin təkmilləşdirilməsi məsələlərinə baxılır. Dil öyrənmə prosesində mahnılardan istifadənin nəzəri əsasları, mahnı növləri, mahnı materialı ilə işləmə üsulları, mahnı materialının seçilməsində prinsiplər və meyarlar nəzərdən keçirilir.

Açar sözlər: Mahnı, tədris metodları, sözlər, ingilis dilinin tədrisi, janr seçimi

Samira IMANOVA

ANK teacher

USING SONGS AT DIFFERENT STAGES OF TEACHING ENGLISH IN THE EDUCATIONAL PROCESS

Abstract: The article is devoted to the use of songs in English in the educational process of teaching English. The issues of improving the process of using English songs in English lessons are considered. Theoretical foundations of the use of songs in the language learning process. Types of songs. Methods of working with song material, principles and criteria by which song material is selected.

Keywords: Song, teaching methods, lyrics, teaching English, choosing a genre

Rəyçilər: filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Firudin Qurbanov
filologiya üzrə fəlsəfə doktoru Qədim Qubadov

İradə KÖÇƏRLİ

AMEA-nın Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun şöbə müdiri

Sənətşünaslıq doktoru, professor

Ünvan: Bakı, Hüseyn Cavid Prospekti 115

E-mail: i.kocharli@gmail.com

QURBAN SƏİDİN QƏHRƏMANI NƏYƏ GÖRƏ AZƏRBAYCAN DİLİNDƏ BAYATI/ŞİKƏSTƏ OXUYUR

Xülasə: Məqalə Qurban Səidin “Altunsaç” romanının 111-ci səhifəsində yazılan və azərbaycanlı oxucu üçün böyük maraq doğuran bir epizoda həsr edilmişdir. Həmin epizodda əsərin qəhrəmanlarından biri Azərbaycan dilində bir bayatı/şikəstə oxuyur. Romanın tərcüməçisi onu da qeyd edir ki, alman dilində yazılmış bu əsərdə bayatısayağı gül qafiyələr (aman-aman, aman e-e-ey, qaşı kaman e-e-ey) məhz Azərbaycan dilində yazılmışdır. Qurban Səidin bu məlum əsəri Azərbaycanla bağlı olmayan bir süjetə malikdir, bununla belə, səhifələrində musiqi mətninin Azərbaycan dilində verilməsi maraq və sual doğurur. Məqalənin müəllifi bu faktı, Qurban Səidin milli mənsubiyyətinin azərbaycanlı olmasının bir sübutu olaraq görür.

Açar sözlər: Qurban Səid, Lev Nissimbaum, Məhəmməd Əsəd, Altunsaç, bayatı/şikəstə, zəngülə, aman ey

AMEA-nın Filologiya və Sənətşünaslıq jurnalının I nömrəsində (2022-ci il) alman müəllifi Hans-Jürgen Maurerin “Əli və Nino” romanı əsasında Qurban Səid müəllif adının genezisi” məqaləsi dərc olunmuşdur [2, s. 60-65]. Məqalədə müəllif Qurban Səidin şəxsiyyəti haqqında müxtəlif məlumatlar, dəlil və sənədlər irəli sürmüş və Qurban Səid adının yazıçı ləqəbi olaraq Lev Nissimbaumə məxsus olduğunu sübut etməyə cəhd göstərmişdir. Yazılanlar, demək mümkündür ki, tutarlı və inandırıcıdır. Lakin zənnimizcə, bu fikirlər heç də qəti olaraq birmənalı deyil və Azərbaycanlı vətəndaş üçün kifayət etmir. Bu mövzunun hələ də araşdırma mövzusu kimi dərindən çözülməli olması və hələ də açıq sual olaraq qalması düşüncəsindəyik. Çünki, artıq Azərbaycanlı alimlərin də ısrarla söylədikləri kimi, Qurban Səidin romanlarında elə incə məqamlar vardır ki, onu yalnız və yalnız bu torpağın insanı – burada yaşayıb-böyümüş, suyunu içmiş, havasını udmuş insan duya-hiss edə, o haqda məlumatlı ola bilər. Müəllifin “Altunsaç” adlı romanında da belə maraqlı məqamlar yetərincədir.

Qurban Səidin “Altunsaç” romanından, yuxarıda qeyd olunan epizodu olduğu kimi sitat gətiririk:

“Sem Doos şaqqanaq çəkib güldü və Con Rolandın kürəyinə döyəclədi. Sonra hər ikisi çəliyə anlaqsız-anlaqsız baxıb susdu. Nyuyork Sənətkarlar Məhəlləsinin kiçik meyxanalarının qapıları arxasından qulaqbatırıcı bir qıyya qopdu.

...Cənablar panamalarını peysərlərinə itələdilər və onlardan biri **sol əlini qulağının dibinə qoydu**¹. Ağzını açdı və yad bir zəngulə Qrinviç Villeycin gecə sakitliyini doğrayıb keçdi:

Aman, aman, aman e-e-ey,

Cənab **yağlı ilə ürəkdən** oxudu. Digər tayı razılıqla göz edib avazı tutdu.

Qası kaman e-e-ey –

üzünü aya tutub oxudu. Sonra qucaqlaşdılar və **uzada-uzada** ulduzlara doğru oxudular.

Ay dilbər e-e-ey,

Vay dilbər e-e-ey...

Polisin – “Niyə qışqırırsınız? – sualına – “mahnı oxuyuruq, cənab, musiqi-çiyik” – deyərək oxuyanlardan biri davam edir:

“Bu avazın səslənişində milyonlarla insan bəşəri emosiyaların bütün çalarlarını duyur: erotikadan tutmuş ilahi çalara qədər” [1, s. 111].

“Altunsaç”ı alman dilindən çevirən Çərkəz Qurbanlı bu hissədə qeyd şəklində vurğulayır ki, almanca yazılan əsərdə oxunan sözlər, yəni, dördmisralı bayatısayağı gül qafiyələr, məhz Azərbaycan dilində yazılmışdır. Təsəvvür edə bilərsinizmi? – almanca yazılmış kitabda Azərbaycan dilində yazılan misralar... Əsərin qəhrəmanlarından biri – Con Roland ürəyinin qubar etdiyi bir anda – gecenin sakitliyində bir hava oxuyur və kitabda yazıldığı kimi – “milyonlarla insanın bəşəri emosiyalarının bütün çalarlarını” öz səsi ilə sanki bütün kainata duyurur: aya... ulduzlara... bütün göy üzünə...

Bu avazda nələr yoxdur?... vətən nisgili, sevgi yağı, qürbət acısı, aşıb-daşan duyğular, həyata keçməyən arzular, ilahi hisslər, uçuşan xəyallar...

Con Roland kimdir? Məlum olduğu kimi, Osmanlı sultanının vəliəhdi şahzadə Əbdülkərim. Bəs qəhrəman, bu emosional ovqatında, niyə məhz bayatı/şikəstə oxuyur? Osmanlıda biz azərbaycanlılara da doğma olan nə qədər yağılı türkülər, əzgilər, şərqlər var. Nəyə görə, Qurban Səid, qəhrəmanının hisslərinin burulğanı anında, türkülərdən deyil, məhz bayatısayağı sözləri və şikəstə havalarının oxu tərzini yazıya alıb? Nəyə görə, şahzadə Əbdülkərim məhz Azərbaycan dilində qıyya çəkir?

Çünki məhz bayatı/şikəstə/ağı hər bir Azərbaycanlı üçün ən doğma və yaxın özünüifadə vasitəsidir. Onun alıb-verdiyi dərin nəfəsi və həmin nəfəsdən süzlüb-yaranan, içdən gələn “ilahi” səsidir!

Hər bir əsər avtobioqrafikdir – deyirlər. Əsərin bu yerində, çox güman ki, müəllifin özünün iç dünyasında coşan hisslərin nəhəng bir partlayışı baş verib və

¹ Yazıda bütün kursivlər məqalənin müəllifinə məxsusdur.

özü də zil səslərdə “qıyya” çəkib, “sol əlini qulağının dibinə qoyub” ona çox doğma olan bir bayatı deyib. Havanı tək deyil, “avazı tutan” yaxın dostu ilə birlikdə oxuyub. Hamımıza yaxşı tanış olan səhnə deyilmi?

Bu, hər bir insanın keçirdiyi elə bir andır ki, hisslərə qapılaraq, sanki, hər şeyi unudur, ağılla deyil, düşünmədən oxuyur. Harda olduğunu, kiminsə varlığının fərqi varmır: yad bir ölkədədirmi, Nyu-Yorkdadırmı, Sənətkarlar məhəlləsindədirmi? – fərqi yoxdur. İnsan özü-özü ilə baş-başa qalır... və bu anda onun əsil kimliyi, ruhu bütün çıpaqlığı ilə üzə çıxır. Gəlin etiraf edək ki, bu – əsil həqiqət anıdır. Bu ali məqamda İnsan – mənsub olduğu xalqın ruhunu – musiqi hissələrini, dilini ortaya qoyur və içindən gələn duyğuları ilə kimliyini bəyan edir.

Müəllifin, Lev Nissinbaum olaraq, Azərbaycan musiqisini, dilini, adət-ənənələrini, müsəlman qayda-qanunlarını və s. bilməsi mümkündür. Bəs onun ruhu? O da mı bu xalqa mənsub idi? Əminəm ki, yalnız əsil azərbaycanlı “qəriblik” hissini məhz bu şəkildə yaşaya və ifadə edə bilirdi. “Bu avazın səslənişində milyonlarla insan bəşəri emosiyaların bütün çalarlarını duyur: erotikadan tutmuş ilahi çalara qədər” – nə qədər dəqiq və poetik dillə deyilmiş sözlərdir... deyilmi? Bu sətirlər Qurban Səidin milyonlarla insanı özünə bağlayan yetənəyinin, onun düşüncəsinin dərinliyinin, dil bacarığının göstəricisi olmaqla yanaşı, həm də müəllifin duyğular aləminin sonsuzluğunu, milli hissələrinin saflığını, bəşəriliyini, həqiqiliyini ifadə edir.

Romanda musiqi ilə bağlı daha bir neçə maraq doğuran məqamlar var. Berlində “Şərq” restoranında bir musiqiçi ilə qarşılaşan zaman şərq musiqisi haqqında bu sözlər söylənir: “...*musiqi enib-qalxan şkala üzrə gedir. Bu inləyən minor avazlar çox qərībədir*” və ya “*Avaz sistemi üçlü səsləniş əsasında qurulur: prima, kvarta, kvinta. Ölçüyəgəlməz anlar bütün harmoniyanın mənşəyini bəlli edir*” [1, s.154]. (Kitabın alman dilindən çevirəni mərhum Çerkəz Qurbanlıya sonsuz minnətdarlıq hissilə, onu da qeyd etmək istərdik ki, fikrimizcə, musiqiçi olmayan bir tərcüməçinin müəyyən musiqi terminlərində və fikirlərin yozulmasında yanlışlıqların olması da istisna deyildir. Bu hissənin dəqiq tərcüməyə ehtiyacı vardır.) Burada ilk növbədə, “**Avaz sistemi üçlü səsləniş: prima, kvarta, kvinta. (səslənmə – müəllif)**” deyərkən Azərbaycan sazının köklənmə sistemi yada düşür. Məlum olduğu kimi, sazın qolunda üç qoşa sim vardır. Qoşa simlərin hər biri prima (birli aralıq) üzrə yerləşir, yəni, eyni səsin təkrarı əsasında köklənir. Üç qoşa simin bir-birilə qarşılıqlı əlaqəsi isə kvarta (dördlü aralıq) və kvinta (beşli aralıq) intervalları münasibətindədir (şah pərdə kökü).

“**Ölçüyəgəlməz anlar**” ifadəsini isə Azərbaycan musiqisinin ən xarakterik cəhətlərindən olan improvizasiyalılıq, rəqətiativ-deklamasiyalı ifa tərzini başa düşmək olar. Çünki Azərbaycan muğamları, eləcə də, bir sıra klassik aşiq havalarının (Dilqəmi, Yanıq Kərəmi, Sultani, Dərvişi (Keşişoğlu və s.) melo-intonasiya, metr-ritmik əsasında məhz bu inkişaf üslubu dayanır. Bu sənət nümunələri xanə ölçülərinə daxil olmayan, dəqiq metrik ölçüyə deyil, məhz “ölçüyəgəlməz” – yəni, sərbəst ölçüyə/metrə malik musiqidir. Onu da qeyd edək ki, yuxarıda misal çəkilən

dörd misralı bayatı/şikəstə də məhz bu səpkili havalar sırasında. Misalda deyil-diyi kimi, Con Roland havanı “uzada-uzada” (e-e-ey intonasiyası və s.) oxuyur.

“Harmonik mənşəyini müəyyən edir” fikri isə yenə də, aşiq musiqisinə xas olan (eləcə də, muğam ifaçılığına), köklənmə sistemi sayəsində yaranan “harmonik akkordların” mövcudluğunu, “aşiq harmoniyası” anlayışlarına gətirib çıxarır.

“Hər reprizdə mahnımı bir anlıq yüksəkdən götürməli” – muğam dəstgahlarına xas olan özəl cəhəti tədricən pilləvari şəkildə yeni daha yüksək pillələri fəth edərək zilə – kulminasiyaya doğru inkişaf tərzini kimi anlaşılır. Bu xüsusiyyət, əslində aşiq havalarının ümumi kompozisiya quruluşunda da özünü göstərir. Belə ki, aşiq havalarının I bəndi dayaq tonu ətrafında hərəkət edirsə, II bənd daha yüksək pillələri əhatə edir və III bənd isə kulminasiya anı ilə başlayır və aşağı istiqamətlə dayaq tonuna ayaq edir. Bu fikir həm də musiqi nümunəsinin kompozisiya quruluşunda repriza tipli “ayaq” – kadensiyaların olması mənasını daşıyır. **“Enib-qalxan şkala”** ifadəsi isə muğam melodiylarının inkişaf xəttinin dalğavari hərəkətini olduqca düzgün ifadə edir.

“Onda son akkordlar doğal keçidi yaradar.” – bu cümlədə keçən “doğal keçid” isə, çox yəqin ki, “ayaq vermə - kadensiya bölmə”si anlamına gəlir. Misal çəkilən bu fikirlər bir daha əsərin müəllifinin milli musiqi təfəkkürünə malik olması – milli alətlərə, muğam və ya aşiq “gəzismə”lərinə yaxından bələd olması, **“inləyən minor avaz”**ları – yangılı “şikəstə”ləri, “Segahı”, “Şur”u, “Bayatı-şirazi” və s. – bütün ruhu ilə duyması fikrini yaradır.

Romanda bu səpkili məqamlar kifayət qədərdir. Biz bu yazı çərçivəsində yalnız musiqi ilə bağlı bəzi fikirləri oxuculara çatdırmaqla, əsərin müəllifinin Azərbaycan xalqının təfəkkür tərzinə nə qədər bağlı olmasını bir daha vurğulamağa, başlıqda qoyulan suala cavab axtarmağa cəhd göstərmişik.

Mən bu romanı bir neçə il bundan əvvəl oxumuşam. Hələ o zaman misal gətirdiyim sətirlər məni dərinlən düşündürmüşdü. Bu gün təqdim olunan yazının səbəbi isə “Filologiya və Sənətsünaslıq” jurnalında dərc olunmuş Hans-Jürgen Maurerin (Almaniya) “Əli və Nino” romanı əsasında Qurban Səid müəllif adının genezisi” [2, s. 60-65] adlı məqaləsi ilə tanış olmağımdır. Məqalə çoxsaylı sənədlər, yeni məlumatlarla zəngindir. Müəyyən mənada maraq doğurur. Lakin məqalə bir Azərbaycan vətəndaşı üçün yetərli dərəcədə inandırıcı deyil. V.L.Tal nəşriyyatının nəşrinin dul arvadı Lüsi Talın Qurban Səidin kimliyi haqqında, müəllifin özünün düdiyi kimi, “tapmacalı və natamam” məlumatları, Elfriede Hohenfelsin müəllifi guya “müdafiə etmək” üçün “Qurban Said” adını özünə götürməsi və s. heç də inandırıcı görünmür. Nümunə gətirilən sənədlərin orijinal olub-olmamağı da birmənalı deyil. Müəllif özü də yazır ki, Lüsi Talın “Əsəd bəyin adını çəkməməsi və sonralar da belə üstüörtülü məlumat verməsi başqa söhbətin mövzudur”. Bu fikirlər, fikrimizcə, insanda müəyyən şübhələrin yaranmasına gətirib çıxarır.

Biz isə, bütün məlum mübahisələrdən, ziddiyyətli fikirlərdən yan keçərək, onu qeyd etmək istərdik ki, Qurban Səid/Məhəmməd Əsəd bəy/Lev Nissimbaum çoxsaylı oxucu ordusu – Azərbaycanı tanıyan və sevən insanlar üçün daim azərbaycanlı olaraq qalacaqdır [3, s. 3-31]. Bunu əsərlərdəki çox incə məqamlar, gizli mətləblər, yalnız azərbaycanlı düşüncəsinin ifadəsi olan fikirlərin, baş verən hadisələrin və s. özü sübut edir. Qurban Səidin Vətən haqqında dedikləri də çox təsirli və düşündürücüdür: *“Vətən! Nə qədər ki, o sənindir, zahiri varlıqla şüur arasında heç bir ziddiyyət yoxdur...Vətən vətən torpağından birdəfəlik yaranmış mənəvi qurumdur. O həmişə burdadır, həmişə insanın içindədir. İnsan nə qədər ki, yaşayır, vətənin əsiridir, fərqi yoxdur, harda yaşayır-yaşasın... Vətəni və qəl-bini yalnız o kəslər itirir ki, heç vaxt onlara sahib olmamışlar”* [1, s.282-283].

Nəticə. Fikrimizcə, indi “Əli və Nino”, “Altunsaç” və digər əsərlərin taleyi Mirzə Şəfi Vazehin dahiyənə şeirlərinin taleyinə çox bənzəyir: “Fridrix Bodens-tedt – Mirzə Şəfi Vazeh” və “Elfriede Hohenfels – Qurban Səid” cütlükləri. Biri ali hisslərlə yaşayan, bəlkə də sadələvhcəsinə dost sözünə inanan böyük Mirzə Şəfi, o biri isə – vətəndən didərgin düşmüş, bəlkə də bu dünyada özünə yer tapa bilməyən Məhəmməd Əsəd bəy. Hər ikisi qiymətli əlyazmalarının yeganə nüsxə-lərini məsumcasına və asanlıqla başqasına etibar edən Bizlər! (yəhudi Lev Nis-sinbaum öz şəxsi malını başqasına həvalə edərdimi? – sualı da düşündürücüdür.)

Bu da milli mentalitetimizin bir göstəricisi ola bilərmə?

Necə də acınacaqlıdır, deyilmi?

ƏDƏBİYYAT:

1. Qurban Səid. Altunsaç. – Bakı: Nurlan, 2005. – 296 s.
2. Maurer Hans-Jürgen. “Əli və Nino” romanı əsasında Qurban Səid müəllif adının genezisi.// Filologiya və Sənətsünaslıq, – Bakı, 2022, 1, – s. 60-65
3. Qurbanlı Ç., Quliyev H. Ön söz. Qurban Səid. Altunsaç.– Bakı, 2005, – 331 s.

İrada KOCHARLY

Doctor of Art History, Professor

WHY DOES GURBAN SAID’S CHARACTER SING BAYATI/SHIKASTA IN AZERBAIJANI LANGUAGE

Abstract: The article deals with an episode on page 111 of Altunsach novel by Gurban Said’s, which is of great interest to the Azerbaijani reader. One of the characters of the work sings a Bayati/Shikasta in Azerbaijani in that episode. The translator of the novel also notes that the bayati-like gul (rhyme type in ashug poetry) rhymes (aman, aman, aman e-e-ey, qashi kaman e-e-ey) were written in Azerbaijan in this work, which was written in German. This well-known work by Gurban Said has a plot that is not related to Azerbaijan, however, the providing the musical text in the Azerbaijani language on its pages raises interest and questions. The author of the article approved this fact as a proof of Gurban Said’s nationality – Azerbaijani. Because, according to Azer-

baijani scientists, there are such subtle moments in Gurban Said's novels that only a person of this land – a person who lives and grows up here, drinks its water and breathes its air – can feel and know about it. There are enough interesting points in the author's novel "Altunsach".

Keywords: Gurban Said, Lev Nissimbaum, Muhammad Asad, Altunsach, Bayati/Shikasta, Zangula, aman ey

Rəyçilər: filologiya doktoru, professor, əməkdar elm xadimi Məhərrəm Qasımlı
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Ülkər Talıbzadə

AZƏRBAYCANIN MUSIQI İNCİSİ – ŞUŞA ŞƏHƏRİ

Azərbaycanın mədəniyyət paytaxtı, incisi hesab olunan Şuşa şəhəri qədim ənənələrə, tarixə malik, görkəmli şəxsiyyətlər bəxş etmiş şəhərlərdən biri olmuşdur. XIX əsrdə Şuşa şəhərində 22 musiqişünas, 95 şair, 38 xanəndə, 16 rəssam, 18 memar fəaliyyət göstərmişdir. Birinci Qarabağ Müharibəsindən öncə Şuşa şəhərində 6 muzey, 31 kitabxana, 4 kinoteatr, 8 mədəniyyət evi, Şərq musiqi alətləri fabriki, 1 teatr fəaliyyət göstərmişdir. Qeyd etmək lazımdır ki, Şərq musiqi alətləri fabriki Qafqazda yeganə fabrik olmuşdur. Fabrikdə tar, kamança, saz, nağara, qaval, qoşa nağara kimi musiqi alətləri hazırlanırdı. Şuşa şəhəri Mir Möhsün Nəvvab, Cabbar Qaryağdıoğlu, Sadıqcan, Qurban Pirimov, Məşədi İsi, Hacı Hüsü, Keçəçi oğlu Məmməd, Bülbül, Seyid Şuşinski, Xan Şuşinski, Üzeyir Hacıbəyli, Əfrasiyab Bədəlbəyli, Niyazi, Əsrəf Abbasov, Fikrət Əmirov, Soltan Hacıbəyov, Zülfü Adıgözəlov, Zülfüqar Hacıbəyov, Süleyman Ələsgərov, Rəşid Behbudov kimi görkəmli musiqi xadimlərinin vətəni olmuşdur. Təsadüfi deyil ki, Azərbaycan musiqi tarixində adları çəkilən şəxsiyyətlərin müstəsna xidmətləri olmuşdur. Ölkəmizin mədəniyyət paytaxtı Şuşa şəhərinə həm də “Kiçik Paris”, “Azərbaycan musiqisinin beşiyi”, “Qafqazın sənət məbədi”, “Qafqazın konservatoriyası” adı ilə də müraciət edilirdi. XIX əsrdə Şuşa şəhərində musiqi məclisləri, dərnək və cəmiyyətləri təşkil olunurdu. Musiqişünas, alim Mir Möhsün Nəvvabın xanəndə Hacı Hüsü ilə birlikdə təşkil etdikləri “Xanəndələr məclisi” buna bariz nümunə ola bilər. “Xanəndələr məclisi”ndə muğamın estetik və ifaçılıq problemləri, ümumilikdə muğam sənəti müzakirə olunurdu. Burada İslam Abdullayev, Məşədi Cəmil Əmirov, Sadıqcan, Seyid Şuşinski və digərləri iştirak edirdi.



Respublikamızın ictimai-siyasi, tarixi-mədəni həyatında mühüm əhəmiyyət kəsb edən mədəniyyətimizin beşiyi, musiqi incisi hesab olunan Şuşa şəhəri artıq 271-ci ildönümünü yaşayır. Belə ki, əsası 1752-ci ildə Qarabağ xanı Pənahəli Xan tərəfindən qoyulmuş Şuşa şəhəri 28 illik ayrılıqdan sonra yenidən dirçəlməyə, inkişaf etməyə başlayır. Təsadüfi deyil ki, 2020-ci ildə 44 günlük müharibənin şanlı zəfərindən sonra Şuşa şəhərində əhəmiyyətli dəyişikliklər baş verməyə başladı. İlk növbədə şəhərin infrastrukturunu yenidən qurulmağa, habelə bir çox tarixi və memarlıq abidələri bərpa edilməyə başladı. Əlbəttə ki, prosesin daha sürətli baş verməsi üçün Şuşa şəhəri Dövlət Qoruğu İdarəsi yaradıldı. Bu işdə əsas yük Heydər Əliyev Fondunun üzərinə düşür. Belə ki, Heydər Əliyev Fondu Şuşada bir çox layihələrin bərpasını başa çatdırıb. Sürətli inkişaf zamanı ilk növbədə Azərbaycanın görkəmli şairi Molla Pənah Vəqifin muzey-məqbərəsi və büstü, dövrünün məşhur xanəndəsi olmuş Bülbülün ev-muzeyi, dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəylinin heykəli, Yuxarı Gövhər Ağa Məscidi, şair-rəssam və musiqişünas Mir Möhsün Nəvvabın ev-muzeyi, Şuşa Xalça Muzeyi bərpa edilərək, istifadəyə verilmişdir.

Azərbaycan Respublikasının Prezidenti Cənab İlham Əliyev daim öz çıxışlarında Şuşa şəhərinin Azərbaycanın mədəniyyət paytaxtı kimi dünyanın ən gözəl şəhərlərindən birinə çevriləcəyini qeyd edir: “Əslində, həmişə belə olub. Sadəcə olaraq, mənfur düşmən bütün tarixi abidələrimizi dağıdıb. Amma biz bərpa edəcəyik. Onların əsl simasını qaytaracağıq. Azərbaycan xalqı Şuşada bundan sonra əbədi yaşayacaqdır” [3].

Rəsmi olaraq Azərbaycanın mədəni paytaxtı hesab olunan Şuşada bir çox əhəmiyyətli tədbirlər, beynəlxalq festivallar keçirilməkdədir. Məsələn, “Xarıbülbül” festivalı buna bariz nümunə ola bilər. Qeyd etmək lazımdır ki, 1989-cu ildən etibarən “Xarıbülbül Musiqi Festivalı” keçirilməkdədir. Azərbaycanın görkəmli xanəndəsi Seyid Şuşinskiyin 100 illiyi ilə əlaqədar keçirilməyə başlayan “Xarıbülbül Musiqi Festivalı” hər il may ayında keçirilmişdir. Festivalın ilk ilində Qazaxıstan, Belarusiya, Qırğızıstan, Başqırdıstan, Litva kimi ölkələrdən folklor ansambları maraqlı proqram ilə iştirak etmişdir. Şuşanın ürəyi hesab olunan Cıdır düzündə baş tutan festivalda 100-ə yaxın musiqiçi iştirak etmişdir. Artıq 1990-cı ildən sözügedən festival Beynəlxalq statusunu qazanır və ABŞ, İsrail, Yaponiya, İtaliya, Niderland, Türkiyə, Əfqanıstan, Avstriya, İspaniya və s. kimi ölkələrdən musiqi ansambları da festivalda iştirak etməyə başlayır. Birinci Qarabağ müharibəsi dövründə Şuşa şəhərində festivalın keçirilməsi mümkünsüz hala çevrildi və festivalın məkanı qonşu şəhərlərə köçürüldü. Atəşkəsin elan edilməsi ilə festivalın da keçirilməsinə böyük ara verildi və yalnız 29 ildən sonra 2021-ci ildə Xarıbülbül Musiqi Festivalı yenidən Şuşada, Cıdır düzündə təşkil olundu. Sevindirici haldır ki, artıq Xarıbülbül Musiqi Festivalı bütün dünyaya səs salmış məşhur festivallardan birinə çevrilməkdədir. Əlbəttə ki, Birinci Qarabağ mühari-

bəsi və Şuşa şəhərinin işğalı ilə əlaqədar bu festivalın keçirilməsi dayandırılmışdır. Lakin şanlı zəfərdən sonra yəni 2021-ci ildən etibarən festival yenidən bərpa olunmuşdur. Festivalın həcmi ildən ilə daha da artmağa başlamışdır.

Şanlı qayıdışımızın daha bir nümunəsi 39 ildən sonra Vaqif Poeziya günlərinin keçirilməsidir. Qeyd etmək lazımdır ki, Vaqif poeziya günlərinin keçirilməsi birbaşa olaraq Ümummilli Lider Heydər Əliyevin adı ilə bağlıdır. Belə ki, 1982-ci ildə görkəmli şair Molla Pənah Vaqifin məqbərəsinin açılışı baş tutduqdan sonra Heydər Əliyev hər il avqust ayında poeziya günlərinin təşkil olunmasını göstəriş vermişdir.

2021-ci ildə “Qafqazın konservatoriyası” adlandırılan Şuşa şəhərində Üzeyir Hacıbəyli XIII Beynəlxalq Musiqi Festivalı çərçivəsində konsert baş tutmuşdur. Konsert proqramı Fikrət Əmirov adına Mahnı və Rəqs Ansamblının Xalq Çalğı Alətləri Orkestrinin müşayiəti ilə keçirilmişdir. Bildiyimiz kimi, 1995-ci ildən etibarən 18 sentyabr – Üzeyir bəyin doğum günü Respublikamızda “Milli musiqi” günü kimi qeyd olunur. Təqdirə layiqdir ki, Şuşa şəhərinin geri qaytarılmasından sonra Üzeyir bəyin heykəlinin və büstünün yenidən bərpa edilməsi, habelə adını daşıyan Musiqi Festivalının açılışı məhz Şuşa şəhərinə təsadüf etmişdir.

Qeyd etmək lazımdır ki, 2 qəsər, 2 mədrəsə, 3 türbə, 6 karvansara, 17 məscid, bir neçə kilsə-monastr, ümumilikdə 72 mühüm sənət və tarixi abidənin yerləşdiyi Şuşa şəhəri böyük əməklər nəticəsində 2001-ci il oktyabrın 24-də UNESCO-nun Təcili Qorunmaya Ehtiyacı olan Maddi Mədəni İrsin İlkin siyahısına daxil edilmişdir.

Qədim Şuşa şəhərinin müharibədən sonra yenidən dirçəlməsi və dünyaya tanıtılması üçün Azərbaycan Respublikasında 2022-ci il “Şuşa ili” elan edilmişdir. Azərbaycan Respublikası Prezidentinin Sərəncamına əsasən 2022-ci il ərzində Şuşa şəhərində bir sıra tədbirlər həyata keçirilmişdir. Onlara misal olaraq, “Xarıbülbul” Beynəlxalq Folklor Festivalı, “Vaqif Poeziya Günləri”, “Şuşanın 4 fəslı” adlı Beynəlxalq Fotoqrafiya Festivalı, “Şuşa-2022” Beynəlxalq İncəsənət Festivalı, “Şuşa yaradıcılıq emalatxanası” layihəsi, “Şuşa söhbətləri”, Azərbaycan vokal məktəbinin banisi, dahi Bülbulün anadan olmasının 125 illiyinə həsr olunan Vokalçıların Bülbul adına VIII Beynəlxalq müsabiqəsi, “Televiziya Muğam Müsabiqəsi – 2022”nin final mərhələsi və Qala Konsertini və digər tədbirləri demək olar. Deyilənlərlə yanaşı “Şuşa ili” çərçivəsində xarici və yerli incəsənət və ədəbiyyat xadimlərinin, kütləvi informasiya vasitələri nümayəndələrinin, təhsil müəssisələri kollektivlərinin, Respublikada keçirilmiş bir çox beynəlxalq tədbir iştirakçıların, bloggerlərin Şuşa şəhərinə səfəri təşkil olunmuşdur.

“Şuşa ili” nəinki Azərbaycanda, hətta onun sərhədlərindən kənarda da təmtəraqlı şəkildə qeyd olunmuşdur. Buna misal olaraq, Avstriya, Macarıstan, Belçika Krallığı, ABŞ, Türkiyənin bir çox şəhərləri və s. ölkələrdə müxtəlif səpgili konsert və sərgilər, silsilə tədbirlər həyata keçirilmişdir.

31.05.2022-ci il tarixində Türkiyə Cümhuriyyətinin Bursa şəhərində təşkil olunmuş Beynəlxalq Türk Mədəniyyəti Təşkilatına (TÜRKSOY) üzv respublikaların Mədəniyyət Nazirlərinin Daimi Şurasının iclasında 2023-cü il üçün “Türk dünyasının mədəniyyət paytaxtı” Azərbaycanın mədəniyyət paytaxtı Şuşa şəhəri seçilmişdir. Bu münasibətlə Azərbaycanın mədəniyyət beşiyi hesab olunan Şuşa şəhərində bir sıra tədbirlər həyata keçirilmişdir. Bunlara misal olaraq, “Xarıbül-bül VI Beynəlxalq Musiqi Festivalı 2023”, Azərbaycan xalqının Ümumilli lideri Heydər Əliyevin 100 illik yubileyinə həsr olunmuş I Türk Dünyası Mədəniyyət Forumu, “Vaqif Poziya Günləri”, Şuşa Qlobal Media Forumu, “Qorqud Ata Türk Dünyası” Film Festivalı və s. demək olar. Bununla yanaşı, qədim şəhərin Türk dünyasının mədəniyyət paytaxtı elan olunması ilə əlaqədar, Şuşa şəhərinin elektron xəritəsi və mobil tətbiqi, habelə poçt markaları və xatirə nişanı hazırlanmışdır.

Sevindirici haldır ki, Şuşa şəhəri 2024-cü il üçün İslam dünyasının paytaxtı elan olunmuşdur. Belə ki, Qətər Respublikasının Doha şəhərində keçirilən İslam Dünyası Mədəniyyət Nazirlərinin 12-ci Konfransında iştirakçıların yekdil qərarı ilə İslam sivilizasiyasının simvollarından biri olan Şuşa şəhəri İslam dünyasının paytaxtı elan edildi. Qeyd etmək lazımdır ki, Şuşa Şəhəri Dövlət Qoruğunda islama dair bir sıra abidələr mövcuddur. Bunlara misal olaraq, 2 mədrəsə, 17 məscid və s. demək olar.

Şuşa şəhərinin yuxarıda sadalanan siyasi, mədəni, diplomatik, iqtisadi beynəlxalq tədbirlərə ev sahibliyi etməsi əlbəttə ki, qədim şəhərin dünya miqyasında tanınmasına birbaşa təsir edir. Tədbirlər çərçivəsində təşrif buyurmuş qonaqlar Ermənistanın işğalı altında olduğu müddətdə Şuşa şəhərinin necə viran olunduğunun şahidi olurlar. Eyni zamanda Şuşa şəhərinin ecazkar təbiəti, qədim tarixi və mədəniyyəti ilə tanış olurlar.

ƏDƏBİYYAT:

1. Şuşa – Azərbaycanın mədəniyyət paytaxtı: biblioqrafiya / Tərt.ed. X.Abbasova; elmi red. K.M.Tahirov; red. E.R.Nəciyev. – Bakı, 2021. – 600 s.
2. URL: <http://anl.az/down/zeferimizin-tentenesei.pdf>
3. URL: https://yeniazərbaycan.com/SonXeber_e83363_az.html
4. URL: <https://qafqazinfo.az/news/detail/bu-seherin-medeniyyet-paytaxti-elan-edilmesi-susa-iline-en-deyerli-tovhedir-369839>
5. URL: http://anl.az/down/meqale/ses/ses_may2009/78212.htm

Zümrüd PAŞAYEVA

AMK-nın “Milli vokal” kafedrasının baş müəllimi

FİKRƏT ƏMİROVUN MUSIQI İRSİ MƏKTƏBLƏRARASI ELMİ-YARADICILIQ MÜSTƏVİSİNDƏ

Gəncə şəhəri orada dünyaya göz açan, havasını udub suyunu içən, sinəsində Azərbaycan tarı ilə muğam aləminə qərq olan dahi bəstəkar Fikrət Əmirovun vətənidir. O, təbiətən istedadlı doğulub, Üzeyir bəy kimi müəllimin rəhbərliyi ilə formalaşmış və bütün yaradıcılığı boyu öz dərin köklərindən əsla ayrılmayıb. Odur ki, böyük bəstəkarın musiqisi xalqın qəlbinə tez yol tapır, yadda qalır, sevilir, hər yerdə səslənir və bir nəsilədən digərinə yüksək mənəvi dəyəri olan sərvət kimi ötürülür.

F.Əmirovun yaradıcılıq mirası təkcə ifa olunmur, həm də elmi aspektdən təhlil edilir. Tanınmış bəstəkarın musiqi irsinin müxtəlif cəhətləri ayrı-ayrı mövzuların tədqiqat obyektinə çevrilib. Bu gün F.Əmirov yaradıcılığına elmi aspektdən maraq məktəblilər tərəfindən də aparılır. Bəstəkarın adını daşıyan Bakı şəhər Mədəniyyət Baş İdarəsinin tabeliyində olan 6 nömrəli Onbirillik İncəsənət Məktəbinin “Fikrət Əmirovun əsərlərini ifa və təhlil edirik” adlı şagird və müəllimlərin elmi-ifaçılıq konfransı bu qəbildəndir. Artıq səkkiz ildir ki, həmin konfransa kiçik musiqiçilər cəlb olunur. Bu ilin 20 noyabr tarixində elmi-yaradıcılıq konfransı Gəncə şəhər F.Əmirov adına 1 nömrəli Uşaq Musiqi Məktəbində təşkil olundu. Konfrans bəstəkarın vətəninə yerləşən həmin təhsil müəssisəsinin yaranmasının 100 illik yubileyinə həsr edilmişdi. Elmi və musiqili yığıncaq tədbirinin əvvəlində II Qarabağ müharibəsində həlak olmuş şəhidlərin ruhu bir dəqiqəlik sükutla ehtiramla yad edildikdən sonra Gəncə şəhər F.Əmirov adına 1 nömrəli məktəbin direktoru Aida Əmrəhova qonaqları salamladı. O, giriş sözü ilə çıxış edərək rəhbərlik etdiyi sənət ocağının 100 illik tarixi inkişaf yollarına nəzər yetirdi. Aida xanım iştirakçılara uğurlar dilədikdən sonra söz F.Əmirov adına 6 nömrəli onbirillik İncəsənət Məktəbinin direktoru əməkdar müəllim, professor **Adilə Yusifovaya** verildi. Adilə xanım rəhbərlik etdiyi İncəsənət Məktəbində dahi bəstəkarın şərəfinə yaradılmış muzey-guşəsi haqqında ətraflı məlumatı video slayd fonunda konfransa toplaşanların diqqətinə çatdırdı. Məktəbin nəzəriyyə şöbəsinin müəllimi, tədbirin moderatoru, musiqişünas Aytən Manafova hər il təşkil edilən elmi-ifaçılıq konfransının formatı, mahiyyəti barədə məlumatı diqqətə çatdırdı, sonra isə çıxışçıların məruzələri dinlənilməli. Tədbirdə Bakı və Gəncə şəhər məktəblərinin şagirdləri F.Əmirovun bütün aləmə səs salmış əsərlərindən ibarət musiqi nümunələrini təqdim etdilər. Məktəbin fortepiano, simli alətlər, nəfəs və xalq çalğı alətləri şöbələrində təhsil alan şagirdlərin ifaları maraqla qəbul olundu. Konfransın sonunda A.Yusifova həmkarı Aida xanıma və onun rəhbəri olduğu məktəbin kollektivinə öz minnətdarlığını bildirdi. Adilə xanım gələcəkdə də qarşılıqlı elmi-yaradıcılıq əlaqələrinin davam etdiriləcəyini söylədi. Bu səpkidə tədbirlərin keçirilməsinin zəruriliyini vurğuladı. O, F.Əmirovun yeni işıq üzə gör-

müş əsərlərinin notlarını, məktəbin rəssamlıq şöbəsinin şagirdlərinin “Xəmsə” mövzusunda çəkdiyi rəsm əsərlərini, həmçinin unudulmaz bəstəkarın adını daşıyan məktəbin 60 illik yubileyi münasibəti ilə çap olunmuş kitabı və yaxın tarixdə nəşr edilmiş “Türk xalqlarının ortaq mədəniyyəti” mövzusunda olan və TÜRKSÖY-un yaradılmasının 30 illik yubileyinə həsr edilən “Şuşa 2023 türk dünyasının mədəniyyət paytaxtıdır” adlı rəsm kataloqunu Gəncədəki musiqi ocağının kitabxanasına hədiyyə etdi. Daha sonra konfrans çərçivəsində keçirilən fortepiano şöbəsinin müəllimi Elmira Abbasovanın ustad dərsi Gəncə məktəblərinin direktorları və müəllimləri tərəfindən böyük maraqla izləndi.

Konfransda Gəncə şəhərinin musiqi və incəsənət məktəblərinin direktorları, müəllimləri və başqa incəsənət nümayəndələri dinləyici kimi iştirak edirdilər. Onlar tədbirin çox yüksək səviyyədə keçirildiyini Adilə xanımın ünvanına göndərdikləri məktublarında qeyd ediblər. Xalq artisti, F.Əmirov adına Gəncə Dövlət Filarmoniyası kamera orkestrinin bədii rəhbəri **Rafael Bayramov**, Gəncə şəhər Uşaq İncəsənət Məktəbinin direktoru **Təvəkkül Hüseynli**, Gəncə şəhəri Zərif Qayıbov adına 1 nömrəli uşaq musiqi məktəbinin direktoru **Mədinə Babayeva**, Telman Hacıyev adına 2 nömrəli Uşaq Musiqi Məktəbinin direktoru **Qahirə Məmmədova**, 3 nömrəli Bülbül adına uşaq musiqi məktəbinin direktoru **Svetlana Hüseynova**, Gəncə şəhər 4 nömrəli Uşaq musiqi məktəbinin direktoru **Aynur Şixiyevanın** təbrik məktubları məzmun baxımından məmnunluq hissi doğurur. Konfransın əhəmiyyəti, musiqi təhsili üçün perspektivləri, qarşılıqlı elmi-yaradıcılıq əməkdaşlığı hər bir müəssisə rəhbəri tərəfindən dilə gətirilmiş və gələcəkdə yeni layihələrdə birgə çalışmaq istəyi vurğulanmışdır. Dinləyicilərin konfrans haqqında düşüncələrini və təbriklərini dəyərli oxucuların nəzərinə çatdırmaq çox xoş təsir bağışlayır. Onlarla aşağıdakı sətirlərdə tanış ola bilərsiniz: *“Bakı şəhər F.Əmirov adına 6 nömrəli 11 illik İncəsənət Məktəbinin və Gəncə şəhəri 1 nömrəli uşaq musiqi məktəbinin birgə keçirdiyi bu konfransı mən çox təqdirəlayiq hesab edirəm. Burada F.Əmirovun yaradıcılıq irsinin çox maraqlı və yeni aspektlərinə toxuldu. Bu həm şagirdlər, həm də konfransda iştirak edən gənc müəllimlər üçün maraqlı amillərdən biri oldu. Şagirdlərin sərbəst ifası və yaradıcı yanaşması fərqli idi. Bu xoş haldır. Kollektivinizlə bir daha görüşmək arzusu ilə Rafael Bayramov”*.

Təvəkkül Hüseynlinin fikirləri: *“Keçirilən konfrans kollektivimiz üçün çox məhsuldar oldu. Bunun üçün sizə öz minnətdarlığımızı bildiririk. Konfrans çox gözəl təşkil olunmuşdu. Tədris prosesinə aid olan bütün nümunələr izah edilirdi. Çox dəyərli və mənalı tədbir oldu. Hər iki məktəbin kollektivinə bol sevinc və uğurlar arzulayıram”*.

Mədinə Babayevanın söylədikləri: *“Yüksək səviyyədə təşkil edilmiş bu konfransda ən gözəl amil düşünürəm ki, F.Əmirovun əsərlərinin şagirdlər tərəfindən təhlil edilməsi idi. Bu konfransın özünəməxsusluğu odur ki, orada müəllimlərin potensiallarının aşkar edilməsi, şagirdlərin musiqi aləminə marağının formalaş-*

dırılması, məktəblərarası yaradıcılıq mübadilələrinin aparılması üçün zəngin mühit var. Arzu edirəm ki, yüksək səviyyədə keçirilən bu konfrans Bakı və Gəncə məktəbləri arasında yaradıcılıq əlaqələrinin yaranmasına təkan versin və qarşıdakı illərdə bu səpkidə təşkil edilmiş konfranslar, ustad dərsləri mütəmadi şəkildə dinləyicilərə təqdim olunsun. Bakı və Gəncə məktəbləri qarşılıqlı yaradıcılıq fəaliyyəti göstərsinlər. Məncə belə qurulmuş tədbirlər daha çox istedadlı gənclərin üzə çıxarılmasına səbəb olacaq”.

Qahirə Məmmədova isə belə demişdir: “Konfransın təşkili şagirdlər arasında böyük ruh yüksəkliyinə səbəb oldu. Tədbirin keçirilməsi onlara F.Əmirov musiqisinin ölməzliyi hissini yaşatdı. Nə qədər ki, Azərbaycan xalqı var dahi bəstəkarımız da daim bu xalqın qəlbində yaşayacaqdır. Çox gözəl səviyyədə keçirilən bu konfransın təşkilində əməyi olan hər kəsə öz təşəkkürümü bildirirəm. Arzu edirəm ki, belə konfranslar tez-tez keçirilsin”.

Svetlana Hüseynova konfrans haqqında təəssüratlarını belə ifadə edib: “Biz sanki böyük bəstəkarımızın atası Məşədi Cəmil Əmirovun yaratdığı Gəncə şəhər I saylı musiqi məktəbində onların ruhunu hiss edirdik. Şagirdlərin ifa etdikləri əsərləri təhlil etmələri də maraqlı idi”.

Aynur Şixiyevanın fikirləri: “Keçirilən elmi-ifaçılıq konfransında bəstəkarın əsərlərindən ibarət ifa və təhlillərin məhz şagirdlər tərəfindən nümayiş olunması, onların bu sahədə fəallığının artırılmasına təkan verdi. Dahi bəstəkarın adını daşıyan həmin təhsil ocağında musiqi və incəsənət məktəbinin qarşılıqlı əməkdaşlığı nəticəsində baş tutan bu konfrans F.Əmirovun musiqi irsinin təbliğinə mühüm töhfədir”.

Müxtəlif musiqiçilərin təbrik məktublarının məzmunu ilə tanışlıq belə nəticəyə gəlməyə imkan verir ki, Bakı və Gəncə məktəblərinin birgə keçirdiyi bu tədbir-konfrans gələcəkdə də yeni-yeni müxtəlif layihələrin başlanğıcına təkan verə bilər və şəhərlər arasında qarşılıqlı yaradıcılıq körpüsünə çevrilər. Fikrimcə, F.Əmirov musiqisinin yeni və zəngin çalarlarının üzə çıxarılmasında da əhəmiyyət daşıyır.

Konfransda F.Əmirovun “Min bir gecə”, “Nəsimi” dastanı xoreoqrafik poeması kimi iri həcmli səhnə əsərlərindən nömrələr ilə yanaşı, “Ballada”, forte-piano üçün “12 miniatür” silsiləsindən pyes və digər əsərlər elmi rəhbərlərin dəstəyi ilə şagirdlər tərəfindən tədqiqata cəlb edilib. Dinləyicilərin bildirdiyinə görə şagirdlərin müxtəlif mövzularda çıxışları həm monoloq, həm də aparıcı ilə dialoq formasında qurulmuşdu. Bütün bunların nəticəsi onların F.Əmirov musiqisi haqqında fərdi düşüncələrinin formalaşmasına təkan vermişdir. Odur ki, onlardan bəzilərinin konfrans haqqında təəssüratlarını dəyərli oxucuların nəzərinə çatdırmaq istəyirəm. Məktəbin XI sinif şagirdi Quliyev Sabir (ixtisas müəllimi Kəmalə Novruzbəyova, elmi rəhbər Fazilə Nəbiyeva) belə deyir: “Bu konfransda ilk dəfə olaraq iştirak etdim və “Min bir gecə” baletindən “Orgiya” pyesini qarmonda səsləndirdim. İfa etdiyim musiqi nömrəsini onun digər versiyaları ilə müqayisəsinə başladım və onlar arasındakı fərqi özüm üçün müəyyənləşdirdim. Konfransda

çığışım həmin pyesin başqa versiyalarını dinləməklə yanaşı F.Əmirovun yaradıcılığı barədə yeni biliklərin də əldə olunması ilə nəticələndi”.

Məktəbin IX sinif şagirdi Əlizadə Sevil (ixtisas müəllimi Könül Xəlilova, konsertmeyster Aida Əliyeva, elmi rəhbər Validə Nəsirova) də konfransda ilk dəfə olaraq çıxış edib. Onun söylədiklərindən: *“Çox həyəcan keçirirdim. Bu konfransda çıxışım mənə hər bir çətin işin arxasında hamını sevindirən gözəl nəticənin olduğunu anlamağıma kömək etdi. Həmin tədbir mənim üçün çox əhəmiyyətli oldu və nəticədə böyük təcrübə qazandım. Konfransda iştirakım özümə inam hissini gücləndirdi. Gəncə Filarmoniyasını isə çox bəyəndim. Gələcəkdə orada konsertdə çıxış etməyi arzulayıram”.*

Şagirdlərin fikirlərindən belə məlum olur ki, konfransda əldə etdikləri təcrübə onların təhsil və yaradıcılıq həyatında yeni uğurlu başlanğıclara yol açmışdır. Adı çəkilən elmi-ifaçılıq konfransında Bakı ilə yanaşı Gəncə şəhər F.Əmirov adına 1 nömrəli Uşaq Musiqi Məktəbinin müəllimlərinin və şagirdlərinin də ifaları dinlənilib. Onlar F.Əmirovun müxtəlif janrdə yazdığı musiqi incilərini səsləndiriblər. Proqrama daxil olunan əsərlər arasında müəllim Turan Şahbazinin rəhbərlik etdiyi məktəbin violin ifaçılar qrupunun çıxışı, VI sinif şagirdi Quluzadə Toğrulun (ixtisas müəllimi Rafael Bayramov), VII sinifdə təhsil alan Vəliyev Arslan (ixtisas müəllimi Aida Əmrahova) və başqa istedadlı şagirdlərin ifası maraqla qarşılanıb. Müəllim Ülviyyə Bağirovanın ifa edilən əsərlər barədə məruzəsi də diqqət kəsb edib. Sonda Gəncə-Daşkəsən Regional Mədəniyyət İdarəsinin rəisi Pərvin Kazımovun adından onun müavini Nurəddin Babazadə tərəfindən hər iki məktəbin direktorlarına və kollektivinə konfransı yüksək səviyyədə təşkil etdiklərinə görə təşəkkürnamələr təqdim olunub.



Konfransın təşkilində səylə çalışan hər iki məktəbin direktorlarını və müəllimlərini mən də ürəkdən təbrik edir və yeni uğurlar arzulayıram. Tədbirin keçirilməsində maddi və mənəvi dəstəyinə görə F.Əmirov adına 6 nömrəli Onbirillik İncəsənət Məktəbinin Həmkarlar Komitəsinin sədri Günel xanım Qarayevaya minnətdarlığımı bildirirəm. Səmimi münasibətə və göstərdikləri yüksək qonaqpərvərliyə görə Gəncə şəhər F.Əmirov adına 1 nömrəli Uşaq Musiqi məktəbinin direktoruna, tədris hissə müdiri Elmira xanıma və bütün kollektivə Adilə xanım və müəllim heyəti, eləcə də konfrans iştirakçıları adından təşəkkür edirəm.



Əminəm ki, başlanğıcı F.Əmirovun musiqi irsinin elmi tədqiqi ilə qoyulan bu yaradıcılıq əlaqəsi hələ neçə-neçə yadda qalan tədbirlərlə davam etdiriləcəkdir. Ümidvaram böyük bəstəkarın yaradıcılığı gələcəkdə də şəhərlər və məktəblərarası elmi-mədəni tellərin sıx əlaqəsinə imkan yaradacaq və uğurlu layihələrin həyata keçirilməsinə təkan verəcəkdir.

Fazilə NƏBİYƏVA

Musiqişünas, sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

“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

№ 4 (61)

Bakı – 2023



<http://konservatoriya.az/>
“Konservatoriya” jurnalı 2023 № 4 (61), 100 s.

Yığılmağa verilmişdir: 25.12.2023

Çapa imzalanmışdır: 29.12.2023

Tiraj 250 nüsxə, sifariş № 306.

“Mütərcim” NPM-də çap olunmuşdur.

Bakı, Rəsul Rza küç., 125/139b

Tel./faks 596 21 44

e-mail: mutarjim@mail.ru