AZƏRBAYCAN
RESPUBLİKASI
TƏHSİL NAZİRLİYİ

AZƏRBAYCAN MİLLİ
KONSERVATORİYASI

KONSERVATORİYA

ELMİ NƏŞR

№ 3 (37)

Bakı – 2017

TƏSİSÇİ:
Azərbaycan Milli Konservatoriyası

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

REDAKSİYA HEYƏTİ:
Siyavuş Kərimi
Rektor, xalq artisti, professor
Lalə Hüseynova
Elmi işlər üzrə prorektor, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor
Malik Quliyev
Tədris işləri üzrə prorektor, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor, əməkdar müəllim
Gülnaz Abdullazadə
Fəlsəfə üzrə elmlər doktoru, professor, əməkdar incəsənət xadimi
Arif Babayev
Xalq artisti, professor
Zümrüd Dadaşzadə
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor, əməkdar incəsənət xadimi
Fərəh Əliyeva
Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor
Ülkər Əliyeva
Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor
Nazim Kazımov
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor, əməkdar incəsənət xadimi
Akif Quliyev
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor, əməkdar incəsənət xadimi
Rəna Məmmədova
AMEA-nın müxbir üzvü, sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor
Abbasqulu Nəcəfzadə
Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor
Fəttah Xalıqzadə
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor

Mündəricat

2017 – 3 (37)

Muğamşünaslıq

Təyyar Bayramov – Muğam ifaçılığı sənətinin formalaşmasında Mir Möhsün Nəvvabın rolu 4

Fəthi Məhbub – Azərbaycan və İran muğamlarının tarixi inkişaf mərhələləri 10

Şəbnəm Şıxəliyeva – Şüştər muğamının rənglərinə dair 17

Alətşünaslıq

Mahirə Quliyeva – Balaban aləti və Ələkbər Əsgərovun işləmələri 25

Məmmədəli Məmmədov, Nərgiz Əhmədova – Saz musiqi aləti üzərində aparılmiş ilkin təkmilləşdirmə işləri 31

Abbasqulu Nəcəfzadə – Bəşər tarixində çənglə bağlı ən qədim qaynaq Azərbaycandadır 37

İfaçılıq sənəti

Агиль Гафулов– Полистилистика дирижёрского управления 50

Bəstəkar yaradıcılığı

Fidan Aslanova – Firəngiz Əlizadənin "Muğflagamenko" kompozisiyasında muğam və flamenko xüsusiyyətlərinin sintezi 54

Leyla Cumayeva – Azərbaycan operasında leytmotiv və leytmotiv sisteminin ümumi xarakteristikası 59

Humay Fərəcova – "Dastan" – musiqidə bədii estetik anlayış kimi 63

Kəmalə Hacıyeva – Hacıbəyli qardaşları və onların Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında rolu 67

Hicran Hacızadə – Ramiz Mirişli mahnılarının mövzu rəngarəngliyi 74

Риад Мамедов– Гибридный жанр азербайджанской музыки – «Симфонический мугам»..... 84

Zalova Zöhrə – Sevda İbrahimovanın fortepiano ilə simfonik orkestr üçün konsertləri..... 95

Təsviri incəsənət

Bayram Hacızadə – U.Hoqart və C.Qilrey yaradıcılığında məzmun və forma vəhdəti.....100

NÖMRƏNI HAZIRLADI:

Baş redaktor
Lalə Hüseynova
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor
Məsul katib
Abbasqulu Nəcəfzadə
Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor
Redaktorlar:
Ülkər Əliyeva
Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor
Gülnarə Manafova
Korrektorlar:
FaziləNəbiyeva
AygülSəfixanova
Operator:
GülnarRzayeva
Dizayn:
Gülnarə Rəfiq
Flora Əliyeva
Üz qabığında:
Rəssam Salvador Dali
Naşir:
Ceyhun Əliyev
Texniki redaktor:
Ülvi Arif

Ünvan: Az 1073, Bakı ş., Ələsgər Ələkbərov 7

Tel.: (012) 539-71-26 (Elmi işlər üzrə prorektor: Lalə Hüseynova)
(050) 329-18-81 (Məsul katib:Abbasqulu Nəcəfzadə)
(050) 329-67-98 (Redaktor: Gülnarə Manafova)
Email: azconservatory@gmail.com
Sayt:konservatoriya.az
©AMK– 2016

Təyyar BAYRAMOV
AMK-nın baş müəllimi
Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

MUĞAM İFAÇILIĞI SƏNƏTİNİN FORMALAŞMASINDA MİR MÖHSÜN NƏVVABIN ROLU

Xülasə: *Çoxşaxəli istedad sahibi olan Mir Möhsün Nəvvab Azərbaycan musiqi elmində dərin iz buraxmış, muğam ifaçılığının nəzəri və praktiki əsaslarını işləyib hazırlamış görkəmli musiqişünas alimdir. Məqalədə onun yaradcılığının muğam ifaçılığı sənətinə təsiri məsələləri əksini tapmışdır.*
Açar sözlər: *Mir Möhsün Nəvvab, "Məclisi-fəramuşan", muğam, xanəndə, muğam ifaçısı, təsnif, dəstgah*

Nəvvab Mir Möhsün ibn Hacı Seyid Əhməd Qarabaği Azərbaycan tarixinə alim və pedaqoq, şair və musiqişünas, rəssam və xəttat kimi daxil olub, zəmanəsinin görkəmli şəxsiyyətlərindən biri kimi tanınıb. Onun milli ənənələrə sıx bağlı olan yaradıcılığı Azərbaycan mədəniyyəti tarixinin parlaq səhifələrindən birini təşkil edir. Müxtəlif sahələrə – rəssamlıq, xəttatlıq, musiqi, riyaziyyat, kimya və astronomiyaya aid 20-dən çox əsəri olan Mir Möhsün Nəvvab Azərbaycan mədəniyyətində özünəməxsus iz qoymuşdur. Onun zəngin və çoxşaxəli fəaliyyəti, elmi fikirləri və araşdırmaları təkcə Azərbaycanda deyil, onun hüdudlarından kənarda da məhşurlaşmışdır.

Tanınmış pedaqoq və alimin etik görüşləri onun "Kifayətül-Ətfal", "Nurül-Ənvar" və "Pəndnamə" kimi kitablarında öz əksini tapib. Mir Möhsün Nəvvab musiqiyə həsr etdiyi məşhur traktatı – "Vüzuhül-Ərqam" risaləsində ayrı-ayrı muğamların, bəzi dəstgahların mənşəyi və onların adlarının kökü haqqında məsələləri araşdırıb, muğamların şeir mətnləri ilə əlaqəsi, ifaçı ilə dinləyicinin qarşılıqlı münasibətləri, akustika baxımından optimal yerləşməsi problemlərinə toxunub. Öz əsərində Qarabağda məlum olan altı dəstgahın – "Rast", "Mahur", "Şahnaz", "Rəhavi" yaxud "Rəhab", "Çahargah" və "Nəva" dəstgahlarının adını çəkib. Bundan başqa alim Qarabağ musiqiçiləri tərəfindən ifa olunan 82 muğamın da adını qeyd edib (5).

Mir Möhsün Nəvvabın təşəbbüsü ilə açılmış "Üsuli-cədid" məktəblərində əvvəlki dini məktəblərdən fərqli olaraq ədəbiyyat, tarix, coğrafiya və digər fənlərdən dərslər keçirilirdi. O özü də bu məktəblərdən birində dərs deyirdi. Məşhur musiqi-teatr xadimi C.Bağdadbəyovun Mir Möhsün Nəvvabın fəaliyyəti ilə əlaqədar məktəb xatirələri olduqca maraqlıdır. O, həmin xatirələrdə yazırdı: "Mən uşaq ikən köhnə molla məktəbində novruz bayramına 3-4 gün qalmış şagirdlərə şeirlə yazılmış və qıraqları şəkillərlə bəzədilmiş, əl mətbəələrində çap olunmuş vərəqlər paylayırdılar. Məktəblərdə şəkil çəkmək dinin göstərişinə görə qadağan olunduğundan, uşaqlar kətə paylayan günü həsrətlə gözləyirdilər. Məzkur kətələrin şəkillərini Nəvvab özü çəkib, daş çapında hazır edib, Şuşanın bütün məktəblərinə paylayırdı" [2].

Mir Möhsün Nəvvabın yaratdığı "Məclisi-fəramuşan" məclisinə Abdulla bəy

Asi, Fatma xanım Kəminə, Məşədi Əyyub Baki, Həsənəli xan Qarabaği, Abdulla Həsən Şahid, Mirzə Xosrov və digər şairlər daxil idi. Onlar həm bir-birləri ilə, həm də 1872-ci ildə Şuşada yaranmış və Xurşudbanu Natəvanın rəhbərlik etdiyi "Məclisiüns" ədəbi məclisinin üzvləri ilə şeirləşirdilər. Mir Möhsün Nəvvabın özü Həsənəli xan Qarabaği, Mirzə Ələsgər Növrəs, Fatma xanım Kəminə, Məşədi Əyyub Baki, Xəlil Abdulla, Mirzə Muxtar Kaşidi və digər şairlərlə, eləcə də Xurşudbanu Natəvanla şeirləşirdi. O, Natəvanın oğlunun ölümünə bir şeir də yazmışdır.

Nəvvabın yaratdığı "Məclisi-fəramuşan"ın üzvləri Azərbaycanın digər şəhərlərində olan məclislərə, o cümlədən Şamaxıdakı "Beytüs-səfa" (bu məclislərə məşhur şair Seyid Əzim Şirvani rəhbərlik edirdi), Bakıdakı "Məcmua-şüara" və digər məclislərlə əlaqə saxlayıb şeirləşirdilər. Onun yaradıcılığının əsas hissələrindən biri musiqi ilə bağlı idi. İncəsənətin bir çox növlərinin bilicisi olan M.M.Nəvvab musiqi elmimizin inkişafına öz töhfəsini vermişdir. Bu onun bədii yaradıcılığında da özünü göstərir.

Nəvvabın "Kəşfül-həqiqeyi-məsnəvi" əsərində (bu kitab barədə Zemfira Səfərovanın "Min Möhsün Nəvvab və onun "Vüzuhül-Ərqam" risaləsi" başlıqlı ön sözündən (3, s. 3-34) məlumat almaq mümkündür) iki hekayədə musiqini əyləncə sayan, onun qayda-qanunlarından xəbərsiz olanlar gülüş hədəfinə tutulmuşdur. Həmin hekayələrdən birində deyilir: "Bir xan musiqi elmini kamil bilən mahir xanəndəni sarayına dəvət edir. Xanəndə onun üçün böyük məharətlə "Çahargah" oxuyur. Xan ondan hansı muğamı oxuduğunu soruşur. Xanəndə cavab verir ki, "Çahargah". Xan: "Sən qara camaat üçün də "Çahargah"ı belə oxuyursanmı? – deyir. Müğənninin "bəli" cavabını eşidincə xan əsəbləşir: "Axı, mən xanam. Mənim üçün "Şestgah" oxu". Xanəndə nadanın bu sözündən çox mütəəssir olur: "Xan, mənim bir qardaşım var, gedib onu sizin yanınıza göndərərəm. O, sizin üçün "Şestgah" da oxuyar, hələ üstəlik "Həftadgah" da, "Həştadgah" da [3, s. 8-9].

Digər hekayədə isə musiqi elmini bilməyən naşı xanəndə ilə, musiqini guya çox sevən, sarayına gəlib oxuyan müğənnilərə hədiyyələr verən şahın düşdüyü gülünc vəziyyətdən bəhs olunur. Gözəl səsli, lakin musiqinin nəzəri əsaslarından, qayda-qanunlarından, ifa üsullarından xəbərsiz olan biri həmin şahın vəziri ilə məsləhətləşib deyir ki, "Səsdə mənim tayım-bərabərim yoxdur, ancaq oxumaq yollarını bilmirəm. Nə "Mahur", nə "Hicaz", nə "Hüseyni, nə "Nəva"... bilirəm. Neyləyim?" Vəzir ona anladır ki, elə şah özü də musiqinin qayda-qanunlarından xəbərsizdir. Sən oxu, əgər şah muğamın adını soruşsa, mənə tərəf bax. Bir barmağımı göstərsəm "Rast" ("Yekgah" – T.B.), iki barmağımı göstərsəm "Dügah", üç barmağımı büksəm "Segah", dörd barmağımı qatlasam "Çahargah" de. Belə də edirlər. Xanəndə istədiyini oxuyur. Hər oxuyub qurtarandan sonra şah muğamın adını soruşur və naşı xanəndəsə vəzirin verdiyi işarəyə əsasən adları deyir. "Çahargah"ı oxuyub başa çatdırandan sonra şah xanəndəyə yenə oxumasını əmr edir. O, yenə ağzına gələni oxuyur. Şah deyir: "Bəs bunun adı nədir? "Xanəndə vəzirə sarı baxır. Ancaq irəlicədən danışılmış işarələr qurtardığından vəzir başını aşağı salıb boynunu qaşıyır. Bunu da növbəti işarə hesab edən xanəndə: "Şah, bunun da adı "Boyungah"dır – deyir. Cahillikdə ondan geri qalmayan şah: "Bunu bir də tamam oxu. Çox yaxşı muğamdır" – deyir. Məclis-

dəkilər bir tərəfdən xanəndənin səfehliyinə, bir yandan da şahın axmaqlığına dodaqaltı istehza ilə gülürlər" [3, s. 9].

"Kəşfül-həqiqeyi-məsnəvi"də musiqi ilə bağlı üçüncü hissə daha qiymətlidir. Mir Möhsün Nəvvab burada şeir dili ilə muğamlar, şöbələr və guşələrin təsnifatını verir. Muğamların adları: 1. "Rast"; 2. "Üşşaq"; 3. "Busəlik"; 4. "Hüseyni"; 5. "İsfahan"; 6. "Zəngulə"; 7. "Rəhavi"; 8. "Büzürg"; 9. "Əraq"; 10. "Şəbdiz"; 11. "Nəva"; 12. "Hicaz".

Şöbələrin adları: 1. "Mübərrəh", 2. "Zabul", 3. "Səba", 4. "Mütəhəyyir", 5. "Nişapur", 6. "Üzzal", 7. "Əcəm", 8. "Nöhöft", 9. "Bayatı", 10. "Nəəm", 11. "Məğlub", 12. "Mahur", 13. "Hisar", 14. "Əşiran", 15. "Ərəb", 16. "Xara", 17. "Pəncgah", 18. "Dügah", 19. "Çahargah", 20. "Hümayun", 21. "Tərkib", 22. "Segah", 23. "Müxalif", 24. "Neyriz" [3, s. 32-33].

Mir Möhsün Nəvvabın musiqi elmi və ifaçılığı sahəsindəki fəaliyyəti xüsusilə maraqlıdır. Keçən əsrin 80-ci illərində Mir Möhsün Nəvvab məşhur xanəndə Hacı Hüsü ilə birlikdə Şuşada "Musiqiçilər məclisi" yaratmışdı. Bu məclisdə musiqi sənətinin estetik problemləri, xanəndələrin ifa üsulu, klassik muğamları müşayiət edən şeirlər və digər problemlər müzakirə edilirdi. Bu məclisdə öz dövrünün məşhur xanəndə və musiqiçiləri – Hacı Hüsü, Məşədi Cəmil Əmirov, İslam Abdullayev, Seyid Şuşinski, Sadıqcan və başqaları daxil idi. Bir çox musiqiçilər ilk təhsillərini məhz bu məclisdə almışlar. Məşədi Cəmil Əmirov savadlı musiqiçi olmaq niyyətiylə görkəmli musiqişünas Mir Möhsün Nəvvabın yanına gəlmişdir. O, musiqi nəzəriyyəsi dərslərini Nəvvabdan almış, onun musiqi məclislərində fəal iştirak etmişdir. Digər məşhur xanəndə İslam Abdullayev ilk musiqi təhsilini Nəvvabın xanəndə məclisində almışdır. İslamın gözəl səsə və istedada malik olduğunu bilən Mir Möhsün Nəvvab şəxsən özü onu yanına dəvət etmişdir. Elə o vaxtdan da İslam həyatını həmişəlik musiqiyə bağlamışdır. Seyid Şuşinski də Nəvvabdan Şərq muğamlarının və xalq musiqisinin incəliklərini öyrənmişdir. O, Nəvvabın məktəbində iki ildən artıq oxuduqdan sonra Nəvvab ona xalq məclislərində və musiqi axşamlarında da çıxış etməyə icazə vermişdir. C.Bağdadbəyov öz xatirələrində Mir Möhsün Nəvvab ilə görüşü barədə yazırdı: "Nəvvab az gülən, vüqarlı, mehriban, xeyirxah bir şəxs idi. Bir gün Nəvvabın yanında idim. Bir çox qəzəllərdə anlamadığım kəlmə və cümlələrin mənasını öyrənib yazırdım. Bu halda çox təmiz geyinmiş və paltarından Məkkə ətrinin qoxusu gələn bir dərviş gəlib dedi: "Ağayi, mənim bir gözəl qəzəlim vardır. Amma bazarda oxumaqdan ehtiyat edirəm. Xahiş edirəm ki, qulaq asasınız, hərgah siz qəbul etsəniz, mən də bazarda oxuyaram". Nəvvab dərvişin pəstən oxumasına izin verdi, o da bu qəzəli "Mirzə Hüseyn segahı" ilə oxumağa başladı... Nəvvab dərvişin qəzəlinə qulaq asıb, bir qədər güldükdən sonra, hər yerdə oxumağına izin verdi" [2].

Həmin xatirələrdə deyilirdi ki, M.M.Nəvvab musiqini inkişaf etdirmək məqsədilə o dövrdə Zaqafqaziyada müsəlmanların dini qanun və ehkamlarını başa salan, onları şərh edən baş ruhani Fazil İrəvaniyə müraciət etmiş, ondan musiqi işləri ilə əlaqədar rəsmi surətdə icazə almaq istəmişdir. Lakin Fazil İrəvani çalğıya və zəngulə ilə oxumağa izin verməmişdir. M.M.Nəvvab məscid mülklərinin katibi olub, iqtisadi cəhətdən mollalardan asılı olmasına baxmayaraq, müctəhidin kafi olmayan cavabın-

dan yenə də qorxmamış, əlaltından səsi olan cavanlara qəzəllər verib muğamat öyrətmiş, dərvişlərə isə açıqdan-açığa məsnəvi, "Rast" və qeyri-muğamatlar təlim etmişdir. Mir Möhsün Nəvvab əsərlərinin birində fars dilində belə yazmışdır: "Nəvvab nə yazdısa doğruluq və həqiqət üçün yazdı və nəfsi üçün yazmadı [2].

Mir Möhsün Nəvvabın musiqi sahəsində, xüsusən muğamlarımızın tədqiqində xüsusi rolu olan "Vüzuhül-Ərqam" (Rəqəmlərin izahı, aydınlaşdırılması) risaləsi 1884-cü ildə Şuşada qələmə alınmışdır. Risalə yalnız 1913-cü ildə Bakıda Orucov qardaşlarının mətbəəsində çap edilmişdir. O dövrdə "Vüzuhül-Ərqam" Azərbaycan musiqisi barədə doğma dilimizdə əski əlifba ilə yazılmış və nəşr olunmuş yeganə risalə idi. Risalədə fars və ərəb dillərində yazılmış parçalar da vardır. Qeyd etmək lazımdır ki, ümumən Şərqdə risalələrin artıq az yazılan bir dövründə Şuşada belə bir əsərin yaranması xüsusi maraq doğurur. Şuşada orta əsr muğam nəzəriyyəsinin ənənələri Mir Möhsün Nəvvabın "Vüzuhül-Ərqam" risaləsində öz əksini tapmışdır. Bu risalə tarixi ənənələri davam etdirməklə bərabər, orta əsr risalələrindən fərqlənirdi. Risalədə musiqinin əmələ gəlməsi, onun təbabətlə əlaqəsi, şeirlə muğamın bağlılığı, estetik məsələlər, səsin akustikası, dəstgahların tərkibi, muğamlarda rəqəmlərin izahı kimi məsələlər, o cümlədən ayrı-ayrı muğamların adları, musiqi alətləri haqqında məlumat verilmişdir. Mir Möhsün Nəvvab bu risalədə orta əsr traktatlarında geniş işıqlandırılmış bud (interval), cins (tetraxord), iqa (ritm) və digər məsələlərə toxunmamışdır. Onun əsərinin əsas istiqaməti praktiki, təcrübi, əməli məqsəd daşımışdır. Bu da əsasən orta əsrlərdən sonra yazılmış risalələr üçün xas idi. Bu risalələr muğamların öyrənilməsi üçün dərslik kimi də nəzərdə tutulmuşdur.

Mir Möhsün Nəvvabın risaləsi çox yığcam olub ayrı-ayrı hissə və mövzulardan ibarətdir. Onun risaləsi fars dilində yazılmış və Fazil İrəvaniyə verilən qeyri-adi sualla – epiqrafla başlayır: "... Musiqi elmində məharəti olub, özü xanəndəlik etməyən, müğənniliyi və təğənnini haram sayan bir şəxs elmi məqsədlə musiqidən istifadə etsə, onu yadda saxlasa, tədris etsə, çap etsə, yazsa, satsa, yazıb öz kitabxanasında saxlasa – caizdir, ya yox?". Fazil İrəvaninin cavabı belə idi: "Musiqi elmini öyrətmək və öyrənməyin eybi yoxdur, hətta vacibdir. Amma onu təcrübədə işlətmək caiz deyil". Risalədə Fazil İrəvaninin cavabının altında onun möhrünün surəti də verimişdir [4, s. 257]. Mir Möhsün Nəvvab belə bir hörmətli şəxsin imzasını aldıqdan sonra yenə də musiqi sənətinə və yazdığı əsərə bəraət qazandırmaq məqsədilə risaləni "Ruhani qardaşlarına!" müraciəti ilə başlayır: "Ruhani qardaşların hüzuruna ehtiramla ərz-əhval edir bəndeyi-aciz Nəvvab Mir Möhsün Ağamirzə Qarabaği, o əşxaslar ki iltifat nəzərilə bu fəqərata mülahizə buyuracaqlar, güman ki, bəndeyi-acizin məqsudi bu bəyanətin iqdamından odur ki, onun istemalını caiz və həramiyyətini halal bilirik" [4, s. 257]. Mir Möhsün Nəvvab "Ruhani qardaşlarına" bildirir ki, musiqi elmi ilə "qüdrətli və bacarıqlı" alimlər məşğul olmuşlar. Bütün dövrlərdə, əsrlərdə onlar "elmin ləzzətini dünyanın cəmi ləzzətindən artıq hesab etmişlər". Müəllif qeyd edirdi ki, bu risaləni yazmaqla "bizim də elmiyyədən savayı bir niyyətimiz yoxdur". Mir Möhsün Nəvvabın yaşadığı dövrü, dini ehkamların irəli sürdüyü tələbləri nəzərə alsaq, onu bu fikrinin müasirliyi və mütərəqqiliyi tam aydın olar.

Məlumdur ki, o dövrdə islam dininin bəzi təəssübkeşləri ifrata vararaq incəsə-

nətin inkişafının qarşısını alırdılar. Belə bir "haramlıq" mühitində Mir Möhsün Nəvvabın millətin geri qalması barədə təəssüflə dediyi aşağıdakı sözlər necə də təbii səslənir: "... Cəmi millətlər qəribə olan elmlər və əcabə olan sənətlər ixtira etməklə tərəqqeyi-tam tapıb, özlərini məqam rüfətə yetiriblər. Amma bizim millətimiz o elmlər ki onların əlindədir, bitamam tərk etməklə mədəniyyət aləmindən uzaqlaşıb və millətlərdən geri qalıblar və elmlər bilmərrə mündəris olub xatirələrdən məhv və fəramuş olub" [4, s. 258].

Mir Möhsün Nəvvabın fikrincə, hər bir alim hər bir vaxt "əhli-islamın içində mövcud" olan elmlərə bir şey artırmalıdır, əgər qüdrəti yoxdursa, heç olmasa o elmin üzünü olduğu kimi köçürüb onun itib-batmasına yol verməməlidir. O, qeyd edirdi ki, musiqi elmi haqqında Pifaqor, Aristotel, Əflatun, Fərabi, İbn-Sina yazmışlar. Bu da kifayətdir, lakin təzə öyrənənlərə onların yazdıqları mürəkkəb olduğu üçün o özünün kiçik risaləsini oxuculara təqdim etmişdir. Risalənin müxtəlif yerlərində məşhur musiqi alimlərinin adları çəkilir və onların həyatından epizodlar, rəvayətlər danışılır. Bu onu göstərir ki, Mir Möhsün Nəvvab Pifaqor, Aristotel, Əflatun, Fərabi, İbn-Sina, Səfiəddin Urməvi və digər dahi alimlərin yaradıcılığına yaxından bələd olmuşdur. Məsələn, risalədə Aristotelin qoca yaşında bərbət alətində çalmağı öyrənməsi epizodu nəql olunur. Guya şagirdləri Aristotelə demişlər ki, "Bu sinnində cənabınıza layiq deyil ki, bərbət çalasınız. Ərəstu buyurdu ki, o vaxt bana ləyaqəti yoxdur ki, bir məclisdə olam, onlar bu elmi bilələr, amma mən bilməyəm, mat-mat baxam" [3, s. 16].

Nəvvabın "Vüzuhül-Ərqam" risaləsinin ən böyük və əsas hissəsi muğamlar və onların quruluşu haqqındadır. Risalənin bu hissəsində muğamlarla əlaqədar rəqəmlər və onların izahı verilir. Mir Möhsün Nəvvab muğamla əlaqədar 4, 7, 12, 24, 48 rəqəmlərini izah edərək yazırdı ki, 4 sout, 7 pərdə, 12 məqam, 24 şöbə, 48 guşə və 15 avaze var ki, onların bəziləri ouc (zil), bəziləri isə həzizdir (bəm). Risalədəki birinci cədvəldə musiqi elminin terminləri, şöbələri, guşələri, onların oucu və həzizi verilmişdir. Müəllif bu cədvəldə 12 muğamın adını qeyd etmişdir: 1."Rast; 2."Üşşaq"; 3."Busəlik"; 4."Hüseyni"; 5."İsfahan"; 6."Zəngulə"; 7."Rəhavi"; 8."Büzürg"; 9."Əraq"; 10."Kuçik"; 11."Nəva"; 12."Hicaz" [3, s. 32].

Əsrlər boyu muğamların quruluşu, tərkibi, onların sabitliyi, dəyişməzliyi müxtəlif mübahisələrə səbəb olmuşdur. Mir Möhsün Nəvvabın risalədə verdiyi əsas muğamlar arasında hazırda ifa olunan "Segah", "Çahargah", "Bayatı-Şiraz", "Hümayun" və "Şur" kimi muğamları görmürük. Onlar ancaq müəyyən muğamların hissəsi və ya şöbəsi kimi verilmişdir. Əksinə, o vaxtlar çox ifa olunan məşhur "Nəva" muğamı indi əvvəlki şöhrətini itirmişdir. Risalədə o vaxtlar məşhur olan muğamların və mahnıların siyahısı verilmişdir. Bu siyahı 82 addan ibarətdir. Nəvvab qeyd edirdi ki, bunları telli alətlə və ya səslə, ya da başqa alətlər vasitəsilə ifa etmək olar. Siyahıdakı mahnı və muğamların bir çoxu artıq heç ifa edilmir.

Risalənin qiymətli hissələrindən biri muğam dəstgahlarının quruluşu haqqında olan bölmədir. Mir Möhsün Nəvvab ilk dəfə olaraq altı muğam dəstgahının ("Rast", "Mahur", "Şahnaz", "Rəhavi", "Çahargah" və "Nəva") quruluşunu, hansı şöbələrdən ibarət olmasını göstərmişdir [3 s. 35]. Qeyd etmək lazımdır ki, Nəvvab elmi ədəbiyyatda muğam dəstgahı termininin anlayışı barədə məlumat verən ilk müəlliflərdəndir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Axundov N. Mir Möhsün Nəvvab. // "Şuşa" qəzeti. 1983, 16, 19, 21 avqust.
2. Bağdadbəyov C.Ə. Xatirələr. (əlyazma) Azərb SSR EA-nın Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun arxivi, qovluq №149.
3. Nəvvab M.M. Vüzuhül-Ərqam. (Risaləni çapa hazırlayan Zemfira Səfərovadır) B.: Elm, 1988, 84 s.
4. Səfərova Z.Y. Azərbaycanın musiqi elmi (XIII-XX əsrlər) B.: Elm, 1998, 584 s.
5. Uşaq bilik portalı. Mir Möhsün Nəvvab (1833-1918) URL: http://portal.azertag.az/az/node/2150#.WcNrGtW0OM9

Тайяр БАЙРАМОВ
Старший преподаватель АНК

РОЛЬ МИР МОХСУН НАВВАБА В РАЗВИТИИ МУГАМНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

Резюме: *В представленной статье раскрывается роль и значение выдающегося музыканта, учёного – Мир Мохсун Навваба, оставившего глубокий след в научном наследии азербайджанской музыки – в разработке теоретических и практических основ мугамного исполнительского искусства.*

Ключевые слова: *Мир Мохсун Навваб, "Меджлиси-фарамушан", мугам, певец, исполнитель мугама, тесниф, дастгях*

Tayyar BAYRAMOV
Senior Lecturer of ANC

MIR MOHSUM NAVVAB'S ROLE IN SHAPING MUGAM SINGING ART

Summary: *Mohsen Mir Nevvab who has a multifaceted talent, left a deep trace in the science of Azerbaijani music, outstanding musician scientist who developed the theoretical and practical basis of mugham. The article reflects of his creativity in influence on the art of mugham.*

Key words: *Mir MohsunNevvab, "Mejlisi-feramushun", mugham (eastern melody), singer, singer of mugham, tasnif (national rhythmical melody), dastgah*

Rəyçilər: professor Arif Babayev;
professor Mənsum İbrahimov

Fəthi MƏHBUB
AMK-nın dissertantı

AZƏRBAYCAN VƏ İRAN MUĞAMLARININ TARİXİ İNKİŞAF MƏRHƏLƏLƏRİ

Xülasə: *Məqalədə Azərbaycan və İran muğamlarının inkişafı və tarixi mənşəyindən bəhs edilir. Burada muğamların tarixi inkişafının bəzi mərhələləri (və ya hissələri, bölmələri) izah olunur. Eləcə də, orta əsrlərdəki tarixi şəxsiyyətlərin və muğamşünas alimlərin fəaliyyətlərinə diqqət yetirilir. Yekun olaraq müasir dövr muğamlarının inkişaf yolları geniş şəkildə araşdırılır.*
Açar sözlər: *Muğam, dəstgah, Azərbaycan, İran, Barbəd*

Muğam sözünün ətrafında müxtəlif fikirlər söylənilmişdir. Bir sıra muğamların, şöbələrin və guşələrin adlarının ərəb və ya fars mənşəli sözlər olduğu çoxlarına bəllidir. Halbuki bu iki dil ilə yanaşı, türk dili də Şərq mədəniyyətinin əsas dillərindən biri olmuş, başqa sözlə desək, İslam mədəniyyəti bu üç dildə yayılmış və inkişaf etmişdir. Ona görə istər ədəbiyyatda, istər musiqidə, istərsə də şəriyyət hüdudunda türk dilini bu mədəniyyətdən ayırmaq olmaz. Digər tərəfdən, muğam – mənəvi aləm, ruhi qida anlayışı baxımından, qədim Şərq ölkələrinin dühasıdır, orada məskunlaşan, güzəran keçirən xalqların kəşfi, ixtirasıdır. Bu geniş torpaqlarda yaşayan xalqların hər biri muğam yaradıcıları kimi fəxr etməyə, "mənimdi" deməyə, güvənməyə, sevinməyə haqqı var. Fikrimizcə, inkaredilməz həqiqəti hamılıqla qəbul etmək, bu baxımdan yanaşmaq daha səmimi olar.

Azərbaycan minilliklər boyu qədim Şərq ölkələrilə təmasda, qarşılıqlı mədəni əlaqədə olmuşdur. Eradan əvvəlki minilliklərdən üzübəri xalqımız bir sıra güclü dövlətlər yaratmışdır. Onlar öz qudrəti, mənəvi dünyası və zəngin adət-ənənəsilə seçilən dövlətlərdir. Həmin dövrdə Şərq aləmilə əlaqələrimiz daha güclü və təsirli olmuşdur. Belədirsə, muğamlarımızın kökləri həmin dövlətlərin tarixi ilə də sıx bağlıdır.

İran musiqisinin parlaq günləri İran padşahı Xosrov Pərvizin hakimiyyəti dövrünə (590-627, milad) təsadüf edir. Bu dövrdə musiqi sənəti çox inkişaf etmişdir. Bir sıra görkəmli musiqiçilər – Barbəd və çəng alətinin ifaçısı Nəkisa da, Bamşad, Ramtin, Azadvar Çəngi, Sərkeş bu dövrdə yaşayırdılar. Barbəd çoxlu mahnıların müəllifi və yaradıcısı olmuşdur. Barbəd mahnıların təkrar ifa edilməsinin qarşısını almaq üçün hər ilin günlərinə və aylarına dəstgah (muğam mənasında) və mahnılar bəstələmişdir. Hər günün və mövqeyin özünəməxsus ifa tərzləri var imiş.

Səlibi öz "Şahnamə" əsərində yazmışdır ki, Barbəd Xosrov Pərvizlə ilk görüşündə "Yəzdan Afərid" dəstgahını, sonra isə "Pərto Fərxar" və ondan da sonra "Səbz dər səbz" (Yamyaşıllıqda) mahnısını ifa etmişdir və bu məclisdəki bütün qonaqlar tərəfindən çox gözəl qarşılanmışdır. Bu gözəl musiqiçi padşahın da yanında yüksək səviyyədə hörmət qazanmışdır. İranın məşhur şairi Firdovsi Barbədin həyatının sonunu şeirlərində təsvir edərək yazır ki, "Şiruye öz atası Xosrov Pərvizə qarşı usyan etdi və

Barbəd Xosrov Pərvizlə görüşmək məqsədilə zindana gedir, onun üçün çox kədərli bir avaz ifa edir, sonra dörd barmağını qırır, ud alətini digər əlində saxlayıb qayıdır evinə və musiqi alətlərinin hamısını yandırır.

Əgər dəst mən zin sepəs niz rud. be sazəd be mən bər məbada durud.
Be suzəm həme alətə xiş ra. bedan ta nəbinəm be əndiş ra.
Be borrid hər çar ənquşt xiş. boride həmi daşt dər moşt xiş.
Ço dər xane şod atəşi bər fruxt. həme alətə xiş yeksər be suxt.

Mənası:

Mənim əllərim bundan sonra mahnı çalsa mənə alqış olmasın!
Evinə gedəndən sonra bir od yandırdı və bütün çalğılarını oda atıb yandırdı.
Hər dörd barmağının dördünü də kəsdi, kəsik barmaqlarını ovucunda saxladı.
Bütün çalğılarımı yandıraram ona görə ki, bir yaxşı düşünən görmürəm.

Barbəd dahi bir musiqi ustadı idi. Bu məşhur musiqiçi həftənin, ayların adı ilə bağlı olan 7 "Xosrovani" nəğmə və 30 mahnı, 360 dəstgah bəstələmişdir. Nizami onun ifa etdiyi 30 gözəl mahnı və avazların adını əsərlərində xatırladıb. Misal üçün: "Gənci-bad-avərd" (yel gətirmiş dəfinə), "Arayişi-xurşid" (günəşin bəzəyi, nizamlanması), "Rameşi-can" (ruhu oxşayan, ruhun rahatlığı), "Nuşin badə" (Nuş olsun), "Novruzi-Key Xosrov" (Key Xosrovun yeni günü), "Səbzdərsəbz" (yamyaşıllıq), "Təxti-Ərdəşir" (Ərdəşirin taxtı), "Diləngiz" (ürəyəyatan), "Xosrovani" (padşah, hökmdar), "Çəkavək" (torağay, tarla quşu), "Came-dəran" (paltar yırtan), "Çerağ-roşən" (yanar çıraq), "Şəbdiz" (At adı), "Sərvistan-mah" (Aylı, sərvağacı bol olan yer), "Qönçeyi-kəbki-dəri" (qönçəyəbənzər, çilli kəklik, burada gözəl qız), "Şadrəva" (mərhum), "Şadürvan mirvarid" (mirvarinin şölələnməsi, fəvvarə vurması), "Səbzi-bahar" (yaz yaşılığı), "Baği-Səyavuş" (Səyavuşun bağı), "Rahi-gül" (gül yolu, gül muğamı), "Şad-bad" (sevindirici), "Gənci-süxtə" (yanmış dəfinə), "Novruzi-Bozorg" (böyük Novruz) "Novruzi-kuçik" (kiçik Novruz), "Dər-ğəmi gülzar" (gülzarın kədəri), "Qolnuş-zirəfkənd" (Təməl), "Nəhoft" (gizlin) və s. Bu melodiyaların bəziləri İran dəstgahlarında (fars musiqisində "dəstgah" muğam deməkdir) indi də var. Mənbələr İran musiqi dəstgahlarının yaranma tarixini Barbədə istinadən verirlər. Məlum məsələdir ki, muğamlar Barbəddən də qabaq var imış, ancaq ola bilsin ki, bu sənətkar onların üzərində müəyyən dəyişiklər etmişdir. Hər halda sadaladıqlarımız İran və Ərəb musiqisinin İslamdan sonra əsas mənbəyi hesab edilir. Çünki Şərq ölkələri sənətin bu sahəsində çox muhafizəkardır.

Əgər İran musiqisinin bütün tarixi inkişaf mərhələsini nəzərdən keçirsək, onu 3 əsas dövrə ayırmaq olar:

1. Erkən dövr. Tarixi araşdırmalarda sənəd və rəsmi yazıların kifayət qədər olmadığı və xalq yaddaşının mifoloji təfəkkürlə qovuşmasına əski dövr deyirlər. Deməli, İran musiqisində Midiya dövründən başlayaraq İslam dininin yaranmasına qədərki dövrü Erkən (Əski) musiqi adlandırmaq olar.

2. Qədim dövr. İslam dövrünün ilk yaranmasından Nəsirəddin şah hökümətinə (Qacar şah) qədər olan zaman kəsiyini mövcud sənədlər əsasında Qədim musiqi dövrü adlandırmaq olar.

3. Müasir dövr. Nəsirəddin şah dövründən (XIX əsr) də indiyə qədər Müasir musiqi dövrü adlanır. Çünki bu dövr haqqında mötəbər istinadlar və araşdırmalar, o cümlədən əlyazmaları, kitablar, risalələr, qrammofon yazıları, audiokaset səsyazması mövcuddur. İranın əski dövrünün musiqisi haqqında, keçmiş illərdə çoxlu kitablar çap edilib. Ancaq bir neçə məqam var ki, onların haqqında danışmaq çox vacibdir.

Solukilər hakimiyyəti İran mədəniyyətini Yunan mədəniyyətinə çevirməyə çox çalışdı. Ancaq tədqiqatçıların çoxunun fikrincə bunun əksi baş vermişdir. Yəni yunan mədəniyyəti İran mədəniyyətinin təsiri altında olmuşdur. O cümlədən Solukilərin fəaliyyəti İran mədəniyyətini dəyişməkdə idi: İranda yunan adı ilə 60 şəhər tikmişdilər, öz saraylarında yunanca danışırdılar, yunan teatrlarını tamaşaya qoyurdular və yunan musiqisi ifa edirdilər. Əlbəttə, bu vasitə ilə İran musiqisinə müəyyən təsirlər olurdu. Solukilər dövründə yunan musiqisinin İran musiqisinə təsiri böyük olmuşdur, yoxsa əksinə? Bu haqda da çoxlu fikirlər var. Ancaq əgər riyaziyyatçı, filosof, məşhur əski yunan musiqi bilicisi Pifaqorun həyat tarixçəsinə nəzər yetirsək, bu sualın cavabını aydın görərik.

Dr. Moyinin "Mədəniyyət" adlı kitabında oxuyuruq ki, Pifaqor (Fisağoras) Misir, İran, Hindistan səfərlərində bu ölkələrin alimlərindən bəhrələnib. O, e.ə. VI əsrin axırlarında Yunanıstana qayıdır və bir sıra bilicidən ibarət dini, siyasi və mənəvi icma yaradır. Bu icmanın təşkili fikrini Pifaqor Şərqin bilicilərindən, xususilə o dövrün İran ziyalılarından götürmüşdü. Çünki o dövr fars moğlarının belə bir gizlin icmaları var idi ki, sonralar İslam dövründə də davamlandı. Məsələn, İsmailiyyə icması və İxvanul Səfani təşkil edilmişdi. Bu iş məşrutiyyət dövrünün qarışıq vaxtlarında da davam olundu və ola bilər, indi də var. Ancaq Pifaqorun səssıraları ilə bağlı məşhur qamması bizim üçün xüsusilə əhəmiyyətlidir. Yəni hələ iki min il bundan öncə qammanın nizamlanması Şərqdə tanınmış və açıqlanmışdır.

Bizim dövrdə Azərbaycan musiqisinin rədifləri ilə İran musiqisinin rədifləri arasında çoxlu yaxınlıq vardır. O cümlədən "Çahargah", "Mahur", "Nəva" demək olar ki, eyni melodiyaya malikdir və bərabər sayda şöbə-guşələri var. "Bayatı-kürd", "İsfahan", "Hümayun" və "Şüştər"in də bənzərlikləri az deyil. Guşələri oxşar olan ayrı-ayrı dəstgahlar da vardır. Azərbaycan musiqi rədifləri İran musiqi rədifləri kimi qocaman və etibarlıdır. Ancaq guşələri azdır, lakin əvəzində çoxlu avaza malikdir. Təəssüflər olsun ki, iranlılar türk musiqisinə öz musiqilərinin ikinci nüsxəsi kimi baxırlar. Həqiqətən də bu iki ənənə əslində bir-birindən asılı olub və tədricən ayrılıblar.

"Qabusnamə"nin müəllifi Keykavus (kitabın tərcüməçisi professor Rəhim Sultanov) "Musiqişunaslıq qaydaları haqqında" fəslində o dövrdə (XI əsr) muğamların şərhini verir. O, əsərdə 12 məqamın – "Rast", "Badə", "İraq", "Uşşaq", "Zirəfkənd", "Busəlik", "İsfahani", "Bəstə", "Mavəraünnəhr", "Xəfif", "Rah" ("Xəfif"in əksidir), "Nəva"nın adını çəkir. Bu barədə sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Abbasqulu Nəcəfzadə əsərlərində və müxtəlif elmi-seminarlarda geniş məlumat vermişdir. Beləliklə, hələ XI əsrdə 12 məqamın əsasında eyniadlı guşələrin mövcudluğu aydınlaşır.

Dahi Nizami Gəncəvinin poemalarında Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin yüksək professionalığı öz əksini tapmışdır. Bu poemalarda muğam, təsnif formalarına, rəqs melodiyalarına, musiqi alətlərinə, eyni zamanda onların ifaçılarına, xalq-pro-

fessional musiqiçilərə, xanəndə və instrumentalçılara, rəqs sənətinə geniş yer verilmişdir. Şairin poemalarında o dövrün musiqi alətləri haqqında daha ətraflı məlumat alırıq. A.Nəcəfzadənin tədqiqatlarına görə, dahi şair öz əsərlərində 40-dan artıq musiqi alətinin (saz, həftisaz, setar, tənbur, qanun, ud, rud, ney, sur, təbil, dəf, döhül, çərəs, zəng, şeypur, nəfir, şaxnəfir, çəng, bərbət, rubab və s.) adını çəkmiş, onların səslənməsindən bəhs etmişdir.

Dünyada məqamı bilməyən bir kəs,
Pərdəli yolları düz gedə bilməz.

Bu beytdə məqamın bir neçə pərdədən ibarət səssırası olduğu da müəyyənləşir. Nizamının şeirlərində Azərbaycan muğamlarını tərif edən misralar da az deyil. Məsələn, "Xosrov və Şirin" poemasında Nizami 8 muğamın adını çəkir. Onlar aşağıdakı ardıcılıqla verilir: "Rast", "Uşşaq", "Hesari", "İraqi", "Novruzu", "İsfahan", "Rəhavi" və "Zirəfkənd". Bunlardan bəzilərinin adları ("Rast", "İraq", "Uşşaq", "Zirəfkənd") "Qabusnamə"də də çəkilir.

Bu incilər ənənəvi klassik musiqi sənətinin irsini təşkil edir. Onlar indi də muxtəlif xalqlar arasında geniş yayilmış, özünə şöhrət qazanmışdır. Ümumiyyətlə, Şərq xalqlarının musiqisinin (Yaxın və Orta Şərq incəsənətində xususi musiqi sistemlərinə, məqamlara, melodik modellərə və s. əsaslanmış muğam, makom, makam, dəstgah, raqa, nuba adlanan irihəcmli, silsilə quruluşlu əsərlər məhz bu qəbildəndir) professionallıq məsələsi bu günə qədər hələ də bütöv şəkildə işıqlandırılmamışdır. Əlbəttə, milli musiqinin nəzəri əsaslari Əl-Fərabi (870-950), İbn Sina (980-1037), Səfiəddin Urməvi (1230-1294), Əbdülqadir Marağalı (1353-1435), Əbdülrəhman Cami (1414-1492) kimi böyük musiqişünasların risalələrində öz əksini tapmışdır. Bu mənada Şərq musiqi alimlərinin mühüm xidmətləri vardır. Adlarını çəkdiyimiz alimlərin diqqəti cəlb edən cəhətlərindən biri də, onların praktika ilə möhkəm əlaqə yaratmalarıdır. Fərabi müxtəlif alətlərdə (ney, tənbur, ud) eyni məharətlə çala bilirdi. İbn-Sina musiqi məqamlarını 8-dən 12-yə qədər artırmışdır. O, udun strukturunda müəyyən dəyişiklər etmişdir. Səfiəddin Urməvi virtuoz instrumentalçı kimi məşhur idi. O, udun "bas" növünü yaratmış, ilk dəfə 12 muğamı və onun növlərini sistemləşdirmişdir.

XX əsr Azərbaycan musiqi elmində Ü.Hacıbəyli milli məqam nəzəriyyəsinin bünövrəsini qoymuşdur. Onun "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" (1945) fundamental elmi əsərinin meydana gəlməsi ilə musiqi elmində yeni səhifə açıldı.

Azərbaycan muğamşünaslığının başlıca uğuru musiqi yaradıcılığı sahəsində çoxlu əsərlərin (dəstgahlar, zərbli muğamlar, təsniflər, rənglər) nota yazılmasıdır. Azərbaycan Sovet hakimiyyətinin ilk illərində fəal sürətdə şifahi-professional musiqi əsərləri, o cümlədən muğamlar, zərbli muğamlar, təsniflər toplanıb nota yazılmağa, nəşr olunmağa, öyrənilməyə başlanır. 1927-ci ildə ilk Azərbaycan mahnıları məcmuəsi işıq üzü görür. 33 mahnıdan ibarət bu məcmuəni Ü.Hacıbəyli və M.Maqomayev məşhur xanəndə C.Qaryağdıoğlu və Z.Hacıbəyovdan nota yazmışlar. Məcmuəyə bəzi təsniflər və "Qarabağ şikəstəsi" kimi şifahi-professional musiqi numunələri də daxil edilmişdir. 20-30-cu illərdə muğamların not yazısının ilk numunələri nəzəri cəlb edir.

Musiqişünas Q.İsmayılovanın "M.Maqomayev" monoqrafiyasında qeyd edildiyinə görə, ilk dəfə muğamı ("Rast") 1928-ci ildə məşhur tarzən Qurban Pirimovun

ifasında M.Maqomayev nota köçürmüşdür. Böyük dirijor və görkəmli bəstəkar Niyazinin muğamların nota yazılmasında rolunu da xususi qeyd etməliyik. O, 1935-ci ildə "Rast", "Şur" dəstgahlarını vokal-instrumental şəkildə məşhur xanəndə C.Qaryağdıoğlunun ifasından nota yazmışdır. Niyazinin nota köçürdüyü bu muğamlar çap olunmamışdır.

1936-ci ildə "Azərnəşr" üç dəftər (instrumental variantda) Azərbaycan muğamları nəşr edir. Bu muğamlar ustad tarzən-pedaqoq, Azərbaycan SSRİ əməkdar incəsənət xadimi Mansur Mansurovun ifasında yazılmışdır. M.Mənsurov muğamların sirlərinə dərindən bələd olan ensiklopedik biliyə malik sənətkar idi. Hər dəftər bir muğamı özündə cəmləşdirir. Belə ki, "Rast dəstgahı"nı və "Zabul dəstgahı"nı T.Quliyev, "Dügah dəstgahı"nı isə Z.Bağırov nota almışdır. Hər üç muğam L.Rudolfun harmonizəsində verilmişdir. Bu harmonizəni fortepiano üçün tərtibat saysaq, daha düzgün olar. Bəzi hallarda burada harmonizələr (ahənglər) süni şəkildə mürəkkəbləşdirilir. Elə bunun nəticəsində də muğam melodiyasına uyuşmayan muşayiət yaranır.

Muğam dəstgahlarının, zərbi muğamların, kiçik tərkibli muğamların, habelə təsnif və rənglərin təşəkkülündə, formalaşmasında və inkişafında xanəndə və sazəndə kimi sənətkarlarin şəksiz böyük rolu var. Ələlxüsus, Azərbaycan şifahi professional musiqisinin ən mürəkkəb və monumental janrı olan dəstgahın ifasını onlar ənənəvi qanun-qayda çərçivəsində əvvəl musiqi cümləsi və avazların, sonra isə guşə və şöbələrin müəyyən ardıcıllığı əsasında icra edirlər. Belə təqdirdə dəstgahın melodiyaları və ritmləri müəyyən qədər dəyişilir, transformasiyaya uğrayır, müxtəlif variantlığa düçar olur, lakin öz məqam-intonasiya əsasını sona qədər qoruyub saxlayır. Şübhəsiz ki, bu cür qayda-qanunlar çərçivəsində əsl ifaçı-ustadın yaradıcılıq fantaziyası üçün geniş imkan yaranır.

1936-ci ildə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının nəzdində yaranmış Elmi-Tədqiqat Kabinetinin də muğamların toplanmasında rolu var. Xalq musiqisi üzrə Elmi-Tədqiqat Kabinetinin Azərbaycan rayonlarına üç ekspedisiyası olmuşdur. Üçüncü ekspedisiya Gəncə şəhərinə (1938) idi. Bu ekspedisiyada o zaman Gəncədə olan Q.Pirimovdan "Şur" muğamı, bir sıra təsnif və rənglər nota yazılır. Görkəmli bəstəkar Q.Qarayev, F.Əmirov, T.Quliyev, Z.Bağırov və musiqişünas M.İsmayılov tanınmış xanəndələr S.Şuşinski (1889-1965), C.Qaryağdıoğlu (1861-1944), Z.Adıgözəlov (1899-1963) və tarzən Q.Pirimov (1880-1965) kimi ustadlardan muğam və təsnifləri nota salmışdır. Belə ki, Q.Qarayev "Şur"muğamını, F.Əmirov xanəndə Bilal Yəhyadan "Rast", "Segah", "Şur" muğamlarından bəzi şöbələri, T.Quliyev Z.Adıgözəlovun ifasında "Rast"muğamını, M.İsmayılov isə C.Qaryağdıoğlu və digər xanəndələrin ifasından bir sıra təsnif nota yazmışdır.

Yuxarıda göstərilən muğamların məhz C.Qaryağdıoğlu, Z.Adıgözəlov, Q.Pirimov, M.Mənsurovdan nota yazılması təsadüfi deyil. Doğrudan da bu ustadlar xalqımızın klassik musiqisini, onun muğamlarını bütün şöbə və guşələri ilə hafizələrində yaşadıb bizə çatdırmışlar. Yeri gəlmişkən, onu da deyək ki, T.Quliyevin yazdığı "Rast" vokal-instrumental şəkildə muğamın ilk not yazısıdır. O, fortepiano üçün işlənmiş əvvəlki not yazılarından daha kamil və təkmildir. Bu not yazısının, həmçinin Q.Qarayevin nota saldığı "Şur"un elmi-etnoqrafik və tədris-metodiki dəyərini hiss

edən V.Belyayev həmin muğamlardan bəzi parçaları "Oçerki istorii muzıki narodov SSR" dərsliyində çap etdirmişdir. Dəstgah şəklində muğamların ilk nəşrləri qiymətli başlanığıc oldu.

50-ci illərdə şifahi-professional musiqinin bilicisi, bəstəkar, musiqişünas Nəriman Məmmədov muğam dəstgahların bütöv silsilə şəklində yazılması işinə başlayır. Bunun nəticəsində müxtəlif illərdə "Bayatı-Şiraz" və "Şur" (1962) instrumental, "Çahargah" (1970) və "Rast" (1978) vokal-instrumental muğam dəstgahı Moskvanın "Sovetski kompozitor" nəşriyyatında, "Rast" və "Şahnaz" (1963), "Çahargah" və "Hümayun" (1962), "Segah-zabul" və "Rəhab" (1965) instrumental muğamları isə Bakıda nəşr edilmişdir.

Muğamların intensiv şəkildə not nəşrləri ("Rast", "Şur", "Dügah", "Segah-Zabul", "Hümayun", "Rəhab", "Şahnaz" və b.) bir çox təsnif və rənglərin çap olunması, o cümlədən S.Rüstəmov 2 dəftər "Azərbaycan xalq rəngləri" (1954 və 1956-ci illərdə), Ə.Bakıxanov "Azərbaycan xalq rəngləri" (1964), "Azərbaycan ritmik muğamları" (1968), R.Zohrabov "Azərbaydjanskiye tesnifi" (1983), "Azərbaycan zərb-muğamları" (1986), B.Mənsurov ifasından nota yazılmış "Azərbaycan dəraməd və rəngləri" (1984), "Azərbaycan diringi və rəngləri" (1986), not yazısı E.Mənsurov və A Kərimovundur) və b. bir sıra tədqiqat işinin, o cümlədən, oçerk və məqalələrin yazılması üçün təkan oldu. Beləliklə, şifahi-professional musiqi janrlarının ələlxüsus muğamların not yazısının bir neçə variantı yaranmış və onların yaradıcı surətdə mənimsənilməsi üçün geniş imkanlar əldə edilmişdir.

Paralel olaraq Arazın o tayında inkişaf edən İran musiqisinin yeddi dəstgaha nizamlanma tarixi və bölümü Qacar şahları – Məhəmməd şah və Nəsirəddin şah dövründə xanəndə, çalğıçıların və musiqi müəllimlərinin təlim proqramına gedib çıxır. Burada biz muğam tarixini, ifaçıların adını dəqiq izləyə bilmirik. Onu deyə bilərik ki, keçmiş musiqiçilərin iş tərzlərində və əsas musiqi yollarında qədim nizamlanma qaydası tədricən pozuldu. Sənət ustaları milli musiqidə özbaşınalığın qarşısını almaq və qoruyub saxlamaq məqsədilə onları toplamağa və bir dəstgah, avaz və onlara uyğun guşələrin nizamlanması işinə başladılar. Demək olar ki, bu iş tarixin "Səfəvi" dövrünün sonu və yaxud da "Qacar"dövrünün əvvəlinə aiddir.

İran musiqisinin bölümü və nizamlanması, yeddi dəstgah, avaz və guşələr şəkilində təkmilləşməsi Qacar şahları – Fətəli şah dövrü və ya Məhəmməd şah hökumətinin əvvələrində rəsmiləşdi. Bu ehtimalın qərinəsi budur ki, indiki İranda fəaliyyət üçün meyarlar, işin əsası və musiqi müəllimlərin tədris yolları Məhəmməd şah dövrünün tədris müəllimlərinin meyarları ilə olmuşdur. Məsələn, kamança ustadları – Xoşnəvaz və Ağa Mətləb, santur ustadı Həsən xan (Santur xan adı ilə də məşhur idi), xususilə tar ustadı Ağa Əli Əkbər və başqalarının adını qeyd edə bilərik. Gülüstan, Türkmənçay müqavilələri nəticəsində parçalanma baş verdikdən sonra çalğıçılıq və oxuma üslubunun qədimliyini qoruyub saxlamaq işində də yollar ayrıldı. Ehtimal etmək olar ki, Fətəli şah və Məmməd Əli şah Qacar dövrünün musiqi ustadları milli musiqinin itib-batmasının qarşısını almaq və onları qaydaya salmaq, nizamlandırmaq üçün dəstgaha, avaz və guşələr şəklinə salmışlar. Nəsirəddin şah dövrünün musiqisində rast gələn avaz və məqamlar Səfəvilər dövründən öncə musiqi kitablarında rast

gəlinmir. Məsələn, "Bayatı-türk", "Əfşar", "Leyli və Məcnun", "Şur", "Rak", "Bayatı-kürd" və hətta onların bəzi digər adları Səfəvilər dövrünün kitab və risalələrində görünmür.

ƏDƏBİYYAT:

1. Bünyadov T.Ə. Əsrlərdən gələn səslər. B.: Azərnəşr, 1993, 264 s.
2. Həsənova C.İ. Azərbaycan musiqi elmində məqam nəzəriyyəsinin təşəkkülü və təkamülü məsələləri. // "Konservatoriya" jurnalı, 2009, №1, s.47-58.
3. Həşt qoftar dər bareye musiqi (3), Dariyuş Səfut, Tehran, Ərəs,1392 (2013).
4. Kiristən sen. Tərcumə (Ustad Rəşid Yasimi), İran dər zəmane Sasaniyan.
5. Məhəmmədzadə Seddiq Hüseyn. Aşnayi ba risalate musiqi,Tehran: Faxer-1379 (1999).
6. Məşhun Həsən. Tarix musiqi iran, fərhəng nəşr no-Tehran, 1:80 (2001). 366 s.
7. Faseh R.M. (Paşayev). Azərbaycan muğamlarında söz və musiqinin əlaqəsi. B.: Çıraq, 2004, 144 s.
8. Quliyev R.Ə., Əmrahov E. Böyük tarzən Mirzə Sadıq Əsədoğlu. // "Konservatoriya" jurnalı, 2009, №3-4, s.207-215.
9. Sonnət və təhəvvol dər musiqi İran. Jan Durinq, tərcumə (Sudabə Fəzayili), Tehran: Tus, 1382 (2003).
10. Zöhrabov R.F. Muğam. B.: Azərnəşr, 1991, 219 s.

Махбуб ФАТХИ
Диссертант АНК

ИСТОРИЧЕСКИЕ ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ И ИРАНСКИХ МУГАМОВ

Резюме: *Представленная статья раскрывает происхождения и этапы развития азербайджанских и иранских мугамов. Отмечаеться роль исторических личностей и ученых мугамоведов средневековья, а также раскрывается путь развития мугамов в третьем тысячитилетии.*

Ключевые слова: *мугам, дастгях, Азербайджан, Иран, Барбат*

Fathi MAHBOUB
Candidate for a degree of ANC

HISTORICAL STAGES OF DEVELOPMENT OF THE AZERBAIJANI AND IRANIAN MUGHAM

Summary: *The submitted article discloses origins and stages of development of the Azerbaijani and Iranian mughams. The role of historic figures and scientific mugham and of the Middle Ages is noted and also the way of development of mugham in the third millennium is revealed.*

Key words: *mugham, Azerbaijan, dastgah, Iran, Barbed*

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Rafiq Musazadə;
professor Fəxrəddin Dadaşov

Şəbnəm ŞIXƏLİYEVA
Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın dissertantı
Ünvan: Bakı, Ş.Bədəlbəyli küçəsi, 98
Email: shabnam.shixaliyeva@mail.ru

ŞÜŞTƏR MUĞAMININ RƏNGLƏRİNƏ DAİR

Xülasə: *Məqalə instrumental rəng janrı haqqındadır. Bu janr "Şüştər" muğamının nümunəsində araşdırılır. Şifahi ənənəli professinonal ifaçılq sənətində hər bir muğam dəstgahının özünəməxsus rəngləri vardır. Məqalədə "Şüştər" rənglərinin forma, melodiya və məqam xüsusiyyətləri təhlil olunur.*
Açar sözlər: "*Şüştər" muğamı, şüştər məqamı, dəstgah, rəng*

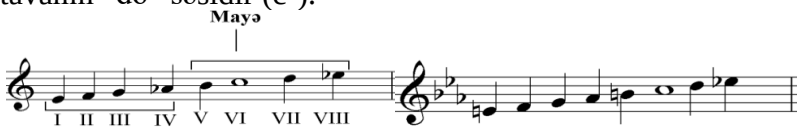
Rəng – Azərbaycan şifahi ənənəli professional musiqisinin instrumental janrıdır. Bu janr muğam dəstgahlarındakı mövqeyinə və roluna görə, üç növə bölünür: rəng, dəraməd, diringi. İnstrumental dəraməd dəstgahın əvvəlində sazəndə tərəfindən ifa olunur və "instrumental giriş" rolunu oynayır. Dəramədin melodiyası isə dəstgahın ən mühüm şöbələrini, intonasiyalarını, istinad pərdələrini əhatə edir. Dəraməddən fərqli olaraq, rənglər şöbələr arasında çalınır. Rənglərin dəstgahda tutduğu mövqe ifaçılar arasında onun bəzən "araçalğı" adlanmasına səbəb olmuşdur. Diringilər isə oynaq xarakteri, rəqsvari səcciyəsi ilə seçilir. Onların vəzni daha çox 6/8 ölçüyə malik olur. Bu ritmik roluna görə, oynaq rəqs melodiyaları dəstgahlarda diringi kimi də çalınır. Rəng janrının daha bir özəlliyi tempində və melodik xarakterindədir. Nikbin, şən və ya lirik əhvali-ruhiyyəli rənglər müvafiq olaraq, sürətli, orta, ağır templərdə olur. Dəstgah ifaçılığında ağır, təntənəli, marşvari, rəqsvari və mahnıvari xarakterdə olan rənglər mövcuddur. Ü.Hacıbəyli rəngləri "bəhrli musiqi" adlandırmış və janrı belə səciyyələndirmişdir: "Rəng və ya diringə təsnif kimi bir musiqi olub fəqət qoftəsi, yəni sözləri olmaz, yalnız çalınar, əksərən yüngül bəhrli olub rəqs havalarına bənzər. Rəng dəxi dəstgahlar arasında xanəndənin kamal və müvəffəqiyyətlə icra etdiyi mahiranə təğənni mütəaqib çalınıb sameyini məhzüz etməklə dəstəni dəxi qızışdırır, fəqət uzun çəkməyib təkrar dəstgahın mabədinə keçilir" [1, s. 220].

Dəstgahların iri yaxud kiçik həcmli olması rənglərə də təsir edir. Belə ki, iri həcmli muğamların rəngləri say etibarilə çoxdur. Kiçik həcmli dəstgah kimi çalınıb-oxunan "Şüştər"ə aid rənglər isə o qədər də çox deyil. Belə ki, "Şüştər" dəstgahında ifa edilən rənglər dəraməddən, "Şüştər" və "Tərkib" şöbələrinə aid bir neçə rəngdən ibarətdir. Maraqlıdır ki, "Şüştər" dəstgahının ilk şöbəsi "Əmiri" olsa da, ifaçılıqda bu şöbəyə aid rəng yoxdur. "Şüştər"ə aid bir neçə dəraməd nümunəsində də "Əmiri" şöbəsinə istinad edilmir.

Bu məqalədə təhlil olunan "Şüştər" rəngləri xalq artisti, professor S.Rüstəmovun "Azərbaycan xalq rəngləri" toplusunun I dəftərinə daxildir. Bu rənglərin hamısı "do" mayəli "Şüştər"də nota yazılmışdır. Azərbaycan məqamlarının Avropa major-minor sistemi ilə əlaqəsini araşdıran görkəmli musiqi nəzəriyyəçisi, professor M.İs-

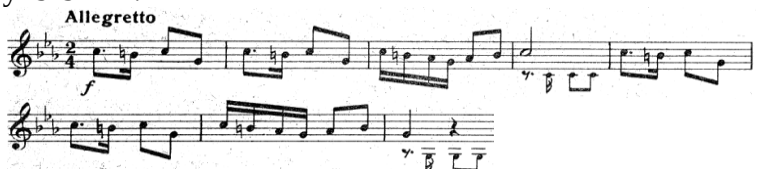
mayılov belə nəticəyə gəlmişdir ki, "Şüştər"in mayə ucalığı onun açar işarələrinin də hansı minor qammasına məxsus olduğunu göstərir [2, s. 95]. Bu baxımdan, "do" mayəli "Şüştər"ə əsaslanan dəraməd və rənglərin S.Rüstəmov tərəfindən do minora uyğun üç bemol işarəsi ilə, harmonik halda nota yazması nəzəri baxımdan düzgündür.

"Şüştər dəramədi". Dəraməd *Allegretto* tempində, 2/4 vəzndə, "Şüştər" dəstgahının ənənəvi tonallığında – "do" mayəli "Şüştər"də çalınır [3, s. 26]. Mayə ucalığı ikinci oktavanın "do" səsidir (c^2).

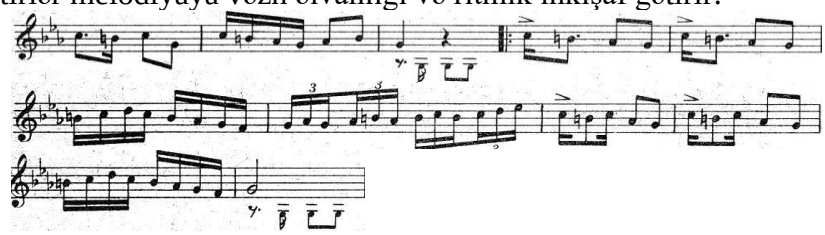


"Şüştər dəramədi" dəstgahın aşağıdakı şöbələrini və məqamın aşağıdakı istinad pillələrini əhatə edir: 1. **"**Şüştər" (mayəni ehtiva edən şöbə) – III, VI pillələr; 2. "Tərkib" – VII pillə; 3. "Ayaq" ("Şüştər"ə qayıdış) – III pillə. Beləliklə, dəraməddə məntiqlə dəstgahın əsas şöbələrinə "toxunulur".

"Şüştər dəramədi" üçhissəli formaya malikdir: $AB+CB+DB_1$. Bu üçhissəli formada rondo elementləri də özünü göstərir. Belə ki, formanın quruluşunda hər dəfə *b* cümləsinə qayıtması rondo əlaməti kimi çıxış edir. Birinci hissə (period) iki cümlədən qurulmuşdur: *a+b*. Periodun *a* cümləsi kvadrat quruluşludur, 8 xanədən ibarətdir. Cümlə təkrar quruluşlu 2 frazadan təşkil olunub: 4x+4x. Lakin fərqli kadanslar frazaları da fərqləndirməyə əsas verir. Belə ki, I fraza VI pillədə (mayə, do) bitərək yarım kadans, II frazası II pillədə (tamamlayıcı ton, sol) bitərək tam kadans yaradır. Bu frazaların ilk xanələrindəki (xanə 1 və 5) aşağı x_4 sıçrayışı melodiyaya xüsusi intonasiya aşılayır. Bu sıçrayış VI-III hərəkəti ilə baş verir (do-sol). Digər tərəfdən, fraza daxilində x_4 sıçrayışını və "do-sol-do" intonasiyasını ehtiva edən motivlərdə elə ilk andan "do" mayəli şüştərin məqam kökünü və özünəməxsus melodiya-məqam özəlliyi səslənir.

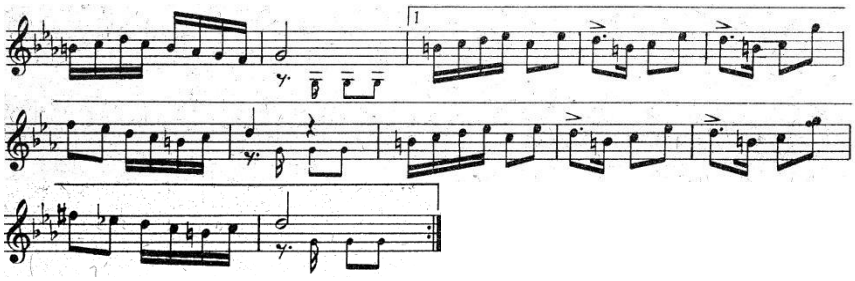


Birinci periodun *b* cümləsi *a* cümləsinin melodik materialı əsasında qurularaq, onu davam etdirir. Bu cümlə də 8 xanəli olub 2 frazadan əmələ gəlib: 4x+4x. *B* cümləsinin birinci frazası yarım kadansla, ikinci frazası tam kadansla bitir. Melodiyada ritmik dəyişiklik də özünü göstərir. Belə ki, onaltılıqların triol qruplaşmaları və punktirlər melodiyaya vəzn əlvanlığı və ritmik inkişaf gətirir:



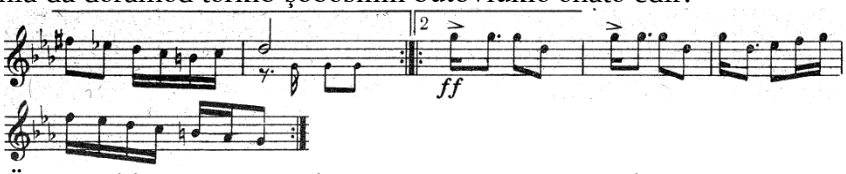
Dəramədin mərkəzi hissəsi iki cümlədən təşkil olunmuşdur: *c+b*. Orta hissənin *c* cümləsi yeni melodik materiala əsaslanır. Cümlə 5x+5x quruluşuna malik olub, iki frazadan təşkil olunmuşdur. Frazalar təkrar quruluşludur. Cümlənin özünəməxsus melodik xüsusiyyətlərindən biri də kvinta sıçrayışıdır. İkinci oktavada yuxarı istiqamətdə c^2-g^2 sıçrayışından sonra bu interval melodiyanın aşağı istiqamətdə hərəkətilə "doldurulur". Maraqlıdır ki, dəramədin mərkəzi hissəsində *c* cümləsi VII pillə ətrafında gəzişməklə yaranır. Bu pillə məqamın mayəsinin üst aparıcı tonudur, eyni zamanda "Tərkib" şöbəsinin (d) dayaq tonudur. Bununla da *c* cümləsi VII pilləyə əsaslanmaqla, dəstgahın "Tərkib" şöbəsini əhatə edir və VII pillədə yarım kadansla bitir. Bu cümlədə II pillənin oktavasının (f^2) yarım ton zilləşməsi (fis^2) müşahidə olunur ki, belə alterasiya da şüştər məqamı və muğamı üçün səciyyəvi olmasa da, melodik inkişafda özünü büruzə verə bilir:

***C* cümləsi Tərkib**



Mərkəzi hissənin *c* cümləsindən sonra gələn *b* cümləsi isə birinci periodun *b* cümləsinin eynilə təkrarıdır.

Dəramədin üçhissəli formasında üçüncü period iki cümlə birləşməsindən yaranmışdır: $d+b_1$. Bu period yeni melodik materialla başlayır. *D* cümləsi repriza sayəsində 8 xanəli olur və iki təkrar frazadan qurulur: 4x+4x. *D* cümləsinin III pillənin (g^1) zilindən, yəni ikinci oktavanın "g^2" səsindən başlaması kulminasiyaya səbəb olur. Bu cümlə aşağı enişlə, pilləvari şəkildə tamalayıcı tona doğru hərəkət edir. Qeyd edək ki, bu cümlədə III pillənin oktavası tərkib şöbəsinin zili kimi çıxış edir. Bununla da dəraməd tərkib şöbəsinin bütövlüklə əhatə edir:

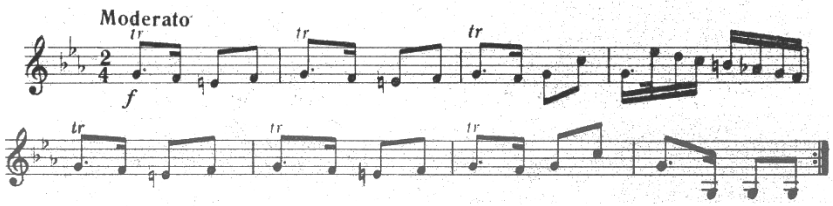


Üçüncü hissə və ümumiyyətlə, dəraməd b_1 cümləsi ilə bitir. Bizcə, bu cümlə, birinci və ikinci hissələrdəki *b* cümləsinin variantlı təkrarıdır. B_1 cümləsi 8 xanəli olub iki frazadan əmələ gəlmişdir. Hər iki frazada melodiya hərəkəti "do" mayəli şüştərin II pilləsindən (f) başlayaraq, mayəyə doğru hərəkət edir. Melodiyada k_3, x_4 sıçrayışları özünü göstərir. Birinci 4 xanəli fraza mayədə (c) bitməklə yarım kadans, növbəti fraza III pillədə (g) bitməklə tam kadans yaradır.

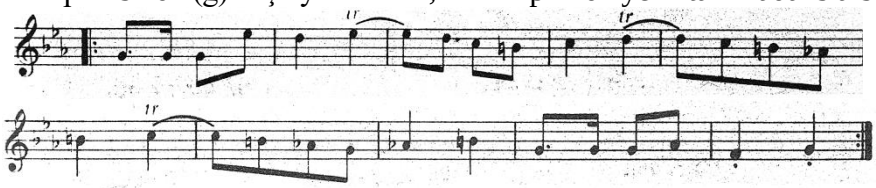
"Şüştər" dəstgahında ilk çalınan rənglərdən biri "Mayəyi-Şüştər rəngi"dir [3, s.27]. Adından göründüyü kimi bu, dəstgahın mayə şöbəsinə aid rəngdir və bu şöbədən sonra çalınır. Rəng əslində, "Ovşarı" zərbli muğamının instrumental variantıdır.

“Mayəyi-Şüştər” rəngi məqamın III, VI, VII pillələri üzərində dayanmaqla, “Şüştər”-“Tərkib”-“Şüştər” (“Ayaq”) sxeminə malik olur. Belə quruluş rəngə üçhissəlilik aşılayır. Bu isə məqamın quruluşunun formayaradıcı rolunu bir daha aydınlaşdırır.

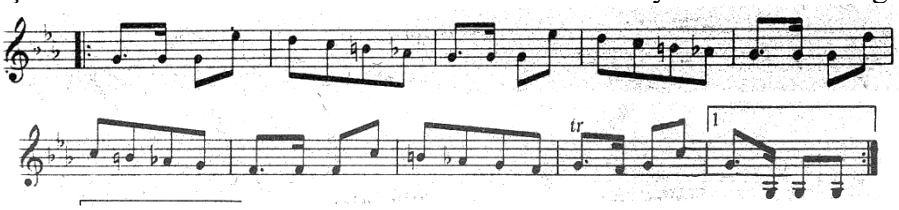
“Mayəyi-Şüştər rəngi” üçhissəli formaya malikdir: ABA_1. Rəngin birinci hissəsində (*A*) melodiyanın hərəkəti şüştər məqamının tamamlayıcı pərdəsi (g) ətrafında baş verir. 8 xanədən ibarət olan I cümlə (xanə 1-8) iki təkrar quruluşlu bərabər frazadan ibarətdir: 4x+4x. Bu cümlədə x_4, k_6 sıçrayışları özünü göstərir:



II cümlə (xanə 9-18) III-VIII pillələr arasında (g–es) k_6 intervalına sıçrayışla başlayır və aşağı enən sekventiv hərəkətlə III pilləyə (g) doğru istiqamətlənir. “Do” mayəli “Şüştər”in III pilləsində (g) başlayan cümlə, həmin pillədə yenə tam kadansla bitir:

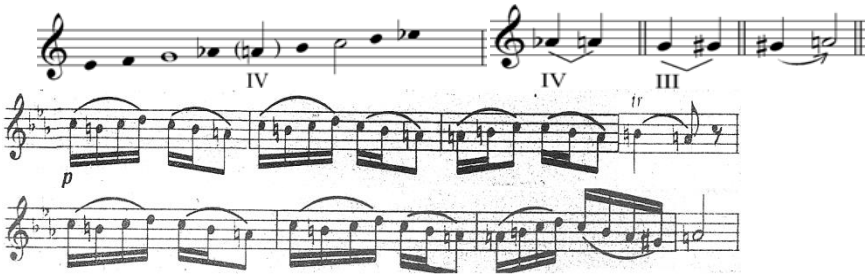


III cümlə isə (xanə 19-28) II cümlənin variantlı təkrarıdır. Bu cümlədə əvvəlki cümlənin melodik variasiyalanması baş verir. Həmin cümlədə k_6 (g^1-es^2) və l x_5 sıçrayışları (g^1–d^2, g^1–c^2) müşahidə olunur ki, bu da intonasiya ifadəliyini zənginləşdirir. III cümlənin daxilində təkrarlar və sekvensiyalı enmə özünü göstərir:



“Mayəyi-Şüştər rəngi”nin ikinci hissəsində (*B*) muğamın “Tərkib” şöbəsinə məxsus diapazon əhatə olunur. Bu period iki cümlədən ibarətdir və 8x+8x quruluşuna malikdir. I cümlə repriza işarəsi ilə çalınır və təkrar olunmaq sayəsində 8 xanəli cümlə əmələ gəlir. Cümlənin tərkib pərdəsindən (VII, d) vurğu ilə başlaması və fraza, cümlə sonluqlarının mayə pilləsində (VI, c) bitməsi bu şöbəyə məxsus olan məqam-melodiya xüsusiyyətini əks etdirir.

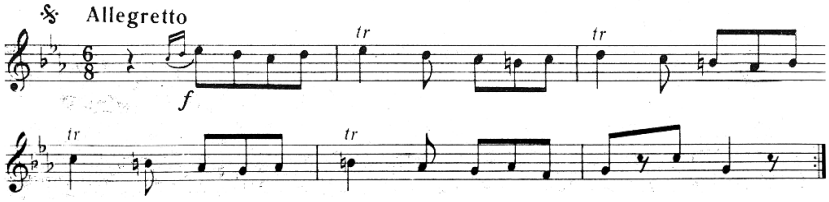
Rəngin *B* hissəsində II cümlə cavabverici xarakter daşıyır. Maraqlı cəhətlərdən biri də cümlədə baş verən məqam alterasiyasıdır. Belə ki, II cümlədə məqamın IV pilləsi – “lya bemol” yarım ton zilləşərək “lya bekar”a çevrilir (IV^+). Belə alterasiya nəticəsində məqamın III pilləsi də yarım ton zilləşərək “sol diyez” olur (III^+). Frazanın sonunda özünü göstərən “si bekar-lya bekar” və “sol diyez-lya bekar” kadansı, eləcə də cümlənin “lya bekar” ilə bitməsi şüştər məqamında alterasiyalı IV pilləyə dayaq tonu və yarım kadans səciyyəsi verir:



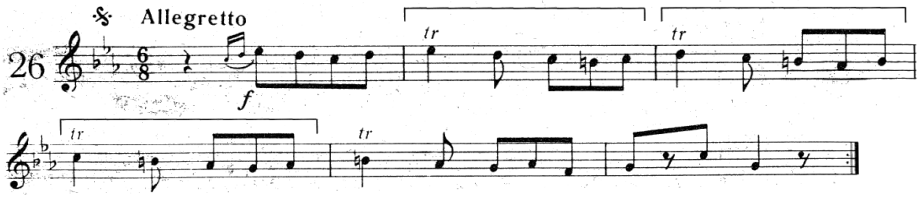
Rəngin reprizası –A_1 bölümü qısaldılmış formadadır, cəmi 8 xanəli bir cümlədən ibarətdir. Bu hissədə məqam alterasiyasından natural vəziyyətə qayıdış baş verir. Maraqlıdır ki, son 4 xanədə rəngin başlanğıc melodik frazasını eşidirk.

"Şüştər" dəstgahında çalınan daha bir rəng "Tərkib rəngi"dir [3, s. 28]. "Tərkib" – "Şüştər" dəstgahının əsas və iri şöbələrindən biridir. Bu şöbə məqamın VII pilləsinə istinad etsə də, onun melodik ibarə və cümlələri VI pillədə sonlanaraq mayədə bitir. Marşvari xarakter daşıyan 2/4 vəznli "Mayəyi-rəng"lə müqayisədə "Tərkib rəngi"nin tempi sürətli (*Allegretto*), vəzni 6/8 və musiqi məzmunu isə oynaq, nikbin ovqatlıdır.

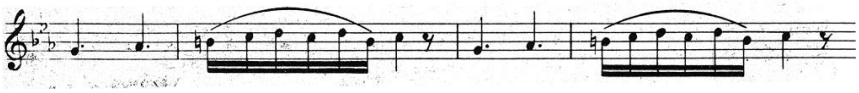
"Tərkib rəngi" ikihissəli formada olub, *A+B* quruluşundadır. Rəngin melodik quruluşu və inkişafı təkrarlar, variantlı təkrarlar, variantlılıq, sekvensiya, ornament (trel, forşlar, mordent), qeyri-simmetrik sintaksis kimi amillər əsasında baş verir. Rəngin birinci hissəsi (*A*) 2 cümlədən ibarət sadə perioddur. I cümlə (a) repriza işarəsilə təkrarlanaraq 6x+6x quruluşu alır və 12 xanədən ibarət olur. Başqa sözlə I cümlə 6 xanəli frazanın təkrarlanması ilə yaranır:



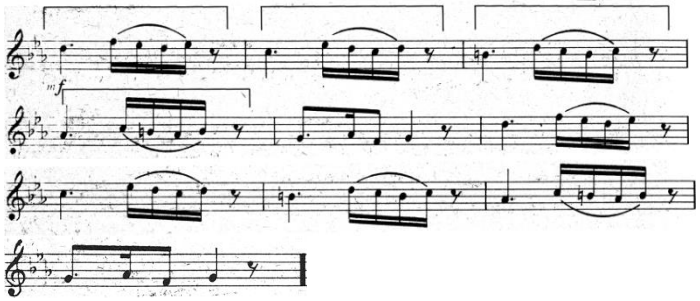
Hərəkətli, sürətli və qətiyyətli xarakterdə olan bu cümlə pilləvari şəkildə tonlarla aşağı enən sekvensiya quruluşundadır. Xanənin güclü hissəsində çərək notların trellə səslənməsi melodiyaya xüsusi məqam ahəngdarlığı və oynaq ifadəlilik verir. Mayənin üst mediantasından (es) pilləvari enən hərəkət tam kadansla bitir. Cümlə sekvensiya quruluşludur və 3 halqadan ibarətdir:



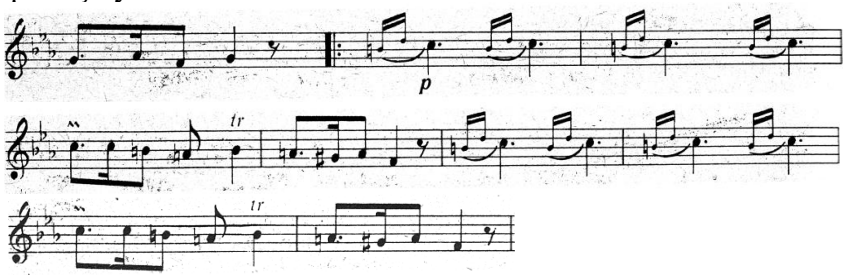
II cümlə 7-20-ci xanələri əhatə edir. Bu cümlə I cümləyə əks hərəkətlə başlayır. Cümlə 3 frazadan təşkil olunmuşdur: 4x+5x+5x. Birinci fraza (a_1) təkrar olunan iki motivdən əmələ gəlmişdir: 2x+2x=4x. Bu fraza 7-10 xanələri əhatə edir:



İkinci fraza (a_2) 5 xanədən ibarətdir, hər xanə bir motivi təşkil edir. Bu fraza 4 xanəli I frazanın əksinə – VII pillədən aşağı istiqamətlə pilləvari şəkildə tamamlayıcı tona (III) – tam kadansa doğru hərəkət edir. İkinci frazada melodiya enən sekvensiya hərəkətlidir. 5 xanəli frazada 4 sekvensiya halqası vardır. Sekvensiya halqaları tonal-pilləvari sekunda münasibətindədir. Lakin sekvensiya halqaları daxilində və onların sonu-başlanğıcı arasında tersiya münasibətləri də özünü göstərir. Bu frazada punktirlə də qarşılaşırıq. Üçüncü fraza ikinci frazanın eynilə təkrarıdır (a_2). Məhz bu təkrar hesabına II cümlə 5 xanə genişlənmişdir. Bu təkrar fraza da eyni sekvensiya ilə qurulmuşdur. Təkrar quruluşa malik II və III frazaları (a_2+a_2) əyani not misalı ilə göstərək:

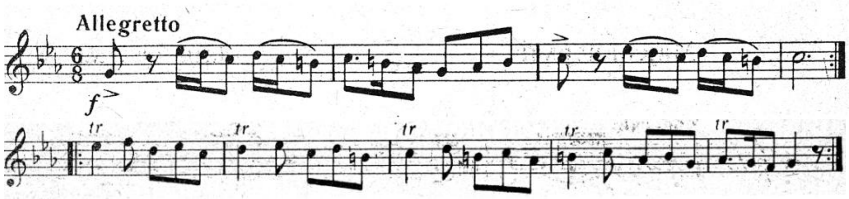


Rəngin ikinci hissəsi (*B*) iki cümlədən ibarətdir. 8 xanəli birinci cümlə kvadrat quruluşludur, təkrar quruluşlu iki frazadan (b+b) təşkil olunmuşdur: 4x+4x. Bu cümlə məqamın iki pilləsi – VI (mayə) və alterasiyalı IV pillə ətrafında gəzişməklə əmələ gəlir. Cümlədə "Tərkib" şöbəsinə xas olan alterasiya baş verir. Burada IV pillənin yarım ton zilləşməsi (lya bekar) və eyni zamanda III pillənin də yarım ton zilləşməsi rəngin melodiyasına yeni melodiya və intonasiya çalarları aşılayır və onun oynaq, nikbin ovqatını daha da artırır. Melodiya məqamın mayə pilləsində qərar tutmaqla başlayır:

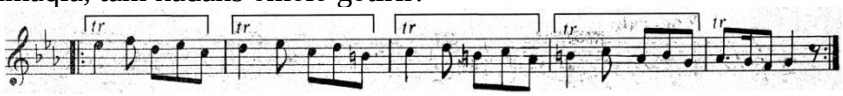


B hissəsində II cümlə məqamın alterasiya vəziyyətindən natural vəziyyətinə qayıdışı və melodiyanın tam kadansla bitməsilə səciyyələnir. 8 xanədən ibarət II cümlə də I cümlə kimi aşağı enişlidir. Təkrar motivli quruluşa bu cümlədə də rast gəlinir. II cümlə hər biri 4 xanədən ibarət olan iki frazadan əmələ gəlmişdir.

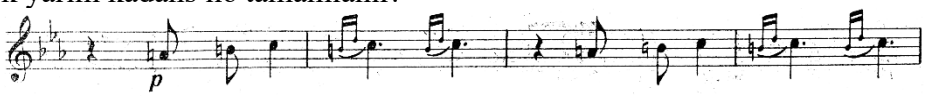
"Şüştər" dəstgahına məxsus daha bir rəng də "Tərkib" şöbəsinə aiddir və "Tərkib rəngi" adlanır [3, s. 29]. Bu rəng də 6/8 vəzndə olub, sürətli tempi *(Allegretto),* dinamik və ardıcıl hərəkəti, oynaq və şən xarakteri ilə səciyyələnir. "Tərkib rəngi" iki hissəli formadadır: *AB+CB*. Birinci hissə period formasındadır və iki cümlədən qurulmuşdur: *a+b*. Bu hissədə cümlə quruluşları qeyri-simmetrik düzümdədir. *A* cümləsi 9 xanəlidir və iki frazadan ibarətdir: 4x+5x:



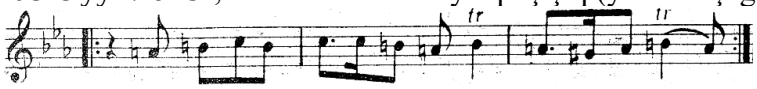
Pilləvari şəkildə məqam pillələrinin aşağı enişli ardıcıllığı ilə hərəkət edən ikinci frazada sekvensiya quruluşu özünü göstərir. Sekventiv hərəkət III pillədə (g) dayanmaqla, tam kadans əmələ gətirir:



B cümləsi də quruluş baxımdan qeyri-simmetrikdir (xanə 10-24). Bu cümlə 3 frazadan təşkil olunmuşdur. Cümlədə frazaların təkrar oluması ilə yanaşı, frazadaxili motiv təkrarları da baş verir. Ən başlıcası, *B* cümləsi tərkib şöbəsinə məxsus olan məqam alterasıyası ilə səciyyələnir. Məqamın IV pilləsinin zilləşməsi (a) və bu alterasiyaya müvafiq III pillənin də yarım ton artması (gis) melodiyada yeni intonasiya ifadəliliyinə səbəb olur. *B* cümləsinin ilk frazası (xanə 10-13) mayədə bitərək yarım kadans ilə tamamlanır:

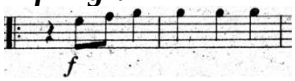


II fraza isə melodik cəhətdən I frazanın davamıdır. Bu fraza da yarım kadans ilə bitir. Lakin əsas fərq bundadır ki, II fraza tərkib şöbəsinə məxsus olan xüsusiyyəti daşıyaraq, alterasiyalı IV pillədə (lya bekar) dayanmaqla yarım kadans yaradır. Digər bir fərq də melodiyanın hərəkətində özünü göstərir. Əgər 1-ci fraza üçün yuxarı hərəkət səciyyəvidirsə, II frazada melodiya qarşışıq (yuxarı-aşağı) hərəkətə malikdir:



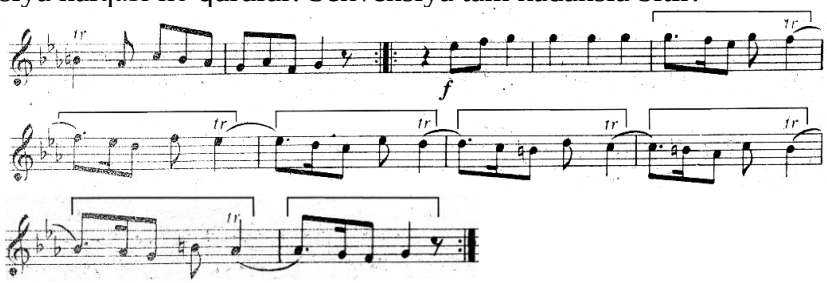
B cümləsində III fraza 8 xanəlidir (xanə 17-24). Bu frazada alterasiyalı "Şüştər"dən natural vəziyyətə qayıdış baş verir. Sekvensiyalı enən hərəkət sonda tamamlayıcı pillədə (III, sol) tam kadansla yekunlaşır.

"Tərkib" rənginin ikinci hissəsi də iki cümlədən ibarət perioddur: *c+b*. İlk cümlə *(c)* rəngin formasında və melodiya inkişafında mərkəzi yer turur. Məhz bu cümlədə melodiya öz kulminasiya nöqtəsinə çatır. Məqamın alt tetraxordundakı II və III pillələrin (f^1, g^1) oktava zilləşməsi nəticəsində (f^2, g^2) melodiyanın dinamizmi və gərginliyi artır, diapazon ikinci oktavanın "sol" səsinə qədər çatır və bu səs rəngin melodik kulminasiyasına çevrilir. Cümlə məqamın son pilləsindən (VIII, g) yuxarıya doğru yönələrək, ikinci oktavada ardıcıl səs sırası ilə ən yüksək kulminasiyada dayanır: ***es*^{2} – *f*^{2} – *g*^{2}:**



Sonra cümlə əks istiqamətdə qurulur və aşağı enən hərəkətlə oktava diapazonunu əhatə edir: g^2-g^1. Melodiyanın pilləvariliyi məqam pillələrinin enən ardıcıllığı üzərində baş verir. Cümlənin daha bir maraqlı xüsusiyyəti sekvensiyadır. Bu cüm-

lənin g^2-g^1 diapazonunda aşağı hərəkəti sekvensiyalarla baş verir və cümlə 7 sekvensiya halqası ilə qurulur. Sekvensiya tam kadansla bitir:



Rəngin forması *b* cümləsi ilə davamını tapır. İkinci hissənin (periodun) *b* cümləsi eynilə birinci hissənin *b* cümləsini təkrar edir. Bununla rəng ikihissəli formaya malik olur: *AB+CB.* Eyni zamanda rəngin quruluşunda refren əlaməti də nəzərə çarpır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Hacıbəyov Ü.H. Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər. // Seçilmiş əsərləri. Dörd cilddə, II c. B.: Azərb.SSR EA nəşriyyatı, 1965, s. 215-225.
2. İsmayılov M.C. Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi-metodik oçerklər. B.: Elm, 1991, 120 s.
3. Rüstəmov S.Ə. Azərbaycan xalq rəngləri. I dəftər. B.: İşıq, 1978, 60 s.
4. Zöhrabov R.F. Azərbaycan rəngləri (janr, lad-məqam və melodik xüsusiyyətlərin tədqiqi). B.: Mars-print, 2006, 250 s.
5. Zöhrabov R.F. Azərbaycan muğamları. B.: Təhsil, 2013, 336 s.

Шабнам Шихалиева
Диссертант БМА имени У.Гаджибекова

О РЕНГАХ МУГАМА «ШЮШТЕР»

Резюме: *Предметом статьи является инструментальный жанр «ренг». Данный жанр рассматривается на примере мугама «Шюштер». В традиционном профессиональном исполнительстве каждый мугам-дестгях имеет свои ренги. В статье анализируется структурные, мелодическиеи ладовые особенности ренгов мугама «Шюштер».*

Ключевые слова: *мугам «Шюштер», лад шюштер, дестгях, ренг*

Shabnam Shikhaliyeva
Candidate for a degree of Baku Music Academy

ABOUT THE REHGS OF MUGHAM "SHUSHTAR"

Summary: *The subject of this article is the instrumental genre of "reng". This genre is studied on the example of mugham "Shushtar". İn traditional professional performance, each mugham-dastgah has its own rengs. Author analyzes the structural, melodic, modal and cadence features of the rengs of mugham "Shushtar".*

Key words: *mugham "Shushtar", maqam shushtar, dastgah, reng*

Rəyçilər: fəlsəfə üzrə elmlər doktoru, professor Gülnaz Abdullazadə;
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Maya Qafarova

Mahirə QULİYEVA
AMK-nın müəllimi və dissertantı
Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7
E-mail: pianist777@list.ru

BALABAN ALƏTİ VƏ ƏLƏKBƏR ƏSGƏROVUN İŞLƏMƏLƏRİ

Xülasə: *Bu məqalədə balaban alətinin tarixi, inkişaf mərhələləri, texniki imkanları və quruluşu haqqında yığcam məlumat verilir. Alətin virtuoz ifaçısı Ələkbər Əsgərovun "Balaban məktəbi" adlı əlyazmasından bəzi nümunələr nəzərdən keçirilir. Həmin nümunələr bir daha Ələkbər Əsgərovun gördüyü mühüm işlərindən xəbər verir.*
Açar sözlər: *balaban, Ələkbər Əsgərovun əlyazmaları, inkişaf, klapan, müştük, nəfəs çalğı aləti*

Musiqi alətləri bədii və texniki imkanlarına görə biri-birindən fərqlənir. Bu fərq musiqi incəsənətinin inkişafına mühüm təsir göstərir. Musiqi alətlərinin inkişafını izləyərək bütün zamanlarda olduğu kimi, tədqiqatçılar ilk olaraq onların yaranma tarixinə diqqət yetirib, bənzər nümunələri müqayisəli şəkildə öyrənib və öz yaradıcıqlarında əks etdiriblər. Orta əsrlərdə yaşamış görkəmli ensiklopedist alimlər – Əbu Nəsr Fərabi, Səfiəddin Urməvi, Əbdülqadir Marağalı, Mirzə bəy və başqalarının risalələri bütün dövrlərdə olduğu kimi, müasir tədqiqatçılar üçün də əvəzolunmaz və qiymətli mənbədir. XIX-XX əsrlərdə yaşayıb-yaratmış digər azərbaycanlı musiqişünas alimlərin də tədqiqat işləri ifaçılıq sənətinin inkişafında əhəmiyyətli rol oynamışdır: Mir Möhsün Nəvvab, Ağalar Əliverdibəyov, Üzeyir Hacıbəyli, Əfrasiyab Bədəlbəyli, Süleyman Ələsgərov, Səadət Abdullayeva, Məcnun Kərim, Abbasqulu Nəcəfzadə və başqaları. Eyni zamanda xarici ölkələrin bir çox tanınmış alimlərinin də adlarını bu siyahıya daxil etmək olar: V.Belyayev, H.Farmer, E.Hornbostel, K.Zaqs, F.Karamatov, O.Matyakubov, B.Sarabayev, B.Ögel, M.Bardakçı, T.Vizqo və başqaları.

Tədqiq etdiyimiz "Azərbaycan nəfəs çalğı alətləri ifaçılığında Ələkbər Əsgərovun rolu" adlı dissertasiya işinin mövzusu bu günədək araşdırılmadığı üçün yaranan problemin öyrənilməsi məsələsini qarşıya əsas məqsəd kimi qoymuşuq. Fikrimizcə, tədqiqatın tələb olunan səviyyədə araşdırılması üçün aşağıdakı mövzuların əhatə edilməsi məqsədəuyğun hesab edilir:

1.Balaban alətinin inkişaf mərhələlərini nəzərdən keçirmək;

2.Ələkbər Əsgərovun Azərbaycan və xarici ölkə bəstəkarlarının əsərlərinin balaban aləti üçün köçürmələrini və işləmələrini təqdim etmək;

3.Ələkbər Əsgərovun çoxşaxəli yaradıcılıq fəaliyyətinə nəzər yetirmək;

4.Ələkbər Əsgərovun bəstələdiyi rəqs melodiyalarında məxsusi yanaşmanı təhlil etmək.

Tədqiqatın bir hissəsi balaban alətinin inkişaf mərhələləri və təkmilləşməsinə həsr edilib. Bu fəsildə e.ə yaranmış və müasir dövrdə ən çox istifadə edilən nəfəs çalğı alətlərimizdən biri olan balaban alətinin yaranma tarixi, etimologiyası, morfologiyası, inkişaf mərhələləri və təkmilləşməsi öz şərhini tapır.

Balaban alətinin yaranmasının çox qədim tarixi kökləri var. Buna görə də əsas

məqsədimiz tarixi mənbələrə əsaslanaraq onun inkişaf mərhələlərini öyrənməkdir. Balaban aləti ən çox sevilən və geniş istifadə olunan nəfəs alətlərindən biridir. Bir sıra digər Şərq ölkələrində də bu alətə rast gəlmək olar. Balaban müştüklü və gövdəsi ağacdan hazırlanmış 9 səs dəliyi olan nəfəs çalğı alətidir. Bu alət imkanlarına görə, digər nəfəs alətlərindən yumşaq səslənməsi və tembrinə görə fərqlənir. Diapazonu iki oktavaya yaxındır (kiçik oktavanın "sol" səsindən − II oktavanın "re", bəzən "mi bemol" və "mi bekar" səslərinə kimi də dodaq aparatı vasitəsilə əldə edilir). Balaban Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestr və ansambllarında solo və müşayiətçi funksiyasını daşımaqla yanaşı, həm də aşıq yaradıcılığında aparıcı alət rolunu oynayır. Balaban daha çox instrumental xalq yaradıcılığında geniş istifadə olunur. Bu alət klassik muğam yaradıcılığında, Azərbaycan folklor rəqs melodiyalarında və aşıq sənətində özünəməxsus yer tutur. Balaban aləti xüsusən ansambl, orkestr və aşıq dəstələrinə daxil edilir. Məhz bu səbəbdən, balaban mahiyyətcə eyni olsa da, müxtəlif adlarla və səslənmə tembrləri ilə fərqlənir: alt balaban, aşıq balabanı, bas balaban, bəm balaban, dəm balabanı, yastı balaban, böyük balaban, neyçə balaban, orkestr balabanı, tenor balaban, cürə (piccolo) balaban, klapanlı balaban və o cümlədən adi balaban. Balaban aləti təkmilləşdikcə onun forma və konstruksiyası dəfələrlə dəyişdirilib və yeni növləri yaradılıb. Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Abbasqulu Nəcəfzadənin "Azərbaycan çalğı alətlərinin izahlı lüğəti" adlı kitabında [1] balaban alətinin müxtəlif növləri haqqında geniş və izahlı bilgilər yer alır.

1. Adi balaban. Bu balaban növünə saya balaban deyilir, yəni gövdəsinin üzərinə heç bir naxış vurulmur. Həmçinin, alətin borusunun üzərinə klapan sistemi tətbiq edilmir. Adi balaban − sadə formalı həzin səsli alətdir [1, s. 19].

2. Cürə (piccolo) balaban. Cürə balaban borusunun kiçikliyinə görə digər balabanlardan fərqlənir. Qədimdə balabanın bu növü müəyyən əlverişli məqamlarda istifadə edilmişdir. Məsələn, "Şur" muğamının "mayə" və "sarənc" hissələri cürə balabanda daha gözəl səslənir [1, s. 52].

3. Aşıq balabanı. Bu balaban növü digərlərindən ən qədimidir və ulu ozan-aşıq sənətinin qədimliyi ilə əlaqədardır. Balabanın təkmilləşməsi üçün sənətkarlarımız daim axtarışlar aparıblar. Balaban alətindən xeyli əvvəl yaranmış ney, sümsü, bülban, musiqar və s. nəfəs alətlərinin hazırlanma prosesi sadə olsa da, balabanın təkcə səsoyadıcısı olan ağızlığı, qamış müştüyünü hazırlamaq üçün sənətkarlar xeyli əmək sərf ediblər. O cümlədən, Ələkbər Əsgərovun da balaban alətlərinin hazırlanmasında böyük əməyi olub.

Qədim dövrün alətləri olan sümsü və bülbanın inkişafı balabanın yaranması üçün zəmin yaratmışdır. Aşıq balabanı – digər növlərdən çalğı üslubuna və ifa tərzinə görə fərqlənir. Bu alət xüsusi spesifik çalğı üsullarına malikdir. Bu səbəbdən qamış müştüklər üfürülmə tərzinə görə yüngül və ağır olurlar. Məhz buna görə aşıq balabanın səsi vızıltılı olur. Aşıq balabanı dedikdə aşığı müşayiət edən balaban çalanın ifa etdiyi alət nəzərdə tutulur. İstər Şirvan (Şərq) aşıq məktəbi, istərsə də Qərbi Azərbaycan aşıq məktəbinin nümayəndələri aşıq balabanın müşayiəti ilə saz çalıb söz söyləməyi xoşlayırlar [1, s. 26].

4. Tenor balaban. Tenor − italyan sözüdür, dilimizə "saxlayıram" mənasında tərcümə olunur. Tenor balabanların üzərinə klapan sistemi tədbiq edilmişdir. Alətin borusu (bas balaban istisna olmaqla) digər növlərə nisbətən uzun olur. Bu səbəbdən alət bəm səslənir. Tenor balaban orkestr və ansambllardan istifadə edilən təkmilləşdirilmiş bala-

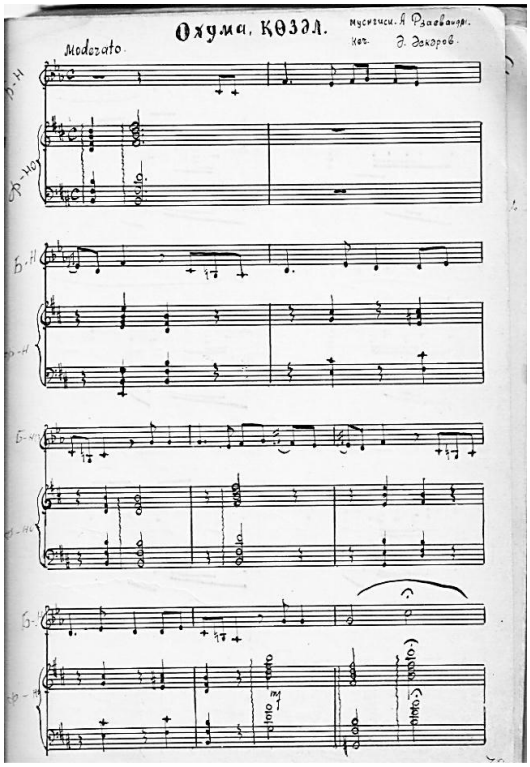
ban növlərindən biridir. Bu növ alətləri 80-ci illərdə hazırlayıblar [1, s. 177-178].

5. Alt balaban. Bu, adi balabana bənzəyir, lakin həcminə görə ondan bir qədər böyükdür. Tenor balaban − nisbətən zil səslənməyə malikdir. Alt balaban əsas balabandan xalis kvarta (x_4) intervalında bəm səslənir. Bu alət XX əsrin sonralarında − cürə, tenor, bas balaban növləri kimi təkmilləşdirilərək yaradılmışdır. Alt balabanın gövdəsi (borusu) üzərində klapan sistemi tədbiq olunmuşdur. Klapanlar vasitəsi ilə çətin ifa olunan bəzi səslərin (diyezli, bemollu) ifası nisbətən dəqiq intonasiyalı səsləndirilməsi əldə olundu [1, s. 21].

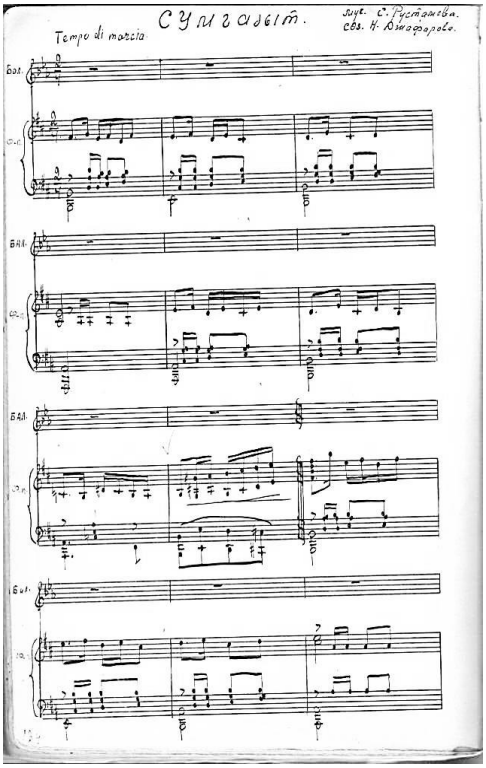
6. Bas balaban. Bu alət XX əsrin sonralarında hazırlanmışdır. Bas (basso) − italyan sözüdür. Azərbaycan dilində tərcümə olunaraq "bəm" sözünün mənasını verir. Hər bir nəfəs alətinin borusu nə qədər uzun olarsa, səsi bir o qədər də bəm olur. Bas balaban − xalq çalğı alətləri orkestrində istifadə olunur [1, s. 38].

Balaban aləti − solo xüsusiyyətlərinə görə də əvəzolunmazdır. Bu alət rəqs yaradıcılığında da geniş istifadə olunur. Əgər zurna daha çox vətənpərvər ruhlu "Cəngi", "Yallı" kimi rəqslərdə mühüm yer tutursa, balaban − lirik və həzin musiqilərdə üstünlük təşkil edir.

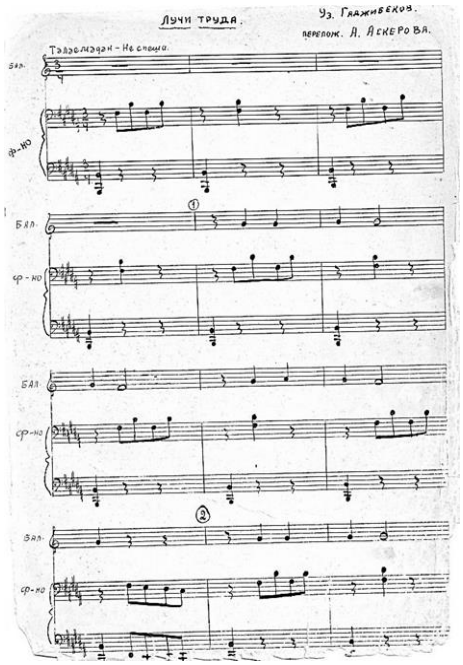
Balaban alətinin Azərbaycanda bir çox virtuoz ifaçıları olub. Onlardan biri də Ələkbər Əsgərovdur. O, Azərbaycan və xarici bəstəkarların əsərlərini balaban aləti üçün köçürərək balaban üçün tədris repertuarı yaratmışdır.Bu köçürmələr əlyazma halında onun şəxsi arxivində qorunub saxlanılır. Burada Azərbaycan bəstəkarları ilə yanaşı, Qərb bəstəkarlarının da əsərləri yer alıb. Həmin əlyazmalardan bir neçə nümunəni təqdim edirik.



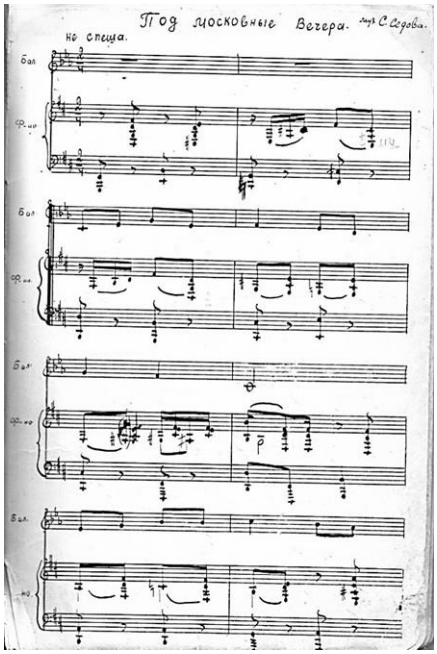
Nümunə №1: ***"Oxuma gözəl"***
mus. A.Rzayeva, köçürəni Ə.Əsgərov.



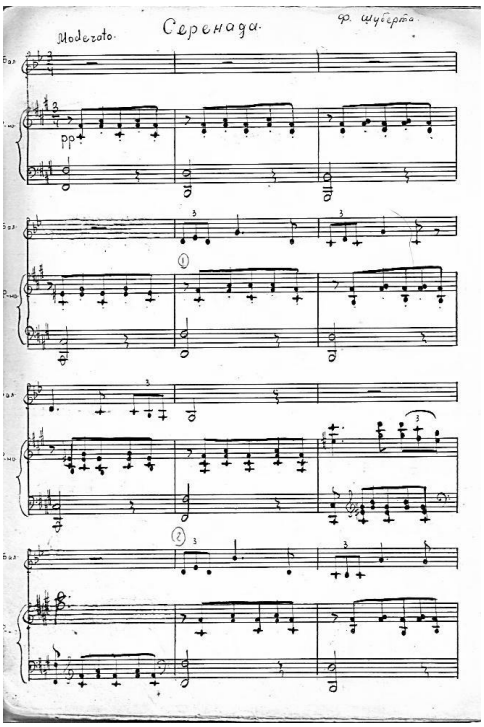
Nümunə №2: ***"Sumqayıt"***
mus. S.Rüstəmov, köçürəni Ə.Əsgərov



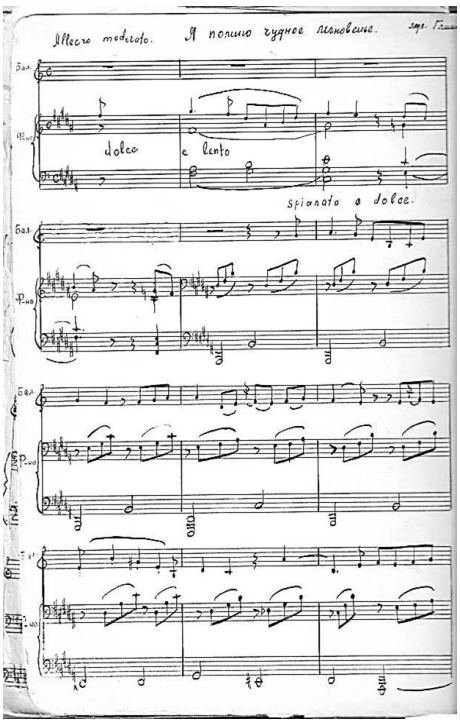
Nümunə №3: ***“Luçi truda”***
mus. Ü.Hacıbəyli, köçürəni Ə.Əsgərov.



Nümunə №4: ***“Podmoskovnıye veçera”***
mus. S.Sedoy, köçürəni Ə.Əsgərov.



Nümunə №5: ***“Serenada”***
mus.F.Şubert, köçürəni Ə.Əsgərov.



Nümunə №6: ***“Ya pomnyu çudnoye mqnoveniye”***
mus. M.Qlinka, köçürəni Ə.Əsgərov.

Not nümunələrindən göründüyü kimi, Üzeyir Hacıbəylinin Azərbaycan musiqi folkloru nümunələrindən biri olan "Əməyin işığında" (Nümunə №3, "Luçi truda"), Ağabacı Rzayevanın "Oxuma gözəl" (Nümunə №1), Səid Rüstəmovun "Sumqayıt" (Nümunə №2) kimi əsərləri Ə.Əsgərov balabanın bədii-texniki imkanlarına və diapazonuna uyğun şəkildə işləmişdir. O, bu zaman hər əsər üçün əlverişli tonallıqlar seçmişdir ki, bu da həmin əsərlərin balabanda daha gözəl və təsirli səslənməsi üçün əsas şərtlərdən biridir. Bu kimi xüsusiyyətləri Ə.Əsgərovun balaban və fortepiano üçün işlədiyi, eləcə də Avropa bəstəkarlarının əsərlərində də müşahidə etmək olur. Örnək olaraq Solovyov Sedoyun "Moskva ətrafı axşamlar" (Nümunə №4, *"Podmoskovnıye veçera"),* Frans Şubertin "Serenada" (Nümunə №5), Mixail Qlinkanın "Əsrarəngiz anları xatırlayarkən" (Nümunə №6, "Ya pomnyu çudnoye mqnoveniye") əsərlərini qeyd edə bilərik. Həmin əsərlərin Ələkbər Əsgərovun balaban üçün işləmələri bu gün də tədrisdə öz aktuallığını qoruyub saxlamaqdadır.

Nəticə olaraq qeyd etmək lazımdır ki, nəfəs çalğı alətləri olan balaban, zurna, tütək, klarnetin əvəzolunmaz ifaçısı Ələkbər Əsgərov Azərbaycan musiqisi ilə yanaşı, dünya xalqlarının musiqi mədəniyyətinə dərindən bələd olan və özünün geniş yaradıcılıq diapazonunda ustalıqla istifadə edən görkəmli musiqiçi olaraq tanınmışdır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Nəcəfzadə A.İ. Azərbaycan çalğı alətlərinin izahlı lüğəti. B.: MBM, 2003, 224 s.
2. Əsgərov Ə. Balaban məktəbi. Əlyazma. 60 s.

Махира ГУЛИЕВА
Преподаватель и диссертант АНК

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТ БАЛАБАН И ПЕРЕЛОЖЕНИЯ АЛЕКПЕРА АСКЕРОВА

Резюме: *В статье даётся краткая информация об истории развития национального инструмента балабан, о его устройстве и технических возможностях. Помимо этого представлены образцы переложений Алекпера Аскерова для этого инструмента, собранных в сборнике "Школа балабана". В сборник входят произведения азербайджанских и зарубежных композиторов.*

Ключевые слова*: духовой инструментбалабан, рукописи Алекпера Аскерова, переложения для балабана*

Mahire QULIYEVA
Lecturer and Candidate for a degreeof ANC

THE MUSICAL INSTRUMENT OF BALABAN AND THE ARRANGEMENTS OF ALAKBAR ASGAROV

Summary: *This article gives a brief information about the history of the development of the national instrument of Azerbaijan balaban, about its structure and technical capabilities. In addition, the samples of Alakbar Asgarov transcripts for this instrument collected in the collection "School of Balaban"are presented. This collection includes works by Azerbaijani and foreign composers.*

Key words: *balaban, manuscripts of Alakbar Asgarov, valve, mushtuk, wind instrument.*

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Abbasqulu Nəcəfzadə;
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Ağahüseyn Abbasov

Məmmədəli MƏMMƏDOV
AMK- nın "Milli musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi"
elmi-tədqiqat laboratoriyasının rəhbəri
Email: mmmdov1951@mail.ru

Nərgiz ƏHMƏDOVA
AMK-nın dissertantı
Email: ehmedovaabdullayeva@mail.ru

SAZ MUSİQİ ALƏTİ ÜZƏRİNDƏ APARILMIŞ İLKİN TƏKMİLLƏŞDİRMƏ İŞLƏRİ

Xülasə: *Məqalədə Azərbaycanın və digər xalqların milli musiqi alətlərinin bugünkü tələbatına cavab verən təkmilləşdirmə məsələləri nəzərdən keçirilib. Burada əsasən saz alətinin əmsalının hesablanmasına və tarixinə diqqət yetirilmişdir. Bundan başqa, məqalədə saz musiqi aləti üzərində aparılan təkmilləşmə işləri də öz əksini tapıb.*
Açar sözlər: *musiqi alətləri, saz, təkmilləşmə işləri*

Qədim zamanlardan Azərbaycan ərazisində musiqi ənənələri yaranmış, müxtəlif tipli çalğı alətləri hazırlanmış və istifadə edilmişdir. Əsrlər keçdikcə bu alətlər təkamül prosesi zamanı dəyişikliyə uğramış, təkmilləşdirilmişdir. Bu alətlər arasından bəziləri müasir dövrə qədər gəlib, bu gün istifadə olunsa da, bəziləri əsrlərin sınağından keçməyərək qeyri-təkmil alət kimi unudulmuşdur. Hər dövrdə alətləri mükəmməl öyrənən insanlar olmuşdur ki, onlar da bu alətlər üzərində islahatlar apararaq dəyişikliklər edib, təkmilləşdirmə istiqamətində işlər görmüşlər. Əbu Nəsr Fərabidən başlayaraq rekonstruksiya işləri haqqında daha çox məlumatımız olan Mirzə Sadıq Əsədoğluna qədərki dövrlərdə aparılan rekonstruksiya işləri müasir dövrümüzdə də bu işlərin davam etdirilməsinə təkan vermişdir. Azərbaycan xalq çalğı alətlərinin təkmilləşdirmə işlərinin genişmiqyaslı olması gələcəkdə unudulmuş alətlərin musiqi məktəbləri, kolleclər və universitetlərdə 2-3 pilləli təhsil sistemi ilə tədrisə daxil edilməsi ilə nəticələnə bilər ki, bu da orqanologiya elminin və milli ifaçılıq sənətinin inkişafına səbəb olar. Eyni zamanda bu gün ən işlək alətlərimiz olan tar, kamança, qanun və sazın təkmilləşdirilməsi ilə Azərbaycan və dünya bəstəkarlarının əsərlərinin xalq çalğı alətləri orkestrlərində mükəmməl səslənməsinə nail olmaq olar. Dünya ölkələrinin təcrübələrini nəzərə alsaq, bir çox xalqlar milli alətlərini bu günün standartlarına cavab verə biləcək formada təkmilləşdirirərək istifadə etdiklərini görərik. Ən azından qonşu ölkələrə nəzər yetirək. Qazaxıstanda rekonstruksiya işi XX əsrin 20-ci illərindən etibarən başlanmışdı. A.V.Lunaçarskinin təşəbbüsü ilə başlayan rekonstruksiya işi 3 mərhələ ilə davam etdirilirdi. 1932-ci ildə milli alətləri araşdıran laboratoriya açıldı və ilk mərhələdə A.K.Jubanovun, II mərhələdə Ş.Kajqaliyevin, hal-hazırda da davam edən III mərhələdə B.Sarıbayev, N.Abdurrahman, O.Xaymuldin və

başqalarının rekonstruksiyaları nəticəsində əhəmiyyətli işlər ortaya qoyulub. Məsələn, qopuz, dombra, surnay, sıbızqı, davulumbaz, jetıqen, sazqen, adırna, narkobız, şinkildek, keney, jelbuaz, jelkabız kimi alətlər üzərində əsaslı rekonstruksiya işləri aparılmış, əvvəlcə bu alətlərin rekonstruksiyası üçün eskiz və çertyojlar hazırlanmış, bunun nəticəsində isə həmin alətlərin sabit köklənməsi təyin edilmiş, bəzi alətlərdə temperasiyalı səs düzümü əldə olunmuş, diapazonları genişləndirilmiş, alətlərin səslənmə keyfiyyəti təkmilləşdirilmişdir. Həmin təkmilləşdirmə nəticəsində də bu gün bəzi qazax alətləri klassik musiqilər ifa edən orkestrin diapazonu ilə səsləşməyə və çətin formalı musiqilər ifa etməyə başladı. Özbəkistanda rübab alətinin rekonstruksiya olunmuş prima, alt və tenor kimi 3 növü xalq çalğı alətləri orkestrində ifa edilir. Türkiyədə Feridun Özgören və Fikret Karakaya çəng alətini bərpa etmişlər. Azərbaycanda isə bu alət əsaslı surətdə rekonstruksiya olunmuşdur. Bütün bu təcrübələrə əsaslanaraq demək olar ki, tar, kamança, saz kimi alətlərin də orkestrdə keyfiyyətli səslənməsini əldə etmək üçün onların rekonstruksiyası və fərqli diapazonlu növlərinin yaradılması vacibdir. Bu məqsədlə Azərbaycan Milli Konservatoriyasının "Milli musiqi aləltlərinin təkmilləşdirilməsi" elmi-tədqiqat laboratoriyasında bu sətirlərin həmmüəllifi Məm-mədəli Məmmədov bir çox çalğı alətlərimiz üzərində təkmilləşdirmə işləri apararaq onları müasir dövr üçün təkmil bir alət kimi rekonstruksiya etmişdir. Onun təkmilləşdirdiyi alətlər sırasına tar, kamança, balaban, qopuz, çəng, santur, qanun və s. daxildir. Ümumilikdə isə bu alətlərin müxtəlif ölçülü və geniş diapazonlu növlərini hazırlanmışdır.

"Milli musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi" elmi-tədqiqat laboratoriyasının üzərində işlədiyi alətlərdən ən son təkmilləşmə işləri aparılan saz alətidir. Bu alətin hər bir növünün ayrıca olaraq əmsalları təyin edilmiş və ölçüləri müəyyən-ləşdirilmişdir. Saz alətinin tarixinə nəzər salsaq görərik ki, bu alət qolça qopuzun xələfi kimi orta əsrlərdən ortaya çıxmışdır. Saz alətini əsasən Səfəvilər dövründə tarixi səhnədə görə bilərik. Ozanın davamçısı olan aşıq xalqın söz abidəsi olan dastanları xalq şənliklərində sazla ifa edərək həm sözün, həm musiqinin yaşamasına rəvac verən sənətkardır. Qolça qopuz aləti və onun davamçısı olan saz alətinə dastanlarımızda daha çox rast gəlirik. Ən böyük söz abidəmiz olan "Kitabi-Dədə Qorqud"da qolça qopuz, ən dramatik qəhrəmanlıq dastanımız olan "Koroğlu"da isə saz alətinə xüsusu yer verildiyini görürük. Təsadüfi deyil ki, "Kitabi-Dədə Qorqud" dastanı ozanın, "Koroğlu" dastanı isə aşığın dilindən söylənilmişdir. Həmin dastanı əsas götürən Ü.Hacıbəyli bu mövzular əsasında "Koroğlu" operasını yazır və operanın əsasını isə şifahi ənənəli professional musiqimiz olan aşıq sənəti təşkil edir. Xalq qəhrəmanı Koroğlu milli qəhrəmanlıq salnaməsini xalqın əsas alətlərindən olan sazla yazaraq əbədiləşdirmişdir.

Saz alətinin tarixən müxtəlif növləri olub. Ə.Bədəlbəyli "İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti" kitabında qeyd etdiyi və haqqında məlumat verdiyi 57 növ musiqi aləti arasında sazın 4 növü verilmişdir: ana saz, böyük saz, qoltuq saz, cürə saz. Laboratoriyamızda təkmilləşdirilərək hazırlanan böyük, orta və cürə sazların da 1⁄2, 1⁄4, 3⁄4 (cürə saz), 4⁄4 (orta saz) kimi növləri hazırlanmışdır və təkmil alət kimi sazın ölçüləri əmsallarla təyin olunmuşdur. Əslində hər bir alətin bu cür ölçülərlə hazırlanması təq-

dirəlayiqdir. Biz bu ölçüyə görə fərqlənən növləri violində də görürük. Buna görə alət seçimində problem yaşamayan violin ifaçıları öz fiziki imkanlarına (qolunun, əlinin, boyunun ölçüsünə) uyğun alətdə daha rahat ifa edə bilirlər.

Saz musiqi alətinin əmsallarının təyin edilməsi də ilk dəfə AMK-nın "Milli musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi" elmi-tədqiqat laboratoriyasında həyata keçirilmişdir. Əmsallar bu üsulla təyin olunur:

l. Çanağın uzunluq əmsalı ·l,818;

2. Çanağın hündürlük əmsalı · 1,818;

3.Qolun uzunluq əmsalı ·1,00.

Birmənalı olaraq çanağın üz eni ölçüsü çanağın hündürlüyünə bərabərdir.

1.Çanağın eninin üzdə ölçüsünü özümüz seçirik. 160, 180, 200, 220, 240 və bu ölçülərə əsasən əmsallardan istifadə edərək sazın qalan əsas ölçülərini əldə edirik. Məsələn, orkestr sazı üçün:

1) Çanağın uzunluğunu tapmaq üçün uzunluq əmsalından istifadə edirik, yəni: 220 - l,818=399,96?400 mm;

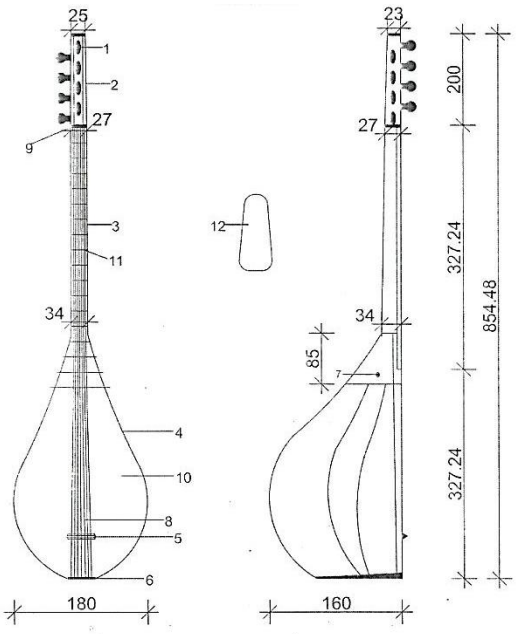
2) Çanağın üzünün eni, onun hündürlüyünə bərabərdir. Deməli h=220;

3) Çanaq uzunluğu isə qol uzunluğuna bərabərdir yəni 399,96=399,96 mm.

Hissələrin adları: aşıxlar (8-9 ədəd), kəllə, qol, çanaq, çanaqüstü xərək, simgir, küp, simlər, qolüstü xərək, çanaq üzü, not pərdələri, mizrab (təzənə)

1/2 sazın sxemi

Sxem 1

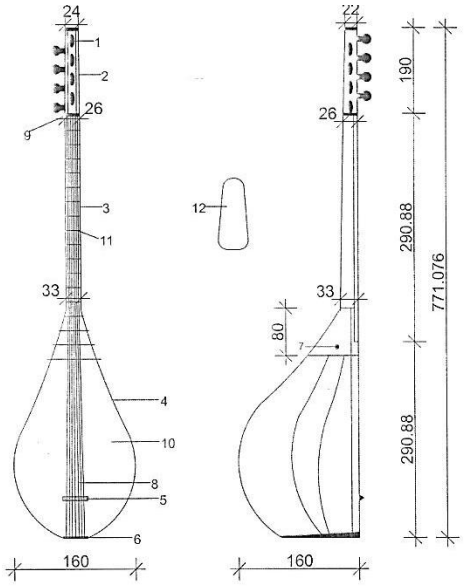


1\2 sazın ölçüləri

№	**Hissələrin adları**	**Hissələrin ölçüləri mm-lə**
1	Çanağın uzunluğu	327,24
2	Çanağın eni	180
3	Çanağın hündürlüyü	180
4	Qolun uzunluğu	327,24
5	Kəllənin uzunluğu	200
6	Qolun çanaq hissəsində eni və hündürlüyü	34-34
7	Qolun kəllə hissəsində eni və hündürlüyü	27-27
8	Küpün uzunluğu	85
9	Simlərin sayı	5

1/4 sazın sxemi

Sxem 2

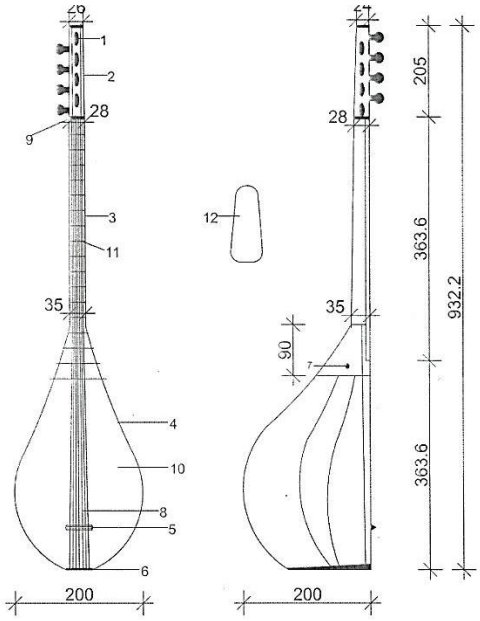


1/4 sazın ölçüləri

№	Hissələrin adları	Hissələrin ölçüləri mm-lə
1	Çanağın uzunluğu	290,88
2	Çanağın eni	160
3	Çanağın hündürlüyü	160
4	Qolun uzunluğu	290,88
5	Kəllənin uzunluğu	190
6	Qolun çanaq hissəsində eni və hündürlüyü	33-33
7	Qolun kəllə hissəsində eni və hündürlüyü	26-26
8	Küpün uzunluğu	80
9	Simlərin sayı	5

3/4 sazın sxemi

Sxem 3

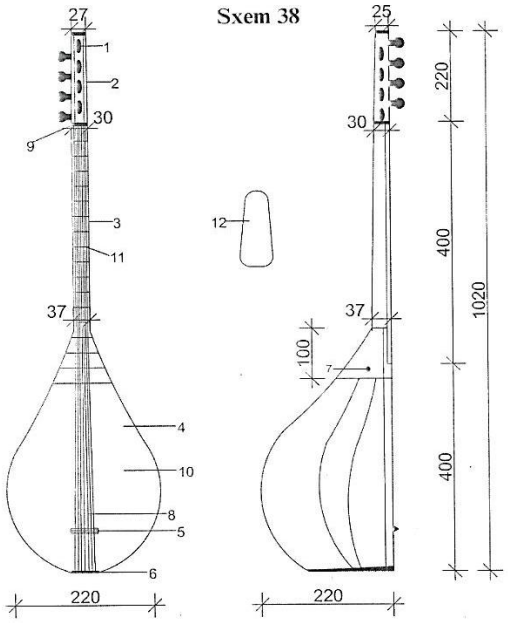


3/4 sazın ölçüləri

№	Hissələrin adları	Hissələrin ölçüləri mm-lə
1	Çanağın uzunluğu	363,6
2	Çanağın eni	200
3	Çanağın hündürlüyü	200
4	Qolun uzunluğu	363,6
5	Kəllənin uzunluğu	205
6	Qolun çanaq hissəsində eni və hündürlüyü	35-35
7	Qolun kəllə hissəsində eni və hündürlüyü	28-28
8	Küpün uzunluğu	90
9	Simlərin sayı	6

4/4 sazın sxemi

Sxem 4

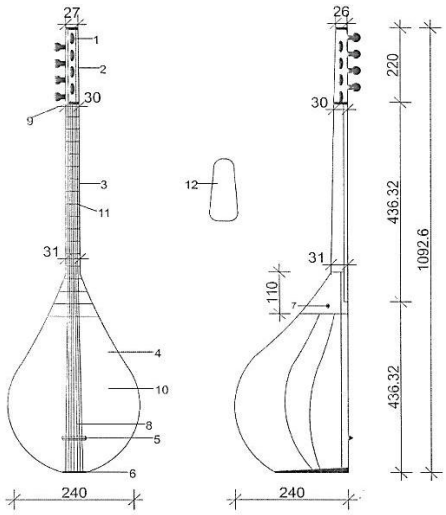


4/4 sazın ölçüləri

№	Hissələrin adları	Hissələrin ölçüləri mm-lə
1	Çanağın uzunluğu	400
2	Çanağın eni	220
3	Çanağın hündürlüyü	220
4	Qolun uzunluğu	400
5	Kəllənin uzunluğu	220
6	Qolun çanaq hissəsində eni və hündürlüyü	37-37
7	Qolun kəllə hissəsində eni və hündürlüyü	30-30
8	Küpün uzunluğu	100
9	Simlərin sayı	8

Böyük sazın sxemi

Sxem 5



Böyük sazın ölçüləri

№	Hissələrin adları	Hissələrin ölçüləri
1	Çanağın uzunluğu	436,32
2	Çanağın eni	240
3	Çanağın hündürlüyü	240
4	Qolun uzunluğu	436,32
5	Kəllənin uzunluğu	220
6	Qolun çanaq hissəsində eni və hündürlüyü	31-31
7	Qolun kəllə hissəsində eni və hündürlüyü	30-30
8	Küpün uzunluğu	110
9	Simlərin sayı	8-11

ƏDƏBİYYAT:

1. AbdullayevaS.A. Azərbaycanmusiqivə təsvirisənəti, B.: OğuzEli, 2010, 416 s.
2. Bədəlbəyli Ə.B. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. B.: Elm, 1969, 248 s.
3. Rəhmətov Ə.M. Azərbaycan xalq çalğı alətləri və onların orkestrdə yeri. B.: İşıq, 1980, 108 s.

Мамедали МАМЕДОВ
Руководитель научной лаборатории
"Усовершенствование национальных
музыкальных инструментов"АНК
Наргиз АХМЕДОВА
Диссертант АНК

ПЕРВОНАЧАЛЬНЫЕ РАБОТЫПО РЕКОНСТРУКЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИНСТРУМЕНТАСАЗ

Резюме: *В статье рассматриваютсявопросы современной методики реконструкции азербайджанских музыкальных инструментов. Особое внимание уделяетсяисторическим источникам, вычислению коэффици-ентности инструмента саз. В статье такжеосвещаются проделанные работы по реконструкции музыкального инструмента саз.*

Ключевые слова: *музыкальные инструменты, саз, работы по реконструкции*

Mammadali MAMMADOV
Head of scientific laboratoryof
"Improvement the National Musical Instruments" of ANC
Nargiz AHMADOVA
Candidate for a degreeof ANC

INITIAL WORKS ON RECONSTRUCTION OF MUSICAL INSTRUMENT SAZ

Summary: *In article questions of a modern technique of reconstruction of the Azerbaijani musical instruments are considered. Special attention is paid to historical sources, calculation of a coefficient of the saz. The done works on reconstruction of a musical instrument saz are also covered in article.*

Key word: *musicial instruments, saz, reconstruction works, improvement works*

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Ülkər Əliyeva
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Ağahüseyn Abbasov

Abbasqulu NƏCƏFZADƏ
sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,
AMK-nın professoru
E-mail: a.najafzade@yahoo.com

BƏŞƏR TARİXİNDƏ ÇƏNGLƏ BAĞLI ƏN QƏDİM QAYNAQ AZƏRBAYCANDADIR

Xülasə: *Çəng aləti dünyanın müxtəlif ərazilərində fərqli adlarla geniş yayılıb. Hələlik bu alət haqqında ən qədim arxeoloji mənbə İran Azərbaycanı ərazisində aşkarlanmışdır. Məqalədə çəngin yaranma tarixi, etimologiyası, morfologiyası öyrənilir, bu alət ədəbi və miniatür rəsmlərdə araşdırılır.*
Açar sözlər: *Çəng çalğı aləti, yaranma tarixi, etimologiya, morfologiya, ədəbi və miniatür mənbələr*

Çəng hordofonlu qrupa aid edilən və Azərbaycanın ən qədim dartımlı, telli çalğı alətidir (şək. №1). Bu mövzunu əvvəlki araşdırmalarımızda – "Azərbaycan çalğı alətlərinin izahlı lüğəti" (1, s. 60-61) və "Çalğı alətlərimiz" (2, s. 29-30) müxtəlif rakurslardan tədqiq etmişik.

Avropada geniş yayılmış müasir arfa aləti çəngin əsasında yaradılmışdır (şək. №3). Bu baxımdan qədim çəng çalğı aləti arfanın "baba"sı, prototipidir. 1810-cu ildə(alman əsilli) fransız usta Sebastyan Erard (1752-1831) çəng üzərində bir sıra uğurlu islahatlar aparmış, onun əsasında üçbucaq şəkilli, rezonatorlu çərçivəyə şaquli istiqamətdə çəkilmiş 44 (bəzən 46) telli arfanı ərsəyə gətirmişdir.

Şəkil №1. Çəng (M.Kərim)

Müxtəlif yüksəklikli bu telləri bir-birindən fərqləndirmək üçün fərqli rənglərlə boyamışlar: qırmızı və göy. S.Erard çəngə eləcə də mürəkkəb pedal sistemi də tətbiq edib. Alətin diapazonu kontroktavanın "do" səsindən IV oktavanın "lya" səsinə qədərdir. 7 pedalı var və onların vasitəsi ilə asanlıqla majordan minora keçmək olur.

Bütün dünyada arfa kimi tanınan bu alət simfonik orkestrlərdə istifadə edilən ən mükəmməl alətlərdən biridir. Təəssüf ki, bu mükəmməlliyi hələ ki, çəngə aid etmək olmur. 1979-cu ildə çəngin ilk qədim variantını xalq artisti, sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Məcnun Kərim (1945-2013) bərpa etmiş və alət "Qədim musiqi alətləri" ansamblında istifadə olunur (şək. №1). Lakin bu alət müasir dövrün, XXI əsrin tələblərinə tam cavab vermir: çətin köklənir, uzunmüddətli, sabit kök saxlamır, diapazonu kiçikdir, səsi çox zəifdir və s. M.Kərimin bərpa etdiyi çəng

elmi-texniki tərəqqinin yüksək inkişaf etdiyi çağdaş dövrümüzdə peşəkar ifaçılıq üçün yararsızdır. Bununla belə, biz heç də mərhum M.Kərimin gördüyü işin dəyərini azaltmaq fikrində deyilik. Əksinə, Məcnun müəllim uzun elmi axtarışlar sayəsində böyük riyazi hesablamalar aparmış, çəngin orta əsrlərdə istifadə olunan ölçülərini müəyyənləşdirmiş və o dövrün çəngini ərsəyə gətirmişdir. Çəngin bərpasında orta əsrlərdə dünyanın müxtəlif şəhərlərində fəaliyyət göstərən Azərbaycan (Təbriz) miniatür rəsm ustalarının illüstrasiyalarının da böyük rolu olmuşdur. Hər yeni bərpa olunan alətdə müəyyən qüsurlar ola bilir. Həmin alət təcrübi olaraq istifadə edildikdə əyər-əskikləri üzə çıxır və sonradan bu nöqsanlar düzəldilir, nəticədə alət mükəmməlləşir. Sevindirici haldır ki, son illərdə bir sıra unudulmuş qədim çalğı alətləri (bərbət, çağanə, çəng, çoğur, nüzhə, rud, Şirvan tənburu, əlvah, kos, qolça qopuz, ərğənun, ruhəfza, şahrud, çaqanaq, ozan, Qoşqar rübabı və s.) bərpa olunmuşdur.

Şəkil №2. Təkmil çəng (M.Məmmədov)

İstənilən qədim çalğı aləti araşdırıldıqda ilk növbədə arxeoloji, tarixi, ədəbi, etnoqrafik, miniatür illüstrasiyalar, linqvistik və s. mənbələr əsas götürülür və tədqiq olunur. Azərbaycan ərazisində çənglə bağlı kifayət qədər belə mənbələr vardır. Bu faktlar çəngin Azərbaycanın ən qədim telli çalğı alətlərindən biri olduğunu təsdiqləyir. İndi isə çəngi xronoloji ardıcıllıqla – "Yaranma tarixi", "Etimologiyası", "Ədəbi mənbələr", "Miniatür illüstrasiyalar", "Morfologiyası", "Tanınmış ifaçıları"adlı bölümlərdə təqdim edirik.

Yaranma tarixi. Hər hansı alətin yaranma tarixi nə qədər qədim olursa, o alət haqqında bir sıra rəvayətlər, əfsanələr yaradılır. Çəng də belə alətlərdəndir. Həmin rəvayət və əfsanələr dildən-dilə, ağızdan-ağıza ötürülərək dövrümüzə qədər gəlib çıxmışdır. Telli alətlərin yaranması ilə bağlı bir əfsanədə deyilir: Guya hər hansı yırtıcı quş (tərlan, qızılquş, qırğı, qartal, şahin, leylək və s.) ovladığı heyvanı caynaqları arasında tutub uçarkən şikarının bağırsaqları uca ağacların budaqlarına ilişir. Bir müddət keçdikdən sonra günəşin hərarətindən qurumuş bağırsaqlar tarım çəkilir. Şiddətli külək əsdikcə bağırsaqlar ehtizaza gəlir və səslənmə yaranır. İbtidai insan bu mənzərə ilə rastlaşandan sonra bağırsaqdan tel kimi istifadə edərək ilk telli çalğı aləti hazırlamışdır (3, s. 181). İbtidai insan qurumuş qaramal bağırsağının uclarını düz xətt şəklində iki ağac parçasına düyünləmiş, barmaqlarının ucu ilə onu dartaraq ehtizaza gətirmişdir. Beləliklə, ilk primitiv,çəng tipli, müasir arfayabənzər telli musiqi aləti yaradılmışdır. Bu əfsanə ilk telli çalğı alətlərinin yaranması haqqında bir ehtimal olsa da, həqiqətə daha yaxın və inandırıcıdır. Həmin mənzərə təfəkkürün, ağlın fopmalaşmasında əvəzsiz rolu olan tapmacalarımızdada öz əksini tapmışdır:

Ağacda var bağırsaq,
Yel babanı çağırsaq,

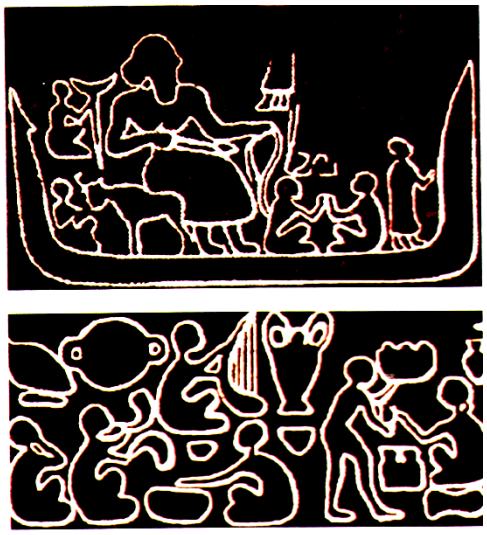
Ağzın açıb **ney** çalar,
Süleymanı çağırsaq (4, s. 5).

Cavabı kamança olan bu tapmacada ağacda düyünlənmiş bağırsağın yel əsməsi nəticəsində ney kimi səslənməsinə işarə edilir. "Ney" sözü tapmacada "musiqi səsi" mənasında işlədilmişdir. "Süleymanı çağırsaq" dedikdə isə, Süleyman peyğəmbərin (təxminən e.ə. X-IX əsrlər) musiqi ilə əlaqəsi olduğuna işarə olunur.

Başqa mülahizəyə görə isə, çəng ox və yay ovçuluq silahının əsasında yaradılıb.Belə ehtimal olunur ki, qədim ovçu yayın ipini dartarkən incə ahəngli səs eşidir. Sonra bir teli götürüb hər ucunu müxtəlif ağac parçasına düyünləyib, onu tarım çəkir. Həmin teli barmağı ilə dartdıqda melodik səsin alındığının şahidi olur. Beləliklə, ilk primitiv telli musiqi aləti **monoxord** bu şəkildə ərsəyə gəlmişdir. Monoxord iki yunan sözündən yaranmışdır: mono (monos) – bir, tək; hord (chorde) isə tel, yəni təktelli çalğı aləti deməkdir (6, s. 208-209). Deməli, ilk dartımlı, birtelli alət yaradılıb, daha sonra onun əsasında digər çoxtelli alətlər icad olunub. Onlardan biri də haqqında danışdığımız çəng alətidir.

Şəkil №3. Arfa

İndiki inzibati ərazi bölgüsünə görə İran Azərbaycanının (Şuş dağının ətəyində, qədim Akbatan – Həmədanın cənub-şərqində yerləşən) Cığamış şəhərində arxeoloji qazıntılar zamanı 7-8 minillik tarixə malik gildən hazırlanmış qab tapılıb (7, s. 4). Orta əsr mənbələrində ("Surətüləra", "Hududul-aləm minəl-məşriq iləl-məğrib") Cığamış, Akbatan, Həmədan və digər qədim şəhərlər Azərbaycan xəritəsinə daxildir. Bu qaba istinadən bəlli olur ki, həmin dövrdə Azərbaycan ərazisində aerofonlu (nəfəslə səsləndirilən), hordofonlu (səs mənbəyi teldən olan), membranofonlu (səs mənbəyi dəri olan) və idiofonlu (özənsəsli) alətlərdən geniş istifadə edilib (şək. №4).



Şəkil №4. Cığamışda tapılan qab

Qabın üzərində bir sıra çalğı alətlərinin ifaçılarının təsviri həkk edilib: çəng (telli, arfayabənzər); qopuz (telli, tənburabənzər); qoşanağara, dəf (və ya qavalabənzər), təbil kimi zərb alətləri; buynuz formalı nəfəs aləti və eləcə də müxtəlif ölçülü kasalar. Bu tapıntı haqqında YUNESKO-nun "Peyam" jurnalında geniş məlumat verilmiş və həmin mənbəyə istinadən filologiya üzrə fəlsəfə doktoru Əbülfəzl Hüseyni (1925-1987) "Orkestrin ulu babası" adlı məqalə hazırlamışdır. Ə.Hüseyni yazır ki, 1961-1966-cı illərdə Çikaqo Universitetinin (ABŞ) Şərq dilləri üzrə professoru, arxeoloq Hilen Kantur (Helene C.Kantor, 1919-1993 – A.N.) və Cığamışda qazıntıya başçılıq edən Kaliforniya Universitetinin Orta

Şərq dilləri üzrə mütəxəssisi, professor Pinas Delokaz (Pinhas Delougaz, 1901-1975) bu tapıntı ilə elm aləmində, bəşər tarixində əvəzsiz bir kəşf etmişlər. AMEA-nın müxbir üzvü, tarix elmləri doktoru, professor Vəli Əliyev də ("Boyalı qablar" məqaləsi) ulu babalarımızın həmin dövrdə gil qablar hazırlamağa nail olduqlarını bildirir (8, s. 39).

Deyilənləri xatırlatmaq və qədim "musiqi səhnəsi"ni şərh etməkdə məqsəd Azərbaycan ərazisində hələ 7-8 min il bundan əvvəl adları çəkilən alətlərlə yanaşı,telli-mizrablı çəngdən də istifadə edildiyini diqqətə çəkməkdir. Haqqında danışdığımız arxeoloji tapıntı hələlik bəşər tarixində çənglə bağlı ən qədim mənbədir. Azərbaycan ərazisində çəngə aid edilən ikinci arxeoloji tapıntı da aşkar edilmişdir. Əməkdar jurnalist İttifaq Mirzəbəyli "Dalğa" jurnalında ("Problemlər simfoniyası" adlı məqalə) Bərdə şəhəri yaxınlığında Şatırlar kəndi ətrafında arxeoloji qazıntılar zamanı e.ə. IV-III əsrlərə aid edilən və üzərində çəng çalan qadın təsvir olunan saxsı qabdan söhbət açır (9). Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Səadət Abdullayeva (1940-2017) əsərində bu fakta xüsusi yer ayırmışdır (10, s. 9).

H.Kantor və P.Delokazın fikrincə, çəng tipli təsvirlər çox sonralar Misirdə təqlid edilib. Həqiqətən, şumerlərin yaşadığı Ur şəhərinin tapılmış xarabalığında 4500 illik tarixi olan mədəniyyət nümunələrində çəngin təsvirinə rast gəlirik. Buna bənzər şəkillərə e.ə. XIV-XIII əsrlərə aid edilən Qədim Misir abidələrində, Aşur imarətlərində də rast gəlinir. Bu baxımdan, bəzi alimlər yanlış olaraq çəngin vətəninin İki çayarası və Qədim Misir olduğunu bildirirlər (11, s. 80). Əslində, çəngin, eləcə də Cığamışda tapılan maddi mədəniyyət nümunəsinin üzərində təsvir edilən digər çalğı alətlərinin də vətəni Azərbaycan sayıla bilər. Bu fikirlərə sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Aslan Məmmədov gözəl şəkildə aydınlıq gətirmişdir: "Çəng alətinin keçdiyi miqrasiya yolunu izləyərkən belə nəticəyə gələ bilərik ki, rəsmi b.e.ə. VI minilliyə aid olan çəng alətinin ən qədim nümunəsi Cənubi Azərbaycan ərazisində (Cığamışda tapılan maddi mədəniyyət nümunəsi – A.N.) qeydə alınıb. Alət şumerlər tərəfindən Mesopotamiya ovlağına gətirilərək Akkad, Babil mədəniyyətlərində böyük üstünlüklə istifadə edilib. B.e.ə. təqribən III minillikdə Misir musiqisinə miqrasiya etmiş və mənşəyi Asiyaya aid edilərək gəlmə alət – asiyamənşəli kimi istifadə olunmuşdur. Yerli xalqlar tərəfindən transformasiyaya uğradıldıqdan sonra "tebuni" adı altında Misir xalq aləti kimi işlədilib. B.e.ə. təqribən II minillikdə Assuriya dövlətinin inkişafı və Misirin ətraf xalqlarla apardığı mədəni-tarixi əlaqələr nəticəsində bu alət bölgədən bir sıra dövlətlərə yayılaraq yəhudilərdə "arbaim", karfagenlərdə (Karfagen – hərfi mənası yeni şəhər olub, müasir Tunisin yaxınlığında dağınıq şəhər, eyniadlı qədim imperiyanın paytaxtı – A.N.) "arpi" adlandırılmışdır. Aralıq dənizi vasitəsi ilə alət yunan musiqi mədəniyyətinə miqrasiya etməklə Ellin mədəniyyətində mənşəyi yenə də Asiyaya aid edilərək, "sambuka" və ya "sambiks" adlandırılıb. Bir sıra Qərb dövlətlərinə miqrasiya edərək alət İtaliyada "arra", Fransada "harre", İngiltərədə "harr" adı altında fəaliyyət göstərir. Almaniyada və almanmənşəli xalqlarda "haren", "hapcherr", "harff" və "herp" sözləri sonralar bu alətin "arfa" adı altında formalaşmasına çox böyük təsir göstərmişdir" (12, s. 26). A.Məmmədovun yazdığından əlavə deyə

bilərik ki, dünyanın müxtəlif xalqları çəng tipli alətlərdən fərqli adlarla istifadə etmişlər: ikri (egri, əgri), əksir, mizəf, həzzkar, kunkau, cunkvə s. Bir sıra türk mənbələrində arfa – arp və ya harp (hərb) kimi də təqdim olunur.

Çəngin ən sadə növünə qədim xalqların musiqi mədəniyyətində rast gəlmək olur: Qədim Misir, Qədim Yunanıstan, Finikiya, Assuriya, Palestina, türk, roma və s. Çəngi arfa adlandıran irland və şotland xalq müğənniləri – bardları özlərinin epik mahnılarını (saqaları) bu alətin müşayiəti ilə oxumuşlar. Sonralar isə həmin alət fransız trubadur və minnezinqerlərin sevimli aləti olmuşdur. Hətta İrlandiyanın rəsmi milli gerbində arfanın təsviri verilmişdır. Vətəni Azərbaycan olan çəngin Orta əsrlərdə təxminən, 18-24 telli növündən geniş istifadə edilib.

Fransız tədqiqatçı Fransua Qalpin (1858-1945) ingilis dilində yazdığı "Şumerlərin, babillərin və assurların musiqisi" adlı əsərində çəngin Şumer mədəniyyətinə aid çalğı aləti olduğunu yazmışdır. O, bildirir ki, şumerlərdə bu alətin iki növü varmış: zaq-zal – böyük ölçülü və miztu – kiçik ölçülü (13). F.Qalpinin çəngi Şumer, Babil mədəniyyətinə aid etməsi təbiidir, çünki o, yaşadığı dövrdə hələ Çığamışdakı mənbə aşkarlanmamışdı.

Türk xalqları tarixinin tədqiqatçısı, professor Faruk Sümər (1924-1995) "Qədim türklərin musiqisi və rəqsləri" adlı məqaləsində yazırdı: "Altay kurqanlarında aparılan qazıntılar zamanı tapılan mədəniyyət abidələri arasında 2 çəng daha böyük maraq kəsb edir". Bu fikirləri yazıçı Təranə Vahid "Mədəniyyət" qəzetində qələmə almışdır (14).

Pazırık kurqanlarında Antik çağın arfalarından fərqlənən Skif arfası aşkarlanıb (15, s. 140-154).

Alman alimi və səyyahı Adam Oleari (1603-1671) 1636-cı ilin sonunda Şlezviq-Holşteyn səfirliyinin katibi və sonralar müşaviri kimi Azərbaycanda olmuşdur. O, xatirələrində Şamaxıda gördüyü və dinlədiyi bir sıra çalğı alətləri, həmçinin, sitrayabənzər alətlər haqqında olduqca maraqlı məlumat verib (16, s. 525, 657). S.Abdullayeva yazır ki, A.Oleari sitrayabənzər alətlər dedikdə, yəqin ki, çəng, qanun və santuru nəzərdə tuturmuş (10, s. 47).

Digər alman səyyah və təbiətşünası Engelbert Kempfer (1651-1716) İsveç səfirliyinin nümayəndəsi kimi XVII əsrin sonunda Azərbaycanda (1683-cü ildə dekabrın 19-u Şamaxıda, 1684-cü ilin yanvar 6-9-da isə Bakıda) olmuşdur. O, yol qeydlərinin "XVII əsr Şərq musiqi mədəniyyəti" adlı fəslində Azərbaycanda rastlaşdığı 23 çalğı alətinin həm rəsmini çəkmiş, həm də bu alətlərin hər biri haqqında ayrıca məlumat vermişdir. Bu alətlərdən biri də haqqında söhbət açdığımız çəngdir (17, s. 740-745). E.Kempfer rəsmdə çəngi (tfjeng ərəbi – çəng) 21 rəqəmi ilə qeydə almışdır. Bu çəngin 6 teli var(şək. №5).

S.Abdullayeva "Azərbaycan musiqisi və təsviri sənət" adlı əsərində xalça mədəniyyətindən söhbət açarkən "ürəyə yatan naxış ritminə və rəng ahəngdarlığına görə, xalça musiqiyə və şeirə bənzədildiyini" obrazlı şəkildə bildirir. Daha sonra o,yazır: "Xalça rəssamı bəstəkarla müqayisə edilmiş, toxucu musiqi ifaçısı ilə eyniləşdirilmişdir. Toxucuların çevik və iti barmaqları skripkaçının və ya

pianoçuların barmaqlarına oxşadılmışdır. Taxta çərçivədə tarım çəkilmiş iplər və hana bütövlükdə arfaya – çəngə bənzədilmişdir" (18, s. 10).

Etimologiyası. Yazılı ədəbiyyatımızın şah əsəri olan "Kitabi Dədə Qorqud" dastanından bəllidir ki, körpələr dünyaya gələrkən, onlara təsadüfi, düşünülməmiş adlar qoymazdılar. Körpələr şəxsiyyət kimi formalaşandan sonra əlamət, xasiyyət, görkəm və başqa xüsusiyyətlərini nəzərə alan Dədə Qorqud onlara ad verib deyirdi: "Adını bən verdüm, yaşını Allah versün!" (19, s. 67). Dastanın başqa bir boyunda: "Bir buğa öldürmüş sənin oğlun, adı Buğac olsun. Adını bən verdüm, yaşını Allah versün" – ifadələrinə rast gəlirik (19, s. 39). Göründüyü kimi, Dədə Qorqud buğanı öldürdüyünə görə, həmin şəxsə Buğac adını verir. Dilçilikdə motivə uyğun söz yaradıcılığı kimi dəyərləndirilən bu üsulla adqoyma çalğı alətlərimizə də sirayət etmişdir. Sənətkarlarımız icad etdikləri çalğı alətlərini heç də kortəbii adlandırmayıblar. Əksər adlar alətin özəlliyi ilə motivlənmişdir. Çalğı alətlərinin sözaçımını araşdırdıqda bunun bir daha şahidi oluruq. Bu səbəbdən tədqiqatçılar çalğı alətlərinin etimologiyasına xüsusi diqqət yetirirlər.

Çəng qədim oğuz, yəni azər-türk sözüdür."Tutmaq", "yapışmaq" mənalarını bildirən çəng sözünün əsasında dilimizdə bir sıra ifadələr də yaranmışdır: çəngəl, çəngəlləmək, çəngələmək, çəng çalğı aləti. Adından göründüyü kimi, alət ifa tərzinə görə çəng adlandırılıb. Çəngdə ifa zamanı barmaqlar çəngəl vəziyyətinə gətirilir. Alətin telləri dartılmaqla, çəngəlləməklə səsləndirilir.

Çəng bəzən yanlış olaraq əsli fars sözü olan cəng aləti ilə eyniləşdirilir. Cəng də telli alətdir, lakin çəngdən fərqli olaraq tellər dartılmaqla deyil, qoşa çubuqları vurmaqla ifa edilir. Bu səbəbdən sözaçımı "vurmaq, döyəcləmək" mənasını bildirən cəng aləti çəngdən tamam fərqlənir. Belə ki, ehtiyatsızlıq, səhlənkarlıq edib "ç" hərfi tələffüzdə, yaxud yazıda "c" şəklini alarsa, fərqli məna ifadə etmiş olacaq.

S.Abdullayeva əsərlərində "santurşəkilli çənglər" ifadəsini işlədir (10, s. 125). Əslində, burada "çəng" deyil, "cəng" yazılmalıdır. Çənglə santur quruluşca tamam fərqli alətlərdir, cəng isə santura bənzəyir və bu alət santur ailəsinə aid edilir.

Ədəbi mənbələr. Azərbaycanın klassik şairləri əsərlərində çəng alətini yetərincə vəsf etmişlər. Qətran Təbrizi (1012-1088), Məhsəti Gəncəvi (1089-1183), Əfzələddin Xaqani Şirvani (1120-1199), Nizami Gəncəvi (1141-1209), Əvhədi Marağalı (1274-1338), Əssar Təbrizi (1325-1390), Qazi Bürhanəddin Sivasi (1344-1398), İmadəddin Nəsimi (1369-1417), Cahanşah Həqiqi (1397-1467), Həbibi (1470-1520), Nemətullah Kişvəri (1445-1525), Şah İsmayıl Xətai (1486-1524), Məhəmməd Füzuli (1494-1556), Xacə Zeynalabdin Əli Əbdi bəy Şirazi (1515-1580), Əlican Qövsi Təbrizi (1568-1640), Rüknəddin Məsud Məsihi (1580-1656), Məhəmmədəli Saib Təbrizi (1601-1676), Seyid Əbülqasim Nəbati (1812-1873), Hacı Rza Sərraf (1853-1907) və b. şairlərin əsərlərində, eləcə də "Dastani-Əhməd Hərami" (XIII əsr) eposunda çəng haqqında kifayət qədər məlumat verilir. Unudulmuş çəngi hətta digər mənbələr (arxeoloji, tarixi, etnoqrafik, miniatür illüstrasiyalar və s.) olmasaydı belə, şairlərimizin əsərlərinə istinadən asanlıqla bərpa etmək mümkün idi. Belə ki, Azərbaycanın klassik şairləri bəzi hallarda dərin musiqi bilicisi kimi çəngi əsərlərində təsvir etmişlər. Çənglə bağlı yazılmış həmin nümunələri oxuduqda sanki

alətin səsini belə yaxından eşidirsən. Şairlərin əsərlərində alətin yaranma tarixi, etimologiyası, morfologiyası, hazırlanma texnologiyası haqqında müəyyən bilgilər əldə etmək mümkündür və bu əsərlərə istinadən çəkilmiş miniatür illüstrasiyalarda çəngi əyani şəkildə görürük. Deməli, unudulmuş alətlərin bərpasında, eləcə də onların xalqımıza məxsusluğunu təsdiqləyən əsərlərə görə, ulu şair babalarımıza minnətdar olmalıyıq. Həmin poetik nümunələr sadəcə adi şeir deyil, sanki çalğı alətlərimizə verilən, onun xalqımıza mənsub olduğunu təsdiqləyən bir sənəd, bir vəsiqə, pasportdur.

Qətran Təbrizi şeirlərində çəngin səsini müxtəlif quşların səsinə bənzədir. Məhsəti Gəncəvi isə bir şeirində özünün rəqs etməyindən və çəng çalmağından söz açır. "Dastani-Əhməd Hərami" eposunda çəngdə orta əsrlərdə muğam ifaçılığında geniş istifadə edilən 24 şöbədən biri olan "Nühüft" muğamının çalındığı bildirilir. Əvhədi Marağalı çəngin adını ney və udla birgə çəkir. Əssar Təbrizi xanəndənin çəngin müşayiəti ilə "Dilnəvaz"muğamını oxunmasını vəsf edir**.** Bir sıra şairlərin əsərlərində çəngin başqa alətlərlə ansambl şəklində birgə ifası verilir: Q.Bürhanəddin – çəng, dəf, Nəsimi – çəng, dəf, ney, Həqiqi – ney, rübab, çəng, dəf, ud, Həbibi – dəf, ney, ud, şeşta, çəng, bərbət, Kişvəri – cəng, qanun, Xətai və Qövsi Təbrizi – çəng, ney, Füzuli – çəng, tar və b. Göstərilən poetik nümunələrdən aydın olur ki, XI-XIX əsrlərdə çəngdən Azərbaycan ərazisində geniş istifadə edilmişdir. Lakin qeyd olunduğu kimi, çəngin Azərbaycan ərazisində daha qədim tarixi kökləri var.

Miniatür illüstrasiyalar. Azərbaycan miniatür rəsm əsərləri bir çox sahələrdə (tarix, ədəbiyyat, coğrafiya və s.) olduğu kimi, musiqişünaslığın müstəqil sahəsi olan alətşünaslıqda da olduqca dəyərlidir. Xüsusən unudulmuş, itib-batmış, dövrümüzə gəlib çatmamış bir sıra çalğı alətlərinin bərpa olunmasında Orta əsr miniatür rəsm əsərləri əvəzedilməz materiallardır. Şairlərin, səyyahların, tarixçilərin əsərlərində çəngin quruluşu haqqında müəyyən təsəvvür əldə edə biliriksə, miniatür rəsm əsərlərində və süjetli tikmələrdə bu aləti əyani şəkildə görürük.

Orta əsr Azərbaycan miniatür rəsm əsərlərini izlədikdəbir sıra çalğı alətlərini müşahidə edirik: kamança, dəf, dairə, qaval, ney, kamanlı rübab (qıl qopuz), çaqanaq, tənbur, təbilbaz, davulumbaz, döhül,idiofonlu (özənsəsli) kaman, bərbət, dəray, rud, gərənay, sinc, dəvə kosu, at kosu, surnay, gavdum, davul, setar, ərğənun, qanun, zurna, zərb, təbirə, musiqar, qaşığek, yektay, yektar,cərəs, çəng və s. Bəzi tablolarda çəng – qadın məclislərində ifaçılıq və rəqs sənəti ilə birgə təsvir olunmuşdur: rəqqasəni dəf, çəng və qaşığek alətlərində ifa edən qızlar müşayiət edir. Deməli, çəngdən rəqs sənətində də geniş istifadə olunmuşdur. Çəngin səsi incə, zərif olduğundan əsasən, saraylarda keçirilən mərasimlərdə səsləndirilirdi.

"Bəhram Gur və Fitnə ovda" rəssam Müzəffər Əlinin Nizaminin "Xəmsə"sinə çəkdiyi (Təbriz, 1539-1543-cü illər, London, Britaniya Muzeyi, OR. 2265, v. 211) illüstrasiyada atın belində çəngçalan qız təsvir edilib (20, 65 saylı illüstrasiya). Müzəffər Əlinin az sayda əsəri bizə məlumdur. Onun haqqında tanınmış rəssam və şair Sadıq bəy Əfşar (1533-1613) təsviri incəsənətin metodika və praktikasına həsr edilmiş "Qanunəs-Sovər" (Təfsirin qanunları) adlı pedoqoji təlimatlar (rəssamlıq haqqında)

risaləsində və görkəmli tarixçi-şair, xəttatİsgəndər bəy Münşi Türkman (1560/61-1634)"Tarix-i aləmara-yi Abbasi"əsərində qiymətli xatirələr yazıblar (21, s. 391).

İnanırıq ki, əsrlər boyu insanlara böyük mənəvi və estetik zövq verən belə miniatür rəsm əsərləri gələcək nəsillərin də ruhunu oxşayacaqdır. Bu miniatür rəsmlərdən bir daha bəlli olur ki, Orta əsrlərdə Azərbaycan ərazisində çəngdən həm solo, həm də müşayiətedici alət kimi geniş istifadə olunmuşdur.

Morfologiyası. Çəngin quruluşunu "at boynu"na, "fil xortumu"na bənzədirlər. Alət oturacaqdan (alt hissə), ona bitişən rezonator rolu oynayan qövsvari hissədən və bu hissələri birləşdirən qoldan ibarətdir. Çoxsaylı tellərin bir ucu qövsvari hissəyə, digər ucu isə oturacaq hissədə xüsusi hazırlanmış qarmaqlara düyünlənir. İfaçı hər iki əlinin barmaqlarının ucu ilə telləri dartmaqla, çəngəlləməklə səsləndirir. Bu mənzərəni – çəng alətinin çəng vurmaqla səsləndirildiyini Məsihi şeirlərinin birində poetik şəkildə bildirir:

Dur bir dəxi **çəngə** urgilən çəng,
Əvvəlki məqamə düzgil ahəng.
Yoxsa verəm eylə guşimalın,
Bağrın dələ **çəng** görsə halın (22, s. 84).

Cığamışda tapılan, 7-8 minillik tarixi olan qabın üzərində çəkilmiş çəngin 6 teli aydın görünür (şək. №4). Sonrakı mərhələlərdə (əsasən, IX-X əsrlərdə) isə 11, 12, 15 telli çənglərdən istifadə olunmuşdur. Görkəmli türk musiqişünası, filosof, ensiklopediyaçı alimi Əbu Nəsr Fərabi (865-950) çəngin diapazonunu genişləndirmək məqsədi ilə alətin tellərini 25-ə çatdırmağı tövsiyə edirdi. Bu barədə fransız musiqişünas, alim Radolf d'Erlanger (1872-1932) əsərlərində məlumat vermişdir (23, s. 280).

Ə.N.Fərabidən iki əsr sonra yaşamış Azərbaycanın dahi şairi Əfzələddin Xaqani Şirvani bir şeirində 24 telli çəngdən söhbət açır:

İyirmi dörd sim olur **çəngdə,** bu qayda var,
Əskik olarsa biri, nəğməsi naqis olar (24, s. 130).

Nizami Gəncəvi də bir şeirində "çoxsədalı çəng" deməklə, alətin çox telli olduğuna işarə edir:

Yüz nəğmə başladı çoxsədalı **çəng,**
Hər nazik nöqtədən söz aldı ahəng (25, s. 111).

Daha sonra şair alətin quruluşu haqqında da məlimat verir:

Çəngin başı çılpaq qalıb, çiyninə atlas şal salıb,
Palas fitə belə çalıb, dizlərsə pünhan onda gör! (25, s. 134).

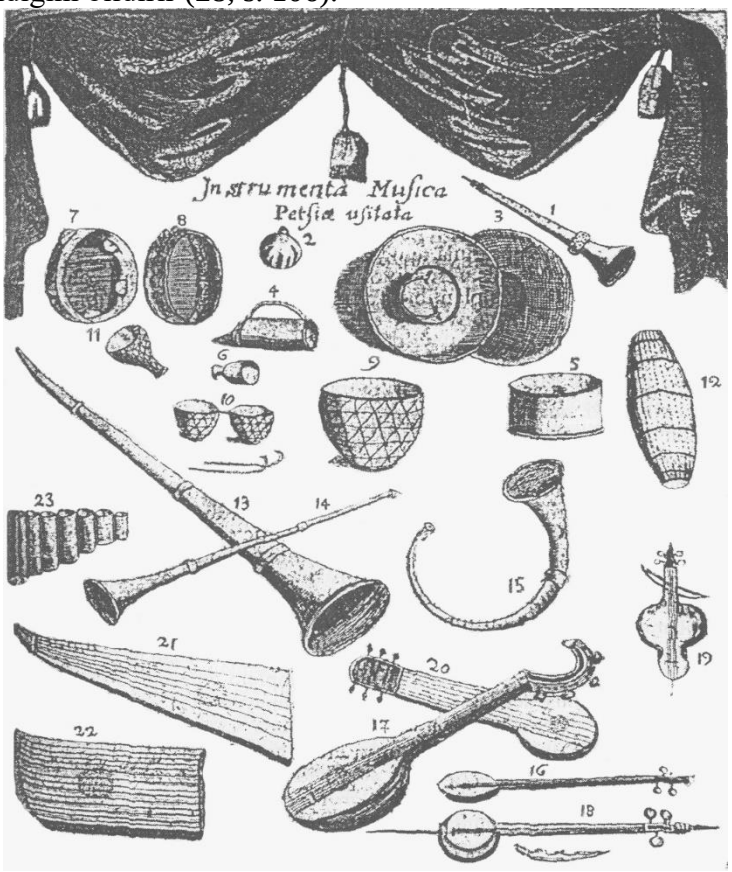
Dahi Məhəmməd Füzuli də alətin "əyilmiş qamətini" və səslənməsində tellərin mühüm rol oynadığını yazır:

Xəm qədilə ağlaram ol türreyi-tərrarsız,
Gərçi derlər **çəngdən** çıxmaz tərənnüm **tarsız** (26, s. 141).

Azərbaycanlı məşhur musiqişünas-alim Səfiəddin Urməvi (1216/17-1294) 15 fəsildən ibarət "Kitabəl-Ədvar" (farscadan tərcüməsi: "Dairələr kitabı") əsərində 34 telli çəngin rəsmini veririr. Bu əsərin əlyazması Misirdə – Qahirə Milli Kitabxa-

nasında qorunur. İngilis musiqişünası Henri Corc Farmer (1882-1965) "İslam" adlı kitabında həmin əlyazması haqqında geniş məlumat vermişdir (27, s. 81).

Azərbaycanın digər böyük musiqi alimi, şair, xəttat, həm də bir sıra müxtəlif üsullarla səsləndirilən çalğı alətlərinin mahir ifaçısı Əbdülqadir Marağalıfarsca yazdığı risalələrində çəng alətinin quruluşu haqqında dəyərli məlumat verib (28, s. 105). O, alətin tellərinin sayı istəyə görə dəyişdiyini bildirir. Ə.Marağalının yaşadığı dövrdə çəngin tellərinin sayı sabit deyildi, 24-35 arasında olurmuş. Ə.Marağalı risaləsində çəngəbənzər əgri (bəzən bu alət egri, ikri kimi də təqdim olunur) alətindən söhbət açır. O, çəngdən fərqli olaraq egrinin dekasının dəridən deyil, ağacdan hazırlandığını bildirir (28, s. 106).



Şəkil №5. Engelbert Kempferin yol qeydləri, "XVII əsr Şərq musiqi mədəniyyəti" adlı fəsil.

Orta əsrlərdə bir sıra səyyahlar Azərbaycanda olarkən xatirələrində bu ərazilərdə gördükləri çalğı alətləri haqqında qiymətli bilgi veriblər. Belə alətlərin arasında çəngin də adı tez-tez hallanır. Tarix üzrə elmlər doktoru, professor Seyidağa Onullahi (1924-2003) "Qədim Təbrizin mədəniyyət tarixindən" adlı məqaləsində Təbrizdə Uzun Həsənin (1423/24-1478) sarayında dəf, təbil, zurna, nağara, luli, zəng, cəng, çəng, bərbət, ud, kamança, ney və sinc alətlərindən istifadə olunduğunu

yazır (29, s. 56). S.Onullahi bu məlumatı verərkən 1474-1478-ci illərdə Təbrizdə Venetsiyanın elçisi olmuş İosafat Barbaronun (1413-1494) xatirələrinə istinad edir (30, s. 69). Barbaro çəngin uzunluğunun 1 yard, yəni 0,7 m olduğunu qeyd edir. Deməli, XV əsrdə istifadə edilən çənglərin uzunluğu 1 metrə çatırmış.

N.Gəncəvi "Xosrov və Şirin" poemasında Nəkisanın çəngi ifa edərkən aləti "Rəhavi" muğamına uyğun köklədiyini qeyd edir:

Nəkisa oxudu cadugar kimi,
"Rəhavi" üstündə köklədi simi (31, s. 297).

Şeirdən bəlli olur ki, o dövrün çəngləri diatonik səs düzümlü olmuşdur. Yəni ifa olunacaq muğamın, yaxud mahnının lad-məqam intonasiyasına görə alət köklənirmiş.

Bilindiyi kimi, musiqi ədəbiyyatlarında "Bayatı-Şiraz" "muğamların gəlini" (ərusi muğam) adlanır. Görkəmli musiqişünas, çəngçalan Dərviş Əli isə "Risaleyi musiqi" əsərində çəngi bütün alətlərin "gəlini" adlandırır və bu alətin Zöhrə (Venera) ulduzuna ithafən yaradıldığını qeyd edir. O, yaşadığı dövrdə çəngin 26 teli və 7 lingi (türklər buna mandal, yəni tənzimləyici deyir) olduğunu bildirir. Bu linglərdən muğam ifaçılığında istifadə edilirmiş.

Çəngin diapazonu kiçik oktavanın "fa" səsindən II oktavanın "si" səsinə qədərdir.

Çəng ifaçıları. Bu alətin Azərbaycanda ədəbi mənbələrə istinadən ən qədim tanınmış ifaçısı **Məhsəti Gəncəvi** olmuşdur. Nizami Gəncəvi əsərlərində Xosrov Pərvizin zamanında yaşamış və onun sarayında fəaliyyət göstərən çəngçalan **Nəkisanın** da adını qeyd edir.

Son illərdə əməkdar artist Fəzilə Rəhimova bu alətlə bir sıra kliplər də çəkdirmişdir. Gəncə Musiqi Kollecinin nəzdində yaradılmış "Məhsəti" folklor ansamblının da tərkibində də çəng alətindən istifadə olunur.

Çəng alətində təkmilləşmə işi. Məqalənin əvvəlində Məcnun Kərimin bərpa etdiyi çəng haqqında məlumat vermişik. Çəng alətini Türkiyədə Feridun Özgören və Fikret Karakaya da fərqli şəkildə bərpa etmişlər. Bu yöndə digər mütəxəssislər də – Məmmədəli Məmmədov, İxtiyar Seyidov (Naxçıvan), İldırım Üzeyirov (Gəncə), Habil Şahinoğlu (Sumqayıt) bir sıra uğurlu addımlar atmışlar. AMK-nın rektoru, xalq artisti, professor Siyavuş Kəriminin layihəsi əsasında "Milli musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi" elmi-tədqiqat laboratoriyasının rəhbəri Məmmədəli Məmmədov və BMA-nın elmi-tədqiqat laboratoriyasınınəməkdaşı Musa Yaqubov təkmilləşmiş çəng alətini ərsəyə gətirmişlər. Öncə bildirək ki, ilk addım kimi çəngin yeni variantını qənaətbəxş hesab etmək olar. Çalğı alətlərinin mütəxəssisi kimi, çəngin yeni variantına diqqətlə baxıb və səsini dinləmişik. İlkin qənaət belədir: aləti ərsəyə gətirənlər çalğı alətlərinin texnologiyasını, riyazi ölçülərini, fiziki xüsusiyyətlərini və akustik səslənməsini gözəl bildiyindən, bu yöndə apardıqları eksperiment olduqca maraqlıdır. Onlar bu sahədə məxsusi şəkildə, yeni baxışla təhlillər aparmış və sonda uğurlu nəticələr əldə etmişlər.

Təqdim edilən çəngin yeni variantı elmi əsaslarla, müasir dövrün tələblərinə uyğun şəkildə işlənilmişdir. Bu baxımdan təkmil çəngi fikrimizcə, ilk addım kimi

uğurlu saymaq olar, yeni növ çəngdə görülən işlərin müsbət nəticələri var. Təqdim edilən təkmilləşmiş çəngdə əvvəl mövcud olan nöqsan və çatışmazlıqlar qismən aradan qaldırılmışdır. Yeni növ çəng xüsusi açarla asanlıqla köklənir. Alət uzunmüddətli, sabit kök saxlayır, aşıxlar xüususi konstruksiya ilə düraliminiumdan hazırlanmışdır, diapazonu genişdir, səsinin gücü yetərincədir.

Əlbəttə, təkmilləşmiş çəngin də bəzi qüsurları da vardır. Alətin ümumi çəkisi həddindən artıq ağırdır. Bu alətin əsas ifaçılarının əsasənqadınlar olduğunu nəzərə almaq lazımdır. Digər tərəfdən, alətin ölçüsü də çox iridir. Alət nə qədər yığcam, estetik baxımdan gözəl hazırlanarsa, səhnədə ifa edilərkən tamaşaçıda bir o qədər xoş təsir və müsbət ovqat yarada bilər. Göstərilən iradlar görülən işin dəyərini və əhəmiyyətini heç də azaltmır, ümumən işin keyfiyyətinə xələl gətirmir. Ustalar uzun illik təcrübələrinə əsaslanaraq təkmilləşdirmə işinin öhdəsindən bacarıqla gəlmişlər. Təkmil çəng alətinin ölkəmizin musiqi həyatında böyük maraq doğuracağına heç bir şübhə yoxdur. Deyiləniradlar aradan qaldırıldıqdan sonra inanırıq ki, çəngi tam, mükəmməl alət kimi tezliklə tədrisə daxil edilib və geniş şəkildə folklor musiqisinin ifasında, eləcə də peşəkar xalq çalğı alətləri ansambl və orkestrlərində istifadə ediləcəkdir.

Bu alət ilk növbədə uşaq musiqi məktəblərində, daha sonra musiqi kollecləri və musiqi yönlü ali təhsil ocaqlarında tədris edilməlidir. Çəng bəstəkarlarımızın diqqətini cəlb etməli, onun spesifik xüsusiyyətləri nəzərə alınmaqla alət üçün məxsusi əsərlər yazılmalıdır. Artıq səriştəli mütəxəssis FəziləRəhimova "Çəng məktəbi" adlı dərslik hazırlayıb (32).Burada Fəzilə xanımın işləmələri ilə yanaşı, arfa üçün yazılmış məşğələlərdən də istifadə edilmişdir.

Çəngin özünəməxsus səsinə xalq çalğı alətləri ansambl və orkestrlərində ehtiyac duyulur və inanırıq ki, alətin ifaçılıq imkanları bu sahədə olan bir sıra boşluqların aradan qaldırılmasına xidmət edəcəkdir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Nəcəfzadə A.İ. Azərbaycan çalğı alətlərinin izahlı lüğəti. Yenidən işlənmiş II nəşr. B.: MBM, 2004, 224 s.
2. Nəcəfzadə A.İ. Çalğı alətlərimiz. B.: Min bir mahnı MMC, 2004, 128 s.
3. Bünyadov T.Ə. Əsrlərdən gələn səslər. B.: Azərnəşr, 1993, 264 s.
4. 555 tapmaca. Ön sözün müəllifi və seçmələri nəşrə hazırlayan: Gülafət Davudova. B.: Elm, 1994, 80 s.
5. Qurani Kərim.Ərəb dilindən tərcümə edən: Mühəmməd Cavad Ələvi Təbatəbai. B.: 2001, 1325 s.
6. Должанский А.Н. Краткий музыкальный словарь. Ленинград: Музыка, 1964, 524 с.
7. Hüseyni Ə.A. Orkestrin ulu babası. // "Ədəbiyyat və incəsənət" qəz. B.: 1976, 7 avqust, s. 4.
8. Əliyev V.H. Tarixin izləri ilə. B.: Gənclik, 1975, 80 s.
9. İ.Mirzəbəyli. Problemlər simfoniyası. // "Dalğa" jurnalı. B.: 1993, 26 yanvar – 1 fevral.
10. Abdullayeva S.A. Azərbaycan xalq çalğı alətləri (musiqişünaslıq-orqanoloji tədqiqat). B.: Adiloğlu, 2002, 454 s.
11. Kərim M.T. Azərbaycan musiqi alətləri. B.: Yeni nəsil, 2009, 184 s.
12. Məmmədov A. Simli musiqi alətlərimiz. B.: Nafta-Press, 2001, 72 s.

13. Franciz William Galpin. The muzik of the Sumerians, babionians and assurians (ingiliscədən tərcüməsi: Şumerlərin, babillərin və assurların musiqisi) London: Cambridge University Press, 1937.
14. Vahidqızı T. Milli musiqi alətlərimiz. // "Mədəniyyət" qəzeti, 26 sentyabr 2012.
15. Басилов В.Н. «Скифская арфа»: древнейший смычковый инструмент? // Сов.Этнография, №4, Институт Этнологии и Антропологии Российской Акалемии Наук, 1991, с. 140-154.
16. Олеарий А. Подробные описание путешествия Голштинского посольства в Московию и Персию в 1633, 1636 и 1639 годах. Пер. с нем. П.Барсова. М.: Моск. Ун-ская типография, 1870, 1038 s.
17. Kaempfer E. Amoenitatum exoticarum politico-physico-medicarum. Fasciculus V. Lemgoviae, Typis & impensis H.W/ Meyeri, 1712. 912 p.
18. Abdullayeva S.A. Azərbaycan musiqisi və təsviri sənət. B.: Oğuz Eli, 2010, 416 s.
19. Kitabi-Dədə Qorqud. Tərtibçi, çapa hazırlayanı, ön sözün və lüğətin müəllifi Samət Əlizadə. B.: Yeni nəşrlər evi, 1999, 704 s.
20. Kərimov K.C. Azərbaycan miniatürləri. B.: İşıq, 1980, 222 s.+93 illüstrasiya.
21. Münşi İ.T. Tarix-i aləmara-yi Abbasi.Fars dilindən tərcümənin, ön sözün, şərhlərin və göstəricilərin müəllifləri: Ojurnalıqtay Əfəndiyev və Namiq Musalı. I cild. B.: Təhsil, 2009, 792 s.
22. Məsihi R.M. Vərqa və Gülşa. B.:Şərq-Qərb, 2005, 336 s.
23. Baron Rodolf d`Erlanger. La musique Arabe. (Ərəb musiqisi). T. 1., liv 2. Paris: 1930, 280 p.
24. Şirvani Ə.X.Seçilmiş əsərləri. B: Lider, 2004, 670 s.
25. Gəncəvi N. İskəndərnamə (Şərəfnamə).Tərcümə: A.Şaiq, izahlar: Ə.Cəfərindir.B.: Lider, 2004. 432 s.
26. Füzuli M. Əsərləri. Altı cilddə, I c. B.: Şərq-Qərb, 2005, 400 s.
27. Farmer H.G. Islam. Musikgeschichte in Bildern. Bd. 3, Ifg. 2. Leipzig, 1966, p. 81 p.
28. Bardakçı MG. Maragalı Abdülkadir. İstanbul: Pan Yayıncılık, 1986, 200 sh.
29. Onullahi S.M. Qədim Təbrizin mədəniyyət tarixindən (X-XVII əsrlərdə). // "Qobustan" jurnalı. B.: 1974, №3, s. 54-57
30. Səfərnameha-ye Veneziyan dər İran. Mənuçöhr Əmirinin ingiliscədən fars dilinə tərcüməsi. Tehran: 2003 (1381 hicri), 507 s.
31. Gəncəvi N. Xosrov və Şirin. Tərcümə: R.Rza, izahlar: M.Sultanov. B.: Lider, 2004, 392 s.
32. Rəhimova F.V. Çəng məktəbi. B.: Ecoprint, 2016, 108 s.

Аббасгулу НАДЖАФЗАДЕ
Доктор искусствоведения, профессор АНК

ДРЕВНИЙ ИСТОЧНИК О ЧАНГЕ В АЗЕРБАЙДЖАНЕ

Резюме: *Инструмент чанг широко распространен в разных частях мира с разными названиями. Самый древний археологический источник этого инструмента пока был обнаружен в Южном Азербайджане (ныне на территории современного Ирана). В статье рассматривается история чанга, формирование, этимология, морфология и изображение данного инструмента в литературных источниках и миниатюрах.*

Ключевые слова*: музыкальный инструмент чанг, история формирования, этимология, морфология, литературные и миниатюрные источники*

Abbasgulu NAJAFZADE
Doctor of Art Study, professor

THE ANCIENT SOURCE ABOUT CHANG IN AZERBAIJAN

Summary: *Chang is widespread in different parts of the world with different names. The oldest archaeological source of this instrument has been found in the South Azerbaijan (now the territory of modern Iran). In article Chang's formation history, etymology, morphology is considered, and sources of this instrument are investigated in literary and miniature pictures.*

Key words: *musical instrument Chiang, formation history, etymology, morphology, literary and miniature sources*

Агиль ГАФУЛОВ
Доцент БМА им.Уз.Гаджибейли

ПОЛИСТИЛИСТИКА ДИРИЖЁРСКОГО УПРАВЛЕНИЯ

Резюме: *В статье рассматриваются различные стили дирижёрского управления. Автор отмечает, что выбор того или иного стиля управления коллективом зависит, прежде всего, от уровня дирижёрского мастерства и от уровня профессионального развития данного коллектива. Дирижёрский авторитет приобретается постепенно, в процессе работы с коллективом и с помощью самых разных стилей управления.*
Ключевые слова: *Дирижёрское управление, авторитарный и демократический стили, полистилистика*

Одним из самых важных факторов, влияющих на успешность достижения художественных и исполнительских задач музыкального коллектива, является дирижёрский стиль управления. Общеизвестно, что в истории дирижёрского искусства сложилось в основном два разных направления: первое связано с полным подчинением музыкального коллектива воле и указаниям дирижёра, второе – предполагает демократические формы управления, основанные на толерантности и гуманизме.

Дирижёр может оказывать, как положительное, так и отрицательное влияние на творческое становление коллектива, всё определяется тем, насколько эффективно осуществляется процесс адаптации, насколько мысли и чувства дирижёра способны взаимодействовать с исполнителями, соответствовать их творческим целям.

Авторитарный стиль дирижёрского управления осуществляется при помощи приказов, мнения музыкантов игнорируются, ибо они рассматриваются с позиций дирижёра, как менее компетентные, не подлежащие обсуждению. К дирижерам авторитарного направления относились такие великие дирижеры как Артуро Тосканини, Густав Малер, которые полностью игнорировали мнение музыкантов и не допускали ни малейшего проявления творческой инициативы.

Демократические принципы дирижёрского управления основаны на признании мнения большинства, на совместном принятии решений. К дирижерам демократического стиля управления относились Артур Никиш, Вильгельм Фуртвенглер, Геннадий Рождественский, деятельность которых носила характер творческого сотрудничества с оркестром. Г.Рождественский писал: «в идеале – оркестр должен быть блестящим собеседником дирижера». Наиболее яркое исполнение достигается тогда, когда «дирижер предлагает свою концепцию сочинения, получая взамен большую исполнительскую отдачу, реализацию этой концепции или даже дополнение к ней. Стопроцентная диктатура

дирижера вряд ли даст значительный художественный результат» [1, с. 41]. Умелым руководством, с учётом всех психологических нюансов дирижёр может добиться высоких художественных достижений, на которые он не может рассчитывать при попустительском или авторитарном способе руководства. Важнейшим условием такого достижения является творческая отдача музыкантов и сложившийся авторитет дирижёра.

Однако стиль работы современного дирижёра не ограничивается этими двумя направлениями, она гораздо сложнее и многообразнее. Выбор того или иного стиля управления коллективом зависит, прежде всего, от уровня дирижёрского мастерства и от уровня профессионального развития данного коллектива. При низком уровне развития музыкального коллектива и при высоком уровне профессионального мастерства дирижёра более эффективен авторитарный стиль управления, при котором четко определяются задачи каждого музыканта и осуществляется строгий контроль за их выполнением. При обратных показателях, эффективен демократический стиль управления. В сформированном, высокопрофессиональном музыкальном коллективе, действуют негласные принципы самоуправления, при которыхконтроль за выполнением задач и дисциплиной осуществляется самими музыкантами. В данном коллективе дирижёр предоставляет возможность для проявления творческой инициативы и самостоятельности оркестрантов считается с мнением большинства и согласует с ними свои решения.

Высокопрофессиональное владение полистилистикой управления заключается в том, что при необходимости дирижёр умеет строго приказать, тактично промолчать или сделать замечание, вежливо попросить, пошутить и улыбнуться. Однако все приёмы управления не должны переходить социальной дистанции. Все эти умения и навыки в совокупности представляют собой необходимую для каждого дирижёра психологическую подготовку.

Работа дирижёра с музыкантами очень сложный, часто не предсказуемый процесс, в котором дирижёру необходимо завоёвывать свой авторитет, даже несмотря на сложившийся ранее высокопрофессиональный статус. Уважение коллектива к дирижёру обусловлено, прежде всего, его профессиональными и личностными качествами. Оно приобретается в результате справедливого, требовательного и гуманного по отношению ко всем членам коллектива обращения. Высокое профессиональное мастерство, всесторонняя образованность, развитая общая, музыкальная и этическая культура, личностные волевые качества, способность к самокритике, психологическая коммуникабельность, толерантность и другие показателя способствуют становлению дирижёрского авторитета. Важно отметить, что приобретённый авторитет необходимо постоянно удерживать и развивать с помощью непрекращающейся работы дирижёра над своим профессиональным и личностным совершенствованием.

Демократический стиль управления свидетельствует о высокой нравственной культуре дирижёра. Придерживаясь данного управления, дирижёр позволяет музыкантам высказываться не только по поводу оценки их исполни-

тельской деятельности, но и по поводу принятых им тех или иных решений. Он выслушивает мнение музыкантов о том, какие решения были верными, а какие нет, что следует изменить, чтобы добиться успеха и результативности.

Одним из демократических и эффективных методов развития оркестрового коллектива является групповая дискуссия по важнейшим вопросам и стоящим перед ним целям. То есть, помимо репетиций, дирижёр нередко использует дополнительные формы работы с коллективом в виде бесед, дискуссий и обсуждений с целью познания индивидуальности каждого музыканта-исполнителя, решения различного рода профессиональных, педагогических, психологических задач, исполнительского анализа прошедших и предстоящих выступлений и других. Такого рода совещания вовсе не снижают авторитет дирижёра, а, наоборот, способствуют установлению межличностного взаимопознания и понимания. Коллектив становится как бы соавтором процесса управления и в определённой степени несёт ответственность на выполнение поставленных задач. Соответственно, коллектив значительно усиливает и активизирует свою деятельность. Помимо этого, в процессе таких творческих дискуссий музыканты и дирижёр ближе узнают друг друга, как с личной, так и с профессиональной стороны, что помогает налаживать дружеские отношения, которые в свою очередь помогают противостоять отрицательным и неблагоприятным внешним воздействиям.

К демократическим принципам относится и метод «мозгового штурма»[1] применяемый в неординарных ситуациях, возникающих в коллективе и при решении сложных проблем. Дирижёр позволяет всем высказывать своё решение проблемы, которые затем коллективно обсуждаются и выбирается наиболее верное.

Деятельность дирижёра всегда на виду, в ней невозможно скрыть отсутствие тех или иных качеств, не сензетивных (не благоприятных) для становления его авторитета. Необходимо, чтобы дирижёрские указания были бы целенаправленными, краткими, точными, обоснованными, справедливыми и не основывались на капризах или интересах личного характера.

Например, налаживать взаимоотношения с музыкантами лучше при помощи демократических (гуманистических) методов, а устанавливать строгий контроль за дисциплиной в оркестре лучше с помощью авторитарного стиля, используя административные меры. При этом необходимо учитывать меру и содержание данных стилей управления, в зависимости от руководимого коллектива музыкантов, исполняемой программы и других стоящих задач и спонтанно возникающих ситуаций.

В целом, дирижёр должен стараться соблюдать меру в отношении критики и одобрений, создавать хорошую репутацию музыканту и помогать ему в её сохранении и совершенствовании.

Дирижёрский авторитет приобретется постепенно, в процессе работы с

[1]Метод***(brainstorming),*** разработанныйамериканским психологом Осборном.

коллективом и с помощью самых разных стилей управления. Обычно, дирижёры, которые пытаются всячески добиться уважения музыкантов, просто забывают о главном – его надо заслужить. «Управлять – это не подавлять, не навязывать процессу ход, противоречащий его природе, а, наоборот, максимально учитывать природу процесса, согласовывать каждое воздействие с его логикой»[2, с. 11].

Сочетание высокого профессионализма с общей и внутренней культурой помогают дирижёру находить меру, необходимое равновесие в общении с разными музыкантами. Его уважительное отношение помогает емусплачивать вокруг себя единомышленников, достойных и профессиональных специалистов, которые всегда чувствуют его поддержку. Своим уважительным отношением, толерантностью и диалогичностью он завоёвывает их доверие, котороестановится стимулом трудиться лучше и быть вместе.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Рождественский Г.Н.Мысли о музыке. М.: Советский композитор, 1975, 34 с.
2. Талызина Н.Ф. Кибернетика и педагогика. // Проблемы социалистической педагогики. Материалы I научной конференции ученов-педагогов социалистических стран. М.: Педагогика, 1973, с.142-149.

Agil GAFULOV
Senior lecturer of BMA

POLYSTYLISTICS OF THE CONDUCTING

Summary: The article investigates different styles of conducting. The author emphasizes that the choice of conduction style depends first of all on conduction mastery and the professional abilities of the given orchestra. Conductor's authority is achieved gradually in the process of mutual activity and with the use of distinct conduction styles.

Key words: Conducting, authoritarian and democrtic styles, polystylistics

Adil QAFULOV
BMA-nın dosenti

DİRİJOR İDARƏETMƏSİNİN POLİSTİLİSTİKASI

Xülasə: Məqalədə dirijor sənətinin müxtəlif idarəetmə üsulları araşdırılır. Müəllif qeyd edir ki, musiqi kollektivinin idarəetmə üsulu dirijorun ustalığından və kollektivin peşəkarlıq səviyyəsindən asılıdır. Dirijorun avtoriteti ardıcıllıqla, kollektivin iş prosesində və müxtəlif idarəetmə üsullarının köməyi ilə qazanılır.

Açar sözlər: Dirijorluq idarəetməsi, avtoritar və demokratik üsullar, polistilistika

Rəyçilər: pedaqogika üzrə elmlər doktoru, professor Tamilla Kəngərli;
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Leyla Məmmədova

Fidan ASLANOVA
BMA-nın dissertantı
Ünvan: Bakı, Şəmsi Bədəlbəyli 98
Email: rebella_fleur@mail.ru

FİRƏNGİZ ƏLİZADƏNİN "MUĞFLAGAMENKO" KOMPOZİSİYASINDA MUĞAM VƏ FLAMENKO XÜSUSİYYƏTLƏRİNİN SİNTEZİ

Xülasə: *Fidan Aslanovanın "Firəngiz Əlizadənin "Mugflagamenco" kompozisiyasında muğam və flamenko xüsusiyyətlərinin sintezi" adlı məqaləsində Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti, professor Firəngiz Əlizadənin qarışıq ansambl üçün yazdığı "Mugflagamenco" əsərinin təhlili verilir. Kompozisiyada muğam və flamenko elementlərinin qovuşdurulması göstərilir. Əsərin ifaçı tərkibi, quruluş xüsusiyyətləri nəzərdən keçirilir.*
Açar sözlər: *Firəngiz Əlizadə, "Mugflagamenco", "Çahargah" muğamı, flamenko, Nieuw Ensemble*

Azərbaycan Respublikasının xalq artisti, bəstəkar, professor, YUNESKO-nun Sülh artisti Firəngiz Əlizadə sənət yolunda yeni cığırlar açan, öz fərdi üslubunu yaradan sənətkarlardandır. Onun müxtəlif janrlarda yaratdığı əsərlərdə bəstəkarın axtarışları, maraq dairəsinin genişliyi özünü parlaq şəkildə büruzə verir. F.Əlizadənin sərhədləri aşan müxtəlif xarici ölkələrin musiqi kollektivlərinin sifarişi ilə yazılan, bir çox ölkələrin ifaçılarının repertuarında özünə geniş yer tutan əsərlərində Şərq-Qərb sintezi çox maraqlı tərzdə öz təzahürünü tapmışdır.

Bəstəkarın musiqisinə xas olan dərin fəlsəfilik, psixolojilik daim Şərq sənətinin incisi olan muğamdan bəhrələnmiş, muğam onun yaradıcılığını qidalandıran zəngin, tükənməz bir çeşmə olmuşdur. F.Əlizadənin violonçel və hazırlanmış royal üçün "Habilsayağı" (1979), simli kvartet, zərb alətləri və sintezator üçün "Muğamsayağı" (1993), solo gitara üçün "Fantaziya" (1994), solo violonçel üçün "Eşq havası" (1998), xanəndə, flamenko ifaçısı və ansambl üçün "Mugflagamenco" (2011) kimi əsərlərində Şərq dünyasının fenomeni olan muğam müasir musiqinin intonasiyaları ilə üzvi surətdə əlaqələndirilmişdir. "Nəhəng kainatdan bizim payımıza bir planet düşüb və biz həmin planeti mənimsəyərək, onun daxilində yeni-yeni üfüqlər kəşf edirik" deyən [3, s. 34] F.Əlizadənin yaratdığı hər bir əsər, bəstəkarın yaradıcılığının daim muğamdan bəhrələnməsinin parlaq təzahürüdür. F.Əlizadə muğam sənətinin dərin qatlarına nüfuz etməyə cəhd göstərərək, muğam sənətinin çox maraqlı bir tərəfini – muğam ifaçılığının xüsusiyyətlərini öz əsərlərində əks etdirmişdir: "Habilsayağı", "Mugflagamenco" kompozisiyaları buna bariz nümunədir. Bəstəkarın bu əsərlərini dinləyib, onlara yaxından bələd olduqdan sonra F.Əlizadənin "Muğam sənəti dünya musiqisi kontekstində" məqaləsində vurğulanan sərrast ifadəsi – "Muğam sənəti zamanları bir-birinə qovuşduran mənəvi, ruhani bir əlaqədir" fikri yada düşür [2, s. 39].

F.Əlizadənin "Mugflagamenco" kompozisiyası 2011-ci ildə Almaniyada (Berlin) bəstələnmiş, həmin il Amsterdamda (Hollandiya) dirijor Ed Spanyardın idarəsi altında "Nieuw Ensemble" kamera orkestri, solistlər – xanəndə Zabit Nəbizadə, tarzən – Ələsgər Məmmədov, həmçinin məşhur flamenko ifaçısı Karlos Moreno Deniya Artur Raman tərəfindən uğurla ifa olunmuşdur. Hollandiyanın paytaxtı Amsterdamda keçirilən "Flamenco Biennale" III Beynəlxalq Flamenko Musiqi festivalında (21-30 yanvar 2011) ilk dəfə ifa olunan bu əsər festivalın təşkilat komitəsinin təklifi ilə bəstələnmişdir.

"Mugflagamenco" kompozisiyası dərin məzmunlu əsərdir və musiqi məzmunu tədricən, aramla açılır. Əsərdə coşqun xasiyyətli, geniş improvizə səciyyəli inkişaf fazalarını müşahidə edirik. İmprovizəli fazalar əsərin musiqi baxımından inkişafına zəmin yaradır. Əsər "Çahargah" üzərində möhtəşəm, əzəmətli instrumental girişlə başlanır.

Öz melodik çalarlarına görə flamenko "Mayeyi Çahargah"a çox yaxındır. Şərq və Qərb arasında hər nə qədər üslub müxtəlifliyi olsa da, müəyyən dərəcədə intonasiya həmahəngliyi effekti əldə olunur. Bu cəhət əsərin ilk səslərində artıq qabarıq hiss olunur.

Bəstəkar hər iki sənət növünün sərbəst ölçülü improvizə xassəsindən istifadə etmişdir. Ona görə də əsərdə bəzən ritmik ölçünü tətbiq etmir, bəzən isə müşayiəti dəqiq ölçüyə əsaslanan orijinal ritmik baza yaradır. Xüsusilə kulminasiyaya doğru sərbəst ölçülü vokal partiya burada instumental müşayiətin ciddi metrik fonuna əsaslanır.

Digər tərəfdən, əsər xanəndənin şaqraq zəngulələri, zəngin və rövnəqli ifası, texniki imkanları üçün də geniş meydandır. Eyni fikri flamenko ifaçısına da şamil etmək olar. Beləliklə, bəstəkar bir-birinə zidd olmayan muğam və flamenko intonasiyalarını işlətməklə maraqlı və orijinal kompozisiya quraşdırmışdır.

Flamenko ifaçısının vokal partiyasında melodik və lad-harmonik baxımdan modallıq hökm sürür. Modallığın əsasən iki xüsusiyyətinə təsadüf edirik. Bunlardan birincisi – frigik dönməsi və ərəb qammasıdır. Modallığın frigik lada əsaslanması monodiklik yaradır. Səs yüksəkliyində hökmran mövqe tutan dominanta funksiyası bu ladların əsər boyu mühümlüyünə işarə edir. İspan ifaçısının vokal partiyasında maraq doğuran xüsusiyyətlərdən digəri isə əndəliz kadensiyasıdır (por arriba). Bu kadensiyanın tətbiqi əsərin səslənməsinə əlavə konstruktiv elementlər daxil edir.

Bəzən ispan ifaçısının partiyasında major ladına da rast gəlirik ki, bu da ənənəvi flamenko üslubunda olan ladlarla (farruka, milonqa və s.) ilə assosiasiya doğurur. Ümumilikdə götürsək, flamenko – cənub-ispan (əndəliz) xalq musiqisi – mahnı (cante) və rəqsin (baile) vəhdətidir. Məlum olduğu kimi, flamenkonun üslub cəhətdən bir-birindən fərqli olan iki növü vardır. Bunlardan birincisi qədim "cante hondo" (jondo) – dərin, ciddi dramatik üslubdur. Onu bəzən "cante granda" adlandırırlar ("yüksək üslub"). İkincisi isə daha müasirdir və "cante chico" ("sadə üslub") adlanır. Bu üslublardan məhz birincisi hazırki əsərin vokal partiyasına sirayət etmişdir. Ümümilikdə götürsək, Azərbaycan muğam sənəti kimi, flamenkonun da çoxsaylı nümunələri mövcuddur və bu nümunələr arasında hər hansı bir sərhəd çəkmək olduqca çətindir.

İspan müğənnisinin solo partiyasında ən qədim musiqili poetik ənənələr özünəməxsus musiqi motivləri ilə qarşılıqlı vəhdət yaradır. Burada Əndəliz, Sevilya, Qranada, Kordovanın kanonik standartlarına uyğun olan spesifik ifa texnikası tətbiq olunmuşdur. Mürəkkəb ritmik sərbəstlik not yazısını mümkünsüz edir, odur ki, vokal partiya, eləcə də muğam solosu şifahi yolla ifa olunur və bu səbəbdən partituraya daxil edilmir. Bu bir daha göstərir ki, həm muğam, həm də flamenko bədii yaradıcılıq üçün böyük imkanlar açan sənət növüdür.

Hər iki vokal ifanın xarakteri parlaq, dramatikdir. Melodik improvizasiya bir tərəfdən ənənəvi ispan melodik növünə (fandanqo, frigik ladı), digər tərəfdən "Çahargah" məqamına söykənir. Zəngin melizmatika flamenkonu muğama bir daha yaxınlaşdırır. İspan vokal tərzində mikrointervallardan (yarım ton həcmindən də kiçik) istifadə olunmuşdur. Əsasən portamento ifa üsulu tətbiq edilmişdir. Bir səsdən digərinə rəvan keçid baş verir, yəni səslər birbaşa dəqiq götürülmür. Tessitura dardır, çünki flamenko vokal tərzi üçün ümumiyyətlə, seksta intervalı həcmində dar diapazon xasdır. Burada sual meydana çıxır: Bəs görəsən müğənni melodik zənginliyi necə əldə edir? Bu, müxtəlif tembr və dinamik çalarlar, mikrointervallar, melizm variantları vasitəsilə əldə edilir. Bəzən ispan müğənnisinin partiyasında vokal solonun sabit və müntəzəm şəkildə olmaması da onu muğama yaxınlaşdırır.

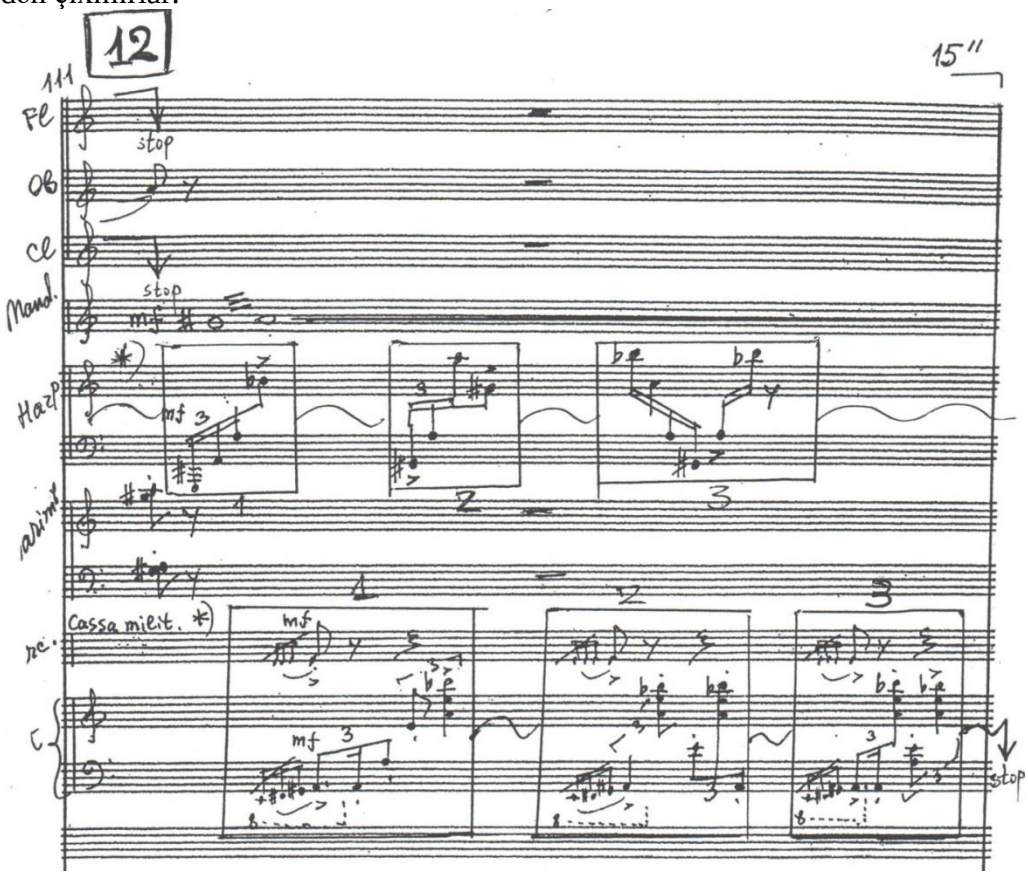
Əsərin orkestr dili kifayət qədər zəngindir. Burada XX əsr musiqi kompozisiyasında geniş yayılan metod və texniki üsuldan – aleatorikadan istifadə olunmuşdur. Musiqi mətninin, səs strukturlarının təsadüfiliyi və mütəhərrikliyi orkestrdə geniş tətbiq olunmuşdur. Qeyd edək ki, bu xüsusiyyəti Qərbi Avropa və rus bəstəkarlarından K.Ştokhauzen, C.Keyc, P.Bulez, V.Lütoslavski, E.Denisov, R.Şedrinin əsərlərində görmək mümkündür.

Aleatorikanın tətbiqi zamanı ifa prosesinə "təsadüf" elementi daxil edilir. Bu elementi əldə etmək üçün ifaçıların istəyinə uyğun olaraq ayrı-ayrı parçalar dəyişilmiş halda səslənir, bəzən belə təsadüfi elementlər bir neçə xanədən ibarət olur. İfaçıların səlahiyyətləri artdığı halda bəstəkar əsər üzərindəki məsuliyyəti onların ixtiyarına verir və öz üzərindən götürür. Beləliklə, hər bir ifaçı qarşısındakı sxemi öz istədiyi kimi yerinə yetirir.

Partituranın not yazısı bəzən simvol-işarələrdən təşkil olunur. Bir neçə ifaçının eyni zamanda müxtəlif parçalar səsləndirməsi də mümkündür yaxud orkestrin musiqiçiləri kollektiv şəkildə improvizasiya edirlər və nəyə qadir olduqlarını nümayiş etdirirlər. Hər dəfə yeni səslənən belə bir quruluş bəstəkarın ideya və zövqündən asılı olmayan yeni formanı əmələ gətirir.

Maraqlıdır ki, aleatorikanı tətbiq edərək, bəstəkar aleatorikanın köklərinin qədim xalq musiqi improvizasiyasından təkan almasını da nəzərə çarpdırır. C.Keyc, K.Ştokhauzen, P.Bulez, V.Lütoslavski, S.Bussotti kimi bəstəkarların öz yaradıcılığında bu üsula əl atması bir nümunə olaraq aleatorikanın Azərbaycan musiqisinə də tətbiqini mümkün etmişdir. Bəstəkarın rolu müəllifdən daha çox "təşkilatçı" kimi özünü göstərir. Təsadüfilik elementi əsərin quruluşunda əksini tapmışdır. Hissələrin ardıcıllığının ifaçılar tərəfindən müstəqil şəkildə müəyyənləşdirməsinə və istədikləri templəri seçməyə şərait yaradır. Odur ki, ifaçılar əsərin müəyyən mənada həmmüəlli-

finə çevrilirlər, lakin eyni zamanda bəstəkar tərəfindən göstərilmiş müəyyən çərçivələrdən çıxmırlar.



F.Əlizadə bu əsərində dəqiq yazılmış musiqi ilə yanaşı, ayrı-ayrı orkestr qrupları və solo alətlər tərəfindən ifa olunan improvizəli epizodları da daxil etmişdir. Ümumiyyətlə, muğam F.Əlizadənin bütün əsərlərinin fəlsəfəsi, onun fikirlərinin, yaradıcılığının ilham mənbəyidir. Şərq-Qərb dalğasını təmsil edən bəstəkarın "Mugflagamenco" kompozisiyası onun bu istiqamətdə yeni axtarışlarını özündə əks etdirir.

ƏDƏBİYYAT:

1. APA xəbət agentliyi, Amsterdamda bəstəkar Firəngiz Əlizadənin yeni əsərinin premyerası olub. (02 fevral 2011) – apa.az/print/212041.
2. Əlizadə F.Ə. Muğam sənəti dünya musiqisi kontekstində. // "Muğam" jurnalı, №1, 2007, s. 34-47.
3. "Muğam" jurnalı, № 1, 2007, 108 s.
4. Денисов Э.В. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие, в его кн.: Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.:Советский композитор, 1986, с. 112 - 136.
5. Коройтек Ц. Техника композиции в музыке XX в., М., Музыка, 1976, 358 с.
6. Фалья М. Канте хондо. Его истоки, значение, влияние на европейское искусство. // Статьи о музыке и музыкантах. М.: Музыка,1971, 111 с.

Notoqrafiya:
1. Əlizadə F.Ə. Mugflagamenco. Əlyazma. 2010, 40 s.

Фидан АСЛАНОВА
диссертант BMA

СИНТЕЗ ОСОБЕННОСТЕЙ МУГАМА И ФЛАМЕНКО В КОМПОЗИЦИИ ФРАНГИЗ АЛИЗАДЕ «MUGFLAGAMENCO»

Резюме: *В данной статье представлен анализ произведения «Mugflagamenco» (для смешанного ансамбля) известного азербайджанского композитора Франгиз Ализаде. Раскрываются особенности соединения элементов мугама и фламенко, а также исполнительский состав и особенности структуры произведения.*

Ключевые слова: *Франгиз Ализаде, "Mugflagamenco", мугам "Чахаргях", фламенко, Nieuw Ensemble*

Fidan ASLANOVA
Candidate for a degree of BMA

SYNTHESIS OF THE FEATURES OF MUGHAM AND FLAMENKO IN THECOMPOSITION OF FRANGHIZ ALI-ZADEH'S "MUGFLAGAMENCO"

Summary: *Analysis of the work of "Mugflagamenko", that has been written for the mixture ensemble by prof. Franghiz Ali-Zadeh, the People's Artist of the Azerbaijan Republic, is given in the article of "Synthesis of the features of Mugham and Flamenko in the Franghiz Ali-Zadeh's "Mugflagamenco" Composition" of Fidan Aslanova. In the Composition joining of the elements of mugham and flamenco is demonstrated. Performers compound of the work, structure characteristics are considered.*

Key words: *Franghiz Ali-Zadeh, "Mugflagamenco", Chahargah mugham, flamenco, Nieuw Ensemble*

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Cəmilə Həsənova**;**
sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Abbasqulu Nəcəfzadə

Leyla CUMAYEVA
AMK-nın dissertantı
Email:leyla.cumayeva@mail.ru

AZƏRBAYCAN OPERASINDA LEYTMOTİV VƏ LEYTMOTİV SİSTEMİNİN ÜMUMİ XASİYYƏTNAMƏSİ

Xülasə: *Təqdim olunmuş məqalədə leytmotiv və leytmotiv sistemi termininin mənası açıqlanır. Həmçinin Azərbaycan bəstəkarlarının opera yaradıcılığında leytmotiv və leytmotiv sisteminin özünəməxsus xüsusiyyətlərinə baxılır.*
Açar sözlər: *Azərbaycan bəstəkarları, leytmotiv, leytmotiv sistemi, opera, mövzu, leytmotivin növləri, musiqi dramaturgiyası, leytməqam*

` Azərbaycan bəstəkarlarının opera yaradıcılığında leytmotiv və leytmotiv sisteminə baxmazdan öncə, verilmiş terminin müxtəlif tədqiqat işlərində hansı prinsipə əsasən istifadə olunmasına nəzər yetirib dəqiqləşdirmək tələb olunur. Leytmotiv termininin mənası aparıcı mövzu, əsas motiv deməkdir. Termini ilk dəfə Veberin opera yanaşmalarına nəzərən 1871-ci ildə alman musiqişünası və vokal müəllimi Yens Fridrix Vilhelm (1809-1888) istifadə edib. O, ilk növbədə Veber əsərlərinin tematik kataloqunun və ona tənqidi şərhlərin müəllifi kimi tanınır. Leytmotiv terminini "C. M. Von Weberinseinen Werken" (Berlin, 1871) əsərində işlədib. Amma bir termin kimi X.fon Volçagenin Vaqner yaradıcılığına aid bütün işlərində geniş inkişafını tapmışdır.

İncəsənətin bir çox sahələrində leytmotivin davamlı, mütəmadi, semantik bölünməz növündən personaj, vəziyyət, ideyanı təsvir etmək üçün istifadə olunur. Musiqişünaslıqda leytmotivin izahı musiqi dövriyyəsinin, qısa və ya geniş musiqi frazasının, bəzən bütöv tamamlanmış mövzunun, bu və ya digər surətin ideyasını, xasiyyətini səciyyələndirən keyfiyyət kimi verilir. Adətən leytmotivin müəyyən ritmik formulu, özünəməxsus harmonizasiyası, bəzən də xarakterik tembri olur. Bu baxımdan, leytmotivin növbəti xasiyyətnaməsini – ideya, obraz, hiss, predmet və s. səviyyədə mənanı konkretləşdirən bir vasitə kimi də vermək olar. Musiqişünaslıqda "mövzu" termini verilmiş əsərdə əsas musiqi fikrini aydın, bitkin şəklə salan musiqi materialına malik olan, obrazlı məna kimi istifadə edilir.

Leytmotivin opera janrında formalaşması K.Monteverdi operalarının inkişafı ilə paralel olaraq, V.A.Motsartın son dövr operalarında, 1789-cu ildə Fransız inqilabı bəstəkarları – Qretri, Lesüer, Kerubinivə başqalarının yaradıcılığından başlamışdır. Amma əsl inkişaf tarixinə romantiklərdən – Teodor Amadey Hofman, Anton Veber, Henrix Marşner, Jorj Bize, Pyotr Çaykovski, əsasən də, Rixard Vaqnerin yaradıcılığından başlamışdır.

"Leytmotiv sistemi" termininə gəldikdə isə ilk dəfə incəsənətdə dəqiq şəkildə kim tərəfindən və hansı şəkildə istifadə olunduğunu müəyyənləşdirmək çətindir. XX əsrin 30-cu illərində R.Vaqner yaradıcılığını təhlil edən E.B.Matrosovun fikirlərinə

görə, mövcud termin K.Qedelyanın işlərində mövcud olan bir neçə leytmotivin bütöv leytmotiv sistemi kimi birləşməsi şəklində aşkar olunmuşdur. Bu mənada leytmotiv kompleksi (sistemi) ayrı-ayrı leytmotiv elementlərinin öz aralarında struktur və funksional birləşməsindən yaranır. Belə halda leytmotiv sistemi dar mənada leytmotiv qrupu ilə, birbaşa və ya dolayısı ilə bir qəhrəmanın (məsələn, F.Əmirovun "Sevil" operasında Sevilin üç əzab leytmotivi), geniş mənada isə bir operanın bütün leytmotivləri (yalnız bir leytmotivi olan opera istisna olmaqla) xarakterizə olunur.

Operada leytmotivin, leytmotiv sisteminin istifadə olunması opera əsərlərinin dramaturji inkişafına təsir göstərir. Səhnə əsərlərində pərdənin diskritliyi və sabitliyi ona gətirib çıxarır ki, dramın əsas xəttinin inkişafı mətnaltı ideyalar, hisslər, fikirlərin müstəqil səhnə həyatını formalaşdırır. Belə ki, hərdən zahiri hərəkətlər daxili münasibətlərə nəzərən ikinci dərəcəli yer tutur.

Leytmotivin növləri. Leytmotivin tipologiyasını qeyd edərkən leytmotivin bütün mümkün məzmunlu variantlarını müəyyənləşdirməyin olduqca çətin olduğunu vurğulamaq lazımdır. Bununla belə, obraz-məzmun əhəmiyyətinə malik olan leytmotivlərin bir neçəsini qeyd edək: mövcud obrazların leytmotiv xasiyyətnaməsi (məsələn, eyniadlı operalardan Ziqfrid, Aida, Vaqifin leytmotivi). Həmçinin, portret xasiyyətnamə müəyyən tembr, ya janr vasitəsilə göstərilə bilər. Məsələn, "Qarqız" operasında Lelin leytmotivi tembr, janr, həmçinin intonasiya ilə kompleks təşkil edir (çobanın ifasının taxta nəfəs alətlərində səslənməsi). Xüsusilə onu qeyd etmək lazımdır ki, leytmotivdə janr konkretləşməsi, portret xasiyyətnaməsi Azərbaycan bəstəkarlarının opera yaradıcılığına xas xüsusiyyətlərdəndir. Z.Hacıbəyovun "Aşıq Qərib" operasının "Uvertüra"sında səslənən aşıq mövzusu opera boyu əsas qəhrəman olan aşığın leytxasiyyətnaməsinə çevrilir. R.Mustafayevin "Vaqif" operasında üsyançıların rəhbərinin "Cəngi" ritmində orkestrleytmotivini, "Sevil" operasında Dilbərin tanqo xasiyyətnaməsini xatırlaya bilərik.

Əsas personajların xasiyyətnaməsini təsvir edən leytmotivlərdən başqa, həmçinin digər xarakterik cəhətlər də fərqləndirilir:

– Müxtəlif xoşagəlməz təbiət hadislərinin leytmotivləri (R.Vaqnerin "Tristan və İzolda" operasında Gündüz və Gecənin leytmotivləri, V.Adıgözəlovun "Vaqif" operasında şimşək mövzusu);

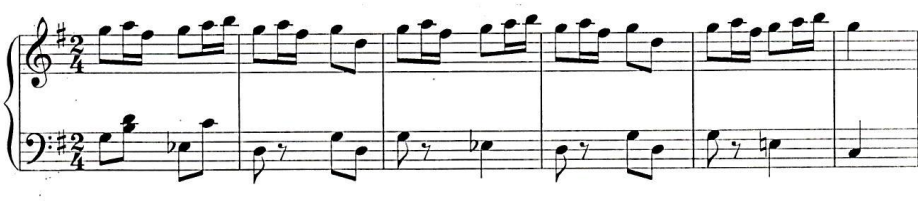
– Leytmotiv simvollar: qəzəb leytmotivi, tale leytmotivi (P.İ.Çaykovskinin "Qaratoxmaq qadın" operasında üç kartın mövzusu, N.Rimski-Korsakovun "Çar gəlini" operasında zəhər leytmotivi, Niyazinin "Xosrov və Şirin" operasında hiylə leytmotivi, F.Əmirovun "Sevil" operasında Sevilin əzab leytmotivi);

–Qəhrəmanların psixoloji vəziyyətlərinin leytmotivləri (C.Verdinin, R.Vaqnerin, Ş.Qunonun, P.Çaykovskinin, Ü.Hacıbəylinin, M.Maqomayevin, Niyazinin, C.Cahangirovun, Ə.Bədəlbəylinin operalarında çoxsaylı məhəbbət, qısqanclıq, kədər, əzab, qəzəb leytmotivləri).

Leytmotivlərin belə funksiya müxtəlifliyinin opera dramaturgiyasında tətbiqi əsas qəhrəmanların xarakterik cəhətlərinin leytmotiv-simvol şəklində açılmasına xidmət edir. Beləliklə, leytmotiv operanın inkişafında bağlanğıc konstruktiv elementə çevrilir və mövzunun axarlı inkişafını tənzimləyir. Buna nümunə olaraq, leytmotiv

texnikasının işlənməsi Ü.Hacıbəylinin "Koroğlu" operasında öz parlaq əksini tapmışdır. Xüsusi qeyd etmək lazımdır ki, Azərbaycan bəstəkarlarının muğamdan geniş istifadə etməsi milli leytmotiv sisteminin özünəməxsusluğudur. Verilən prinsip Ü.Hacıbəyli yaradıcılığından başlayaraq öz əksini tapmışdır. Ü.Hacıbəylinin "Əsli və Kərəm" operasında əsas qəhrəmanın musiqili xasiyyətnaməsində leytmövzu kimi "Kərəmi" zərbi muğamından istifadə olunmuşdur.

Nümunə № 1



Müslüm Maqomayev Üzeyir Hacıbəylinin mövcud təcrubəsindən öz opera yaradıcılığında geniş şəkildə istifadə etmişdir. Artıq "Şah İsmayıl" operasının ikinci redaksiyasında (1924-cü il) leytmotiv mövzusu olaraq nəinki Ərəbzənginin xasiyyətini əks etdirmək üçün (Ərəbzənginin səhnəyə çıxışını əks etdirən, eləcə də Ərəbzəngi və Şah İsmayılın reçitativ səhnələrində səslənən musiqi materialı aşıq havası "Kərəmi"nin musiqi materialı ilə yaxındır), həmçinin konkret obraz sferasında leytməqamdan istifadə etmişdir.

Beləliklə, bayatı-şiraz məqamı Aslan şah və köməkçi qüvvələr olan əsabələrinin leytsimvoluna çevrilir. Bayatı-şiraz məqamından bəstəkar Aslan şahın birinci ariyasında, vəzirlə Aslan şahın duetində və beşinci aktda xorda istifadə edir. Bayatı-şiraz məqamı "Şah İsmayıl" operasında köməkçi qüvvələr olan Aslan şah və onun dəstəsinin leytsimvoluna çevrildiyi kimi, "Nərgiz" operasında müsbət qəhrəmanlar olan Nərgiz, Əliyar və Gülnarın portret xasiyyətnaməsinin məqam əsasında şüştər və bayatı-şiraz, köməkçi qüvvələr olan Ağalar bəy və onun ətrafındakılarının xasiyyətnaməsində "Rast" və "Çahargah" muğamı ortaya çıxır.

Verilmiş üsül, təyin olunmuş məqamın müəyyən obraz-məna kontekstində istifadəsi sonralar öz əksini digər Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında tapmışdır. Buna misal olaraq, Süleyman Ələsgərovun "Bahadur və Sona" operasındakı ümumi leytmotivin olması ilə yanaşı, şüştər məqamının sevgililərin leytməqamına çevrilməsini göstərə bilərik. Əsasını Azərbaycan məqamları təşkil edən emosional leytmotivlər hətta ən çətin psixoloji mənanı dərin, həqiqi mənada açmağa imkan verir.

Azərbaycan operalarının özünəməxsusluğunu ona xas kompozisiya quruluşlu konkret muğam intonasiyaları və aşıq musiqisi təşkil edir. Bu baxımdan, Azərbaycan bəstəkarlarının opera yaradıcılığında konstruktiv və obraz-məzmun xətti sıx bağlıdır. Formayaratma prinsipi ilk növbədə əsas opera fabulasında mövcud olan müvafiq dramaturji funksiyanı diktə edir. Öz növbəsində böyük musiqili-səhnə əsərlərində onların ardıcıllığı bilavasitə ideyanın həyata keçirilməsindən yaranır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Шнитке А. Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского. // И.Ф. Стравинский. Статьи и материалы.// Сост. Л.С. Дьячкова. М.: 1963. с. 383-434.
2. Тюлин Ю.Строение музыкальной речи. Л.: 1969, 175 с. URL:__http://into-classics.net/news/2016-08-02-41122
3. Матросова Е.В. Лейтмотивная система в «Тристане и Изольде» Рихарда Вагнера. Очерк. СПб.: СПбГК, 2004, 32 с. 10с. URL:http://cheloveknauka.com/tristan-i-izolda-riharda-vagnera-leytmotivnaya-sistema-i-formoobrazovanie#ixzz4uLxm94Dw
4. Azerdict.com İzahlı elektron lüğət URL:https://azerdict.com/az/izahli-luget/leytmotiv

Лейла ДЖУМАЕВА
ДиссертантАНК

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ЛЕЙТМОТИВА И ЛЕЙТМОТИВНОЙ СИСТЕМЫ В АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ ОПЕРЕ

Резюме: *В представленной статье раскрываетсязначение терминов лейтмотив и лейтмотивная система.Рассматривается особенности использование лейтмотивов в творчестве азербайджанских композиторов.*

Ключевые слова: *Азербайджанские композиторы, лейтмотив, лейтмотивная система, опера, тема, типы лейтмотивов, музыкальная драматургия, лейтлад*

Leyla JUMAYEVA
Candidate for a degree of ANC

GENERAL CHARACTERISTIC OF THE LEITMOTIF AND THE LEITMOTIF'S SYSTEM IN THE AZERBAIJANI OPERA

Summary: *In the present article deals with the importance of terms leitmotif and leitmotif system. The features of the use of leitmotifs in the works of Azerbaijani composers have been considered.*

Key words: *Azerbaijani composers leitmotif leitmotif system, the opera, the theme, the types of leitmotifs, musical drama, leitmode*

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Əliyeva Ülkər;
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Leyla Quliyeva

Humay FƏRƏCOVA
AMK-nın doktorantı
"Milli musiqinin tədqiqi" elmi-laboratoriyasının kiçik elmi işçisi
Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu Ələsgər Ələkbərov 7
E-mail: humay.ferecova@mail.ru

"DASTAN" – MUSİQİDƏ BƏDİİ- ESTETİK ANLAYIŞ KİMİ

Xülasə: *Məqalədə Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında dastanın bədii-estetik anlayış kimi təzahürü öz əksini tapıb. Burada rəmzi "dastan" adını daşıyan bir çox bəstəkar əsərlərindən söz açılaraq həmin əsərlərlə bağlı müəyyən izahlar verilir.*
Açar sözlər: *Azərbaycan bəstəkarları, dastan, rəmzi məna, mövzu, konsepsiya, bədii və estetik anlayış*

Dünya incəsənətinin elə bir sahəsi yoxdur ki, musiqi onunla sıx əlaqədə olmasın. Dastanlarda nəsrlə nəzmin müəyyən əlaqəsi var və burada epizm-təhkiyəlik daha geniş məhfum olaraq önəmli məna yükü daşıyır. Forma, sturktur baxımdan da dastanlar daha mürəkkəb olduğundan bir epik janr kimi öndə durur. Rəqs sənəti və memarlıq, dram və opera teatrı, kino sahəsi musiqi ilə həmişə qırılmaz əlaqədə olub. Ədəbi janrlar hər zaman musiqinin ən mühüm komponentinə çevrilib. Musiqi ilə ədəbi janrlar bir-biri ilə əlaqəli olduğundan bu 2 sahənin sıx bağlılığını görmək mümkündür. Ədəbi sahənin xüsusilə epik növü musiqidə daha geniş şəkildə təzahürünü tapır.

Azərbaycan bəstəkarları dastan mövzuları əsasında səhnə əsərləri, eləcə də dastan janrına bir konsepsiya və konsept kimi baxaraq simfonik və kamera-instrumental əsərlər bəstələmişlər. Nümunə üçün Ü.Hacıbəylinin "Əsli və Kərəm", "Koroğlu", Z.Hacıbəyovun "Aşıq Qərib", M.Maqomayevin "Şah İsmayıl" operalarının, Polad Bülbüloğlunun "Dədə Qorqud" dastanı motivləri əsasında yazdığı "Eşq və ölüm" baletinin, A.Əlizadənin "Dastan" (f-no üçün), C.Quliyevin "Oğuznamə" baletinin, simfonik orkestr üçün "Dastan" adlı IV simfoniyasının, Y.Xəlilovun "Muğam dastanı"nının, F.Əlizadənin solo skripka üçün "Dastan" əsərinin, S.Fərəcovun "Koroğlu" simfonik freskasının, "Xətai" simfoniya-dastanının, "Kitabi-Dədə-Qorqud" dastanının motivləri əsasında "Dəli Domrul" adlı teatr pyesinin, "Banuçiçəyin həsrəti", "Beyrək" vokal-simfonik balladalarının adlarını qeyd etmək olar.

Azərbaycan dastanları əsasında həmçinin kinofilmlər çəkilmiş və Azərbaycan bəstəkarları bu filmlərə müxtəlif musiqilər bəstələmişlər. Dastanlar əsasında çəkilmiş Azərbaycan filmlərini 3 istiqamətdə qruplaşdırmaq olar.

1) Tammetrajlı bədii filmlər ("Koroğlu" filmi – musiqisi C.Cahangirovundur)

2) Teleseriallar (çoxserialı "Koroğlu" filmi – musiqisi S.Fərəcovun və 2 seriyalı, "Dədə Qorqud" filmi – musiqisi E.Sabitoğlunundur)

3) Qısametrajlı cizgi filmləri ("Basatın Təpəgözü öldürməsi", "Səkrəyin dastanı" filmləri – musiqisi A.Məlikovundur)

Dastanlar əsasında çəkilmiş kinofilmlər üçün yazılmış musiqi tətbiqi funksiyanın çərçivəsindən çox-çox kənara çıxır. Bu mürəkkəb sənətlə sintezdə olan musiqi özü də yeni kinematoqrafik cizgilərlə zənginləşmiş, onun ifadə imkanlarını genişləndirmişdir. Həmin əsərlərin bədii obrazları, musiqi dili daha konkret, geniş demokratik şəkil alaraq xalqa müraciət edir. Nəticədə kino sənətinin prinsipləri əsasında Azərbaycan bəstəkarları formaca sanballı və sintez etibarı ilə təsirli simfonik konsepsiya yaratmışlar. Çünki dastanlar əsasında çəkilmiş kinofilmlər birbaşa dastanlardan qaynaqlanmış və Azərbaycan bəstəkarları dastan motivlərinə əsaslanaraq öz ecazkar musiqilərini bəstələmişlər.

Şifahi xalq ədəbiyyatımızın şah əsəri – dastan janrı zamanla həm də ədəbi istilah kimi işlədilmiş və əhvalat, hekayə, rəvayət, macəra, tərifnamə, tərcümeyi-hal, hətta tarix anlamları daşımışdır. Bəzən elə konkret mövzular vardır ki, onlar dastan janrı ilə bilavasitə əlaqəli deyil, lakin əsərlərə "dastan" adı verilir. Burada "dastan" bir konsept kimi nəzərdə tutulur. Yəni "dastan"ı "əfsanə", "rəvayət" sözləri ilə də əvəz etmək mümkündür. Sadəcə "dastan" sözü daha qüvvətli, daha sanballı səsləndiyinə görə maraq doğurur. Məsələn, Fikrət Əmirovun "Nəsimi dastanı", Arif Məlikovun "İki qəlbin dastanı", Həsən Adıgözəlzadənin "Yaşıl Bursa" dastanı, "Xəzər Neftçiləri haqqında dastan" filmi (musiqisi Q.Qarayevə məxsusdur), Məmməd Quliyevin "Dədə Qorqud diyarı" (F.Qocanın sözlərinə) kantatası deyilənlərə nümunədir. Bu əsərləri qısaca nəzərdən keçirək.

"Nəsimi dastanı" – Fikrət Əmirovun 1973-cü yazdığı baletdir. Libretto yazıçı - Anara məxsusdur. Baletmeyster Nailə Nəzirovanın quruluş verdiyi bu tamaşa ilk dəfə 23 sentyabr 1973-cu il tarixində nümayiş edilmiş, tamaşaçıların böyük rəğbətini qazanmış, 1974-cü ildə isə Respublika Dövlət mükafatına layiq görülmüşdür. Əsər görkəmli Azərbaycan şairi İmadəddin Nəsiminin həyatından bəhs edilir. Balet konkret musiqi nömrələrinə əsaslanan səhnələr üzərində qurulmuşdur. Burada "Cəlladların rəqsi", "Nəsiminin monoloqu", "Nəsimi və sevgilisinin birinci dueti", "Qızların Nəsimi və sevgilisi ilə rəqsi", "Hücum", "Qızların kədəri", "Nəsimi və sevgilisinin ikinci dueti", "Nəsiminin üsyanı", "Savaş", "Əbədilik" kimi musiqi nömrələri və mövzular yer almışdır. "Nəsimi dastanı" şərti addır. Təsadüfi deyil ki, əsər rusca "Легенда о Насими" – yəni "Nəsimi haqqında əfsanə" adlanır.

"İki qəlbin dastanı" – Arif Məlikovun özbək şairi və filosofu Mirzə Əbdülqadir Bedilin "Komde və Modan" adlı poeması əsasında Özbəkistan Mədəniyyət Nazirliyinin sifarişi ilə Əlişir Nəvai adına Teatr üçün bəstələdiyi baletdir. Libretto bəstəkarın özünə məxsusdur. Əsərdə Hind rəqqasəsi Komdenin və özbək musiqiçisi Modanın taleyindən bəhs edilir. Bildiyimiz kimi, dastan sözünün əsl mənası fars dilindən tərcümədə "uydurma" [1, s. 151] deməkdir. Burada dastan dedikdə ədibin (yəni Mirzə Əbdülqadir Bedilin) öz təxəyyülünün məhsulu olan iki qəlb haqqında hekayəsi nəzərdə tutulur. Əsər rus dilində hətta "Поэма двух сердец", yəni "İki qəlbin poeması" adlanır. Burada da "dastan" adı baletə rəmzi mənada verilmişdir.

“Yaşıl Bursa dastanı” bəstəkar Həsən Adıgözəlzadənin Aytən Uğuralpın sözlərinə yazdığı odadır. Məlumdur ki, Bursa Türkiyənin bir mahalıdır və əsərdə sırf “Bursa” mahalına təriflər deyilir və tarixinə nəzər salınır. Burada da dastan sözü bir konsept olaraq istifadə edilmişdir.

Azərbaycan kino sənətində “Xəzər neftçiləri haqqında dastan” adlı film də vardır ki, 1953-cü ildə çəkilmiş və 1949-1953-cü illərdə Bakı neftçilərinin Xəzər dənizində neft yataqlarındakı əzmkar işi barədə poetik hekayədir. Bu sənədli film dünyada ilk dəfə dənizin dibindən neft çıxarmağa başlayan Bakı neftçilərinin əmək qəhrəmanlığından bəhs edir. Filmdə Neft Daşlarının yaradılmasından, əmək qəhrəmanlarından, ilk buruğun neft fontanı vurmasından, neftçilərin qəhrəmanlıq göstərərək buruqda baş verəcək yanğının qarşısını almalarından danışılır. Filmin bəstəkarı Qara Qarayevdir. “Dastan” sözü isə filmin adına xüsusi bir əzəmət və möhtəşəmlik aşılayır. Yəni “Xəzər neftçiləri haqqında dastan” əvəzinə əfsanə, hekayə, əhvalat adı da vermək olardı. Təsadüfi deyil ki, rus dilində bu film “Повесть о нефтяниках Каспия» adlanır.

Yekunda isə Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında dastan janrının mövzu, konsepsiya, bədii və estetik anlayış kimi təzahür etdiyi əsərlərin siyahısını cədvəl şəklində veririk:

1.	**Səhnə əsərlərində**	**Simfonik və vokal-simfonik janrlarında**	**Kamera-instrumental əsərlərdə**	**Kino musiqisində**	**Dastan adını rəmzi mənada daşıyan qarışıq janrlı əsərlər**
2.	1. “Əsli və Kərəm” (Ü.Hacıbəyli) 2. “Koroğlu” (Ü.Hacıbəyli) 3.“Aşıq Qərib” (Z.Hacıbəyov) 4.“Şah İsmayıl” operası (M.Maqomayev) 5.“Eşq və Ölüm” baleti (P.Bülbüloğlu) 6. “Dəli Domrul” teatr pyesi (S.Fərəcov)	1. “Xətai” simfoniya - dastanı (S.Fərəcov) 2. “Koroğlu” freskası (S.Fərəcov) 3. “Dastan” simfoniyası (C.Quliyev) 4.“Banuçiçəyin həsrəti” vokal ballada (S.Fərəcov) 5.“Beyrək” vokal-simfonik poema (S.Fərəcov) 6.“Oğuznamə” baleti (C.Quliyev)	1.X.Ç.A üçün “Muğam dastanı” (Y.Xəlilov) 2.Solo skripka üçün “Dastan” əsəri (F.Əlizadə) 3.Fortepiano üçün “Dastan” əsəri (A.Əlizadə)	1.“Koroğlu” filmi, 1960, bəstəkar C.Cahangirov 2.“Dədə Qorqud” filmi (1975. Bəstəkar E.Sabitoğlu) 3.“Kitabi-Dədə Qorqud”, “Səkrəyin dastanı” (cizgi filmi, 1990, Bəstəkar A.Məlikov) 4.“Basat və Təpəgöz”(cizgi filmi 2003. Bəstəkar A.Məlikov) 5.“Koroğlu” teleserialı (2005. Bəstəkar S.Fərəcov)	1.“Yaşıl Bursa” dastanı xor əsəri H.Adıgözəlzadə 3. “Nəsimi dastanı” baleti (F.Əmirov) 4. “İki qəlbin dastanı” baleti (A.Məlikov) 5. “Xəzər neftçiləri haqqında dastan” sənədli filmi (Q.Qarayev) 6. BSO üçün “Dastan” əsəri (A.Dadaşov)

ƏDƏBİYYAT:

1. Клевцова С.Д. Русско-персидский словарь. М.: Русский язык, 1984, 872с.
2. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər. IV c. B.: Elm, 1973, 453 s.
3. Azərbaycan ədəbiyyat tarixi 6 cilddə, I c. B.: Elm, 2004, 628 s.
4. Qasımova S., Bağırov N. Azərbaycan sovet musiqi ədəbiyyatı. B.: Maarif, 1984, 223 s.
5. Qoca F.G. Seçilmiş əsərlər. IV c. B.: UniPrint, 2015, 378 s.

Хумай ФАРАДЖЕВА
Докторант АНК,
Младший научный сотрудник лаборатории
«Исследования национальной музыки»

ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ЖАНРА ДАСТАН В МУЗЫКЕ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХКОМПОЗИТОРОВ

Резюме: *Дастан как литературно-музыкальный жанр и как концепт получил многообразное воплощение в творчестве азербайджанских композиторов, чтоявляется объектом исследования данной статьи. Дана классификация произведений композиторов по музыкально-жанровым признакам.*

Ключевые слова: *Азербайджанские композиторы, дастан, концепция, концепт, тема*

Humay FARAJOVA
Doctoral of ANC
Candidate for a degreeof ANC,
Junior research assistant of
"Laboratory of national music research"

ARTISTIC-AESTHETIC CONCEPT OF GENRES DANSTAN IN MUSIC OF AZERBAIJANI COMPOSERS

Summary: *Dastan as literature and musical genres and as concept received diverse reflection in art of Azerbaijani composers, are subject of research this article. Given classification of works of composers on musical and genre features.*

Key words: *Azerbaijani composers, dastan, concept, subject*

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Lalə Hüseynova;
əməkdar incəsənət xadimi, professor Sərdar Fərəcov

Kəmalə HACIYEVA
"Milli musiqinin tədqiqi" elmi-tədqiqat
laboratoriyasının kiçik elmi işçisi
Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7
E-mail: kamale.h78@mail.ru

HACIBƏYLİ QARDAŞLARI VƏ ONLARIN AZƏRBAYCAN MUSİQİ MƏDƏNİYYƏTİNİN İNKİŞAFINDA ROLU

Xülasə: *Məqalədə Hacıbəylilər soyadını daşıyan görkəmli insanların həyat və fəaliyyətindən maraqlı faktlar verilir. Onların birgə işinin və fərqli yaradıcılığının yaddaqalan məqamları vurğulanır. Belə ki, Hacıbəyli qardaşları musiqi aləminə sanballı yeniliklər gətirmişlər və biz bu məqalədə onların həyatına aid bəzi faktları xronoloji ardıcıllıqla verərək Hacıbəylilərin yaradıcılıq məsləkinə və hədəflərinə aparan yolun bir sıra məqamlarına işıq salmağa çalışmışıq.*
Açar sözlər: *Zülfüqar Hacıbəyli, Üzeyir Hacıbəyli, Qori, opera, Ceyhun Hacıbəyli, Fransa, Sorbon*

Hacıbəylilərin ata babası Molla Məhəmmədin böyük oğlu Hacı zərgər, kiçik oğlu Mirzə Əbdülhüseyn idi. Mirzə Əbdülhüseyni öz süd bacısı Şirin xanımla evləndirən Xurşidbanu Natəvan bir qədər də bu nəslə yaxın olmuşdu. XIX əsrdə qadın sənətkarları arasında Xan qızı Xurşidbanu Natəvan yalnız şeirləri, rəsmləri, xeyriyyə işləri ilə şöhrət tapmamışdı. O, həmçinin, Azərbaycan-Dağıstan əlaqələrinin yaranıb inkişaf etməsində mütərəqqi rol oynamışdı; Natəvan knyaz Xasay xan Usmiyevlə ailə qurmaqla Dağıstan diyarını Azərbaycana doğma etmişdi. XIX əsrin sonu Əbdülhüseyn bəy və Şirinbəyim xanım Hacıbəylilərin ailəsində beş uşaq dünyaya gəlir: Sayad (1872), Abuhəyat (1880), Zülfüqar (1884), Üzeyir (1885), Ceyhun (1891). Əbdülhüseyn Molla Məhəmməd oğlu zəmanəsinin savadlı, ziyalı insanlarından idi. O, Xan qızı Xurşidbanu Natəvanın mirzəsi olmuş və şairənin Ağcabədidə yerləşən təsərrüfatına başçılıq etmişdir. Şirinbəyim xanım isə Qarabağda məşhur olan Əliverdibəyovlar nəslindən idi. Ailədə Zülfüqarın, Üzeyirin, Ceyhunun gələcəkdə istedadlı şəxslər kimi formalaşmasında valideynlərinin böyük rolu olmuşdur. Onlar uşaqlıqdan Şuşada xalq musiqisinin əhatəsində böyümüş və bu ecazkar musiqini istedadlı sənətkarların – xanəndələrin, sazəndələrin və b. ifasını canlı dinləmişlər. Şirinbəyim xanımın qardaşı Ağalar Əliverdibəyovun da ailənin musiqi zövqünün formalaşmasında böyük təsiri olmuşdur. O, Sankt-Peterburqda, daha sonra Varşavada təhsil almışdı, musiqi heyranı idi, ömrünü xalq musiqisinə həsr etmiş bu görkəmli ədib çoxlu xalq mahnıları bilir, onları toplayır, gözəl muğam ifa edərək daim öz üzərində işləyir və məşhur Şuşa musiqiçiləri ilə əlaqə saxlayırdı. Xarakterca aktiv, təşəbbüskar olan Ağalar Əliverdibəyov öz evində musiqi axşamları keçirir, musiqiçilərə hər cür kömək edir və demək olar ki, Şuşa şəhərində musiqi həyatının mərkəzində fəaliyyət göstərirdi. Onun Zülfüqar, Üzeyir və Ceyhun qardaşlarına təsiri şəksiz idi.

Ataları Əbdülhüseyn çox da varlı olmadığına baxmayaraq, oğlanlarından təhsili əsirgəməmişdi. Zülfüqar və Üzeyir ikiillik rus-türk məktəbində oxuyurdular. Daha sonra Üzeyir Hacıbəyli Qori müəllimlər seminariyasına daxil olmuş, Zülfüqar isə atasına işində kömək edərək daim təhsil almaq barədə düşünürdü. Ən kiçik qardaşları Ceyhun isə Şuşa və Bakı məktəblərində ibtidai təhsil almışdı.

Əbdülhüseyn Hacıbəylinin qəfil vəfatı ilə bağlı ailənin bütün maddi qayğıları böyük qardaş Zülfüqarın üstünə düşür. O, əvvəlcə şəhər duması və qəza idarəsində kargüzar, sonralar isə Şuşa şəhəri əkinçilik və töycü işləri idarəsinin müvəkkili yanında tərcüməçi işləyir.

Ailə qayğılarını evin böyük oğlu üzərinə götürdüyünə görə ortancıl oğul Üzeyirin seminariyada təhsil illəri (1899-1904) çox maraqlı keçir və onun genişmiqyaslı dünyagörüşünün formalaşmasında böyük rol oynayır. O, burada dünya mədəniyyəti ilə tanış olur, Avropa musiqi klassiklərinin əsərlərindən bəhrələnir. Bununla yanaşı, öz milli musiqisinin mənşəyini də unutmayaraq, Azərbaycan xalq mahnılarını nota köçürür. Burada Üzeyir Hacıbəyli Müslüm Maqomayevlə tanış olur və bu tanışlıq sonralar hətta qohumluğa çevrilir. Belə ki, Üzeyir bəy Məleykə xanım, Müslüm isə Badigülcamal xanım Terequlovları özlərinə ömür-gün yoldaşı seçirlər. (Məleykə Hacıbəyli Tiflisdə Qızlar Gimnaziyasında oxumuş, həmçinin, sonralar pedaqoq kimi burada və Bakıda fəaliyyətini davam etdirmişdir. Azərbaycanda konservatoriya təşkil olunandan sonra həmin ali məktəbin tələbəsi olmuşdur).

Üzeyir bəy və Məleykə xanım

Qori seminariyasında oxuyan Üzeyir burada not sistemi ilə birgə violində çalmağı da öyrənmişdi və yay tətili zamanı Şuşaya gələrkən onun qardaşları da Üzeyirin çalğısı zamanı Avropa musiqisi ilə yaxından tanış olmaq imkanı qazanırdılar. Onlar operalardan müxtəlif motivləri və ya romansları, ariyaları öyrənir həm də ortancıl qardaşları vasitəsilə xarici musiqi mədəniyyətinə bələd olurdular. Ceyhun isə öz növbəsində, onu xalq yaradıcılığının yeni nümunələri, yenilikləri ilə tanış edir və muğam sahəsindəki biliklərilə Üzeyirin yaddaşını təzə-ləyirdi.

Ceyhun Hacıbəylinin yazdığına görə, Üzeyir onunla birgə "Leyli və Məcnun" operası üzərində işləməyə başlamışdı (7, s. 122-127). 1907-ci ildə iki qardaş "İslamiyyə" mehmanxanasında yerləşərək opera üçün münbit şəraitin yaranmasına səbəb olurlar. Belə ki, Məhəmməd Füzulidən böyük lirik şeir mətni götürülüb işlənir və öz yazdıqları bütöv bir mətn ona əlavə olunur. Eyni zamanda, Məcnunun atası üçün "Rast" və "Çahargah" üzərində, Məcnun üçün isə "Şikəsteyi-fars", "Bayatı-Şiraz", "Segah" və s. muğamlar əsasında vokal əsərlər yaradılırdı (bəzən təsniflərdən də istifadə olunurdu). Üzeyir not sistemini və polifoniyanı bildiyi üçün bütün qeyd olunan əsərləri və sonradan başqalarını da nota köçürür. Həmçinin, xor çıxışlarına polifoniyanı yeritməklə

Azərbaycan və xarici musiqi qaydalarının birləşməsində, vəhdətində bir islahat etmişdi.

Üzeyir Hacıbəyli Qori seminariyasından olan keçmiş həmkarlarını da işə cəlb edərək simli orkestr yaradır və ona xalq çalğı alətlərindən ibarət ansambl birləşdirir. Beləliklə, orkestrlə iş bitdikdən sonra, səhnədə rollarda çıxış edən səsli müğənni-xanəndə aktyorlar tələb olunurdu və onları tapmaq ən çətin vəzifələrdən biri idi. Nəhayət, bir çox axtarışlardan sonra rollara ifaçılar tapılırdı: Məcnun obrazını – şəhər idarəsinin işçisi Hüseynqulu Sarablı, Leyli rolunu Əhməd Bədəlbəyli oynayırdı, İbn Səlam rolunda elə də dərin aktyor oyunu lazım olmadığından onun partiyasını oxumaq Ceyhun Hacıbəyliyə həvalə olundu. Məcnunun atası obrazını Qarabağdan olan müəllim, muğamatın gözəl bilicisi – Mirzə Muxtar canlandırmalıydı, Leylinin atası rolunu isə peşəsi podryatçı olan, həvəskar gənc İmran Qasımova tapşırıldı. Operanın xoreoqrafiya hissəsi ilə Ceyhun Hacıbəylinin sinif yoldaşı Bəhram Vəzirov məşgul olurdu və bu çox uğurlu bir tapıntı idi. Məşğələlər üçün yeri İmran Qasımov təşkil etdi. O, evinin böyük otağını məşq zalına çevirdi. Üzeyir Hacıbəyli bütün bu çətinliyi üzərinə götürərək gecə saatlarına qədər oturur və mükəmməl musiqili-vokal səhnə əsəri yaratmağa çalışırdı.

Beləliklə, 1908-ci ildə premyera baş tutdu. Dinləyicilər əsərin əvvəlindən susaraq, əl çalmağa belə cəsarət etmirdilər və nəhayət, əsərin sonunda zaldan güclü alqış səsi gəldi. Əsər bəyənildi. İlk muğam-opera ərsəyə gəldi.

Böyük qardaş – Zülfüqar Hacıbəyli

Bu müqabildə, 1907-ci ildə Zülfüqar Hacıbəyli bacıları ilə birgə Bakıya köçür. O, Azərbaycan xalq musiqisinə dərindən bələd olmuş bir insan kimi tar alətində də gözəl çalırdı.

Zülfüqar Hacıbəyli də qardaşları ilə birgə Azərbaycan peşəkar musiqi mədəniyyətinin yaranması və dirçəlişi uğrunda mübarizəyə qatılır. 1910-cu ildə o, ilk opettalardan biri olan "Əlli yaşında cavan" əsərini yazır. Bu, Zülfüqarın ilk teatr əsəri idi. Sadə və əyləncəli məzmuna malik olan əsər üç pərdəli və 4 şəkillidir. Əsərin ilk tamaşası 1911-ci ildə Tiflisdə Gürcü Zadəganları Teatrında olmuşdur. Ardıcıl olaraq o, Tiflisdə, elə həmin ildə "11 yaşlı arvad və ya varlı", 1912-ci ildə isə Naxçıvanda "Evliykən subay" musiqili komediyalarını yazır.

Gözəl təşkilatçılıq qabiliyyətinə malik olan Z.Hacıbəyli musiqili teatr truppası yaradır. Buraya Mirzağa Əliyev, M.Quluzadə, T.X.Quliyev, Sidqi Ruhulla, Göyərçin xanım Şatnova, Münəvvər xanım və 11

yaşlı Antonina Gilman daxil idi. Truppa 1911-ci ildən etibarən Zaqafqaziyanın şəhərlərinə qastrol səfərinə çıxır. Truppanın tamaşaları bəzən xeyriyyə səciyyəli olurdu, yəni, tamaşalardan toplanan vəsait Bakı Təhsil müəssisələrinə – ehtiyacı olan şagirdlərə verilirdi.

1916-cı ildə yazdığı "Aşıq Qərib" operası bəstəkara böyük şöhrət gətirdi. Operanın məzmunu eyniadlı dastandan götürülmüşdü. Baş rollarda – artıq o zamanlarda məşhurlaşmış Hüseynqulu Sarabski (Aşıq Qərib), qadın rollarında Əhməd Ağdamski və H.Hacıbababəyov iştirak edirdi.

1917-ci il Zülfüqar Hacıbəyli "Üç aşiq və ya Məlikməmməd" adlı növbəti operasını yazır. 1918-ci ilin yayında bəstəkarın rəhbərlik etdiyi truppa (Hüseynqulu Sarabski, Mirzağa Əliyev, Hüseyn Ərəblinski, Sidqi Ruhulla, Əhməd Ağdamski, Ə.Hüseynzadə, Yeva Olenskaya) İrana qastrol səfərinə gedir. Truppanın iştirakı ilə olan tamaşalar ("Leyli və Məcnun", "Əsli və Kərəm" , "Aşıq Qərib", "O olmasın bu olsun", "Əlli yaşında cavan", "Evliykən subay" və başqaları) İranın şəhərlərində böyük uğur qazanır.

20-30-cu illərdə ilk bəstəkar mahnıları yazılır və Z.Hacıbəyli bu sahədə təşəbbüs göstərərək mahnılar yaradır: "Kənd qızı", "Çoban qız", "Əsgər nəğməsi" və b. O, 1932-ci ildə "Kölə qadınların rəqsi" adlı kiçik simfonik səpgili pyes bəstələyir. Həmçinin, bəstəkar bir neçə kantata yazır. 1933-37-ci illər ərzində Zülfüqar Azərbaycan radio verilişləri şəbəkəsi musiqi bölməsinin bədii rəhbəri işləyib. 1935-ci ildə bəstəkar, öz oğlu – sonralar artıq məşhur dirijor Niyazi ilə birgə Cəfər Cabbarlının ilk səsli "Almas" filminə musiqi yazmışdır. 1937-ci ildə o, Azərbaycan Estradasında bədii rəhbər vəzifəsinə dəvət olunur.

Bəstəkarın arxivində "Onda elə, indi belə", "Yarış", "Kişidə sevgi bir olar", "Evlənirəm", "Mən ağlaram, o gülər", "Biçarə Xavər", "Məşədi Xudunun məişət həyatı" adlı musiqili komediyaların librettoları və musiqi eskizləri tapılmışdı, həmçinin, Abdulla Şaiqin librettosuna yazılmış "Nüşabə" operası üzərində işlədiyini sübut edən çoxlu material aşkar edilmişdi.

Bəstəkar 1943-cü ildə əməkdar incəsənət xadimi fəxri adına layiq görülmüşdür. O, 1944-cü ildə "Qafqazın müdafiəsinə görə", 1945-ci il "Böyük Vətən müharibəsində rəşadətli əməyə görə" medalları, 1946-cı ildə "Şərəf nişanı" ordeni ilə təltif olunmuşdu. 1950-ci ilin sentyabrında bəstəkar vəfat edir.

Ortancıl qardaş – Üzeyir Hacıbəyli

1904-cü ildə Qori seminariyasını bitirmiş 17 nəfərə təyinat verilir. Lakin gənc Üzeyir bəy Bakıda işləmək arzusunda olduğu üçün Qoriyə burada işləmək istədiyini bildirən məktub yazır. Elə həmin il 30 iyun tarixində Miropyev ona cavab yazır. İyulun ilk günlərində Gəncədə olan Üzeyir Yelizavetpol quberniyasının məktəblər ins-

pektorluğuna müraciət edir və onu Cəbrayıl qəzasının Hadrut kənd məktəbinə müəllim təyin edirlər. Hacıbəyli burada rus dili, hesab, tarix və musiqidən dərs deyir.

Bir ildən sonra Ü.Hacıbəyli Hadrutu tərk edərək Bakıya gəlir və Bibiheybət neft rayonunda fəhlə uşaqlarına dərs verir. Bu müddət ərzində o, türk dilində hesabdan dərslik tərtib edir, Qoqolun "Şinel" əsərini türkcəyə tərcümə edir. "Həyat" qəzetində tərcüməçi işləyən Üzeyirin 1905-ci il 10 sentyabrda qəzetin 59-cu sayında "Bir xanım əfəndinin bizlərə hüsni-təvəccöhü" sərlövhəli ilk yazısı dərc olunur. 1906-cı il "İrşad" qəzetinin fevral nömrələri məhz, Üzeyir bəyin müdirliyi ilə nəşr olunur. Lakin onun felyetonları qəzetin iki dəfə bağlanmasına səbəb olur. İlk dəfə "Stolıpinin xəyalı", növbəti dəfə isə "Nağıl" felyetonu kəskin tənqidi xarakter daşıdığı üçün qəzet birdəfəlik bağlanır. 1907-ci ildə Üzeyir Hacıbəyli Bakıda Orucov qardaşlarının mətbəəsində "Mətbuatda istifadə olunan siyasi, hüquqi, iqtisadi və əsgəri sözlərin türki-rusi və rusi-türki lüğəti"ni çap etmişdir. O, həmçinin, "Şərqi-rus", "İttihad", "Tərəqqi", "Həqiqət", "İqbal", "Yeni İqbal", "Kaspi" və s. qəzetlərdə çalışır. 1908-1911-ci illərdə Ü.Hacıbəyli "Səadət" məktəbində dərs deyir.

Üzeyir 1912-ci il ali təhsil almaq üçün əvvəlcə Moskvaya getmiş, filarmonik cəmiyyətin musiqi kurslarında (solfecio üzrə N.M.Laduxindən, harmoniya üzrə N.N.Sokolovskidən) dərs almışdır. 1913-cü ildə isə Sankt-Peterburq konservatoriyasına daxil olmuş Üzeyir bəy "Arşın mal alan" musiqili komediyasını məhz, burada yazmışdır. 1914-cü il I Dünya müharibəsi başlanması səbəbindən o, təhsilini yarımçıq qoyaraq Bakıya qayıdır.

1918-ci ildə qanlı mart hadisələri zamanı Nəriman Nərimanov Ü.Hacıbəylini yanına çağıraraq, ona "Hacıbəyli qardaşlarının teatr truppası" ilə İrana qastrola getməyi məsləhət görür. Həmin ilin oktyabrında Bakıya qayıtmış Üzeyirin "Azərbaycan" qəzetində ilk məqaləsi dərc olunur. 1919-cu ilin yanvarından 1920-ci ilin 27 aprelinə qədər Üzeyir Hacıbəyli "Azərbaycan" qəzetinin müdiri idi. Lakin bunu da qeyd etmək lazımdır ki, qəzetin ilk redaktoru Üzeyir bəyin kiçik qardaşı Ceyhun Hacıbəyli olmuşdur.

Kiçik qardaş – Ceyhun Hacıbəyli

Ceyhun ali təhsilini Peterburqda hüquq fakultəsi və Fransanın Sorbon universitetində jurnalistika üzrə almışdır. İstedadlı jurnalist olan Ceyhun bəy Azərbaycanda Müsavat hökuməti qurulduqdan sonra həmçinin, parlamentin üzvü Əlimərdan bəy Topçubaşovun rəhbərlik etdiyi nümayəndəliyin katibi idi. Yeni hökümət onu bu nümayəndəliyin katibi kimi Parisə göndərmiş, C.Hacıbəyli orada Azərbaycan Müsavat hökümətinin daimi nümayəndəsi kimi işə başlamış və doğma ölkəni "sovetlər" işğal etdikdən sonra həmişəlik orada qalmış, mühacirət həyatı keçirərək, fəaliyyətini davam etdirmişdir.

Ceyhun bəy Fransaya gedənə qədər "Kaspi", "İttihat" qəzetlərinin də redaktoru olmuşdur. Həmin dövrdə felyetonları arasında "Pristav Ağa" daha çox məşhur idi və "Proqres" qəzetinin 1907-ci il VI və VII saylarında "Dagestanskiy" imzası ilə çap olunmuşdu. O, Parisdə, Rusiyada və Qafqazda çap etdirdiyi bir çox publisist yazılarında adını məhz "C.Dağıstanlı" kimi göstərirdi.

Əlbəttə ki, Fransada olan Ceyhun vətənə qayıda bilməyəcəyini qərarlaşdıraraq, ailəsini də bu ölkəyə gətirir. Həyat yoldaşı Z.Hacıqasımova-Hacıbəyli 2 yaşlı övladını götürüb Ceyhun bəyin yanına yollanır.

Azərbaycan nümayəndə heyətinin Parisdə çap etdirdiyi kitablar, bülletenlər və başqa materiallar o dövr üçün çox vacib idi. Fransız və ingilis dillərində çap edilmiş "Qafqaz Azərbaycan Respublikası", "Qafqaz Azərbaycan Respublikasının sülh konfransına memorandum"u da çox maraqlıdır. Konfrans dövründə Ceyhun bəy Parisdə nəşr olunmuş "Rövyü dü Monde müzülman" jurnalında "Birinci müsəlman respublikası – Azərbaycan" adlı məqalələr toplusunu dərc etdirmişdi. O, bu məqalələri sonradan kitab halında çap etdirir. Avropa oxucularını mədəniyyətimizlə tanış edən C.Hacıbəyli Üzeyir bəyin "Arşın mal alan" musiqili komediyasını fransız dilinə tərcümə etmiş və səhnələşdirmişdi. Mühacirət illərində Ceyhun Hacıbəyli bir çox qəzet və jurnallarla, radio ilə əməkdaşlıq etmiş, öz doğma Vətənilə bağlı çoxlu məqalələr yazmış, tədqiqatlar aparmışdır. O, fransız dilində çıxan "Qafqaz", daha sonra Münhendə Azərbaycan dilində nəşr olunan "Azərbaycan" jurnalına redaktorluq etmişdir. "Azadlıq" radiostansiyasının yaradıcılarından sayılan C.Hacıbəyli Münhendəki "SSRİ-ni Öyrənən Universitet"in müxbir üzvü seçilmişdir.

Ceyhun bəy Fransada, Rusiyada, Azərbaycanda və Dağıstanda bir sıra publisist əsərləri, kitabları ilə tanınsa da, onun şairlik qabiliyyəti üstüörtülü qalmışdı. C.Hacıbəylinin Xalq Cümhuriyyəti dövrünə həsr olunmuş bir şeirini sizə ixtisarla təqdim edirik:

Böyük bir inqilabın	Ağır gəldi bana da	Satdım bəgə xəncəri,	Burda bizə yeni ruh,	Siz də o dağlar kimi,
Alovları göründü:	Yurtda işsiz oturmaq:	Puluna kitab aldım:	Yeni fikir veirlər.	Yüksəklərə çıxınız.
Əməkçiyə zülm edən	Evdə yaxud yollarda	Nicatımız bundadır,	"Torpaq, hava, atəş, su	Qaranlıqda gizlənən
Uzaqlara süründü.	Əli qoynunda durmaq.	İştə bunu anladım.	Həp sizindir" deyirlər.	Xürafatı yıxınız.

Beləliklə, Ceyhun Hacıbəyli 1920-ci il 28 aprel bolşevik çevrilişindən sonra Vətənə geriyə qayıda bilməmiş, Parisdə 1962-ci il oktyabrın 22-də (71 yaşında) vəfat etmiş və orada da torpağa tapşırılmışdır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Məmmədli Q.M. Üzeyir Hacıbəyov (1885-1948). Həyat və yaradıcılığının salnaməsi. B.: Yazıçı, 1984, 463 s.
2. Hacıbəyli Ü.Ə. Nəşrlərdə kənara qoyulmuş mətbu əsərləri (1904-1912). Toplayanı Hüseynov Ş. I hissə. B.: Elm, 2009, 300 s.

3. Hacıbəyli Ü.Ə. Seçilmiş əsərləri. 2 cilddə, I c. Tərtib edən Abasov A. B.: Şərq-Qərb, 2005, 408 s.
4. Hacıbəyli Ü.Ə. Seçilmiş əsərləri. 2 cilddə, II c. Tərtib edən Abasov A. B.: Şərq-Qərb, 2005, 456 s.
5. Cəbrayılbəyli C.M. Zülfüqar Hacıbəyov. B.: İşıq, 1985, 104 s.
6. Nəbiyev B.Ə. Üzeyir Hacıbəylinin ömürnaməsi (fraqmentlər). B.: Şərq-Qərb, 2012, 520 s.
7. Гаджибейли Дж. Избранное (Составители М.Теймуров, А.Асланов). Б.: Азернешр, 1993, 128 с.

Кямаля ГАДЖИЕВА
Младший научный сотрудник
лаборатории «Исследование национальной музыки» АНК

БРАТЬЯ ГАДЖИБЕЙЛИ И ИХ РОЛЬ В РАЗВИТИИ АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Резюме: *В статьеосвещаются интересные факты жизни и деятельности братьев Гаджибейли. Акцентируются события, имеющие особое значение в формировании мировоззрения этих личностей, которые сыграли большую роль в культурной и общественно-политической жизни Азербайджана в начале XX века.*

Ключевые слова: *Узеир Гаджибейли, Зюльфугар Гаджибеков, Джейхун Гаджибейли, Горийская семинария, опера «Лейли и Меджнун», Франция, Сорбонна*

Kamale HAJIYEVA
Junior research assistant of
«Laboratory of national music research» of AMC

HAJIBEYLI BROTHERS AND THEIR ROLE IN THE DEVELOPMENT OF AZERBAIJAN MUSIC CULTURE

Summary: *In the article highlights interesting facts of life and activities of brothers Hajibayli. Emphasized events, are of particular importance in formulation worldview of these individuals, that played a big role in cultural and social-political life of Azerbaijan at the begining of the twenty century.*

Key words: *Uzeir Hajibayli, Zulfugar Hajibayov, Jeyhun Hajibeyov, Gori seminary, opera "Leyli Majnun" France, Sorbonna*

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Abbasqulu Nəcəfzadə
sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Ülkər Əliyeva

Hicran HACIZADƏ
AMK- nın baş müəllimi
Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7
E-mail: atiahi-amk-hik@mail.ru

RAMİZ MİRİŞLİ MAHNILARININ MÖVZU RƏNGARƏNGLİYİ

Xülasə: *Məqalədə görkəmli bəstəkar və pedaqoq, Azərbaycanın xalq artisti, professor Ramiz Mirişlinin mahnı yaradıcılığı təhlil olunur. Mahnılarda məqam, ritm, janr, üslub xüsusiyyətləri araşdırılır.*
Açar sözlər*: Ramiz Mirişli, mahnı, məqam, üslub, janr*

Azərbaycan professional musiqisinin banisi, dahi Üzeyir Hacıbəylinin əsasını qoyduğu musiqi ənənələrinə sadiq qalan, özünəməxsus yaradıcılıq dəsti-xətti ilə seçilən istedadlı bəstəkarlar dəstəsinin layiqli nümayəndələrindən olan Ramiz Mirişli bir çox janrlarda maraqlı əsərlər bəstələmiş, böyük şöhrət qazanmışdır. Lakin Ramiz Mirişlini bir bəstəkar kimi xalqa daha çox tanıdan və sevdirən, ona uğur gətirən məhz mahnı yaradıcılığı olmuşdur.

Bildiyimiz kimi, Azərbaycan musiqi mədəniyyətində mahnı janrı özünün bədii-estetik və üslub xüsusiyyətlərinə görə mühüm yer tutur. Xalq mahnılarında olan mövzu genişliyi, janr-üslub xüsusiyyətləri bəstəkar mahnılarında qorunub saxlanılmış, daha da zənginləşdirilmişdir. Bu yolda xalq ənənələrini davam etdirən, təkrarolunmaz irs qoymuş bəstəkarlarımızın hər birinin fərdi yaradıcılıq üslubuna, musiqi dünyagörüşünə və dəsti-xəttinə baxmayaraq, onları birləşdirən vacib bir amil var ki, bu da mahnı janrının bütün tələblərinə cavab verən əsərlərin ərsəyə gətirilməsidir. Onların müxtəlif musiqi janrlarında yazdıqları nümunələr istər forma, istərsə də məzmun baxımından kamil örnək ola biləcək əsərlər sayılır. Əsrlərdən bəri xalqımızın yaddaşında yaşayan xalq mahnıları ilə bərabər, XX əsrin əvvəllərindən başlayaraq zəngin şifahi ənənələr zəminində bəstəkarlarımız gözəl, yaddaqalan, xalq tərəfindən sevilən saysız-hesabsız mahnılar yaratmışlar.

Dahi Üzeyir Hacıbəylidən sonra kütləvi mahnı janrında təkrarolunmaz nümunələr yaradan Səid Rüstəmov, Tofiq Quliyev, Cahangir Cahangirov, Rauf Hacıyev, Hacı Xanməmmədov, Ramiz Mirişli, Oqtay Kazımi, Elza İbrahimova, Emin Sabitoğlu və başqalarının rəngarəng, milli koloritə malik yüksək səviyyəli mahnıları bu janrı inkişaf etdirməklə yanaşı, bir çox nəsillərin mənəvi tərbiyəsinə təsir göstərmişlər. Təbii ki, bəstəkarlarımızın yaradıcılığına həsr olunmuş monoqrafiyalarda onların mahnıları da nəzərdən keçirilmiş, müəyyən dərəcədə təhlil edilmiş və həmin janra aid bir çox elmi məqalələr nəşr olunmuşdur. Bu baxımdan, musiqişünas İmruz Əfəndiyeva və Ceyran Mahmudovanın tədqiqatlarında bəstəkarlarımızın mahnı yaradıcılığına ümumi şəkildə yanaşılmış və musiqi ilə poeziya məsələləri ön plana çəkilmişdir (5; 8).

Nəğməkar bəstəkar Ramiz Mirişli 60-cı illərdən bəri, yarıməsrdən artıq bir zaman ərzində bu janrda ən qiymətli, seçilib-sevilməyə layiq olan nümunələr yaratmış,

yüzlərlə ecazkar mahnılar müəllifi kimi xalqımızın ürəyinə yol taparaq Azərbaycan musiqi xəzinəsini zənginləşdirmişdir. Ramiz Mirişlinin ruhundan süzülən, bulaq kimi çağlayıb daşan, ürəkləri riqqətə gətirən mahnıları insanlara sevgi, ülvi məhəbbət, səadət bəxş edir, onlara vətənpərvərlik, qəhrəmanlıq hissləri aşılayır.

Ramiz Mirişli həmişə sənətin yüksək tələblərinə cavab verən səmimi, yeni ruhlu mahnıların yaradıcılarından biri olmuşdur. "Könüllə görülən iş əbədilik qazanır" – XIII əsrdə yaşayıb-yaradan, İslam və təsəvvüf dünyasında tanınmış şair Mövlanə Cəlaləddin Ruminin bu hikmətli sözləri hər bir zaman özündə əsl həqiqəti ehtiva edir. Ramiz Mirişlinin mahnı yaradıcılığını araşdırarkən onun sözə böyük önəm verdiyini görürük. Bu mənada mahnıların mövzu dairəsi çox maraqlı, geniş və ürəyəyatımlıdır. Onun mahnılarında Vətən, Azərbaycan təbiəti və onun əsrarəngiz gözəllikləri, məhəbbət lirikası, əmək qəhrəmanları, gənclik, bayram əhvali-ruhiyyəsi və uşaq mövzuları tərənnüm olunur. Günün vacib məsələlərinə toxunan şeirlərə əsaslanaraq bəstəkar bütün yaradıcılığı boyu mahnı janrının spesifikasına uyğun şeirlərə müraciət edir. Bu baxımdan o, xalqın sevimli şairləri – Nizami Gəncəvi, Hüseyn Cavid, Cəfər Cabbarlı, Mikayıl Müşfiq, Səməd Vurğun, Süleyman Rüstəm, Məmməd Araz, Bəxtiyar Vahabzadə, Nəriman Həsənzadə, Tofiq Bayram, İslam Səfərli, Məmməd Aslan, müasirlərimizdən – Dilsuz Mustafa, Rüfət Əhmədzadə, Rəfiq Zəka Xəndan, Gülağa Tənha, Zeynal Vəfa, Vahid Əziz, Ağalar Mirzə, Vüqar Əhməd və başqalarının sözlərinə zaman-zaman birbirindən gözəl və rəngarəng, zəngin, milli koloritli mahnılar bəstələmişdir.

Poeziya və musiqinin vəhdətindən yaranan nəğmələrimiz haqqında hələ XX əsrin əvvəlində Azərbaycan ziyalılarından böyük alim və maarifçi Həsən bəy Zərdabi (1837-1907) "Əkinçi" qəzetində yazırdı ki "... nəğmə, şeir və musiqi ilə xalqı tərbiyə etmək, onlarda vətənpərvərlik hissini coşdurmağa xüsusi diqqət vermək lazımdır" (7, s. 38-39). Zamanında o milli ziyalıları ciddi tələblə uşaq və gənclər üçün məfkurəvi nəğmələr yaratmağa çağırırdı. Xalqın mədəni dəyərlər əsasında formalaşmasında, milli həmrəyliyə qovuşmasında ana dili, ənənəvi din, elm-maariflə yanaşı, Həsən bəy populyar musiqi olan el nəğmələri və aşıq havalarından əlavə, xalqı oyanışa, tərəqqiyə səsləyən musiqili-poetik mətnlər yaradılmasını da zəruri sayırdı. Təsadüfi deyil ki, H.Zərdabi nəğmələrin tərbiyəvi əhəmiyyətini nəzərə alaraq Azərbaycanda ilk dəfə (1901) nəğmə məcmuəsini çap etdirmişdi.

Klassik irsi dərindən mənimsəyən, ona yaxşı bələd olan, geniş dünyagörüşünə malik Ramiz Mirişli müasir musiqi nümunələrindən bəhrələnərək bənzərsiz, zərif, ahəngdar, təravətli, rəngarəng orijinal melodiyalar bəstələmişdir. Xalq musiqisinin, milli mahnı ənənələri ilə estrada janrının sintezindən yaranmış vokal əsərlərində bəstəkar Ramiz Mirişli bu janrın səciyyəvi xüsusiyyətlərini müəyyənləşdirmiş, metroritmik, məqam-intonasiya dəyişkənliyindən böyük məharətlə istifadə etmişdir. Bu baxımdan, Ramiz Mirişlinin yaradıcılıq nailiyyətləri özü də ənənəyə çevrilmişdir. Mahnı sahəsində çalışan Azərbaycan bəstəkarlarının yeni nəslinin bir çox nümayəndələri bu ənənəyə istinad etmişdir. Ramiz Mirişlinin səlis musiqi dili, aydın və milli koloritli, zəngin melodiyaları ona minlərlə dinləyicinin böyük rəğbətini qazandırmışdır. Onun mahnıları sənətsevərlər arasında həmişəyaşar olmaqla əsl el nəğmələri kimi sevilir.

Gənc yaşlarından yurdunun tarixinə və mədəniyyətinə böyük maraq göstərən Ramiz Mirişlini xalq musiqisi, el nəğmələri cəlb etmiş və bu sevgi gələcəkdə musiqi folkloru sahəsindəki yaradıcılıq uğurlarını şərtləndirmişdir. Öncə milli alətimiz olan kamança ifaçısı kimi fəaliyyət göstərməsi, ona muğamlarımıza, xalq musiqisinə bütün incəlikləri ilə dərindən yiyələnməyə, gələcəkdə bu biliklərdən bacarıqla və böyük məharətlə istifadə etməyə çox kömək etmişdir. Tükənməz istedadı, dərin musiqi duyumu, novator axtarışları sayəsində Azərbaycan mahnı yaradıcılığını yüksək zirvəyə qaldırmış Ramiz Mirişli vokal sənətimizə yeni keyfiyyətlər aşılamış, təkrarsız və bənzərsiz melodik çalarları mahnının özəyinə hopdurmuşdur.

SSRİ xalq artistləri – Zeynəb Xanlarova, Lütfiyar İmanov, Azərbaycan Respublikasının xalq artistləri – Şövkət Ələkbərova, Arif Babayev, İslam Rzayev, Gülağa Məmmədov, Elmira Rəhimova, İlhamə Quliyeva, Nisə Qasımova, Nəzakət Məmmədova, Mübariz Tağıyev, Nəzakət Teymurova, Zaur Rzayev, əməkdar artist Yaşar Səfərov və başqaları R.Mirişlinin mahnılarını ifa edərək xalqa sevdirmişlər. Bu sevgi sərhədləri aşaraq qonşu ölkələrə yayılmışdır. Türkiyənin ünlü şarkıçıları – Nəşə Karaböcek, Sibelcan, Ajda Pekkan, Fatih Kısaparmak, Murat Kaya və digərləri Ramiz Mirişlinin mahnılarına müraciət etmiş, öz repertuarlarını bu nəğmələrlə zənginləşdirmişlər. Sevindirici haldır ki, mahnıları ilə xarici ölkələrə yol tapan bəstəkar, bu janrda yazmaq üçün müxtəlif yerlərdən sifarişlər alırdı.

Ötən əsrin dünyaşöhrətli bəstəkarı, Azərbaycan klassik musiqi sənətinin görkəmli nümayəndəsi Fikrət Əmirovun mahnı janrı haqqında çox maraqlı fikirləri var. O, yazırdı ki, "...xalqın ən çox sevdiyi, oxuduğu, həmişə eşitməyə ehtiyac duyduğu kütləvi musiqi janrlarından biri və bəlkə də birincisi mahnıdır. Mahnı adi məişət məsələlərindən tutmuş, ta yüksək humanist, beynəlmiləl, bəşəri fikirlərə qədər çox geniş bir sahəni əhatə edə bilən ən demokratik, ən operativ janrdır... Sənətdə ən başlıca cəhət fərdilikdir. Bu mühüm məziyyət istedadın dərəcəsini yaradıcılıq axtarışlarının genişliyini müəyyən edir" (7, s. 40-41).

Səmimiliklə deyilən bu sözlər bütün professional musiqiçilərin arzusunu ifadə edir. Ramiz Mirişli də sanki Fikrət Əmirovun bu istəyini həyata keçirib sayca çox, eləcə də keyfiyyətcə yaxşı mahnılar yazmışdır. Onun bu mahnıları müxtəlif illərdə məcmuə şəklində çap olunmuşdur. Məcmuələrin adı belədir: "Mahnılar", "Dalğalar" (2008), "Sənin bircə təbəssümün", "Azərbaycan, dünyam mənim", "Oxu tar", "Mənim ömrüm" (2013). Ramiz Mirişli yaradıcılığında mahnı əsas və aparıcı janr olduğu üçün bu sahənin təhlilini daha ətraflı şəkildə veririk.

Mövzu və ideya məzmununa görə bəstəkarın mahnı yaradıcılığını aşağıdakı kimi qruplaşdırmaq olar:

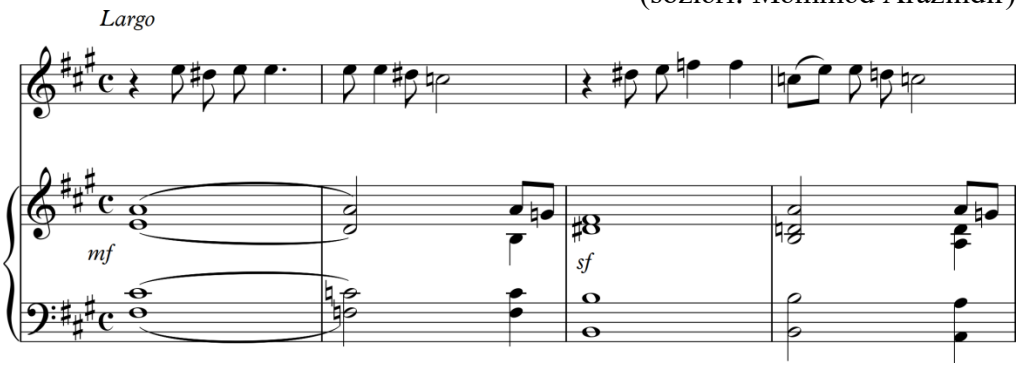
1. Vətən haqqında mahnılar;
2. Məhəbbət mövzusunda mahnılar;
3. Azərbaycan təbiəti, onun əsrarəngiz gözəlliyini tərənnüm edən mahnılar;
4. Əmək qəhrəmanlarına həsr edilmiş mahnılar;
5. Ana mövzusunda mahnılar, mahnı-balladalar;
6. Gənclik mövzusunda mahnılar;
7. Bayram mahnıları;

8. Uşaq mövzusunda mahnılar.

Vətən və onun gözəlliklərini tərənnüm edən mahnılardan danışarkən, bəstəkarın "Azərbaycan, dünyam mənim", "Bakının gecəsi", "Naxçıvan təranəsi", "Arazım", "Vətənimsən", "Qızlar bulağı", "Doğma diyarım" və s. populyar mahnılar diqqət mərkəzində durur. Adları çəkilən bu mahnıların sözləri müxtəlif yaradıcılıq üslubuna mənsub olan şairlərin qələminin məhsulu olsa da, Ramiz Mirişlinin bəstəsində vətənin gözəllikləri musiqi dili ilə əks etdirən bütöv bir əsərin canlı, ayrılmaz üzvü kimi gözlərimiz önündə canlanır. "Azərbaycan, dünyam mənim" (sözləri: Məmməd Arazındır) mahnısında yaşadığımız yurdun böyüklüyü, əyilməzliyi, gözəl lövhələri göz önünə gəlir. "Qayalarda bitən çiçək, çiçəklikdə bir qaya"ya bənzədilən qədim və həmişəcavan "Azərbaycanın oğulları şimşək atlı, qartalları od qanadlı" olmasını və bu duyğunun zəngin musiqi ifadəsi, öz dərin çalarlığı ilə dinləyiciyə çatdırılması şairin fikri ilə vəhdətdə verilir.

"Azərbaycan, dünyam mənim"

(sözləri: Məmməd Arazındır)

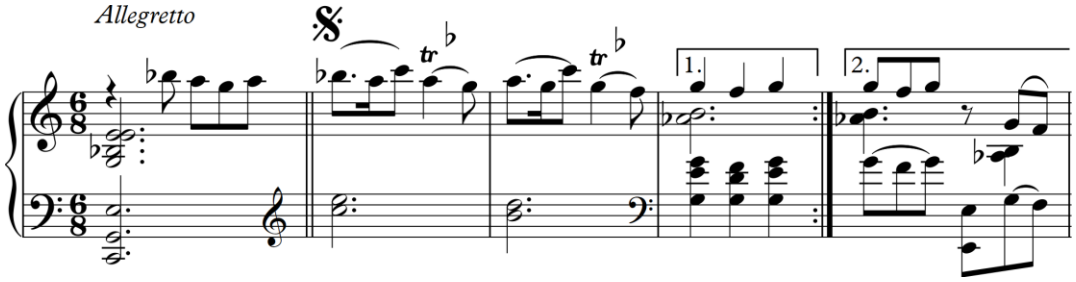


Mahnı iki xanəli dörd musiqi ibarəsini özündə birləşdirən ağır templi girişlə başlayır. Bəstəkar müşayiətin fakturasında "donmuş, hərəkətsiz" akkordlardan istifadə edir. Mahnı bütövlükdə, şur məqamında yazılıb və nəqəratdə "Hicaz"dan məharətlə istifadə olunmuşdur.

Onu da qeyd etmək lazımdır ki, doğma Azərbaycanı tərənnüm etmək öncə mahnının ritmindən duyulur. Bu baxımdan, müşayiət solo kimi çıxış edərək milli rəqsimiz yallıya xas olan şux, şən xarakteri özündə ehtiva etdirir. Ramiz Mirişli ənənəvi rəqs janrı olan yallının metro-ritmik xüsusiyyətlərindən məharətlə istifadə etmiş, bununla da mahnı janrına yenilik gətirmişdir.

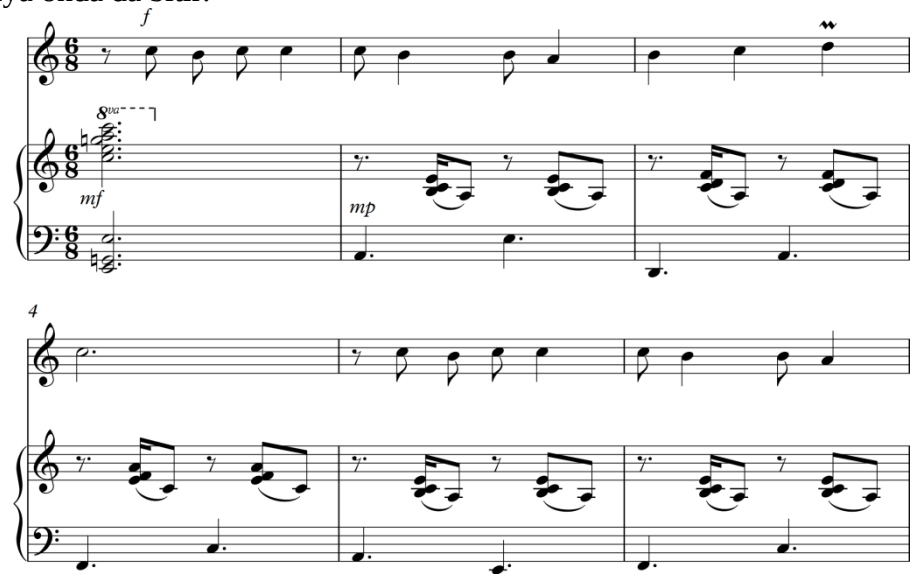
Ramiz Mirişli "Vətənimsən" adlı mahnısında da doğma diyarın gözəlliyinə, onun əsrarəngiz təbiətinə vurğunluğunu təcəssüm edir. Mahnının nikbin ruhu, sürəkli ahəngi şeirdə ifadə olunan fikrə tamamilə uyğundur. Vətənin hər qarış torpağı əzizlənir, "ana" deyə vəsf edilir:

Ana Torpaq, ana diyar
Sən mənimsən.
Ömrüm, günüm, ruhum, canım,
Vətənimsən.



Bu mahnı gümrah, şən xarakterli musiqidən ibarətdir və Azərbaycan xalq rəqs mahnıları üçün səciyyəvi olan 6/8 ölçüsündə yazılmışdır. Mahnı məqam etibarilə də

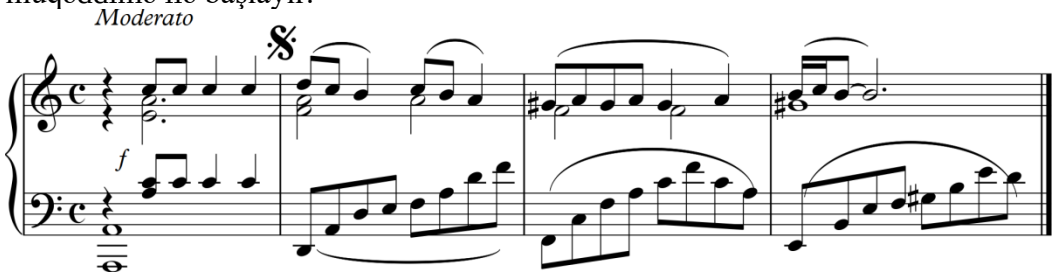
çox maraqlıdır. Əvvəlcə bəstəkarın ən çox sevdiyi segah məqamında səslənən melodiya şikəsteyi-farsa əsaslanır, sonra isə mayeyi-segaha qayıdır. Mahnının nəqarətində məqam dəyişkənliyi, ötəri yönəlmə baş verir və mayeyi-şüştərə keçid yaranır. Nəqəratin ikinci bölməsində yenidən mayeyi-segaha qayıdış baş verir və melodiya onda da bitir.



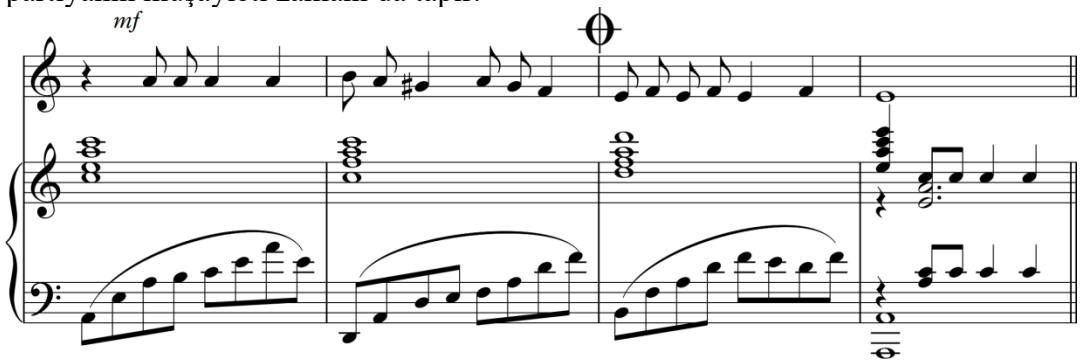
Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, Ramiz Mirişli mahnılarında ritm və məqam dəyişkənliyindən bacarıqla istifadə etmiş, dəyişkən ölçülü melodiyaları milli məqamlarımızı böyük ustalıqla uzlaşdırmaqla özünəməxsus, qeyri-adilik, rəngarənglik yaratmağa nail olmuşdur.

Ulu Naxçıvan yallılarının təsirindən yaranan mahnılarla boya-başa çatdığı doğma diyarına həsr etdiyi "Naxçıvan tərənələri" ilə Ramiz Mirişli vətənpərvərlik, mövzusunu davam etdirir. Sevimli şairimiz İslam Səfərlinin sözlərinə yazılmış bu mahnıda müəllif Naxçıvanın simasında bütün Azərbaycana sonsuz və tükənməz məhəbbətini tərənnüm edir, onun qarlı dağları, çiçəkli bağları, mərd oğul və mərd qızlarından söhbət açır. Bu mahnını dünyaşöhrətli müğənnimiz Rəşid Behbudov yaratdığı Mahnı Teatrının proqramına daxil etmişdi.

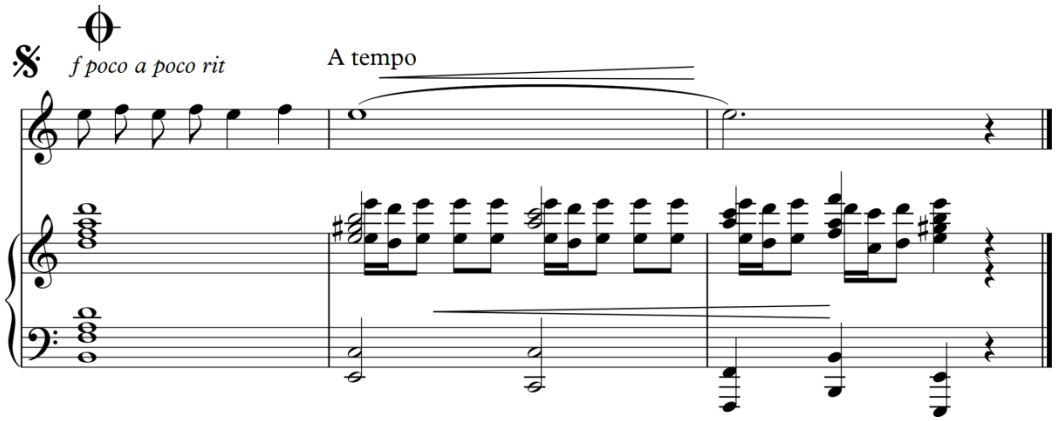
Mülayim tempdə yazılan "Naxçıvan tərənələri" mahnısı instrumental müqəddimə ilə başlayır.



Bəstəkar xalq mahnılarına xas olan üsuldan istifadə edərək müqəddimədə Nəqəratin II hissəsinin melodiyasını səsləndirir. Bu üsul öz davamını vokal partiyanın müşayiəti zamanı da tapır.



Mahnı bəndi 12 xanədən ibarətdir. Əvvəldə melodiya şüştər məqamının tərkib hissəsinə əsaslanır. Son 4 xanəsində məqamın tamamlayıcı tonuna, yəni alt kvartaya qayıdılır və mayeyi-şüştərin intonasiyaları açıqca eşidilir. Xalq mahnılarında rast gəlinən bu cəhəti Ramiz Mirişli "Naxçıvan tərənələri" mahnısına tətbiq etməklə milli ənənələrə sadiq qalmasını bir daha sübut etmişdir. Mahnının sonluğu 3 xanədən ibarətdir və bu hissədə vokal partiya zilə qalxaraq ikinci oktavanın "mi" səsinin uzadılması ilə tamamlanır.



Fikrət Qocanın sözlərinə yazılmış digər mahnı "Arazım" adlanır. Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, Ramiz Mirişlinin mahnı yaradıcılığında sözlərinə ən çox müraciət etdiyi şairlərdən biri Fikrət Qocadır. Əgər "Vətənimsən" mahnısında bahar təravətli, yaz ətirli, min rəngli Vətən torpağı tərənnüm edilirsə, "Arazım" nəğməsində gizli bir

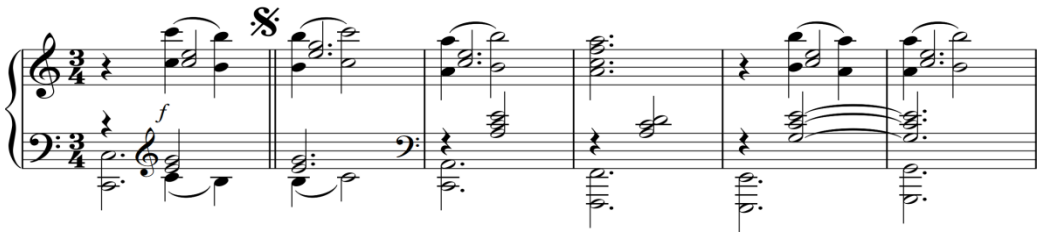
kədər, nisgil, vətən həsrəti var. Baharın gəlişi ilə güllər açır, "*Arazda aşıb-daşır, şirin-şirin* nəğmə deyir". Lakin "*Xan Arazın" nəğməsindən yenə yandı qızılgüllər*" – söyləyən şair Arazın nəğməsini bu vətənin, bu yurdun həsrət nəğməsi kimi səsləndirməklə ayrılığın tarixin acı həqiqətinə çevrilməsinə kədərləndiyini xatırladır. Bu kədəri daha artıq qabartmaq məqsədilə bəstəkar şüştər məqamından məharətlə istifadə edir. Ümumilikdə, mahnı mülayim tempdə səslənərək Araz çayının gözəl melodik çalarlarla təsvirini verir.

Ramiz Mirişli yaradıcılığında incə, ülvi hissləri əks etdirən sevgi-məhəbbət mövzusunda yazılmış mahnılar da çoxluq təşkil edir. Bu mahnılar lirik melodiyalara malik yüksək səviyyəli sənət əsərləridir. "Səni sevən baxışlar", "Küsüb məndən", "Yaman gözəlləşmisən", "Səndən kövrək", "Bir xumar baxışla", "Azərbaycan gözəlləri" (söz: F.Qoca), "İlk sevgi", "Dağlar qızı", "Sevgi gülləri" (söz: D.Mustafayev), "İnandım" (söz: S.Rüstəm), "Dedi tələsmə" (söz: N.Həsənzadə), "Sənin vüqarın mənəm" (sözləri B.Vahabzadə) və bu qəbildən olan yüzlərlə mahnılar öz oxunaqlığı, gözəlliyi, yaddaqalımlığı, həzinliyi ilə fərqlənir. Göründüyü kimi, F.Qoca, İ.Səfərli, B.Vahabzadə, S.Rüstəm və bu kimi öz yaradıcılığında dərin lirikaya böyük önəm verən şairlərlə ünsiyyət, yaradıcılıq birliyi çox faydalı olmuşdur.

Bu baxımdan, İ.Səfərlinin sözlərinə yazılmış "Dalğalar" mahnısını xüsusilə qeyd etmək lazımdır. Mahnıda müəlliflər təbiətlə sevgi duyğularını bacarıqla uyğunlaşdırmışlar. Qaynar həyat kimi coşub çağlayan dalğaların şıltaqlığı dinləyicinin qəlbində kövrək bir kədər hissi də oyadır. Dənizdə olan sevgilisinin nigarançılığı musiqinin ifadə vasitələri ilə qabardılır. Şairin epitetlərdən, bənzətmələrdən istifadə edərək ("şən dalğalar", "nəğməkar dalğalar", "mirvari dalğalar") yaratdığı obrazları bəstəkar da incə, kövrək musiqi ilə açmağa nail olmuşdur. Bu məqsədlə Ramiz Mirişli "Segah" muğam intonasiyalarına müraciət edərək onun bir neçə ("Mayeyi-segah", "Şikəsteyi-fars") şöbəsindən istifadə etmişdir. Hələ "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" üzərində elmi-nəzəri araşdırmalar apararkən Üzeyir bəy Hacıbəyli hər bir muğamın özünəməxsus milli xüsusiyyətlərə malik olduğunu bildirərək məqam və muğamları xarakterizə edərək demişdir: "...bədii ruhi təsir cəhətdən "Segah" dinləyicidə məhəbbət hissi oyadır." "Dalğalar" mahnısını daha da təsir edən onun ilk ifaçısı sevimli xanəndəmiz, respublikanın xalq artisti Şövkət Ələkbərova olmuşdur. Şövkət xanımın təkrarolunmaz, həzin səsi, professional oxu tərzi hələ uzun müddət dinləyicilərin qulaqlarından getməyəcək. O, "Dalğalar"ı böyük şövqlə ifa edərək, necə deyərlər "mahnının möhürünü vurmuşdur".

"Dalğalar"

Moderato



Ramiz Mirişli mahnılarında diqqəti cəlb edən əsas cəhətlərdən biri də məqam dəyişikliyidir. Bu baxımdan, "Səni tapdım"da (söz: F.Qoca) mahnı daxili məqam də-

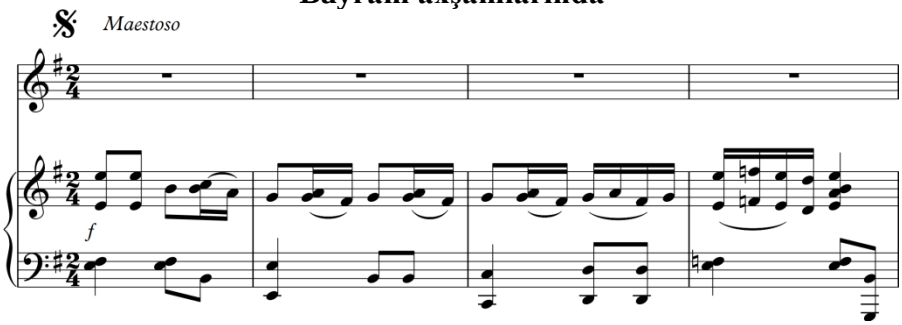
yişkənliyini izləmək maraqlı olardı. Əgər birinci bənddə melodiya /şur-segah/, Nəqəratdə şur məqamında yazılmışsa, ikinci bənddə çahargah məqamından istifadə olunur. Şur və segah məqamlarının çahargah məqamı ilə əvəzlənməsi çox ustalıqla öz həllini tapmışdır. Bu isə yenə də müəllifin milli məqam sisteminə və muğamlarımıza yaxşı bələd olmasından, onlardan yerli-yerində istifadə etmək bacarığına malik olmasından irəli gəlir.

Bəxtiyar Vahabzadənin sözlərinə yazılmış "Sənin vüqarın mənəm" mahnısında insana xas olan iki mənəvi keyfiyyətin – sevgi hissi və vüqarın qarşılıqlı münasibətini görürük. Şairin təbirincə desək "Vüqar hara, eşq hara" – sevən şəxs öz vüqarını sevdiyində axtarmalıdır. Saf sevgi, ülvi məhəbbət özü elə əyilməz vüqar deməkdir. Bu səbəbdən də mahnıda sevdiyinə müraciətdə "*bütün arzularına zirvə mənəm, son mənəm... sənin vüqarın mənəm*" – deyə söylənilir.

Əvvəldə qeyd etdiyimiz kimi, yallı ritmi Ramiz Mirişlinin bir çox mahnılarına sirayət etmişdir. "Salam, Kür çayı" mahnısı da yallının təsirindən yaranmışdır. Mahnı respublikamızın həyatında baş verən yeniliklə – Kür suyunun Bakıya gətirilməsi münasibəti ilə yazılmışdır. Əzəmətli Kür suyunun şırıltı ilə axınını təsvir etmək üçün bəstəkar şən əhvali-ruhiyyəli melodiyanı şur məqamında bəstələmişdir. Zövqümüzü oxşayan bu mahnının gümrah, əzəmətli sədalarını Azərbaycanın xalq artisti, istəkli müğənnimiz Gülağa Məmmədovun ifasında dəfələrlə eşitmişik.

Əsrlər boyu xalqımız "Novruz-bahar" bayramını böyük ruh yüksəkliyi ilə keçirir. Musiqi folklorumuzda bu bayrama aid olan müxtəlif səpkili mahnılar və rəqslər mövcuddur. Öz növbəsində Ramiz Mirişli də bu gözəl adət-ənənəyə mahnılar həsr etmişdir. Belə mahnılardan ən məşhuru və el arasında çox yayılmış, tez-tez ifa olunan "Bayram axşamları" mahnısıdır. Öz həmkarı, bir çox mahnıların müştərək müəllifi olan Fikrət Qocanın sözlərinə yazılmış bu mahnı sanki gözlərimiz önündə möhtəşəm ümumxalq şənliyini canlandıraraq bayram tablosu yaradır. Yallı ritmindən istifadə edən bəstəkar sanki kütləvi xalq bayramı lövhələrinin təsvirində bu məziyyəti daha qabarıq şəkildə səciyyələndirir. Mahnıda məqam nəzəriyyəsinə görə, qohum hesab olunan üç məqamın melodik intonasiyaların qarşılaşdırmasının şahidi oluruq (şur-rast-şur-segah-şur). Bununla da forma cəhətdən zahirən rondoya oxşarlıq gözə çarpır. Burada şur məqamı refren (A) əhəmiyyəti daşımaqla hər yeni məqamdan sonra təkrarlanır.

Bayram axşamlarında



Ramiz Mirişlinin mahnı yaradıcılığında zarafat xarakterli məzəli mahnılara da rast gəlmək olur. "Bu nə nazdır" (söz: F.Qoca), "Yox deyə-deyə", "Dedi tələsmə" (söz: N.Həsənzadə), "Səhər, günorta, axşam" (söz: E.Borçalı) məhz belə mahnılardandır.

Ramiz Mirişlinin uşaqlar üçün də silsilə mahnılar bəstələmişdir. Bu mahnılar üç qismə bölünür: kiçik yaşlı uşaqlar üçün, məktəblilər üçün və böyüklər tərəfindən ifa olunan uşaq mahnıları. "Qar yağır", "Gəl, ay sığırçın", "Kəpənək", "Təbiət haqqında mahnı", "Anama", "Kosmonavtam" – kiçik yaşlı uşaqlar, "Dağlar çağırır", "Gurla şeypurum, gurla", "Pioner mahnısı", "Ucalsın nəğməmiz" – məktəblilər, "Nazlı qız", "Analar və laylalar", "Günay" – böyüklər üçün yazılmış uşaq mahnılarıdır. Onu da qeyd edək ki, bəstəkarın uşaq ifası üçün yazdığı mahnıların melodiyası çox sadə, yaddaqalan musiqidən ibarətdir. Belə ki, uşaqların ifasını asanlaşdırmaq üçün bəstəkar Nəqəratsiz, bir bəndli formaya üstünlük verərək "Kəpənək" (söz: R.Zəka), "Gurla şeypurum, gurla", (söz: C.Cavadlı) kimi mahnılar bəstələmişdir. Uşaq mahnılarında kuplet formasında da bir sıra mahnılar yazılmışdır. Bunlardan "Pioner bayramı" (söz: T.Mütəllibov), "Gəl, ay sığırçın", "Qar yağır" (söz: R.Zəka) və başqalarını misal göstərə bilərik. Yallı ritmi bəstəkarın uşaq mahnılarına da təsir etmişdir. Uşaqların bayram şənliyində əylənərək əl-ələ verib rəqs etmələrini təsvir edən "Ucalsın nəğməmiz" (söz: F.Qoca) məhz bu nümunələrdəndir.

Bəstəkarın mahnı yaradıcılığından söz açarkən duet ifası üçün nəzərdə tutulmuş mahnıları xüsusi qeyd etmək lazımdır. Yeri gəlmişkən deyək ki, Ramiz Mirişli ilk bəstəkardır ki, öz yaradıcılığında mahnı-duetə müraciət etmiş və bu səpkidə unudulmaz nümunələr yaratmışdır. "Səadət", "Günəşi gözləyirik", "Ulduzlar", "Həyat söylə, sən kiminsən?", "Xoş səhərlə yaşayırıq" və onun bu kimi duet mahnıları sevimli müğənnilərimiz Elmira Rəhimova və Yaşar Səfərovun ifasında ilk səslənmədən yadda qalmış, dinləyicilərin qəlbinə yol tapmışdır. Bu mahnıların əksəriyyəti insan təfəkkürü ilə onu əhatə edən obyektiv varlıq arasında gedən mənalı bir dialoqu xatırladır və mahnı-monoloq kimi səciyyələndirilir.

İllər keçdikcə yeni mahnılar, yeni ifalar, yeni dinləyici nəsli meydana gəlir, lakin Azərbaycan vokal musiqisinin ən gözəl nümunələri ilə bir cərgədə duran, öz məlahətini, təravətini itirməyən Ramiz Mirişlinin ecazkar mahnıları zamanın dəyirmanında üyüdülərək insanların yaddaşına hopur, onu "xalqın malı" edir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Hacıbəyov Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B.: Apostrof, 1995, 176 s.
2. İsmayılov M.C. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. B.: İşıq, 1984, 100 s.
3. Zöhrabov R.F. Bəstəkarlarımız haqqında söz. B.: Şur, 1995, 90 s.
4. Mahmudova C.E. Azərbaycan bəstəkar mahnılarında poeziya ilə musiqi. B.: Mars Print, 2009, 253 s.
5. Mahmudova C.E. Mahnılarda yaşayan poeziya. // "Musiqi dünyası" jurnalı. № 2(3), 2000, s. 70-72
6. Qulamova J.E. Azərbaycan xalq musiqi nümunələrinin təhlili. B.: Mars Print, 2013, 86 s.
7. İsmayılova G. H. Bəstəkar Ramiz Mirişli. B.: 2000

Rus dilində

8. Эфендиева И.М.Новое в Азербайджанской песне. Б.: Аз.Гос. Издательство, 1981, 56 с.

Notoqrafiya

9. Mirişli R.A. Mənim ömrüm. Səs və piano üçün mahnılar toplusu. B.: Aspoliqraf, 2013, 112 s.
10. Mirişli R.A. Dalğalar. Fortepiano ilə oxumaq üçün mahnılar. B.: 2008, 98 s.

Хиджран Гаджизаде
Старший преподаватель АНК
Диссертант АНК

ТЕМАТИЧЕСКОЕ РАЗНООБРАЗИЕ ПЕСЕН РАМИЗА МИРИШЛИ

Резюме: *В статье анализируется песенное творчество видного деятеля искусств, педагога, композитора, профессора Рамиза Миришли. В исследовании акцентируется национально-ладовая основа песен, и анализируются жанровые, ритмические, стилистические особенности песенного творчества композитора.*

Ключевые слова:*РамизМиришли, песни, мегам, стиль, жанр*

Hicran Hajizade
Senior lecturer of ANC
Candidate for a degree of ANC

THEMATIC VARIETY OF THE RAMIZ MIRISHLI'S SONGS

Summary: *The article analyzes the song creativity of prominent composer and educator, people's artist of Azerbaijan, professor Ramiz Mirishli. In a research of the songs the national-mode basis, genre, rhythm, stylistic features has been analyzed.*

Key words: *Ramiz Mirishli, song, episode, style, genre*

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

Риад МАМЕДОВ
Аспирант Московской Государственной
Консерватории им. П.И. Чайковского
Email: riad.mammadov@gmail.com

ГИБРИДНЫЙ ЖАНР АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ МУЗЫКИ – «СИМФОНИЧЕСКИЙ МУГАМ»

Резюме: *Статья Р.Мамедова посвящена изучению жанра симфонический мугам. В ней анализируются симфонические мугамы композитора Ф.Амирова – «Шур» «Кюрд-Овшары» для симфонического оркестра» (1971) и «Гюлистан Баяты-Шираз» для большого симфонического оркестра (1974), а также симфонический мугам Ниязи «Раст» (1972) для большого симфонического оркестра. Автор изучает процесс жанровой гибридизации в симфонических мугамах, раскрывает черты общности, свойственные таким крупным музыкальным жанрам, как мугам и симфония: монументальность, логическая последовательность разделов и драматургическая обоснованность всей симфонической концепции.*
Ключевые слова: *Современная азербайджанская музыка. Гибридный жанр «симфонический мугам»*

Симфонический мугам был впервые представлен в творчестве известного азербайджанского композитора Фикрета Амирова, создавшего в 1948 году два симфонических мугама: «Шур» и «Кюрд-Овшары», а затем в 1971 году – симфонический мугам «Гюлистан Баяты-Шираз». В 1949 году выдающимся дирижёром и композитором Ниязи был создан симфонический мугам «Раст». В дальнейшем развитие данного жанра было выражено в творчестве таких азербайджанских композиторов, как С.Алескеров - симфонический мугам «Баяты-Шираз»(1952), Т.Бакиханова – симфонические мугамы «Хумаюн» (1992), «Рахаб» (1994), «Шахназ» (1996), «Дугях» (1998), В.Адигезалова «Сегях».

Обобщая изданную научную литературу, посвящённую изучению этих произведений, важно отметить следующие исследования: «Симфонические мугамы Ф.Амирова» Д.Мамедбекова (1961), «Художник удивительного таланта» С.Керимова (1972), «Сулейман Алескеров» С.Касимовой (1974), «Мир музыки Фикрета» В.Виноградова (1983), «Ниязи» А.Тагизаде (2002), «Фикрет Амиров» В.Шарифовой-Алихановой (2005).

В этих трудах достаточно подробно даётся научно-теоретический анализ интересующих нас симфонических мугамов, а именно раскрывается форма, тональный план, мелодические и ритмические особенности, роль мелизматики и полифонического развития и т.д. При этом в них не исследуются потенциальные возможности жанровой интеграции, процесса её осущест-вления и в целом не затрагиваются вопросы жанрообразования. Поэтому, взяв за основу

данные первоисточники, проследим процесс развития такого жанрового микста, как симфонический мугам. Для этого чётко определим стоящие перед нами задачи, ответив на которые мы по существу сможем сделать важные основополагающие выводы по данному вопросу и обобщить изучение гибридного жанра - симфонический мугам. Необходимо выявить:

1. Какой фактор являлся главным источником развития данного жанра?

2. Какие общие черты свойственны двум таким крупным, вполне самостоятельным, исторически и географически далёким музыкальным жанрам, как мугам и симфония?

3. Как осуществлялся процесс жанровой гибридизации в симфонических мугамах?

4. Как в дальнейшем развивался жанр симфонического мугама и насколько активна его роль в современном музыкальном искусстве Азербайджана?

Для решения *первой* поставленной задачи проследим творческий путь азербайджанского композитора Фикрета Амирова, впервые создавшего гибридный жанр «симфонический мугам» и представившего всему музыкальному миру новый жанр, уникальный не только по своей природе, так как не имел подобных себе аналогов, но и уникальный по уровню высочайшего художественно-эстетического совершенства. Симфонические мугамы «Шур», «Кюрди-Овшры» (1948) и «Гюлистан Баяты-Шираз» (1971) Ф.Амирова сразу получили высокую оценку публики и приобрели широкую популярность во всём мире. Они с большим успехом исполнялись такими известными дирижёрами как Л.Стоковский, Л.Мюнш, Г.Абендрот, Г.Рождественский, на сценах России, США, Франции, Германии, Болгарии, Бельгии, Чехословакии, Румынии, Албании, Ирана и других стран. Исследователь творчества Ф.Амирова Д.Х.Данилов писал: «Симфонические мугамы явились совершенно новым жанром. Они воплотили сокровищницу народного азербайджанского мугама в широко развитой симфонической форме с богатейшим колористическим и полифоническим развитием». [2, с.7].

Можно уверенно сказать, что все дальнейшие образцы этого жанра, созданные другими композиторами Азербайджана, несмотря на все свои достоинства, не смогли превзойти их по значимости художественно-эстетического воплощения и гармоничного жанрового слияния.

Создание Ф.Амировым симфонических мугамов вполне закономерно, так как обусловлено характером сложившегося у него творческого мировоззрения и фундаментальным знанием основ народной музыки.

Приступая к созданию симфонических мугамов, Ф.Амиров сформировался как зрелый, опытный композитор, профессионально владеющий техникой письма и, вместе с тем, музыкант с глубоко утвердившимися творческими критериями, в которых доминирующую роль играли народно-национальные музыкальные традиции. Вполне возможно, что процесс профессионального творческого формирования Ф.Амирова, постепенно познающего высочайшие достижения и теоретические основы музыкальной классики, не только не вытес-

нил из его музыкального сознания шедевры народно-национальной музыкальной культуры, а наоборот, создал возможность их анализа, сравнения и поиска путей для взаимодействия.

По существу, Ф.Амиров, как композитор пошёл своим путём, в котором наметилось направление внимательного изучения и бережного использования бесценных и глубинных основ народно-национальной музыкальной культуры. Он, безусловно, является ярким последователем его творческого метода Узеиром Гаджибейли и подхода к использованию богатейших традиций народно-национальной музыкальной культуры. Тем не менее, композиторы Ниязи и С.Алескеров, обратившиеся вслед за Амировым к созданию симфонических мугамов, также были глубокими знатоками азербайджанской народной музыки, а созданные ими сочинения представляли образцы, аналогичные симфоническому мугаму Ф.Амирова «Шур», в которых активно доминировали закономерности именно мугамного развития.

Отметим, что В.Шарифова-Алиханова важным стимулом творческого обращения к симфонизации мугамов считает монументальность самого жанра мугама: «Интерес Амирова – а в дальнейшем и других азербайджанских композиторов – к мугаму объясняется тем, что мугам представляет собой самый богатый по содержанию, совершенно зрелый по художественной мысли и законченный по по-своему строению пласт профессионального музыкального искусства народа» [7, с. 51].

А исследователь Д.Х.Данилов, считает, что симфонизм является характерной чертой творческого почерка Ф.Амирова, так что в его малых и крупных произведениях всегда по-разному обнаруживаются признаки симфонизма: стремление сопоставлять тематическую, динамическую, ритмическую контрастность, создавать драматическую насыщенность и яркую кульминационность музыкального развития.

Действительно, симфонические опусы композитора, которых более 20 (помимо балетов, оперы, оперетт и музыки к драматическим спектаклям), являются яркой демонстрацией его глубоко индивидуального симфонизма. Исследователь В.Виноградов отмечает: «Ф.Амиров – композитор широкого диапазона: он пишет музыку во многих жанрах. Но какой же из них является доминирующим, определяющим в его творчестве? Ответить на этот вопрос, исходя из количественных показателей, было бы неправомерно. Здесь нужны качественные критерии. Ответить на него можно тремя словами: музыка для симфонического оркестра, симфонический жанр и симфонизм как метод художественного творчества» [1, с. 35]. Сам Ф.Амиров считал, что «…национальные традиции только внешне кажутся находящимися в каком-то противоречии с профессиональной музыкальной культурой. Там, где иные ищут какие-то противоречия, существует удивительное согласие и гармония. Надо только хорошо знать обе эти стихии и уметь их соединять воедино» [1, с. 21].

Для решения *второй задачи* проанализируем жанр мугама и сравним его специфические особенности с жанром симфонии. Д.Мамедбеков считает, что

«по своей структуре мугам – своеобразная многочастная музыкально-поэтическая форма, построенная на чередовании контрастирующих разделов, которые объединяются, на общей ладовой основе, единой логикой тематического развития и эмоционального строя» [5, с. 7]. С другой стороны, важно отметить, что именно в мугаме отразилась развитость и богатство художественно-эстетического сознания, мировоззрения, психологии и жизневосприятия азербайджанского народа.

Рассматривая основные принципы мугамного развития, В.Шарифова-Алиханова пишет: «В основе многочастной структуры мугамов – мотивные образования, которые группируясь вокруг различных опорных тонов избранного ладового звукоряда, в соединении образуют единую линию развития, устремлённого к вершине-кульминации лада. При этом отличительной особенностью мугама является ясная, чёткая функциональная направленность интонаций-попевок к основному ладовому устою» [7, с. 53].

Опираясь на вышеуказанную характеристику и высказывания также других известных музыкантов-учёных, выделим главные характерные черты мугама как жанра:

– многочастная циклическая форма (сюитного построения), состоящая из нескольких разделов;

– главным объединяющим фактором служит лад, закономерности мелодического развития и связанное с ними образно-эмоциональное содержание;

– разделы мугама основаны на принципе контрастности: ритмически свободные разделы, основанные на импровизационном развитии одноголосной мелодии, чередуются с небольшими песенно-танцевальными, основанными на чётком метрическом развитии, – это дерамеды (дерамед – это вступление к мугаму, которое строится на его ладовых основах и как бы эмоционально настраивает, подготовливает слушателей к восприятию предстоящего процесса музыкально-поэтического развития.По своему объёму дерамед крупнее чем ренг и тесниф), ренги (ренг – музыкально-инструментальное построение танцевально-подвижного характера, ритмически чёткое и квадратное по своей структуре) и теснифы (тесниф – песенный раздел куплетной формы, который соответствует основному ладу мугама и образному содержанию того раздела мугама, после которого он исполняется), которые обязательно сохраняют ладовый строй данного мугама:

– внутри каждого раздела непрерывное мелодическое развитие осуществляется постепенно, без повторений, контрастных противопоставлений в виде единого непрерывного потока восходящего к кульминационной вершине. Мелодия сосредоточивается вокруг ладового центра (тоники – Майе) и опевает его;

–тематический контраст между разделами мугама не столь ярок, но при этом каждый раздел представляет собой целостную и законченную форму в ладовом, мелодическом, ритмическом и композиционном отношении;

–изменения и обновления в мелодическом развитии осуществляются почти незаметно, но при этом постоянно и стабильно;

–ритмическая свобода, обусловленная импровизационным развитием мелодии, долгим опеванием опорного ладового звука, часто встречающимися продолжительными длительностями, капризными, кружевными асимметричными ритмическими оборотами, ассоциируется с взволнованной человеческой речью;

–исполняется в виде вокально-инструментального состава (певец-ханенде, сопровождающий своё исполнение на дефе, то есть бубне, тарист, кеманчист) или инструментального ансамбля: тарист, кеманчист и балабанист (тар является ведущим инструментом в ансамбле, от тариста требуется виртуозность и исполнительское мастерство, а также фундаментальные знания мугама и его разделов, кеманчист своим кантиленным звучанием придаёт общему звучанию гармоничную слитность.*Балабани тутак* (*tütək* –народный духовой инструмент, типа свирели) – оба вида активно сосуществуют в современном исполнительском искусстве мугама и в настоящее время, при этом отметим, что вид инструментального мугама является более поздним, по сравнению с вокально-инструментальным;

– исполняется как в полном составе, в виде так называемого мугам-дястгяха, в котором присутствуют все разделы: инструментальное вступление, ренги, теснифы, а также в сокращённом виде, например, как раздел какого-либо мугама или ренг, тесниф.

– каждый определённый мугам имеет несколько (от 6 до 8) соответствующих только ему теснифов и ренгов, которые не исполняются в других мугамах и исполнитель имеет право выбирать по своему художественному вкусу тот или иной ренг и тесниф.

Отметим, что впервые на богатейшие возможности симфонического развития в мугамах обратил внимание У.Гаджибейли, который использовал его в оркестровых партиях своих мугамных опер. Его путь продолжил Ф.Амиров, создав своё особое, совершенно новаторское направление в мировой симфонической музыке. Взаимодействие традиционного мугамного (восточного) и симфонического (западного) метода музыкального развития привело к рождению понятия «восточный симфонизм» и проблеме его широкого изучения. Не отклоняясь в исследование данной проблемы, отметим, что Ф.Амиров под понятием «восточный симфонизм» рассматривает «…метод симфонической композиции во взаимодействии с приёмами, материалом и вообще традициями восточных культур» [1, с. 50].

Ф.Амиров неоднократно подчёркивал, что: «в мугаме заложено своеобразное самобытное симфоническое начало. Оно выражается в масштабности, содержательности, глубине мысли. Мугам величественен, возвышен. В нём нет противоборства контрастных тем, хотя теснифы и ренги уводят слушателя в иные эмоциональные сферы по сравнению с основным импровизационным материалом. В мугамах есть эмоциональный взрыв и в границах одной темы. Он совпадает с кульминацией, которая в эмоциональном, звуковысотном, динамическом, ладовом отношениях остро контрастирует с исходным образом начальной фазы произведения» [1, с. 52-53].

Исследователь В.Шарифова-Алиханова отмечает, что композитора особенно привлекала и оказывала огромное воздействие на его музыкальное мышление и художественное сознание «заложенная в мугамах свобода развития музыкальной мысли, а также композиционный принцип, при котором чередуются контрастные между собой разделы, близкий симфоническому принципу постепенного нагнетания эмоциональной экспрессии и устремлённости мелодического движения к единой вершине-кульминации…» [7, с. 53].

Таким образом, в решении второй задачи мы приходим к выводу о том, что взаимодействие мугамного и симфонического жанров является вполне объективным и реально осуществимым процессом. В мугамах, несмотря на строгие канонические правила музыкального развития, отработаны и сформированы свои приёмы симфонизма, которые частично совпадают с западными, среди них: масштабность, драматургическая насыщенность и содержательность формы, вариантность, вариационность, рондальность, кульминационность, мотивно-интонационное вычленение, общее ладовое тяготение и отклонения.

Для решения *третьего вопроса* рассмотрим, как осуществлялся процесс жанровой гибридизации на примере трёх симфонических мугамов Ф.Амирова – «Шур», «Кюрд-Овшары» и «Гюлистан Баяты-Шираз», а также «Раст» Ниязи.

Симфонические мугамы «Шур» и «Кюрд-Овшары» представляют собой своего рода определённое единство, так называемую дилогию, так как «Шур» является основным мугамом, а «Кюрд-Овшары» – побочным и подчиняется ему. Общность выражается в ладо-тематическом и мелодическом родстве, в обрамлении темой вступления и в использовании единого лейтмотивного развития.

Прежде всего, отметим, что Ф.Амиров во всех трёх симфонических мугамах использует основные закономерности и принципы мугамного развития: чередование свободно-импровизационных разделов с ритмически строгими песенно-танцевальными, основанное на принципе контрастности; сохранение последовательности разделов; активность вариантно-секвенционного приёма развития, сочетающегося со свободой главного исходного тематического материала.

Симфонический мугам «Шур» полностью сохраняет структурную форму классического мугама-дястгяха и состоит из пяти следующих разделов: «Шур», «Шур-Шахназ», «Баяты», «Ирак», «Семаи-шемс», при этом после каждого раздела следует определённый ренг или тесниф. Мугам предваряется вступлением (дерамед) повествовательного характера, Andante sostenuto, которое начинается с соло бас-кларнета при сопровождении литавр и контрабасов. Затем следует раздел «Шур» (тоника – «fis») Andante sostenuto, в котором партия солирующего ханенде поручается кларнету, а почти прозрачное сопровождение исполняют валторна и скрипичные флажолеты. После данного раздела звучат контрастный по содержанию тесниф – Allegretto, выдержанныйна том же ладомелодическом устое. Второй раздел «Шур-Шахназ»– Moderato –написан в трёхчастной форме, опорный звук «h» интенсивно опевается. В его трёхчаст-

ной структуре средний раздел представлен в виде теснифа. Далее следует чеканная ритмика ренга (в партитуре композитор обозначает данный эпизод как ренг, но звучит народная песня танцевального характера «Ay qadası» – «Мой, дорогой»)жизнерадостного и бодрого характера, напоминающего народные праздники. Опорный звук – «d». Музыкальный материал в третьем разделе «Баяты» полон суровой эпической силы, оркестр звучит величественно и неторопливо, предельно плотно и мощно. После третьего раздела следует тесниф, построенный на интонациях народной песни («Evləri var xana-xana» – «В их доме много комнат») и повторяемый дважды. Он подводит к завершающему пятому разделу «Ирак» – Moderato maestoso. Мощное унисонное звучание оркестра подчёркивает мужественный и эпический характер содержания раздела. Опорный звук – «a». Вводя раздел «Ирак», композитор нарушает классическую последовательность мугама «Шур», так как данный раздел принадлежит мугаму «Раст», то есть здесь происходит своеобразное ладовое отклонение. Но далее вторая фраза данного раздела повторяет заключение раздела «Баяты» и тем самым возвращает тонический устой лада «Шур».

Вслед за четвёртым разделом сразу звучит «Семаи-шэмс» – пятый раздел, в котором возвращается тоника лада «Шур» – «fis», и тем самым достигается репризность всего произведения – Moderato. Композитор вновь нарушает традицию – не вводит ренг или тесниф. Он выбирает вариант «Зерби-Семаи-шэмс», который зиждется на чёткой метро-ритмической основе. Для содержания данного раздела характерен двухтактный лейтмотив, выполняющий роль своеобразного остинатного ритма и одновременно ладовой звуковой устойчивости. Первая тема «Семаи-шэмс» звучит в виде канона и трижды повторяется как припев после каждого эпизода.

Заключительный раздел мугама – это «Нишибу-фараз», Molto meno mosso, название которого композитором не указано в партитуре оркестра. В нём возвращается тоника «Шур». В завершении вновь кратко проходит тема вступления, создавая обрамление всему произведению в целом. Соло фагота при поддержке струнных и литавр звучит одиноко и скорбно, общее звучание постепенно затихает, и бас-кларнет последний раз завершает тему.

Второй симфонический мугам «Кюрд-Овшары» по своей форме логически строен и состоит из четырёх разделов: «Овшары», «Шахназ», «Кюрди», «Маани», среди которых только второй представлен в чисто мугамном виде, остальные в виде зербли мугамов. Данный мугам также начинается с лирически-повествовательного вступления, построеннного на теме народной песни. Раздел «Овшары» написан в стиле ашугских песен, в которых песенные эпизоды сменяются инструментальными отыгрышами и напоминают форму рондо. Опорный звук «fis» опевается, и ощущается интонационное родство с мелодическим развитием мугама «Шур». После данного раздела следует единственный между всеми разделами мугама лирически-напевный тесниф Andante sostenuto, построенный в трёхчастной форме.

Второй раздел, «Шахназ», свободно-импровизационного стиля, – самый

крупный, тематически и ладового родственный разделу «Шур-Шахназ» мугама «Шур». Музыкальное развитие «Шахназ» завершает партия гобоя, которая одновременно подводит к следующему третьему, очень лаконичному разделу – «Кюрди», Allegro, звучащему как своеобразная интермедия и начинающемуся с соло литавр.

Последний раздел – «Маани», Largamente,–маршеобразного характера и рондообразного построения: в нем яркий празднично-ликующий рефрен звучит три раза. Завершается симфонический мугам кодой, которая выполняет роль своеобразной репризы: возвращается тонический устой мугама «Шур», характерные для него мелодические обороты, нисхождение к начальному низкому регистровому звучанию. Всё это создаёт впечатление общего завершения всей симфонической дилогии.

Таким образом, «Кюрд-Овшары» представляет собой следующий этап в развитии жанра симфонического мугама и при этом сохраняет свою явную принадлежность к традициям зэрби-мугамов.

Третий симфонический мугам, «Гюлистан Баяты-Шираз», представляет собой совершенно новую ступень в развитии гибридного жанра симфонического мугама. Он посвящён великим восточным поэтам XII-XIV веков Саади и Хафизу, причем, его название символично: оба поэта происходят родом из города Шираз, а самое известное поэтическое сочинение Саади называется «Гюлистан» («Гюлистан» в переводе означает «Райский сад»). Это посвящение подтверждается предпосланными сочинению двумя эпиграфами, взятыми из творческого наследия поэтов:

«Музыкант! Весь груз наук отдам за твой звучный чанг.
Иль за флейты трель. Так по струнам проведи ты смычком» – Хафиз.
«Для чего, одруг мой, полный розами поднос,
Лучше б, друг, из Гюлистана лепесточек ты унёс.
Свежим розам красоваться суждено не много дней,
“Гюлистан” мой не утратит вечной свежести своей» – Саади.

Одним из новаторств в симфоническом мугаме «Гюлистан Баяты-Шираз» является введение в его композиционную форму вокальной партии (меццо-сопрано). Новшеством в симфоническом мугаме «Гюлистан Баяты-Шираз» является и тот факт, что Ф.Амиров использует мелодический материал из других мугамов, таких как «Шур», «Сейгях», «Чаргях» и «Хумаюн», а также пользуется и чисто фольклорными ашугскими напевами. В целом, мугам «Гюлистан Баяты-Шираз» состоит из трёх разделов, а четвёртый и пятый являются повторением первых двух на октаву выше. Он имеет трёхчастную форму с элементами сонатного allegro, с применением репризности и контрастного тематического развития в традициях европейского симфонизма. В нём ощущается сильное драматургическое развитие и монументальность, логическая последовательность разделов и драматургическая обоснованность всей симфонической концепции. Другими словами, композитор в своём мугаме стремится к большей симфонизации музыкального материала и, вместе с тем, полностью

подчиняет его эмоционально-образному содержанию мугама «Баяты-Шираз».

Фактически все три мугама Ф.Амирова обнаруживают диалектику последовательного творческого обновления, новаторского обогащения мугамного первоисточника: «Шур» – пример почти точной передачи классического мугама-дястгяха, «Кюрд-Овшары» – уже видоизменённый образец мугамного развития, а «Гюлистан Баяты-Шираз» наделен лишь образно-эмоциональным сохранением-копированием мугамного содержания.

Интересным фактом является также то, что сам композитор не называет свои сочинения симфоническими мугамами. На титульном листе изданных партитур мы читаем: «Азербайджанские мугамы «Шур» «Кюрд-Овшары» для симфонического оркестра» (1971) и «Гюлистан Баяты-Шираз» для большого симфонического оркестра (1974). И лишь в изданной в 1972 году партитуре «Раст» Ниязи ясно указывается его жанровая принадлежность – симфонический мугам. Можно по-разному рассматривать и объяснять данный факт, но скорее всего Ф.Амиров во всех трёх своих произведениях, названных мугамами для большого симфонического оркестра, подчёркивал доминирующее и определяющее значение мугама как основного музыкального первоисточника, придавая, тем самым, ему особый статус. Для него мугам является основой ладового мышления, восприятия, источником создания определённых мелодических образований и, прежде всего, ощущением определённого эмоционально-образного состояния.

Симфонический мугам «Раст» создан Ниязи через год после появления симфонических мугамов Ф.Амирова и в целом представляет собой образец классического мугама-дястгяха. В нём в строгой последовательности следуют почти все разделы мугама «Раст», за исключением разделов «Гэраи», который заменён кодой, и разделов «Хусейни» и «Ушшак», интонации которых звучат в виде связующих эпизодов. Между разделами включены колоритные ренги и теснифы.

Драматургически кульминационным центром симфонического мугама «Раст» является раздел «Ирак», основанный на тематическом материале вступления. Раздел «Пэнджгях» выполняет связующую функцию и поэтому предельно лаконичен, он подготавливает заключительный раздел – триумфально-экстатическую коду, которая звучит во всём блеске и мощи оркестрового tutti. В ней возвращается материал вступления и тонического Майе-Раст. Исследователь С.Керимов отмечает: «… музыкально-драматургическая концепция симфонического мугама «Раст» покоится не только и не столько на внутреннем взаимодействии разделов, сколько на принципе их контрастного сопоставления» [5, с. 115]. В целом, процесс музыкального развития в симфоническом мугаме «Раст» позволяет утверждать, что в процессе гибридизации доминирует жанр классического мугама.

Проведённый теоретический анализ симфонических мугамов позволяет нам ответить и на *четвёртый вопрос* – о дальнейшем развитии жанра симфонического мугама, о том, какие изменения и инновации происходили в процессе его жанровой гибридизации. В.Шарифова-Алиханова отмечает: «В твор-

честве последующих поколений композиторов Азербайджана наметились в целом два направления в освоении мугамной традиции.

В одном случае используются структурно-формообразующие принципы мугамного мелоса, а также свойственная ему метроритмическая свобода. Эти черты характерны для творчества большинства композиторов Азербайджана, как старшего, так и молодого поколения.

Другой путь связан с использованием мугамов в их целостном виде как самостоятельного музыкального жанра. Такое использование предполагает ориентацию на закономерности строения мугамного цикла в целом, и в частности, наизбранный мугам» [7, с. 54].

Созданные в последующие исторические периоды симфонический мугам «Баяты-Шираз» С.Алескерова, далее, в начале 1990-х годов, симфонические мугамы «Хумаюн», «Рахаб», «Шахназ», «Дугях» Т.Бакиханова, «Сегях» В.Адигезалова представляют собой продолжение традиций восточного симфонизма, заложенного его создателем – Ф.Амировым. Современные азербайджанские композиторы применяют мугамные принципы развития в основном в соответствии с первым направлением, указанным В.Шарифовой-Алихановой, а именно, они используют лишь отдельные своеобразные черты, характерные для мугама в целом, подчиняя их методу симфонического развития.

Необходимо отметить, что явление «восточного симфонизма», рождённого в творческой практике азербайджанских композиторов, и сегодня сохраняет свою актуальность. Оно опирается на основополагающие закономерности мугамного развития, при этом рассматриваются не как застывшие каноны, а как постоянно развивающиеся и обновляющиеся музыкальные традиции. Такие важнейшие элементы традиционной азербайджанской музыки, как ладовость, ритмика, тембр, мелодизм, и сегодня являются неисчерпаемым источником творческого вдохновения для каждого нового поколения азербайджанских композиторов, а драматургическая насыщенность и богатейшая образно-эмоциональная содержательность мугамного жанра продолжает активно стимулировать их творческую фантазию, обусловливая многообразие жанровой гибридности.

Музыкальные источники:

- Амиров Ф.Д. Азербайджанские мугамы «Шур», «Кюрд-Овшары» для симфонического оркестра. Партитура. М.: Музыка, 1971, 148 с.
- Амиров Ф.Д. «Гюлистан Баяты-Шираз». Мугам для большого симфонического оркестра.Партитура. М.: Сов.композитор, 1974, 78 с.
- Ниязи. «Раст» симфонический мугам. Для большого симфонического оркестра. Партитура. Баку: Аз.гос.изд. 1972, 160 с.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Виноградов В.С. Мир музыки Фикрета. Б.: Язычы, 1983, 130 с.
2. Данилов Д.Х. Фикрет Амиров. Б.: Азернешр, 1965, 16 с.

3. Касимова С. Д. Сулейман Алескеров. Б.: Азернешр, 1974, 32 с.
4. Керимов С.Ф. Художник удивительного таланта. Б.: Аз.гос.изд., 1972, 134 с.
5. Мамедбеков Д.И. Симфонические мугамы Ф.Амирова. М.: Сов.композитор, 1961, 64 с.
6. Тагизаде А.С. Ниязи. Творческая биография и черты исполнительского стиля. Б.: Азернешр, 2002, 208 с.
7. Шарифова-Алиханова В.Фиркет Амиров (жизнь и творчество). Б.: Сада, 2005, 240 с.

Riad Məmmədov
P.İ.Çaykovski adına
Moskva Dövlət Konservatoriyasının
aspirantı
Email: riad.mammadov@gmail.com

AZƏRBAYCAN MUSİQİSİNİN HİBRİD JANRI – "SIMFONİK MUĞAM"

Xülasə: *Məqalə simfonik muğam janrının öyrənilməsinə həsr olunub. F.Əmirovun simfonik orkestr üçün "Şur", "Kürd-Ovşarı" (1971) və böyük simfonik orkestr üçün "Gülüstan Bayatı-Şiraz" (1974) və həmçinin Niyazinin böyük simfonik orkestr üçün "Rast" (1972) simfonik muğamları təhlil edilir. Müəllif simfonik muğamlarda janr hibridizasiyası presesini öyrənir, muğam və simfoniya kimi böyük janrların ümumi keyfiyyətləri – monumentallıq, şöbələrin məntiqi ardıcıllığını və bütün simfonik konsepsiyanın dramatruji xüsusiyyətlərini açıqlayır.*

Açar sözlər: *Müasir Azərbaycan musiqisi, hibrid janr, simfonik muğam*

Riad Mamedov
Post-graduatestudentof Tchaikovsky
Moscow State Conservatory

SYMPHONIC MUGHAM – HYBRID AZERBAIJANIAN MUSICAL GENRE

Summary: *R.Mammadov's article is dedicated to investigation of symphonic mugham. The article analyzes such compositions as: F.Amirov – "Shur", "Kurd-Ovshari" for symphonic orchestra (1971) and "Gulistan Bayati - Shiraz" for grand symphonic orchestra (1974), Niyazi – "Rast" for grand symphonic orchestra. The author reveals the process of genre hybridization and uncovers features, that both of the genres share. These features include: monumentality, logical sequence of parts, dramaturgical validity of symphonic concept.*

Key words: *Modern Azerbaijanian music, "Symphonic mugham", hybrid genre*

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor V.N.Xolopova;
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, AMK-nın professoru L.Ş.Hüseynova

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

SEVDA İBRAHİMOVANIN FORTEPİANO İLƏ SİMFONİK ORKESTR ÜÇÜN KONSERTLƏRİ

Xülasə: *Məqalə S.İbrahimovanın 4 və 5 saylı fortepiano konsertlərinə həsr olunub. Bu baxımdan, qeyd olunan əsərlərin obraz, məzmun və kompozisiya xüsusiyyətləri nəzərdən keçirilir. Bəstəkarın yaradıcılığında bu janrın təfsir prinsipləri araşdırılır.*
Açar sözlər: *S.İbrahimova, romantik birhissəli konsert, simfonik muğam, 4 saylı və 5 saylı fortepiano konsertləri*

Azərbaycan musiqi incəsənətinin parlaq nümayəndələrindən biri olan Sevda İbrahimova öz yaradıcılığı, pedaqoji və musiqi maariflənmə sahəsindəki fəaliyyəti ilə daim diqqət mərkəzindədir. Bəstəkarın musiqi dili xəlqiliyi, zamanla səsləşən aktuallığı ilə seçilərək ənənə və müasirliyin vəhtəti üzərində qurulub. S.İbrahimova obraz və janr rəngarəngliyi ilə seçilən bir sıra operaların, instrumental və vokal əsərlərin, konsertlərin, kantata, mahnı və romansların, uşaqlar üçün mahnıların, kino musiqisinin müəllifidir. Dahi Qara Qarayevin bəstəkarlıq məktəbini keçmiş S.İbrahimovanın əsərlərində milli üslub, Azərbaycan xalq musiqisi ənənələrinə istinad açıq şəkildə özünü büruzə verir. Bəstəkarın yaradıcılığında "Həqiqət üzüyü" operası, "Vətən şəhidlərinə" kantatası, tar ilə orkestr üçün "Qarabağnamə" konserti, fortepiano və kamera orkestri üçün konsertino, "Qurbansız qalan tarım" elegiyası, Mirzə İbrahimovun xatirəsinə həsr etdiyi "Etiraf" və digər əsərləri xüsusi yer tutur.

S.İbrahimova bəstəkarlıqla yanaşı, həm də pianoçu kimi tanınmışdır. Məhz bu səbəbdən o, fortepiano aləti üçün daha çox əsər yaratmışdır. Bunlardan fortepiano və simfonik orkestr üçün 5 konsert, fortepiano və orkestr üçün "Poema", "Azərbaycan təranələri" pyeslər silsiləsi, ayrıca müxtəlif dövrlərdə yaranan piano üçün pyeslər silsiləsi, "Məhəbbət işığı" və "Qəlbimin nuru" piano üçün silsilələrini (2011), piano və violin üçün ansamblları, "Fantaziya", "Uşaq lövhələri", "Gənc pianoçuya" pyeslər silsiləsini (1994) və s. qeyd etmək lazımdır. Bir sıra əsərlərinin ilk ifaçısı da bəstəkar özü olub, bu aspekt onun vokal əsərlərində fortepiano partiyalarının ifasına da aiddir.

Bəstəkarın ilk ciddi işi sayılan, həmçinin diplom işi olan fortepiano ilə orkestr üçün "Poema"dır (1964). Bu kompozisiyanı bir çoxları, eləcə də Qara Qarayev haqlı olaraq birhissəli konsert kimi qiymətləndirmişdilər. Adətən bəstəkarın yaradıcılığını tədqiq edərkən digər fortepiano əsərlərinin qaynaqlarını "Poema"da axtarırlar. Bundan başqa bəstəkar fortepiano ilə orkestr üçün konsertinosunu (1983), №1 (1978), №3 (1993), №4 (2009) və №5 (2014) konsertlərini birhissləli formada

yazmışdır.

Bildiyimiz kimi, Azərbaycanda instrumental konsertlərin ilk nümunələri 40-cı illərə aid edilir (F.Əmirov). Getdikcə milli zəmində öz inkişafını tapan bu janr müxtəlif növləri ilə seçilirdi. Bunlardan – virtuoz, yəni daha çox "konsertvari" ifaçılıq prinsipinə əsaslanan və ya "simfonikləşmiş" nümunələrdir. Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında konsert janrı müxtəlif səpkidə olsa da onların əksəriyyətində klassik Avropa strukturu ilə muğam təfəkkürünə istinad üzvi şəkildə özünü büruzə verir.

Avropa musiqi tarixindən bəlli olduğu kimi, instrumental konsert uzunömürlü bir janr kimi özünün üç əsrlik inkişafı nəticəsində bir çox transformasiyaya uğrasa da, musiqi mədəniyyətində qəribə bir şəkildə öz simasını qoruyub saxlaya bilmişdir. XX əsrin ikinci yarısından başlayaraq simfonik musiqinin digər janrları ilə muqayisədə instrumental konsertin əhəmiyyəti hiss olunan dərəcədə artır (A.Şnitke, A.Eşpay, F.Əmirov, T.Bakıxanov), bəzi hallarda isə konsert janrı simfoniyanı sıxışdırır (B.Bartokun, R.Şedrinin, F.Qarayevin yaradıcılığından bəlli olduğu kimi). Elə bu səbəbdən konsert janrının təfsir prinsipləri, orkestr yazısı maraq dairəsini təşkil edən sahələrdən biridir.

XX əsrdə konser janrının inkişafında əsas tendensiya kimi alternativ yanaşma olaraq təfsirin fərdiləşməsi məsələsi ön plana çıxır. Konsert başqa janrlar kimi, XX və XXI əsrlərdə konsepsiyasını saxlasa da eksperimentlərə uğrayır. Konsert janrı mobil olsa da burada əsas xüsusiyyətlər (konsert məntiqi, virtuozluq, improvizəlik) dəyişməz qalır. Məhz elə bu əsas prinsiplər qorunub saxlanılaraq azad şəkildə öz təfsirini tapır.

Qeyd etmək lazımdır ki, konsert janrının inkişafı nəticəsində əsas Avropa alətləri (fortepiano, skripka, alt, violonçel, kontrabas, ağac və mis nəfəs alətləri) üçün konsertlər yazılmışdır. Belə ki, bir neçə alət və orkestr üçün yazılan konsertlərlə müqayisədə bir alət üçün konsertlər daha geniş yayılıb. Bununla yanaşı, milli bəstəkarlıq məktəblərinin nümayəndələri xalq çalğı alətləri ilə orkestr üçün konsertlər də yaradırdı. Belə ki, K.P.Barçunovanın balalayka, dombra, H.Xanməmmədovun tar üçün və digər bəstəkarların milli alətlər üçün konsertləri meydana gəlmişdir. Bütün bunlar konsert janrı çərçivəsində olan axtarışların nəticələridir.

Dünya musiqi ədəbiyyatından bəlli olduğu kimi, üçhissəli konsertlərlə bərabər iki, dörd, beşhissəli və eləcə də birhissəli konsertlər (konsertştyuk, konsertino) də meydana gəlmişdir. Sonralar Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında da bu kimi tendensiyalar özünü büruzə vermişdir. Buna misal olaraq N.Məmmədovun (tar və simfonik orkestr üçün) dördhissəli konsertini (ilk dəfə bu əsər üçhissəli redaksiyada ifa olunmuşdur), İ.Hacıbəyovun konsertinosunu, S.İbrahimovanın birhissəli fortepiano konsertlərini və s. qeyd etmək olar. S.İbrahimova konsert janrında F.Əmirovun ənənələrini davam etdirir. Eyni zamanda burada simfonik muğamlardan irəli gələn prinsiplər (struktur və məqam-tonal baxımından) nəzərə çarpır. Belə ki, "Poema"dan başlayaraq bir sıra birhissəli kompozisiyaların daxilində, xüsusən də birhissəli konsertlərdə romantik poemadan irəli gələn sıxlaşmış silsiləvilik prinsipi və eləcə də muğam dəstgahına xas olan bölmələrin bir-birini əvəzləməsi prinsipi də

nəzərə çarpır. Bu səbəbdən S.İbrahimovanın yaradıcılığında folklor-romantik başlanğıcı qeyd etmək olar. Vaxtilə bu məsələyə görkəmli pianoçu və alim T.Seyidov da bir sıra məqalələrində, araşdırmalarında nəzər yetirmişdir [6, s. 119]. Bəstəkarın son (4 saylı və 5 saylı) fortepiano konsertləri 2000-ci illərə aiddir və bu janrın yeni-yeni təfsir formalarını təqdim edir. Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, №4 konsert birhissəlidir və bəstəkarın ömür-gün yoldaşı Arif Həsənova həsr olunub. Bu əsərin premyerası 2009-cu ilin noyabr ayında Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının 75 illiyilə bağlı Beynəlxalq Musiqi Festivalında baş tutub. Əməkdar artist Murad Adıgözəlzadə və Dövlət Simfonik Orkestrinin (dirijor Əyyub Quliyev) ifasında səslənən bu konsert böyük rezonansa səbəb olmuşdur. Müxtəlif təzadlı mövzulara əsaslanan əsər obraz etibarı ilə dərin psixoloji məqamları, fəlsəfi və lirik düşüncələri əks etdirir. Bölmələri birləşdirən vahid dramaturgiya simfonik və muğam təfəkküründən irəli gələn prinsipləri özündə büruzə verir. Əsər virtuoz tipli konsertlərə aiddir və bu səbəbdən fakturada texniki üsullar, xırda passajlar, əzəmətli akkord ardıcıllıqları, kənar registrlər geniş şəkildə tətbiq olunur. Fortepianonun bütün ifa imkanlarını dərindən bilən və alətin səs-rəng palitrasından geniş yararlanan S.İbrahimova əsərdə musiqi obrazlarının dəqiq təsvir olunmasına müvəffəq olub. Konsertin sonunda müğənninin ifasında səslənən "Allahu-əkbər" kəlamları sənətkarın fəlsəfi düşüncələrini əks etdirir.

5 saylı Konsert 2014-cü ildə yazılmışdır və gözəl pianoçu Murad Adıgözəlzadəyə həsr olunmuşdur. Elə bu əsərin ilk parlaq ifaçısı da M.Adıgözəlzadə özü olub. Əgər №4 Konsert Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının 75 illiyinə həsr olunmuş Festivalda ilk dəfə təqdim olunmuşdusa, 5 saylı Konsertin premyerası M.Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında S.İbrahimovanın 75 illiyinə həsr olunmuş yubiley konsertində baş tutmuşdur. Əsər öz gözəl melodizmi, gənclik coşqunluğu, şən ab-havası, aşıb daşan sevinc hissləri ilə səciyyələnir.

5 saylı Konsertdə janrın təfsir metodu keyfiyyətcə yeni mərhələni təşkil edərək muğam silsiləsindən irəli gələn konstruktiv prinsiplərlə yanaşı, onun məqam-intonasiya, tematizm sahəsini də əhatə edir. Belə ki, burada muğam dəstgahında olduğu kimi, inkişaf yüksələn kulminasiyaya yönəlir və müxtəlif tonallıqları əhatə edirək sonradan əsas mayəyə qayıdır. Əsər rast məqamındadır, yalnız burada qohum olan şur məqamı da istifadə olunur. Kompozisiyanın digər xusisiyyəti – improvizəlikdən irəli gələn oxşar mövzuların çoxluğu, onların variantvari inkişafı, bu da simfonik muğam prinsiplərini xatırladır.

Əsər birhissəli olsa da, giriş və müxtəlif xarakterli (rəqs, oynaq tipli, mahnıvari, lirik səpkili və s.) 19 epizoddan ibarətdir. Kompozisiya əsas mövzu ilə başlayır və sonda onunla bitməsi repriz funksiyasını daşıyır.

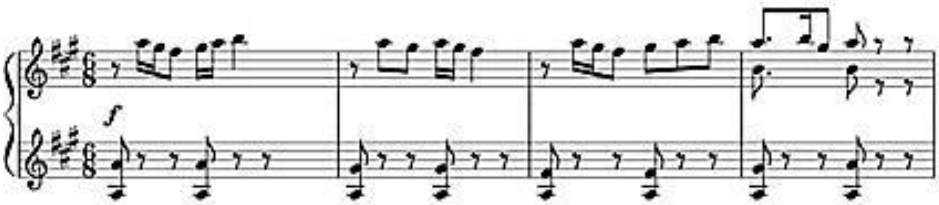
S.İbrahimovanın əsərlərində ziddiyyət və müxtəliflik universal prinsip kimi bütün mərhələlərdə özünü büruzə verir:

– dramaturgiya baxımından (fortepiano konsertlərinin əksəriyyətində dinamik fəallıqla lirika qarşı-qarşıya qoyulur);

– tematik baxımından (mövzu və inkişaf üsullarının çoxluğu);

– üslub baxımından (peşəkar, folklor sahəsinə aid olan "leksikanın" uzlaşması).

S.İbrahimova 5 saylı Konsert (əsas mövzu)



S.İbrahimovanın konsertləri struktur baxımından silsilə prinsipləri ilə olan birhissəli romantik konsertlərə əsaslanır. Bundan başqa, bu əsərlərdə bir çox janrların (simfonik silsilənin, simfonik poemanın, muğam dəstgahının) uzlaşmasını görürük.

Təbiət etibarilə S.İbrahimovanın konsertləri virtuozdur, yalnız nadir hallarda solistin liderliyi dominatlıq təşkil edir. Bəzən konsertlərdə kəskin təzadlığa, qlobal qarşıdurmaya rast gəlinir. Yalnız hətta ziddiyyətlı obrazlar daxilən qohumluq əlaqələrini büruzə verir. İmprovizasiya azadlığı əslində, həm formanın təfsirində, eləcə də, janrın həlli yollarında öz əksini tapır. Bəstəkar konsert janrına fərdi bir şəkildə yanaşaraq onu tamamilə dramaturgiya məntiqinə, ideyaya tabe edir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Антонова Е. Жанровые признаки инструментального концерта и их претворение в предклассический период. Дисс. канд. Искусствоведения. Киев:1989, 227 с.
2. Гецелев Е. Драматургия крупных инструментальных форм во второй половине XX века // Проблемы музыкальной драматургии XX века: Сб. науч. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. М.: ГМПИ, 1983, Вып. 69. С. 5-48.
3. ГригорьеваГ.Инструментальные концерты П.Чайковского// Музыка и Современность. М.: Музыка, 1976, Вып. 10. С. 17- 32.
4. Друскин М. Фортепианные концерты Моцарта. М.: 1959, 44 с.
5. Раабен Л.Советский инструментальный концерт 1968-1975 гг. Л.:Музыка, 1967, 307с.
6. Сеидов Т. Азербайджанская фортепианная культура XX века: педагогика, исполнительство и композиторское творчество.Б.: Азернешр,2006, 272 с.
7. Холопова В. Музыка как вид искусства. Учебное пособие. СПб. Лань: 2000, 320 с.

Зохра ЗАЛОВА
Доктор философии по искусствоведению,
доцент АНК

КОНЦЕРТЫ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ СЕВДЫ ИБРАГИМОВОЙ

Резюме: *Статья посвящена №4 и №5 фортепианным концертам С.Ибрагимовой. В связи с этим рассматриваются образная сфера, содержание и композиционные свойства данных произведений. Анализируется интерпретация этого жанра в творчестве композитора.*

Ключевые слова: *Севда Ибрагимова, романтический одночастный концерт, симфонический мугам, №4 и №5 фортепианные концерты*

Zohra ZALOVA
Doctor Sciences of Art ,
Asosiate professor of ANC

CONCERTS FOR PIANOFORTE AND ORCHESTRA SEVDA IBRAHIMOVA

Summary: *The article is devoted to the Piano concerts №4 and №5 by S.Ibrahimova. In this connection, the figurative sphere, content and compositional properties of these works are considered. The interpretation of this genre is analyzed in the composer's work.*

Key words*: Sevda Ibrahimova, romantic one-part concert, symphonic mugham, Piano concerts №4 and №5*

Rəycilər: fəlsəfə doktoru, dosent Vəfa Xanbəyova;
fəlsəfə doktoru, dosent G.Ə.Baxşıyeva

Bayram HACIZADƏ
Əməkdar incəsənət xadimi,
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor
Email: azercatoon@gmail.com

UİLYAM HOQART VƏ CEYMS QİLREY YARADICILIĞINDA MƏZMUN VƏ FORMA VƏHDƏTİ

Xülasə: *Avropada orta əsrlərdən başlayaraq baş verən hadisələr, xalq kütlələrinin narazılığı, hakim dairələrin və kilsə nümayəndələrinin özbaşınalığı, rüşvətə meylliyi və digər bu kimi hallar o dövrdə yaranmış rəsm əsərlərində də öz əksini tapmışdır. Avropa rəssamları U.Hoqart və C.Qilreyin karikatura yaradıcılığında forma və məzmun vəhdəti məqalənin əsas mövzusunu təşkil edir.*

Açar sözlər: *karikatura, satira, senzura, qrotesk, tənqid, cəmiyyət, rəssam, yaradıcılıq*

Avropanın görkəmli rəssamlarının yaradıcılığında özündə qrotesk və ya tənqidi əhvali-ruhiyyə daşıyan satirik rəsmləri bizim üçün çox böyük əhəmiyyət kəsb edir. Cəmiyyətdə, gündəlik həyatda baş verən hadisələrə tənqidi münasibət bildirmək, bu hadisələrə yumorla yanaşmaq Avropa incəsənətində, ədəbiyyatında, həmçinin geniş xalq kütlələri arasında müxtəlif lətifələr, deyimlər formasında çox geniş yayılmışdı. Bütün bunlar rəssamların, xüsusilə də karikatura ustalarının əsərlərində də öz əksini tapırdı. Bu əsərlərdə hədəf nöqtəsi seçilən şəxsin kimliyi və ya hadisənin harada baş verməsi o qədər də böyük əhəmiyyət kəsb etmirdi. Hədəf dövrün tanınmış siması, nüfuzlu məmuru yaxud hansısa mifik qəhrəman ola bilərdi. Avropada orta əsrlərdən başlayaraq baş verən hadisələr, xalq kütlələrinin narazılığı, hakim dairələrin və kilsə nümayəndələrinin özbaşınalığı, rüşvətə meyli və digər bu kimi hallar o dövrdə yaranmış rəsm əsərlərində də öz əksini tapmışdır.

XVIII əsrdə İngiltərədə karikaturanın geniş xalq kütlələri arasında tanınmasında və müstəqil janr kimi inkişafında o dövrün tanınmış rəssamı, ingilis boyakarlığında realizmin banisi Uilyam Hoqartın (*William Hogarth, 1697-1764*) xidmətləri danılmazdır. Karikaturanın Avropa xalqlarının məişətinə daxil olması bu görkəmli şəxsiyyətin adı ilə bağlıdır. İctimai-siyasi satiranın yaradıcısı, qrafik, incəsənət nəzəriyyəçisi U.Hoqart öz rəsmləri və qravüralarında cəmiyyətdə gülüş doğuran adət və ənənələri, gündəlik həyatda baş verən haqsızlıqları, qəddarlıqları təsvir edir, ironiyaya və qroteskə geniş yer verirdi.

M.Y.German "Uilyam Hoqart və onun dövrü" ("Уильям Хогарт и его время") kitabında dövrünün döyüşən əsgəri, maarifçisi və filosofu adlandırılan U.Hoqartın xidmətləri haqqında belə yazır: "Rəssamın dünya incəsənəti tarixində və müasir təsviri sənətin inkişafında xidmətləri əvəzsizdir. Sözsüz ki, ingilis maarifçi rəngkarlığının formalaşması və sonrakı inkişafı bu böyük sənətkarın adı ilə birbaşa bağlıdır. U.Hoqart nəinki İngiltərədə, eləcə də bütün Avropada ilk və yeganə maarif-

çi boyakar rəssam olmuşdur" [1, s. 207]. Onun fəaliyyəti, yeni ideyaları XVIII əsrdə Avropa mədəniyyətinə böyük təsir göstərmiş, həmin dövrdə və özündən sonra yaşayıb yaratmış rəssamların yaradıcılığında və bu janrın sonrakı inkişafında müstəsna rol oynamışdır.

U.Hoqartın 1744-cü ildə işləyib hazırladığı 6 rəsmdən ibarət "Dəbli nikah" (*alamode*) seriyasından olan "Gənc ailənin evində səhər" (toydan sonra) əsəri də təxminən eyni mövzuya həsr olunmuşdur. Yağlı boya ilə işlənmiş bu əsərində rəssamın tənqid hədəfi dəblə yaşamağa cəhd edən, əslində isə maddi sıxıntılarına baxmayaraq, əhli-kef həyat tərzi keçirən gənc ingilis ailəsidir. Rəsmdə səhərə qədər keçirilmiş əyləncələrin nəticəsi olaraq dağıdılmış, yerə səpələnmiş əşyaları, aşırdılmış stulu və s. görmək olar. Əsərin sağ tərəfində baş verənləri hələ də tam anlamayan gənc ər və arvad, sol tərəfində isə həyəcanını və heyrətini gizlədə bilməyən kreditor (borclarını yığmağa gələn məsul şəxs) təsvir olunmuşdur. Hesablarını, gəlir-çıxarını nizamlaya bilməyən, tənbəl və lovğa ev sahiblərinin bu laqeydliyindən və "həyat tərzindən" dəhşətə gələn məsul şəxs, çox ehtimal ki, dəfələrlə eyni vəziyyətin şahidi olur. Arxa planda isə sanki bütün bunlardan zara gəlmiş və taqətdən düşmüş qulluqçunu görmək olar. Rəsmdən aydın olur ki, davamlı olaraq keçirilən içki və kef məclisləri, əyləncələr və israfçılıq nəticəsində bu ailəni qarşıda müflislik gözləyir. O dövrün tipik hadisələrindən birini bütün çılpaqlığı ilə göstərən rəssam, eyni zamanda bu yalançı zənginliyə – divardan asılmış və incəliklə işlənmiş rəsm əsərlərinə, bahalı çılçıraq, daşqaşla bəzədilmiş soba və xalçalara, bütün bu süniliyə istehza edirdi (şəkil 1).

Hər bir əsərində seçdiyi hədəfə, tənqid etdiyi qəhrəmana və ya hadisəyə son dərəcə kəskin yanaşması ilə seçilən Hoqart əslində öz dövrünün real mənzərəsini əks etdirirdi. "Hoqartın əsərlərində üslub baxımından müəyyən mənada fransız rokoko rəssamlarının yaradıcılığına oxşarlıq hiss olunsa da, işləmə texnikası, eləcə də sətiraltı mənanı tamaşaçıya çox incəliklə və yumorla çatdırmaq bacarığı onun əsl ingilis ənənələrinə sadiqliyini açıq-aydın göstərir" [2].

Şək.1. Gənc ailənin evində səhər. Uilyam Hoqart (1744-cü il).

XVIII əsrin 30-cu illərinin sonunda U.Hoqart həm portret ustası, həm də satirik rəssam kimi özünün ən gözəl əsərlərini yaratmışdır. "Görüşdən əvvəl və sonra" (1736), "Səyyah aktrisalar" (1738), "Əxlaqsız qadının aqibəti" (1738), "Kübar cəmiyyətinə aid olmaq istəyi", "Yaxalanan qadın" kimi rəsmlərində o, nüfuz qazanmaq istəyini, vardövlətə çatmaq xatirinə mövcud dəyərləri satan insanları, mənəviyyatsızlığa aparan yolları özünəməxsus satirik vasitələrlə göstərmişdir.

O, "Sərxoşluq küçəsi" (Pivə küçəsi, 1751), "Cin döngəsi" (1751) qravüralarında insanların tam kütləşməsinə və onlarda insani keyfiyyətlərin itirilməsinə gətirən sərxoşluğun dəhşətlərini, "Qəddarlığın son həddi" əsərində hakimlərin qəddarlığını göstərməyə, "Yatmışlar" əsərində isə dində mövcud olan süniliyi, savadsız, məhdud düşüncəli ruhanilərin əsl simalarını açmağa nail olmuşdur.

Şək.2. Parlamentə seçkilər. Uilyam Hoqart (1753-1754-cü illər).

İngiltərənin ictimai-siyasi həyatının ən dumanlı tərəflərini açıb göstərən "Parlament seçkiləri" (1753-1754) adlı dörd vərəqlik əsərində Hoqart partiyaların yerlərdə gülünc mübarizəsini, onların xəstə və səfeh insanlardan səs toplamasını göstərməklə əslində burjua seçki sisteminin saxtalığını ifşa edirdi. Rəssamın 1758-ci ildə işləyib hazırladığı "Məhkəmə" əsərində müasir ingilis cəmiyyətinin məhkəmə sistemindəki əyintilərin, çatışmamazlıqların özünəməxsus yumorla ifşasında gerçəklik qətiyyən təhrif edilmirdi (şəkil 2).

XVIII yüzilliyin ortalarına qədər Avropa rəssamları ətrafda müşahidə edilən hadisələrdən götürdükləri səhnələri, tarixi epizodları öz əsərlərində təsvir edərkən çox nadir hallarda mövcud çərçivələrdən, ənənəvi qaydalardan kənara çıxırdılar. Bu mənada U.Hoqart və onun kimi digər novator rəssamların yaradıcılığı, əlbəttə, istisna idi. İngiltərədə ilk incəsənət nəzəriyyəçilərindən biri olmuş U.Hoqart siyasi karikatura sahəsində də müstəsna xidmətlər göstərmiş, bir çox sənət adamlarının bu janra müraciət etməsinə ciddi zəmin, münbit şərait yaratmışdır. Belə rəssamlar sırasında əsasən karikaturaçı kimi tanınmış və şöhrət qazanmış görkəmli ingilis rəssamı, Ceyms Qilreyin (*James Gillrey, 1757-1815*) yaradıcılığı və fəaliyyəti xüsusi qeyd olunmalıdır. London Rəssamlıq Akademiyasının məzunu, dövrünün peşəkar rəssamlarından biri olmuş C.Qilrey sələfi U.Hoqartın əsərlərində müşahidə olunan satirik motivlərə istinad edərək özünün bu sahədəki fəaliyyətini daha da genişləndirmişdir. XVIII əsrin sonları, XIX əsrin əvvəllərində məhz C.Qilreyin məhsuldar və məqsədyönlü fəaliyyəti nəticəsində karikatura bir sənət növü kimi inkişaf etmiş, geniş xalq kütlələri arasında daha da tanınaraq, təsviri sənətin müstəqil bir janrına çevrilmişdir.

"Tanınmış qravüra ustası C.Qilrey "Roddi at belində" ("*Roddy on Horseback*") adlı ilk karikaturasını 1779-cu ildə işləyib hazırlamışdır. Lakin buna baxmayaraq, geniş ictimaiyyət arasında populyarlığı rəssama bir neçə il sonra –1782-ci ildə admiral Rodinin fransızlar üzərində qələbəsinə həsr olunmuş iki karikaturanın çap olunması gətirmişdir. Əsasən siyasi karikatura sahəsində çalışmış rəssamın məhsuldar və səmərəli fəaliyyəti dövrü isə 1792-1809-cu illəri əhatə edir" [3].

"Rəssamın kral III Georqun tənqid olunduğu karikaturasını krala göstərəndə o, ikrah hissi ilə demişdi: "Mən belə sənət növü tanımıram..." Bunu eşidəndən sonra rəssam çəkdiyi ikinci karikaturada Georqu əlində tutduğu karikaturaya küt sifətlə baxan vəziyyətdə təsvir etmişdir" [3].

C.Qilreyin məşhur "Nəhəng zoblar ziyafətdə" (1787) karikaturasında da III Georq, kraliça Sofiya Şarlotta və Uels şahzadəsi hədəf seçilmişdir. Bu rəsmdə qadın paltarı geyinmiş kral, onun xanımı və şahzadə masa arxasında əyləşmiş və acgözlüklə yemək yeyən vəziyyətdə təsvir olunmuşdur. Müəllif rəsmin mərkəzində yerləşdirdiyi iri ləyənin içində yemək yox, qızıl sukkələr çəkməklə "qəhrəmanlar"ın pula, vardövlətə hərisliyini, tamahını və iştahasını göstərməyə nail olmuşdur.

Şək.4. Şam yeməyi. Ceyms Qilrey (1805-ci il).

Kral və onun ailə üzvlərini gülünc vəziyyətdə təsvir edən C.Qilrey ştrixlər vasitəsilə gah kəskin, gah da incə formalar yaratmağa müvəffəq olurdu. Bəzən bu təsvirlər personajların istifadə etdikləri sözlər və replikalar əsasında hazırlanan şəkilaltı mətnlə müşayiət olunurdu. Müəllifi olduğu əsərlərdə o, personajların real prototiplərlə portret oxşarlığını tamaşaçıya çatdırmaqda öz bacarığını, fitri istedadını nümayiş etdirirdi. Bu sıradan rəssamın 1797-ci ildə dərc olunmuş "Toy gecəsi" karikaturasını xüsusi qeyd etmək lazımdır. Yüksək rəsm mədəniyyəti ilə seçilən C.Qilrey bu əsərində şarjın bütün imkanlarından məharətlə istifadə etmişdir. Əsərdə bütün kral ailəsini, onun ətrafını asanlıqla tanımaq mümkündür. Karikaturada kralın dörd qızından birinin – 30 yaşlı Şarlottanın Vürtemberq şahzadəsi Fridrix Vilhelm ilə 1797-ci ildə bağlanmış nikah mərasimi təsvir olunmuşdur. Kəskin ifşaedici tənqidi ilə seçilməyən, özündə daha çox yumor və gülüş daşıyan bu karikatura əslində xüsusi olaraq həmin mərasim münasibətilə çəkilmişdir (rəsmin toy günü çap olunması rəssamın onu bir neçə gün əvvəl çəkdiyini və məhz bu mərasim üçün hazırladığını sübut edir). Ehtimal olunur ki, Vürtemberq şahzadəsi Fridrix Vilhelmin Londonda olarkən aldığı bir neçə karikatura və satirik rəsm arasında iki kral ailəsinin ittifaqına həsr olunmuş, özündə yumor və gülüş daşıyan bu əsər də olmuşdur. Tamaşaçıda təbəssüm doğuran, incə yumorla işlənmiş bu karikatura bəlkə də rəssamın yeni ailə quranlara gülüş sovqatı idi [4] (şəkil 3).

C.Qilreyin kralın və onun ailəsinin tənqidinə yönəlmiş çoxsaylı karikaturaları sırasında 1792-ci ildə nəşr olunmuş "Yeməkdən doyma-yan" əsəri diqqət çəkir. Uels şahzadəsinin acgözlüyü və qarınqululuğu təsvir edilmiş bu rəsmdə şahzadə yemək qalıqları ilə dolu olan süfrə arxasında toxluqdan taqətsiz, kresloya sərələnmiş vəziyyətdə göstərilmişdir. Şişman qarınlı "qəhrəman"ın şalvarının düymələri açılmış, jileti cəmi bir düymə ilə zorla bağlanmışdır. Arxa planda isə qidalanma və pəhriz mövzusunda bir neçə əsərin müəllifi kimi tanınmış venesiyalı zadəgan Luici Karnaronun divardan asılmış portretini, onun yanında isə gerb kimi hazırlanmış boşqab, çəngəl və bıçaq təsvirlərini görmək olar. Qida və mətbəxlə bağlı həmin elementləri göstərməklə müəllif tamaşaçıya bu personajın sözün əsl mənasında qarınqulu olduğunu çatdırmağa çalışmışdır.

Şək.3. Toy gecəsi. Ceyms Qilrey (1797-ci il).

Rəssamın "Kabus" karikaturasında da Uels şahzadəsi hədəf seçilmiş, onun sərxoşluğu, qarınqululuğu, əhli-kef həyat tərzi ifşa olunmuşdur. Rəsmdə şahzadə öz çarpayısında son dərəcə sərxoş vəziyyətdə və geyimdə yatmış şəkildə təsvir edilmişdir. Döşəmədəki boş içki butulkaları, bakallar tamaşaçıya "qəhrəman"ın son dərəcə sərxoş olduğunu və bu acınacaqlı vəziyyətin onun üçün adi hal oldu-

ğunu aydın göstərir. Rəsmin ön planında şahzadənin böyük əmisi Kamberlend hersoqu Uilyam Aqustus kabus kimi təsvir edilmişdir. Sanki qara tüstünün içindən çıxmış, anormal bədən ölçülərinə malik olan hersoq Uilyam sərxoş qohumunun bu acınacaqlı vəziyyətinə əsəbiləşərək ona öz iradını bildirir. Hersoqun əlindəki qum saatı zamanın şahzadənin əleyhinə işlədiyini xatırladır.

Rəssamın erkən əsərlərindən biri olan "Bonapartın sonu" karikaturasında yer kürəsinin üzərində oturmuş və bir-biri ilə döyüşən iki personaj – İngiltərəni təmsil edən III Georq və Fransanı təmsil edən Napoleon təsvir olunmuşdur. Karikaturada cəsarətli və güclü görünən kraldan Napoleonun artıq bir neçə zərbə aldığını və əzilərək arxaya çəkildiyini görmək olar. Bu rəsmdə Fransanın qaranlıq, İngiltərəni isə dünyanın işıqlı tərəfi kimi göstərilməsi sadə, lakin təsirli təbliğat vasitəsi kimi qiymətləndirilə bilər. Qeyd etmək lazımdır ki, Napoleon işğalı zamanı ingilis karikaturaçıları bir cəbhədən çıxış edərək çoxsaylı patriotik ruhlu vərəqələr dərc etdirirdilər. Həmin vərəqələrdə mövcud təhlükəni kiçiltməyə çalışan rəssamlar işğalçını zəif, ingilis kralını və xalqını isə güclü və məğlubedilməz qəhrəman kimi təsvir edirdilər. Bu sıradan C.Qilreyin yüksək peşəkarlıqla işləyib hazırladığı "Napoleonun arzuları", "Con Bulun naharı" (Con Bul ingilislərdə milli personaj, krala sadiq fermer obrazıdır), "Con Bul Fransa gəmilərini bombalayır", "Fransız azadlığı və ingilis köləliyi" və digər əsərləri göstərmək olar.

C.Qilreyin 1803-cü ildə nəşr olunmuş "Nəhənglərin kralı və balaca Boni" adlı qrafik vərəqəsində karikatura ustası əzəmətli görünməyə çalışan, özündən razı və müştəbeh Napoleonu, məğlubedilməz duruşuna baxmayaraq, cılız, zəif və bütün insan mənfiliklərinə malik bir "qəhrəman" kimi təsvir etmişdir.

Rəssamın 1805-ci ildə dərc edilmiş və "Şam yeməyi" kimi də tanınan "Pudinq təhlükə altındadır" adlı məşhur karikaturasında masa arxasında yer kürəsini bölüşdürən Napoleon Bonapart və İngiltərənin baş naziri U.Pitt təsvir olunmuşdur. Karikaturada Napoleon acgözlüklə Avropanı kəsib öz qabına qoyur, U.Pittin payına isə boş okean düşür (şəkil 4).

C.Qilreyin "Bədheybət" (1821), "Ədabazlar", "Dəbdə olan təzad" (1792) kimi rəsmlərində isə dəblə geyinməyi həyat amalına çevirmiş, geyimdən kult yaratmış "qızıl" gənclik ifşa olunurdu. O illər nazik dəridən hazırlanmış ayaqqabılar üzərində qızıl və ya gümüş rəngli toqqa, nəzərə çarpan böyük düymələr, burulmuş pariklərə qoyulmuş kiçik bəzəkli papaqlar və s. detallar London modabazlarını adi insanlardan fərqləndirən geyim elementləri idi. Belə elementlərin ifrat dərəcəyə çatdırıldığı hallar karikaturaçı rəssamın gözündən yayınmır, modabazlar onun satirasına tuş gəlirdi.

1500-ə yaxın karikatura və satirik rəsmin müəllifi olmuş C.Qilreyin Böyük Britaniyanın baş hakimi Loyd Kenonun "Qanun qarşısında hamı eyni məsuliyyət daşıyır!" sözlərinə çəkdiyi "Faronun qızlarının qayıdışı" (1796), alimlərin yersiz tədqiqatlarını tənqidinə yönəlmiş "Elmi tədqiqatlar" (1802), Dövrün ən qorxulu xəstəliklərinə həsr olunmuş "Qaniçən" (1799), Osmanlı imperiyasının Avropadakı səfiri Yusif Ağa əfəndinin İngiltərəyə səfərini işıqlandıran "Fransızların son ümidləri" (1793), XVI Lüdovikin edamından sonra Fransa ilə İngiltərə arasında baş vermiş müharibəyə həsr olunmuş "Fransa zəfərinin zirvəsi" (1793) kimi əsərləri karikaturasevərlər üçün böyük xəzinədir [5].

Siyasi karikaturanın atası sayılan C.Qilreyin yaradıcılığını araşdırmış mütəxəssislərin fikrinə görə, onun əsərlərinin davamlı və kütləvi nəşrində Xanna Xamfreyin əvəzsiz xidmətləri olmuşdur. Nəşriyyat sahibi Uilyam Xamfreyin kiçik bacısı olan Xanna Xamfrey də Londonda öz şəxsi nəşriyyatını açmış (həmin dövrdə bu, qadın üçün qeyri-adi bir hal hesab edilirdi) və tezliklə onu Londonun ən böyük nəşriyyatlarından birinə çevirmişdir. Xanna Xamfrey özü karikaturaçı olmasa da, bu sənəti sevir, Qilreyin yaradıcılığını yüksək qiymətləndirirdi. Rəssamın əsərlərinin əksəriyyəti məhz bu xanımın nəşriyyatında çap olunmuşdur. Təsadüfi deyildir ki, Qilreyin "Çox sürüşkəndir" adlı məşhur karikaturasında arxa planda Xanna Xamfreyin tipoqrafiyasının fasadı təsvir olunmuşdur [6].

Uilyam Hoqart yaradıcılığının vurğunu olan Ceyms Qilreyin əsərlərində onun yaradıcılığına xas motivlər, yanaşmalar aydın hiss olunur. Karikaturanın boyakarlıqda müstəqil bir istiqamət kimi inkişaf etdirilməsi, istər siyasi, istər sosial, istərsə də məişət mövzulu karikaturanın geniş ictimaiyyətə tanıdılması məhz U.Hoqart və C.Qilreyin adı ilə bağlıdır. İngiltərənin ən məşhur satirik qrafika ustalarından biri olmuş Qilreyin məhsuldar və səmərəli fəaliyyəti nəticəsində karikatura XVIII əsrdə müstəqil incəsənət növü statusunu əldə etmişdir. İctimai qüsurlarla, nadanlıq və savadsızlıq, zəiflik və hərislik ilə mübarizədə tərbiyə vasitəsi kimi istifadə olunan satira və yumor janrı xüsusi parlaqlığı ilə ingilis ədəbiyyatı və incəsənətində artıq özünü təsdiqləmiş, Britaniya adaları sakinlərinin milli xarakterinin, gündəlik həyatlarının bir hissəsinə çevrilmişdi.

ƏDƏBİYYAT:

1. Герман М. Уильям Хогарт и его время. Л.: Искусство, 1977, 526 с.
2. Арт Планета Small Bay, художестенно-исторический музей. Хогарт Уильям. Творчество, картины и биография. URL: http://smallbay.ru/article/culture_ england_hogart.html
3.Свободная енциклопедия, Википедия. Гилрей, Джеймс URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Гилрей_Джеймс
4. Анатомия схема: как работает английская карикатура. Arzamas, журнал. 13 апреля, 2016, URL:https://arzamas.academy/mag/286-caricature
5. Академик, Словари и энциклопедии на Академике.Европейское искусство: Живопись. Скульптура. Графика: Энциклопедия URL: http://evropeyskoe_iskusstvo.academic.ru/224/Гилрей
6. The Ohio State University, UNIVERSIYT LIBRARIES, Women's History Month: Hannah Humphrey, fl.1745- 1818. 20 march, 2012. URL: https://library.osu.edu/blogs/cartoons/2012/03/20/womens-history-month-hannah-humphrey-fl-1745-1818/

Байрам ГАДЖИЗАДЕ
Заслуженный деятель искусств,
кандидат искусствоведения, профессор

ЕДИНСТВО ФОРМЫ И СОДЕРЖАНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ УИЛЬЯМА ХОГАРТА И ДЖЕЙМСА ГИЛРЕЯ

Резюме: *В статье рассматривается творчество выдающих английских художников – Уильяма Хогарта и Джеймса Гилрея. Подчёркивается художественно – культурные и политические аспекты их карикатур, являющихся неотъемлемой частью мирового искусства. Особо подчеркивается влияние данного жанра на происходящие в обществе социальные и политические события и важность этого вида искусства.*

Ключевые слова: *карикатура, сатира, цензура, гротеск, критика, общество, художник, творчество*

Bayram HAJIZADEH
Honored Art Worker,
PhD in Art, Professor

UNITY OF FORM AND CONTENT IN THE WORKS OF WILLIAM HOGARTH AND JAMES GILLRAY

Summary: *The article deals with the works of outstanding English artists William Hogarth and James Gillray. The artistic, cultural and political aspects of their cartoons, which are an integral part of world art, are highlighted. The influence of this genre on the social and political events taking place in society, the necessity and importance of this art form are emphasized.*

Key words: *cartoon, satire, censorship, grotesque, criticism, society, artist, creativity*

Rəyçilər: xalq rəssamı, ADMİU-nun professoru Ağaəli İbrahimov;
sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Sevil Sadıxov

“Konservatoriya” elmi jurnalının tələbləri

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

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

“Konsevatoriya” elmi jurnalında çap olunmaq uçun təqdim ediən məqalələr aşağıdakı şərtlərə cavab verməlidir.

Məqalənin quruluşu

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

Təqdim edilən məqalələrin formatı

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

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

KONSERVATORİYA

ELMİ NƏŞR

№ 3 (37)

Bakı – 2017

EKSPERT ŞURASI

Sevil Fərhadova
Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

Gülzar Mahmudova
Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

Ceyran Mahmudova
Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

Cəmilə Həsənova
Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

Rafiq Musazadə
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor, əməkdar müəllim

Məmmədağa Umudov
Əməkdar incəsənət xadimi, professor,

Kamilə Dadaşzadə
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Faiq Nağıyev
Bəstəkar, əməkdar incəsənət xadimi, dosent

Sərdar Fərəcov
Bəstəkar, əməkdar incəsənət xadimi

Eldar Mansurov
Bəstəkar, xalq artıstı

Firudin Qurbansoy
Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Malik Mansurov
Əməkdar artist, dosent

Ramiz Əzizov
Əməkdar müəllim, dosent

Fəxrəddin Baxşəliyev
Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru

// ”Konservatoriya” jurnalı 2017, №3 (37), 108 s.

Yığılmağa verilmişdir: 03.09.2017
Çapa imzalanmışdır: 24.09.2017
Tiraj 250 nüsxə, sifariş № 789
“Ecoprint” mətbəəsində çap olunub.