



**AZƏRBAYCAN
RESPUBLİKASI ELM VƏ
TƏHSİL NAZİRLİYİ**



**AZƏRBAYCAN MİLLİ
KONSERVATORİYASI**

**ISSN 2518-7074 (Print)
ISSN 2522-1612 (Online)**

KONSERVATORİYA

Sənətsünashlıq üzrə elmi jurnal
Scientific Journal of Scientific Studies

№ 3 (64)

Bakı – 2024

TƏSİSÇİ:
Azərbaycan Milli Konservatoriyası

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

“Konservatoriya” elmi jurnalı

“Konservatoriya” elmi jurnalı Azərbaycan Respublikası Ədliyyə Nazirliyində 17.12.2008-ci il tarixdə 2770 sayılı Şəhadətnamə ilə qeydə alınmışdır. Jurnalın fəaliyyət istiqaməti sənətsünaslıq üzrə olduğundan burada musiqişünaslıq, etnomusiqişünaslıq elmi ilə yanaşı təsviri incəsənət, xoreoqrafiya, fəlsəfə, teatr və s. bu kimi istiqamətli elmi məqalələr dərc olunur.



“Konservatoriya” elmi jurnalı Azərbaycan Respublikasının Prezidenti yanında Ali Attestasiya Komissiyası Rəyasət Heyətinin 30 aprel 2010-cu il tarixli iclasında (protokol № 10-R) “Azərbaycan Respublikasında dissertasiyaların əsas nəticələrinin dərc olunması tövsiyə edilən elmi nəşrlərin siyahısı”na salınmışdır. Müasir zamanın yeni tələblərinə görə respublikada mövcud olan elmi jurnallarla bərabər bir daha təftişdən keçdikdən sonra 2020-ci il üçün yenidən nizamlanmış siyahıya daxil edilib. “Konservatoriya” elmi jurnalı ildə 4 dəfə (üç aydan bir) nəşr edilir. Dərgidə Azərbaycan, ingilis, türk, rus və başqa dillərdə məqalələr dərc olunur.



“Konservatoriya” elmi jurnalı
2016-cı ildən etibarən Print və
Online ISSN almışdır.



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



PLOS Open Access Public Library of Science (PLOS, İctimai elmi kitabxana)



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

License.



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



2019-cu ildən etibarən “Konservatoriya” jurnalı **РИНЦ** (Российский Индекс Научного Цитирования)

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



2024-cü ildən etibarən “Konservatoriya” jurnalı Crossref-ə daxil olaraq DOI almışdır.
DOI prefix: 10.62440

REDAKSIYA HEYƏTİ

Siyavuş Kərimi

Rektor, Xalq artisti, professor

Malik Quliyev

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

Sənubər Bağirova

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
dosent, Əməkdar incəsənət xadimi

Zümrüd Dadaşzadə

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor, Əməkdar incəsənət xadimi

Kamilə Dadaşzadə

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
Əməkdar incəsənət xadimi, professor

Ülkər Əliyeva

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Faroqat Əzizi

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor, Tacikistan

Rəna Məmmədova

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

Lalə Hüseynova

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

Gültəkin Şamilli

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

Uğur Alpaqut

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

Saule Uteqaliyeva

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

Abbasqulu Nəcəfzadə

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Fəttah Xalıqzadə

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor, Əməkdar incəsənət xadimi

Violetta Yunusova

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

EKSPERT ŞURASI

Ceyran Mahmudova

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor, Əməkdar incəsənət xadimi

Sevil Fərhadova

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Faiq Nağıyev

Bəstəkar, Əməkdar incəsənət xadimi,
dosent

Fəxrəddin Baxşəliyev

Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Sərdar Fərəcöv

Bəstəkar, Xalq artisti

Cəmilə Həsənova

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor, Əməkdar müəllim

Məmmədağa Umudov

Bəstəkar, Əməkdar incəsənət xadimi,
professor

NÖMRƏNİ HAZIRLADI:

Baş redaktor***Lalə Hüseynova***

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, Əməkdar
incəsənət xadimi, professor

Baş redaktorun müavini***Ülkər Əliyeva***

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

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

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,

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

Ünvan: Az 1073, Bakı ş.

Ələsgər Ələkbərov 7

Tel.: (012) 539-71-26

(Elmi işlər üzrə prorektor:

Lalə Hüseynova)

(050) 329-67-98

(Məsul redaktor: Gülnarə Manafova)

Email: azconservatory@gmail.com

Sayt: konservatoriya.az

© AMK – 2024

“KONSERVATORİYA” JURNALI
2024 – 3

MÜNDƏRİCAT

Simpozium

ICTMD simpoziumu – Azərbaycanda..... 6

Muğamşünaslıq

Aytən MƏHƏRRƏMOVA – Zərbi-muğamların qaval üçün ritmik düsturları..... 15

Muğamşünaslıq

Aynurə ABUŞOVA – “Çahargah” muğamı qadın xanəndələrin ifasında
(Zeynəb Xanlarova və Nəzakət Teymurovanın təfsirində)..... 26

Etnomusiqişünaslıq

Fəttah XALIQZADƏ – Bir günlük səfərin münasibəti ilə..... 38

Etnomusiqişünaslıq

Nəsibə CƏFƏROVA – Qodu-qodu mərasim nəğməsinin variantları haqqında..... 51

İfaçılıq sənəti

Əhsən RƏHMANLI, Elçin NAĞİYEV – Milli musiqinin inkişafında Azərbaycan
qarmon sənətinin rolu..... 64

Bəstəkar yaradıcılığı

Zümrüd PAŞAYEVA – Qafqazın “Şuşa” konservatoriyasının 100 yaşlı yetirməsi –
Süleyman Ələsgərov! 75

Bəstəkar yaradıcılığı

Akparova GALIYA, Gulnara KUZBAKOVA – On the Issue of Integration
of Kazakh Traditional Instruments into Chamber-Ensemble Works of Composers
of Kazakhstan..... 88

Bəstəkar yaradıcılığı

Kəmalə ƏLƏSGƏRLİ – Veberndən yeni musiqiyə doğru..... 102

Bəstəkar yaradıcılığı

Könül ŞÜKÜROVA – XX əsr mahnı standartları: “Qızıl üzük” mahnısının
tarixinə dair..... 116

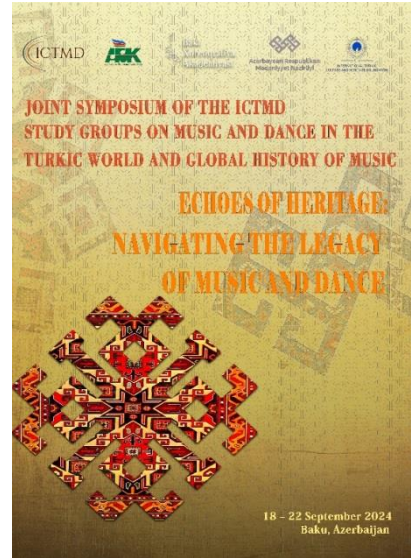
Bəstəkar yaradıcılığı

Rəna FƏHRADOVA – Spektral kompozisiyada harmonik əsasların dərkini
probleminə dair..... 129

ICTMD SIMPOZIUMU – AZƏRBAYCANDA

17-22 Sentyabr 2024-cü il tarixində Bakıda “Üzeyir Hacıbəyli” Beynəlxalq Musiqi Festivalı çərçivəsində Azərbaycan Milli Konservatoriyasında ICTMD-nin (*International Council for Traditions of Music and Dance* (Musiqi və Rəqs Ənənələri üzrə Beynəlxalq Şura)) “Türk dünyasının musiqi və rəqsi” və “Qlobal musiqi tarixi” tədqiqat qruplarının birgə Simpoziumu baş tutmuşdur. Bu mötəbər elmi məclis Azərbaycan Mədəniyyət Nazirliyi, Bakı Xoreografiya Akademiyası, Türk Mədəniyyəti və İrsi Fondunun dəstəyi ilə keçirilmişdir.

Qeyd edək ki, “Musiqi və Rəqs Ənənələri üzrə Beynəlxalq Şura” (ICTMD - *International Council for Traditions of Music and Dance*) bütün ölkələrin ənənəvi musiqi və rəqslərinin öyrənilməsini, təbliğini, qorunub saxlanması və yayılmasını davam etdirmək məqsədi daşıyan elmi təşkilatdır. Bu məqsədlə Şura Ümumdünya Konfransları, Simpoziumlar, Kollokviumlar və Forumlar təşkil edir. ICTMD-in səlahiyyətlərinə həmçinin “Musiqi və Rəqs Ənənələri” adlı jurnalın və öz bülletenin nəşr edilməsi də aiddir.



Musiqi və Rəqs Ənənələri üzrə Beynəlxalq Şura (ICTMD) YUNESKO ilə rəsmi məşvərətçi münasibətlərdə olan qeyri-hökumət təşkilatıdır. Bu təşkilat geniş beynəlxalq təmsilçiliyi və Tədqiqat Qrupları ilə birgə müxtəlif xalqlar arasında mədəniyyət bağları yaradır.

22-27 sentyabr 1947-ci il tarixlərində Londonda iyirmi səkkiz ölkənin iştirak etdiyi “Xalq Mahnı və Xalq Rəqsləri” mövzusunda təşkil olunmuş Beynəlxalq Konfransda YUNESKO nümayəndəsi, Vanett Lauler, konfransın sədri Ralf Villiam və onun müavini Stiuart Vilson (1889-1966) tərəfindən “Beynəlxalq xalq musiqisi şurasının yaradılmasını” təklifi irəli sürülür. Növbəti gün bu qurumun müvəqqəti

konstitusiyası qəbul edilir və bir il müddətində İdarə Heyəti təyin edilir.

Şuranın ilk prezidenti ingilis bəstəkarı və xalq musiqisi kolleksiyaçısı Ralf Voqan Uilyams (1947-1958), ardınca Yaap Kunst (1959-1960), Zoltan Kodali (1961-1967), Uillard Rodes (1967-1973), Klaus P. Vaşsmann (1973-1977), Poul Rovsing Olsen (1977-1982), Erik Stokman (1982–1997), Entoni Siger (1997-1999), Krister Malm (1999-2005), Adrianna L.Kaipler (2005-2013), Salva El-Şavan (2013-2021), Svanibor Pettan (2021-2025) və s. kimi tanınmış şəxsiyyətlər olublar.

ICTMD Ümumdünya Konfransları 1948-ci ildən bu günə kimi iki ildən bir keçirilir. Onlar üzvlüyə və ümumi ictimaiyyətə geniş spektrli məsələlər üzrə mübadilə imkanları təklif edirlər. Hal-hazırda 27 fəal *ICTMD* Tədqiqat Qrupu vardır. Onların diqqət mərkəzində Afrika Musiqiləri; Tətbiqi Etnomusiqişünaslıq; Audio-vizual Etnomusiqişünaslıq; Musiqi və Rəqsin Qlobal Tarixi; İfaçılıq Sənətlərinin İkonografiyası; Yerli Musiqi və Rəqs; Məqam; Aralıq dənizi Musiqi Araşdırmaları; Musiqi və Böyük Cənubi Asiyanın Müttəfiq İncəsənətləri; Latin Amerikası və Karib dənizində musiqi və rəqs; Cənub-Şərqi Avropada Musiqi və Rəqs; Türk Dünyasında Musiqi və Rəqs; Okeaniyanın musiqisi və rəqsi; Slavyan dünyasının musiqisi və rəqsi; Musiqi və Azlıqlar; Musiqi arxeologiyası; Musiqi, Təhsil və Sosial İnküzivlik; Musiqi, Gender və Seksuallıq; Ərəb dünyasında musiqi; Musiqi Alətləri; Şərqi Asiyanın musiqiləri; Cənub-Şərqi Asiyanın İfa Sənəti; Müqəddəs, Ruhani Səslər və Təcrübələr; Səs, Hərəkət və Elm; Musiqi və Səs Tədqiqatları üçün Mənbələr və Arxivlər və s. kimi araşdırılma mövzuları durur. Mövzuların müzakirəsi üçün 1981-ci ildən bu günə qədər bir çox alim qrupları və əlaqəli sahələrdən olan nümayəndələr təşkilata dəvət olunur və onlar tərəfindən ən aktual mövzular nəzərdə tutulacaq konfrans üçün seçilir.



17-22 sentyabr 2024-cü il tarixində *ICTMD* qrupları öz növbəti konfransı üçün ev sahibliyi kimi məhz Azərbaycanı seçmiş və onlarla *ICTMD* üzvləri (alim-

ləri) Bakıya təşrif buyurmuşdular. Simpoziyumun planlama və proqram komitəsinə nüfuzlu alimlər rəhbərlik etmişdir.

Simpoziyum çərçivəsində *“Musiqi və rəqs irsi tarixində görkəmli şəxsiyyətlər”*, *“Şuşa musiqi irsi mədəniyyətlərin dialoqu kontekstində”*, *“Musiqi və rəqs ənənələrinin mirası, qorunması və dəyişməsi”* və *“Musiqi terapiyası: XXI əsrdə problemlər və perspektivlər”* kimi əsas mövzular yer almışdır.

Simpoziyumun açılışı AMK-nın “Fikrət Əmirov” zalına keçirilmişdir. Ön söz ilə çıxış edən AMK-nın rektoru, professor Siyavuş Kərimi, Azərbaycan Mədəniyyət Nazirliyinin müşaviri Cahangir Səlimxanov Bakıya qonaq qismində gələn alimləri və Simpoziyum iştirakçılarını salamlayaraq onlara uğurlar dilədi.

Musiqi və rəqs ənənələrində görkəmli şəxsiyyətlərin təsiri mövzusunda müzakirə əlbəttə, dahi bəstəkar və nəzəriyyəçi Üzeyir Hacıbəyli dühasına toxunmaya bilməzdi. Ona ayrıca plenar panel həsr olunmuşdu və Simpoziyum Parlament prospektindəki Fəxri Xiyabanda Üzeyir Hacıbəylinin məzarının ziyarəti ilə başladı. İştirakçılar, həmçinin Üzeyir Hacıbəyli adına XVI Beynəlxalq Musiqi Festivalının açılışında, o cümlədən Müslüm Maqomayev adına Dövlət Akademik Filarmoniyasında keçirilən konsertdə və festivalın digər konsert və tədbirlərində iştirak ediblər. Simpoziyum zamanı iştirakçılar adət-ənənələrin necə yaradıldığını, qorunduğunu və ötürüldüyünü nümayiş etdirən panoramda bir çox naməlum və ya unudulmuş tarixi şəxsiyyətləri özləri üçün kəşf etdilər. Bu adlar sırasında tədqiqatçı və kolleksiyaçıların, musiqi alətləri ustalarının, yaradıcılığını musiqi və rəqs ənənələri üzərində qurmuş bəstəkarların adları da var.

Şuşanın mədəni irsi azərbaycanlıların bugünkü kimliyi üçün son dərəcə əhəmiyyət daşıyan bir neçə reportajda işıqlandırılaraq vokal-ifaçılıq ənənələri, muğam məktəbləri, bu bölgədən olan görkəmli musiqiçilər sülalələri və s. haqqında məlumat simpoziyum iştirakçılarının beynəlxalq tərkibinin nəzərinə çatdırılmışdır. Mədəni paytaxtımızın Azərbaycan musiqi irsindəki əsas rolu sənədləşdirilmiş və müzakirə edilmişdir.

Beş gün davam edən simpoziyumda ifaçılar, tədqiqatçılar və tədrislə məşğul olan musiqiçi-alimlər ilə rəqs sahəsi üzrə çalışan mütəxəssislər arasında dialoqların qurulması üçün geniş imkan yaradılmış, eləcə də, təqdimatlar, məruzələr və müzakirələr (dəyirmi masalar), konsertlər, seminarlar və video nümayişlər də yer almışdır. Proqram Komitəsi Simpoziyum iştirakçılarını təkcə məqalələri ilə deyil, həm də panellər, seminarlar, konsertlərlə, eləcə də öz şəxsi kitablarının, disklərinin və filmlərinin təqdimatlarını da nümayiş etdirməsi üçün də şərait yaratmışdır. Simpoziyumda əllidən artıq məruzə yer almışdır. Məruzələr Azərbaycan, rus və ingilis dillərində aparılmış və maraqlı diskussiyalar ilə yadda qalmışdır. Qeyd edək ki, beş gün davam edən Simpoziyumun keçirilməsi üçün Azərbaycan Milli Konservatoriyası və Bakı Xoreoqrafiya Akademiyası ev sahibliyi etmişdir.

Simpoziyum boyu keçirilən plenarlarda bir çox yerli və əcnəbi alimlər moderatorluq etmiş, bir sıra məruzələrə dair öz suallarını, irad və təkliflərini ünvanla-

mışdılar. Bu sırada L.Hüseynova, S.Bağirova, İ.Köçərli, G.Şamilli, N.Axundova, R.Təhməzov, F.Xalıqzadə, Z.Dadaşzadə, A.Bayramovanın, K.Dadaşzadə, A.Brüseldrof (ABŞ-Azərbaycan), K.Gülbəyaz, A.Akat (Türkiyə), R.Sultanova (BK), V.Nedlina (Qazaxıstan), Q.Sıçenko (İtaliya), C.Holton (ABŞ), S.Yelemanova (Qazaxıstan), A.Oldfield (ABŞ), R.Kurmatullina, D.Urazımbetov (Qazaxıstan) və b. alimlərin adlarını qeyd edə bilərik.

Məruzələr çox böyük mövzu dairəsini əhatə edirdi. Post-müstəmləkəçilikdən sonrakı dünyanın siyasəti və estetikasından danışan Salva El-Şavan Castello-Branko və Azərbaycan musiqisi və rəqsini qlobal tarix xəritəsinə yerləşdirən Giultekin Şamillidən tutmuş digər Simpozium iştirakçılarına qədər bütün tədqiqatçılar musiqiyə yeni baxış bucağı, yeni layihələr, Sibir, Monqolustan, Koreya, Çin, Materik Cənub-Şərqi Asiya, Pəncab, Orta Asiya (Qazaxıstan, Qırğızıstan, Özbəkistan, Türkmənistan), Volqa-Ural bölgəsi, Krım, Türkiyə, Azərbaycan, İran, Misir, Şimali Afrika, Bolqarıstan, Albaniya, İspan rəqs ənənələrinə dair nəzəri və analitik yanaşmalar müzakirə etdilər.

Bir neçə plenarın moderatorları Simpoziuma dair öz təəssürat və fikirlərini ICTMD-nin elektron ünvanına yollayan alimlərin fikirlərini bölüşək:

***“Musiqi və Rəqs Ənənələrinin Mirası, Qorunması və Dəyişməsi”
Plenarının moderatoru, sənətsünəşliq doktoru, professor İRADƏ KÖÇƏRLİ***



“Bu il sentyabr ayında Bakıda ICTMD-in xətti ilə keçirilən Simpozium Azərbaycanın musiqi ictimaiyyəti arasında böyük rəğbətlə qarşılandı və böyük bir mədəni hadisəyə çevrildi. Türk dünyasında və Qlobal Musiqi tarixində Musiqi və Rəqsə həsr edilən bu simpozium yeni mövzular, yeni mütəxəssislər – çıxışların müasir təqdimatı, yeni fikir və məlumatlarla yadda qaldı. Türk dünyası, eləcə də dünya musiqisində Musiqi və Rəqs irsinin görkəmli nümayəndələri, Şuşanın Musiqi irsi, Musiqi və Rəqs ənənələrinin qorunması, aktuallaşdırılması, XXI yüzil-

likdə Musiqi terapiyası – bu kimi və ona bağlı olan məsələlər prioritet mövzular olaraq qaldırıldı. Simpozium Musiqi elminin inkişafında yeni bir təkan oldu.

Simpoziumun yadda qalan günlərindən biri də Bakı Xoreografiya Akademiyasında keçirildi. Bu günün proqramı birbaşa rəqs sənətinə həsr edilmişdi. Burada xalq rəqsləri əsasında Azərbaycan milli musiqi irsinin qorunması, unudulmuş rəqslərin bərpası məsələləri, görkəmli rəqs ustaları, bəstəkar yaradıcılığında, miniatur sənətdə rəqs mövzuları, eyni zamanda, türk rəqslərindən – Zeybək, Səma rəqsləri haqqında, Qazaxıstan məktəblərində Xoreografiyanın metodologiyası haqqında çox maraqlı çıxışlar dinlənildi və maraqla qarşılandı. Həmin günün maraqlı təəfflərindən biri də o oldu ki, çıxışlararası BXA-nın tələbələrinin iştirakı ilə konsert proqramı təqdim olundu. Konsert zamanı Azərbaycan xalq rəqslərinin müxtəlif janrlarına aid nümunələr oynanıldı – lirik, məişət, qəhrəmani və s. məzmunlu və ovqatlı solo, duet və kollektiv rəqslər təqdim olundu və simpoziumun iştirakçılarının birgə “Yallı” rəqsi ilə tamamlandı”.

21 sentyabr 2024

“Musiqi və Rəqs Ənənələrinin Mirası, Qorunması və Dəyişməsi” Plenarının moderatoru, Vokal müəllimi, səs üzrə tədqiqatçı, AMK-nın doktorantı, AMK-nın nəzdində “Səsin Tədqiqi Elmi Laboratoriyasının rəhbəri Aleksandriya Sultan Fon Brüseldorff



“YUNESKO nəzdində Ənənəvi Musiqi və Rəqs üzrə Beynəlxalq Şuranın (ICTMD) “Türk dünyasında musiqi və rəqs” və “Qlobal musiqi tarixi” araşdırma qruplarının təşkil etdiyi birgə simpoziumun xüsusilə Azərbaycanda, Azərbaycan

Milli Konservatoriyasında keçirilməsi əlamətdar tədbirə çevrildi. Bu, Azərbaycan Milli Konservatoriyasının inkişafını və onun beynəlxalq təşkilatlarla, o cümlədən ICTMD ilə sıx əlaqələrini vurğulayır. Əsas sessiyalardan biri olan “Musiqi ənənələrində oxuma səsi fenomeni” adlı sessiya qlobal əhəmiyyət əks etdirən müxtəlif mədəniyyətlərdə səslərin tədqiqi mövzusunı əhatə etmişdi. Bu sessiyada ABŞ, İtaliya, Türkiyə, Qazaxıstan və Azərbaycandan etnomusiqişünaslar, vokal pedaqoqları, aidiyyəti tibb mütəxəssisləri, ifaçılar, loqopedlər, səs terapevtləri və akustika üzrə mütəxəssislər bir sıra ənənəvi vokal janrların, bədii səslərin, danışq səslərinin müxtəlif aspektlərini müzakirə etmişdilər. Simpoziumun birinci günü plenar sessiyada “ICTMD çərçivəsində Musiqi Ənənələrində Səsin Tədqiqi Araşdırma Qrupunun zəruriliyi” adlı məruzə ilə çıxışında vokal ənənələrin səmərəli şəkildə qorunması üçün qabaqcıl metodologiyalar və fənlərarası əməkdaşlıq vasitəsilə oxuma səsinin tədqiqatlarına artan ehtiyacı, o cümlədən müğəmin zəngin ənənələrinin öyrənilməsinin vacibliyini vurğulamışdım. Bu tədqiqatların vokal sənətinin dünya musiqi mədəniyyətindəki rolunun elmi dərk edilməsinə töhvə verəcək”.

20 sentyabr 2024-cu il

“Musiqi və rəqs sənətinin inkişaf tarixində görkəmli şəxsiyyətlərin rolu” adlı sekiyada - Üzeyir Hacıbəyli şəxsiyyəti ənənəvi mədəniyyət sistemində; Qloballaşan dünya şəraitində Qərb və Şərqi tarixi diskurslarının görüşü; Dəyişən elmi paradigmlar kontekstində musiqi sənətinin tarixi; Ənənəvi musiqi və rəqs tarixində naməlum adlar və görkəmli şəxsiyyətlər - kimi istiqamətlər müzakirə edildi.

Musiqi və rəqs tarixinin insanın fərdi yaradıcılığı prizmasından tədqiqi həm məşhur, həm də unudulmuş adların fəaliyyətinin öyrənilməsində subyektiv amilin xüsusi rolunu üzə çıxarır. Bu baxımdan ən parlaq şəxsiyyətlərdən biri də Üzeyir Hacıbəylidir ki, yeni mədəniyyət paradigmasının banisi kimi həyat və yaradıcılığı cəmiyyətin ictimai-siyasi, ideoloji və mədəni quruluşunun dönüşü prosesində cərəyan etmişdir və onun ölməz irsi sənədləri, tarixi musiqişünaslığın yeni yanaşmaları əsasında dərinlən öyrənilməyə ehtiyac duyur.



“Şuşa musiqi irsi mədəniyyətlərin dialoqu kontekstində” seksiyasında isə - Azərbaycan mədəniyyətində Şuşanın musiqiçi sülalələri; Şuşa musiqiçilərinin Qafqaz musiqi irsinə verdiyi töhfələr; Şuşa – Şərqi və Qərbi mədəniyyətlərinin dialoqu kontekstində; Şuşa musiqiçiləri haqqında yeni və ya az məlum olan qaynaqlar - kimi əsas istiqamətlər müzakirə üçün təklif olunmuşdu.

Cənubi Qafqazın konservatoriyası kimi ad çıxartmış Şuşa (keçmiş Pənahabad, 1752) regional mədəni musiqi irsinin formalaşmasında mühüm rol oynayıb. Qarabağ xanlığının paytaxtı olmuş Şuşanın yaradıcılıq resursları əsrlər boyu Qafqaz musiqiçilərinin ilham mənbəyinə çevrilmişdir. Buraya yüksək peşəkar musiqiçilər “ordusu”, çoxşaxəli musiqi bilikləri, ilk dəfə Şuşada sınaqdan keçirilmiş və bütün Qafqaza yayılmış yeni musiqi səhnəsi və konsert formaları, bütün bölgənin ifaçılıq təcrübəsində mühüm yer tutmuş Mirzə Sadiq Əsəd oğlunun tarı (Sadıqcan tarı) daxil idi.

Şuşa musiqiçilərinin bəstələdiyi bir çox melodiylar Qafqaz ənənəvi musiqi ifaçılarının repertuarına daxil oldu. Bunlar tar, kamança, qaval, saz, balaban, qoşanağara kimi musiqi alətlərində, onlardan yaranan ənənəvi musiqi ansambllarında ifa olunan məşhur şəhər mahnıları, muğamlar, təsniflər, aşiq mahnıları, rəqs melodiyları, XX əsrin əvvəllərində isə Üzeyir Hacıbəylinin opera və operetlilərindən melodiylar idi. Bu gün Cənubi Qafqaz əhalisinin müxtəlif etnik və milli qrupları bu melodiylarlı özlərinin, yəni yerli yaradıcılıq mühitinin məhsulları kimi qəbul edir. Ötən əsrdə Şuşanın musiqi sülalələri musiqi yaradıcılığının müxtəlif formalarında Qərblə Şərqi yaxınlaşmasına vəsile oldular. Bütün bu kimi mövzular, eləcə də Şuşa musiqiçilərinin fəaliyyəti, onların Qafqaz, İran və Türkiyə

musiqiçiləri ilə yaradıcılıq tandemləri haqqında yeni, və ya az tanınan materiallar həm Qafqaz xalqlarının, həm də Şərqi və Qərbi mədəniyyətlərinin dialoqu kontekstində maraqlıdır.



“Musiqi və rəqs ənənələrinin qorunması və transformasiyası problemləri” seksiyası isə - Ənənəvi irsin itirilməsi, assimilyasiyası və transformasiyası; Ənənəvi və akademik təhsildə təcrübənin ötürülməsi və qorunması mexanizmləri; Musiqi ənənələrində oxuma səsi fenomeni; Ənənəvi bədii təcrübənin rekontekstualizasiyası - kimi istiqamətləri əhatə edirdi.

Türk dünyasının ənənəvi musiqisində vahid köklərin axtarışı anqemiton (Sibir, Volqa-Ural, Altay, Tıva Respublikası, Qazaxıstan, Qırğızıstan) və mikrotonal düşüncə növlərini (Çinin Sincan-Uyğur Muxtar Vilayəti, Özbəkistan, Türkmənistan, Azərbaycan, İran Azərbaycanı, Şimal-şərqi və Mərkəzi İraq, Türkiyə) nümayiş etdirən iki muxtar makroregionu aşkar edir.

Qloballaşan dünyada musiqi və rəqsi öyrənməklə biz müxtəlif mədəni hadisələrin unikallığını və orijinallığını kəşf edirik. Ənənəvi və akademik təhsil sistemlərində bədii təcrübənin ötürülməsi və qorunması mexanizmlərinin öyrənilməsi problemləri ənənəvi irsin itirilməsi, assimilyasiyası və transformasiyası məsələlərini aktuallaşdırır.

Müasir bədii reallıqlar musiqi və rəqs irsi nümunələrinin orijinal kontekstdən çıxarılması və onun müxtəlif musiqi diskurslarında şərh prosesi kimi yenidən kontekstualaşdırılmasının çoxsaylı nümunələrini nümayiş etdirir.



“Musiqi terapiyası: XXI əsrdə problemlər və perspektivlər” bölməsində müzakirə üçün təklif olunan əsas istiqamətlər - Musiqi terapiyası etnomüsiqışünaslığın problemi kimi; Müasir tədris prosesində musiqi terapiyası; Musiqi terapiyası kliniki təcrübədə, Musiqi improvizasiyası musiqi terapiyasının metodu kimi - estetik həzz və buna müvafiq şəkildə musiqinin müalicəvi təsiri bu, və ya digər mədəniyyətə bağlılıq məsələlərini araşdırmağa çalışırdı. Məruzələr etnomusiqiologiyanın problemi kimi musiqi terapiyası mövzuları ətrafında qruplaşdırılmışdır və Konservatoriyanın müvafiq tədris proqramına daxil edilməsi zərurəti ilə bağlı idi.

Simpozium zamanı iki tədqiqat qrupu işgüzar görüşlər keçirdi və musiqi ənənələrində səsin tədqiqi qrupunun yaradılmasına dəstək üçün qətnamə müzakirə edildi, səsə qoyuldu və sentyabrın 21-də yekdilliklə qəbul edildi.

Müştərək Simpozium hər iki qrupumuz üçün yeni tədqiqat meyarları əldə etməyə imkan yaratdı və Türk dünyasının vacib bölgələrindən birinin zəngin irsini araşdırmaq şansı verdiyindən qlobal musiqi tarixi üçün də əlamətdar hadisə kimi dəyərləndirilə bilər.

Aytən MƏHƏRRƏMOVA

AMK-nın müəllimi və doktorantı

Azərbaycan Dövlət Akademik Opera Balet Teatrının solisti

Elmi rəhbər: filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Fəxrəddin Baxşəliyev

Ünvan: Yasamal r, Ə.Ələkbərov küç. 7

E-mail: aytenmeherremova1987@mail.ru

DOI: 10.62440/AMK2024-3.s.15-25

ZƏRBI-MUĞAMLARIN QAVAL ÜÇÜN RİTMİK DÜSTURLARI

Xülasə: Məqalədə şagird və tələbələrdə qaval ifaçılıq bacarığının formalaşmasından, zərbi-muğamlarımızın düzgün ifası üçün yaradılan ritmik düsturların əhəmiyyətindən bəhs edilir. Burada müəllif öz şəxsi pedaqoji təcrübələrinə əsaslanaraq zərbi muğamların qavalda ritmik ifasına dair hərfi düsturlar verməklə yeni metodoloji baxışlarını təqdim edir.

Açar sözlər: Zərbi muğamlar; düsturlar; ritm, musiqi duyumu, temp, beyin dalğaları

Məlumdur ki, ritm musiqinin zaman içində təşkilidir və ritmik struktur musiqi ilə pauzaların (fasilələrin) əsasında qurulur. Ritm həm də insan həyatının canı, nəfəs alması, ürək döyüntüsüdür. Məhz buna görə də gecə-gündüzün əvəzlənməsi, ilin fəsilələrinin dəyişilməsi və s. ritmlə bağlıdır. Ümumiyyətlə bütünlüklə təbiətin, eləcə də musiqi və poeziyanın da əsasında ritm dayanır. Çünki məhz ritmin ardınca musiqi, daha sonra söz və hərəkət (rəqs) gələ bilər.

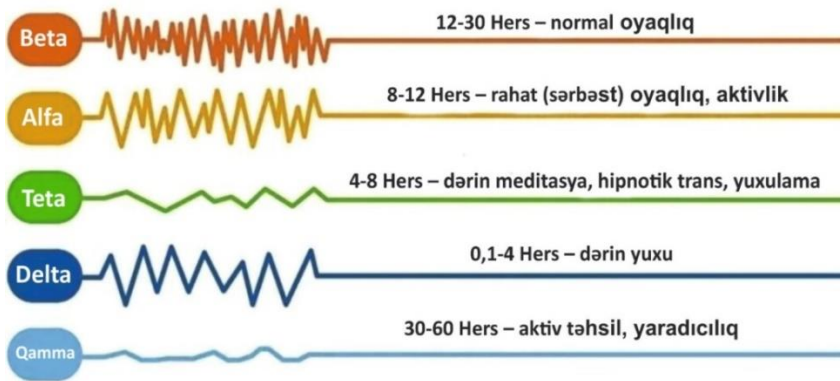
Ritmlərin fəaliyyəti birbaşa insan beynində yaranan bioritmlərin tempinə xidmət edir. Beyin neyronlarının fəaliyyəti nəticəsində alfa, beta, qamma, tera, kappa, mu, tau, teta, delta və başqa dalğalar bədənə ritmik formullara çevrilir. Həmin ritmik formulların hər biri insanın zehni və fiziki fəaliyyətini idarə edir. Qeyd edək ki, musiqi beynin beta (13-100 Hers) və qamma ritmik (30-60 Hers) dalğalarının aktivliyində öz əksini tapır.

Mütləq, aktiv beyin məşqləri və musiqi beyin neyronlarında beta dalğalarını xeyli aktivləşdirir və aktivlik insan zəkasına olduqca müsbət nəticələr verir. Tənbəllik hissi, yuxu istəyi və s. zamanı aktiv beta və qamma dalğaları zəifləyir. Məhz buna görə də şagirdlərin götürmə qabiliyyəti orta yaşlı və yaşlı insanlara nisbətə daha güclüdür. Çünki cavan beynində beta dalğaları zehni əmək zamanı daha da güclənərək inkişaf edir. Əsasən stress, qorxu, depressiya beta dalğalarının aktivliyini azaldır və hətta faizini olduqca aşağı sala bilər. Müəllimlər tərəfindən şagirdlərə dərs zamanı (xüsusilə qabiliyyət tələb edən dərs proseslərində) yüksək

səslə acıqlanmaq, onların özgüvənini aşağı salmaq və bəzən təzyiq göstərmək gənc şagirdin beynində formalaşan beta dalğalarının aktiv inkişafını həttə məhv etməyə qadirdir. Bu baxımdan müəllimlər şagirdlərin psixoloji durumuna diqqət etməli və hər şeyə rəğmən (həttə şagird dərslərində uğursuz olsa belə) onlara dəstək olmağı bacarmalıdır. Özgüvənini itirmiş şəxsdə alfa və beta dalğaları zəifləyərək teta dalğalarını aktivləşdirir. Qeyd edək ki, alfa dalğaları aktiv həyat tərzini, teta dalğaları dərin yuxunu təmin etməyə xidmət edir. Qorxu, əsəbilik, stress, depressiya zamanı teta dalğaları xüsusilə aktivləşərək tənbəllik, yorğunluq və daima yuxu istəyini insanda yaradır. Demək hər bir psixoloji prosesin əsası ilk olaraq müəllimlərdən (eləcə də valideynlərdən) və onların dəstəyindən asılıdır. Yəni qısa desək dərslər prosesində hər bir şagird və tələbədə aktiv qamma, beta və alfa dalğaları onların müəllimlər tərəfindən verdikləri stimullar nəticəsində aktivləşir, lakin gərginlik və stress qamma, alfa və beta dalğalarını zəiflədərək teta dalğalarını oyadır.

İnsan beynindəki dalğaların aktivliyini təxmini olaraq qrafik şəkildə bu cür görmək mümkündür:

Şəkil 1



Qrafik şəkil alim-filosof Marina Keylinaya məxsusdur. Qrafikdəki məlumatlar məqalənin müəllifi tərəfindən Azərbaycan dilinə tərcümə edilib [7].

Musiqidən və ya incəsənətdən mənəvi zövq alan insanın beyin dalğalarında beta dalğaları aktivləşərək onda xoşbəxtlik hiss yaradır. Xoşbəxt insan isə daima ünsiyyəti və ümumən kollektivi sevməyi bacarır. Antropoloq Jilber Rujenin fikrincə “*Musiqi insanlar arasında ilk kommunikasiya növlərindən biridir*” [7]. Musiqidə ifaçılıq genetik kodları aktivləşdirir, zehni təmizləyir. Təcrübələr göstərir ki, eyni zamanda ifa edən musiqiçilərin beyin dalğaları ensefaloqramma zamanı eyni cür aktivlik göstərmişdir. Bu o deməkdir ki, həqiqətən musiqi beta və qamma dalğalarını fəallaşdırır. Bu fəallığı alim Ulman Linderberq “hiperbeyin” [7] adlandırmışdır.

“Musiqi insanı mənən qidalandıraraq tərbiyələndirir” deyə iddia edən digər nəzəriyyəyə aid mühazirələrdən birində qeyd edilir: *“Musiqi tələbənin mənəvi aləmini zənginləşdirir; yaxşılığa, gözəlliyə qarşı onun münasibətini formalaşdırır. Musiqi şagirdin təhsil dəyərlərini aşkara çıxarır və eyni zamanda milli şüurun formalaşmasına kömək göstərir. Musiqinin emosional xüsusiyyəti ilə yanaşı, təfəkkür funksiyası da vardır və onun tədrisi təkcə assosiasiyalı deyil, həm də məntiqi, analitik təfəkkürün inkişafına da kömək göstərir. Bununla yanaşı, musiqi şagirdi qrupda işləməyə, intizama, qayda-qanuna alışıdır. Bundan başqa musiqi özünün yazısına malik ünsiyyət dili kimi şagirdə istənilən ictimaiyyətlə geniş əlaqə imkanlarını yaradır”* [2, s.3]. Demək musiqi şagirdi tərbiyələndirərək onun mə-nəvi aləmini zənginləşdirir.

Musiqi insanda koqnitiv bacarıqları mükəmməl inkişaf etdirir. Koqnitiv bacarıqlar dedikdə insan zəkası, insan qavrayışları, vərdisləri nəzərdə tutulur. Bu baxımdan insanın peşəkar musiqiçi olması üçün onda həm gözəl ritm, həm də mükəmməl, şərti (və ya interval), daxili, melodik, harmonik, tembral, fakturalı, arxitektəonik, polifonik və s. kimi musiqi duyumu növlərindən biri olmalıdır.

Sadalanən üç vacib nəzəriyyəni əsas götürərək şagirdlər arasında təcrübə aparmışıq. Belə ki, bir çox zərbi muğamlarımızı, eləcə də xalq mahnı və rəqslərini şagirdin ritmik bacarıqları və musiqi duyumunun inkişafı üçün qavalda düzgün ritmik ifa etmələri üçün düstur formulları düşünərək onların koqnitiv bacarıqlarını və estetik zövqlərini inkişaf etdirmişik. Bu cür ritmik formullar şagirdlərin beta dalğa neyronlarını aktivləşdirərək onlarda şərti reflekslər yaratmışdır. Nəticədə şagirdlər ən qısa zamanda muğam oxumaqla yanaşı, qavalda da gözəl ifa etməyə nail olmuşdular. Gözəl oxumaq və qavalda düzgün ifa etmə bacarığı onlarda həmçinin müsbət mənada özlərinə inam və özgüvənlik yaratmışdır. Təcrübələrimiz əsasında qavalda ifa etmək üçün zərbi muğamlarımıza (həmçinin rəng, mahnı və rəqslərə) dair hərfi düsturlara nəzər salaıq. Nəzəriyyəmizə əsasən qavalda ilk toxunuş, yəni qüvvətli təktə giriş sayılan Es formulu – A, Akt gedişi - B, qavalda çırtma texnikası – C hərfləri ilə işarə edilmişdir. Qavalda B (akt gedişi) və A (Es formulu) sağ əl ilə, C (çırtma texnikası) isə sol əl ilə çalınmalıdır.

Cədvəl 1

1. Heyratı (yalnız giriş hissə) A+BC+BB+C	2. Mənsuriyyə A+BC+BC+AA+B+AA+B +BC+BC+AA+B+AA+B	3. Qarabağ şikəstəsi ABC+ABC+AC+A- ABC+AA+AC+A
4. Heydəri A+C+BB (ana xətt) A+BC+BBC	5. Ovşarı A+BC+BB+C+A+C+BB	6. Kəsmə şikəstə A+BC+BB+C 7. Şirvan şikəstəsi A+BC+BB+C+A//BC+BB+C
8. Səmayi -Şəms A+BC+BB+C	9. Arazbarı A+BC+BC+A+BC+BC+ A+BC+BC+BB+C+BB+C	10. Osmanı (Mani) A+BC+BB+C+A+C+BB

11. “Qara tellər” xalq mahnısı A+BC+BC+B+C	12. “Uzundərə” xalq rəqsi A+C+BB+C B+C+BB+C A+C+BB+C+B+C+BB+C A+BC+BC +BC+BB+C	13. “Bayatı-Şiraz” Dəraməd (rəng) A+A+C+BB+C A+BC+BB+C A+A+C+BB+C+A+BC+BB+C
14. “Buludlar” mahnısı (C.Cahangirov) A+A+A+A+BC+BC+B+CC+A+A+A+A+BC+BC+B+CC+A+BC+BC\\A+BC+BC\\A+BC+BC+B+CC+A+BC+BC+B+CC+A+BC\\A+BC\\A+BC+A+BC+BC+\\A+BC+BC\\A+BC+BC+B+CC		

Nümunə olaraq “Səmayi-şəms” muğamını nəzərdən keçirək: “Səmayi-şəms” muğamı həm xalq arasında geniş yayılmış zərbi-muğam, eyni zamanda “Şur” muğam dəstgahında “Əşiran” şöbəindən sonra ifa olunan eyniadlı, irihəcmli kulminasiya şöbəsidir. “Səmayi-şəms” zərbi-muğamı əsasən Nizami Gəncəvinin “Ay üzlü nigarım, kimə mehman olacaqsan” misraları ilə başlayan qəzəllə oxunur.

Musiqişünas-alim Ramiz Zöhrabov instrumental-giriş rənglə başlayan bu zərbi-muğamı bir neçə böyük hissələrə (ABCDEF və s.) bölərək hər hissəni xarakterizə etmiş, ümumi musiqi formasını göstərmişdir [6, s.3].

A – Əsas tondan kvarta yuxarı sıçrayış və pilləvari tonikaya qayıdışdır.

B – Instrumental partiyada əsas tondan kvarta yuxarı sıçrayış və sekvensiyalarla tonikaya qayıdışdır.

C – Kvinta məsafəsində yuxarı registrdə başlayan və aşağı registrdə sekvensiyalar vasitəsilə tonikaya doğru inkişaf və enmədir (\\: C:\\C1, C2).

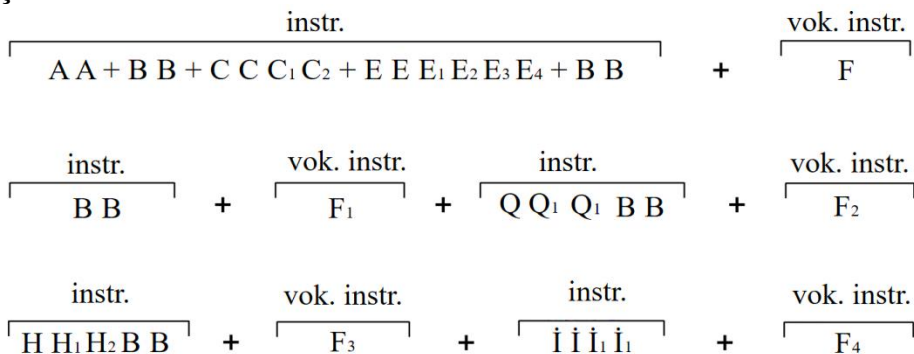
D – Yüksələn sekvensiyalardır.

E – D hissəyə yaxın bir hissədir (E://E1, E2, E3, E4).

F – Vokal-instrumental epizod, geniş melodik inkişafdır.

“Səmayi-şəms” zərbi-muğamı rondo formasındadır. Əsasən refren rolunu B hissə yerinə yetirir. F hissə isə kuplet rolunu oynayır. Qeyd edək ki, R.Zöhrabov “Səmayi-şəms” zərbi-muğamının musiqi formasını və qaval (dəf) partiyasının ritmik quruluşunu sxematik şəkildə belə təqdim etmişdir [6, s.121]:

Şəkil 2



Bu sxemlərə dair R.Zöhrabov qeyd edir: “*Tar və kamança vokal partiyasının ritmini təqlid etdiyi halda, dəf isə onlarla ancaq tək xanələrdə üst-üstə düşür. Dəfin partiyasındakı cüt xanələrdə qüvvəli payların punktirliyi ilə üçpaylı ritmik hərəkət əmələ gəlir. Vokal partiyada isə Azərbaycan şeiriyyatında nadir istifadə olunan on dörd hecalı misraları görürük. Bu misralar melodiya üç qrupa bölünür: 5+4+5. Beləliklə, hər bir qrupun səciyyəvi xüsusiyyəti məhz tək xanələrdə qüvvəli payların sinkopalaşdırılmasında özünü göstərir*” [6, s. 120].

Sxemlərdən göründüyü kimi R.Zöhrabov zərbi-muğamları forma və ritmik baxımdan müəyyən sxemə artıq salmışdır. Bu sxemlərdən ilhamlanaraq bütün zərbi-muğamlarımızın dəf-qaval partiyasına dair ritmik düsturlar düşünərək şagirdlərin rahat şəkildə dəfdə ifa etməsinə də nail olmuşuq. Məsələn, “Səmayi-şəms” zərbi-muğamının qaval-dəf partiyası R.Zöhrabov tərəfindən bu cür təqdim edilmişdir:

Şəkil 3

The image shows musical notation for a 3/8 time signature. It includes a Canto staff and a Dəf staff. The notation shows a 5-measure phrase and a 4-measure phrase. The Dəf staff shows a 5-measure phrase and a 4-measure phrase, with a 5-measure phrase and a 4-measure phrase.

Lakin qeyd edək ki, məhz bu ritmik düsturları şagirdlərə təqdim etdikdə bəzən muğamların ifası zamanı unudulur. Bir pedaqoq kimi şagirdlərin hafizəsi üçün ən rahat qavrama üsullarından biri kimi (R.Zöhrabovun kitabda təqdim etdiyi) həmin ritmik hissələri hərfi-düsturlarla əvəz etdik. Nəticədə bir çox şagirdlərə bütün zərbi-muğamlarımıza aid düşünülmən hərfi-düsturları (vurma cədvəli kimi) əzbərləmək daha rahat olduğu üçün onlarda bir neçə dərstdən sonra (əsasən 2-3 dərstdən sonra) qavaldə düzgün ifa bacarıqlarına dair nailiyyətlər əldə etdik. Belə ki, tələbə və şagirdlər ən qısa zamanda bütün zərbi-muğamları, mahnıları şifahi şəkildə rahat qavramağı bacardılar. Maraqlı məqam burasındadır ki, yaşıdan, savadından, qavramasından, ritmik duyumundan asılı olmayaraq bu cür hərfi ritmik düsturlar bütün şagird və tələbələr üçün rahat və əlyətəndir.



Es formulu (A)



Akt gediş (B)



Cırtma (C)

“Səmayi -şəms” zərbi-muğamının ümumi hərfi düsturu belədir:

Instrumental hissə ümumən: A+BC+BB+C

Vokal hissə ümumən: AC-AA düsturuna tabedir

Bu düsturun əyani şəkildə Səmayi-şəms muğamına necə tətbiq edildiyini göstərək:

*Nota köçürən R.Zöhrabov [6, s. 122],
hərfi ritmik düsturun müəllifi A.Məhərrəmovadır
Instrumental partiya*

SƏMAYİ-ŞƏMS

Sözləri Nizami Gəncəvinindir.

Allegro moderato

A

mf

V

a + bc + b b a + c + b b a + c + b b a + bc + a

Burada hər bir səkkizlik hərfi adla ifadə edilir. Öncədən qeyd edildiyi kimi, zərblə və ya qüvvətli hissə a, akt gediş-çırtma bc, yalnız akt gedişlər bb, yalnız çırtma c kimi işarə edilmişdir. Tələbələrə bu düsturları əzbərləyərək qavalda ifa etmək onlar üçün olduqca əlverişlidir. Qeyd edək ki, instrumental hissə bütün muğam boyu eyni düsturla davam edir. Lakin vokal partiyada bir qədər başqa cür düstur öz əksini tapır.

Vokal partiya

poco cresc.

f

f

tr

tr b

A - man be - - - dad,

a - man be - - - dad, da - di

a + c + aa *a + c + aa* *a + c + aa* *a + c + aa* *a + c + aa*

a | c | aa *a | c | aa* *a | c | aa* *a | c | aa*

“Səmayi-şəms” muğamı ilə yanaşı bütün zərbi muğamlar da bu qaydada düsturlaşdırılmışdır. Nümunə kimi həmçinin onlardan ən məşhuru olan “Qarabağ” şikəstəsinin də həm instrumental, həm də vokal partiyada necə qruplaşdırıldığını göstərək:

Instrumental hissə ümumən: ABC+ABC+AC+ A- ABC+AA+AC+A

Vokal hissə ümumən: AC+AA

Instrumental partiya

QARABAĞ ŞİKƏSTƏSİ

Sözləri xalqındır.

Allegro moderato

Kamança

Tar

Qaval

f

A

ABC ABC AC A- ABC AA AC A

ABC AB C AC A A B C A A AC A A B C A A

B

AC A

AC A A C BC BC AB C A A A C BC BC A A

B

A C BC BC AB C A A A C BC BC A A

Vokal partiya

Oxumaq *f* D

El ey ke - çir, ay ba-lam, Qa-ra - bağ-dan,

mf

A C A A A C A A A C A A A C A A A C A A

gah bu dağ - dan,

A C A A A C A A A C A A A C A A A C A A

Bu ritmik formulların sayəsində xanəndəlik ixtisasına yiyələnmiş şagirdlərin bir çoxu uğurlu nəticələr əldə etmişlər. Təcrübələrimizin nəticəsi olaraq bir çox şagird və tələbələr qavalda nümunəvi ifa bacarıqları göstərməyə nail olmuşdular. Eyni zamanda ritmik ifanın riyazi düstur kimi çərçivəyə salınması şagirdlərdə yaddaş möhkəmliyini, muğam dərslərinə olan istək və marağını, aktivliyini artırmışdır. Çünki beynin beta və qamma dalğaları qaval ifaçılıq sənətində aktivləşdikcə şagirdin müxtəlif fənlərə (ələlxüsüs riyaziyyat fənninə) dair bacarıqları da inkişaf edə bilər. Yadda saxlamaq lazımdır ki, beta və qamma dalğaları beynin məhz texniki fənlərə fəal reaksiya verməsinə xüsusən təsir edir.

Muğamların dinlənilməsi və ifası, qaval alətində düsturların köməyi ilə düzgün ritmik ifa, fərdi dərslər məşqləri şagird və tələbələrin estetik zövqünün inkişafına da böyük köməklik göstərir. Nəticədə şagirdlər nəinki dərslərində, eləcə də oyun zamanı, dərslər fəaliyyəti zamanı yüksək bacarıqlara yiyələnirlər.

ƏDƏBİYYAT:

Azərbaycan dilində:

1. Hacıbəyli Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. - Bakı, Şərq-Qərb, -2019, - 360 s.
2. Musiqi və onun tədrisi metodikası fənnindən mühazirələr. - Sumqayıt, Sumqayıt Dövlət Universitetinin nəşriyyatı, - 2020, - 99 s.
3. İsmayilov M.S. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. -Bakı, Işıq, -1984, -100 s.

Rus dilində:

4. Майкапар С. М., Музыкальный слух, его значение, природа, особенности и метод правильного развития, - М.: ЛКИ, -2013, -126 с.
5. Марина Кейлина: Обретение квантового сознания. Говорит душа. -М.: Амрита, -2022 г, -184 с

Notoqrafiya:

6. Zöhrabov R.F. Azərbaycan Zərbi-muğamları. - B.: Mars-Print, -2004, -406 s.

Saytoqrafiya:

7. Марина Кейлина - "Квантовое Сознание". Ритмы мозговой активности, их влияние на жизнь. Как стимулировать Альфа-волны и переходить по частотам работы мозга?), 12.06.2021.
URL:https://dzen.ru/a/YMQjDXIRIXS3LcUB?utm_referer=www.google.ru
8. В ритме нейронов. Как мозг воспринимает музыку
URL:<https://lenta.ru/articles/2020/10/26/jbl/>
9. Как ритмы мозга управляют обучением URL:<https://www.nkj.ru/news/25930/>
10. Меньшикова Е.Б., Рубанова Д.И., Савватеева А.И., Тертичная А.Н., Дегтярев В.П. Влияние музыкальных ритмов. Сборник научных тезисов и статей «Здоровье и образование в XX веке». 2010, №3. с. 266.
URL:<https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-muzykalnyh-ritmov-na-aktivnost-struktur-golovnogo-mozga>
11. Mustafazadə A. Ramiz Zöhrabovun yaradıcılığında “Zərbi-muğam” janrının tədqiqinə bir nəzər. Musiqi dünyası, 4(81), 2019. <http://www.musigi-dunya.az/pdf/80/8.pdf>

Айтен МАГЕРРАМОВА

Преподаватель и докторант АНК

Солистка Азербайджанского Государственного
Академического Театра оперы и балета

РИТМИЧЕСКИЕ ФОРМУЛЫ ЗЕРБИ-МУГАМОВ ДЛЯ ГАВАЛА

Аннотация: В статье говорится о значении созданных ритмических формул для правильного исполнения (ритмических) зерби-мугамов, формирования навыков игры на гавале в процессе преподавания мугама. Автор излагает свои новые методические приемы, основанные на личном педагогическом опыте, обозначая

◆ формулы ритмического исполнения некоторых зерби-мугамов на гавале соответствующими буквами. ◆

Ключевые слова: Зерби-мугамы, формулы, ритм, музыкальный слух, темп, мозговые волны, игра на гавале

Aytən MAHARRAMOVA

Teacher and Doctoral student of AMK,
Soloist of the Azerbaijan State Academic Opera and Ballet Theater

RHYTHMIC FORMULAS OF ZARBI-MUGAMS FOR GAVAL

Abstract: The article talks about the importance of the rhythmic formulas created for the correct performance of (rhythmic) zarbi-mughams, the formation of gaval playing skills during mugham teaching. Here, the author presents his new methodological views, based on his personal pedagogical experiences, by giving literal formulas for the rhythmic performance of several of our zarbi-mugams on the gaval.

Keywords: Zarbi-mughams, formulas, rhythm, musical feeling, tempo, brain waves

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

Aynurə ABUŞOVA

AMK-nın baş müəllimi,

sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

Ünvan: Yasamal r. Ə.Ələsgərov küç.7

E-mail: aynuraabushova@mail.ru

DOI: 10.62440/AMK2024-3.s.26-37

“ÇAARGAH” MUĞAMI QADIN XANƏNDƏLƏRİN İFASINDA (ZEYNƏB XANLAROVA VƏ NƏZAKƏT TEYMUROVANIN TƏFSİRİNDƏ)

***Xülasə:** Məqalə, Azərbaycan muğam irsində özünəməxsus yerə və zəngin ifaçılıq ənənələrinə malik, böyük təşəkkül yolu keçərək müasir dövrdə əsas muğam dəstgahlarından birinə çevrilmiş “Çahargah” muğamının qadın xanəndələrin vokal-instrumental təfsiri ilə bağlıdır. Burada Zeynəb Xanlarova və Nəzakət Teymurovaya məxsus XX əsrin ikinci yarısı və XXI əsrin birinci yarısına aid səs yazıları əsasında “Çahargah” dəstgahının müqayisəli təhlili öz əksini tapmışdır. Hər iki xanım xanəndə dəstgahı klassik ənənələrə sadıq qalaraq ifa etsələr də, biz bu təfsirlərdə oxşar və fərqli cəhətlərlə rastlaşırıq. Məqalədə əsas məqsəd muğamın yarım əsrə yaxın dövrdə keçdiyi inkişaf mərhələsinə diqqət yetirməkdir.*

***Açar sözlər:** Muğam, Çahargah, dəstgah, qadın, xanəndə, ifaçılıq*

Azərbaycan muğam irsində “Çahargah” istər vokal-instrumental, istərsə də instrumental şəkildə olduqca çox sevilən və ifa olunan muğamlardandır. Mir Möhsün Nəvvab “Vüzuhül-ərqam” əsərində yazır: “Çahargah” – dörd nəğmə və guşələrlə təkmilləşdiyi üçün buna Çahargah deyilir, göy guruldamasından götürülmüşdür” [6, s. 260]. Üzeyir Hacıbəyli “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərində muğamın emosional təsirini belə xarakterizə edir: “Çahargah” həyəcan və ehtiras hissi oyadır” [4, s. 16]. Əhməd Bakıxanov isə “Çahargah”da müharibə, döyüş ruhunun olduğunu bildirirdi [1, s. 28]. Bütün bu keyfiyyətlər “Çahargah” muğamının bədii məzmununda özünü göstərir.

Məlum olduğu kimi, “Çahargah” dəstgahı qadın xanəndələrin repertuarında az müraciət olunan muğamlardandır. Səbəbi isə “Çahargah” muğamının daha çox kişi xanəndələrin səs tembrinə uyğunluğu ilə izah olunur. Lakin buna baxmayaraq qadın xanəndələrin də ifasında “Çahargah” özünəməxsus yer tutur. Xanəndələrdən Sara Qədimova, Zeynəb Xanlarova, Nəzakət Teymurova və digərləri bu muğamın tamam-dəstgah halında məşhur ifaçıları sayılır. Qeyd etməliyik ki, bəzən kişi

xanəndələr kimi qadın xanəndələr də “Çahargah” muğamının müxtəlif şöbələrinə ayrılıqda müraciət edirlər. Biz bu məqalədə Zeynəb Xanlarova və Nəzakət Teymurovanın ifasında “Çahargah” muğamının səs yazısına diqqət yetirmişik. Bu səs yazıları Z. Xanlarovanın ifasında 1960-cı, N. Teymurovanın ifasında isə 2009-cu illərə aiddir.

SSR xalq artisti, Azərbaycan SSR xalq artisti, “Heydər Əliyev” ordeni və bir çox mükafatlar laureatı Zeynəb Xanlarova Azərbaycanın musiqi mədəniyyətində, ifaçılıq sənətində xüsusi yeri olan sənətkarlardandır. O, bəstəkar və xalq mahnılarını peşəkarcasına həm Azərbaycan, həm də ölkəmizin hüdudlarından kənarda sevdirən ifaçılardandır. Xanım xanəndənin muğam ifaçılıq sənətində də rolu danılmazdır. Bu baxımdan məqalədə Z. Xanlarovanın ifasında “Çahargah” muğam dəstgahını təhlilə cəlb etmişik. Təqdim olunan ifa 1960-cı ilə məxsusdur [10]. Xanəndə dəstgahın ifasında Məhəmməd Füzulinin qəzəllərindən istifadə etmişdir və xronometraj olaraq 18.38 dəqiqədən ibarətdir. Z. Xanlarovanı tarda Azərbaycan SSR əməkdar artisti Baba Salahov, kamançada Fərhad Dadaşov müşayiət etmişdir.

Zeynəb Xanlarovanın ifasında “Çahargah” dəstgahı Dəraməd, Mayə-Çahargah şöbəsi (0:55), Mayə-Çahargah rəngi (05:14), Bəstə-Nigar şöbəsi (06:00), Bəstə-Nigar rəngi (09:22), Hasar şöbəsi (10:19), Hasar rəngi (11:58), Müəlif şöbəsi (instrumental (12:38)), Qərrə şöbəsi (12:56), Müxəlif şöbəsi (13:21), Zərbi-Mənsuriyyə (16:07), Üzzal (zərbi (18:02)), Çahargaha ayaqdan (18:14) ibarətdir.

Muğam dəstgahının ifası “Dəraməd”lə başlanır. Burada ansamblın ifasında “Mayə-Çahargah” rəngindən istifadə olunmuşdur. Rəngin musiqi mövzusu mayə pilləsi ətrafında qurulur, kvinta diapazonunda məqamın səssirasını əhatə edir və mayədə tamamlanır. Bu da “Bərdaşt” olmadan, birbaşa “Mayə-Çahargah” şöbəsinin başlanmasına imkan yaradır. “Mayə” şöbəsinin əvvəlində tar və Kamançanın imitasiyalı ifasında mayə pərdəsi ətrafında gəzişməyə əsaslanan instrumental giriş verilir. Xanəndə həmin pərdədən “yar aman ...” nidaları ilə gəzişmə şəklində oxumağa başlayır.

Nümunə 1. (Not yazısı A.Abuşova)



Daha sonra Füzulinin “Lalə tək qəlbim mənim ey nəzənin yüz parədir” mısrası ilə başlanan qəzəli əsasında “Mayə-Çahargah” şöbəsi oxunur.

Nümunə 2. (Not yazısı A.Abuşova)



Dag-la-yan hər pa-rə-ni ol a-tə-şi rix sa-rə-dir.

Qəl-bi qan et-dim o-la Sev-da - yı büt - lər-dən xi-las.

Ey

Hər tə-rəf-dən qəsd e-dən bu qəl-bə bir qum pa - rə-dir.

ay a - nın a - man a

Göründüyü kimi, melodik cümlələr mayə pilləsi ətrafında gəzişməyə əsaslanır, bütün cümlələr mayədə bitir. “Mayə-Çahargah” şöbəsində xanəndənin oxuması instrumental epizodlarla növbələşir.

Xanəndənin ifasında birinci və ikinci musiqi düzümündə cümlələr məzmununa görə oxşar olsa da, melodik variantlıq özünü göstərir. İkinci musiqi düzümündə tədricən diapazonun genişlənməsi müşahidə olunur, mayə ətrafında alt və üst tersiyalar həcmində melodik gəzişmələr vasitəsilə qəzəlin oxunması icra olunur. Bu şöbədə qəzəlin tam mətninin oxunmasından sonra mayə kadensiyası verilir.

Nümunə 3. (Not yazısı A.Abuşova)

Ay a - nın a - man can ey Dəl-də-lə day Dəl-də-lə-day

yar a a hey

can a a a a a

ey ə - ziz ey a a - man.

“Mayə-Çahargah” şöbəindən sonra rəng çalınır, bu rəng eyni zamanda, “Bəstə-Nigar” şöbəsinə keçid əhəmiyyəti daşıyır. “Bəstə-Nigar” şöbəsinin melodik quruluşu mayənin üst tersiyasına istinad edir. Tar və kamançanın girişindən sonra xanəndə “Bəstə-Nigar” şöbəsinin mövzunu “ay aman, aman...” nidaları ilə səsləndirir. Bundan sonra Füzulinin “Gözəllər eşqinə düşdüm nə çox cəfa gördüm” qəzəli əsasında bu şöbə oxunur.

Nümunə 4. (Not yazısı A.Abuşova)

Ay a - man a - man can a - man

can Gö-zəl-lər eş-qi-nə düş - düm.

nə çox cöv - rü cə - fa gör - düm.

ad libitum
O zül - mü ay

o zül - mü gör - mə - sin ka - fir ki mən bəx - ti qa - ra gör - düm.

Ba - x

Ba - xıb baş - dan ba - şa Ley - li və Məc - nun ma - cə - ra - sın - dan

Sə - nin hüs - nün - də öz də - di - mə a - id ma - cə - rə gör - düm.

Ay a - man a - man ya - rım a - man ah yar, yar, yar,

Can... A... man a - man.

“Bəstə-Nigar” şöbəsi bir neçə bölmədən ibarətdir: xanəndənin oxuması ansamblın instrumental araçalğaları ilə növbələşir. Bu bölmələr musiqinin tədrici inkişafını əks etdirir. Xanəndənin oxuduğu bölmələr qəzəlin dörd misrasını əhatə

edərək, məqamın bu şöbə ilə bağlı pillələrinə əsaslanır. Instrumental epizodlarda isə məqam pillələri ətrafındakı gəzişmələr inkişaf etdirilir. Şöbənin sonunda geniş kadensiya ilə mayədə tamamlanma verilir.

“Hasar” şöbəsi muğamda inkişafın yeni mərhələsi olub, mayənin kvinta yuxarıya köçürülməsi ilə bağlıdır. Bu şöbənin musiqi məzmunu daha coşqun xarakterə malikdir. Z. Xanlarovanın ifaçılıq variantında “Hasar” şöbəsi mövzunun əvvəlcə instrumental səsləndirilməsi ilə başlanır, daha sonra xanəndənin ifası daxil olur. Xanəndə bu şöbədə Füzulinin “Məndə Məcnundan füzun aşılıq istedadı var” qəzəlini oxuyur.

Nümunə 5. (Not yazısı A.Abuşova)

Yar a-man Mən-də Məcnun-dan fi-zun a-şiq-liq is-te-da-dı var

A - şiqi sa - diq mə-nəm Məcnu - nun an - caq a - dı var.

“Hasar” şöbəsi instrumental araçalğı ilə növbələsən iki cümlədən ibarətdir. Cümlələr variantlı şəkildə səsləndirilir. “Hasar” şöbəsinin sonluğu rənglə tamamlanır. Bu rəng inkişafın yeni səviyyəsinə yol açır. Rəngdən sonra ansamblın ifasında “Müəlif” guşəsi səsləndirilir, bunun ardınca xanəndə “Qərrə” guşəsini oxuyur. Bu guşələr həcminə görə kiçik olsa da, muğamın səs diapazonunu genişləndirir və “Müxalif” şöbəsinin səslənməsini hazırlayır.

“Müxalif” şöbəsi bir oktava aşağıda çalınıb-oxunmağa başlayır. “Müxalif” şöbəsinin mövzusu əvvəlcə instrumental ansamblın, daha sonra xanəndənin ifasında verilir. Xanəndə bu şöbədə Füzulinin “Öylə bəd haləm ki, əhvalım görəndə şad olur” qəzəlini oxuyur.

Nümunə 6. (Not yazısı A.Abuşova)

Yar a-mana- man a-man a-man 3 can_ ey

Öy - ləbəd ha- ləm_ ki, əh - va-lım gö-rən-də şad o-lar.

Hər ki-min kim_ döv - rü cöv-rün - də di - li na - şa - dı var.

“Müxalif” mövzusunun inkişafı tədricən yüksələn xətlə aparılaraq, mayənin oktavasına çatdırılır və həmin pillədə yekunlaşdırılır. “Müxalif”dən sonra “Zərbi-Mənsuriyyə” çalınıb-oxunmaqla “Çahargah” muğamı tamamlanır.

“Çahargah” muğamı dəstgah halında Nəzakət Teymurovanın da ifasında özünəməxsus yer tutur. Azərbaycanın Respublikasının xalq artisti, Azərbaycan Dövlət Akademik Opera və Balet Teatrının solisti, Azərbaycan Milli Konservatoriyasının professoru N.Teymurova müasir dövr qadın xanəndələri arasında milli musiqinin tədrisində və təbliğində xüsusi rolu olan ifaçılardandır. Xanəndə istər ölkəmizdə, istərsə də ölkə hüdudlarından kənarda milli mədəniyyətimizi layiqincə təmsil edir. Nəzakət Teymurovanın ifasında təhlilə cəlb etdiyimiz “Çahargah” muğamının lent yazısı 2009-cu ilə aiddir. Bu ifaçılıq təfsirində N.Teymurova Əliağa Vahidin qəzəllərinə müraciət edib [11]. 44:57 dəqiqədən ibarət olan ifada xanım xanəndəni tardə Azərbaycan Respublikasının əməkdar artisti Əliağa Sədiyev, kamançada Azərbaycan Respublikasının xalq artisti Elşən Mansurov müşayiət edib.

Nəzakət Teymurovanın ifasında “Çahargah” dəstgahı Dəraməd, Bərdəşt (02:04), Mayə (04:24), Təsnif (Mixək əkdim ləyəndə) (11:12), Bəstə-Nigar (12:41), Rəng (20:26), Hasar (21:57), Rəng (24:49), Müəlif (25:41), Qərrə (28:20), Müxalif (29:46), Rəng (32:17), Tərkib “Əğyara elə Vahidə yadlar kimi baxma” (33:42), Təsnif (“Gülüstanda sənə bənzər gül olmaz”) (35:22), Mənsuriyyə (37:06), Üzzal (43:00) və Çahargaha ayaqdan (44:19) ibarətdir.

Bu ifaçılıq variantında Dəraməd tar, kamança və zərb alətinin müşayiəti ilə ifa olunur. Xanəndə Əliağa Vahidin sözlərinə “Günahım olsa da, çox razıyam ilahimdən...” qəzəli ilə birbaşa Bərdəştin ifasına başlayır. Qeyd etmək lazımdır ki, bu şöbə daha geniş səs diapazonu tələb etdiyi üçün bir çox hallarda instrumental ifa olunur, lakin N.Teymurova kifayət qədər ustalıqla Bərdəştə vokal ifa etmişdir. “Mayə-Çahargah” şöbəsi tar və kamançanın imitasiyalı səslənməsi ilə başlanır və mövzusu əsasında inkişaf etdirilir. Xanəndə “yar aman aman ...” nidaları ilə mayə pilləsi üzərində gəzişməyə başlayır. Bu şöbədə də Nəzakət Teymurova Bərdəştə ifa etdiyi Əliağa Vahidin “Günahım olsa da, çox razıyam ilahimdən...” qəzəlini davam etdirərək tamamlamışdır. “Mayə” şöbəsi özünəməxsus quruluşa malikdir: bəmdə mayə tonundan başlayaraq improvizasiya olunur. Tədrici inkişaf, məqamın pillələri üzərində gəzişməklə zil-mayəyə çatdırılır, bundan sonra mayə kadensiyası geniş şəkildə oxunaraq şöbə tamamlanır. “Mayə-Çahargah” şöbəsinin ardınca xanəndənin səsləndirdiyi “Mixək əkdim ləyəndə” sözləri ilə başlayan Mayə-Çahargah təsnifi ifaçılıq variantlarında geniş yayılmışdır.

“Bəstə-Nigar” şöbəsi instrumental solo–kamançanın həzin ifası ilə başlanır. Xanəndə “Yar aman aman aman, aman...” nidaları ilə gəzişməsindən sonra Əliağa Vahidin “Əvvəldə gərək sevgili yarım sən olaydın” qəzəlini oxuyur. “Bəstə-Nigar” şöbəsinin musiqi məzmunu öz həzinliyi ilə fərqlənir. Xanəndənin melodik ifadə tərzə qəzəlin sözlərinin təsiri ilə, dərin duyğuların çatdırılmasına yönəlmişdir.

Ardınca instrumental ifadə “Bəstə-Nigar” rənginin ifası şöbənin musiqi məzmununun tamamlanmasına xidmət edir və növbəti şöbəyə keçid verir.

Hasar şöbəsi xanəndənin “a-a-a - a- ay aman, ya ha ha har, ca ha ha ha han...” nidaları ilə çağırışı xatırladır. Hasarın mövzusunun ifası tarla kamançanın intensiv improvizasiyaları fonunda xanəndənin oxuması ilə davam etdirilir. Nəzakət Teymurova bu şöbədə Əliağa Vahidin “Narazıyam ey gül, mənə imdad eləsən də” qəzəlinə müraciət etmişdir. Hasar bir neçə cümlə ilə ifa olunsada xanəndə kifayət qədər zildə səs imkanlarını nümayiş etdirərək şöbəni yekunlaşdırır. Bu şöbə eyni xarakterli rənglə davam edərək bitir. Qeyd etməliyik ki, burada tar və kamançanın rəngarəng ifaçılıq üsullarına əsaslanan çalğısı musiqini daha da canlandırır.

Ə.Vahidin “Sındırmısan, əl vurma sınıq könlümə zalım” misraları ilə “Müəlif” guşəsinin ifasına başlayan xanəndə “Hasar” şöbəsinə müraciət etdiyi qəzəli davam etdirir. Ardınca “Öz yarına bax, başqa gözəllər səni sevməz” misraları ilə başlayan “Qərrə” guşəsi “Hasar”ın ifasında oxunan qəzəlin davamıdır. Qeyd etməliyik ki, “Müəlif” və “Qərrə” guşələri daha yüksək pillələri əhatə edərək, muğamın səs diapazonunu genişləndirir, sonra kadensiya və “Muxalif” şöbəsinə keçid verilir. Lakin bu iki guşə bir çox ifaçılıq variantlarında instrumental şəkildə səslənməsinə baxmayaraq təhlilə cəlb olunan bu ifadə N. Teymurova öz səs imkanlarından ustalıqla istifadə məharətini göstərərək dəstgahı daha da canlandırır.

Xanəndə “Muxalif” şöbəsinə “Ay daley daley ay ə -man ə -man ya- har...” nidaları ilə başlayır. “Muxalif” muğamda özünəməxsus bir mərhələ kimi yeni əhvali-ruhiyyə yaradır. “Muxalif” mövzusu Teymurovanın kiçik avazından sonra tar da çalınır. Bundan sonra xanəndə Vahidin “Öz yarına bax başqa gözəllər səni sevməz” qəzəlinə muğamın melodik məzmununa əsaslanaraq ifa edir. Qeyd etməliyik ki, bu qəzəl “Qərrə” guşəsində də xanəndə tərəfindən səslənir. Daha sonra bir neçə cümləni əhatə edən şöbə eyniadlı rənglə tamamlanır.

“Əğyarə satıb Vahidə yadlar kimi baxma” misraları ilə xanəndənin kiçik muğam avazının ardınca “Gülüstanda sənə bənzər gül olmaz” sözləri ilə başlayan təsnifi çalınıb-oxunur ki, bu da bir çox ifaçılıq variantları üçün ənənəvi olmuşdur. Təsnifin sonunda “Bax sən dərdindən olmuşam dəli” misralarına əsaslanan cümlədə xanəndə kadensiya vasitəsilə istinad pilləsinin dəyişməsinə nümayiş etdirərək “Zərbi-Mənsuriyyə”yə keçid edir və bundan sonra zərblə muğamın ifası başlanır. Zərbi muğamın ifasında xanəndə Məhəmməd Füzulinin “Can vermə qəmi-eşqə ki, eşq afəti-candır” qəzəlinə müraciət etmişdir. “Zərbi-Mənsuriyyə”də instrumental çalğısı fonunda xanəndənin oxuduğu ibarələr geniş şəkildə verilir, kulminasiyada zil-mayə ətrafında gəzişmələr instrumental rəng epizodları ilə növbələşərək, sonra mayə kadensiyası ilə yekunlaşdırılır.

Üzzal şöbəsinə xanəndə “dalay-dalay” nidalardan istifadə etməklə yüksək registrdə səsinin gücünü nümayiş etdirir, həm də Füzulinin “Can vermə qəmi-eşqə

ki, eşq afəti-candır” qəzəlinin növbəti misralarını oxuyur. Sonda xanəndə “Çahargaha ayaq” dəstgahı tamamlayır.

Beləliklə, N.Teymurovanın ifaçılıq variantında “Çahargah” muğamının bütün şöbələri əhatə olunmaqla, onun tam şəkildə ənənəvi ifa tərzinin şahidi oluruq. Qeyd etməliyik ki, xanəndə ilə müsahibəmizdə də o, dəstgahın ifasında klassik ənənələrə sadıq qaldığını vurğulayır.

Nəzərdən keçirdiyimiz Zeynəb Xanlarova və Nəzakət Teymurovanın ifaçılıq təfsirlərini müqayisə edərək, deyə bilərik ki, hər iki xanəndə “Çahargah” dəstgahını tam şəkildə ifa etsələr də, onların oxuduğu dəstgah variantlarında əsasən oxşarlıq olsa da, müəyyən fərqlər özünü göstərir.

İlk növbədə, bu muğam dəstgahının tərkibi və xronometrajı ilə bağlıdır. Belə ki, Z.Xanlarovanın ifaçılıq variantında dəstgah 18:38, N.Teymurovanın təfsirində isə 44:57 dəqiqəni əhatə edir.

Zeynəb Xanlarovanın İfaçılıq variantında “Bərdəşt” şöbəsi buraxılmışdır və muğamın ifası “Dəraməd”dən sonra birbaşa “Mayə” şöbəsi ilə başlanır. Muğamın tərkibindəki şöbələrdən “Hasar”ın oxunmasında da variantlıq özünü göstərir. Belə ki, Z.Xanlarovanın ifaçılıq variantında “Hasar” iki cümlə oxunduqdan sonra rəng çalınır və bunun ardınca “Müəlif” - instrumental, “Qərrə” vokal-instrumental guşələri əhatə olunur, bununla da “Müxəlif”ə keçid verilir. Xanəndə “Müxəlif”dən sonra birbaşa “Zərbi-Mənsuriyyə” şöbəsi ilə ifa edir ki, bu variant daha az rast gəlinir.

Nəzakət Teymurovanın səs yazısında “Dəraməd”dən sonra “Bərdəşt” şöbəsi vokal-instrumental oxunur, o cümlədən “Hasar” şöbəsinin daxilində daha yüksək pillələrə istinad edərək, “Müəlif” və “Qərrə” guşələrini xanəndə ifa edir ki, bunlar da inkişafın yeni mərhələsi kimi qəbul olunur. Daha sonra rəng çalınaraq həmin şöbə yekunlaşdırılır və “Müxəlif” səsləndirilir. N. Teymurova “Müxəlif”dən sonra “Gülüstanda sənə bənzər yar olmaz” sözləri ilə başlayan təsnif oxuyur ki, bu da “Çahargah”ın ifaçılıq variantlarında geniş tətbiq olunur. Dəstgah xanəndənin ifasında “Zərbi-Mənsuriyyə”, Üzzal və Çahargaha ayaq”la tamamlanır.

İkinci cəhət, ifaçılıq variantlarında müxtəlif qəzəllərdən istifadə olunması ilə bağlıdır ki, bu da xanəndələrin ifasında melodik variantlığa səbəb olur. Zeynəb Xanlarova hər şöbədə bir qəzəlin mətnini tam oxumuşdur. Nəzakət Teymurovanın isə variantında xanəndə bir qəzəlin mətnindən ardıcıl iki şöbədə istifadə etmişdir. Bu cəhətə ümumiyyətlə ifaçılıq variantlarında çox rast gəlinir.

Üçüncü cəhət, xanəndələrin ifasında muğam şöbələrinin başlanğıcında və sonluğunda əlavə heca və sözlərdən istifadə edilərək, melodik improvizasiyanın nümayişi ilə bağlıdır. Bu cəhət muğamın ənənəvi ifaçılıq üsullarından biridir. Demək olar ki, bütün ifaçılıq variantlarında muğamın şöbələrinin əvvəlində və sonluğunda

əlavə sözlər, nidalar – “ay aman”, “yar aman, aman”, “ey”, “can”, “a” və s. istifadə olunsa da, hər xanəndə melodik improvizəni fərqli ştrixlərlə inkişaf etdirir.

İfaçılıq variantlarında sabit cəhətlərdən biri – muğam şöbələrinin əsasını təşkil edən mövzulardır. Muğam mövzuları ənənəvi olaraq, bütün xanəndələrin ifaçılıq variantlarında saxlanılaraq, muğamın musiqi məzmununun əsasını təşkil edir. Bununla belə ifaçılıq variantlarında mövzunun inkişaf etdirilməsində müxtəliflik özünü göstərir.

Qeyd etmək lazımdır ki, musiqi irsimizdə “Çahargah” muğam dəstgahının onlarla ifaçılıq təfsirləri mövcuddur. Eyni zamanda, ifaçılıq təcrübəsində “Çahargah”ın ayrı-ayrı şöbələri təsniflərlə, o cümlədən, “Mənsuriyyə” zərbli muğamı da həm dəstgahın daxilində, həm də müstəqil şəkildə ifa olunur. Bu baxımdan, bütün bu ifaçılıq təfsirlərinin də araşdırılması tədqiqat mövzusu ola bilər.

Üzeyir Hacıbəyli muğam dəstgahlarının ifaçılıq xüsusiyyətlərini səciyyələndirərək qeyd edirdi ki, dəstgahlar öz sənətinin ustadı olan şəxslərin yaradıcılığıdır, peşəkar musiqiçilər tərəfindən yaradılıb ifa olunur. O, dəstgah ifaçılığında xanəndə və sazəndə dəstəsinin rolunu vurğulayırdı. Xanəndə və sazəndə dəstəsinin tərkibini xarakterizə edərək, bu dəstənin hər bir üzvünün muğam ifaçılığında rolunu göstərmişdir. Xanəndə *“...gözəl səsə malik olmalı, ustadanə təğənni etməli, həmçinin, zərb aləti olan qavalda ustalıqla çala bilməli, muğam dəstgahlarının ifası zamanı rəng və təsniflərə keçdikcə bəhrə tutmağı bacarmalıdır”* [3, s. 216]. Qeyd etməliyik ki, təhlil etdiyimiz ifalarda məhz bunun şahidi oluruq.

Beləliklə, biz XX əsrin II, XXI əsrin I yarısına aid lent yazıları əsasında “Çahargah” muğam dəstgahını Zeynəb Xanlarova və Nəzakət Teymurovanın vokal-instrumental ifaçılıq variantlarını araşdırdıq. Muğam ifaçılarının sənətkarlığını, təfəkkür zənginliyini üzə çıxaran bu lent yazılarındakı variantlar quruluşuna, diapazon çərçivəsinə, tembr xüsusiyyətlərinə görə nə qədər müxtəlif olsa da, onlar “Çahargah” muğamının ümumi ruhunu əks etdirərək, milli musiqi irsinə əlamətdar hadisə kimi daxil olmuşdur. Bir məsələyə də diqqət yetirmək istərdik ki, “Çahargah”ın ən mahir ifaçısı Seyid Şuşinski sayılır. Təhlilə cəlb olunan hər iki ifaçı məhz eyni məktəbin davamçılarıdır. Belə ki, Z.Xanlarova S. Şuşinskinin, N.Teymurova isə Nəriman Əliyevin sinfində muğamın sirlərini öyrənmişlər. N.Əliyevin də öz növbəsində ustası S.Şuşinski olmuşdur. Məhz bu baxımdan xanım xanəndələrin ifasında Seyid Şuşinski məktəbinin ənənələri özünü göstərir. Diqqəti cəlb edən digər məqam isə 1995-ci ildə Nəzakət Teymurovanın Dövlət imtahanında “Çahargah” dəstgahını müvəffəqiyyətlə ifa etməsidir.

Cədvəl:

“Çahargah” muğamı Zeynəb Xanlarova və Nəzakət Teymurovanın vokal-instrumental ifaçılıq variantları (səs yazıları) əsasında

Zeynəb Xanlarovanın ifası (1960, 18.38 dəq.) Məhəmməd Füzulinin qəzəlləri.	Nəzakət Teymurovanın ifası (2009, 44:57 dəq.) Əliağa Vahid, Məhəmməd Füzulinin qəzəlləri.
1.Dəraməd (Mayə-çahargah rəngi) 2.Mayə-Çahargah şöbəsi 3.Mayə-Çahargah rəngi 4.Bəstə-Nigar şöbəsi 5.Bəstə-Nigar rəngi 6.Hasar şöbəsi 7.Hasar rəngi. 8.Müəlif (instrumental) 9.Qərrə 10.Müxəlif şöbəsi 11.Zərbi-Mənsuriyyə 12.Üzzal (zərbi) 13.Çahargaha ayaq	1.Dəraməd 2.Bərdaşt (vokal-instrumental) 3.Mayə-Çahargah şöbəsi 4.Mayə-Çahargah təsnif (“Mixək əkdin ləyəndə”) 5.Bəstə-Nigar şöbəsi 6. Bəstə-Nigar rəng 7. Hasar şöbəsi 8.Hasar rəng 9.Müəlif (vokal-instrumental) 10.Qərrə 11.Müxəlif şöbəsi 12. Müxəlif rəngi 13.Tərkib (“Əğyara elə Vahidə yadlar kimi baxma”) 14.Müxəlif təsnifi (“Gülüstanda sənə bənzər gül olmaz”) 15. Zərbi-Mənsuriyyə 16.Üzzal 17. Çahargaha ayaq.

Dövrünün ustad sənətkarları sayılan hər iki xanım xanəndənin ifası bir daha sübut edir ki, muğam canlı sənətdir, yaddaşlardan-yaddaşlara ötürülərək, günümüzdə qədər ənənələrə sadıq qalaraq, nəsillərə çatdırılır. Muğam sənətində yetişən gənc nəsillər üçün bu səs yazıları olduqca böyük əhəmiyyətə malik olub, onların muğam haqqında biliklərini artıran zəngin mənbədir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Bakıxanov, Ə.M. Ömrün sarı simi. – Bakı: İşıq, – 1985, – 77 s.
2. Bağirova, S.Y. Azərbaycan muğamı. Məqalələr, məruzələr, tədqiqatlar. 2 cild. II cild. – Bakı: Elm, – 2007, – 152 s.
3. Hacıbəyov, Ü.Ə. Əsərləri. II cild. – Bakı: AMEA, – 1965, – 412 s.
4. Hacıbəyli, Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. – Bakı: Apostrof, –2010, –176s.
5. Zöhrəbov, R.F. “Çahargah” muğam dəstgahının nəzəri əsasları. – Bakı: 2000, – 130 s.
6. Səfərova, Z.Y. Azərbaycanın musiqi elmi (XIII–XX əsrlər). – Bakı: Azərnəşr, – 2006, – 544 s.

Diskoqrafiya və elektron resurslar

1. Azərbaycan muğamı. İnteraktiv audiovizual sistemlər. 8 diskdən ibarət. / Heydər Əliyev Fondu. – Bakı: Çarşıoğlu, – 2009.
2. Muğam ensiklopediyası. Azərbaycan xanəndələri. Diskoqrafiya. 5 CD albom. / Heydər Əliyev Fondu (redaksiya heyətinin sədri, baş redaktor M.Əliyeva). Musiqi Dünyası. – Bakı: – 2007.
3. Azərbaycan ənənəvi musiqisi. [Elektron resurs] / URL: <http://enene.musigi-dunya.az>
4. Zeynəb Xanlarova. Çahargah. Tar: Baba Salahov, Kamança: Fərhad Dadaşov. Muğam 1961-ci ildə lentə alınıb.
URL:https://www.youtube.com/watch?v=_qcWiFAcMwA
5. Nəzakət Teymurova – Çahargah muğamı.
URL:<https://www.youtube.com/watch?v=a7VwI5Vsobw>

Aynura ABUSHOVA

Head teacher of Azerbaijan National Conservatory,
PhD in Art Studies

"CHAHARGAH" MUGAM PERFORMED BY FEMALE SINGERS (IN THE INTERPRETATION OF ZEYNAB KHANLAROVA AND NAZAKAT TEYMUROVA)

Abstract: *The article is devoted to the vocal and instrumental interpretation of the mugham "Chahargah" by female singers. This dastgah occupies an important place in the Azerbaijani mugham heritage and has rich performing traditions. The article provides a comparative analysis of the dastgah "Chahargah" based on the recordings of the second half of the 20th century and the first half of the 21st century, belonging to Zeynab Khanlarova and Nazaket Teymurova. Although both singers perform dastgah in accordance with classical traditions, there are both similarities and noticeable differences in these interpretations. The main goal of the article is to draw attention to the stage of development of mugham over almost half a century.*

Keywords: *Mugham, Chahargah, dastgah, female, singer, performance*

Айнура АБУШОВА

Азербайджанская Национальная Консерватория
Старший преподаватель, доктор философии по искусствоведению

МУГАМ «ЧАХАРГЯХ» В ИСПОЛНЕНИИ ЖЕНЩИН-ХАНЕНДЕ (В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЗЕЙНАБ ХАНЛАРОВОЙ И НАЗАКЕТ ТЕЙМУРОВОЙ)

Аннотация: *Статья посвящена вокально-инструментальной интерпретации мугама «Чохаргях» женщинами ханенде. Данный дастгях занимает важное место в азербайджанском мугамном наследии и имеет богатые традиции*

исполнения. В статье дается сравнительный анализ дастгяха «Чахаргях» на основе записей второй половины XX века и первой половины XXI века, принадлежащих Зейнаб Ханларовой и Назакет Теймуровой. Хотя обе певицы исполняют дастгях в соответствии с классическими традициями, в этих интерпретациях есть как сходства, так и заметные различия. Основная цель статьи – обратить внимание на этап развития мугама почти за полвека.

Ключевые слова: мугам, Чахаргях, дастгях, женищины-ханенде, исполнение

Rəyçilər: sənətsünashq üzrə elmlər doktoru, professor Cəmilə Həsənova;
Azərbaycan Respublikasının xalq artisti, professor Mənsur İbrahimov

Fəttah XALIQZADƏ

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
Azərbaycan Milli Konservatoriyasının professoru
Ünvan: Yasamal r., Ə.Ələkbərov küç. 7
E-mail: halikzade@mail.ru

DOI: 10.62440/AMK2024-3.s.38-50

BİR GÜNLÜK SƏFƏRİN MÜNASİBƏTİ İLƏ

Xülasə: Azərbaycan Milli Konservatoriyasının müəllim və tələbələrinin üzərinə düşən mühüm vəzifələrdən biri də xalq musiqi nümunələrinin toplanılıb öyrənilməsindən ibarətdir. Xalqın tükənməz musiqi xəzinəsinə baş vurmaq müxtəlif məqsədlər daşısa da, tədqiqatçılar hər zaman əzmlə çalışmalı və müsbət nəticələrin əldə olunmasına səy göstərməlidirlər. Azərbaycan Respublikasında yerləşən Qobustan (Mərəzə) rayonunun bir nahiyəsinə – Çuxanlı, Təklə və Sündi kəndlərinə edilmiş kəşfiyyat xarakterli qısa bir səfər də istisna olmadı, yeni folklor nümunələrini və məlumatları aşkar edə bildi. XXI əsrin ilk rübündə baş vermiş dəyişikliklər, ən son elmi nailiyyətlər işığında müşahidələrin aparılması və materialların yenilənməsi baxımından səfər uğurlu hesab oluna bilər. Məqalə gələcək perspektivləri nişanlamış, daha dəyərli araşdırmaların təməlini qoymuş, arada (haşiyələrdə) nəzəri məsələlərə də diqqət yetirmişdir. Buna görə də etnomusiqişünas-alim və həvəskarların, müəllim və tələbələrin marağına səbəb ola bilər.

Açar sözlər: folklor, xalq musiqisi, sahə araşdırması, mahnı, oyun havaları, əmək və mövsüm nəğmələri, aşiq havaları, müasir folklor

Giriş. Azərbaycan Milli Konservatoriyasının müəllim və tələbələrinin üzərinə düşən mühüm vəzifələrdən biri də xalq musiqi nümunələrinin toplanıb öyrənilməsindən ibarətdir. Onlar bu istiqamətdə daima axtarış aparır, müxtəlif mövzulu elmi əsərlər, fəlsəfə doktorluğu və magistr səviyyələrində dissertasiyalar və eləcə də buraxılış işləri yazırlar. Bu istiqamətdə Azərbaycan Milli Konservatoriyasının tələbələri arasında hətta müəyyən bir ənənənin yaranmasını da məmnunluq hissi ilə qeyd etmək olar. Bu da artıq XXI əsrin başa çatan ilk rübü üçün az da olsa, bir nailiyyət hesab oluna bilər. Təbii ki, gələcəkdə ikinci ali musiqi məktəbini yeni vəzifələr də gözləyir. Onlardan ikisini qısaca olaraq qeyd etmək istərdik.

– Gənclər və xüsusən də tələbələr arasında etnomusiqişünaslığın yalnız folklorla məşğul olması düşüncəsi geniş yayılmışdır. Halbuki bu fənnin tədqiqat obyektləri genişləndiyi üçün müasir zamanda sahə araşdırmaları anlayışı da yeni mə-

na kəsb etmiş, bir sıra yeni məkanlar meydana gəlmişdir (laboratoriya, studiya, arxiv və s.).

– Uzaq kənd məntəqələrindən əldə edilmiş arxaik folklor nümunələrinin fərqli üslubu nəzəri təhlil aparatının daima təkmilləşdirilməsini və tədrisə daxil edilməsini tələb edir. Sözü gedən məsələlər sahə araşdırmaları ilə nəzəri yanaşmanın qovşağında daha yaxşı işlənə bilər.

Musiqi-folklor ekspedisiyalarının təşkili bir sıra tələblərdən ibarət olan və adətən regionlarda keçirilən çətin və şərəfli bir fəaliyyət növüdür. Çağdaş zamanımızda kompüter texnikası və kütləvi informasiya vasitələrinin inkişafı folklor yaradıcılığına mənfi təsir göstərsə də, xalqın yaradıcı gücü hələ tükənməyib, əksinə müasir ictimai-iqtisadi şəraitdə onların ənənəvi formaları dəyişmiş və yeniləri meydana gəlmişdir. Hal-hazırda xalq yaradıcılığının mürəkkəb və ziddiyyətli proseslərinin izlənilməsini bölgələrdə təşkil olunan çöl-sahə işlərindən ayrı təsəvvür etmək mümkün deyil. Həmin araşdırmaların effektiv şəkildə keçirilməsi üçün kəşfiyyət xarakterli qısa səfərlərin də böyük əhəmiyyəti vardır.

2024-cü ildə baş tutmuş qısa araşdırmalardan biri də noyabr ayının 2-də Qobustan rayonunun (keçmiş Mərəzə) bəzi kəndlərində həyata keçirildi. Milli etnomusiqişünaslıq elminin nümayəndələrini həmin səfərə bir çox amillər sövq edirdi – onilliklər boyu qazanılan peşəkar təcrübə, yeni tarixi-sosial şəraitdə çalışmaq, elmi tədqiqatlar üçün materialların daima yenilənməsi, folklor musiqisində gedən prosesləri izləmək, eləcə də, tələbələrə etnomusiqişünaslığın mahiyyətini həyatın özü kimi real və əyani şəkildə göstərmək ali məktəbin strategiyasında önəmli yer tutmalıdır və bu təbliğat-təşviqat işini müxtəlif üsullarla davam etdirmək lazımdır.

Noyabr ayında Qobustan rayonunun bir nahiyyəsində yerləşən Çuxanlı, Təklə və Sündü kəndlərində təşkil edilmiş axtarışlarda bu səfərlərin müəllifi – Azərbaycan Milli Konservatoriyası “Etnomusiqişünaslıq” kafedrasının professoru və eyni ixtisas üzrə təhsil alan Zeynəb Bağırılı (I kurs, magistratura) iştirak etdilər. Ümumi vəzifələrdən başqa səfər etdiyimiz ərazidə konkret məqsədlər də gündəmdə idi. Şirvanın folklor dünyasına bir daha baş vurmaq həvəsi, mütəxəssislərin və gənc tədqiqatçıların yeni bilik və təsəvvürlərini xalq arasında sınaqdan keçirmək və sadəcə zəmanəmizin aktual tədqiqatları üçün zəruri olan folklor materiallarını aşkar etmək, onların məna və əhəmiyyətini anlamaq və anlatmaq səyləri və s. və i.a.

Hər bir sahə araşdırması daha əvvəllər yerinə yetirilmiş irili-xırdalı çalışmaların öyrənilməsindən başlamalıdır. Şamaxı və ümumiyyətlə, Şirvanda aparılmış səmərəli axtarışlar arasında bəzilərini qeyd etməli olsaq, aşağıdakı elmi əsərlər və folklor nəşrləri yada düşər: B.Hüseynli və T.Kərimova. “Əli Kərimov” [7], R.Bəhmənli. “Azərbaycan xalq rəqsləri”, “Azərbaycanın gəlin havaları” [2], Y.Şipoş “Azərbaycan el havaları. Musiqinin ilkin qaynaqlarında” [6]. B.Hüseynli və T.Kərimovanın böyük zurnaçı Əli Dədə Kərimov haqqındakı kitabı Şirvanın zurna ifaçılıq sənətini işıqlandırmaqla hələ də böyük əhəmiyyətə malikdir. Bu

fəaliyyət yenə də davam etdirilir və mövcud ədəbiyyatın tədqiqatçıları tərəfindən araşdırılır.

Hər bir sahə araşdırmasının nəticələri qabaqcadan bəlli olmasa da, onun toplayıcılara təcrübə və uğur qazandırması səriştəli mütəxəssislərə yaxşı məlumdur. Ən azından bu fəaliyyət sahəsində qaçılmaz olan bəzi uğursuzluqların, hətta səhvlərin də faydalı ola biləcəyi aydındır. Lakin necə deyərlər, başqalarından əvvəl özümüzün səhvləri əsasında nələrisə öyrənmək daha yaxşıdır.

...**02/X-2024. Saat 09.30 Bakı-Qobustan yolunda.** Bakı-Qobustan taksi avtomobilinin gecikməsi hər bir irəliləyən dəqiqədə bizi darıxdırırdı. Bunu bir tərəfdən rahat qəbul etməli, digər tərəfdənsə işləmək istəyinin azalmamasından ötrü gücümüzü toparlamalı idik. Səfər Çuxanlı kəndinin bir nümayəndəsi ilə razılaşdırılsa da, texniki səbəbdən qəti danışıqlar hələ aparılmamış, müəyyən şübhələr də əhval-ruhiyyəməizə təsir etmişdi.

Araşdırmanın müqəddiməsi elə Qobustan yolunda öz-özünə meydana gələn kiçik bir müzakirədən başladı. Bizim (yəni, Zeynəblə mənəm) etnik musiqi ənənələrinin qorunub saxlanması barədə söhbətimizə qulaq verən bir sərnişin mövzuya dair öz münasibətini bildirdi. Onu başa düşmək olardı. Yol yoldaşımız Şamaxı və yörəsində aşıq və muğam musiqisinə qarşı hüsn-rəğbətin indiyə qədər yüksək olduğunu söyləyirdisə, bizim fikrimiz həmin janrların yüksək səviyyədə qorunması və təbliği məsələlərinə yönəlmişdi. Gələcək nəsillərə ötürülməsi ənənələr isə yavaş-yavaş aşınmalara məruz qalır. Biz araşdırma ərəfəsində uzun müzakirə aparmağı məsləhət bilmədik. Eyni zamanda sonra vaxt tapıb, öz aramızda mövzuya bir daha qayıtdıq. Onu daha hərtərəfli şəkildə nəzərdən keçirmək bizim üçün də faydalı oldu.

Gözlənilən çətinliklər əbəs deyilmiş. Çuxanlıda bizə əvvəlcə qonşu kəndlərə baş vurmağı məsləhət gördülər. Magistral yoldan Açıdərə-Çuxanlı-Təklə-Sündü istiqamətində getdikdən sonra yenə də Təkləyə bir qədər uzun məsafə və zaman sərf olundu. Xoşbəxtlikdən, qarşılaşdığımız yerli insanlar bu kəndlərə nəbələd olduğumuzu qəti üzə vurmayıb, bizə hər cür kömək əlini uzadırdılar. Onlar musiqi mütəxəssislərinə lazım olan və olmayan məlumatı təqdim edir, buna görə də biz etnoqrafik və filoloji detalları da təhlil süzgəcindən keçirməli olurduq. Buna baxmayaraq, ən çətin məqamlarda belə biz toplayıcılar mahalın camaatı ilə ümumi dil tapa bildik. Beləliklə, əsas uğurlardan biri yerli insanlarla xoş münasibətlərin qurulmasından və gələcəkdə onların köməyinə arxalanmaq inamından ibarət oldu.

Səfərin gedişatından birinci haşiyyə

Etnomusiqişünaslıq dövründə (1950-ci ildən sonra) yeni yanaşmalardan biri şifahi musiqi ənənələrini bir proses şəklində öyrənməkdən ibarətdir. Başqa sözlə, tədqiqatların əsas diqqəti musiqi nümunələrindən daha çox yaradıcılıq prosesinin özünə fokuslanmağa başlamışdı. İlk baxışda bu yanaşma qeyri-adi olduğu üçün bir qədər müəmmalı və çətin görünə bilərdi. Lakin yeni baxış inkişaf prosesini real şəkildə əks-ətdirdiyi üçün məntiqi və əlverişli idi. Müxtəlif mərhələlərin

məhsullarına sahib çıxmaq üçün həm tədqiqatlara başlanılmalı, həm də materialları özündə cəmləşdirən arxivlərə müraciət olunmalı idi. Üç əsas folklor layına uyğun olan *arxaik*, *ənənəvi* və *müasir* nümunələri sıralamaq, arxetip və prototipləri aşkar etmək də ənənəvi musiqi yaradıcılığının prosessuallığını ələ almağa kömək edən vasitələr kimi əhəmiyyətlidir. Bu mənada keçmiş ekspedisiyaların izi ilə aparılan araşdırmalar da unudulmamalıdır. Yeri gəlmişkən, Rusiya folklorşünasları bu kimi çalışmaları «*эксспедиции по следам*» – deyə adlandırırlar.

... XX əsrin sonlarında (1998, iyul) Şamaxıya yolum düşmüşdü. O zaman Şirvan aşığılarının ağsaqqalı Şərbət Fətəliyevdən aldığım məlumata görə, toy şənliklərinin adət-ənənəsi tədricən dəyişmiş və ənənəvi aşiq məclislərini müğənnilər əvəz etmişdi. Dəvət olunduğum toyda dastan söylənilməsə də, məclisi instrumental heyətin müşayiəti ilə bir aşiq və bir müğənni idarə edirdi. Belə bir vəziyyət dastançılıq ənənələrinin unudulmasına, aşiq havalarının isə nisbətən zəifləməsinə gətirib çıxarmışdı. Yerli musiqi həvəskarlarının ənənəvi olaraq aşiq və muğam sənətinə məhəbbəti heç bir şübhə doğurmasa da, toyların real vəziyyəti keçmişin ənənələrini açıq-aydın dəyişmişdi.

Bu baxımdan Y.Şipoşun keçirdiyi Azərbaycan ekspedisiyalarının Şamaxı-Qobustan hissəsi də maraqlıdır. Ötən əsrin sonunda, daha doğrusu 1999-cu ilin may və iyun aylarında Şamaxı və eləcə də, ondan ayrılmış Qobustan ərazisində (keçmiş Mərzə) böyük bir musiqi folkloru ekspedisiyası baş tutdu. İndi həmin ekspedisiyadan nə az, nə çox – 25 il keçir. Bu müddət ərzində meydana gəlmiş tədqiqat əsəri “*Azeri Folksongs. On the Fountain-Head of Music*” [6] üç dildə – öncə ingiliscə, sonra Azərbaycan və macar dillərində işıq üzü görmüşdür. Xüsusilə qeyd etmək lazımdır ki, kitabın Azərbaycan etnomusiqişünaslığının inkişafında oynadığı rol tədricən öz qiymətini almağa başlamış, müəyyən tənqidi qeydlər varsa da, mətbuat səhifələrinə çıxarılmamışdır.

Hazırda xalq musiqisinin toplanılması və öyrənilməsi sahəsində yerinə yetirilən hər bir araşdırmada Macarıstan etnomusiqişünasının əsəri haqlı olaraq qeyd olunur, onun müsbət cəhətləri bu və ya başqa dərəcədə əksini tapır. Etiraf etmək lazımdır ki, sahə araşdırmalarından başlamış bu böyük layihə folklor nümunələrini notlaşdırmaq, təhlillərə uğratmaq, söz mətnlərinin kifayət qədər dəqiq yazıya alıb tərcümə etmək kimi əməli işlərdən başqa, çoxcəhətli indeksasiya göstəriciləri və CD əlavələri ilə də təmin edilmiş və mövzunu müxtəlif bucaqlardan öyrənməkdə tədqiqatçılar üçün dəyərli bir mənbə olmuşdur.

“Azərbaycan el havaları...” bir neçə özəlliyini qeyd edək. Dr. Y.Şipoş yabançı tədqiqatçı (*outsider*) olaraq, ölkələrdə, o cümlədən Azərbaycanda heç bir vaxt itirmədən, birbaşa kəndlərə üz tuturdu. Bu üsulun həqiqətən doğru bir yanaşma olduğunu sübut etməyə ehtiyac yoxdur. Digər tərəfdən rayon mərkəzlərində, məsələn, qədim Şamaxı şəhərində axtarışların aparılması da yaxşı olardı. O zaman şəhər və kənd məntəqələrinin folklorunu müqayisə etmək fərsəti var idi. İndi isə

aradan keçən 25 il ərzində kəndli folklorunun xeyli dəyişdiyini açıq-aydın görmək olar.

Elmi ədəbiyyatda J.Siposun kitabını zənnimizcə, ilk dəfə ələ almış əsərlərdən biri “Üzeyir Hacıbəyli və folklor” adlı monoqrafiyamız [4] oldu. Həmin ərəfədə J.Sipos, Azərbaycan folklor musiqisi haqqında macar kitabının adına *arxaika* anlayışının daxil edilməsi barədə təklifimizlə razılaşmışdı. Amma, necə deyərlər, artıq qatar yola düşmüşdü...

Daha sonralar biz kitabdakı Antologiyanın Şamaxı materiallarını təhlil etdik [5], professor L.Hüseynova həmin kitabın müsbət keyfiyyətlərini bir məruzədə (İzmir, 2020) əsaslandırmışdı. Eyni nəşrə AMK-da yerinə yetirilmiş bir Buraxılış işi də həsr edilmişdi. Müqayisələrdən ötrü həmin ekspedisiyanın ardınca yeni birisini təşkil etmək yaxşı olardı. Bütövlükdə isə, müəyyən irad və arzulara baxmayaraq, “Azərbaycan el havaları. Musiqinin ilkin qaynaqlarında” kitabı milli etnomusiqişünaslıqda müsbət bir hadisədir. Həmin kitabın əsasını təşkil etmiş böyük bir ekspedisiyanın təmsalında bu kimi araşdırmaların **subyektiv** və ya **təsadüfi** xarakteri haqqında iki fikrə həmçinin diqqəti cəlb etmək istərdim. ABŞ alimi T.Rays konkret tədqiqatçıların niyyəti ilə əlaqədar olaraq bu çalışmaların subyektiv xarakter daşıya biləcəyini qeyd edir. Biz isə öz təcrübəmiz əsasında təsadüf amilini də nəzərə alırıq. Bir rayona, hətta bir kəndə səfər etmiş tədqiqatçının imkanlarını həddindən artıq dəyərləndirmək çətindir. Axtardığınız informantla görüş baş tutmaya bilər, o kəndi tərk edibsə və ya oxumaq iqtidarında deyildirsə, başqa birisi ilə təsadüfən qarşılaşa bilərsiniz. Qərb alimlərinin dediyinə görə böyük bir araşdırmanı tam şəkildə yerinə yetirmək üçün bölgədə ən azından bir il yaşamaq lazımdır.

Bu kimi mülahizələrdən sonra yenə də 2024-cü ilin Qobustan səfərinə qayıdıraq. Səfər etdiyimiz ərəzi səfalı dağlar qoynunda yerləşir və tərəkəmə əhalisi tərəfindən məskunlaşmışdır. Hazırda yaylaq-qışlaq həyatı əsasən çobanlar tərəfindən davam etdirilsə də, həmin həyat tərzinin dadı insanların damağında hələ də qalmışdır:

*Kənddə qalanda sanki həbsxanada oluram,
Yaylaqda qalanda sanki cənnətdə oluram.*

El arasında yayılmış yeni bir mahnının şeir mətni də doğma təbiəti, bərəkətli bağları və çal-çağırını vəsf edir:

*Acıdərədə yemiş bağı
Tona bağda üzüm bağı
Aşıq Paşanın kefli çağı
Göndərdilər Festivala*

Mahnının söz mətnini az sonra Sündü musiqi məktəbinin elektriki Fəyaz İmamverdiyev çatdıracaqdı. O, qalan bəndlərini də tapıb təqdim etməyə söz verdi.

Sündi, saat 12.00. Rayon ərazisinə çatdıqdan sonra ilk araşdırma məntəqəsi dərə-təpəli landşafta malik, buz bulaqları ilə tanınan səfalı Sündü kəndi oldu. Mədəniyyət Evinin metodisti, xalqın toy-düynələrində isə mahir zurnaçı kimi canla-başla iştirak edən Piriverdi Mərdanovun (1989) təqdim etdiyi musiqi nümunələrinin əksəriyyəti mütəxəssislərə yaxşı bəlli olsa da, onların ifaçı tərəfindən şərh olunması bəzi mühüm cəhətləri nəzərimizə çatdırdı.



Şəkil 1. Fazil Əzizov, Fəttah Xalıqzadə, Fəyyaz İmamverdiyev, Zeynəb Bağırılı

Həmin açıqlamalar elmdə işlənən *musiqinin istehlakı* (Ü.Hacıbəyli), *musiqili davranışlar – musical behaviors* (A.Merriam) kimi anlayışlara işıq tutur. “Cüt-cü”, “Cığatayı”, “Koroğlu cəngisi”, “Sarıtorpaq şikəstəsi”, “Şirvan bulağı”, “Xırdaca”, “Gəlin atlandı”, “Vağzal” kimi oyun və aşiq havaları ifa olundu. Maraqlıdır ki, Şirvan mühitində son iki nümunə digər regionlardan fərqli olaraq eyni havanın sinonimləri kimi deyil, müxtəlif gəlin havaları kimi istifadə olunmaqdadır. Məsələn, zurnaçalan Piriverdinin verdiyi məlumata görə, Kalva və Cəyirli kəndlərində “Gəlin atlandı” və “Şirvan bulağı” bir-birinə çox yaxın havalardır. “Gəlin apardı” ayinində ifa olunan, “Vağzal”dan fərqli olan başqa bir havaya isə xalq rəqs melodiyalarının məhsuldar toplayıcısı, sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Rauf Bəhmənli “Gəlin havası” (2; s. 20) deyir.

Musiqi folklorunda sonuna qədər həll olunmamış suallardan biri də **Cəngi** havalarının oynanılması və digər tətbiqi funksiyaları ilə bağlı idi. Sündü və Təklədə görüşdüyümüz informantların verdiyi bilgiler mütəxəssislərin marağına səbəb ola bilər. Doğrudur, bu janrın, rəqs hərəkətlərini müşayiət etməsi barədə şifahi

fikirilər dolaşır. Lakin sözü gedən səfərə qədər həmin fikirləri təsdiq edən konkret faktlar əlimizdə yox dərəcəsinə idi.

Cəngi havalarının oynanılması barədə zurna ifaçısı Piriverdi Mərdanovun verdiyi məlumat həm maraqlı, həm də inandırıcı oldu. Vaxtikən Piriverdinin babası Cəzair Ötər oğlu Əbdülov (1892-1970) öz həmyerlisi Cavad əmi ilə birlikdə dəsmal yarışında güclərini sınaq, sonra da duet şəklində “Koroğlu cəngisi” havasına oynayırdılar. Az sonra eyni faktı Təklə kəndinin informantı Fazil Mursalı oğlu Əzizov (1953. Təklə) da həmçinin təsdiq edəcəkdə. Orada Cəngi rəqsləri kəndin ağsaqqalları Himəlay və Həşimin birgə ifasında yaddaşlarda qalmış və yenə də duet-rəqs şəklində ifa olunarmış. Maraqlıdır ki, folklorşünas Mahir Ordubadi cəngi rəqslərinin böyük dəstə (15 nəfərdən çox) tərəfindən oynanıldığını söyləyir.

Əvvəllər milli folklor elmində *qurşaq yarışı* ilə yanaşı cəngilərin digər tətbiqi funksiyaları da fərz olunurdu. Azərbaycanın etnoorqanoloq-alimi professor S.Abdullayeva keçmiş zamanlarda cəngilərin müşayiəti ilə döyüşçülərin savaş meydanına getməsinə bir mülahizə olaraq söyləyirdi. Lakin bu gün Sündüdə həmin ənənənin ötən əsrə aid bəzi əks-sədası da eşidilir. Böyük zurnaçı olan Kalvalı Əli Dədə Kərimovun (1874-1962) yaşlı bir həmyerlisindən Pirverdiyə verilən məlumata görə, ustad sənətkar Böyük Vətən Müharibəsi (1941-1945) illərində çağırışçıları Hərbi komissarlığa yola saldıqda da, qələbədən sonra onları qarşıladığda da qara zurnanın qəhrəmani cəngi sədalarından istifadə etmişdir.

Daha bir haşiyə (janr, məqam və ritm məsələləri)



Şəkil 2. Z.Bağırılı, F.Xalıqzadə və P.Mərdanov Sündi Mədəniyyət Evinin qarşısında

– *Cəngilərin janr və üslub xüsusiyyətləri.* Cəngilərin sırf musiqisinə gəlincə demək lazımdır ki, eyni musiqi üslubu xüsusiyyətləri (zurnaçılar dəstəsi, tembr, ritm və məqam) müxtəlif bölgələrdə (məsələn, Şəki, Şirvan, Salyan) yayılmışdır. Digər tərəfdən **cəngi** anlayışının aşiq və rəqs sənəti sahələrində işlənilməsi, eləcə də yallılarla müqayisədə cüzi fərq göstərməsi də diqqətə layiqdir. Ü.Hacıbəylinin məşhur “Cəngi” əsərindən sonra janrın bəstəkar musiqisində təfsiri də maraqlıdır.

Şirvan aşıqlarına məxsus “Gəraylı” havasının iki çərək ölçüsü daxilində cəngi və yallı vəznlərindən ikisinin də istifadəsi məqbul sayılırsa, ağsaqqal zurna ifaçısı Rasim Ələsgərovun fikrincə (Şamaxı, Məlhəm k.), həmin hava məhz cəngi ritmində ifa olunmalıdır. Sənətkar Şirvanda yallı rəqslərinin mövcud olmadığını söyləsə də, bu barədə əks düşüncələr də həmçinin mövcuddur. *Aşiq cəngiləri* ilə *rəqs cəngiləri* arasında da aparıla biləcək müqayisəli təhlillərin əsasında yenə də sahə araşdırmaları durmalıdır.



Şəkil 3. F.Xalıqzadə və Z.Bağırılı zurnaçalan Piriverdi Mərdanovla iş prosesində

– *Arxaik janrların üslubu – modal səssizləri və ritmika barədə.*

Azərbaycan etnomusiqişünaslığı toplama işlərinə xalq musiqisinin üst qatlarından başlamışdır. Bu da tamamilə təbii və qanunauyğun bir hal idi. Lakin ucqar kəndlərdən bəsit folklor nümunələri tapıldıqca yavaş-yavaş onların özünəməxsus üslubu da dərk olunmağa başladı. Arxaik üslubları bu günün qəbul olunmuş nəzəri müddəaları ilə təhlil etmək onların təhrif olunmasına gətirib çıxara bilərdi. Belə ki, bir neçə pillədən ibarət olan məhdud diapazonlu melodiylara klassik məqamların səssizləri mövqeyindən yanaşmaq olmaz.

Məsələn, bir ağıda *re-mi-fa* tonlarından ibarət olan eolik trixordu Bayatı-Şiraz və ya Şur məqamı kimi izah etmək həqiqətə uyğun olmazdı. Trixorddan aşağı yerləşən pillənin **do** yoxsa **do diyez** kim qəbul etmək tam bəlli deyil.

Bu məqsədlə bir muğam ifaçısına yaxınlaşıb geniş mənada anlaşılan sahə araşdırmasına ehtiyac hiss etdik. Muğam sənətkarı fəlsəfə doktoru Toğrul Əsədullayevlə fikir mübadiləsi də sahə araşdırması sayıla bilər. Kamança ifaçısı bu sənətin daşıyıcısı kimi bəsit folklor oxumasını dinlədi və öz fikrini bildirdi. Həqiqətən də trixorddan aşağı notun olmaması məqamı təyin etməkdə çətinlik törədir. Nümunəni bir qədər davam etdirib Şur məqamına çatdırmaq mümkündürsə də, həmin əməliyyatda sənətkarın subyektiv yanaşması özünü göstərdi. Ağının ahəngini **do-diyez** vasitəsilə Bayatı-Şiraza zorla dartıb aparmaq isə mümkün deyildi. Hər halda səssirası və ya qamma təhlillərini muğamlara bağlamaq arxaik folklor havalarında yox, mükəmməl bir sistem olan klassik muğamata və onun təsirinə uğramış melodiyaaların təmsalında məqbuldur.

Daha bəsit görünən **ritmika** mövzusu elmi ədəbiyyatda işlənilsə də, burada tam həllini tapmamış məsələlər də vardır. Təhlillərimiz Rusiya alimləri V.Xolopova və M.Xarlapın nəzəri müddəalarından başlanılmışdır. Məsələn, M.Xarlapa görə ritmik təfəkkürün inkişafında üç başlıca mərhələ olmuşdur. Musiqi, şeir və rəqs sənətlərinin qarşılıqlı təsirləri şəraitində bu mərhələlər aşağıdakı kimi sıralanır: 1.İntonasiyalı (sərbəst) ritmika; 2.Modal (formul tipli) ritmika və 3.Takt (xanə) tipli vurğulu ritmika.

Biz həmin nəzəriyyəyə zaman-zaman üz tutmuş və Azərbaycan musiqisinə tətbiq edib müəyyən qənaətlərə gəlmişik:

– əvvəla, bəhrli ritm düzəni daxilində uzunluqlar nisbətindən əmələ gələn formul/modal ritmika xalq və aşiq musiqisinə tətbiq edildi (1980-ci illər);

– ikincisi, modal ritmika ilə xanə sisteminə keçid dövrü izah olundu (2000-ci illər);

– nəhayət, xalq və aşiq musiqisində xanə sisteminin erkən təzahürləri təyin edildi (2020-ci illər).

Ritm mövzusunə nisbətən asan nümunələrdən başlayıb mürəkkəb hallara keçmək daha məqsədə uyğundur. Biz el havalarının *ağı, bayatı və laylay* kimi janrlarından modal xüsusiyyətlərinə keçmək istərdik. Qeyd olunan janrlardan ilk ikisi – ağı və bayatılar – bəhrsiz, qeyri-metrik zaman təşkilinə əsaslanır və nümunələrin böyük əksəriyyəti ilə öz təsdiqini tapır. Üçüncü sırada gələn laylaylar isə iki qismə ayrılır, onların əski qatları bəhrsizdirlərsə, daha sonralar bəhrə, xanə ölçüsünə salınmışdır.

...Tərəkəmə yurdu olan **Təklə-Sündü** mahalını çobanların tütək havalarından “Çoban bayatı” və “Qoyun ovşarısı”ndan, *qıylama* və *haylamalardan*, eləcə də sağın, nehrə və cəhrə havalarından ayrı təsəvvür etmək çətindir. Təəssüf ki, günümüzdə həyat tərzinin dəyişməsi ilə əlaqədar həmin el havaları seyrək hallarda eşidilir.

Keçmişdə isə “Çoban bayatı” və “Qoyun ovşarı”nın mahir ifaçısı Abdul kişi bu tütək havalarını yaylaqda böyük şövqlə ifa edərdi. Əslində bu və başqa çoban havaları təbiət qoynunda, xüsusilə də yaylaqlarda olduqca gözəl səslənər, təbiətlə musiqi və qeyri-musiqi sədaları sıx vəhdət halında birləşərdi. İstedadlı sənətkar, Azərbaycan Milli Konservatoriyasının dosenti, Əməkdar artist, zurna, balaban, tütək kimi xalq nəfəs alətlərinin mahir ifaçısı Şirzad Fətəliyev “Qoyun ovşarı”nı gur və qışqırıqlı zurnada da səsləndirir. Bir qədər qərribə olsa da, həmin hava elin toy məclislərində çox sevilir. İfaçının fikrincə, tərəkəmə əhlinin həyat və məişətini, əmək məşğuliyyətini əks etdirən “Qoyun ovşarı” elə həmişə dinləyicilərin zövqünü oxşayır. Təəssüf ki, kənd camaatı arasında keçirilən idman oyunları, dəsmal yarışı, qurşaq yarışı və Cıdırı (at çapmasını) müşayiət edən havalar yeni həyat təzi ilə əlaqədar nadir hallarda eşidilir.

Yenə bir həsiyə *Bu gün qadın folklorunun rolu barədə*. Azərbaycan regionlarının autentik folklorunda qadınların xüsusi rolu vardır. Uşaq folklorunu, layla və oxşamaları tədqiq etmiş T.Kərimova öz elmi əsərlərində təbii ki, bu sahəyə böyük əmək sərf etmişdir. Folklor yaradıcılığında qadın ifalarının üstünlüyü Dr. Y.Şipoşu da təəccübləndirmiş və kitabının Antologiyasında öz əksini tapmışdır. Bu cəhət tədqiqatçının ən çox toplamalar əldə etdiyi Şamaxı (Qobustan) folklor mədəniyyəti üçün də olduqca səciyyəvidir. 1999-cu ildə Y.Şipoşla kəndləri gəzib dolaşarkən rast gəldiyimiz **cəhrə iməciliyi** və başqa ənənələr indi gənc və yeniyetmə qızlara tanış deyilsə, əmək folklorunun özünün də yaşadılması sual altındadır. Təəssüf ki, yerli sakinlərə xəbərdarlıq etmədən keçirilmiş səfər zamanı sinədəftər qadınlarla görüşmək imkanı olmadı. Lakin bizə verilən məlumata əsasən fərz etmək olar ki, həmin ənənələr müəyyən dərəcədə aşınmış və canlılığını itirmişdir. Məsələn, ötən əsrin sonunda ayrıca şəkildə icra edilmiş Zikr mərasimi bu gün artıq yas mərasimləri daxilində keçirilir. Xınayaxdı mərasiminin də ümumi tərtibatı və mahnıların tərkibi dəyişmişdir. Ənənəvi Xına gecələri yeniləndiyi kimi onun mahnıları da fərqli olmalıdır. Lakin çox inanmaq istərdik ki, əmək, mərasim və mövsüm nəğmələrinin, ağı, bayatı və laylaların ənənələri unudulmamışdır. Sadəcə onlara yetişmək üçün folklorun zərif daşıyıcıları ilə ünsiyyət əlaqələri qabaqcadan təşkil olunsaydı, real mənzərə daha aydın görünərdi.

Təklə, saat 14.00 Təklə kəndi Uşaq musiqi məktəbinin müdiri Kamran Əhmədov bizim informantlarla (söyləyicilərlə) işləməyimiz üçün yaxşı şərait yaratdı. Əvvəlcə, məktəbin tar sinfi müəllimi, əslən Sündüdən olan Vüqar Allahverdiyev keçmişdə “Tabaq apardı” deyilən toy ayinlərindən ətraflı məlumat verdi.

Kəndin ağsaqqalı Fazil Əzizov (1953) və məktəbin elektriki Fəyyaz İmamverdiyev (1974) el havalarını ifa etməsələr də, musiqinin xalqın həyatında mühüm yer tutmasından həvəslə söhbət açdılar.

Əsl tərəkəmə həyatını gözəl bilən F.İmamverdiyevin söylədiyinə görə, çobanlar qoyun sürülərini və inəkləri yönləndirmək üçün qıylama və haylamalardan, atları çağırmaqdan ötrü fit çalmaqdan istifadə edirlər. O, imkan daxilində özünün

çeşidli boğaz çıxıntılarını, fit və fıstırıq səslərini canlı şəkildə nümayiş etdirdi. Qoyunları duzluğa və ya suya aparmaqda, hamısının bir yerə cəm etməkdə və ya yatağa qaytarmaqda xüsusi çıxıntılardan istifadə olunardı.

İstedadlı el sənətkarları insan boğazında icra edilən əcaib qıylamaları tütək alətinin sehrli musiqi sədalarına çevirmişdirlər. Qoyunların tütək havalarını da “anlaması” və onlara uyğun reaksiya verməsi mədəniyyət və təbiət hadisəsi olaraq, yəqin ki, köçəri tərəkəmələrin qədim kəşflərindəndir. Kəndlilərin təsərrüfat həyatında və musiqi şüurunun inkişafında el havalarının və çıxıntıların rolu böyük olmuşdu. Qıylamalardan oxumalara və çalğılara keçid musiqi şüurunun inkişafına da öz təsirini göstərmişdir.

Fazil Əzizov də tərəkəmə həyatının gözəlliklərindən həvəslə danışdı. Təəssüf ki, kəndlərin həyat tərzini tədricən dəyişir. Bu gün elin-elatın yaylağa köç etməsi ənənəsi zəifləmiş və yalnız təsərrüfatla əlaqədar olaraq, çobanlar öz qoyun sürülərini dağlara aparırlar. Tütək çalğısı kimi, qadınların da inəyi sağarkən oxunmuş olan **eydirmələrə** indi seyrək rast gəlmək olar.

Təklənin ağsaqqalı Fazil kişi isə təbiət qoynunda icra edilmiş el havalarını belə vəsf edir: “Keçmişdə – yaylaqda olsun ya da kənddə – camaat alatoran vaxtda naxırın qayıtmasını gözləyirdi. Qadınlar heyvan damında inəkləri sağarkən **sağın havaları** və ya **eydirmələr** oxuyar, hər həyətdən gələn avazlar bir-birinə qarışar və gözəl ahəng əmələ gətirər, təbiətin səslərinə qarışardı”.

Növbəti haşiyə. İndi də kənd və yaylaqların ab-havasında dolaşan və bir-birinə qarışan səslər dünyasına müasir elmi mövqedən nəzər salaq. Etnomusiqişünaslıq elmi musiqi ilə cəmiyyətin və mədəniyyətin münasibətlərinin davamı olaraq insanların ətraf mühitlə və təbiətlə bağlılığını da öyrənir. Bununla əlaqədar, “**musiqi ekologiyası**” və “**akustik ekologiya**” terminləri də meydana gəlmişdir.

Təbiəti gözlə də anlamaq olur, sözlə də. Eyni zamanda təbiəti qorumaq üçün onun çeşid-çeşid səslərini dinləməyi də bacarmaq lazımdır. Əvvəllər qıylamalar, haylamalar, atları çağıran fit səsləri, eydirmələr, qoyun-quzuların səsləri, inəklərin boynundan asılmış zıncırovlar mahalın rəngarəng səslər dünyasını əmələ gətirərdi. Çuxanlı, Təklə və Sündünün sakinləri deyir ki, indi yaylaqlardan, kəndlərdən gələn səslər az eşidilir.

Müasir dövrdə musiqi çal-çağırını camaat tərəfindən Toy şənliklərində və ya hökumət tərəfindən dövlət tədbirlərində təşkil olunur. Hazırda ansambların tərkibi bir qədər genişləndirilmiş və özündə yeddi alətdən ibarət heyəti birləşdirir – zurna, balaban, nağara, qoşa nağara, qarmon, sintezator və saz.

Bir qədər də Zikr mərasimlərinin durumu barədə danışaq. Ötən əsrin sonlarına qədər Sündü kəndində güclü olmuş həmin mərasim ənənələri bu gün nəzərə cərpacaq dərəcədə dəyişmişdir. Əvvəllər müstəqil şəkildə icra edilən bu dini mərasim hazırda yaslarda özünə yer almışdır. Dini mərasimin yeni kontekstə köçürülməsi, yəni rekontekstuallaşdırılması onun mündəricəsini də xeyli dəyişməlidir.

Lakin köhnə və yeni mərasim formalarının müqayisəsindən ötrü Zikr məclislərini müşahidə edib video-lentə almaq lazımdır.

Son söz əvəzi. Qaş qaralır, şər qarışırdı. Doğrusu, gəlişimiz yerli sakinlər üçün bir qədər gözlənilməz olmuşdu. Lakin biz öz axtarışlarımızda yerli sakinlərin köməyinə arxalanırdıq və səfər öncəsi ümidlərimiz özünü doğrultdu. Təəssüf ki, digər məntəqələrlə bəzi telefon bağlantıları baş tutmadı. Haralarasa gedilməsi və ya kimlərinsə Təkləyə dəvət olunması ehtimalı da get-gedə azalırdı. Buna baxmayaraq, söyləyicilərin söyləri sayəsində gələcək səfərlər üçün maraqlı folklor daşıyıcıları ilə görüşlər, müəyyən mərasimlər və aşıqlar hədəfə alındı. Onların arasında Xınayaxdı mahnılarını qeyd etmək lazımdır. Bu ənənə Şirvanda (məsələn, Şamaxı və Qobustan rayonlarında) yaxşı məlum olsa da, mahnılar əsasən mərasimdən kənarda, Şamaxının Zarat və Məlhəm kəndlərində və Sündüdə (Qobustan r-nu) yazıya alınmışdır. (Y.Şipoş, 1999). Sündü Mədəniyyət Evinə bizə verilən məlumata əsasən noyabr ayında bir neçə Xına gecələri gözlənilir və onların musiqi tərtibatında müasir təmayüllər özünü göstərir.

Beləliklə, Qobustanın bəzi kəndlərinə etdiyimiz sırf kəşfiyyat xarakterli səfərin nəticələrindən razı qalmaq olar. Yuxarıda musiqi folkloru nəzəriyyəsinin bəzi cəhətlərindən də (sahə araşdırmaları nəzərə alınmaqla) bəhs etdik. Bütün musiqi müşahidələri ictimai-mədəni kontekstdə aparılmışdı. Maraqlı məlumatların dəyəri isə yerli folklor mədəniyyətinin daşıyıcılarından alınmış və gələcəkdə etibarlı nəticələrin çıxarılması üçün bir təməl hazırlamışdır. Növbəti səfərlərin və tədqiqatların daha uğurlu olacağı ümidləri ilə biz rayonu çox yaxşı əhval-ruhiyyədə tərk etdik.

ƏDƏBİYYAT:

1. Азербайджанская инструментальная музыка. Составитель, вступительное слово и нотные записи С.А.Абдуллаевой. – М.: Музыка, – 1990, – 95 с.
2. Bəhmənli R.B. Azərbaycan gəlin havaları. – Bakı: Elm və Təhsil, – 2021, – 36 s.
3. Hacıbəyov Ü.Ə. El musiqisi haqqında. Seçilmiş əsərləri. Ç.: Yazıçı, – 1985, – s.183-184
4. Xalıqzadə F.X. Üzeyir Hacıbəyli və folklor. – Bakı: Şərq-Qərb, – 2014, – 288 s.
5. Xalıqzadə F.X. Şamaxı folklor musiqi ənənələrinin tədqiqinə dair (*beynəlxalq əməkdaşlığın bəhrəsi*). // “Ulu öndər Heydər Əliyev İrsində Multikultural Dəyərlər və Tolerant Dəyərlər”. Beynəlxalq Elmi Konfransın Materialları. 3-5 may, 2016-cı il. – Bakı: 2016, – s.400-4002
6. Şipoş Yanoş. Azərbaycan el havaları. Musiqinin ilkin qaynaqlarında. – Bakı: 2006, – 506 s.
7. Гусейнли Б.Х; Керимова Т.М. Али Керимов. М.: Сов. композитор, – 1984, – 40 с.
8. Rice, Timothy. Ethnomusicology. A Very Short Introduction. Oxford University Press. 151 p.

Fattakh KHALIG-ZADE
Azerbaijan National Conservatory
Professor, Ph.D Art studies

ON OCCASION OF ONE DAY TRIP

Abstract: *One of the most important tasks of Azerbaijan National Conservatory's teachers and students is to collect and study folk music samples. Though a study of folk music heritage may have a plenty of aims, in all circumstances researchers must to hardly work and desire in order to gain satisfactory achievements This rule had not been an exclusion also during a brief field trip accomplished in mountainous spot of the Gobustan district of Republic of Azerbaijan, embracing three villages - Chukhanly, Tekle and Syundi. Professor F.Khalig-zade and master' student Z.Bagirli were aimed to discover potentials for the forthcoming researches. Changes occurred at the first quarter of the 21st century, an observation made in accordance with the latest results from the both wings of ethnomusicology together with a desire to gather new materials and information allow to make more lasting expedition in the same area and beyond.*

Keywords: *folklore, folk music, field work, song, dance tune, work song, ceremonial music, Ashiq tunes, contemporary music*

Фаттах ХАЛЫК-ЗАДЕ
Азербайджанская национальная консерватория
профессор, доктор философии по искусствоведению

ПО ПОВОДУ ОДНОДНЕВНОЙ ПОЕЗДКИ

Резюме: *Одной из важных задач, возложенных на преподавателей и студентов Азербайджанской национальной консерватории, являются сбор и изучение образцов народной музыки. Исследование сокровищницы родной фольклорной музыки может преследовать различные цели, достижение которых требует от специалистов огромного опыта, серьёзной целеустремлённой работы и обновления материалов в изменившейся социально-культурной ситуации. В течении одного дня профессору Ф.Халык-заде и магистранту З.Багирли удалось найти фольклорные напевы и интересную информацию, определить для следующих собирательных работ потенциальных исполнителей. Динамика развития жанров фольклора, наблюдения над современным состоянием народного творчества и новейшие идеи обеих направлений этномузыкологической науки таят в себе богатые возможности для будущих практических и теоретических исследований.*

Ключевые слова: *фольклор, народная музыка, полевые работы, ашыгские напевы, трудовые и обрядовые песни, современный фольклор*

Rəyçilər:

AMK-nın professoru, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Lalə Hüseynova;
AMK-nın baş elmi işçisi, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Fazilə Nəbiyeva

Nəsibə CƏFƏROVA

AMK-nın dissertantı

Ünvan: Yasamal r. Ə.Ələkbərov küç. 7

Elmi rəhbər: Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru,
dosent Fəxrəddin BaxşəliyevE-mail: ceferova-nesibe@mail.ru

DOI: 10.62440/AMK2024-3.s.51-63

QODU-QODU MƏRASİM NƏĞMƏSİNİN VARIANTLARI HAQQINDA

Xülasə: Məqalə Azərbaycan folklorunun bir janrı olan “Qodu-qodu” mərasiminə həsr edilmişdir. Bu mərasimin respublikamızda yayılma coğrafiyası, forma, məzmun, vokal və oyun müxtəlifliyi, variantlılığı və digər səciyyəvi xüsusiyyətləri araşdırılır. Həmin xüsusiyyətləri nümayiş etdirmək məqsədilə bir sıra folklorşünasların, eləcə də müəllifin dissertasiya işi çərçivəsində təşkil etdiyi fərdi ekspedisiyalar zamanı Qax, Şəki, Balakən rayonlarından, hal-hazırda Bakıda yaşayan Naxçıvan, Qərbi Azərbaycan, Qarabağ əsilli nümayəndələrdən əldə etdiyi “Qodu-qodu” mərasim nəğmələrindən nümunələr göstərilmişdir. “Qodu-qodu” mərasimlərində ifa edilən nəğmələrin mətn və musiqi variantlığının araşdırılması məqalənin əsas məqsədlərindən biri kimi təqdim olunur. Bu istiqamətdə aparılan araşdırmalar əsasən nəğmələrin notlaşdırılması, ritm, faktura, poetik mətn, məqam, musiqi baxımından müqayisəli təhlili aspektlərini əhatə edir. Tədqiqat işində həmçinin, digər türkdilli xalqların folklorunda müxtəlif adlar daşıyan “Qodu-qodu” mərasim nəğmələrindən nümunələr qeyd etməklə bərabər, onların bəzi oxşar və fərqli xüsusiyyətləri təhlil edilir.

Açar sözlər: Azərbaycan mərasim folkloru, “Qodu-qodu” mərasimi, qədim mərasim musiqisi, müqayisəli təhlil

Azərbaycan xalqı çox qədim zamanlardan xalq mahnıları, rəqsləri, o cümlədən musiqi alətlərində ifa olunan müxtəlif janrlarda çoxsaylı havalar yaratmışdır. Bu folklor nümunələri xalqımızın qədim tarixini, soy kökünü qoruyub saxlayaraq bu günümüzlə bir mənəvi körpü rolunu oynamışdır. Bu baxımdan folklor nümunələrinin toplanması və elmi təhlilinin aparılması əhəmiyyətli məsələlərdəndir. Folklor nümunələrini toplamaq üçün çoxsaylı ekspedisiyalar təşkil olunmuş, müxtəlif janrlara aid yeni nümunələr, o cümlədən mərasim havaları toplanmışdır. Adətən bu ekspedisiyalar zamanı hər hansı bir nümunənin müxtəlif variantları da toplanır ki, bu da etnomusiqişünaslığa yeni töhfə kimi qəbul edilir. Bu baxımdan məqalədə toplanan “Qodu-qodu” mərasim havalarının və onların variantlıq

aspektlərinin araşdırılmasına cəhd edilmişdir. İlk olaraq bu folklor nümunələrinin tarixi köklərinə nəzər salaq.

Qədim zamanlardan bu günədək, bir qayda olaraq, “Qodu-qodu” mərasimi kütləvi şəkildə keçirilib. “Qodu-qodu” mərasimi haqqında müxtəlif antologiyalarda bəhs olunması, folklorşünaslar tərəfindən qədim dövrlərin musiqi adət-ənənələrinin öyrənilməsi elmi maraq doğurur. “Qodu-qodu” nəğməsinin variantlarının araşdırılması və toplanmış folklor nümunələrinin notlaşdırılaraq gələcək nəsillərə çatdırılması qarşıya qoyulan əsas məqsədlərdəndir. Eynilə də mövcud nümunələrin not yazılarının araşdırılması, “Qodu-qodu” nəğmələrinin melodiyasının notlaşdırılması gənc tədqiqatçıların başlıca vəzifələrindən biridir. Ümumiyyətlə, düşünürük ki, hər hansı folklor nümunəsi haqqında daha müfəssəl məlumat əldə etmək üçün onun variantlarının toplanması və müqayisəli təhlil edilməsi əhəmiyyətli məsələdir.

“Qodu-qodu” mərasim nəğmələri Azərbaycan folklorşünaslığında

Qodu-qodu sözünün mənası dəqiq məlum olmasa da, onunla bağlı müxtəlif mülahizələr yürüdüldür. Bəzi mənbələrə görə bir məfhum kimi “Qodu” sözünün odla bağlılığını və ya farsca “günəş ilahəsi” kimi “xuda” sözü ilə əlaqələri olduğu fikirlərini nəzərə alsaq, bu sözün daha çox ingilis dilində Tanrı mənasında olan “God” (Qod) sözü ilə məna cəhətdən bağlı olduğunu ehtimal etmək olar [2, s. 5]. Bir çox tədqiqatçılar “Qodu-qodu” oyunu haqqında müxtəlif fikirlər söyləmişlər. Məsələn, filologiya üzrə fəlsəfə doktoru Məleykə Məmmədova “Xalq oyun və tamaşalarının tipologiyası Azərbaycan və Anadolu nümunələri” adlı elmi işində qodu-qodu mərasimiylə bağlı belə qeyd edir: “Qodu-qodu” (bu mərasimə “Hodu-hodu” “Güdü-Güdü”, “Düdü-Düdü”, “Qudu-Qudu”, “Hodu-Hodu”, “Kos-Kosa” deyilir) oyun-tamaşaya təkcə Novruzda deyil, ilin başqa vaxtlarında da təsadüf olunurdu” [22, s.65].

Bu mərasimlə bağlı bir çox folklorşünaslar tərəfindən müəyyən araşdırmalar aparılmışdır [15; 3; 1; 18; 15; 8]. Respublikamızın bir çox yerlərində “Qodu-qodu” mərasiminin keçirilməsi ilə bağlı bəzi mənbələrdəki məlumatları nəzərdən yetirək. Məsələn, folklorşünas Azad Nəbiyev “Nəğmələr, inanclar, aşığılar” kitabında qeyd edir: “*Qubanın Qonaqkənd kəndində də Qodu-qodu mərasimi keçirilir. Günəşin çıxmasını arzulayan insanlar Baba dağından gətirilmiş ocaq başına yığılıb oxuyurlar*” [17, s.12-13].

Azərbaycanın bir çox bölgələrində, o cümlədən, Qarabağ, Zəngəzur mahalına aid Qodu mərasimi ilə bağlı nümunələrə rast gəlinir. Zəngəzur mahalından toplanan Qodu-qodu nəğməsinin mətni iki variantda yayılmışdır. Hava yağışlı olanda günün çıxması üçün çömçəyə bir parça keçirərək qapılara düşüb birinci mətni oxuyardılar. Bu mətni 1949-cu il təvəllüdlü, əslən Kəlbəcərli, hal-hazırda Gəncə şəhərində yaşayan Aslan Süleyman oğlu Ələkbərov oxuyub:

Kodu gördüyün varmı?

Koduya salam verdiyin varmı?

Kodu gedənnən bəri,
Gün üzü gördüyün varmı? [4, s. 236-237]
İkinci mətni isə 1946-cı il təvəllüdlü əslən Kəlbəcərli, hal-hazırda Yevlax şəhərində yaşayan Süleyman Mehralı oğlu Ələkbərov oxuyub:

Qodu-qodu gördüyün varmı?
Qoduya pay verdiyin varmı?
Qodu gedənnən bəri,
Gün üzü gördüyün varmı?

Birinci variantda “Qodu-qodu” ifadəsi hər f dəyişkənliyi ilə “Kodu-kodu” kimi oxunur [4, s. 90]. Hər iki mətn arasında sözlərin dəyişməsi baş verir.

Mövzu ilə əlaqədar tədqiqat apararkən Neftçala rayonunda Novruz bayramı zamanı bu nəğmənin oxunduğu qeyd olunan daha bir mənbəyə rast gəldik:

– Kosa nə issiyir?
– Pissi.
– Dal...nan çıxsın tüssi.
– Kosa nə issiyir?
– Qakka.
– Əyağında falakka.
– Kosa nə issiyir?
– Əpbəy [19, s.111]

Folklorşünas alim Həmid Əbdülhəlimov “Azərbaycan folklor antologiyası” kitabında “Qodu-qodu” mərasimi haqqında Şəkidən topladığı Qodu-qodu mərasimindən çoxlu sayda nümunələr nəşr etdirmişdir. Bu kimi mərasimlərin Şirvan (Qobustan, Hacıqabul, eləcə də Ağsu, Kürdəmir), Qazax və s. bölgələrdə də keçirildiyi haqqında məlumatlara rast gəlinir [20]. “Qodu-qodu” mərasimi ilə bağlı bir məlumat da olduqca maraq doğurur: *“Keçmiş zamanlarda bu mahnını “Veysəlqara gəzəndə” oxuyarmışlar. Yağış çox yağanda gəzişib oxunan mahnılara “Veysəlqara gəzmək” deyirmişlər. Odur ki, Veysəlqaranı Qodu-qodunun bir variantı saymaq olar”* [20, s. 345-346].

Qədim tarixə malik olan bu mərasim əksər türk xalqlarında da mövcuddur. Türk folklorşünası Didem Bayar Çələbi tədqiqat işində Anadoluda “Gode-Gode”, “Dode-Dode” və başqa adlarla oynanılan “Qodu-Qodu” oyunun fərqli variantlarının da mövcud olduğunu qeyd edir [6, s.109]. Hacılar Valeh “Azərbaycan folkloru antologiyası” kitabında “Qodu-qodu” mərasiminin Gürcüstanda da mövcud olduğu fikrini təsdiqləmiş və “Dodu-dodu” sözləri ilə oxunduğunu bildirir və nümunə də qeyd edir [12, s.42-43]. Mənbələrin birində belə bir maraqlı məlumatla rastlaşdıq: *“Azərbaycanda da mərasimlər müəyyən forma və məzmun dəyişikliyinə uğramışdır, lakin onların əksəriyyəti hələ də keçirilməkdə davam edir. Bəzi mərasimləri, o cümlədən Qodu-Qodu mərasimlərini müxtəlif basqılardan qorunmaq üçün onlar uşaq oyunları şəklində ifa olunmuşdur”* [13, s.150].

“Qodu-qodu” mərasimi musiqidə

“Qodu-qodu” mərasimi uzun tarixi inkişaf yolu keçərək folklorumuzun ayrılmaz hissəsinə çevrilmişdir. Bu fakt folklor nümunələrinin qədimliyini qoruyub saxladığının təzahürüdür. Azərbaycan musiqi folklorunun toplanması, nota salınması və nəşri sahəsində böyük xidmətlər göstərmiş etnomusiqişünas Fəttah Xalıqzadə Qax rayonundan çoxlu sayda musiqi folkloru nümunələri toplamış və öz məqalələrində əks etmişdir. Belə folklor nümunələri arasında “Qodu-qodu” mərasimiylə bağlı musiqi xüsusilə seçilir. Həmin nümunələr bu mərasimin öyrənilməsi yolunda atılan daha bir addım kimi elmi əhəmiyyətə malikdir [22].

İfaçı: Ayna Əzizova

Nümunə № 1.

Qodu-qodu

Not yazısı: F. Xalıqzadə

A qo-du qo-du, qo-du nə-di Qo-du-ya sa-lam ver - mə-di.

Qo - du dağ-dan gə-lin - cə. Qo-du-ya oğ-lan ol - ma - dı.

Ha du-rum hut - du-rum Çöm - çə - lə - ri dol - du-run.

Az ve - rə - nə qız ol - sun. Çox ve - rə - nə oğ - lan ol - sun.

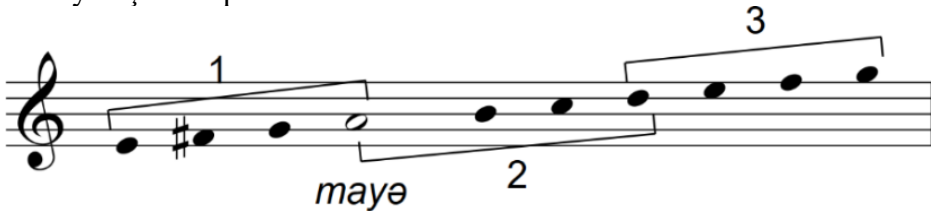
Bu qədim “Qodu-qodu” nəğməsinin musiqi quruluşu belədir: $A+AI$. Melodiya iki cümləli melodik sətir formasındadır. A cümləsində iki ibarəyə bölünür: $4\ xanə+4\ xanə$. C səsiylə başlayan melodiya ilk iki $xanə$ c səsi təkrarən səslənir, daha sonra xalis kvarta ($X4$) sıçrayışıyla g səsinə üçüncü $xanə$ başlayır. G səsinə gəzişərək yenidən c səsinə sıçrayış olunur. a ibarəsiz a səsinin təkrarı ilə tamamlanır. Növbəti al ibarəsi, a ibarəsi ilə melodiya, ritm baxımından oxşarsa da, ilk $xanə$ dən g səsinə c səsinə edilən sıçrayışla fərqlilik yaradır. İkinci cümlə punktir ritmlə başlayır.

F.Xalıqzadənin topladığı melodiyanın ritmik quruluşu aşağıdakı kimidir:



A səsinə dayaq pərdəsi kimi yönəlməsi melodiyanın sonunu hazırlayır. Sonuncu ibarənin ikinci cümləsində *a* səsi təkrarlanır. Bu da bir daha melodiyanın *a* mayəli şur məqamına əsaslandığını göstərir. Adətən 6/8 vəznə əsasında qurulur və musiqi dilinin semantik zənginliyi ilə seçilir.

A mayəli şur məqamının səs düzüümü:



Fəttah müəllimlə söhbətimiz əsnasında məlum oldu ki, bu mərasim xalq şairi Abdulla Şaiqin məqalələr toplusunda yer almışdır. O, həmçinin bu mərasimin türkmənlərdə də mövcud olduğunu bildirir: [9]

Ay terek gün terek

Bizden size kim gerek

Qodu-qodu mərasiminin tədqiqi sahəsində folklorşünas Günay Məmmədovanın gördüyü işlər maraqlı və dəyərlidir. Nümunə kimi onun “Naxçıvan musiqi folkloru” kitabındakı Qodu-qodu mərasimində oxunan nəğmənin not nümunəsini [16, s, 204] təqdim edirik:

Nümunə № 2.

Godu - godu

Not yazısı: G. Məmmədova

Go-du - go-du gör - dü - yü - nüz var - mı Go-du - ya sa-lam
ver - di - yi - niz var - mı Go-du ge-dən - nən bə - ri
Gün ü - zü gör - dü - yü - nüz var - mı Go-du - nu at - dan
dü - şü - rün Go-du - ya süd - dü aş bi - şir - rin Go-du sa-bah gün
çı - xar - ma - sa Vı - rın at - dan dü - şü - rün.

G.Məmmədovanın Naxçıvan bölgəsindən yazıya aldığı “Qodu-qodu” məqalə müəllifinin təhlili aşağıdakı kimidir: “Nəğmənin [16] melodiyası, musiqinin ritmik quruluşu, tempi, ən əsası isə məqam xüsusiyyətləri digər nümunələrdən fərqlənir. Eyni zamanda, bəzi xüsusiyyətlərinə görə oxşarlıq vardır.” Bu melodiyanın musiqi quruluşu: $A+B$ 11 *xanə*+8 *xanə*.

Bu folklor nümunəsi iki cümləli melodik sətir formasındadır. Burada F.Xalıqzadənin topladığı melodiya fərqli olaraq sıçrayışlara demək olar ki, rast gəlinmir. *A* cümləsində notların dəyişkənliyi, punktir ritmi, pauzalar bir-birini əvəzləyir. *Fis* notunda başlanan cümlə *e* notunda tamamlanır. İkinci cümlə *B* (Nümunə № 1.) ilə ritm və melodiya baxımından oxşarlıq yaranır. İkinci cümlə birinci cümləyə nisbətən qısalığı və registrin daha aşağı pillələrindən oxuduğuna görə fərqlənir. Nəğmənin *e* mayəli rast məqamına əsaslanması digər nümunələrdən fərqləndirən əsas cəhətdir.

Fərdi ekspedisiyamız zamanı Qərbi Azərbaycanın Ağbaba mahalındakı Amasiya rayonunun Daş kəndində 1968-ci il təvəllüdlü Musayeva Savad Elbəy qızı bizə bir çox dəyərli məlumatlar verərək öz kəndindəki yaşlılardan (və ya ağsaqqallardan, ağbirçəklərdən) eşitdiyi “Godu-godu” nəğməsini oxudu. Azərbayca-

nın bir çox bölgələrində oxunan bu nəğmənin oxunuşunun orijinallığı, bizi bu folklor nümunəsini müqayisəli təhlil etməyə sövq edir:

Nümunə № 3.

Not yazısı: Cəfərova Nəsimə

Qodu-qodu

A Qo - du Qo - du gəl - sə - nə

Gə - li - hib sa - lam ver - sə - nə

Çöm - çe - ni dol - dur - sa - ha - na

Qo - du - ya sa - lam ver - sə - nə

Savad xalanın oxuduğu melodiyanın quruluş formulu belədir: $A+A1 \ 4 \ xanə+4 \ xanə$. İki cümləli melodik sətir formasındadır. A cümləsindəki iki ibarə eynilə bir-birinin təkrarıdır. Mayənin üst aparıcı tonunda başlanan melodiya həmin notun təkrarı üzərində və mayədə gəzişərək yenidən öz yerinə qaydır və təkrarlanır. İkinci cümlə birinci cümlənin böyük sekunda yuxarı sekvensiyasının eynilə təkrarıdır. Onun oxuduğu melodiya digər nümunələrdən fərqli olaraq sıçrayışlarla yox, böyük sekunda intervalı münasibətində cərəyan edir. Hər iki cümlə ritm, faktura baxımından eynidir. Melodiyanın ritmik quruluşu aşağıdakı kimidir:

Nümunə № 3.

“Qodu-qodu” nəğməsi *d* mayəli şur məqamına əsaslanır. Melodiya şur məqamının alt tetraxordunun səslərində qurulmuşdur. Diapazonu böyük tersiya həcmindədir. *d* mayəli şur məqamının səs düzüümü aşağıdakı kimidir:

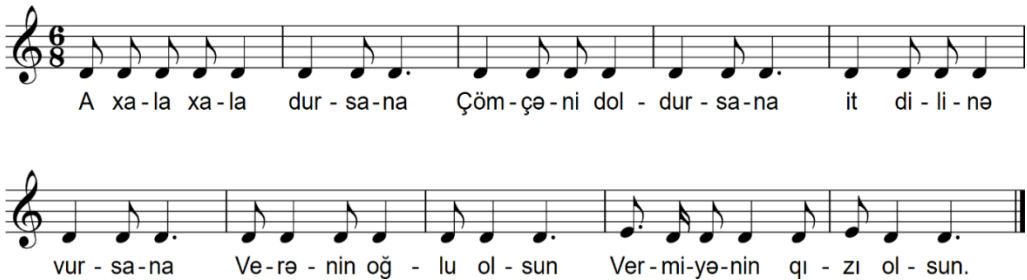


Şəki rayonunun Baş Göynük kənd sakini 1941-ci il təvəllüdlü Məkkə Məcidova bizə “Qodu-qodu” mərasimi haqqında məlumat verdi. İnformantın dediyinə görə bu nəğmə əvvəllər tez-tez ifa olunsaydı da hal-hazırda unudulmaq üzrədir. Məkkə Məcidovanın oxuduğu nəğmənin digər folklorşünasların topladığı “Qodu-qodu” nəğmələri ilə müqayisə etdikdə məlum olur ki, bu nəğmənin digərləri arasında həm oxşar, həm də fərqli cəhətləri də az deyil.

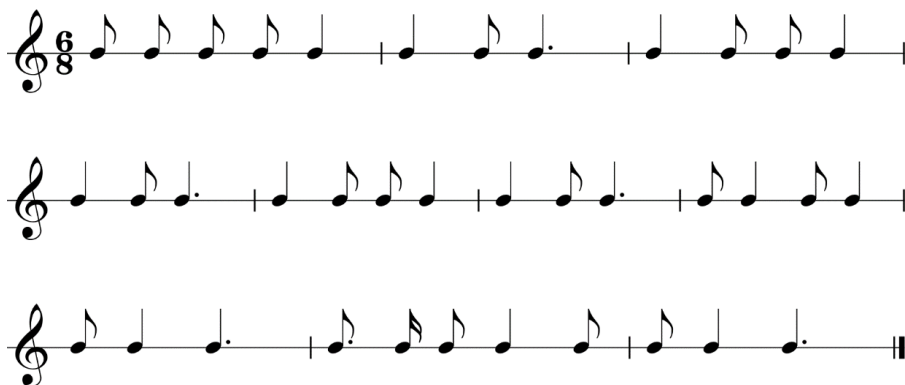
Nümunə № 4.

Qodu- qodu

Nota köçürdü: Cəfərova Nəsimə



Nəğmənin quruluşu aşağıdakı kimidir: $a+a1+a1+a2+a3$. Hər bir ibarə iki cümlədən ibarətdir: I ibarədə melodiya *d* səsinin təkrarı ilə başlayır. *a1* ibarəsi demək olar ki, melodiya və ritm baxımından *a* ibarəsinin təkrarıdır. *a* və *a1* ibarələrində fərq yalnız birinci xanədəki notların sayındadır. III ibarə də II ibarənin eynilə təkrarıdır. *a2* ibarəsi *a* və *a1* ibarəsiylə eynidir. Cüzi fərq ilk xanənin ritmindədir. *a3* ibarəsi isə əvvəlki ibarələrdən melodiya və ritm cəhətdən bir az fərqlənir. İlk dörd ibarə *d* səsinə başlayırsa beşinci ibarə *e* səsinə başlayır. Ritm cəhətdən punktir ritmə rast gəlinir ki, bu da ibarəni digər ibarələrdən fərqləndirir. Nəğmənin ritmik quruluşu aşağıdakı kimidir:



Təhlil etdiyimiz not nümunəsi *d* mayəli şur məqamına əsaslanır. Azərbaycan şifahi peşəkar musiqisində şur ən çox yayılan məqamlardan biri hesab edilir və dinləyicidə şən, lirik əhval-ruhiyyə yaradır [11, s.19]. Melodiyanın diapazonu çox kiçikdir (b2) və səs düzümü *d* mayəli şur məqamının səs qatarı aşağıdakı kimidir:



Qodu-qodu mərasim nəğmələrinin müqayisəli təhlili

“Qodu-qodu” mərasimi Anadolu, Gürcüstan, Azərbaycanın bir çox bölgələrində keçirilir [6]. Aşağıdakı cədvəldə “Qodu-qodu” nəğməsinin müxtəlif informantlar tərəfindən təqdim olunmuş və ayrı-ayrı illərdə etnomusiqişünasların nota aldıkları variantların müəyyən parametrlər üzrə müqayisəsi verilmişdir.

Folklor nümunəsi	Nota alanın adı və soyadı	Məqam	Musi-qi ölçüsü	Forması	Formanın hissəsi	Diapazonu
Nümunə №1	Fəttah Xalıqzadə	Fis mayeli segah	6/8	Period	2 cümləli period I cümlə tam kadans II cümlə tam kadans	Xalis kvarta (X4)
Nümunə №2	Günay Məmmədova	<i>e</i> mayeli rast	6/8,	Period	2 cümləli period I cümlə tam kadans II cümlə tam kadans	Böyük seksta (B7)

Nümunə №3	Nəsibə Cəfərova	<i>d</i> mayəli şur	3/4	Period	2 cümləli period formasında yazılmışdır.	Böyük tersiya (B3)
Nümunə №4	Nəsibə Cəfərova	<i>d</i> mayəli şur	6/8	Period	2 cümləli period I cümlə tam kadans II cümlə tam kadans	Böyük sekunda (B2)

Cədvəldə göründüyü kimi, “Qodu-qodu” nəğməsinin variantları sadə dövr quruluşundadır. Yuxarıdakı cədvəldən məlum olur ki, melodiyanın forma xüsusiyyətlərinin təhlili ayrı-ayrı variantlarda Naxçıvanda toplanan nəğmələrə nisbətən daha iri həcmli və böyük seksta diapazonu ilə yanaşı, formanın genişlənməsi müşahidə olunur. Melodik təhlillərin görünür ki, Nümunə № 1 və Nümunə № 2-də enmə-yüksəlmə, digər variantlarda isə sıçrayışa rast gəlinmir və diapazonu çox kiçikdir. Poetik mətn baxımından Qax və Şəkiddən toplanan nümunələr bir-birinə oxşayır. Naxçıvan bölgəsi isə həm sözlərinə görə, həm də “Qodu” yox “Godu” deyilişinə görə fərqlənir. Məqam baxımından fərq özünü göstərir. Bu nəğmələrin rast, şur, segah məqamının intonasiyalarında qurulması ölkəmizdə “Qodu-qodu” nəğməsinin məqam baxımından çox variantlılığını sübut edir. Naxçıvan bölgəsində toplanan “Godu-godu” kvadrat period olmaması ilə digər regionlardan seçilir. Metr-ritmik baxımından Qərbi Azərbaycandan topladığımız nümunə № 3 digərlərindən fərqlənir. Bu nəğmələrin müqayisəsi onların forma, melodik, ritmik quruluş xüsusiyyətlərinin oxşar və fərqli cəhətlərini üzə çıxarmaq üçün maraqlı tədqiqat materialıdır. Müqayisəli təhlillərin aparılması “Qodu-qodu” nəğməsinin variantları arasında arxaik nümunələrin tarix ərzində dəyişikliyə uğramasını, təkmilləşməsini və geniş yayılmış nümunələrə çevrilməsini aşkar etməyə imkan verir.

Nəticə

Tədqiqat nəticəsində məlum olmuşdur ki, “Qodu-qodu” mərasim musiqisi uzun tarix boyu özünün ilkinliyini, autentikliyi qoruyub saxlamaqla yanaşı, həm də forma quruluşu, ritmik, variantlıq baxımdan zənginləşmiş, Azərbaycanın bir çox bölgələrində geniş yayılmışdır. “Qodu-qodu” mərasim nəğməsinin variantlarında spesifik cəhətlər vokal şəkildə ifa edilməsi konkret nümunələrlə əsaslandırılmışdır. Məqalədə “Qodu-qodu” nəğməsinin Azərbaycanda və onun hüdudlarından kənarda keçirilməsi ilə bağlı əldə etdiyimiz ətraflı məlumatlar öz əksini tapmışdır. Həmçinin, müəllifin dissertasiya işi çərçivəsində təşkil etdiyi fərdi ekspedisiyalar zamanı Qax, Şəki, Balakən rayonlarından topladığı, eləcə də hal-hazırda Bakıda yaşayan Naxçıvan, Qərbi Azərbaycan, Qarabağ əsilli yaşlı nəsil nümayəndələrindən əldə etdiyi çoxsaylı “Qodu-qodu” nəğməsi nümunələrindən nota aldığı, ritm, faktura, poetik mətn, məqam, musiqi baxımından müqayisəli

təhlili aparılmış bir sıra nümunələr verilmişdir. Eləcə də digər folklorşünasların əvvəllər topladığı bir neçə “Qodu-qodu” nəğməsinin musiqi təhlili aparılmışdır. Azərbaycanın müxtəlif bölgələrində ifa olunan “Qodu-qodu” nəğmələrinin mətn və musiqi variantlığının əldə edilməsi tədqiqat işinin əsas araşdırmalarından biri kimi qeyd edilmişdir. Göstərilir ki, bir sıra folklor janrlarına nisbətən “Qodu-qodu” xalq yaradıcılığı nisbətən az tədqiq edildiyi üçün bu istiqamətdə nümunələrin toplanması, nota alınması, musiqi təhlilinin aparılması və s. Etnomusişünaslıq elmi üçün olduqca əhəmiyyətli bir işdir. Eyni zamanda bu sahə üzrə aparılan araşdırmalar gənc tədqiqatçılar üçün geniş imkanlar yaradır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Allahmanlı, M.Q. Azərbaycan Qərb bölgəsinin mənavi mədəniyyətindən (tarixi-etnoqrafik tədqiqat) / M.Q.Allahmanlı. – Bakı: Nurlan, – 2011, – 176 s.
2. Azərbaycan Dilinin İzahlı Lüğəti (4 cildə). – Bakı: Şərq-Qərb, II cild, – 2006, – 672 s.
3. Azərbaycan ədəbiyyat tarixi. On cildə, I cild. Şifahi xalq ədəbiyyatı. – Bakı: Elm, – 2018, – 1072 s.
4. Azərbaycan folkloru antologiyası. XII kitab. Zəngəzur folkloru / Toplayanı və tərtib edənləri V.Nəbioğlu, M.Kazımoğlu, Ə.Əsgər. – Bakı: Səda, – 2005, – 464 s.
5. Azərbaycan etnoqrafiyası. I cild. – Bakı: Elm, – 1988, – 144 s.
6. Çelebi, D.B. Türkiyə və Azərbaycan'daki Çocuk Oyunları ve Oyuncaklarının Karşılaştırmalı İncelemesi / Yüksek lisans tezi / – Muğla: Muğla Üniversitesi. – 2007, – 294 s.
7. Əbdülhəlimov, H.Ə. Azərbaycan folklor antologiyası, VI kitabında (Şəki folkloru - II cild). – Bakı: Səda, – 2002, – 366 s.
8. Fərzəliyev T; Qasımlı M. Azərbaycan folklor antologiyası. Naxçıvan folkloru. – Bakı: Sabah, – 1994, – 388 s.
9. Fəttah Xalıqzadə ilə müsahibə. 06.04.2022
10. Gözəlov, F.X; İmanov M.K; Rüstənzadə İ.F; T.T.Orucov; Abbasov E.H. Qarabağ xalq oyunları və meydan tamaşaları. B.: Azərbaycan Respublikasının Prezidenti yanında Elmin İnkişafı Fondu, – 2017, – 280 s.
11. Hacıbəyli, Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. – Bakı: Şərq-Qərb, – 2019, – 360 s.
12. Hacılar, V. Azərbaycan folklor antologiyası, XXII kitab (Borçalı-Qarapapaq folkloru). – Bakı: Nurlan, – 2011, – 444 s.
13. Həsənzadə, A.H. Folklorşünaslığa giriş (dərs vəsaiti). – Bakı: Elm və təhsil, – 2015, – 260 s.
14. Qaralova, N.Z. Azərbaycan və İran “Şur” dəstgahlarının müqayisəli təhlili / Sən.üz.fəl.dok.al.ü. dis / – Bakı: – 2013, – 157 s.
15. Məmmədova, M.N. Xalq oyun və tamaşalarının tipologiyası (Azərbaycan və Anadolu nümunələri əsasında) / Sənəts. üzrə f.dok. dis. – Bakı: – 2015, – 314 s.
16. Təhmasib, M.A. Məqalələr. Tərtib edənlər: M.Cəfərli, O.Əliyev. – Bakı: Elm, – 2005, – 219 s.

17. Məmmədova, G.A. Naxçıvanın musiqi folkloru. – Bakı: ADPU nəşriyyatı, – 2012, – 235 s.
18. Nəbiyev, A.M. Azərbaycan xalq oyunları. – Bakı: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, – 1988, – 168 s.
19. Nəbiyev, A.M. Nəğmələr, inanclar, aşıqlar. – Bakı: Yazıçı, – 1986, – 213 s.
20. Səfərova, A.S. Neftçala-Salyan folklor mühiti. – Bakı: Elm və təhsil, – 2018, – 164 s.
21. Şəki folklor örnəkləri. II kitab / – Bakı: Elm və təhsil, – 2014, – 408 s.
22. Şirinova, S.T. Şəkinin musiqi folkloru / Sənəts. üzrə f.dok. dis. – Bakı: – 2009, – 314 s.

Rus dilində

23. Халыкзаде, Ф.Х. Песни из Шеки / – Б.: “Фольклор и этнография”, – 2006, № 3-4, – с.44-53.

Nasiba JAFAROVA

Dissertant of the
Azerbaijan National Conservatory

ABOUT VARIANTS OF THE RITUALS SONG “GODU-GODU”

Abstract: The article is devoted to the ritual "Godu-godu" known among the people. The geography of the spread of this ritual in Azerbaijan, its form, content, variety, variability and other characteristic features of vocal and game performances are studied. To demonstrate these features, examples of ritual songs "Godu-godu" from the works of folklorists, as well as those collected by the author during expeditions to the Gakh, Sheki, Balaken regions are given. Various textual and musical versions of songs in the rituals of "Godu-godu" are studied. The article also analyzes some similarities and differences between ritual songs "Godu-godu" with different names in the folklore of other Turkic-speaking peoples.

Keywords: Azerbaijani ritual folklore, the ritual "Godu-godu", ancient ritual music, comparative analysis

Насиба ДЖАФАРОВА

Азербайджанская Национальная Консерватория
Диссертант

О ВАРИАНТАХ ОБРЯДОВОЙ ПЕСНИ “ГОДУ-ГОДУ”

Аннотация: Статья посвящена известному в народной среде обряду «Году-году». Исследуются география распространения этого обряда в Азербайджане, его форма, содержание, разновидность, вариантность и другие характерные особенности вокальных и игровых выступлений. Для демонстрации этих особенностей приводятся примеры обрядовых песен «Году-году» из работ фольклористов, а

также собранных автором в ходе экспедиций в Гахский, Шекинский, Балакенские районы. Исследуются различные текстовые и музыкальные варианты песен в обрядах «Году-году». В статье также анализируются некоторые сходства и различия обрядовых песен «Году-году» с разными названиями в фольклоре других тюркоязычных народов.

Ключевые слова: *Азербайджанский обрядовый фольклор, обряд «Году-году», старинная обрядовая музыка, сравнительный анализ*

Rəyçilər: filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Fəxrəddin Baxşəliyev;
sənətsünashlıq üzrə fəlsəfə doktoru Humay Cabbarova-Fərəcova

Əhsən RƏHMANLI

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

E-mail: ahsanrahmanli@mail.ru

Elçin NAĞIYEV

Əməkdar müəllim

AMK-nın baş müəllimi

Ünvan: Yasamal r, Ə.Ələkbərov küç. 7

E-mail: elcin-naqiyev@mail.ru

DOI: 10.62440/AMK2024-3.s.64-74

MİLLİ MUSIQININ İNKİŞAFINDA AZƏRBAYCAN QARMON SƏNƏTİNİN ROLU

***Xülasə:** Məqalədə Azərbaycan qarmon ifaçılığı sənətinin keçdiyi zəngin yoldan bəhs edilərək, bu alətin ən mahir ifaçılarının yaradıcılığından, eləcə də belə ifaçıların repertuarına daxil olan xalq musiqi nümunələri, muğamlar, onların bəstələdikləri melodiyalar və notlar haqqında söz açılmışdır. Məlum olur ki, qarmon sənətinin geniş vüsət alması xalq musiqisinin inkişafına bilavasitə təkan vermiş və bu inkişafda mühüm və vacib rol oynamışdır.*

***Açar sözlər:** qarmon, xalq musiqisi, rəqs musiqisi, muğam, bəstəkar əsərləri, not məcmuələri*

Yüz əlli ildir zəhmət, hünər, əzəmət, şərəf və zənginliklərlə dolu yol gələn Azərbaycan qarmon sənətinin xeyli nümayəndələri olub. Onların sırasından yetişərək mahirlik, ustalıq və ustadlığa yetişən böyük ifaçıların sayəsində bu sənət daha da zənginləşərək ucalığa yüksəlib. Belə sənətkarlar xalq musiqisi nümunələrini, muğamları, aşıq havacatlarını toylarda, bayram şənliklərində, bədii-kütləvi tədbirlərdə, səhnələrdə, daha sonra, qrammofon vallarında, radioda, televiziya da ifa etməklə bərabər, özləri də oyun havaları, muğam dəramədləri, rənglər və diringilər bəstələyərək ortaya qoymuşlar. Hər böyük sənətkar xalqımıza xüsusi bacarıqla xidmət etməklə birlikdə həm də musiqimizin zənginləşməsi üçün öz sənət töhfəsini vermişlər. Bu şərəfli, sanballı iş zaman-zaman davam etmişdir. Hazırda da belə ifaçıların sayəsində milli musiqi daha da yüksələrək inkişaf etməkdədir.

Belə müqtədir qarmon ifaçılarının sırasında Lətif Hüseyn oğlu (1876-1944), Abutalıb Yusifov (1884-1937), Ələkbər Nəzərli (1882-1951), Əhəd Əliyev (1893-1951), Kamiləbəyim Hüseynova (1900-1964), Türrə Hüseynova (1906-2007),

Teyyub Dəmirov (1908-1970), Məmmədağa Ağayev (1919-1982), Rza Şıxlarov (1919-2002), Kübra Əbilova (1921-1994), Zərəfşan Cabbar qızı (1922-1984), Qızxanım Dadaşova (1925-1967), Adil Hüseynov (1923-2008), Abbas Abbasov (1924-1997), Səfərəli Vəzirov (1929-1982), İsfəndiyar Coşqun (1929-1991), Səttar Hüseynov (1929-1981), Əflatun Ağayev (1928-1984), Bəylər Əhmədov (1932-1977), Musa Həsənov (1936), Aftandil İsrailov (1941-2023), Zakir Mirzəyev, Zabit Sultanov (1942-1985), Firudin Hüseynzadə (1942-sağ), Teyyub Teyyuboglu (1944-2011, Abutalıb Sadıqov (1945-2008), Əlibala Ağayev (1946-sağ), Həmid Haqverdiyev (1947-1982), Vəqif Şıxıyev (1947-1981), Xeyrulla Dadaşov, Elman Həsənov, Əsgər Həsənov, Fərahim Sadıqov, Vəqif Əsədov, Kamil Vəzirov (1949-2017), Zair Mustafayev, Sabir Bağirov, İslam Süleymanov (1949-2023), Hüseyn Həsənov (1950-2023), Vahid İskəndərov (1950-1990), Rəhman Əsədullahi, Əhliman Zabitoglu, Böyükağa Qurbanov, Faiq Əlibalayev, Faiq Süleymanov (1955-2013), Zeynal İsayev, Xanlar Cəfərov (1956-2021), İlqar Kərimov, Şəmsi Ağamalıyev, Aydın Əliyev, Zəhid Məmmədşad (1962-1999), Tahir Zakirov, Ənvər Sadıqov, Aygün Zeynalova və başqalarının adını hörmətlə çəkirik. Onlar Azərbaycan qarmon məktəbinin layiqli nümayəndələri olaraq bu ifaçılıq sənətinin çiçəklənməsi, zənginləşməsi və xalq arasında daha da sevilməsində mühüm rol oynamışlar.

Araşdırmalar göstərir ki, Əhəd Fərzəli oğlu Əliyev (1893-1942) böyük, qeyri-adi istedadı ilə sənətə qədəm qoymuş və az yaşasa da qarmon ifaçılığı sənəti, bütünlükdə isə xalq musiqisi üçün layiqli işlərə imza atmışdır. Kişik yaşlarda keçirdiyi xəstəlik nəticəsində gözləri tutularaq ömürlük əlil qalan bu adam özü sərbəst olaraq qarmon, yaşa dolduqca piano, tar, saz, tütək, balaban və zurna alətlərini məharətlə ifa etmişdir [8, s. 21].

Özündən əvvəlki qarmon ifaçılarından daha irəli gedən Əhəd əslində ifa tərz-i, ustalığı, məharətli ifası ilə seçilərək öz məktəbini yaratmışdır. O, mənzilində dərs deyərək öz ardıcılarını sənətə gətirmişdir. Əhəd məktəbinin üzvlərinin hər biri milli qarmon sənətinin inkişafına öz təsirini göstərmişdir. Əhədin çaldığı “Segah” hamını, hətta böyük xanəndələri də valeh edərmiş [8, s. 21].

F.Şuşinskiy kitabından oxuyuruq: “*Görkəmli bəstəkar M. Maqomayev onu radioda çalmaq üçün dəvət edir. 1927-1931-ci illərdə Əhədin sehirli qarmonunun xoş səsi efirdə bütün Azərbaycana yayılır*” [13, s. 390]. Radio vasitəsilə səsi müntəzəm olaraq hər yerə yayılan qarmonun ecəzkar tembrilə el havaları və muğamlar insanların sevincinə səbəb olaraq onların zövqünü formalaşdırırdı. F.Şuşinskiy qeyd edir: “*Ü. Hacıbəyov onu 1931-ci ildə Azərbaycan radiosunun “Notlu Şərq orkestri”-nə dəvət edir. Orkestrdə “Şur” muğamının “Bayatı-Qacar”, “Rast”-ın “Şikəsteyi-fars”, “Çahargah”-ın “Bəstəniqar” şöbələrinin ifası zamanı solo Əhədə həvalə edilərdi. O, bütün muğamları fərdi xüsusiyyətlə çalardı* [13, s. 390].

Doğrudur Bakıda az-çox bacarıqlı qarmonçalanlar olmuşdur. Lakin heç kəs Azərbaycan musiqisini Əhəd qədər dərinlən bilməmiş və onu xalq kütlələri arasında geniş təbliğ etmək bacarığına sahib olmamışdır. O, 1934-1935-ci illərdə Əbilov adına klubda ansambl təşkil etmişdi [13, s. 391]. Həmin ansambl ilk idi və “Şərq qarmonçalanlar ansamblı” adlandırılmışdı. Araşdırmaçı Ə.Rəhmanlı həmin ansamblın fotosəklini taparaq kitablar və məqalələrində əyani şəkildə göstərmişdir.

Bakının fabrik və zavodlarında, mədəniyyət müəssisələrində və Dövlət Filarmoniyasında qarmonçalanlar ansamblının konsertləri olurdu. Belə tədbirlər həmin ansamblın, onun rəhbərinin, Azərbaycan qarmon ifaçılığı sənətinin daha geniş tanınması, bütünlükdə isə musiqimizin geniş təbliği üçün imkanlar yaratmışdı [12, s. 60].

Ə.Əliyev 1930-cu illərin əvvəllərindən Əli Bayramov klubunda da çalışmış, burada açılan saz və qarmon dərnəklərində musiqi həvəskarlarına çalğı qaydalarını öyrətmişdir [12, s. 60]. 1938-ci ildə Azərbaycan musiqiçilərindən bir qrup ifaçının, o cümlədən Əhədin qarmonda “Segah”ı, sazda “Çahargah”ı qrammofon vallarına yazıldı [13, s. 391-392]. Ə.Əliyevin valdakı ifaları radio fondu üçün də lentlərə köçürülərək muğamat konsertlərində səsləndirilirdi. Həmin “Segah” o qədər gözəl, təsirli alınıb ki, sonrakı dövrlər üçün də optimal variant kimi qəbul edilərək sənətkarların ifasında o qaydada çalınırdı.

Xalq artisti, xanəndə Baba Mahmudoglu (1940-2006) xalq artisti, ustad tarzən Bəhram Mansurovdan eşitdiyini belə söyləyirdi: “*M.Maqomayev “Şah İsmayıl” operasını yazarkən Əhədin “Segahı”nı dəfələrlə dinləmiş və əsərin bir səhnəsində ondan istifadə etmişdir*”. Əsərdə Şah İsmayıl ilə Gülzarın görüş səhnəsi var. “Segah” sədələri altında Şah İsmayıl Gülzarın ətrafında dövrə vurur. “Segah”ı simfonik orkestr çalır. Əhədin təsirli “Segah”ını bəyənərək M.Maqomayev onu nota almış və simfonik orkestrin ifasına gətirmişdir. Ə.Əliyev 1938-ci ildə SSRİ-nin paytaxtı Moskva şəhərində keçirilən dekadada virtuoz, zəngin ifası ilə tamaşaçıların alqışlarını qazanmışdır [8, s. 23-24]

2018-ci il fevralın 15-də Bakıdakı Beynəlxalq Muğam Mərkəzində Azərbaycan Mədəniyyət Nazirliyi və AzTV-nin Mədəniyyət kanalının birgə dəstəyi ilə Əhəd Əliyevin 125 illik yubileyinə həsr olunmuş təntənəli gecə keçirilmişdir [12, s. 95]. 31 may 2018-ci il tarixində Azərbaycan Milli Konservatoriyasının Bakı zalında Ə.Əliyevin yaradıcılığı ilə bağlı elmi seminar xüsusi marağa səbəb oldu [12, s. 97]. Bütün bunlar məktəb yaradan, dərin iz qoyan, “Segah”ın “Bayatı-Qacar”ın, “Çahargah”ın qarmon üçün ifa formasını yaradan və öz tələbələrinə öyrədərək sonrakı dövrlərə ötürən böyük bir sənətkara verilən dəyərin nəticəsidir.

Milli qarmonçalanlarımız əvvəllər öz repertuarına xalq oyun havalarını, muğamları daxil edərək səhnələrdə, toy-bayramda ifa edir, qrammofon vallarına və radionun fonduna yazdırırdılar. Qarmon özünəxas səslənməsi, gözəl tembri, maraqlı spesifik cəhətləri ilə daim diqqət çəkərək dinləyici və tamaşaçı sevgisi

qazanmışdır. Odur ki, qarmonda səslənənlər xalq musiqisinə qarışaraq zənginliyə xidmət etmişdir.

İstedadı aşib-daşan, böyük təcrübə qazanan, ustad səviyyəyə yüksələn qarmon ifaçılarının melodiylar bəstələmək bacarığı da olub. Bu sırada Teyyub Dəmirov, Məmmədağa Ağayev, Abbas Abbasov, Aftandil İsrailov, Zakir Mirzə, Abutalıb Sadıqov, Həmid Haqverdiyev, Əhsən Rəhmanlı, Xanlar Cəfərov və Ənvər Sadıqovun adını xüsusi qeyd etməliyik. Onların bəstələri radio fonduna daxil edilmiş, AzTV-də səslənmiş, qrammofon vallarına, audio, video kasetlərə, sonralar disklərə yazılaraq yayılmış, notlaşdırılaraq məcmuələr vasitəsilə tədrisdə də istifadə edilmişdir.

Qarmon ifaçılarımızın bəstələdikləri melodiylar arasında rəqs havaları, dəraməd, rəng, diringilər, mahnılar və hətta kompozisiyalar var. Bütün bunlar musiqimizə təkan verərək zənginləşdirmiş, xalq musiqi nümunələrinin, rəqs havalarının sayını xeyli çoxaltmışdır. Belə melodiylar bütün zamanlarda solist musiqiçilərin, ansambların repertuarına daxil edilmiş və tədrisdə istifadə olunmuşdur.

Teyyub Hacıməmməd oğlu Dəmirov (1908-1970) Bakıda anadan olub. O, bütün ömrünü milli musiqiyə və qarmon sənətinə həsr edərək dövlət sənətçisi kimi daim paytaxtda yaşayıb. Onun, qarmon sənətinə bağlanması, ifa qaydalarını mükəmməl öyrənməsində Əhəd Əliyevim rolu olub. Belə ki, 10-14 yaşlarında Əhədin qavalçalanı kimi onunla ev şəraitində keçirilən tədbirlərdə, toy-nişanda çalardı [8, s. 29]. Musiqi tariximizdə adı daim qeyd olunan T.Dəmirov Əhəd məktəbinin ən uğurlu və layiqli davamçısı olub. Onun saz çalmaq bacarığı da vardı. Teyyub gənclik illərindən xalq musiqisini və muğamları mükəmməl öyrənmişdi. Bu bilik, ustalıq ona dərin rəğbət gətirməklə bərabər, çoxuna gərək oldu.

Ustad xanəndə Hacıbaba Hüseynov (1919-1993) onun xalası oğlu idi. T.Dəmirov məşhurlaşandan sonra onu özüylə toylara nağara ifaçısı kimi aparıb gələcək xanəndə kimi yetişdirirdi. O dövrdə Bakının bəzi toylarında dəstələrdə nağaraçalan-xanəndələr çıxış edərdi.

Teyyubun biliyindən, tövsiyələrindən, öyrətdiyi muğam qaydalarından, oxuma maneralarından Hacıbaba çox şeyi əxz edib götürür, təcrübəli və daha səriştəli oxuyurdu. Yaşa dolanda isə əsl ustad oldu. Teyyub Hacıbabanın istedadına yaxından bələd olduğu, gələcəyinə inandığı üçün onu hazırlayıb milli musiqi və muğam aləminə təqdim etdi. Ümumiyyətlə, neçə-neçə ifaçının peşəkar səviyyəyə yüksələrək məşhurlaşib sevilməsində T.Dəmirovun xüsusi qayğısı və böyük zəhməti danılmazdır [8, s. 30].

Teyyubun sənət aləmində, cəmiyyətdə böyük nüfuzu, tanınan ifaçılar və gənc sənətçilərlə dostluğu vardı. Nümunə olaraq bu sırada məşhur tarzən, xalq artisti Həbib Bayramovu (1926-1994) da qeyd edə bilərik. O, Həbibini özüylə muntəzəm olaraq dövlət tədbirləri, konsertlər və toy-nişana aparardı. Tədqiqat zamanı belə faktları təsdiqləyən xeyli fotosəkillərə rast gəldik. T.Dəmirov öz sazını da

H.Bayramova bağışlamışdı ki, tələb olunan anlarda istifadə etsin. Həmin saz ustad tarzənin şəxsi əşyalarından biri kimi qorunur.

Məşhur xanəndə Fatma Mehrəliyevanın T.Dəmirovla xeyli sənət yoldaşlığı olmuşdur. Onun sənətdə tanınmasında Teyyubun bacarığı, xidməti xüsusi əhəmiyyət kəsb etmişdir. Fatma xanımın ifasında radio fonduna yazılan, ona milyonlarla pərəstişkarlar qazandıran zərbli muğam “Kəsmə şikəstə”dir. Bu gün də hamı tərəfindən sevilən, həqiqi sənət nümunəsi olan həmin şikəstənin hazırlanıb başa gəlməsində ustad qarmonçalanın böyük zəhməti olub. Teyyub şikəstəni qarmonda cümlə-cümlə çalaraq, həm də oxuyaraq bənd-bənd, bütün incə nəfəslərə qədər F.Mehrəliyevaya öyrətmişdi.

SSRİ xalq artisti, professor, müğənni Bülbül xalq mahnıları və təsnifləri televiziya və radio üçün yazdırmazdan əvvəl Teyyubgilə gələr və müəyyən məsləhətlər alardı. T.Dəmirovun musiqini dərindən bilməsi onu həmişə sənətçilərə gərəkli etmişdir. Xanəndələr - G.Həsənova, H.Rzayeva, T.Əliyeva, Ş.Ələkbərova, S.Qədimova, R.Muradova və başqaları, tez-tez onun mənzilinin qonağı olar, məşqlər edər, çalğısını dinlər, tövsiyələr alar və söhbətlərindən çox şey öyrənərdilər [8, s. 31].

T.Dəmirov 1938-ci ildə Azərbaycan musiqiçilərinin tərkibində Moskva dekadasında çıxış etmişdi. Teyyub dekada S.Rüstəmovun dirijorluğu ilə xalq çalğı alətləri orkestrinin tərkibində “Üzzal” çalmışdır. O, həmin ildə Bakıda, onun ətrafında kəndlər və qəsəbələrdə yaşayan qarmonçalanları bir yerə toplayaraq qarmonçalanlar ansambli yaratmışdı. Maraqlı, zəngin repertuara malik bu ansamblın çox yerdə, hətta Dövlət Filarmoniyasında konsertləri olmuşdu.

1941-ci ildə Sovet-alman müharibəsi başlayanda qarmonçalanlar ansambli fəaliyyətini dayandırmışdı. Həmin ildə dahi Ü.Hacıbəylinin tövsiyəsi ilə Ə.Bakıxanovun bərpa etdiyi xalq çalğı alətləri ansamblına qarmonçalan T.Dəmirov dəvət olunmuşdu. O, burada da sanballı çalışmışdır. Repertuara onun da dəraməd, rəng və diringiləri daxil edilmişdi [9, s. 54]. T.Dəmirov Dövlət Filarmoniyasının, radionun və televiziya yaranandan bu yaradıcı müəssisənin solisti olmuşdur.

Tarzən-pedaqoq, bəstəkar Adil Gəray (1919-1973) 1946-cı ildə T.Dəmirovun muğam rənglərini və rəqs havalarından bəzilərini nota almışdır. Səid Rüstəmovun oğlu Rafiq Rüstəmov Teyyubun dəramədlərini və oyun havalarını nota yazmışdır. Öz dövründə bu melodiyalardan musiqimizdə layiqincə istifadə olunmuşdur.

Ü.Hacıbəylinin “O olmasın, bu olsun” musiqili komediyası əsasında 1956-cı ildə çəkilmiş bədii filmin sonunda, toy səhnəsində xanım qarmonçalan Kübra Əbilova (1921-1994) Teyyubun “Qıtqılıda” rəqs havasını ifa edir. Radionun fondunda T.Dəmirovun ifasında “Bayatı-Şiraz”, “Segah”, “Rast”, “Zabul”, “Bayatı-Qacar” və “Şur” muğamları qorunur. Bu muğamlar Youtube portalına da yerləşdirilib, həm dinlənir, həm də muğamları öyrənmək istəyən gənclər bundan bəhrələnilirlər [9, s. 57].

Ustad sənətkar 70-dən artıq oyun havası, dərəməd və rənglər bəstələmişdir. Bunlardan indiyə qədər xalq musiqisində, muğamlarda, toy-büsatda və tədrisdə istifadə edilir. T.Dəmirovun bəstələdiyi melodiyalar notlara köçürülərək məcmuə halında nəşr olunub [1, s. 24-66]. Bu məcmuə vətənimizdə, yaxın ölkələrdə yayılıb və əsl dərs vəsaitidir.

Azərbaycan qarmon məktəbinin ən layiqli nümayəndələrindən biri Məmmədəğa Əkbər oğlu Ağayev (1919-1982) Bakıda doğulub və bütün ömrünü burada yaşayıb. O, T.Dəmirovun rəhbərlik etdiyi qarmonçalanlar ansamblının ən fəal üzvlərindən və solistlərindən biri olmuşdur. M.Ağayev Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının Mahnı və Rəqs Ansamblında, sonralar burada xalq artisti, ustad tarzən Hacı Məmmədovun (1920-1981) rəhbərlik etdiyi xalq çalğı alətləri ansamblında çalışıb. O, 1978-ci ilə qədər filarmoniyada solist olub. Məmmədəğa 1940-cı illərdə radioda Ə.Bakıxanovun rəhbəri olduğu xalq çalğı alətləri ansamblının T.Dəmirovdan sonrakı qarmonçalanı idi. O, H.Məmmədovun ansamblında çalışarkən keçmiş SSRİ-nin əksər əyalətlərində, böyük şəhərlərində, Bolqarıstan, Rumıniya, Polşa və başqa xarici dövlətlərdə səfərlərdə olmuşdur [9, s. 93].

M.Ağayev 1930-cu illərin sonunda Bakı Energetika Texnikumunu, 1950-ci ildə Azərbaycan Dövlət Sənaye İnstitutunun energetika fakültəsini bitirsə də bu sahədə az çalışmışdır. O, bütün mənalı həyatını Azərbaycan musiqisinə, qarmon sənətinə, onun inkişafına, geniş təşəkkül tapmasına, xalq tərəfindən sevilməsinə həsr edərək çox zəngin yaradıcılıq yolu keçmişdir. M.Ağayev muğamları və xalq musiqisini dərinlən bilirdi. O, xalq oyun havalarının əsl bilicisi və ən mahir ifaçılarından biri idi. Onun özünün də bəstələdiyi rəqs melodiyaları var [9, s. 91].

1960-cı ildə Respublika Xalq Yaradıcılığı Evi M.Ağayevin “10 rəqs” adlı monoqrafiyasını nəşr etdirmişdir. Burada ustad qarmonçalanın bəstələdiyi on ədəd rəqs havası xalq artisti, bəstəkar Tofiq Quliyev (1917-2000) tərəfindən fortepiano üçün işlənərək nota salınmışdır. Rəqs melodiyalarının adları bunlardır: - “Gənclik rəqsi”, “Mahnı rəqs”, “Yeni rəqs”, “Qaytağı”, “Baharı”, “Naz elə”, “Rövşəni”, “Şamaxı rəqsi”, “Ağır rəqs”, “Nuxa rəqsi”. Bu melodiyalar ifaçılarımız tərəfindən TV-lərdə, radiolarda səsləndirilməkdə və pedaqoqlar vasitəsilə tədris olunmaqdadır.

Radionun fondunda M.Ağayevin ifasında muğamlar, xeyli sayda xalq oyun havaları qorunmaqda və nümayiş etdirilməkdədir [9, s. 93]. Azərbaycan qarmosunda radio fondu, AzTV üçün bəstəkar melodiyasını ilk olaraq ifa edən M.Ağayev olmuşdur. Bu, C.Cahangirovun Dövlət Mahnı və Rəqs Ansamblında bədii rəhbər işləyərkən bu kollektivin repertuarı üçün bəstələdiyi “Toy rəqsi”dir.

Qarmon sənətçiləri arasında zəngin, sanballı işlər görən, bu sənətə, bütönlükdə isə milli musiqiyə daha çox töhfələr verən Aftandil İsrailov və Zakir Mirzəyev olmuşdur. Aftandil Eynulla oğlu İsrailov (1941-2023) qarmon sənətinin parlaq simalarından biri olaraq tam şəkildə öz ifa yolunu və məktəbini yaratmışdır. O, uşaqlıqdan evlərində olan pianoda çalğı öyrənmiş və sonra sərbəst olaraq özü

qarmon ifa etməyə başlamışdır. Aftandil Bakıdakı mərkəzi pioner və məktəblilər evinin musiqi dərnəklərinə gedər, burada rəqs quruluşlarını, uşaq və gənc müğənniləri müşayiət edərdi. Həmin kollektivin tərkibində o, 1959-cu il Moskva dekadasında çıxış etmişdi.

A.İsrafilov 1961-ci ildən L.Şmidt adına maşınqayırma zavodunun mədəniyyət sarayında özfəaliyyət rəqs ansamblının qarmonçusu olmuşdur. Aftandil çalışdığı rəqs ansamblı ilə ilk dəfə olaraq xarici ölkəyə səfər etmiş və Avstriya ölkəsinin şəhərlərində verilən konsertlərdə qarmonunu səsləndirmişdi. O, 1960-cı ildə Politeknik İnstitutuna daxil olur. Ali təhsil ocağının özfəaliyyət xalq çalğı alətləri ansamblının fəal, bacarıqlı, istedadlı üzvü kimi özünü təsdiq edir. Məşqlər, konsertlər, baxış-müsabiqələr, böyük sənət adamlarının tövsiyələri gənc qarmonçalanın əsl musiqiçi kimi yetişməsinə təkan verir. 2 il institutda oxuyan Aftandil təhsildən uzaqlaşır və ömrünü həmişəlik qarmon sənətinə bağlayır.

Tarzən, əməkdar artist Baba Salahov (1923-1981) Azərbaycan Teleradio Verilişləri Komitəsində rəhbərlik etdiyi xalq çalğı alətləri ansamblına Aftandili dəvət edir. A.İsrafilov 1965-ci ildən 1981-ci ilə qədər bu ansamblıda çalışaraq məşhurlaşır və ümumxalq məhəbbəti qazanır. Burada ansamblın solisti olaraq aparıcı qüvvəyə çevrilir.

Həmin ansamblıda o, ölkəmizin xalq, əməkdar artistlərinin, ustad xanəndələrin AzTV, radio üçün oxuduğu muğamları xüsusi bacarıq, zövq, və ustalıqla, həm də çox təsirli halda müşayiət etmişdir. Qarmon sənətində daha çox populyar olduğu, dərinləndirən sevildiyi üçün onun xeyli ardıcılıqları yetişmişdir. Həqiqətən onun öz məktəbi yaranmışdır. Həmin məktəbin hazırda da davamçıları yetisməkdədir [9, s. 159].

1960-cı illərin sonlarında qarmon, klarnet, nağara üçlüyünün Azərbaycan radiosunda ifa etdiyi, təzə səpkili, yeni ruhlu oyun havaları xalq tərəfindən maraqla, dərin məhəbbətlə və böyük rəğbətlə qarşılandı. Aftandil İsrafilov, Vəli Qədimov və Tahir Hüseynovun çaldığı “Xəzəri”, “Natiqi”, Xoşbəxti”, “Bahar”, “Siyəzən”, “Qazaxı”, “Qaytağı”, “Toy rəqsi” kimi oyun havaları geniş yayılaraq ölkəmizin konsert proqramları və toy repertuarına daxil oldu.

A.İsrafilovun yaratdığı bu çox uğurlu, populyar üçlüyü Azərbaycanın hər yerində yeni belə üçlüklərin yaranaraq geniş fəaliyyəti üçün şərait yaratdı. 1973-cü ildə Leninqrad şəhərinə səfər zamanı Moskvanın “Melodiya” firması Aftandilin ifasında “Laçın” xalq mahnısını və “Qazaxı” rəqs havasını qrammofon valına yazaraq SSRİ məkanına yaymış və xarici ölkələrə də realizə etmişdi [9, s. 162].

1970-ci illərdə sənətə gələnlər və 1980-ci illərdə qarmon ifaçılığına başlayanların əksəriyyətində Aftandil ifaçılığı məktəbinə meyl güclü olmuşdur. O öz ifa qaydalarını yaratmışdır. A.İsrafilov yaradıcı sənətkar idi. Bu nəhəng sənətkarın bəstələyib ifa edərək qrammofon vallarına, radionun və televiziyanın fonduna yazdığı “Kəmalə”, “Zemfira”, “Simrani”, “Aynurə”, “Nazilə”, “Dağlar oğlu”,

“Şahbuzu”, “Yeni Azərbaycan” və digər rəqs melodiyları musiqimizə həmişəlik daxil olmuşdur [9, s. 163].

Qarmon ifaçılarımız arasında dövlət tərəfindən ilk fəxri adları alan Aftandil İsrailov olmuşdur. Bu böyük sənətkar 1982-ci ildə Azərbaycan SSR-in əməkdar, 1998-ci ildə Azərbaycan Respublikasının xalq artisti, 2009-cu ildə Dağıstan Muxtar Respublikasının xalq artisti fəxri adlarına layiq görülmüşdür. Onun repertuarında Azərbaycan bəstəkarlarının əsərləri də özünə mühüm yer tuturdu. Onun ifasında həmin mahnıların instrumental versiyaları çox gözəl səslənmiş və milli musiqi xəzinəmizi daha da zənginləşdirmişdir. Radio fondu üçün onun ifa etdiyi ilk belə əsər Ağabacı Rzayevanın “Pəri” mahnısı olmuşdur.

Aftandil SSRİ xalq artisti Zeynəb Xanlarovanın rəhbəri, solisti olduğu instrumental ansambl da mərhələlərlə çalışmış, Avropa və Ərəb ölkələrində, ABŞ-da xeyli konsertlərdə müğənnini ustalıqla müşayiət edib, qarmonumuzu sevirərək daim alqışlar və tamaşaçı sevgisi qazanmışdır. O, yalnız bu ansambl deyil, bundan əvvəl də, sonra da Azərbaycan incəsənət ustaları ilə birlikdə çox xarici dövlətlərə səfər etmişdir.

A.İsrailov 1979-cu ildə ətrafına istedadlı gənc çalğıcıları, müğənniləri toplayıb Azərbaycan Konsert-Qastrol Birliyində instrumental ansambl yaratmış, musiqimizi daha da ucalara qaldıraraq xalqa, millətə və dövlətə xidmət etmişdir. A.İsrailovun ifasında bütün xalq musiqisi nümunələri çox gözəl, təsirli və möhtəşəm səslənir. Bunlardan əlavə onun bəstələdiyi melodiylar da musiqimizin zənginləşməsində böyük əhəmiyyət daşıyır.

Şəki Musiqi Kollecinin müəllimi olmuş Zair Mustafayev qarmon ifaçılığında və tədrisdə xüsusi iz qoymuşdur. Onun notlaşdıraraq nəşr etdirdiyi məcmuələr arasında A.İsrailovun melodiyları da var [7, s. 6-40].

Azərbaycan qarmon sənətinin daha da zənginləşməsi, inkişafı, çiçəklənməsi, sevilməsi və yüksəlməsinə xidmət edərək daim öz töhfələrini verən həm də Zakir Mirzəyev olmuşdur. Gənclik illərindən başlayaraq hamıdan çox o, rəqs melodiyları bəstələmiş, onları milli radionun fonduna, qrammofon vallarına yazdırmış, AzTV-də ifa etmiş, Azərbaycanın və xarici ölkələrin səhnələrində nümayiş etdirmişdir.

Zakir Qulammirzə oğlu Mirzəyev 1943-cü il sentyabrın 16-da Bakıda anadan olmuşdur. 5-6 yaşlarında atasının çalışdığı işlə əlaqədar ailə Xaçmaz şəhərinə köçərək orada məskunlaşmışdır. Zakir Xaçmaz şəhər məktəbində təhsil almışdır. Az yaşlardan istedadını büruzə verən Zakir 8 yaşından sərbəst olaraq qarmon çalmağa başlamışdır. Az sonra o, Xaçmaz pioner və məktəblilər evinin ən istedadlı, bacarıqlı, fəal üzvlərindən birinə çevrilərək bu rayonun bədii-kütləvi tədbirlərində çıxış etmiş, bölgələr arası və respublika üzrə keçirilən bütün baxış-müsabiqələrə və festivallara göndərilərək daim birincilik qazanmışdır. Onun bu kimi uğurları 1954-1959-cu illərə təsadüf edir.

Belə tədbirlərin əksəriyyətində münisflər heyətinin sədri əməkdar incəsənət xadimi Əfrasiyab Bədəlbəyli (1907-1976) olurdu. O, Zakirin istedadına, yüksək ifaçılıq bacarığına, öz yaşından qat-qat artıq çalğısına bələd olaraq onun sonrakı uğurlarının təminatı üçün bu gənci nəzarətə götürmüşdü. Bu böyük şəxsiyyət onun Bakıya gəlməsinə, işə düzəlməsinə nail olmuşdu. Bakı musiqi mühiti Zakiri böyük sənətə istiqamətləndirmişdi [10, s. 26-32].

Z.Mirzəyev 1962-ci ildə Bakıdakı 36 saylı axşam fəhlə-gənclər məktəbini bitirərək M.A.Əliyev adına Azərbaycan Dövlət Teatr İnstitutunun mədəni-maarif fakültəsinə əyani daxil olur. O, 1968-ci ildə ali təhsili başa vurur və təyinatla Dövlət Filarmoniyasına solist-qarmonçu göndərilir. Burada onun geniş və çox uğurlu sənət fəaliyyəti başlayır.

Zakir 1974-1976-cı ildə Ə.Bakıxanov adına xalq çalğı alətləri ansamblında çalışaraq Azərbaycanın ən böyük xanəndələrini radio və AzTV-də müşayiət etmişdir. 1979-cu ildə Dövlət Filarmoniyasının səhnəsində Zakirin ifasını dinləyərək vəcdə gələn Maestro Niyazi (1912-1994) Zakiri **Qarmonun Paqaninisi** adlandırmışdır [10, s. 43].

Niyazinin tapşırığı ilə Zakir xeyli xarici ölkələrə səfərlərə göndərilmişdir. O, hər yerdə öz möcüzəli ifası ilə milli musiqimizi və Azərbaycan qarmon sənətini sevdirmişdir. 1978-ci ildə Azərbaycan Qastrol-Konsert Birliyi yaranandan orada çalışan Z.Mirzəyevin solistlik fəaliyyəti yenə də əvvəlki kimi səmərəli, zəngin və sanballı olmuşdur. Onun televiziya konsertləri də milli musiqimizin uğurlarına və qarmonun geniş təşəkkül taparaq xalqın ən sevimli çalğı aləti kimi qarşılanmasına xidmət etmişdir. Belə konsertlər, TV-lərdəki ustad dərsləri bu günə qədər davam etməkdədir.

Z.Mirzəyev 1997-ci ildə elmi fəaliyyətə başlamış və 2004-cü ildə başa vurmuşdur. O, “Azərbaycan xalq musiqisində qarmonun rolu və əhəmiyyəti” adlı dissertasiya işini 2005-ci il yanvarın 31-də müdafiə etmişdir [10, s. 215]. O, 1999-cu ildən Musiqi Kolleclərində, 2006-cı ildən isə Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetində qarmon sinfində dərs deyərək illərlə bəstələyib ifa etdiyi melodiyların notlaşdırılmasına, məcmuələr halında nəşr etdirərək yayılmasına və tədrisdə istifadəsinə nail olmuşdur.

Əməkdar incəsənət xadimi, professor, BMA-nın bəstəkarlıq kafedrasının müdiri Aydın Əzim Zakir Mirzə ilə yaradıcılıq əlaqələrində olaraq onun ifasından xeyli oyun havasını notlaşdıraraq məcmuə halında nəşr etdirmişdir [3, 1-83].

Xeyrulla Dadaşov həm ifaçı, həm də pedaqoq olaraq qarmon sənətinin inkişafı üçün mühüm işlər görmüşdür. O, gənclik illərindən uşaq musiqi məktəbində, daha sonra, orta ixtisas və ali məktəblərdə qarmonun not tədrisini yüksəyə qaldırmış, dərs vəsaitləri hazırlayaraq nəşr etdirmişdir. O, Zakir Mirzəyevin yaradıcılığından da nümunələri nota yazaraq məcmuə halına salmışdır [2, s. 6-124]. Burada virtuoz sənətkarın şah əsəri “Muğam və rəqs”in bir daha notlaşdırılmasına da rast gəlirik. Zakirin bəstələdiyi melodiyların əksəriyyəti qarmon və digər çalğı

İfaçılarımızın repertuarında səslənməkdə, not məcmuələri vasitələri ilə ali, orta ixtisas təhsili müəssisələrində və uşaq incəsənət məktəblərində tədris olunmaqdadır.

Z.Mirzəyevin müxtəlif illərdə Tehranda, Təbriz və Ərdəbil şəhərlərində verdiyi solo konsertlərin çox böyük uğurları və xüsusi əhəmiyyəti olmuşdur. Orada yaşayan soydaşlarımız arasından yetişən bütün musiqiçilər Zakir sənətindən layiqincə bəhrələnməkdədirlər. Z.Mirzəyev də qarmonda Azərbaycan və xarici ölkə bəstəkarlarının əsərlərini AzTV-də, radioda və səhnə konsertlərində məhərətli ifa etmişdir.

Onun SSRİ xalq artisti, Dövlət mükafatı laureatı, dünya şöhrətli musiqi xadimi Arif Məlikovun (1933-2019) “Məhəbbət əfsanəsi” baletindən “Qızlar rəqsi”ni fortepiano üçün müşayiətilə, xalq artisti, professor bəstəkar Tofiq Bakıxanovun 3 hissəli simfonik əsərini Ü.Hacıbəyli adına Dövlət simfonik orkestri ilə musiqi dünyamıza təqdimatı çox böyük hadisə olaraq yüksək marağa səbəb olmuşdur. Bu işlər bir daha Azərbaycan qarmon sənətinin inkişafı, ardıcıl uğurları, həmçinin bu ifaçılıq sənətinin musiqimizin zənginləşməsində xüsusi xidmətindən xəbər verir və bu fikri tam təsdiq edir.

Beləliklə, məqalədə qarmon ifaçılarımızın yaşlı nəsli barədə məlumat verildi. Bununla belə nisbətən gənc nəsil ifaçılarımızın da yaradıcılığı maraq doğurur. Qarmon ifaçılığı tarixinə ötürü nəzər saldıqda belə məlum olur ki, artıq milliləşmiş bu alətdə Azərbaycan xalq musiqisinin bütün janrları uğurla ifa edilir. Qarmon ifaçılarımızın məhərrəti bu aləti milliləşdirərək səs yaddaşımıza artıq sırf milli sayılan səslənmələr bəxş etmişdir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Dəmirov T.H. Milli rəqslər və melodiylar. B.: Adiloğlu, 2009, 68 s.
2. Dadaşov X.İ. Zakir Mirzəyevin qarmon üçün rəqslər məcmuəsi. B.: Mütərcim, 2018, 125 s.
3. Əzimov A.K. Zakir Mirzəyev. Qurama oyun havaları. Qarmon (in h) üçün. Deşifrə, nota alınma və təhlil. B.: Mütərcim, 2014, 85 s.
4. Mirzəyev Z.Q. Azərbaycan qarmonu. B.: Adiloğlu, 2007, 160 s.
5. Mirzəyev Z.Q. Qarmon məktəbi. Qarmon ilə fortepiano üçün. B.: Adiloğlu, 2008, 116 s.
6. Mirzəyev Z.Q. Qarmon məktəbi. B.: Adiloğlu, 2008, 139 s.
7. Mustafayev Z.V. Aftandil İsrailov. Rəqslər. Orta ixtisas, uşaq musiqi, uşaq incəsənət məktəbləri üçün. MSA, 2012, 42 s.
8. Rəhmanlı Ə.M. Qarmon ifaçılığı sənəti və onun Azərbaycanda tədrisi. B.: Araz, 2008, 386 s.
9. Rəhmanlı Ə.M. Qarmon ifaçılığı sənəti və onun Azərbaycanda tədrisi. II nəşr (əlavələrle), dərs vəsaiti, B.: MBM, 2014, 704 s.
10. Rəhmanlı Ə.M. Zakir Mirzə zirvəsi. B.: MBM, 2008, 295 s.
11. Rəhmanlı Ə.M. Zakir Mirzə zirvəsi -75 il bəhrəsi. B.: Ecoprint, 2018, 424 s.

12. Rəhmanlı Ə.M., Kərimov İ.A. Qarmon məktəbini yaradan Əhəd. B.: Ecoprint, 2018, 204 s.
13. Şuşinski F.M. Azərbaycan xalq musiqiçiləri. B.: Yazıçı, 1985, 478 s.

Ахсан РАХМАНЛЫ

Доктор философии по искусствоведению

Эльчин НАГИЕВ

Заслуженный учитель

Старший преподаватель АМК

РОЛЬ ИСПОЛНИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА НА ГАРМОНИ В РАЗВИТИИ НАЦИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

***Аннотация:** В статье освещен богатый путь азербайджанского искусства игры на гармонии, рассказывается о творчестве наиболее известных исполнителей, приводятся сведения об исполнении мугама, образцах народной музыки, а также сочиненных исполнителями новых мелодиях и об их нотациях. Показано, что широкое становление исполнительства на гармонии стало одним из стимулов для развития традиционной музыки и сыграло в этом направлении важную роль.*

***Ключевые слова:** гармонь в Азербайджане, народная музыка, танцевальная музыка, мугамная композиция, композиторские произведения для гармонии*

Ahsan RAHMANLI

Doctor of Philosophy in Art Studies

Elchin NAGIEV

Honored teacher

Head teacher of AMK

THE ROLE OF PERFORMING ART ON THE GARMON IN THE DEVELOPMENT OF NATIONAL MUSIC

***Abstract:** The article highlights the rich path of the Azerbaijani art of playing the garmon, tells about the work of the most famous performers, provides information about the performance of mugham, examples of folk music, as well as new composed melodies and their notation. It is shown that the widespread development of the art of playing the accordion directly stimulated the development of traditional music and played an important role in this.*

***Keywords:** accordion in Azerbaijan, folk music, dance music, mugham compositions, composer's works for accordion*

Rəyçilər:

sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Fazilə Nəbiyeva;

sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Humay Fərəcova-Cabbarova

Zümrüd PAŞAYEVA

Azərbaycan Milli Konservatoriyası,
“Milli vokal” kafedrasının baş müəllimi
E-mail: rustam.pashazade@mail.ru

DOI: 10.62440/AMK2024-3.s.75-87

QAFQAZIN “ŞUŞA” KONSERVATORİYASININ 100 YAŞLI YETİRMƏSİ – SÜLEYMAN ƏLƏSGƏROV!

Xülasə: *Məqalə Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin parlaq simalarından biri, bəstəkar, dirijor, pedaqoq və ictimai xadim, Xalq artisti, professor Süleyman Ələsgərovun 100 illik yubileyi münasibətilə yazılmışdır. Bir çox musiqi janrlarında yazıb-yaratmış bəstəkar Süleyman Ələsgərovun həyat və yaradıcılıq yolu hər zaman tədqiqatçıların maraq dairəsindədir. Bu baxımdan məqalədə Süleyman Ələsgərovun həyat və yaradıcılıq yolu işıqlandırılmış, yaradıcılığının əsas istiqamətləri müəyyənləşdirilmiş və milli mədəniyyətə verdiyi töhfələrə, eləcə də bəstəkarın dirijorluq, pedaqoji və ictimai fəaliyyətinə nəzər salınmışdır.*

Açar sözlər: *Süleyman Ələsgərov, bəstəkar, dirijor, xalq çalğı alətləri orkestri, operetta, sözsüz mahnı*



Şəkil 1. Bəstəkar Süleyman Ələsgərov [14]

Ata-baba yurdu Şuşa “Qafqazın konservatoriyası” adlandırılanda o hələ doğulmamışdı. Amma bu sirli məkanın qeyri-adi gücündən qaynaqlanan musiqi istedadından ona da pay düşdü. 1924-cü ildə Azərbaycanın dilbər guşəsi Qarabağın

incisi sayılan Şuşada dünyaya daha bir bəstəkar göz açdı. O, bu gün musiqisi qəlblərdə silinməz duyğular yaratmış, nurlu siması, geniş ürəyi və rəğbətlə xatırlanan şəxsiyyəti ilə nəinki musiqi ictimaiyyətinin, bütün xalqın yaddaşına həkk olmuş bəstəkar, dirijor, pedaqoq, ictimai xadim Süleyman Ələsgərov idi.

Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə yaratdığı müxtəlif janrlı əsərləri ilə, yetişdirdiyi yüzlərlə tələbələri ilə, incəsənətin inkişafı yolunda yorulmadan çalışması, böyük əzm və sədaqətlə xalq musiqisinin təbliğinə səy göstərməsi ilə böyük töhfələr vermiş Süleyman Ələsgərov öz istedadını hələ Şuşada yaşadığı illərdə göstərmişdi. Burada Azərbaycan xalq musiqisinin, muğamın sirlərinə dərinləndirən tələbə olan, tar alətində məharətli ifası ilə seçilən S.Ələsgərov hələ tələbə ikən texnikumda orkestr yaratmağa da müvəffəq olmuşdu. Bu barədə kitabların birində qeyd edilir: *“S.Ələsgərov 1939-cu ildə texnikumda Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestri təşkil etdi. (...) Orkestrin repertuarı əsasən xalq mahnı və rəqsləri, rənglər, təsniflərdən ibarət idi”* [3, s. 6].

İstedad almaz kimidir, usta əlində parlayaraq brilyanta çevrilməyə qadirdir. Süleyman Ələsgərovun da almaza bənzəyən istedadı Azərbaycan musiqisinin dühası Üzeyir bəy bulağından su içərək cilalandı, parladı və ömrünün sonuna kimi milli mədəniyyətə işıq salmağı bacardı. Musiqi ictimaiyyətində S.Ələsgərovu Üzeyir Hacıbəylinin davamçılarından biri hesab edən tədqiqatçılar onu *“Üzeyir ruhlu sənətkar”* adlandırırlar [8, s. 7]. Bu sadəcə bəstəkarın xalq musiqisindən qaynaqlanan milli ruhlu üslubu, bəstələdiyi əsərlərin folklor köklü məzmunundan irəli gəlir. Bu həm də, Süleyman Ələsgərovun öz ustasının bir şəxsiyyət kimi, insan kimi ən müsbət cəhətlərini, humanist, vətənpərvər, qayğıkeş, qəlbində hamıya qarşı bir mərhəmət, sevgi və isti münasibət bəsləyə və onu tanıyan hər kəsin qəlbində hörmət və rəğbət hissi yarada bilməsi ilə də əlaqədər idi.

Süleyman Ələsgərov Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə zəngin və rəngarəng əsərlərdən ibarət böyük bir irs bəxş etmişdir. Onların sırasında opera, operetalar, simfonik muğamlar, kvartet, poema, konsert, simfonik və xalq çalğı alətləri orkestri, eləcə də violin, violonçel, fortepiano, truba və digər alətlər üçün yazılmış müxtəlif həcmli əsərlər, mahnı və romanslar və s. yer alır. S. Ələsgərov iki operanın, iki simfoniyanın (*“Vətən”*, *“Gənclik”*), on iki musiqili komediyanın, violonçel, fortepiano və simfonik orkestr üçün ikili konsertin, *“Bayatı-Şiraz”* simfonik muğamının, General Həzi Aslanova həsr olunmuş *“Qəhrəmanın xatirəsinə”* simfonik poeması, *“Bir bayraq altında”*, *“Azərbaycanım mənim”*, *“Salam”*, *“Bahar təranələri”* kantataları, *“Bayram”* uvertürası, xalq çalğı alətləri orkestri üçün *“Sözsüz mahnılar”* silsiləsinin, *“Romans-Ballada”*nın (A.S.Puşkinin xatirəsinə həsr olunmuşdur) *“Naməlum əsgər haqqında Ballada”*nın, *“Sərvi-xuramanım mənim”*, *“Vətənimdir”* qəzəl-romanslarının və s. müəllifidir.

Bütün həyatını yaradıcılığa həsr etmiş bəstəkarın klassik musiqinin demək olar ki, hər janrında əsərləri mövcuddur. Lakin, əsərlərin siyahısına nəzər salaraq müəyyən aparıcı istiqamətləri də göstərmək mümkündür. Bu istiqamətlərin forma-

laşmasında həm bəstəkarın müxtəlif yaş dövrlərini xarakterizə edən cəhətlər, həm də müraciət edilən janrlar müəyyənədiçi rol oynayır. Bu mənada, S.Ələsgərovun yaratdığı əsərlərin janr təsnifatında onun musiqi-ictimai fəaliyyəti də diqqət mərkəzində saxlanılmalıdır. Gənclik illərindən ictimai fəal kimi tanınan S.Ələsgərov Şuşadakı təhsil illərindən başlayaraq hər zaman xalq çalğı alətləri orkestrlərində çalışmış, bir qismini özü yaratmış və rəhbərlik etmişdir. Bu yaradıcı mühit onun musiqiçi kimi püxtələşməsində, həm də ilk əsərlərinin yaranmasında mühüm rol oynamışdı. Hələ 1942-ci ildə xalq çalğı alətləri orkestri üçün bəstələdiyi “Rəqs” əsəri onun bu kollektivin yaradıcı imkanlarına yaxından bələd olduğunu göstərməklə yanaşı, bəstəkarlıq potensialını da nümayiş etdirmişdir. Mühəribə illərində bəstəkarın bu orkestr üçün “Qaytağı”, “Yallı” və “Cəngi” kimi əsərləri yaranmışdı. Dövrün yaradıcı qayəsi daha çox vətənpərvərlik mövzuları ilə zəngin olan bu ərəfədə Azərbaycan bəstəkarları da öz qələmini bu yöndə sınayaraq dəyərli əsərlərlə çıxış edirdilər. S.Ələsgərovun qəhrəmanlıq, mərdlik, birlik sərgiləyən xalq musiqi nümunələrinə müraciət etməsi də Azərbaycan xalqının müharibədə igidlik nümayiş etdirən milli ruhunun təcəssümü idi. Bəstəkarın uzun illər sonra da, 1973-cü ildə xalq çalğı alətləri orkestrinin müşayiəti ilə tar konsertini bəstələməsi bu marağın itməməsini göstərirdi. Tar üçün konsertlərin yazılması Azərbaycan musiqisində maraqlı və bədii əhəmiyyətli əsərlərlə səciyyəvi olmuşdur. Bu janra müraciət edən bəstəkarlardan S.Rüstəmovun, H.Xanməmmədovun, Tofiq Bakıxanovun yaradıcılığı qeyd edilə bilər. Sevimli orkestrlə iş birliyi S.Ələsgərovun daha bir neçə əsərinin yaranmasına təkan vermiş, o cümlədən “Daimi hərəkət” (1973), “Tarantella” (1976), “Xəyala dalarkən” (1977), “Poema” (1979) kimi maraqlı kompozisiyalar ərsəyə gəlmişdi [1, s.521]. 80-ci illərdə tar və xalq çalğı alətləri orkestri üçün ikinci konsert (1983), on ilə sonra isə üçüncü konsert yazılır. Göründüyü kimi, S.Ələsgərovun musiqi sənətinə gəldiyi ilk gündən sevrək təmas qurduğu yaradıcı kollektiv onu həm də bəstəkar kimi çox cəlb etmişdi.

Əvvəldə də qeyd etdiyimiz kimi, S.Ələsgərovun müraciət etdiyi musiqi janrları onun fəaliyyətinin müxtəlif sahələri ilə sıx bağlı olmuşdur. Məlumdur ki, S.Ələsgərov musiqi sənətinə tar ifaçısı kimi gəlmiş, eyni zamanda o, müxtəlif illərdə orkestr dirijoru kimi fəaliyyət göstərmişdir. Bu fəaliyyətin ən məhsuldar dövrü isə Azərbaycan Dövlət Musiqili Komediya Teatrı ilə bağlıdır. Bu mədəniyyət ocağında S.Ələsgərov həm 40-cı illərdə, həm də 1960-cı ildən başlayaraq çalışmışdır. İkinci mərhələ tam on bir il davam etmiş, teatrın rəhbəri və baş dirijoru olmuşdur. Birinci mərhələdə S.Ələsgərov hələ tələbə ikən buraya dəvət olunmuş, baş dirijor və musiqi hissə müdiri vəzifəsində işləmişdi. Həmin illərdə onun bu teatr üçün iki əsəri də yaranmışdı. 60-cı illər isə bir sıra mühüm cəhətlərlə səciyyəvidir. Belə ki, burada çalışdığı müddətdə S.Ələsgərovun teatrın yaradıcı kollektivinin professional meyarlarının yüksəlməsində, istedadlı aktyor və aktrisaların cəlb olunmasında, repertuarın zənginləşməsində böyük səyi xüsusilə qeyd edilməlidir. Onun rəhbərliyi

dövründə teatr bütün Sovet məkanında Moskvaya qastrol səfərinə dəvət edilən ilk teatr kimi milli mədəniyyət tarixinə daxil olmuşdur [1, s. 518].

Teatrda çalışdığı illər ərzində bəstəkarın musiqili komediya janrına olan marağı artır. Bu janrda müxtəlif illərdə on iki əsər bəstələmiş S.Ələsgərov Azərbaycan musiqili komediya janrının inkişaf tarixində yeni bir səhifə açmışdı. Bu əsərlər janrın müasir bədii-estetik meyarlarının formalaşmasına, mövzu və obraz dairəsinin genişlənməsinə, dramaturji prinsiplərin, aktyor oyununun, rejissor işinin bir bütöv şəkildə vəhdət təşkil etməsinə xidmət etmişdir. S.Ələsgərovun yaradıcı prinsipləri yalnız öz əsərlərində deyil, ümumiyyətlə teatrın repertuarına daxil olan bütün əsərlərə yönəlmişdi. Bu da teatrda yaradıcı mühitin zənginləşməsinə böyük təkan vermişdi. Teatrşünas alim İ.Rəhimlinin kitabında teatrda 1945-ci ildə səhnələşdirilmiş əsərlərin qoyuluşu və xüsusilə Ü.Hacıbəylinin “O olmasın, bu olsun” əsərinin musiqi tərtibatının təşkili, musiqi heyətinin peşəkarlığı barədə dəyərli fikirlər yer alır: “Süleyman Ələsgərovun dirijorluğunda operettanın sürət-ritmi dinamik idi. Rejissor və dirijor Üzeyir bəyin partiturasından heç bir parçanı ixtisara salmamışdılar. Orkestrin heyəti də təkmilləşmişdi, əlavə musiqiçilər dəvət olunmuşdu” [5, s. 83].

S.Ələsgərovun ilk musiqili komediyaları “Məhəbbət gülü” (1945) və “Ulduz” (1948) əsərləri olmuşdur. Bu əsərlərdən “Ulduz” operettasının böyük uğuru hələ də öz aktuallığını itirməyib. Operettanın parlaq qəhrəmanları, yumorlu replikaları və böyük-kiçikli hər kəsin yaddaşına hopmuş bir-birindən rəngarəng melodiyaları həmin dövrdə teatrda fəaliyyət göstərən güclü istedadla malik aktyor truppası tərəfindən məharətlə təqdim olunmuş və Azərbaycan musiqi tarixinə qızıl hərflərlə yazılmışdı. Xüsusilə, Respublikanın Xalq artistləri Lütfəli Abdullayev, Nəsimə Zeynalova, Bəşir Səfəroğlu, Hacıbaba Bağirov və Səyavuş Aslanın ifaları operettanın hər tamaşasında hərarətli alqışlarla qarşılanırdı. Tamaşa on bir dilə tərcümə edilərək müxtəlif ölkələrdə uğurla nümayiş etdirilmişdir. “Ulduz” Ü.Hacıbəylinin “Arşın mal alan” operettasının uğurlu taleyini təkrarlayan ikinci əsərdir desək yanılmırıq.

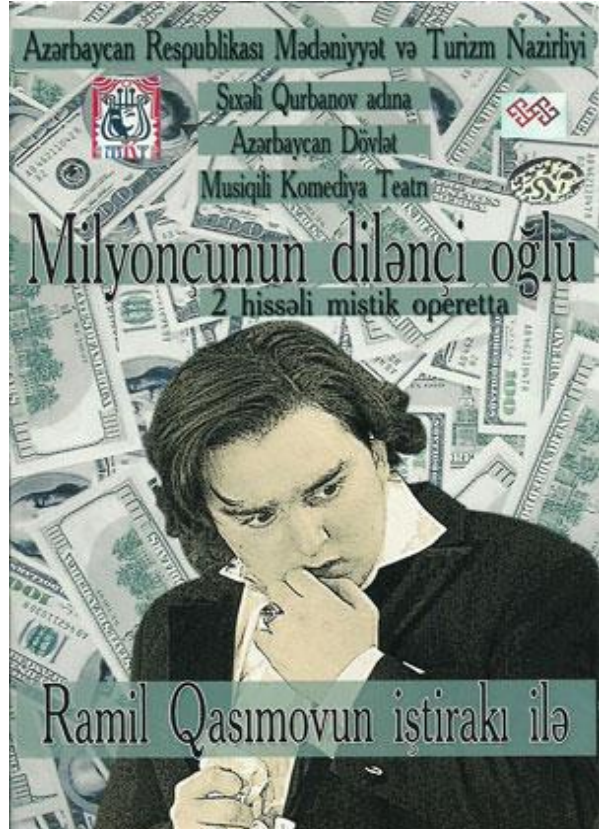


Şəkil 2. “Ulduz” kinofilminin afişası (1964) [13]

Təsadüfi deyil ki, bəstəkarın “Ulduz” operettası əsasında 1964-cü ildə eyniadlı kinofilm də çəkilməmişdir. S.Ələsgərovun əvəzedilməz musiqisi ilə Azərbaycan aktyor sənətinin parlaq sənətkarlarının ustalığından yaranan vəhdət kinofilmin böyük uğuruna yol açmış oldu. Bu gün də ekranlarda “Ulduz” filmi tamaşaçı marağını özündə saxlaya bilən sənət nümunələri sırasında yer alır. Qeyd etmək istərdik ki, film 55 illiyi ilə əlaqədar 2019-cu ildə “Balans” Milli rəqəmsal studiyası tərəfindən yenidən bərpa edilərək ilk premyerasında olduğu kimi, Nizami kinoteatrında təqdim edilmişdir [9].

Bəstəkarın bu janra tam on üç il sonra yenidən müraciət etməsi isə çalışdığı kollektivdən və yaradıcı mühitdən qaynaqlanmışdı. Keçən əsrin 60-cı illərində bəstəkarın bir-birinin ardınca “Özümüz bilərik” (1962), “Olmadı elə, oldu belə” (1964), “Milyonçunun dilənçi oğlu” (1966, 1967-ci ildə Dövlət Mükafatına layiq görülmüşdür), “Hardasan, ay subaylıq” (1968), “Sevindik qız axtarır” (1970) və “Həmişəxanım” (1971) musiqili komediyaları yaranmışdı. Bu əsərlər sırasında “Milyonçunun dilənçi oğlu” musiqili komediyası həm də Azərbaycan səhnəsinə

yeni mövzu ilə daxil olan bir əsər kimi tarixi əhəmiyyətə malikdir. Burjua cəmiyyətinin çirkin cəhətləri tənqid atəsinə tutulan bu əsərin musiqi dili də bəstəkarın digər musiqili komediyalarından seçilmişdir. “1967-ci ildə *“Milyonçunun dilənçi oğlu” əsərinə görə S.Ələsgərov, dramaturq Ş.Qurbanov, quruluşçu rejissor Ə.Ələkbərov, rəssam B.Mirzəzadə Ü.Hacıbəyli adına Dövlət mükafatına layiq görülmürlər*” [1, s.520]. Əsər sovet hakimiyyəti illərində sırf burjua cəmiyyətinin tənqidinə yönəldilmiş şəkildə təbliğ edilsə də, burada qoyulan problem ümumbəşəri xarakter daşıyır. Bu da musiqili komedyanın aktuallığını müasir günümüzdə də qoruyub saxlayır. 2008-ci ildə “Milyonçunun dilənçi oğlu” musiqili komediyası yenidən teatrın səhnəsinə qayıtmış, yeni re-daktədə tamaşaçılara təqdim



Şəkil 3. “Milyonçunun dilənçi oğlu” operettasının yeni afişası [16]

edilmişdir. “R&D” Yaradıcı İstehsalat Birliyinin dəstəyi ilə Azərbaycanın ən gənc Koroğlu Ramil Qasimovun iştirakı ilə Süleyman Ələsgərov və Şıxəli Qurbanovun “Milyonçunun dilənçi oğlu” operettasının DVD diskisi işıq üzünə görüb [16]”.

Bir daha bəstəkar bu janra 90-cı illərdə müraciət edərək “Sübaylarınızdan görəsini” (1992) və “Hərənin bir ulduzu” (1995), “Onun iki qabırğası” (1998) əsərlərini bəstələmişdir. Gözəl melodiylar, parlaq obrazlar, müasirliyin və milli təfəkkürün üzvi vəhdətindən doğan bu əsərlər Azərbaycan tamaşaçısının yaddaşında əbədi həkk olunmuşdur. S.Ələsgərovun musiqili komediyalarında xalq mahnılarının üslubuna yaxın olan melodiya xətti, rəngarəng orkestrləşdirmə və dinamik ritmlər diqqət çəkir. Onun əsərləri Azərbaycan musiqili teatrında bu janrın inkişafına böyük töhfə vermişdir.



Şəkil 3. Soldan sağa. Azərbaycanın xalq artisti, professor Süleyman Ələsgərov (bəstəkar), əməkdar artist Əşrəf Abbasov (bəstəkar) və Azərbaycanın xalq artisti Lütfuli Abdullayev (kino-teatr aktyoru) Şuşa. 1960-cı illər

Teatr sənətinin sirlərinə yaxşı bələd olan bəstəkar bir sıra teatr tamaşalarına da musiqi yazmışdır, onların sırasında Cabbar Məcnunbəyovun “İldırım”, İslam Səfərlinin “Yadigar”, Adil Babayevin “Dağlar qızı”, Şıxəli Qurbanovun “Əcəb iş düşdük”, “Rəis məşğuldur”, İlyas Əfəndiyevin “Mahnı dağlarda qaldı” və s. kimi əsərlərin adlarını çəkmə bilərik [2, s. 20].

Səhnə əsərlərində nümayiş etdirdiyi məharət və xüsusi istedad bəstəkarın iki operasında da öz təzahürünü tapmışdır. S.Ələsgərov N.Nərimanovun eyniadlı romanı əsasında “Bahadır və Sona” və Cəfər Cabbarlının dramı əsasında “Solğun çiçəklər” operalarının müəllifidir. İlk opera 1961-ci ildə səhnəyə qoyulmuşdu.

Əsərin məzmunu xalqımıza qarşı əsrlərdən bəri yürüdülmən qarşıdurma və düşmənçilik münasibətinin iki gəncin faciəli məhəbbət hekayətində çatdırılması ilə bağlıdır. Bu süjet bizə hələ “Əsli və Kərəm”, “Şeyx Sənan” operalarından tanışdır [7, s. 92]. Bəstəkarın operasında bu reallığın müasir dövrdə də davam etdirilməsini (N.Nərimanovun bu əsəri 1896-1900 illərdə yazılmışdı) görə bilirik. Əlbəttə, əsər tamaşaya qoyulduğu dövrdə onun ideyası daha çox o dövrlük sovet ideologiyasının meyarları ilə şərh olunurdu. Lakin, günümüzün reallığından baxarsaq, operada qarşılaşdırılan iki xalqın obrazında əsrlərlə özünü bariz nümayiş etdirən tolerantlıq və dostluq münasibətinə kin, ədavət, düşmənçilik kimi mənfi hisslərin qarşı qoyulduğunu açıq-aydın görə bilirik. Bu əsərin yenidən səhnələşdirilməsi və sovet kölgəsində qalan əsas məğzinin ortaya çıxarılması zənnimizcə bu günümüzün reallığına xidmət edə bilər.

Bəstəkarın orkestr musiqisi həm də simfonik əsərlərlə səciyyəvidir. Xüsusilə bu janrdə S.Ələsgərovun iki simfoniyasını, “Güləstan Bayatı-Şiraz” simfonik muğamını, violonçel, fortepiano və simfonik orkestr üçün bəstələnmiş ikili konserti, “Bayram” uvertürasını, General Həzi Aslanova həsr edilmiş simfonik “Poema”, “Süita” kimi əsərləri göstərə bilirik. “Vətən” adlanan birinci simfoniya 1948-ci ildə bəstəkarın diplom işi kimi təqdim olunmuşdu. Bu əsər imtahan komissiyası tərəfindən yüksək qiymətləndirilərək, Moskvada keçirilən Ümumittifaq Plenumunda səslənmək üçün seçilmişdi [2, s. 24]. “Gənclik” adlanan ikinci simfoniya isə 1954-cü ildə Mingəçevir SES-in işə düşməsi münasibətilə bəstələnmiş və bu şəhərin gənclərinə həsr edilmişdi.

Sənətə gəldiyi ilk gündən sevimli yaradıcılıq mühitinə çevrilən xalq çalğı alətləri orkestri isə Süleyman Ələsgərovun ilham mənbəyi olmuşdur. Bu orkestr üçün bəstəkarın xeyli sayda əsərləri vardır. Onların sırasında “Cəngi”, “Fantaziya”, “Rəqs”, “Qaytağı”, “Marş”, “Yallı”, tar və orkestr üçün yazılmış “Daimi hərəkət”, kamança və orkestr üçün “Tarantella” və eləcə də qanun və orkestr üçün “Poema”, balaban və orkestr üçün “Xəyala dalarkən” əsərlərinin adlarını çəkmək olar. Burada yer alan hər bir əsər günü bu gün də sevilərək ifa olunur və repertuarda ön yerləri tutur. Buna səbəb bəstəkarın musiqi dilinə xas olan milli ruh, eləcə də xalq çalğı alətlərinin bədii-texniki ifaçılıq imkanlarına yaxından bələd olması, əsərlərin obraz-ideya məzmununun zənginliyindən irəli gəlir. Təsadüfi deyil ki, bu əsərlər musiqi sənətinə qədəm qoyan və peşəkarlığa can atan hər bir ifaçı üçün bir məktəb kimi önəm daşıyır. Bu əsərlər hər zaman respublika müsabiqələrinin proqramına daxil edilir.

S.Ələsgərovun xalq çalğı alətlərinin bədii imkanlarını ən gözəl şəkildə nümayiş etdirən töhfəsi isə onun “Sözsüz mahnılar” silsiləsidir. Bu janr musiqi tarixinə Avropa bəstəkarı F.B.Mendelson tərəfindən daxil edilmiş, daha sonra P.İ.Çaykovski və A.Şönberq kimi bəstəkarlar da müraciət etmişdir [12]. Azərbaycan musiqisində bu janrın ilk nümunəsi yaradan Süleyman Ələsgərov qırıxdan çox “Sözsüz mahnı” bəstələmişdir. Bu pyeslərin hər biri Azərbaycan muğamlarından

bəhrələnən melodik intonasiyalarla zəngindir. Bu barədə kitabların birində qeyd edilir: *“Sözsüz mahnılar öz orijinal ritmi, parlaq ifadə tərzilə bir-birindən fərqlənir. Sanki bunlar bəstəkarın melodiya axtarışlarının ensiklopediyasıdır”* [8, s. 22].

Təbiəti etibarilə gözəl melodist kimi tanınan Süleyman Ələsgərovun yaradıcılığında xalqın ruhunu ən yaxşı şəkildə tərənnüm edən mahnı janrına geniş yer verilmişdir. Bəstəkarlığa başladığı ilk illərdən ömrünün sonuna qədər bu janra müraciət edən S.Ələsgərovun mahnıları hər zaman dillər əzbəri olmuş, dövrün görkəmli müğənniləri tərəfindən böyük şövqlə ifa edilmişdir. Mahnıların gözəl melodiyası, milli intonasiyalarla zəngin musiqi dili ilə yanaşı, obrazlar dairəsi də genişdir. Hər zaman vətənə bağlı insan olan S.Ələsgərovun doğma yurduna olan məhəbbəti onun mahnılarında geniş tərənnüm olunmuşdur. Xüsusilə müharibə illərində bəstələdiyi “Gözlə məni” mahnısı onun vizit kartına çevrilərək, gənc musiqinin istedadını hələ tələbə ikən hər kəsə bəyan etmişdi. S.Ələsgərovla bağlı xatirələrdə mahnı haqqında dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəylinin və ilk ifaçısı olan görkəmli müğənni Bülbülün yüksək fikirləri dəfələrlə qeyd olunmuşdur [8, s.10]. Bu mahnının uğurunu isə daha bir tanınmış müğənni Şövkət Ələkbərovanın təkidi ilə bəstələnmiş “Gözləyirəm” mahnısı davam etdirmişdi.

Qəhrəmanlıq məfhumu Süleyman Ələsgərov üçün xüsusi bir anlam kəsb edirdi. Onun yaratdığı obrazlar yalnız cəbhədə igidlik göstərən hərbiçilərlə kifayətlənmirdi. Həssas qəlbli bəstəkar gündəlik həyatımızda yaşayıb yaradan əmək qəhrəmanlarını da unutmurdu. “Pambıqçılar”, “Şamama”, “Usta Məmməd”, “Qəhrəman çoban”, “Üç bacı”, “Hünər nəğməsi” mahnıları ölkəmizin müxtəlif sahələrində çalışan fədakar əməkçilərə həsr olunmuşdur. Bundan başqa bəstəkarın vəzifə borcunu yerinə yetirərkən qəhrəmanlıqla həlak olmuş “Ramiz Kərimov haqqında ballada”sı, eləcə də Vətən uğrunda gedən döyüşlərdə şücaət göstərən əsgərlərə həsr edilən “Hardasan igid oğlan”, “Əsgər marşı”, “Naməlum əsgər haqqında ballada”, “Ölməz sərkərdə” və s. vokal əsərləri mövcuddur. Üzeyir Hacıbəyli ənənələrinin davamı S.Ələsgərovun vokal yaradıcılığında da öz təzahürünü tapmışdır. Xüsusilə Azərbaycan musiqisinə dahi bəstəkar tərəfindən daxil edilən qəzəl-romans janrında S.Ələsgərovun “Sərvi xuramanım mənim” (Nizami Gəncəvi) və “Vətənimdir” (Məhəmməd Füzuli) əsərləri ərsəyə gəlmişdir. Həm dahi mütəfəkkirlərin, həm də romans janrının milli musiqi qaynaqlarından bəhrələnən nümunələrində bəstəkarın özünəməxsus lirizmi, zərif melodiyaları, bədii obraz-emosional məzmun öz əksini tapmışdır. Hər intonasiyası xalq musiqisindən yoğrulmuş bir-birindən gözəl mahnı və romansları ilə S.Ələsgərovun öz dinləyicilərinin qəlbində tutduğu yeri uca və əbədi rəğbət, hörmət və məhəbbət hisslərindən ibarətdir. Onun şəxsiyyətinə xas olan keyfiyyətlər əsl insani özəlliklərlə, mərhəmət, hörmət, həssaslıq, xoş duyğularla səciyyəvidir. Bütün bunlar S.Ələsgərov obrazını xalqın qəlbində əbədləşdirmişdir. Müasirlərinin xatirələrində hər zaman doğma, mehriban, qayğıkeş, mərhəmətli, sevgi dolu bir insan kimi qalan

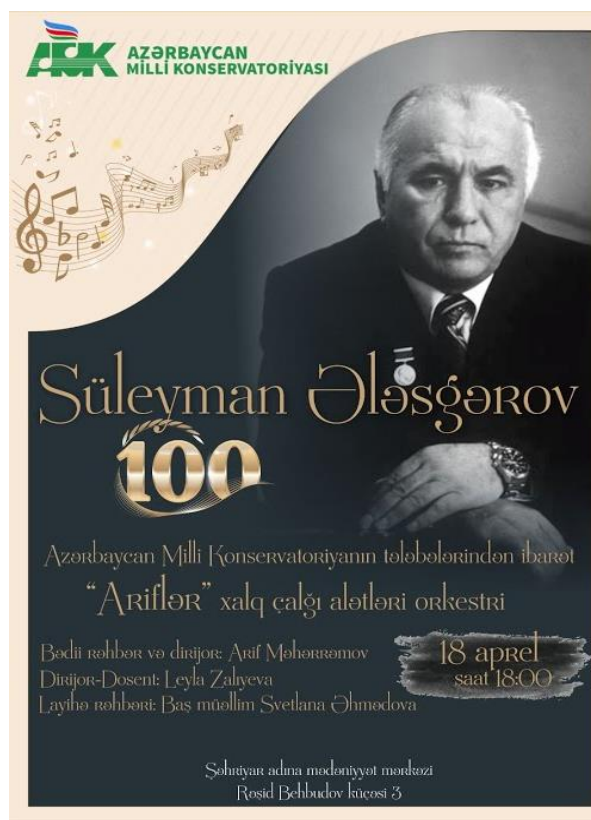
S.Ələsgərov Azərbaycan musiqi tarixində həm də istedadlı bəstəkar, musiqi-ictimai xadim və böyük pedaqoq kimi mühüm yer tutmuşdur.

Bütün ömrü boyu müxtəlif ictimai işlərdə əzmlə çalışan S.Ələsgərov eyni vaxtda neçə-neçə məsuliyyətli vəzifənin öhdəsindən peşəkarlıqla gəlmişdir. Hələ tələbəlik illərindən orkestrə, məzun olduğu konservatoriyada uzun illər “Xalq çalğı alətləri” kafedrasına, Bakı Orta İxtisas Musiqi Məktəbinə, Azərbaycan Dövlət Musiqili Komediya Teatrına, müxtəlif müəssisələrin orkestrlərinə bədii rəhbər və dirijor kimi və daha neçə-neçə müəssisələrə rəhbərlik etmiş, yorulmadan, bütün səy və var-qüvvəsi ilə çalışmışdır. Onun işə olan ciddi və tələbkar münasibəti çalışdığı kollektivin hər bir üzvünə yansır, orkestrin çıxışlarında, qoyulan tamaşaların peşəkarlığında öz müsbət nəticəsini verirdi. Bu cəhətlər S.Ələsgərovun pedaqoji fəaliyyətinə də xas olmuşdur. Uzun illər Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının “Xalq musiqisi”, daha sonra “Xalq çalğı alətləri”, Bakı Musiqi Akademiyasının “Dirijorluq” kafedralarına rəhbərlik etmiş bəstəkarın onlarla yetirmələri bu gün məsul vəzifələrdə çalışaraq milli mədəniyyətin inkişafına xidmət edir.

S.Ələsgərovun yaradıcılığı, şəxsiyyəti, Azərbaycan mədəniyyətinə verdiyi töhfələr hər zaman ölkə rəhbərliyi tərəfindən yüksək qiymətləndirilmişdir. Bəstəkar müxtəlif illərdə Azərbaycan SSR Əməkdar İncəsənət Xadimi (1960), Ü.Hacıbəyli adına Respublika Dövlət Mükafatı (1967, “Milyonçunun dilənçi oğlu” əsərinə görə), Azərbaycan SSR Xalq Artisti (1974) fəxri adlarına və mükafatlara, eləcə də 1976-cı ildə professor elmi adına layiq görülmüşdür.

S.Ələsgərovun musiqi mədəniyyətinə verdiyi töhfələr, xalq musiqisinin inkişafında göstərdiyi xidmətlər Azərbaycan Milli Konservatoriyasında dəfələrlə elmi konfransların mövzusunə çevrilmiş, əsərlərindən ibarət tədbir və konsertlər keçirilmiş, gənc tələbələrdə yüksək stimula yaradan Süleyman Ələsgərov adına təqaüd təsis edilmişdir. Yaradıcılığının çox hissəsini xalq çalğı alətləri üçün yazıb yaradan bəstəkarın zəngin irsi hər zaman konservatoriyanın tədris proqramlarının əsas tərkib hissəsini təşkil edir. Bu gün də konservatoriyanın dərslər otaqlarından tar, kamança, qanun, balaban üçün yazdığı əsərlərin sədaları eşidilir, konsertlərdə əsərləri müvəffəqiyyətlə ifa olunur. Bəstəkarın 100 illik yubileyi çərçivəsində dövlət səviyyəsində keçirilən tədbirlər sırasında 19 aprel 2024-cü ildə Şəhriyar adına Mədəniyyət Mərkəzində Azərbaycan Milli Konservatoriyasının təşkil etdiyi konsert proqramı da yer almışdır.

Tədbirin proqramı bəstəkarın müxtəlif janrlı əsərlərindən təşkil olunmuşdu. Xüsusilə, Süleyman Ələsgərovun ən çox diqqət yetirdiyi xalq çalğı alətləri orkestrinin ənənələrini uğurla davam etdirən tələbələrdən ibarət kollektivin ifası tamaşaçıların rəğbətini qazanıb.



Şəkil 4. “Süleyman Ələsgərov 100” konsertinin afişası [10]



Şəkil 5. AMK-nın “Ariflər” xalq çalğı alətləri orkestri. “Süleyman Ələsgərov-100” konsertindən [10]

Bədii rəhbər və baş dirijor Arif Məhərrəmovun rəhbərliyi ilə “Ariflər” adlanan xalq çalğı alətləri orkestrinin ifasında bəstəkarın 1 saylı “Sözsüz mahnı”sı, Əməkdar artist Anar Şuşalının ifasında “Vətənimdir” romansı, Əməkdar artist, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Toğrul Əsədullayevin ifasında “Rəqs-Tokkata”, “Gözlə məni” (tar üçün köçürmə), AMK-nın məzunu, beynəlxalq müsabiqələr laureatı Cəlal İsayevin ifasında “Gözəl Şuşa”, Əməkdar artist Şirzad Fətəliyevin ifasında “Xəyala dalarkən”, AMK-nın Instrumental muğam kafedrasının müəllimi Oqtay Şərifovun ifasında “Tarantella”, Əməkdar artist, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Təranə Əliyevanın ifasında “Poema”, Əməkdar artist Ramil Qasimovun ifasında “Şalaxo”, “Qarabağ” əsərləri yüksək professionalıqla və böyük şövlə təqdim olunmuşdur. Konsert AMK-nın Dirijorluq kafedrasının müdiri, dosent Leyla Zalıyevanın dirijorluğu ilə tələbələrəndən ibarət “Everlast” xor kollektivinin ifasında səslənən “Bir bayraq altında” əsəri ilə yekunlaşmışdır. Bəstəkarın əziz xatirəsinin böyük hörmətlə anıldığı bu tədbirdə onun ailə üzvləri, Azərbaycan mədəniyyətinə xidmət göstərən nəvələri Cabir və Tahir İmanovlar da iştirak edərək öz məmnunluqlarını ifadə etmişdilər. Azərbaycan Respublikasının Prezidenti cənab İlham Əliyevin 22 fevral 2024-cü il tarixli Sərəncamına [11] əsasən tədbirlər sırasında həmçinin Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında, filarmoniyada və Şuşada keçirilən konsertləri də qeyd edə bilərik. Mədəniyyət xadimlərinə, sənətkarlara və sənətə yüksək qiymət verən Azərbaycan Dövləti Süleyman Ələsgərovun 100 illik yubileyinin keçirilməsi üçün silsiləli tədbirlər planını təsdiq etməklə yenə də bu diqqəti bariz şəkildə nümayiş etdirir.

Öz həyatını və yaradıcılığını bütünlüklə xalqına, onun rifahına həsr etmiş dəyərli sənətkar Süleyman Ələsgərov! Qəlbində Şuşa dərdi ilə bu dünyanı tərk etmiş olsa da, artıq dörd ildir ki, Azərbaycanın rəşadətli ordusu doğma yurdu düşmən tapdağından təmizləmiş, sərhədlərimizi bərpa etmişdir. Ümid edirik ki, artıq Süleyman müəllimin də ruhu Şuşa qalasından dalğalanaraq mavi səmaya qürurla ucalan bayrağımızı görərək, Cıdır düzündə dağlara səs salan muğam sədalarını duyaraq rahatlıq tapmışdır. Bizə isə dünyaya Süleyman Ələsgərov kimi istedadlar, yüksək şəxsiyyətlər bəxş etmiş bu torpağın övladı olduğumuz üçün qürur və fəxarət hissləri keçirmək, onların bizə miras qoyduğu irsi yaşadaraq gələcək nəsillərə ötürmək kimi mühüm vəzifəni yerinə yetirmək qalır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Azərbaycan musiqi tarixi. 5 cildə. III c. Tərt. Z.Y.Səfərova. B.: Elm, 2018, 752 s.
2. Babayev E.A. Süleyman Ələsgərov. B.: Azərnəşr, 1993, 29 s.
3. Xəlilov V.C. Süleyman Ələsgərov. B.: Işıq, 1989, 64 s.
4. Rəhimli İ.Ə. Azərbaycan Dövlət Musiqili Teatrı. B.: Aspoliqraf, 2013, 496 s.
5. Süleyman Ələsgərov. Biblioqrafiya. Tərt.ed. M.İbrahimova. B.: 2024, 344 s.
6. Təhmirazdığ S.T. Süleyman Ələsgərov xatirələrdə. B.: Təfəkkür, 2002, 392 s.

Rus dilində:

7. Касимова С.Д. Оперное творчество композиторов Советского Азербайджана. Б.: Ишыг, 1986, 124 с.

Saytoqrafiya:

8. Təhmirazqızı S.T. Üzeyir ruhlu sənətkar - Süleyman Ələsgərov // Mədəniyyət qəzeti, Bakı, 2011, 23 fevral s.7.
URL: <http://www.anl.az/down/meqale/medeniyyet/2011/fevral/159050.htm>
9. “Ulduz” (film, 1964) // URL: [https://az.wikipedia.org/wiki/Ulduz_\(film,_1964\)](https://az.wikipedia.org/wiki/Ulduz_(film,_1964))
10. Azərbaycan Milli Konservatoriyası. Süleyman Ələsgərov - 100 // URL: <https://www.youtube.com/watch?v=m8vGjwsJKa8>
11. Süleyman Ələsgərovun 100 illik yubileyinin qeyd edilməsi haqqında Azərbaycan Respublikası Prezidentinin Sərəncamı // URL: <https://president.az/az/articles/view/64526>
12. Песня без слов // URL: <https://www.belcanto.ru/pesnyabezsllov.html#>
13. “Ulduz” kinofilmi (şəkil 2) // URL: https://az.wikipedia.org/wiki/Ulduz_%28film,_1964%29
14. Filarmoniyada Süleyman Ələsgərovun 100 illiyinə həsr edilmiş konsert olub // URL: https://azertag.az/xeber/filarmoniyada_suleyman_alesgerovun_100_illiyine_hesr_edilmis_konsert_olub-2936045
15. Azərbaycan tarixi // URL: https://www.instagram.com/azerbaycan_tarixi/p/Cfljwd3DZ90/
16. Süleyman Ələsgərov və Şıxəli Qurbanovun “Milyonçunun dilənçi oğlu” operettasının DVD diskini işıq üzünə çıxarıb // URL: <https://sia.az/az/news/culture/154647.html>

Зумруд ПАШАЕВА

Азербайджанская Национальная Консерватория,
Старший преподаватель кафедры «Национальный вокал»

**ВЫДАЮЩИЙСЯ ПРЕДСТАВИТЕЛЬ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШУШИ –
СУЛЕЙМАН АЛЕСКЕРОВ – 100**

Резюме: Статья посвящена 100-летию со дня рождения профессора Сулеймана Алескерова, одного из ярких представителей азербайджанской композиторской школы, композитора, дирижера, педагога и общественного деятеля, народного артиста. Жизненный и творческий путь Сулеймана Алескерова, который творил и писал в различных музыкальных жанрах, всегда привлекал внимание исследователей. В статье рассматриваются основные направления его творчества, а также его вклад в национальную культуру. Особое внимание уделяется его дирижерской, педагогической и общественной деятельности.

Ключевые слова: Сулейман Алескеров, композитор, дирижер, оркестр народных инструментов, оперетта, песня без слов

Zumrud PASHAYEVA

Azerbaijan National Conservatory,
Head teacher of the "National vocal" department

**OUTSTANDING REPRESENTATIVE OF MUSICAL SHUSHA –
SULEYMAN ALASGAROV – 100**

Summary: *The article was written on the occasion of the 100th anniversary of Professor Suleyman Alasgarov, one of the bright faces of the Azerbaijani composition school, composer, conductor, pedagogue and public figure, People's Artist. The life and creative path of the composer Suleyman Alasgarov, who wrote and created in many musical genres, is always of interest to researchers. From this point of view, the article examines the life and creative path of Suleyman Alasgarov, defines the main directions of his creativity and highlights his contributions to national culture, as well as the composer's conducting, pedagogical and social activity has been reviewed.*

Keywords: *Suleyman Alasgarov, composer, conductor, orchestra of folk instruments, operetta, song without words*

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Malik Quliyev;
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Humay Fərəcova-Cabbarova

Galiya AKPAROVA

PhD, Professor of the Kazakh
National University of Arts
e-mail: gakparova@mail.ru
ORCID 0000-0001-9558-0359
(Kazakhstan, Astana)

Gulnara KUZBAKOVA

PhD, Associate professor at the
Kazakh National University of Arts
e-mail: gulya08@bk.ru
ORCID 0000-0002-4492-0197
(Kazakhstan, Astana)

DOI: 10.62440/AMK2024-3.s.88-101

ON THE ISSUE OF INTEGRATION OF KAZAKH TRADITIONAL INSTRUMENTS INTO CHAMBER-ENSEMBLE WORKS OF COMPOSERS OF KAZAKHSTAN

Abstract: *The article deals with the peculiarities of the use of Kazakh folk instruments, such as dombyra and kobyz, in chamber and ensemble works of composers of Kazakhstan. The historical context, the role of Akhmet Zhubanov in the reconstruction and adaptation of dombra and kobyz, as well as their influence on the development of academic music are described. Examples of works illustrating the successful combination of European and Kazakh musical traditions are given. Special attention is paid to the timbre features of the instruments and their integration into modern chamber ensembles.*

Keywords: *dombyra, kobyz, Kazakh music, chamber music, Akhmet Zhubanov, folk musical instruments, academic music, musical tradition, reconstruction of instruments*

Introduction. Chamber music of Kazakhstan is an important part of the country's musical heritage, its development is connected with the integration of Kazakh folk instruments into chamber ensembles. The dombyra and kobyz, being representatives of Kazakh traditional culture, played an important role in the formation of the academic direction of Kazakh music in the 20th century. In the

late 1920s, composers of Kazakhstan began to master European musical canons, striving at the same time to preserve traditional Kazakh identity.

One important aspect of this process was the introduction of Kazakh folk instruments into academic ensembles, which was an important step towards the creation of a unique national chamber repertoire. The introduction of dombyra and kobyzy instruments into academic chamber instrumental genres contributed to the unification of Western European and Kazakh musical traditions, which created a new sound space.

Historical context. Kazakh academic music was formed in conditions of active interaction with the Western musical tradition. In the early 20th century, composers mastered Western European forms and techniques, seeking to bring national features to them. As noted in the study of U. Dzhumakova and N. Ketetgenova, the process of integration of Western samples was natural for the initial phase of development of Kazakh chamber music [1].

Throughout all stages of chamber music development in Kazakhstan, folk instruments such as the dombyra and kobyzy played an important role. These instruments, being symbols of Kazakh national culture, were actively used by composers to create a new musical language that would combine elements of Western and Kazakh traditions. The dombyra and kobyzy were used to create original timbre solutions, which attracted composers' attention to their expressive possibilities [1, 2].

Chamber-instrumental music of Kazakhstan includes all genres of ensemble music, forming a significant array of creative heritage of composers. In the listening environment there was a comprehension and mastering of academic musical instrumentation, various forms of ensemble music-making. Adherence to classical samples was quite a natural phenomenon in the phase of genre formation in the republic. Parallel to these directions, Kazakh composers strived for individualization and originality of artistic concepts, search for new timbre colors in the context of interaction between European and Kazakh national traditions. The works of A. Niyazabev [3], S. Zadorozhnaya, S. Akbuzhurova [4] N. Juvanishева [5] are devoted to these issues.

Throughout all stages of the development of chamber instrumental music, folk instruments were involved – dombyra and kobyzy, symbols of the Kazakh national culture, its integral part. A considerable number of works were created for these instruments, which were included in the pedagogical and concert repertoire. The sound of folk instruments contributed to contact with a wide audience, for whom European art was initially new. Folk instruments, as part of an academic ensemble, carried a sound image familiar to the listener.

Akhmet Zhubanov's role in the reconstruction of folk instruments

Akhmet Zhubanov made a huge contribution to the adaptation of Kazakh folk instruments, such as the dombyra and kobyzy, to academic music. He

introduced a sheet music system for training performers, which allowed musicians not only to perform traditional folk music, but also to master works of Western classical music. Zhubanov also initiated the creation of an orchestra of Kazakh folk instruments, which was an important step in integrating these instruments into the academic musical tradition [1].

As part of the reconstruction carried out under Zhubanov's leadership, changes were made to the construction of the dombyra and the kobyzy. The dombyra added additional frets (*perne*), and the kobyzy received new scale length. These changes made it possible to expand the range of the instruments, improve their sound and adapt them for the performance of both Kazakh and European classical music. For example, polymer strings were introduced for the dombyra instead of the traditional gut strings, which increased the volume of sound, especially in large concert halls [1; 2].

A. Zhubanov realized that joint performance on folk instruments require skills of playing by notes. Classes were opened at the music and drama technical school to teach playing folk instruments by notes. Zhubanov foresaw that in the future the orchestra of Kazakh folk instruments would be able to perform not only folk music, but also works of foreign classics, as well as works by future Kazakh composers [7].

The process of instrument reconstruction initiated by Zhubanov caused controversy among musicians and researchers. Some believed that modifications lead to the loss of the authentic sound and characteristic timbre of folk instruments. Nevertheless, the reconstruction contributed to a significant expansion of the technical capabilities of the dombyra and kobyzy, which allowed them to occupy an important place in chamber and symphonic music [8; 9].

Let us dwell in more detail on the structural features of the instruments – the dombyra and kobyzy, their sound and sound production.

Kazakh traditional instruments dombyra and kobyzy

The dombyra is a Kazakh two-stringed plucked tambour-shaped chordophone, a hallmark of Kazakh musical culture. It was made of solid pieces of wood: spruce, maple, chinara. The sound of the dombyra is quiet and soft. The sound is extracted by plucking or striking. The dombyra has a pear-shaped body and a long fingerboard divided by frets. The construction of the Kazakh dombyra differed slightly depending on the region. So, in the West, in the Caspian steppes, the dombyra had a rounded drop-shape with a thin long neck. In the Central and Eastern regions of Kazakhstan, the dombyra was made with a flat lower deck and a short, thick neck. The dombyra traditionally used strings made from sheep or goat intestines (strings made from the intestines of a two-year-old sheep were believed to be the best), the strings were tuned in quarta or quinta (G-c, A-d, B-es, H-e).

A modern dombyra (called *kurak* – i.e. made of scraps) is assembled from individual pieces of thin plywood. Polymer material – ordinary fishing line – is used as strings. The tuning of the strings is *d-g*. These changes are caused by the

necessity of performance in the conditions of a modern concert hall and use of the dombyra in an orchestra. The dombra was reconstructed by A. Zhubanov in connection with the creation of the orchestra of Kazakh folk instruments. Masters who worked together with A. Zhubanov tried to use catgut, silk, kapron, etc. as a material, but ordinary fishing line turned out to be the most suitable in terms of sound. As a result, today we have a widespread type of dombyra of standard form with strings made of fishing line, which has lost the unique timbre of sound of its traditional sample.



Figure 1-2: Kazakh traditional instrument dombra

The technique of playing the dombyra is similar to that of other plucked instruments: the left hand of the musician slides freely on the fingerboard, and with the help of the fingers of the right hand striking both strings, the sound is extracted. By clamping the strings between the fret, you can get a more melodic sound. Interestingly, the Kazakh name “dombyra” is formed by combining two words: “dom” means “sound” and “bra” means “tuning the strings”.

Kobyz is a Kazakh national stringed bowed musical instrument. Two strings on the ancient kobyz were made of horse hair or camel gut. Hence the name of the instruments: kylkobyz (kyl – horse hair), narkobyz (nar – one-humped camel). Later there were instruments with metal strings – zhezkobyz. The kobyz was made of a single piece of wood. The open body in combination with strings made of a bundle of 30-60 untwisted horse hairs gives a very thick, rich in overtones timbre.

Performers play it with the instrument between their feet.

A bow-shaped bow was used on the kobyz. The total length of the instrument is about 60-70 centimeters. It is noteworthy that when playing the kobyz, the performer does not press the strings against the fingerboard. Touching the strings with fingernails or finger pads, together with the construction of the instrument, creates a unique originality of sound.



Figure 3-4. Kazakh traditional instrument kobyz (kyl-kobyz)

“The Kazakh kobyz used to resemble a swan, because Kazakhs believe that the purest sound in nature is the cry of a swan, and to make the kobyz sound melodious, it is made like a swan. This form of the kobyz as a magical instrument is partly connected with the cult of the swan (*akku*), which in general was one of the ancient totems of the Kazakhs”, – testifies A. Margulan in his work “About the bearers of the ancient poetic culture of the Kazakhs” [2, p.82].

Originally, the kobyz was an instrument exclusively for baksy (shamans), who used it in various rituals to communicate with the spirits of ancestors – aruakhs. Ordinary people were afraid even to touch this instrument, as they believed that this instrument in the hands of baksy had a magic ability and power to heal from diseases, to drive away evil spirits, to change the fate of a person. On the shamanic kobyz inside the body and on the wide head hung metal forged plates, curls, bells (*konyrau*), which when shaking the instrument created a special background.



Figure 5: Shaman's narkobyz

Later, the kobyz became an instrument of akyns (singers-performers) and zhyrau (creators and performers of epic works). According to the description of Ch. Valikhanov “all known to us akyns and zhyrau from the time of Korkyt and up to 15-18th centuries recited their poetic thoughts and judgments with the help of kobyz” [6]. Widespread among Turkic people legends about an elder, forefather and the first musician named Korkyt (Kurkut) are connected with playing the kobyz (kobuz).

The reconstruction of the kobyz took place in two stages. This is described by the famous performer and teacher Sholpan Rauandina in her article “Modernization of the kobyz and its new functions in the Kazakh musical culture of the Soviet period” [7]. After the first stage of reconstruction, new varieties of kobyz appeared: “kobyz-prima”, “alto-kobyz”, “bass-kobyz”, “contrabass-kobyz”. In particular, in the development of the “kobyz-prima”, key details such as the ladle-shaped body and the elongated curved neck were retained. Unlike its “kyl kobyz” source, this variant became a three-stringed instrument. Two of the strings (G of the small octave and D of the first octave) were made gut, while the third string was made of metal (A of the first octave). “According to Sh. Rauandina, the gut strings gave the instrument’s timbre the softness and melodiousness of the human voice, and the appearance of a metal string, on the one hand, expanded its range, allowing it to perform complex pieces as part of an orchestra, on the other hand, the improved “prima kobyz” lost its independence and could only perform solo when accompanied by an orchestra and piano. At the same time, this disadvantage was compensated by gut strings, which gave the sound of the kobyz unusually soft sound, a new timbre flavor, thanks to which it became a constant success among listeners of folk music” [7].

In the 50s of the 20th century, thanks to the initiative of the chief conductor and artistic director of the first national orchestra named after Kurmangazy Shamgon Kazhgaliev (1927-2015), the kobyz underwent the second stage of reconstruction. As a result, a four-stringed instrument was created, which received a ladle-shaped form, the presence of leather on the upper deck, and a flageolet nail playing possibility. Its distinctive feature from the original instrument was the presence of four metal strings tuned in fifths and a shortened neck of the instrument. The addition of a fourth string extended the range and scale (G small octave, D and A of the first octave, E of the second octave), and the shortened neck of the instrument increased the technical possibilities of playing complex orchestral parts. “In the new modification, writes Sh. Rauandina, kobyz fingering began to correspond to the violin fingering (1 position – 1, 2, 3, 4 fingers), in comparison with the previous fingering of the three-stringed “kobyz-prima” it corresponded to the cello fingering (1 position – 1, 2, 4; 1, 3, 4 fingers), where the distance between the fingers of the left hand was wide, which made it difficult to perform technically complex orchestral works [7]. But the most significant

changes occurred in the timbre, which was radically different from that of its predecessor, facilitated by the addition of a fourth string and changes in the length of the instrument's neck.



Figure 6-7: Reconstructed prima kobyz instrument

The leading kobyzist – People’s Artist of the Republic of Kazakhstan, Professor Fatima Balgaeva (1926-2005) synthesized the principles of playing the traditional kyl kobyz with some methods of playing the violin and cello and on this basis created an author’s method of teaching the prima-kobyz. The reconstruction of the kobyz led to the reduction of its ethnic specificity, bringing the sound quality closer to the standards of the European musical tradition.

Thus, folk instruments went through the process of reconstruction, which inevitably entailed changes in their sound. These changes led to the loss of that unique sound, which had existed for many centuries and was characteristic of the Kazakh centuries-old musical tradition. This process has caused much controversy and disagreement among fans of folk instruments and lovers of this music. According to musicologist U.Dzhumakova, “European concert practice “overturned” the aesthetic norms of traditional genres. The new stage of development introduced such properties as virtuosity, stability of form, purely instrumental way of content transmission. For traditional genres of Kazakh music such changes were quite significant. The “transfer” from one performing tradition to another was realized” [8, p. 111].

At the same time, works for instrumental ensembles with folk instruments gained wide popularity and found life on the concert stage.

The influence of the dombyra and kobyz on chamber instrumental music

The integration of the dombyra and kobyz into chamber ensembles opened new expressive means and timbre possibilities for Kazakh composers. Works such

as Akhmet Zhubanov's "Romance" and "Kyu" or Mukan Tulebayev's "Lyrical Dance" demonstrate the successful interaction of European and Kazakh musical traditions.

Composers actively explored new timbres and expanded the possibilities of chamber music through the use of folk instruments. This direction became an integral part of the concert and pedagogical repertoire, popularizing Kazakh musical culture both in Kazakhstan and abroad.

The formation of new image and sound possibilities of the kobyz in academic music can be traced in the works of Kazakh composers – Mukan Tulebaev (Lyrical dance for kobyz (violin) and piano), Akhmet Zhubanov ("Spring", "Kyu", Romance – for kobyz and piano), Makalim Koishibayev ("Romance", "Spring Dance", "Omira guli" for kobyz and piano), Arman Zhayym Suite for kobyz and piano "Korkyt" and other samples.

The collection "5 pieces for kobyz and piano" (1944) by A. Zhubanov, which includes the pieces "Aria", "Spring", adaptation of the kuy of the composer-kyushi Ykhlaz "Zhez kiik", "Waltz", "Koktem" early experiments in creating chamber-instrumental works for kobyz. These works represent one of the best pages of chamber-instrumental chronicle of Kazakhstani music. "They reveal the melodic talent of the composer and the lyrical nature of his music. The "Aria" is indicative in this regard. The beautiful melody of the piece is constantly renewed, varied, each time sounds in a new way in a wider melodic breath" [1, p.79]. According to the researcher G. Urazalieva-Shildebaeva, "by their composition, folk-song intonation and not complicated form these works were well suited to kobyzists. Kobyz-prima in connection with innovations in musical aesthetics increasingly revealed its expressive possibilities. "Romance", written for kobyz is a fusion of serious, reflective thought with soft lyricism. It conveys the subtle movements of the soul. Such works as "Romance", "Aria", "Waltz", "Koktem", "Zhez Kiik" gave the performer an opportunity to show the soft, melodic, tender sound of the kobyz-prima. Aspiring performers and professional musicians often include it in their teaching and concert repertoire. These works of the composer convincingly prove the close connection of his talent with the musical traditions of the Kazakh people, emphasize such fundamental features of his creative thinking as heartfelt lyricism, sincerity of expression, vivid imagery. Fatima Balgaeva was awarded the second prize at the 3rd World Festival (1951) of Youth and Students in Berlin, performing a piece by A. Zhubanov "Koktem", written in the rhythm of a waltz" [9, p.84].

In the post-war years, composers created a number of miniatures for dombyra with piano accompaniment. Thus, in addition to ten etudes, the collection of pieces for dombyra by Habidollah Tastanov also includes "Melody", "Romance", "Bi" /Dance/ and "Fantasy", intended for performance on dombyra with piano accompaniment. "The pieces vary in character, genre basis and means

of expression used. “Bee” – entirely maintained in the traditions of national instrumental culture, “Melody” and “Romance” have clearly perceptible features coming from Russian classical music, in “Fantasy” named stylistic properties are in direct interaction” [10, p.84].

“Music for the dombyra, according to musicologist V. Dernova, is represented by even fewer titles. This is explained by the fact that the dombyra has the richest classics of folk kuys, and all performing dombrists devote their lives to collecting and studying these inexhaustible riches. Specially written repertoire represents only pedagogical repertoire for teaching by notes” [10, p.84].

“The beginning of training on reconstructed Kazakh national instruments, according to the young researcher S. Murzaliyeva, in the Alma-Ata Conservatory and Music College was associated with the search for sheet music repertoire for young dombrists and kobyzists. The deficit of repertoire for the reconstructed kobyz was especially acute. This instrument, which at first had three strings, later a fourth string was added, and a violin fifth tuning was introduced, turned out to be, in fact, completely devoid of repertoire. The works that existed in the traditional performance practice of the natural two-string kobyz did not correspond at all to the means of the new instrument” [11]. Therefore, the composers’ activity was aimed at creating pedagogical repertoire for the kobyz and dombra.

In subsequent stages composers continued to write for the kobyz and dombyra, introducing them into different genres (Zholaman Dastenov Sonata for kobyz (violin) and piano, Vladimir Minenko Suite for kobyz and piano, Alexander Romanov Suite for dombra and piano No. 1) and compositions of duets, as well as trios and quintets. The number of such ensembles is insignificant, but they are aimed at revealing new timbre and colorful possibilities of the instrument. For example, the timbre compositions are interesting: Mukan Tulebaev Trio for violin, kobyz and piano, Beibit Daldenbaev Piece for dombyra, piano and percussion, Timur Nildikeshev “Misty Current of Dreams” for kobyz and cello, Dmitry Ostankovich “Sarinzhi-Bokoi” transcription of Kyrgyz kyu for two kobyz and piano, Bakhtiyar Amanzhol “Zhaiyk asu” (“Execution of the Urals”) for kobyz-prima, synthesizer and piano (2005) Serikzhan Abdinurov “Tilep-abyz” (“Sage Tilep”) for quartet of kobyz and organ and other works.

Modern composers strive to expand the complex of expressive means, and first of all it was reflected in the timbre-sound sphere. The aspiration of Kazakh composers to create an original sound space has affected the expansion of the timbre composition of instruments. It is necessary to note the entry into academic music of other varieties of Kazakh folk instruments, in particular shynyrau, saz syrnai, sybyzgy.

Folk instruments have their performing specificity, which is reflected in the mode-harmonic and intonation complex. The properties of traditional

instrumentation lay down specific features of timbre thinking of composers of Kazakhstan.

Structural features of the dombra and kobyz

The dombyra and kobyz, being the central instruments of Kazakh musical culture, underwent significant changes during the reconstruction that allowed them to integrate into academic music. The dombra is a two-stringed plucked instrument with a soft and quiet sound. In the process of modernization, its body was made of separate pieces of wood and the strings were replaced with polymer strings, which made its sound more suitable for modern concert halls [1; 7].

The kobyz, originally used by shamans in rituals, was also modified. During the reconstruction in the 1950s, new varieties of the instrument were developed, such as the kobyz-prima and alto kobyz. This expanded its range and allowed it to be used in orchestral and chamber compositions. In addition, the use of metal strings improved the sound and technical capabilities of the kobyz, making it more suitable for orchestral and chamber music.

Let us characterize some chamber-instrumental works by composers of Kazakhstan.

In A. Zhubanov's works for the kobyz – “Romance” and “Kuy” for kobyz and piano – the composer explores new expressive possibilities of the instrument, using both traditional and academic performance techniques. Of great importance is his work on the timbre palette of the kobyz, where softness and richness of sound are created through the use of the instrument's rich melodic line and overtones. In “Romance” one can notice attempts to integrate bowed movement, which is reminiscent of violin playing, but with the preservation of the unique timbre of the kobyz. The “Kuy” also emphasizes the rhythmic structure typical of folk kuys, making it an interesting example of combining traditional rhythmic figures with more complex harmonic transitions typical of academic music. Artistic features: “Romance” for the kobyz demonstrates the soft lyricism characteristic of Kazakh folk melodies, which is organically combined with the European romantic tradition. The melodic line of the piece varies and develops, revealing the emotional shades of each phraseological moment, which emphasizes the ability of the kobyz to convey subtle moods and feelings. “Kyu” emphasizes the traditional image of kyu as an epic musical form, where images of nature and the symbolism of Kazakh culture play a significant role. The piece conveys a sense of majestic tranquility and lyrical reflection, which harmonizes with the piano accompaniment emphasizing national motifs.

M. Koishibayev's works “Romance”, “Spring Dance” for kobyz and piano use various methods of sound production on the kobyz. In “Romance” cantilena prevails, where attention is paid to the development of melodic line and smooth phrasing, which allows the performer to maximize the timbre of the instrument. Melodic lines are conducted mainly in the middle register, which emphasizes the

expressiveness of the kobyz. In “Spring Dance” more complex rhythmic structures are emphasized by the use of contrasts between arco (bowing technique) and pizzicato, which allows to create an expressive dance character of the piece. Artistic features: “Romance” is a work in which Kazakh melody is combined with European lyrical style. The lyricism of the piece is vividly expressed through variations of the theme, which flow smoothly into each other. The subtle emotions are conveyed here, ranging from gentle sadness to confident lyrical uplift, which is characteristic of traditional Kazakh tunes. “Spring Dance” is filled with cheerfulness and dynamism, which is emphasized by quick changes of rhythms and tempos. The piece uses the rhythmic basis of Kazakh folk dances, but with elements of European harmonic tradition, which makes it more universal for the chamber repertoire.

In N. Tlendiev's “Kuy” for dombyra and orchestra, special attention is paid to the development of the instrument's timbre possibilities. Traditional dombyra playing techniques such as “tremolo” and “stroke articulation” are used, which emphasizes the virtuosity of the performer and the complexity of the rhythmic figures. The dombyra here plays the role of both melodic and rhythmic element, which acts in dialog with the orchestra. The orchestral accompaniment harmoniously complements the dombyra, emphasizing the depth and expressiveness of its sound, which is especially noticeable in the climaxes of the piece, where the dombyra performs in a solo part against the orchestral background. Artistic features: In Tlendiev's kuys one can clearly feel the influence of traditional Kazakh images, which he puts into orchestral forms close to Western symphonic music. The dombyra retains its main purpose – to convey ancient Kazakh legends and epics through melody, but its timbre becomes more dramatic and rich thanks to the orchestral support. Here Tlendiev successfully creates a musical image of the national spirit, combining Kazakh musical tradition with elements of academic music.

In “Fantasia” for dombyra and piano, composer Habidolla Tastanov employs a variety of technical articulation methods such as quick arpeggio changes, sharp stroke accents and the use of pizzicato. This work is characterized by a complex texture that requires a high degree of skill and mastery of the instrument from the performer. The interaction between the dombyra and piano is built on contrast: the dombyra performs the sharper, rhythmically accented phrases, while the piano maintains the harmonic structure and creates a soft background for the melodic lines. Artistic features: “Fantasia” is an example of a work in which the composer explores the possibilities of the dombyra as an academic instrument. The composition combines elements of improvisation typical of Kazakh kuys with formal features of Western classical music. The work conveys a wide range of emotions – from pensive to expressive drama, which makes it an important contribution to the development of Kazakh academic music.

The works for dombyra and kobyz discussed in this article not only reveal the technical capabilities of these instruments, but also demonstrate their artistic value in the academic music of Kazakhstan. Composers such as Akhmet Zhubanov, Makalim Koishibayev and Nurgisa Tlendiyev have created works that are vivid examples of the synthesis of Kazakh traditional music and Western European classical tradition.

Conclusion. Summarizing the consideration of the integration of dombyra and kobyz into chamber ensemble works of composers of Kazakhstan, it should be stated that by the 1970s there was a strengthening of composer's, performer's and scientific interest in the original timbres and national sound palette, in the sound of "pure", unimproved musical instruments. This was promoted by the activities of the scientist-musicologist Bolat Sarybaev, which were a powerful stimulus for the revitalization of various folklore-ethnographic ensembles and the creation of the folklore-ethnographic orchestra "Otrar sazy" under the leadership of performer and composer Nurgisa Tlendiev.

The revival of the kyl-kobyz, its semantic properties and characteristic timbre became in demand in the works of composers of Kazakhstan. Works of symphonic and chamber-instrumental genre appear, in which this ancient Kazakh instrument sounds: Bakir Bayahunov Poem for kyl-qobyz and piano, Adil Bestybaev "Suite for kyl-qobyz, dombyra and strings", Bakhtiyar Amanzhol Piece for flute, oboe and kyl-qobyz, Alibi Abdinurov "Fantasy for kyl-qobyz and organ Ushardyn uluy" ("The noise of the peaks"), Arman Zhayyim "Sagynysh" for viola (arrangement of a work for kyl-kobyz) and piano, Suite for kobyz and piano "Korkyt", Alibi Abdinurov "Zhyirma Bir", kuy for kyl-kobyz and piano.

At the beginning of the formation of academic genres, the sound of folk instruments in an ensemble with European instruments was a new phenomenon and seemed incompatible. However, today these ensembles have occupied their niche and have organically entered the musical culture. The new trend in chamber instrumental music quickly gained a place in the concert and pedagogical repertoire.

The Kazakh folk instruments dombyra and kobyz were subjected to a significant process of reconstruction and integrated into the academic music of the republic. Thanks to the efforts of composers and musicologists such as Akhmet Zhubanov, Kazakh chamber music has acquired a unique synthesis of European and national traditions. Folk instruments in chamber music continue to evolve, providing composers and performers with new opportunities to explore timbres and artistic concepts, which contributes to the further enrichment of Kazakh and world music culture.

REFERENCES

1. Джумакова У., Кетегенова Н. Казахская музыкальная литература 1920-1980. – Алматы: «Гылым», 1995.
2. Маргулан А. О носителях древней поэтической культуры казахов // М.О. Ауэзов. Сборник статей к его 60-летию. – Алма-Ата, 1959. с. 70-89.
3. Ниязбаев А. О специфике развития камерно-инструментальной музыки в Казахстане. – Известия НАН РК. Серия общественных наук, 2014, № 3. с. 93-96.
4. Задорожная С.Н.Н., Акбужурова С.Ж. Академическая инструментальная музыка Казахстана для ансамблей и оркестров на рубеже XX-XXI веков (1980-2014). – Костанай, 2017.
5. Джуванишева Н.Н. История фортепианной школы Казахстана // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 54. – с. 139-147.
6. Валиханов Ч. Собрание сочинений в пяти томах. – Алма-Ата: Главная редакция Казахской советской энциклопедии, 1985. – Т. 3. – 416 с., с. 199.
7. Рауандина Ш. Модернизация кобызы и его новые функции в казахской музыкальной культуре советского периода // Научно-издательский центр «Открытые знания». Режим доступа: <https://scipress.ru/fai/articles/modernizatsiya-kobyza-i-ego-novye-funktsii-v-kazakhskoj-muzykalnoj-kulture-sovetskogo-perioda.html>
8. Джумакова У. Творчество композиторов Казахстана 1920–1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности. Исследование. – Астана: Фолиант, 2003. – 228 с.
9. Уразалиева-Шильдебаева Г. «Гаизиза Жубанова и произведения композиторов Казахстана для кобызы» // Музыкальное образование и наука: преемственность традиций и перспективы развития. Материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 10-летию Казахской национальной академии музыки, 20–22 марта. – Астана, 2008. – с. 84–87.
10. Дернова В. Инструментальная музыка // Очерки по казахской советской музыке. – Алма-Ата, 1962. – с. 184–199.
11. Мурзалиева С. Казахский кобыз в контексте современного функционирования в обществе. Диссертация на соискание степени магистра искусств. – Астана, 2015. – 68 с.

Галия АКПАРОВА

Доктор философии по искусствоведению,
профессор Казахского
Национального Университета Искусств

Гульнара КУЗБАКОВА

Доктор философии по искусствоведению, доцент кафедры
Казахского Национального Университета Искусств

К ВОПРОСУ ИНТЕГРАЦИИ КАЗАХСКИХ ТРАДИЦИОННЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ КОМПОЗИТОРОВ КАЗАХСТАНА

Аннотация: В статье рассматриваются особенности использования казахских народных инструментов, таких как домбра и кобыз, в камерном и ансамблевом творчестве композиторов Казахстана. Описан исторический контекст, роль Ахмета Жубанова в реконструкции и адаптации домбры и кобыза, а также их влияние на развитие академической музыки. Приведены примеры произведений, иллюстрирующих удачное сочетание европейских и казахских музыкальных традиций. Особое внимание уделено тембровым особенностям инструментов и их интеграции в современные камерные ансамбли.

Ключевые слова: домбра, кобыз, казахская музыка, камерная музыка, Ахмет Жубанов, народные музыкальные инструменты, академическая музыка, музыкальная традиция, реконструкция инструментов

Qaliyə ƏKBƏROVA

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
Qazax Milli İncəsənət Universitetinin professoru

Gülнарə KUZBAKOVA

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
Qazax Milli İncəsənət Universitetinin dosenti

MİLLİ QAZAX ALƏTLƏRİNİN QAZAXISTAN BƏSTƏKARLARININ KAMERA-ANSAMBL ƏSƏRLƏRİNƏ İNTEQRASIYA MƏSƏLƏSİ HAQQINDA

Xülasə: Məqalədə Qazaxıstan bəstəkarlarının kamera və ansambl əsərlərində qazax xalq çalğı alətlərinin (məsələn, dombıra və kobuzdan) istifadə olunmasından bəhs edilir. Burada həmçinin Əhməd (Axmet) Jubanovun dombıra və kobız alətinin yenidən rekonstruksiya etməsindən, habelə bu alətlərin akademik musiqinin inkişafına necə təsir etdiyindən söz açılır. Məqalədə, eləcə də Avropa və Qazax musiqi ənənələrinin uğurlu sintezini özündə əks etdirən əsərlərdən nümunələr verilmişdir. Xüsusilə alətlərin tembr xüsusiyyətlərinə və müasir kamera ansambllarına integrasiyasına diqqət yetirilmişdir.

Açar sözlər: Dombıra, kobuz, qazax musiqisi, kamera musiqisi, Əhməd (Axmet) Jubanov, xalq musiqi alətləri, akademik musiqi, musiqi ənənəsi, alətlərin yenidən qurulması

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Lalə Hüseynova;
AMK-nın baş elmi işçisi, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Fazilə Nəbiyeva

Kəmalə ƏLƏSGƏRLİ

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru

Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı

Musiqi Akademiyasının professoru

E-mail: aleskerli-kamalia@rambler.ru

DOI: 10.62440/AMK2024-3.s.102-115

VEBERNDƏN YENİ MUSIQİYƏ DOĞRU

Xülasə: *Məqalədə XX əsrin dünya musiqi mədəniyyətində mühüm bədii hadisəyə çevrilən Yeni Vyana məktəbinin bəstəkarlıq təcrübəsi, A.Şönberq və onun ardıcılarının yaradıcılıq fəaliyyəti nəzərdən keçirilir. Bu məktəbin son nümayəndəsi, XX əsrin görkəmli Avstriya bəstəkarı və dirijoru Anton fon Vebernin bədii kəşflərindən sonra musiqidə baş verən proseslərə diqqət yönəldilir. Vebernin genişləndirdiyi onikitonlu texnikanın məntiqi davamı kimi tonallıqdan atonallığa, atonal dodekafoniyadan gemitonikaya və postserializmdən postmodernizmə doğru uzanan yol gözdən keçirilir. Avropa, rus və Azərbaycan postvebernçilərinin yaradıcılığının nümunəsində bir sıra çoxplanlı və polisentrik əsərlərə nəzər salınır.*

Açar sözlər: *Vebern, ekspressionizm, atonal texnika, dodekafoniya, seriyalılıq, puantilizm, gemitonika, postserializm, postmodernizm*

XX-XXI əsr musiqisinin başlıca kateqoriyalarının tədqiqi müasir musiqişünaslıq elminin aktual problemləri sırasındadır. Düzdür, avanqarddan postmodernizmə doğru yeni üslub və janr axtarışları, bəstəkar təmayülləri və texnoloji novasiyalar musiqişünaslıq elmində mükəmməl qaydada artıq öz əksini tapmışdır. Y.Xolopovun “avanqard I” (1910-1920), “avanqard II” (1950-1960) terminlərini, V.Xolopova, Q.Qriqoryeva, M.Visotskaya, V.Tsenova, T.Tsareqradskaya, S.Savlenko, L.Dyaçkova, A.Klimovitski, V.Rojnovski və başqa tədqiqatçıların elmi araşdırmalarını misal çəkmək olar. Amma deməliyik ki, avanqard, intertekstuallıq, modernizm, postmodernizm, metamodernizm, nekromodernizm diskussiya etməyə kifayət dərəcədə əsas verən çoxmənalı və çoxyönlümlü terminlərdir və onların müxtəlif cür şərhli bu gün geniş müzakirələrə yol açır.

XX əsrin I avanqard dalğası, ekspressionizm, Yeni Vyana məktəbinin kompozisiya texnikaları (A.Şönberq, A.Berq, A.Vebern) və bəstəkarlıq islahatının əsas prinsipləri: musiqinin tonal əsasının tam şəkildə ləğv edilməsi, atonal texnika (dodekafoniya, seriyalılıq, puantilizm) ilə əvəz olunması musiqişünaslıqda geniş tədqiq olunmuşdur. Bəlli olduğu kimi bu barədə analitik öçerklərin sayı çoxdur.

Odur ki, biz bu məqalədə Anton fon Veberndən (1883-1945) sonrakı dövrə nəzər salmaq istərdik.

Bəs niyə başqa bəstəkar deyil, məhz Anton Vebern? Çünki musiqi mədəniyyətinin iki istiqamətdə inkişafı (tonal və atonal) bu bəstəkarın payına düşmüşdür və onun germetik musiqisində yeni mərhələyə yüksəlmişdir: Simfoniya op.21 və Variasiyalar op.27-ni yada salaq. Dodekafoniyaya giriş olan bu əsərlər Veberndən sonrakı “postvebernizm dövrü”nün demək olar ki, bütün kompozisiya texnikalarına yol açıb.

Vebern XX əsrin I rübündə Qərbi Avropa incəsənətində meydana çıxmış və köklü dəyişiklərə gətirib çıxarmış Ekspressionizm bədii cərəyanının qabaqcıl təmsilçilərindən biri idi. Onun musiqisində I Dünya müharibəsinin faciəvi reallığına, cəmiyyətdə baş alıb gedən mürəkkəb siyasi-ictimai çəkişmələrə qarşı qəti etirazlı mövqeyi, həmin dövrün bir-biri ilə düz gəlməyən təzadlı ziddiyyətləri duyulur.

A.Vebern elə bir dövrdə yazıb-yaratmışdır ki, Qərbi Avropa musiqisində, ələlxüsus faşizmin hakim olduğu bir çox ölkələrdə mədəniyyət və anti-mədəniyyət arasında yaranan uçurum və kəskin qütbləşmə prosesi müşahidə olunurdu. Bir çox cərəyanlar məhz elə həmin dövrdə bir-birinin ardınca meydana gələrək ən sonda Ekspressionizmə gətirib çıxardı. Burada biz son dövrün romantizmi, post-impressionizm, simvolizm, fovizm, futurizm və digər bədii istiqamətləri qeyd edə bilərik.

İncəsənət ustaları və onların şah əsərləri – təsviri sənətdə Frans Mark, Edvard Munk, Vasili Kandinski, Eqon Şile, Oskar Kokoşka; ədəbiyyat və poeziyada Tomas Mann, Bertold Brext, Frans Kafka, Stefan Geym, Ernst Toller, Georq Kayzer, Rixard Zorge, Georq Trakl və digərlərinin adları tarixə düşdü.

İncəsənətin bütün sahələrində mədəni geriləmə, tənəzzül və düşkünlüyün qarşısını almaq yaradıcı simaların əsas məqsədinə çevrildi. İnsanın mənəvi cəhətdən yaşadığı psixoloji sarsıntıları, onu mövcud şəraitin qurbanına çevirmiş “İnsan – heçdir” mövzusu psixoloq və psixoanalitik Ziqmund Freyd (1856-1939) tərəfindən elmi şəkildə tədqiq olundu.

Tomas Mann (1876-1955) bu mövzuya həsr olunmuş məşhur “Doktor Faustus” (1943-1947) romanını yaratdı. Bu ədəbi şedevrin baş qəhrəmanı olan bəstəkar Adrian Leverkүнün adı altında mövcud şəraitə boyun əyməyən və ona itaət etməyən Arnold Şönberqin həyat fəlsəfi, onun gərgin yaradıcılıq axtarışları bütün dolğunluğu ilə göstərildi. Yazıçının bu əsərdə öz qarşısına qoyduğu əsas məqsədi – ədəbi personaj Leverkүнün dili ilə faşizmə qarşı sarsılmaz mövqedə olmağı bir daha isbatlamaqdan ibarət idi.

Odur ki, bütün bunlardan irəli gələrək həmin dövrün müxtəlif qəliz təzahürləri fonunda Anton fon Vebernin musiqi əqidəsindəki dönməzlik, ağır şəraitə baxmayaraq XX əsrin dünya musiqisini tənəzzülə uğramaqdan xilas etmək istəyi baş qaldırmışdı. Bu mövqedən çıxış edərək Vebernin sənəti əvvəlcə Almaniya və Avstriyada, sonra isə bütün dünyada geniş intişar tapdı.

Bəs Vebernin bədii kəşfləri haqqında biz nəyi bilirik? Ondan başlayaq ki, Vebernin musiqi fakturasının ayrı-ayrı nöqtələrdən təşkil olunması puantilizmə gətirib çıxarmışdır və bu bərdə biz hazırkı məqalədə geniş söz açacağıq. Öz bəstəkarlıq fəaliyyətini simfonik orkestr dirijorluğu ilə uyğunlaşdıran A. Vebern atonal sistemin ən ardıcıl tərəfdarı idi. Bütün yaradıcılıq irsinin cəmi 31 opusdan təşkil olunmasına və əsərlərinin səslənmə müddətinin kiçikliyinə baxmayaraq (onlardan bir çoxu 19 saniyədən artıq səslənmir), daxili mənasının hədsiz genişliyi kompozisiyaların “aforizm mahiyyəti”ni nəzərə cərpdirir.

Simfonik və kamera-instrumental əsərlər bəstələyən Vebern (“Passakaliya”, 1908; simli kvartet üçün “Beş pyes”, 1908; orkestr üçün “Altı pyes”, 1910; “Simfoniya”, 1928; violino, klarnet, saksofon, tenor və piano üçün “Kvartet”, 1930, doqquz alət üçün “Konsert”, 1934; Simli kvartet, 1938; “Variasiya”, 1940) öz yaradıcılıq mövqeyini müəllifi olduğu “Musiqi haqqında mühazirələr”ində ifadə etmişdir. “12 tonlu kompozisiyaya doğru” (20 fevral 1933), “Yeni musiqiyə doğru” (27 fevral 1933) adlı məruzələrində həm də bəstəkar-filosof kimi qarşımızda durur.

Veberndən əvvəl, hələ onun müəllimi Arnold Şönberqin (1874-1951) yaradıcılığında atonallığın bir sıra növləri artıq meydana çıxmışdı. Bunlar – seriyaöncəsi sərbəst atonallıq, seriyalı dodekafoniya, serializm və sərbəst 12 tonlu musiqi idi. Atonallığın qeyd olunan növləri nəticədə tonal sistemdən fərqlənən yeni qanunauyğunluqların yaranmasına gətirib çıxardı. A.Şönberqin op.16, №4, A. Berqin “Votsek” operası, A. Vebernin op.7, №1 kompozisiyaları buna misaldır.

Seriallığın Yeni Vyana bəstəkarlarının yaradıcılığından sonrakı həyatı öz sarsılmaz mövqeyini daha da möhkəmləndirdi. Seriallıq, dodekafoniya müasir musiqidə aparıcı yazı texnikalarından birinə çevrildi. Seriya musiqidə həm də tematik funksiya daşımağa başladı: bunun möhkəm təməlini qoyan və öz bəstəkarlıq təcrübəsindən keçirən A.Şönberq bir müddət sonra öz tələbələrinə söyləyirdi ki, onun nə vaxtsa seriya hesab etdiyi sonralar formula çevrilib. Onun tələbələri A. Berq və A. Vebern bu formuladan düstur yarada bildilər.

Vebernin əsərlərinin təhlili göstərir ki, o, seriya texnikası zəminində ilk dəfə olaraq aşağıdakı aspektlərə xüsusi diqqət yetirmişdir: Şönberqdən fərqli olaraq daxili quruluş və interval tərkibinin riyazi dəqiqliyi, gemitonikanın geniş tətbiqi, səs elementlərinin qruplaşması, səs formullarının ümumi kompozisiyada rolu və s.

Əslində Vebernin “gemitonika”-sı xromatizmdən başqa bir şey deyildi: bəstəkar yarım tonlu səs sistemini əsas götürürdü. Çünki məlumdur ki, gemitonika – yarım ton deməkdir və yeri gəlmişkən bu termini A.Şönberq fikirləşib tapmışdı. Gemitonika – sadəcə olaraq xromatikanın yeni innovativ adı idi.

Şönberq yaxşı başa düşürdü ki, xromatikanın gemitonika ilə əvəzlənməsi üçün artıq zaman yetişmişdir. Dövr özü tələb edirdi ki, xromatika gemitonikanın klassik prototipinə çevrilsin. Buna görə də məhz gemitonika səsin riyazi cəhətdən daha kip, dəqiq və bərabərhüquqlu hesablanmasının vacibliyini təsdiqlədi və nə-

ticədə mikroxromatikaya gətirib çıxardı. Eyni zamanda XX əsrin II rübündə konstruksivizm, postseralizm kimi yeni təmayüllərə yol açdı.

Vebern bu yaradıcı sərbəstliyi aşağıdakı kimi izah edirdi: “Biz əvvəl söylənilənləri tamamilə yeni şəkildə demək istəyirik. Hər şey bir-biri ilə qarşılıqlı əlaqədədir. Amma biz bunları daha sərbəst şəkildə, azad fantaziyamızla edirik” [2, s. 81].

Faktura və forma məsələlərinə dair deməliyik ki, Vebernin seriya musiqisində bunların hər ikisinin rolu eyni dərəcədə mühümdür. Bəstəkarın bizə miras qoyduğu ölməz nəsihəti odur ki, ciddi qanun-qaydalara riayət edərək və onlara tabe olaraq tam sərbəstlik əldə etmək mümkündür. Vebern bu sərbəstliyi ciddi forma daxilində mükəmməl bir şəkildə həyata keçirib: əsərlərin partituralarından görürük ki, fakturanın ənənəvi (klassik) və qeyri-ənənəvi (seriya) halı bəstəkar tərəfindən işə eyni dərəcədə cəlb olunub.

Ancaq Vebern burada qəti surətdə dayanmadı, seriya fakturasında həm də polifoniyanın əhəmiyyətini gücləndirdi və bu, sözün əsl mənasında novatorluq oldu. O, homofon, homofon-polifonik, puantilist quruluşların seriya fakturasında rolunu artırmışdır. Məsələn, Simfoniya op.21-in musiqisində 12 tonlu harmonik akkordların həddləri mümkün olan qədər açıqlaraq genişlənilib: polifoniya nəticəsində yaranan şaquli xətlər 12 tonlu harmoniyanın tərkib hissəsidir. Akkord və səs yüksəkliyi harmonik sistemin vahidi kimi götürülüb. Eləcə də orkestr üçün op.6, №5 əsərinin orkestrləşməsində 12 tonlu akkordların interval tərkibinin tembr-registr fərdiliyi kamali qaydadadır.

Bəs Veberndən sonra musiqidə hansı proseslər baş verdi? Tonallıqdan atonalığa, atonal dodekafoniyaya, sonra isə gemitonikaya doğru yol uzandı. Vebernin op.3-dən op.31-ə kimi bəstələdiyi bütün əsərlər gemitonika üzərində qurulmuşdur. Bu kompozisiyalar əvvəldən sona qədər gemitonika sisteminə ciddi riayət olunmaqla ərsəyə gəlmişdir.

Maraqlıdır ki, vaxtsız vəfat edən A.Vebernin musiqisini ifa etmək birmənalı olaraq qadağan olunmuşdu. Lakin II Dünya müharibəsindən sonra bəstəkarın yaradıcılığına maraq oyandı, onun əsərlərinin konsert ifası təşkil olundu. Müxtəlif ölkə bəstəkarları dodekafoniya metodunu sürətlə mənimsədilər, musiqi tədqiqatçıları Vebernin yaradıcılığını araşdırmağa başladılar. Ötən əsrin 50-60-cı illərində bəstəkarın musiqi haqqında məruzələri işıq üzü gördü.

Avanqard musiqisinin ümumi xronologiyasını və inkişaf dinamikasını nəzərdən keçirərkən A.Vebernin yeni musiqisinin ilk olaraq hansı vaxtdan etibarən və kim tərəfindən təbliğ olunması məsələsi ortaya çıxır. Məsələ burasındadır ki, I Dünya müharibəsi başa çatdıqdan sonra Almaniyanın Darmşadt şəhərində yay musiqi kurslarından ibarət yeni bir mərkəz təşkil olunmuşdu. Vebern musiqisinə maraq məhz burada özünü göstərmişdir.

Müxtəlif illərdə Darmşadt yay kursları musiqi mədəniyyətinin inkişafında böyük rol oynayan yaradıcı heyət tərəfindən rəhbərlik edilmişdir (B.Ştayneke – 1946-

1961; E.Tomas – 1962-1981; F.Xommel – 1981-1994; Z.Şefer – 1995-2009; T.Şefer – 2009-dan bəri).

Məlum olduğu kimi Darmştadt yay kursları ilk dəfə 1946-cı ildə keçirilmişdir, 1948-ci ildən isə öz əhatə dairəsini və beynəlxalq nüfuzunu daha da genişləndirmişdir. Belə ki, yay kursları hazırkı vaxta kimi beynəlxalq status daşımaqdadır. Qeyd edək ki, 1970-ci ildən bəri bu layihə ildə iki dəfə (yay və qış) təşkil olunur.

Bu musiqi təcrübələrinin əsas məqsədi musiqi incəsənətinin səmtini kökündən dəyişmək və bu istiqamətdə qəti tədbirlər həyata keçirməkdən ibarət idi. Bu fikirdən irəli gələrək hər yay mövsümündə bu kurslarda yeni musiqinin müxtəlif təzahürləri və inkişaf dinamikasına həsr edilmiş silsilə seminar və mühazirələr həyata keçirilirdi. Məsələn, faşist Almaniyası tərəfindən təqib olunan, “qara siyahı”ya düşən bəstəkarlardan A.Şönberq (“Varşavadan şahid” kantatası) və P.Xindemitin (fortepiano və orkestr üçün konsert) əsərləri ilk dəfə Darmştadtta keçirilən beynəlxalq musiqi festivalında səslənmişdir.

XX əsrin 1940-cı illərinin sonuna doğru artıq bu dövrdə geniş fəaliyyət göstərən avanqard bəstəkarlar (P.Bulez, B.Maderna, K.Ştokhauzen, L.Nono, L.Berio, A.Pussyor və s.) Darmştadt yay kurslarının ən fəal və aparıcı simalarına çevrilmişlər. Ötən əsrin 50-ci illərində Avanqard II dalğının üç mühüm lideri olan Pyer Bulez, Karlhaynz Ştokhauzen və Luidji Nono Darmştadt yay kursları ilə sıx təmasda fəaliyyət göstərmişlər. 1970-ci illər yay kurslarına bir sıra bəstəkarlar (M.Kagel, B.Fyörnixou, V.Rim, M.Bebbit və s.) qoşulur, musiqi həyatına davamlı olaraq yeni yaradıcı qüvvələr daxil olur.

Elə bu gün də bu yay kurslarında müasir musiqi əsərlərinin ilk ifası və həmin əsərlərin nəzəri cəhətdən təhlili daimi olaraq aparılmaqdadır. Hazırda Darmştadt yay kurslarında yeni musiqinin tədqiqi və təbliği ilə bağlı olaraq beynəlxalq informasiya mərkəzi də geniş fəaliyyət göstərməkdədir.

Beləliklə, Darmştadt yay kurslarında 1948-ci ilə qədər buraya toplaşanların, ümumiyyətlə bu kursun iştirakçılarının nəzər-diqqəti yalnız neoklassisizmə yönəlmişdi, Şönberq və onun davamçılarının yaradıcılıq fəaliyyətindən hələ ki, heç söhbət getmirdi. Kurs iştirakçılarından biri olan Rene Leybovits (A.Vebernin tələbəsi) isə ilk olaraq Yeni Vyana Məktəbinin yaradıcılıq fəaliyyətini, ələlxüsus 12 tonlu dodekafoniya texnikasının ən doğru bir yol olduğu fikrini inamla irəli sürməyə başlamışdır. Şönberqin dodekafoniya sisteminə əsasən yazdığı əsərlərdə bəri başdan seçilən 12 səs ardıcılığının təşkili, xromatik qammadakı bütün pillələrin azad bir şəkildə sərbəst və bərabər hüquqa malik olması, heç bir pillənin əsas hesab olunmaması və bu sistemdə tonallıq anlayışının öz əhəmiyyətini itirməsini öz mühazirələrində musiqi ictimaiyyətinə təqdim etmişdir.

Deməli R.Leybovitsin təşəbbüsünə qədər A.Şönberqin yaradıcı siması ilə əlaqədar bütün məsələlər bir çox hallarda mübahisə doğururdu, çünki o dövr üçün

qəribə, yeni və ziddiyyətli idi. Gəlin etiraf edək ki, onun müəllifi olduğu musiqi əsərləri indi də heç asanlıqla qavranılmır.

Məlum olduğu kimi, “Şönberq sistemi” bu elə bir sistemdir ki, 12 tonlu ardıcılıqda təkrarlanmayan səslərin hamısının ciddi qayda-qanuna riayət olunaraq keçidi baş tutmayınca heç bir səs təkrarına yol verilmir. Ancaq zaman göstərdi ki, Şönberq bir ixtiraçı kimi yaşadığı dövrün bəstəkarlarının, öz müasirlərinin arasında çətinliklə anlaşılan olsa belə bütün yaradıcılıq fəaliyyəti ərzində dürüstlük və həqiqətin carçısı olmuşdur.

R.Leybovitsin 1947-1950-ci illər arasında yazdığı məqalələrdən (“Şönberq və onun məktəbi”, “12 tonlu texnikaya giriş”, “Musiqinin inkişafı: İ.S.Baxdan A.Şönberqə doğru”) sonra onun ətrafında birləşən bəstəkarların sayı getdikcə çoxalırdı. R.Leybovitsin tələbəsi Pyer Bulez, Xans Verner Xentse, Juzen Sole, eləcə də K.Ştokhauzen, L.Nono ona qoşularaq dodekafoniya texnikasının mənimsənilməsi zəruriliyini isbatlamaq cəhdini irəli sürürlər. Onların şüarı belə idi: “Bu gün dodekafoniyanın vacibliyini hiss etməyən bəstəkar bizim yaşadığımız zamanə üçün gərəkli ola bilməz” [15, s. 111].

K.Ştokhauzen, P.Bulez, R.Leybovits, L.Nono və digərləri bir bəstəkar kimi “Yeni Vyana üçlüyü”nün keçdiyi atonal-seriya təkamülü zəminində yetişirdilər. Vebernin simli kvartetinin (op.5) multiserialı musiqi dili bu bəstəkarlar üçün öz yaradıcı “mən”i, fərdi dəst-xəttini tapmağa hərəkətverici stimol olmuşdur.

Beləcə 1950-60-cı illərə doğru Anton fon Vebernin musiqisinə maraq getdikcə artırdı. 1954-cü ildə nəşr olunan “Die Reihe” jurnalı əvvəldən sona kimi Vebernin yaradıcılığına həsr olunmuşdu. 1963-cü ildə isə Vebernin Konsertinin (op.24) nəşrinə ön söz yazan K.Ştokhauzen ilk dəfə “vebernçilər” ifadəsini işlətmişdir.

Musiqi avanqardının fəal və aparıcı simalarından olan bəstəkar və dirijor Pyer Bulez (1925-2016) Vebernin orkestr üçün bəstələdiyi bütün simfonik əsərləri ifa edərək onları kompakt diskə yazdı. Haqq-ədalət öz yerini tutdu. Bulez başda olmaqla Veberndən sonrakı bəstəkarlar Yeni Vyana məktəbinin yaradıcı əməyini yüksək qiymətləndirdilər.

Bulezin “Vyana üçlüyü”nə mənsubiyyəti ilə burada ortaq nöqtə ondan ibarətdir ki, postserializmin nümayəndəsi olan bəstəkar öz əsərlərində dahi sələfləri kimi riyazi musiqiyə xüsusi önəm verirdi. Çünki o, həm də peşəkar riyaziyyatçı olmasından irəli gələrək riyazi hikmətlərə dair dolğun bilik sahibi idi. Odur ki, riyazi musiqinin qanunauyğunluqlarına dərinlən bələd olduğu üçün o, Yeni Vyana məktəbinin “tonal – atonal – dodekafon təkamülü”nə dair belə söyləmişdi: “*Əgər hər hansı bir bəstəkar dodekafoniya tətbiq etməyibsə, deməli onun yaradıcılığı müasir epoxanın tələblərinə cavab vermir*” [6, s. 107].

Riyazi musiqiyə dair biz həm də onu deməliyik ki, Vebernin seriya kompozisiyalarındakı səs sıralarının dəqiq riyazi bölgüsü tək Bulezin yaradıcılığı ilə kifayətlənmədi, ondan sonra da əsl örnəyə çevrildi. Burada səs cərgələrinin bir neçə

istiqamətdə irəliləməsini görmək olar: tonların sayına görə, səslənmə keyfiyyətinə görə, struktur ünsürlərinə görə, faktura cəhətlərinə görə və s. Vebernin ciddi riyazi qaydalara tabe olan seriyalarında bundan öncə boyun qaçırılan elementlər də tətbiq obyektinə çevrildi: sayı ikidən çox olan major və minor üçsəsliləri, eyni diatonik cədvələ daxil olan səslərin ardıcılığı, eyni intervalın təkrarı, gizli kadensiya dönmələri ilə səsləşən not ardıcılıqları buna misal ola bilər.

Biz burada xatırlatmalıyıq ki, Berq və Vebernin yaradıcı proseslərinin riyaziləşdirilməsi ideyasının generatoru A.Şönberq idi. O öz əsərlərində polifoniya ilə seriyayı dəqiq riyazi hesablamalar əsasında qurmuşdur və davamçılarını bu da istiqamətə yönəltdi. Qeyd etmək vacibdir ki, Vebern kontrapunkt ilə seriyanın birləşdirilməsinə Berqdən daha çox maraq göstərmişdir. O, dissonans intervalardan intizamlı qaydada vertikal-horizontal yüksəklik cəhətdən kontrapunkt yolu ilə idarə olunmaqla istifadə etmişdir.

Buna bariz nümunə kimi A.Vebernin kamera orkestri üçün “Fuça ricercata” (1934-1935) əsərini misal göstərmək olar. Bu kompozisiya İ.S.Baxın “Musiqi töhfəsi”ndəki altısəslı riçerkar əsasında qurulub. Əsərdə polifonik çoxsəslinin 12 tonlu dodekafoniya texnikası ilə üzvi birləşdirilməsi diqqəti cəlb edir.

Ümumiyyətlə, təfəkkür tərzinə görə polifonik bəstəkar olan A.Vebern tək İ.S.Baxın irsinə deyil, eyni zamanda qədim dövrlərin polifonik çoxsəslisinə, o cümlədən İntibah dövrünün polifoniyasında maraq göstərmişdir. Onun əsərlərinin təhlilindən gördüyümüz kimi, bu qədim və çoxəsrlik sənətə mükəmməl bir surətdə yiyələnmişdir. Bəstəkar riyazi dəqiqliklə qurulmuş ciddi hesablamalar zəminində öz bəstəkarlıq texnikasını cəlalayaraq əvvəlki dövrlərin polifonik çoxsəslisinə istinad etmişdir. Bu baxımdan Vebernin

Şönberq və Vebern yaxşı bilirdi ki, kamil sənət əsərlərinin əksəriyyəti dəqiq riyazi hesablamalar vasitəsi ilə meydana çıxır. Uzaqgörən bəstəkar kimi o, Platon, Pifaqor, Parfenon, Paçoli, Dante, Motsart, Xlebnikov, Borxes, Çelsinin dəqiq riyazi hesablamalara mükəmməl şəkildə yiyələnməsindən yaxşı məlumathı idi. Çünki riyazi uyğunluq bütün dövrlərdə görkəmli elm və incəsənət ustaları tərəfindən qiymətləndirilən mühüm ünsür olmuşdur.

Bir görün A.Şönberq rəssam dostu Vasilıy Kandinskiyə yazdığı məktubunda nə söyləyir: *“Bütün formalar və hər bir düşünülmüş ünsür bu və ya digər dərəcədə riyaziyyat və ya həndəsə, “qızıl kəsişmə”, yaxud “qızıl bölgü” və buna bənzər ünsürlərlə əlaqədardır”* [17, s. 75].

XX əsrin görkəmli bəstəkarlarından biri olan İqor Stravinski (1882-1971) “Şönberq-Berq-Vebern” adlı Yeni Vyana “üçlüyü”nün yaradıcı prosesinin zehni-intellektual təşkilinə gözəl qiymət verir: *“Yeni Vyana məktəbinin formaları “riyazi”dir”* [12, s. 104]. Bir müddət sonra isə riyazi elementlərin zehni-intellektual təşkili XX əsrin Azərbaycan bəstəkarı Qara Qarayevin (1918-1982) Violino və orkestr üçün konsertinin musiqi mövzularının, rus avanqardının nümayəndəsi Edison Denisovun (1929-1996) “Piano üçün variasiyalar”ının bəzəyinə çevriləcək.

Səsin riyazi hesablanması, “musiqili cəbr” [16, s. 165] Yeni Vyana məktəbindən sonrakı bəstəkarlara miras qaldı və onlardan bir çoxunun konkret və elektroakustik musiqi sahəsindəki axtarışlarına ciddi surətdə təsir etdi. Bəstəkarlardan Pyer Şeffər, Dyörd Ligeti, Edqar Varez və Con Keycin yaradıcı təxəyyül cəhətdən üstünlüyü onda idi ki, onlar öz riyazi bacarıqlarını o dövr üçün yeni model olan radioakustik səviyyəyə qaldırdılar.

Sözsüz ki, bu işdə səs mühəndisliyinə bir peşə kimi yiyələnməyin rolu da böyük idi. Məsələn, macar-Avstriya bəstəkarı D.Ligeti (1923-2006) belə istedad sahiblərindən biri olmuşdur. O, öz əsərlərini qeyri-musiqi elementləri ilə zənginləşdirirdi və bu barədə aşağıdakıları qeyd edirdi: “*Mən həmişə səs, forma, tekstura və abstrakt məfhumları öz kompozisiyalarımnda bir-birinə uyğunlaşdırıram. Mənim əsərlərimdə üstünlük təşkil edən qeyri-musiqi elementlərinin mahiyyəti məhz budur*” [9, s. 39].

Dodekafoniyayı qarışıq texnika ilə uzlaşdıran bəstəkarlar sırasında polşa bəstəkarı Witold Lütoslavskinin (1913-1994) adını qeyd etmək lazımdır. 1931-1933-cü illərdə Varşava Universitetinin riyaziyyat fakültəsində təhsil alan bəstəkar sonralar öz təcrübəsində dodekafoniyanın riyazi dəqiqliyini aleatorika, sonorika və puantilizm ilə sintezdə təcrübədən keçirir. Bununla bərabər o, “xromatikanın rotasiyasına nail olaraq 12 tonlu texnikanın fərdi tətbiqinə gəlib çatır” [7, s. 241].

Riyazi bacarıq və qabiliyyətlər rus avanqardının nümayəndələrinin yaradıcılığına da sirayət etmişdir. Məsələn, müasir rus-alman bəstəkarı Sofiya Qubaydulina (1931) mikroxromatikanı 4 saylı Simli kvartetində, Viola və orkestr üçün konsertində, “Quaternion” adını daşıyan cello kvartetində təcrübədən keçirmişdir.

Digər rus bəstəkarları isə folklor və 12 tonluğun orijinal sintezinə nail olmuşlar. Bunlardan R.Şedrin («Звоны»), R.Ledenyov («Поневку»), S.Slonimski («Концерт-бычок»), E.Denisov («Плачу») və s. bəstəkarların əsərlərini misal göstərmək olar. Yeri gəlmişkən R.Şedrin (1932) seriyayı neofolklorla birləşdirən ilk rus bəstəkarı olmuşdur.

Ümumiyyətlə, rus musiqi elementlərini Avropa dəyərləri ilə zənginləşdirmək XX əsrin rus musiqisində ən ümdə məsələlərdən birinə çevrilmişdir. “Rus vebernçiləri” arasında Roman Ledenyov (1930-2019) Vebernin 12 tonlu səs yüksəkliyinin gemitonika əsasında təşkil olunmasının sadıq ardıcılı kimi çıxış etmişdir. Yeri gəlmişkən tədqiqatçı S.Savenko bu bəstəkarı “rus vebernçilər dəstəsinin parlaq nümayəndəsi” [3, s. 153] adlandırır.

Gəlin zəmanəmizin böyük bəstəkarı S.Qubaydulinanın yaradıcılığına daha geniş nəzər salaq. O, yetkin əsərlərində Yeni Vyana məktəbinin ardıcılı kimi çıxış edərək səsin sistemli tətbiqini əsas götürür – yəni, funksional 4/1 tonlu sistem işləyib hazırlayır. Bu “struktur karkası”na aid onun bir sıra kompozisiyaları vardır. Onun bir sıra kompozisiyaları, o cümlədən fleyta, simlilər və zərb alətləri üçün “Musiqi” (1994), Viola və orkestr üçün konsert (1996), eləcə də fortepiano əsərlərindən bəziləri mikrotonlara əsaslanır.

Bəstəkar “səs substansiyası”nın (Qubaydulininin sevimli ifadəsidir – K.Ə.) daxilinə dərinlən nüfuz etməyin mümkün yollarını belə göstərir: “Səs temperasiyasını genişləndirmək lazımdır. 12-dən 72-yə keçilməlidir. Səs 72-yə bölünməlidir və belə “riyazi kombinasiya” axtarırlara çevrilməlidir. Ola bilər ki, musiqi təfəkkürünün belə ölçülməsindən ötrü bəlkə bir əsr ötəcək, bəlkə də yarım əsr keçəcək. Hər kəs nəşə axtaracaq, əvvəl-axır, gec-tez bir aspekt tapacaqlar. Mən elə bilirəm ki, 12 tonluğa gəlib çatmaq qanunauyğun və zəruri idi, məhz buna görə də oktava 12 yarım tonlara bölündü” [11, s. 84].

Qeyd etmək vacibdir ki, Qubaydulina öz nəzəri konsepsiyasını bəstəkarlıq təcrübəsində də uğurla sınaqdan keçirib. O, müasir musiqidə ilk dəfə olaraq 72 pilləli temperasiyanı öz əsərləri nümunəsində tətbiq edib: “*Vivente – non vivente*” (“Canlı-cansız”, 1970) adlı əsər onun yaradıcılığında elektron musiqi sintezatorları üçün yazılmış yeganə eksperimental nümunədir. Bu əsər istisna olmaqla bəstəkarın bütün digər kompozisiyaları 72 pilləli temperasiyaya əsaslanır.

Məzmun və forma vəhdəti yuxarıda adı qeyd olunan kompozisiyanın adından bəllidir: “*vivente*” – canlı musiqi alətləri (vokal, zəng səsləri), “*non vivente*” – cansız, qulaq batıran elektron səs-küy effektlərinə qarşı qoyulur, musiqi səsləri arasında bilərəkdən kəskin oppozisiya yaradılır. Bir baxın ki, ötən əsrin 60-70-ci illərində bəstəkarların bir çoxu hələ elektron səsin mənimsənilməsində ilk addımlarını atdığı halda Qubaydulininin 72 pilləli temperasiya və elektron səs vəhdəti olan əsəri irəliyə necə böyük bir sıçrayış idi və üstəlik hazırkı rəqəmsal texnologiyalar şəraitində öz müasirliyini mühafizə etməyi də bacardı.

Unterton cərgələrinin tətbiqi isə Qubaydulininin musiqi səslərinə dair son nailiyyətləri sırasındadır. Məsələn burasındadır ki, insanın eşitmə qabiliyyətinin fəvqündə olan unterton cərgələrini akustik cəhətdən qavramaq çox çətindir və demək olar ki, heç mümkün deyil. Qubaydulininin beş zərb aləti və orkestr üçün “*Glorious percussion*” (2008) adlı möhtəşəm musiqi kompozisiyasında unterton cərgələri elektron qurğu və səs generasiyası vasitəsi ilə tətbiq edilmişdir. Bu bəstəkar öz əsərlərində mikrotonlardan da geniş istifadə edir. Onun musiqi dilində mikrotonların əhəmiyyəti V.Xolopovanın adı qeyd olunan elmi məqaləsində vurğulanmışdır [13, s. 34].

Yeni Vyana məktəbinin digər rus qolu isə öz başlanğıcını Filipp Gerşkoviçdən (1906-1989) götürür. O, vaxtı ilə A.Vebern və A.Berqin tələbəsi olmuşdu və “Vyana üçlüyünün” ənənələrinin fəal daşıyıcısı kimi rus bəstəkarlarından bir çoxunu öz məsləyinə cəlb etmişdi.

Seriyaya maraq göstərən bəstəkarlar içərisində Andrey Volkonski (1933-2008) və Nikolay Karetnikov (1930-1994) isə daha çox fərqlənirdilər. N.Karetnikov Yeni Vyana məktəbi haqqında gözəl demişdir: “Şəxsən mənim üçün musiqidə ən böyük nailiyyət “Vyana məktəbi”dir – çünki onun əhəmiyyəti musiqi tarixində tamamilə unikal bir hadisədir. Bu elə bir heyranedicə estafetdir ki, İ.S.Baxın universal təcrübəsi ilə başlayır və Y.Haydn, V.Motsart, L.Bethoven, F.Şubert, R.Vaqner, İ.Brams, Q.Maler,

A.Şönberq, A.Berq, A.Vebernlə davam edir. Elə bil ki, yüksələrək uzanan aramsız xətdən – Haydn soyadı altında dünyaya göz açıb, Şönberq soyadı ilə dünyasını dəyişən uzun ömürlü bir dahidən söhbət gedir” [10, s. 109].

Şönberq və ardıcılarının nailiyyətlərindən bəhrələnərək Qara Qarayev başda olmaqla bir sıra Azərbaycan bəstəkarları da öz ustalığını artırmaqla irəliyə doğru sıçrayış edirlər. Qarayevin 3 saylı simfoniyası (1965), violino və orkestr konserti (1967), fortepiano üçün 12 fuqa silsiləsində (1981) seriya texnikasının tətbiqi böyük Ustad qələminin qüdrətindən süzülən orijinal fantaziya və tapıntılarla bizi heyran qoyur. Riyazi dəqiqliyə əsaslanan bu ifadəli musiqi intonasiyalarının əməli-konstruktiv və intellektual-fəlsəfi mahiyyətinə valeh olursan. Musiqidə yeni ifadə vasitələri yaradan və müxtəlif sahələrdə (melodiya, ritm, lad-məqam, polifoniya, orkestr palitrasi, musiqi forması) bütün yaradıcılığı boyu novator axtarışlarında olan Qara Qarayevin əsərlərində riyazi qanunauyğunluqlar mükəmməldir.

Milli, neoklassik mövzularla yanaşı, “dodekafon tematizm tipləri” yaradan Qarayev “öz əsərlərinə müxtəlif dövr və üslubların xüsusiyyətlərini daxil etməklə janr əlamətlərindən tədricən uzaqlaşdı” [8, s.159]. Bir görün Q.Qarayev yaradıcı prosesin riyaziləşdirilməsi barədə necə gözəl fikir söyləyir: *“Musiqi – dəqiq sənətdir. Heykəltəraşlıq kimi dəqiqdir. Qədim zamanlarda dəqiq elmlərin nümayəndəsi olan Pifaqor və başqalarının eyni zamanda musiqiçi olması əbəyərə deyildi. Belə demək olar ki, həm riyaziyyat, həm də heykəltəraşlıq – insanın iç dünyasında özünə yer alan musiqinin müxtəlif tətbiq olunma sahələridir”* [4, s. 404].

Qarayevin sadıq ardıcılardan və tələbələrindən biri olan Arif Məlikovun (1933-2019) yaradıcılığında dodekafon tematizm tipləri 2 saylı simfoniya özünü göstərir. Qarayev məktəbinin digər nümayəndəsi Xəyyam Mirzəzadənin (1935-2018) kompozisiyaları da özünün orijinal konstruktiv ideyaları ilə maraq doğurur. Məsələn, onun əsərlərində incəsənətin mütləq həndəsi əsasına dayaqlanan riyazi qanunauyğunluqlar və mütənasibliklər mövcuddur. Bu səslərin yerdəyişməsi riyazi şəkildə müxtəlif kombinasiyalar vasitəsi ilə həyata keçirilir və əsasən melodik və ritmik variantlar üstünlük təşkil edir.

Onun əsərlərinin səs təşkili əvvəlcədən ciddi bir şəkildə riyazi hesablanıb və yalnız müəllifin özünə aid olan və onun bəstəkar kimi varlığını səciyyələndirən vahid bir musiqi intonasiyası əmələ gətirib. Bunu bəstəkarın bir çox əsərlərində görmək mümkündür: 2 saylı simli kvartet (1959), “Oçerklər – 63” simfonik poeması (1963), 2 saylı simfoniya “Triptix” (1970), solo violino üçün “Pro e contra” sonatası (1981), fortepiano üçün 12 prelüddən ibarət “Ağlar və qaralar” silsiləsi (1984), kamera orkestri üçün “Memory” – “I remember you, Charles!”, Op.A – (1989), qarışıq orkestr tərkibi üçün “Konzertstück” (1994), solo gitara üçün “Nachtmusik für Christoph Jaggin” (1996), solo piano üçün “Ohne...” (1998), blokflayta və gitara üçün “Metamorphose” (1999), simli ansambl üçün “Concerto grosso” (2010) və son əsəri olan 3 saylı simfoniya “Diptix” (2009-2016).

Bəstəkar bu barədə aşağıdakıları qeyd etmişdir: “Mən musiqiyə elm kimi münasibət bəsləyirəm. Əgər diqqətlə onu araşdırsanız, hər şeydə qanunauyğunluq görəcəksiniz. Mənim musiqimdə riyazi uyğunlaşmalar var. Musiqi mənim dinləyiciyə deyəcəyim sözdür. Mənim musiqimdə təfəkkür hissiyyatı idarə edir. Yaradıcı insan orijinal musiqi yazmağa, yazılanı təkrarlamamağa çalışmalıdır” [1].

Beləliklə, XX əsrin mürəkkəb, çoxplanlı, təzadlı və polisentrik bəstəkarlıq təfəkkürü əsrin birinci rübündə Vyana Arnold Şönberqin və onun ardıcıllarının fəal yaradıcı, pedaqoji və təşkilatçılıq fəaliyyəti nəticəsində dönüş yaratdı. Dünya musiqi mədəniyyətində Yeni Vyana məktəbinin yaranması və bu bəstəkarlıq təcrübəsinin estetik prinsiplərinin formalaşması böyük musiqili-bədii hadisəyə çevrildi.

Yeni Vyana məktəbinin yaradıcı özəyini təşkil edən A.Şönberq və onun tələbələrinin – A.Vebern və A.Berqin dünyanın hər bir guşəsində sadıq sənət ardıcılları və varisləri meydana çıxdı. Hans Eysler, Viktor Ulman, Henrix Yalovets, Eqon Velles, Teodor Adorno, Hans Erix Apostel, Rene Leybovits və digərlərinin səsin tükənməz, yeni imkanlarını isbatlayan musiqili-səs eksperimentləri yarandı.

Buradan bir daha aydın olur ki, imkanları hədd-hüdd bilməyən “səs paradigması”nın resursları heç zaman tükənməyəcəkdir. Çünki “səs” - həqiqətən də “əbədi substansiya”dır. S.Qubaydulinanın söylədiyi kimi: “*Səsin daxilinə nüfuz etmək insan ruhuna nüfuz etmək deməkdir*” [14, s. 37].

Postvebernçi bəstəkarlar (P.Bulez, K.Ştokhauzen, E.Kşenek və s.) Vebernin bəstəkarlıq texnikasından irəli gələrək onun bədii potensialını daha da genişləndirmişlər, bunun nəticəsində “serializm və polistrukturalizm” [5, s. 159] qədəm qoymuşlar. Koqoutekin bu fikrinə istinadən deyə bilərik ki, Xans Ştukkenşmidt, E.Zaltsman, P.Qriffits də həmçinin Vebernin seriya təşkilinin ardıcılları olmuşlar.

Xatırladaq ki, adları qeyd olunanların içərisində alman bəstəkarı, musiqişünası və tənqidçisi Xans Xaynts Ştukkenşmidt 1931-33-cü illərdə Berlində Şönberqin rəhbərliyi altında musiqi əsərlərinin təhlili kursunu keçmişdir. O, Şönberqdən 12 tondan ibarət musiqi bəstələmək metodunun tətbiqini mənimsəmiş, tonallığın tamamilə inkar olunmasına riayət edərək öz əsərlərində konsonansların istifadəsinə, tematik elementlərin təkrarlanmasına son qoymuşdur.

K.Ştokhauzen və P.Bulezin Vebernin musiqi ideyalarına meyl göstərməsi onları həm də poliseriyalılığa gətirib çıxarmışdır. Bu isə o demək idi ki, Qərbi Avropa musiqisində səsyüksəkliyinin təşkili zamanı artıq ritmika, dinamika, artikulyasiya birgə deyil, biri digərindən asılı olmayaraq, pərakəndə bir şəkildə baş tutması mümkün ola bilər. Hətta Bulezin müəllimi O.Messian seriya texnikasına maraq göstərməsə də, onun bədii kəşflərini qəbul edir və ondan hətta geniş bir şəkildə faydalanırdı.

Düzdür, Bulez və Ştokhauzen ritmik cəhətdən Vebern ritmikasına istinad et-sələr də, özünəməxsus ritmik parametrlər (ostinato, poliritmiya, polimetriya və s.) tətbiq edirdilər.

Vebernin seriya cərgələri interval komplekslərinin sərbəst düzülüşünə əsaslanırdı. İlk 12 səsin əmələ gətirdiyi əsas cərgə linear-kanonik şəkildə davam və inkişafını tapırdı. Buradan irəli gələrək postvebernizmin təmsilçiləri olan bəstəkarlarda “Vebern cərgələri”ndəki intervalların qənaətlə istifadəsi prinsipinə də müəyyən mənada sərbəst yanaşma meydana çıxmışdır. Məsələn, Ştokhauzen qeyd edirdi ki, “Kontrapunktlar” əsərində Vebernin cərgələrini öz süzgəcindən keçirərək onları müxtəlif transformasiyalara məruz qoymuşdur.

Məqalənin əvvəlində biz Vebernin tətbiq etdiyi puantilizm haqqında daha geniş söz açacağımızı vurğulamışdıq. Puantilizmdən istifadə edərək “təkrara qəti yol verməmək” şüarı vebernistlərin əsas paradıqlarından biri idi. Təkrarın qarşısını almaq, təkrardan qaçmaq vebernçiləri puantilizmə gətirib çıxartdı. Onlar belə hesab edirdilər ki, hər bir səs – nöqtədir, özü də ki, nöqtəsi-nöqtəsinə dürust məntəqədir, hər bir səs özü üçün mövcuddur və bütün səslər birləşdikdə “alabəzək səs mozaikası” əmələ gətirir, bununla da müxtəlif konfiqurasiyalar meydana çıxır.

Belə qeyri-ənənəvi yanaşma hər bir səsə ayrı-ayrılıqda tam sərbəstlik verir. Hər səsin öz uzunluğu, yüksəkliyi, öz artikulyasiyasının yaradılmasına imkan verir. Ona görə də puantilizm vasitəsi ilə postvebernist bəstəkarlar səslərin individuallığını öz əsərlərində “sərbəst abstrakt oyun” kimi şərh etmişlər. K.Ştokhauzenin “Punktlar”, “Oyun”, “Kontrapunktlar” kompozisiyaları buna misaldır.

Puantilizmlə yanaşı vebernçilərin diqqət mərkəzində duran məsələlərdən biri isə “Gruppenform” – yəni, “qruplar metodu” olmuşdur. Alman dilindən tərcümədə belə səs qruplarının mənası odur ki, əgər puantilizmdə səslər bir-birindən təcrid olunmuş şəkildədirsə, “Gruppenform səs qrupları”nda əksinə, səslər artıq nöqtə kimi deyil, ümumilikdə qrup şəklində meydana çıxır. Belə səs qruplarına Vebernin son əsərlərində təsadüf etmək olar.

Vebernin əsərləri və nəzəri ideyalarının təsiri postvebernçilərin musiqisinin səs yüksəkliyindən başlayaraq tembr, ritm, artikulyasiya, temp, dinamika, aqogika kimi bütün parametrlərinə geniş sirayət etmişdir. Veberndən bizə miras qalan yaradıcılıq irsi klassik musiqi avanqardıdır. XX əsrin musiqi incəsənətinin təkamülündə bu danılmaz həqiqət özünü artıq çoxdan bəri isbatlamışdır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Əlizadə L.A. Tərəzi bürcü altında doğulanlar hər şeyi ölçüb-biçirlər // Xəyyam Mirzəzadə. Biblioqrafiya (Tərtibçi K.V.Ələsgərli). B.: Aspoliqraf, 2014, s.160
2. Веберн А.К. Лекции о музыке. Письма /сост. и ред. М.Друскина и А.Шнитке/ пер.с нем. В.Шнитке. -М., Музыка, 1975, с. 81.
3. Высоцкая М.С. Григорьева Г.В. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну. М.: Московская консерватория, 2011, с.153.
4. Караев К.А. Научно-публицистическое наследие /сост. З.Сафарова. Б.: Элм, 1988, с. 404.
5. Куницкая Р.И. Пьер Булез // XX век. Зарубежная музыка: Очерки. Документы. Вып. 3 (ред. М.Арановского и А.Баевой). М.: Музыка, 2000, с.107.

6. Лютославский В.Ю. О новых техниках, форме и смысле // Композиторы о современной композиции (ред. В.Ценова). М.: Музыка, 2009, с. 241.
7. Насирова К.Я. Мелодика Кара Караева. Б.: Şərq-Qərb, 2000, с.159.
8. Савенко С.И. О стилистических тенденциях творчества Лигети (конец 50-х – 80-е годы) // Д. Лигети. Личность и творчество: Сб.статей / сост. Ю.Крейнина. М.:1993, -с.39.
9. Селицкий А.Я. Николай Каретников. Выбор судьбы. Ростов н/Д., ЗАО Книга, 1997, с.109.
10. Губайдулина С.А. Для кого пишет музыку композитор (журнальный вариант интервью, данный А.Амраховой) // “Musiqi dünyası”, 3-4/41, 2009, с. 84.
11. Стравинский И.Ф. Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии. -Л.: Музыка.: 1971, с.104.
12. Холопова В.Н. «Музыка» Софии Губайдулиной: микротоны высотности и величие смысла // Музыкальная академия, 2005, № 2, с.34.
13. Холопова В.Н. Рестаньо Э. София Губайдулина. Монография. М, Композитор, 1996, с.37.
14. Ценова В.С. Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной: Монографическое исследование. М.: Музыкальное искусство. 2000, с. 165.
15. Шохман Г.Р. Параллели духа: читая переписку Арнольда Шенберга с Василием Кандинским // Советская музыка. М.: 1990, -№7, с. 75.

Кямаля АЛЕСКЕРЛИ

Доктор Искусствоведения

Профессор Бакинской Музыкальной Академии

ОТ ВЕБЕРНА К НОВОЙ МУЗЫКЕ

Аннотация: В статье рассматривается композиторский опыт Новой венской школы, ставшей важным художественным явлением в мировой музыкальной культуре XX века, а также творчество А.Шёнберга и его последователей. Обращается внимание на процессы, происходящие в музыке после художественных открытий последнего представителя этой школы, выдающегося австрийского композитора и дирижера XX века Антона фон Веберна. Путь от тональности к атональности, от атональной додекафонии к гемитонике и от постсериализма к постмодернизму рассматривается как логическое продолжение двенадцатитоновой техники, развитой Веберном. Рассматривается ряд многоплановых и полицентрических произведений в творчестве европейских, русских и азербайджанских поствебернистов.

Ключевые слова: Веберн, экспрессионизм, атональная техника, додекафония, сериализм, пуантилизм, гемитоника, постсериализм, постмодернизм

Kamala ALASGARLI

Doctor of Art History

Professor of the Baku Music Academy

FROM WEBERN TO NEW MUSIC

Abstract: *This article examines the compositional experience of the New Viennese School, which became an important artistic event in the world musical culture of the 20th century, and the creative activity of A. Schoenberg and his followers. Attention is drawn to the processes taking place in music following the artistic discoveries of the last representative of this school, the outstanding 20th-century Austrian composer and conductor Anton von Webern. The path from tonality to atonality, from atonal dodecaphony to hemitonics and from postserialism to postmodernism is examined as a logical continuation of the twelve-tone technique expanded by Webern. A number of multi-planar and polycentric works are examined on the example of the work of European, Russian and Azerbaijani postwebernists.*

Keywords: *Webern, expressionism, atonal technique, dodecaphony, serialism, pointillism, gemitonics, postserialism, postmodernism*

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Ülviyyə İmanova;
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Zemfira Qafarova

Könül ŞÜKÜROVA

Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının dissertantı

Ünvan: Bakı ş. Şəmsi Bədəlbəyli küç. 98

E-mail: konularif@gmail.com

DOI: 10.62440/AMK2024-3.s.116-127

XX ƏSR MAHNI STANDARTLARI: “QIZIL ÜZÜK” MAHNISININ TARİXİNƏ DAİR

Xülasə: Bu məqalədə XX əsr mahnı standartları içərisində ən parlaq nümunələrindən olan “Qızıl üzük” mahnısının yaranışı, XX əsrə aid tarixi, yaranma səbəbi, ifa retrospektivi, həmçinin ölkəmizlə yanaşı yaxın coğrafiyada ictimai-mədəni dəyərlərin formalaşmasındakı rolu araşdırılır. Bu nəğmənin nümunəsində milli estradamızın ötən əsrdəki tərəqqisi və transformasiya prosesi təhlil olunur. Mahnının günümüzədək qazandığı ən parlaq təfsirləri, yəni qüdrətli musiqiçilərin bu nəğməyə gətirdikləri məzmun və forma yenilikləri ilə ötən əsr mahnı formasının inkişafı yaxından izlənə bilər. Bu araşdırma işi müasir dövrdə çox əhəmiyyətli bir mövzunu, musiqi maarifçiliyini gündəmə gətirərək, populyar musiqi vasitəsilə mədəni zövqlərin, musiqi və bədii-estetik tərbiyənin inkişafı istiqamətində tövhə vermiş olur. Həmçinin 1 mahnının tarixini sadə, anlaşıqlı dildə nəql edərək müasir oxucuların və musiqi həvəskarlarının milli mahnı irsimizə daha da yaxınlaşmasına imkan yaradır və mənəvi irsimizin təbliğində iştirak edir.

Açar sözlər: Tofiq Quliyev, Bəxtiyar filmi, Qızıl üzük, Rəşid Behbudov, mahnı janrı

Azərbaycan mahnı janrının inkişafını professional musiqi təhsili yaranandan sonra meydana çıxan bəstəkarların yaradıcılığında izləmək olar. Söz yox ki, folklor nümunələrimizin sırasında artıq mahnı janrının sadə formaları vardı, yəni XX əsrə qədər şifahi xalq musiqimizin mahnı janrına tövhələri olmuşdu. Həm aşiq yaradıcılığından, həm xanəndələrin qoşduğu təsnif və rəqslərdən başlanğıcını götürən xeyli mahnılarımız var. lakin XX əsrdən başlayaraq mahnı formasında çalışan peşəkar bəstəkarların sayəsində mahnı janrı özünün zirvəsinə ucaldı. Hər onilliyin tələbi ilə dəyişən, təkamülünü yaşayan, tamamilə yeni formalarını qazanan milli mahnılar bu janrın inkişafını sürətləndirdi. Hətta ötən əsrdə “mahnı bəstəkarı” ifadəsi musiqi lüğətinə də, məişətimizə də daxil oldu. Kim idi bu insanlar? Onlar öz yaradıcılığında ciddi formalarla yanaşı mahnı janrına böyük yer ayıran, 3 dəqiqəlik miniatur musiqi forması daxilində bitkin fikri böyük məharətlə söyləyə bilən insanlar idi. XX əsrdə mahnı bəstəkarları çox oldu. Amma onların pionerləri sırasında mahnı janrına müqayisəyəgəlməz xidməti ilə öndə dayanan və tarixə

saysız hesabsız parlaq nəğmə bəxş etmiş Tofiq Quliyevin adı məxsusudur. Neyçin? Çünki yaradıcılığı boyu istər kino, yaxud tamaşa musiqisi, istər iri həcmli akademik əsərlər yazsa da, T.Quliyev 100-lərlə bənzərsiz, gözəl nəğməyə həyat verdi. Ən əsası həmin nəğmələr 1 əsrlik zaman kəsiyində dəyişən bütün dəyərlərə və dəblərə qalib gələrək mədəniyyətimizdə qaldılar.

Bu gün mahnı irsimizə ötən əsrin 50-ci illərindən daxil olan parlaq bir nümunədən və o nəğmənin 1 əsrə yaxın vaxt ərzində ifaçılıq sənətinin inkişafındakı əhəmiyyətli rolundan söhbət açmaq istərdim. Bu nəğmənin tək peşəkar musiqiçi nəslinin deyil, həmçinin musiqisevərlər nəslinin yetişməsində xidməti, kütlələrin musiqi zövqlərinin cilallanmasında rolu da danılmazdır. Kino musiqimizin əsas fiqurlarından biri Tofiq Quliyevin həmin onilliyə düşən super hitlərini bir yerə toplayan “Bəxtiyar” filmi və xüsusilə də həmin filmin həlledici səhnələrindən birində eşitdiyimiz “Qızıl üzük” nəğməsilə tək dövrün musiqi ab-havasına və mahnı janrımızın maraqlı mərhələsinə səyahət etmirik, həmçinin bu musiqinin ifaçılıq sənətinin inkişafındakı əhəmiyyətli rolundan, insanların həyatına, məişətinə, dəyərlərinə, mədəni keyfiyyətlərinə təsirindən, bir sözlə o nəğmənin tarixi əhəmiyyətindən danışacağıq.

Əvvəla ondan başlayaq ki, rejissor Lətif Səfərovun 1955-ci ildə ekranlara çıxardığı “Bəxtiyar” musiqili kinokomediyası sovet dövrünün ideoloji dəyərlərini, sovet artistinin obrazını o zaman üçün uğurla və məharətlə canlandırsa da, günümüz üçün filmin ideoloji mahiyyəti, ötürdüyü mesajı aktuallığını qismən itirmiş sayıla bilər. [1] Buna baxmayaraq Lətif Səfərovun filmi bir çox keyfiyyətlərinə görə kino tariximizin parlaq səhifəsinə çevrilə bildi. “Bəxtiyar” tək quruluşu, texniki göstəriciləri, məzmunu, istedadlı aktyor heyəti və komik, hətta satirik süjet xəttinə görə deyil, həmçinin musiqisi ilə sevildi və yadda qaldı. Bu mənada Lətif Səfərov filmin musiqisini T. Quliyevə həvalə etməklə ekran işinin bütün sonrakı taleyini həll etdi. [2]

“Bəxtiyar” Tofiq Quliyev musiqisinin ən uğurlu nümunələrini bir yerə topladı. [7] Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, efir həyatını məhz həmin filmə başlayan demək olar ki, bütün mahnılar filmdən sonra da müstəqil həyatını yaşayaraq üzə çıxdılar, parladılar. O nəğmələrin hamısı məşhurlaşdı, yeni ifaçılarını qazandı və günümüzədək də aktualdır. [8]

“Qızıl üzük”dən danışsaq, filmdən bəllidir ki, Bəxtiyar bu mahnını sadə neftçi kimi peşəkar səhnədəki ilk ifaçılıq cəhdi zamanı oxuyur. Onun ehtiyatlı, utancaq, təvazökar obrazı ilə bu mahnının sakit, lirik, yumşaq xarakteri, qəlbə məlhəm, xoş melodiyası son dərəcə həmahəng görünür. Şübhəsiz ki, filmin belə həlledici məqamı üçün bundan gözəl seçim ola bilməzdi. Tofiq Quliyevin zövqünə və tapıntısına heyran olmamaq mümkün deyil. [6], [11].

Əslində bunlar təsadüfi deyildi. Çünki sovet zəhmətkeşinin obrazı təvazökar, sadə və həlim olmalı idi. Onun səhnədə ifa etdiyi musiqi də bu obrazı tam təcəssüm etməli idi. Həmin keyfiyyətləri özündə cəmləyən ən uğurlu parça da o filmə məhz

“Qızıl üzük” oldu. [7] Həqiqətən “Qızıl üzük” yaddaqalan, sadə və təmkinli musiqisi, rəvan ifa manerası ilə sadə el-oba insanının obrazını çox uğurla yaradırdı. Mahnının mətni də sovet zəhmətkeşinin obrazına çox yaxın idi. Kollektiv şüur, dostluq və bir də sevgi haqda ümumi tezislər. Bir sadə sovet neftçisinin dilindən bundan uğurlu mətn ola bilməzdi. Amma paradoks ondadır ki, bu mahnı həmin filmə təsadüf nəticəsinə daxil olur. Bu nəğmənin qisməti tamamilə başqa bir film olmalı idi. Həmin əhvalatın isə çox maraqlı və özəl tarixçəsi var [2].

“Qızıl üzük” 1955-ci ildə “Bəxtiyar” filmində səslənərkən, artıq musiqi aləmində tanınmış əsər, Rəşid Behbudovun da ifasında səslənən məşhur nəğmə idi. Çünki bu mahnı “Bəxtiyar” filmindən düz 10 il əvvəl 1945-ci ildə səslənməli idi. Yəni bu əsər o zaman “Azərbaycanfilm” studiyasına rəhbərlik edən Rəsul Rzanın ssenarisi əsasında çəkilən “Qızıl üzük” adlı 1 film üçün yazılmışdı. Yeri gəlmişkən əlavə edim ki, həmin filmin də musiqisini T. Quliyev yazırdı. Rejissor Həsən Seyidbəyli o zaman film üçün R. Rzanın mətnlərinə bir neçə mahnı sifariş etmiş, bəstəkar da bəzi musiqi materiallarını artıq hazırlamışdı. O cizma-qaralar arasında “Qızıl üzük” adlı bu mahnı da vardı. Lakin filmin çəkilişləri naməlum səbəblərdən dayandırılır. Film isə arxiv rəflərinə göndərilir [2]. Qəribəsi də odur ki, film ekranlara çıxmasa da, filmdəki bu mahnı R. Behbudovun repertuarına daxil olur və o zamandan etibarən rəsmən səslənməyə başlayır. Mahnı o qədər sevilir ki, onu 50-ci illərin əvvəllərində ümumittifaq səsyzma şirkətinin buraxdığı vala da daxil edirlər. Üstəlik ifaçının sevimli parçaları arasına düşür və ara-sıra konsertlərdə səslənməyə başlayır. Məhz bu səbəbdəndir ki, “Bəxtiyar” filmi ekranlara çıxanda, oradakı “Qızıl üzük” nəğməsinə eşidən melomanlar 50-ci illərin bu məşhur musiqisini dərhal tanıyırlar. Qısaı, Lətif Səfərov 1955-ci ildə öz kino-komediyaını çəkərkən və bəstəkar kimi də T.Quliyevi dəvət edərkən, Quliyev də həmin məşhur mahnısını özü ilə “Bəxtiyar”a gətirir. Görünür ki, L.Səfərov da Quliyevin bu seçimini qəbul edir, filmin əhəmiyyətli səhnələrindən birinə uyğun görür. Məhz bu səbəbdəndir ki, filmdə əksər mahnıların söz müəllifi Ənvər Əlibəyli olduğu halda, Rəsul Rzanın mətni ilə səslənən yeganə mahnı “Qızıl üzük” olur.

Əslində mahnının bu filmə düşməsinin əsas səbəblərindən biri də elə R. Behbudov özü idi. Çünki mahnı yarandığı gündən Behbudovun repertuarında mütləq səslənirdi. Bu səbəbdən ifaçının həmin dövrdəki məşhur mahnılarından birini o filmə salmaq istəyi labüd olur və yerinə düşür. Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, filmdəki səs yazısı 1952-ci ildə lentə alınıb və ifaçının müşayiəti fortepiano ilə verilib. Bəzi fərziyyələrə görə pianoda müəllif özü, digər fikirlərə görə isə R.Behbudovun o dövrdəki əsas müşayiətçisi Vladimir Kozlov ifa edir [12].

Qısaı, bu mahnını filmə gətirməklə bəstəkar onun bütün gələcək uğurunu təmin etdi [8]. Çünki milli ekranlarımızdan heç əskik olmayan bu filmin hər növbəti nümayişi, oradakı bütün nəğmələr kimi “Qızıl üzüyü”ü də yada salır, hafizələrdə daha da möhkəmləndirirdi. Nəticədə ümumxalq rəğbəti və məhəbbəti qazanan

əsr 1955-ci ildən etibarən milli mahnı-romans janrının standartına çevrildi, vokal məktəbimizin formalaşmasında müstəsna rol oynadı.

Mahnının mətni ilə də bağlı tarixdəki maraqlı məqamlara nəzər yetirək. Filmdə səslənən versiyanın mətni bu cür idi:

*Üzüyümün qaş füzəndədir,
Könlüm açılmayır bu gün, nədəndir?
Yaman gündə, dost əlindən bərk yapış,
Dünyanın həvəsi keçib gedəndir.
Bizim bağlar, çöllər xoş bir tamaşa,
Sonalar göllərdə gəzərlər qoşa.
Necə çətin olsa ömrün yolları,
Birlikdə, yorulmaz vurarıq başa.
Bulud gələr, çiskin çilər, çən eylər,
Yar yarından ayrı düşsə, qəm eylər.
Sevgilimdən necə qalım aralı?
Bir baxışla qəlbə yüz məlhəm eylər.*

Bu mətnlə bağlı tarixdə maraqlı bir əhvalat yaşayır. Məsələ burasındadır ki, şeirin orijinalında ilk bəndin son misrası filmin rejissoru Lətif Səfərovun təklifi ilə dəyişdirilir. Yazıçı Anar xatirələrində qeyd edir ki, o film üzərində çalışarkən Lətif Səfərov Rəsul Rzaya baş çəkir və mətndəki bir cümləni dəyişməyi xahiş edir. Rejissor “Dünyanın həvəsi keçib gedəndir” misrasının sovet senzurasına tuş gələ biləcəyindən ehtiyat edirdi. O üzdən də Rəsul Rza son misranı dəyişərək “Böyük duyğu ömrü bahar edəndir” cümləsi ilə əvəz edir [13].

*Üzüyümün qaş füzəndədir,
Könlüm açılmayır bu gün, nədəndir?
Ağır gündə, dost əlindən bərk yapış,
Böyük duyğu ömrü bahar edəndir.*

Lakin buna baxmayaraq filmə Rəşid Behbudovun orijinal mətnlə oxuduğu versiya düşür. Nəticədə rejissorun təkidilə edilən dəyişiklik filmə daxil olmur.

O ki, qaldı bu şeirin ümumi formasına, bu mətn Rəsul Rzanın heca vəznində yazdığı ən parlaq mahnı mətnlərindən biridir. Onun çox maraqlı diqqəti çəkən strukturu var. “Qızıl üzük” mahnısı nəqəratsız kuplet formasındadır [4]. Mahnıda üç 11 hecalı şer bəndindən istifadə olunur. Baxmayaraq ki, şeir 11 hecalı qoşma formasının strukturunu xatırladır, lakin bu şeirin ümumi qafiyə tərzilə bayatı janrının qafiyə strukturu üzərindədir. Fikir versək görürük ki, həqiqətən bəndlərin yalnız 3-cü misraları qafiyəsi ilə fərqlənir, 1-ci, 2-ci və 4-cü misralar isə həm qafiyədir, eynən bayatı janrında olduğu kimi. Yəni bəndlərdəki misralar bir-birilə AABA

prinsipi əsasında qafiyələnilir [5]. Bu cəhəti ilə mahnının poetik tərəfi xalq poeziyasına daha da yaxınlaşır. Bəlkə də bu səbəbdən o şeir özü də musiqisəvərlər üçün daha anlaşıqlı və doğmadır [13].

Eyni fikirləri mahnının musiqi tərəfi ilə bağlı da söyləmək olar. Yəni poetik mətni müşayiət edən musiqi də onun dramaturji xətti ilə inkişaf edir. Belə ki, bəndlərdə qafiyəsi ilə seçilən 3-cü misralar melodik baxımdan da yuxarı inkişafdadır və seçilir [5]. Sözsüz ki, Ü.Hacıbəyli məktəbinin davamçısı kimi T.Quliyev daim xalq musiqisindən qidalandığı üçün milli motivlər, rəqslər, xüsusilə də muğam köklərimiz bu bəstəkarın bütün yaradıcılığında qırmızı xətlə keçir. Odur ki, “Qızıl üzük” nəğməsinin də segah ladında bu qədər ifadəli, doğma, milli intonasiyalarla təqdimatı təsadüfi deyil. Hətta musiqişünas Lalə Hüseynova bu nəğmə ilə bağlı fikirlərində qeyd edir ki, “Diqqətlə fikir verdikdə bu nəğmədə xalq mahnılarımızın ahəngi, xüsusilə “Pəncərədən daş gəlir” mahnısının konturlarını görmək olar”.

QIZIL ÜZÜK

Moderato *Sözləri Rəsul Rzanındır*

6 *mf*

Ü - zü - yü - mün__ qa - şı fi - ru - zə - dən -

12

- dir, kön-lüm a - çıl - ma - yır bu gün__

17 *rit.* **a tempo**

nə - dən - dir. Ya - man gün - də__

21

dost ə - lin - dən bərk ya - pış, *rit.*

25 *a tempo*

dün - ya - nın hə - və - si ke - çib *tr.*

29

ge - dən - dir. 1. dir. 2. dir. Φ

“Qızıl üzük” mahnısının not yazısı

“Qızıl üzük” mahnısının ilk not nəşrinə gəlincə isə, filmin premyerasından 2 il sonra bəstəkarın həmin filmə yazdığı bəzi mahnıların yer aldığı “Bəxtiyar” kinofilmindən seçilmiş parçalar” toplusunda bu nəğmənin notları ilk dəfə dərc olunur [14].

O ki qaldı mahnının tarixində baş vermiş və yaddaqalan mədəni hadisələrə, əvvəla ondan başlayaq ki, Rəşid Behbudov bu mahnını sonrakı dövrlərdə də özünün bütün xarici səfərlərində oxuyardı [9]. Üstəlik həm “Bəxtiyar” filmi, həm bu nəğmə çox qısa vaxt ərzində Azərbaycan sərhədlərindən uzaqda, xüsusilə İranda məşhurlaşdı. Təsadüfi deyil ki, mahnının həmin dövrdə Güney Azərbaycanın məişət dəblərinə təsirindən də söz açırlar. Məsələn Tehrandə, Təbrizdə, Ərdəbildə bu mahnının təsiri ilə firuzə qaşlı üzüklər dəbə gəlirdi.

Azərbaycan kinosuna bütün həyatını və jurnalistik fəaliyyətini həsr etmiş qocaman kino işçisi Aydın Kazımsadə bu nəğmədən söz düşəndə qeyd edir ki, sovet ittifaqının əsas mətbu orqanlarından olan “İzvestiya” qəzetinin İran, Əfqanıstan, Türkiyə üzrə müxbiri Azad Şərifov “Qızıl üzük” mahnısının İranda yaratdığı rezonansdan bəhs edərdi. Onun sözlərinə görə Rəşid Behbudovun oraya səfərlərindən sonra Təbriz, Tehran şəhərlərinin zərgər dükanlarında firuzə qaşlı üzüklərə tələbat artır, nəticədə bir neçə gün ərzində üzüklər piştaxtalardan yoxa çıxırdı [10, 13].

Mahnının ötən əsrin ortalarındakı məşhurluğunu sübut edən faktlardan biri də odur ki, bu nəğmə onu yaradan Behbudovun sağlığında, yəni hələ 50-60-cı illərdə digər müğənnilərin repertuarına düşür. Həmin sırada ilk cəsarətli müğənni isə Tofiq Quliyev mahnılarının əvəzsiz ifaçısı Şövkət Ələkbərova olur. Nə qədər paradoksal olsa da, Behbudovun möhtəşəm ifasından sonra risk edib ona ilk müraciət edən ifaçı məhz qadın olur. Şövkət xanım öz təfsirində R. Behbudovun mahnıya verdiyi ümumi obrazdan uzaqlaşmayaraq “Qızıl üzüyü”ü yenə də kamera musiqisi formatında, yalnız piano müşayiəti ilə oxuyur. Bu həqiqətən məharətli, peşəkar və istedadlı şərhdir. Həmçinin “Qızıl üzük” mahnısının qadın vokalı ilə təqdim olunan ilk nümunəsidir.

Ş.Ələkbərovanın ifasıyla bağlı olan ən qeyri-adi fakt isə odur ki, ifaçı 50-60-cı illərdə bu nəğməni düz 3 dəfə lentə yazdırmışdır. 1957, 1959 və 1969-cu illərdə. Əslində bu ifalar mahiyyət etibarilə bir-birindən fərqlənmirlər. Hər üçü sadəcə piano müşayiətində yazılıb və ifa manerasına görə oxşardı. Amma diqqətli dinləyici o ifaları intonasiya, melizmlər və vurğularına görə rahatlıqla fərqləndirə bilər. Yeri gəlmişkən həmin ifalarda Ş. Ələkbərovanı Tofiq Quliyev, Yelena Mustafayeva və Vasif Adıgözəlov müşayiət etmişlər.

1957-ci ildə mahnının tarixinə daha bir peşəkar ifa daxil olur. Həmin versiyada Azərbaycan vokal və xüsusilə fortepiano ifaçılığı məktəbinin parlaq nümayəndəsi Rauf Atakişiyevi eşidirik. İfaçı nəğməni R. Behbudov standartı üzərində, bəstəkarın şəxsi müşayiəti ilə ifa edir.

Maraqlıdır ki, 60-cı illər bu mahnının tarixində ifa baxımından seçilmir. Yalnız həmin onilliyin sonunda mahnının tarixində ilk dəfə “Qızıl üzüyü”ün inqilabi, özü də instrumental versiyası yaranır. Bu kaver nəğmənin bütün sonrakı instrumental versiyalarının sələfi hesab edilə bilər. Həmin inqilabi yanaşma isə Azərbaycan cazının flaqmanı Vəqif Mustafazadənin adı ilə bağlıdır. 1968-ci ildə yara-

nan həmin solo-instrumental versiya bu mahnının milli fakturasında, obrazında, ahəngində o vaxta kimi təxmin etmədiyimiz yeni caz imkanlarını açdı. Bu versiya ifaçının caz improvizələrini və solo baxışını əks etdirir. Həmin versiyada çox tanış, şirin, ənənəvi Vaqif intonasiyaları var. Əslində bu eksperimental iş V. Mustafazadə yaradıcılığında “Qızıl üzük” leytmotivinin təməlini qoyur. Neyçün təməlini? Çünki Mustafazadə külliyyatından günümüze çatan yazılar arasında “Qızıl üzüy”ün ən azı 4 fərqli və super interpretasiyası var. 68-ci ildəki yazı isə onların pioneri idi.

Virtuoz pianoçu və caz-muğamın banisi Vaqif Mustafazadə bu melodiya 1971-ci ildə ikinci dəfə qayıdır. Yeni yaratdığı “Leyli” kvartetinin çoxsəsli qadın vokalı üzərində səslənən versiya, müəllifin ilk vokal eksperimenti kimi tarixə düşür. Tanış xallar, içəri-şəhər ab-havası, Tofiq və Vaqif cazının kəşidyi nöqtədən Amerika blyuzunun milli versiyası boylanır sanki. Amma Mustafazadə əsərin imkanlarını açmaqdan doymurdu və düz 1 il sonra o, “Sevil” kvartetini yaradaraq “Qızıl üzüy”ü bu dəfə də onların ifasında tamam fərqli tərzdə, fərqli metro-ritmik quruluşda təqdim edir. O versiyada artıq milli caz-rok ballada səslənir. Qərb rokunun elementləri, bas gitarın gedişləri, qızların çoxsəsli vokalı ilə nəğmənin o vaxtadək səslənməyən yeni obrazı və eksperimental forması üzə çıxır. Yeri gəlmişkən o versiyada kvartet mahnının 2-ci bəndini rusca oxuyaraq beynəlmiləl sovet dinləyicilərinə xitab edir və Azərbaycan musiqisinin sərhədlərini genişləndirirdilər.

Və nəhayət V. Mustafazadənin son müraciətini 1980-ci ildə, cazmenin vəfatından sonra işıq üzü görən “T. Quliyev mövzularına caz kompozisiyaları” adlı plakda eşidirik. Həmin alboma T. Quliyevin 5 mövzusu daxil idi. Onların sırasında səslənən “Qızıl üzük” Vaqif Mustafazadənin o vaxta kimi işlədiyi bütün versiyaların fəvqündə dayanır. Bu versiyada mahnının əsas motivi Mustafazadənin caz monoloqunu xatırladır. Cazmenin ənənəvi improvizələri Elza Banzeladzenin kədərli vokalizini müşayiət edir. Həmin nümunədə fəlsəfi düşüncələr, qərribə 1 hüzn var. Bu kompozisiya bir növ Vaqifin o vaxta kimi yaratdığı bütün əsərlərin ümumi ensiklopediyasına bənzəyir. Həmin nümunənin kədərli ovqatı sübut edir ki, Vaqif Mustafazadə həmin yazının son olacağını, artıq həyatla vidalaşdığını sənətkar fəhmi ilə duymuş və ötürə bilmişdir.

Yeri gəlmişkən həmin versiyanı cazmen Daşkənd səfərindən əvvəl Tiflisdə Melodiya şirkətində yazdırmış, Bakıya dönəndən sonra yazının 1 nüsxəsini T. Quliyevə verərək əsərlərlə bağlı fikrini öyrənmək istəmişdir. lakin Daşkəndə konsert səfərinə yollandığından həmin söhbət yarımçıq qalmışdır. Təəssüf ki, həmin səfər cazmenin son səfəri olur və Mustafazadə müəllifin bu kompozisiyalar haqda fikrini öyrənə bilmir. O hadisə ilə bağlı tarixdə T. Quliyevin çox təsirli müsahibəsi yaşayır.

Bir sözlə Hər 4 versiyada mükəmməllik, intellekt və yüksək sənətkarlıq nümayiş etdirən V. Mustafazadə bu günədək də “Qızıl üzüy”ün tarixdə ən fərdi və ən fərqli eksperimental versiyalarının yaradıcısı kimi zirvədəki yerini qorumaqdadır.

Bir kiçik musiqi nümunəsinin təmsalında da ötən əsrin 70-ci illərində milli estrada-caz sənətimizin peşəkarlıq meyarlarının səviyyəsi gözümüz önündə canlanır.

Yenidən mahnının ifaçılıq tarixinə qayıdaraq qeyd edək ki, tarixdə bu mahnıya instrumental müraciətlər hədsiz çox oldu. Tar, qoboy, qarmon, fortepiano alətlərində yaranan instrumental versiyalar sıraya düzüldülər. Həmid Vəkilov, Ramiz Quliyev, Aftandil İsmayılov, Zaur Əliyev, Adil Bağırov və digərləri onu solo alətdə ifa etdilər. Həmin versiyaları internet resurslarında dinləmək olar.

Sırada 8-ci onillikdir. Həmin onillik bu mahnının tarixində ən məhsuldar dövrdür. Lütfiyar İmanov, Rauf Adıgözəlov, İdris Mehdiyev, Fidan Qasımova, Əli Haqverdiyev, Mobil Əhmədov, Elçin Cəlilov və digərləri bu mahnını ifa etmiş ifaçılar sırasında dayanırlar. Özü də bu ifaçıların hər biri özünəməxsus müşayiət seçdi, kimisi fortepianonun, kimisi kamera orkestrinin, kimi xalq çalğı alətlərinin ifasına üstünlük verdi və nəticədə mahnının müxtəlif tərtibatları ortaya çıxdı.

Həmin onilliyin ən parlaq müraciəti isə Rafiq Babayevin məşhur estrada caz kollektivinin imzası ilə bağlıdır. Bu versiya Azərbaycan estradasında zövq, keyfiyyət, intellekt və müasirlik meyarlarına çevrilən Rafiq Babayevin Tofiq Quliyev mahnıları əsasında yaratdığı ilk və hələ ki, tarixdə yeganə simfo-caz kompozisiyasıdır. “Parafraz” adlanan həmin kompozisiya “Bəxtiyar” kinofilminin musiqi materialına, oradakı nəğmələrə yeni baxış bucağı, yeni interpretasiya və son dərəcə maraqlı, həm müasir, həm milli və peşəkar müraciətdir. Həmin musiqi koleydoskopu içində biz “Qızıl üzüy”ün də motivlərini eşidirik. Bu versiya o nəğməyə Vəqif Mustafazadə yanaşmasından sonra 2-ci eksperimental müəllif işi hesab edilə bilər. Rafiq Babayev nəğməni 80-ci illərin sovet estrada-caz ab-havasında və simfonik orkestrinin ənənəvi səslənməsi üzərində, tamamilə fərqli rənglərdə dilə gətirir. Həqiqətən də məhz bu cür fərqli, maraqlı, eksperimental işlərlə ötən əsr mahnı janrımızdakı mütərəqqi proseslər izləyə bilər. Həmçinin bu versiyalarla nəğmə həmin onilliklərdə həyatının yeni mərhələlərinə qədəm qoyaraq cilallanır və parlayırdı.

Maraqlıdır ki, R. Babayev həmin dövrdə yaratdığı aranjiman üzərində mahnının vokal versiyasını təqdim edir və onu kollektivinin gənc və istedadlı solisti Brilyant Dadaşovaya həvalə edir. Yenidən Babayevin özünə xas harmoniyaları və keçidləri, sevimli elektron alətlərini, etno-jazın folk-fyujn versiyasını eşidirik. Bu kaver mahnıya növbəti maraqlı, fərqli, eksperimental yanaşma idi və Rəşid Behbudov standartından sonra klassik qələbin 2-ci dəfə parçalanması idi.

Ötən əsrin son onilliyindən başlayaraq sonrakı onilliklərdə estrada musiqimizin tənəzzülü fonunda “Qızıl üzük” əsasən klassik formada səslənərək fərqli şərhlərini tapmadı deyə bilərik. Müğənnilər cəsarətli eksperimentlərə yox, onun daha çox klassik formasını saxlamağa üstünlük verdilər.

Bizim əsrin yazılarına nəzər salsaq vokal məktəbin tanınan bütün ifaçılarının repertuarında bu nəğməni eşitmək olar. Demək ki, bu gün də mahnı öz səyahətini davam edir, öz fanatlarını qazanır. Dövrümüzün ifaçıları onu sanballı, məşhur,

ciddi əsər kimi repertuarına salmaqda davam edirlər. Bu o spesifik əsərlərdəndir ki, ifaçısına dərhal müsbət xallar, üstünlük qazandırır. Onlara 1 status verir sanki.

Bu mənada Samir Cəfərov, Anar Şuşalı, Aynur İsgəndərli, Nərgiz Kərimova, Aqşin Abdullayev, Nurlan Növrəslı və onlarla vokal ifaçısının repertuarından keçib bu mahnı. O ifaçıların hər biri bu nəğmədə yeni söz deməyə can atıblar. Buna müvəffəq olublar ya yox, bunu biz yox, zaman göstərəcək.

Lakin vokal ifaçılarından fərqli olaraq müasir Azərbaycan cazının nümayəndələri daha cəsarətli oldular. Onların təfsirlərində bu nəğməni eşitmək xoşdur. Çünki bu nəğmə milli cazın təməlində dayanan böyük bir musiqçinin əsəridir. Bütün əsərlərində olduğu kimi “Qızıl üzük” nəğməsində də Tofiq Quliyev son dərəcə milli çalarlar, segahın ahəngi, doğma intonasiyalar, şərq koloriti içərisində bir caz potensialı da yerləşdirib. O üzdən müasir caz sənətimizin bütün nümayəndələri bu nəğmədə o cəvhəri tapıb üzə çıxarmağa çalışdılar. Hər müəllif öz baxış bucağını ortaya qoydu. Rəis Sultanov, Salman Qəmbərov, Şahin Növrəslı, Emil İbrahim, Etibar Əsədli, Emil Əfrasiyab və digərləri bu cərgədə dayanırlar.

Beləcə başlanğıcını bir filmədən götürsə də 1 əsrə yaxın vaxt ərzində tərəvətinə itirmədən bütün onilliklər üçün aktual, maraqlı və cazibəli qalması bacaran parlaq 1 nümunə ilə mahnı janrımızın yaxın keçmişinə səyahət etdik. Bu əsər sovet kinosunun musiqi elementi kimi yaransa da, bütün növbəti onilliklər ərzində onun maraqlı təkamülünü müşahidə etdik. “Qızıl üzük” sadə mahnı formasından çıxaraq əməlli başlı mədəni hadisəyə çevrildi. Hər dövrün gətirdiyi mədəni dəyərlərin, dəblərin təsirlə qəliblərini sındıraraq forma və məzmun dəyişikliyinə həm məruz qaldı, həm də daxili potensialını ortaya qoyaraq o proseslər üçün platformaya, musiqi emalatxanasına çevrildi. Önəmli olan isə o cəvhəri bu əsərdə görə musiqiçilər nəslinin yetişməsidir. Çünki yalnız peşəkar, istedadlı və intellektli ifaçılar, musiqiçilər mahnı tariximizdəki gerçək incilərin üzə çıxması və parlamasını təmin edə bildilər. Şübhəsiz ki, mahnı irsimizin yaşaması və inkişafı üçün bu ən əhəmiyyətli amillərdəndir.

Bu mənada müraciət etdiyimiz araşdırma mövzusunun da tarixi-mədəni baxımdan əhəmiyyətli olduğunu düşünürük. Mahnı janrımızın inkişafında müstəsna rol oynamış bir əsərin tarixinə aid təqdim olunan araşdırma işində “Qızıl üzük” nəğməsinin yaranışı, kökləri, musiqi və söz tərəfinin təhlili, ifaçıların xronoloji ardıcılığı, bu nəğmənin tarixində yeni söz söyləmiş parlaq ifaçıların retrospektivi və mahnı janrımızdakı kultural əhəmiyyəti qısa və yığcam şəkildə tədqiq olunmuşdur. Bu iş populyar musiqi janrına maraq göstərən və mahnı irsimizi araşdırmaq istəyən gənc musiqişünaslar üçün metodoloji bir nümunə ola bilər. Həmçinin bu mahnının gələcəkdə daha dərin araşdırılması üçün informativ baxımdan baza rolunu oynaya və yararlı ola bilər. Bu nümunənin təmsalında milli mahnı janrımızın digər məşhur nümunələrinin də oxşar formalı tədqiqi həm tarixi-kultural, həmçinin ifaçıların xronoloji ardıcılıqla müqayisəli təhlili, növbəti musiqişünasların işlərində əksini tapa bilər.

Bu nümunə müəllif araşdırması olaraq eyni zamanda daha bir əhəmiyyətli missiya daşıyaraq multimediyə məhsulu kimi televiziya efirində yayımlanan silsilə proqramlarda öz əksini tapır. Bununla da televiziya və radio dalğalarında nümayiş olunan eyniadlı müəllif proqramıyla mahnı irsimizin tarixi tədqiq olunur. Müasir izləyicilərin bədii-estetik zövqünün formalaşması, əsil Azərbaycan musiqisinin təbliği və təşviqi istiqamətində xidmət göstərərək, insanlara mahnı irsimizin tarixinə yaxınlaşmaq fürsətini qazandırır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Dadaşzadə A.Ə. Azərbaycan kino salnaməsi. B.: Şərq-Qərb, 2021, 768 s.
2. Dadaşzadə A.Ə. “Azərbaycan kinosu” izahlı kataloqu I cild, B.: 2003, 372 s.
3. Əbdülrəhmanlı N. Azərbaycan kino sənəti tarixi. 4 cildlik, B.: Qanun, 2021, 176 s.
4. Mahmudova C.E. Mahnının qoşa qanadı-poeziya və musiqi. B.: Mars-print, 2013, 244 s.
5. Mahmudova C.E. Tofiq Quliyevin mahnılarında poetik mətnin və melodiyanın əlaqəsi // Musiqi dünyası, 2002, № 3-4 (13), s.131-137
6. Tofiq Quliyev. Biblioqrafiya. Axundov adına Milli Kitabxana. B.: 2017, 215 s.
7. Rəşid Behbudov. Biblioqrafiya. Axundov adına Milli Kitabxana, B.: 2016, 84 s.
8. Касимова, С. С песней по жизни: [о творчестве Тофика Кулиева]. Б.: АНА, 1955, 144 с.
9. Меликова, Л. Тофик Кулиев. Б.: Союз композиторов. Азербешр, 1965, 215 с.
10. «Певцы советской эстрады» второй выпуск, М.: Искусство, 1985, 304 с

İNTERNET RESURLARI

11. Web 1. https://www.youtube.com/watch?v=_vxgMXuHnwc
12. Web 2. <https://www.youtube.com/watch?v=7QamlMqfnxA>
13. Web 3. https://www.youtube.com/watch?v=kYHUTQ_CkfQ&t=861s
14. Web 4. <https://www.youtube.com/watch?v=1e0Q2AFzE9o>
15. Web 5. <https://www.youtube.com/watch?v=cyr47XVqEg>
16. Web 6. <https://www.youtube.com/watch?v=9978sXMoWxk>
17. Web 7. <https://www.youtube.com/watch?v=ybNkpbWralY>
18. Web 8. <https://www.youtube.com/watch?v=jvc332UycCI>
19. Web 9. <https://www.youtube.com/watch?v=4lfolmtBalU>
20. Web 10. https://www.youtube.com/watch?v=B3YZTVfy_KI
21. Web 11. https://www.youtube.com/watch?v=CWiGbIE8O_c
22. Web 12. https://www.youtube.com/watch?v=5Xxs3_eov20
23. Web 13. <https://www.youtube.com/watch?v=BPQ48jkn6wA&t=91s>

Notoqrafiya:

24. Tofiq Quliyev “Bəxtiyar” kinofilmindən seçilmiş parçalar” /fortepiano ilə oxumaq üçün /söz.Ə.Əlibəyli; tərc. P.Simonova. - Bakı: Azmusnəşr,1957.- 41 s

Кенуль ШУКЮРОВА

Диссертант

Бакинской Музыкальной Академии

**ПЕСЕННЫЕ СТАНДАРТЫ XX ВЕКА:
К ИСТОРИИ ПЕСНИ «ГЫЗЫЛ УЗУК»**

Аннотация: В данной статье рассматривается зарождение одного из ярчайших образцов песенного наследия XX века «Гызыл Узук», представляется исполнительская ретроспектива данной песни и ее роль в формировании общественно-культурных ценностей национальной культуры и ближнего зарубежья за последнее столетие. На примере этой песни анализируется развитие национальной эстрады и процесс трансформации жанра песни. Кроме того, внимательно прослеживается процесс развития песенной формы прошлого столетия и представляется самые блестящие интерпретации и новшества, внесенные в содержание и форму данной песни яркими представителями национальной исполнительской школы.

Данная исследовательская работа, поднимая очень важную музыкально-просветительскую тему, способствует развитию культурных ценностей и эстетического воспитания слушателей посредством популярной музыки. Кроме того, повествуя историю одной песни простым и доступным языком, пропагандирует наше духовное наследие, закладывая основу для привлечения внимания к национальной музыке современных почитателей и любителей музыки.

Ключевые слова: Тофик Гулиев, кинофильм Бахтияр, Гызыл Узук, Рашид Бейбутов, жанр песни

Konul SHUKUROVA

Dissertation candidate of the

Baku Music Academy

Named after Uzeyir Hajibeyli

**SONG STANDARDS OF THE 20TH CENTURY:
ON THE HISTORY OF THE SONG "GIZIL UZUK"**

Abstract: This article examines the origins of one of the brightest examples of the song heritage of the twentieth century, “Gizil Uzuk”, presents a performance retrospective of this song and its role in the formation of socio-cultural values of national culture and neighboring countries over the last century, and most importantly, using the example of this song, analyzes the development national stage and the process of transformation of the song genre. This example carefully traces the development of the song form of the last century and presents the most brilliant interpretations of this song and innovations introduced into the content and form of the song by prominent representatives of the national performing school.

This research work, raising a very important musical educational work, contributes to the development of cultural values and aesthetic education of the current generation through popular music in addition, by telling the story of one song in simple and

accessible language, it promotes our spiritual heritage, laying the foundation for attracting attention to national music among modern admirers and music lovers.

Keywords: *Tofik Guliyev, Bakhtiyar, Gizil Uzun, Rashid Behbudov, song genre*

Rəyçilər:

AMK-nın professoru, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Lalə Hüseynova;

AMK-nın baş elmi işçisi, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Fazilə Nəbiyeva

Rəna FƏHRADOVA

Azərbaycan Milli Konservatoriyasının doktorantı

Elmi rəhbər: Lalə Şirməmməd qızı Hüseynova,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor

Ünvan: Yasamal r. Ə.Ələsgərov küç.7

Email: rena.fakhradova@gmail.com

DOI: 10.62440/AMK2024-3.s.128-138

SPEKTRAL KOMPOZİSİYADA HARMONİK ƏSASLARIN DƏRKİ PROBLEMİNƏ DAİR

Xülasə: *Məqalə XX əsrin ikinci yarısı – XXI əsrin əvvəllərində yaranmış musiqidə spektral kompozisiyaların harmonik əsaslarının dərkli probleminə həsr edilmişdir. Gerard Grise (1946-1998) və Tristan Müray (1947-ci il təvəllüdlü) əsərlərində spektral kompozisiyanın törəmə proseslərinə diqqət yetirilir. Spektral kompozisiyanın musiqi mətninin təhlili göstərdi ki, additiv sintez metodu, yəni səs ahənglərinin akustik musiqi alətlərinə paylanması sayəsində səsin xassəsi olan tembr “məkan”, “hərəkət” və s. kimi keyfiyyətlərə malik səs maddəsinə çevrilir. Tembrin praktik və semantik baxımdan aksidensiyadan substansiyağa çevrilməsi müvafiq olaraq musiqi dilinin kateqoriyalı vahidlərinin bütün sırasının dərkli aparır və musiqinin əsas kateqoriyalarının əlaqəsinə təsir göstərir.*

Açar sözlər: *spektral kompozisiya, səsin filtrasıyası, harmonik əsaslar, Gerard Grise, Tristan Müray*

Tədqiqatın obyektini XX–XXI əsrlərin ikinci yarısında müasir musiqinin istiqamətlərindən biri olan spektral musiqi təşkil edir. Onun əsas xüsusiyyətini əsərin əsasını təşkil edən səs spektrinin filtrasıya metodu yaradır. Spektral kompozisiya, bu analiz nəticəsində alınan müxtəlif parametrlərlə manipulyasiya edilməklə formalaşır. Tədqiqat mövzusu spektral musiqinin harmonik əsaslarının başa düşülməsi problemdir.

XX əsrdə “harmoniya” termini yeni bir mənə qazanaraq “estetik cəhətdən qaneedici səslərin uyğunluğu” [7, s.122] anlayışı ilə ifadə olunmuşdur. Y. N. Xolopov harmoniyanın inkişafının dövrü xarakterini vurğulayır. Bu inkişaf qədim monodik ənənələrdə “səslərin üfüqi bütövlüyü” konsepsiyasından başlayaraq, Orta əsrlər Avropa akkord-funksional sisteminə və Ramo tərəfindən işlənmiş “akkord sistemi”nə doğru irəliləmiş, nəhayət, XX əsrin əvvəllərində baş verən “intonasiya

böhranı” [7, s.122-123] ilə vertikal-akkord üstünlüyünün aradan qaldırılmasına gətirib çıxarmışdır.

Spektral musiqi nə üçün məhz bu kontekstdə maraqlıdır? Spektralistlərin təcrübəsi nəticəsində musiqinin ontoloji problemləri səsə daxili məkanına yönəlmişdir. Bu da öz növbəsində, bu kateqoriya çərçivəsində idrak və qiymətləndirmə sistemlərini yenidən qurmaq zərurətini diktə edir.

Beləliklə, məqalənin əsas müddəaları aşağıdakılardır:

1. **Spektral musiqinin akustik əsası** – tembrin və ya harmonik spektrin transformasiya metodu təşkil edir ki, bu da “səsin filtrasıyası” anlayışı ilə müəyyən olunur. Səsin filtrasıyası – səs signalının spektrini çevirməyin əsas üsullarından biridir. Bu üsul arzuolunmaz maneələri, şüaları, bəzi tezlik zolaqlarını aradan qaldırır və tezlik komponentlərini lazım olan tezlik diapazonunda normallaşdırır.

2. **Spektral musiqinin harmonik əsası** – mürəkkəb səsdir (mürəkkəb səs – bir neçə tezliyin mövcudluğu ilə səciyyələnən titrəyişlərdir. Məsələn, bir sim titrədikdə, yalnız bütünlükdə deyil, həm də onun yarısı, dördüdə biri və s. titrəyir). Bu, yüksəkliyə əsaslanan sistemin bir vahididir və transformasiya nəticəsində harmonik modelə çevrilir. Qavrama səviyyələrindən asılı olaraq, mürəkkəb səs iki formada dəyərləndirilə bilər: **(a)** Sintetik dinləmədə – səsə tam bölünən hissəcikləri (obertonlar) ayırd edilmədikdə “sonoblok” kimi qəbul edilir; **(b)** Analitik dinləmədə, yəni diferensiaslaşmış səslərin vertikal kompleksi kimi qəbul edildikdə isə “akkord” kimi dəyərləndirilir. Bu fərdi səslər instrumental tembrlərlə ansambl qrupunda persinofikasiya olunur (instrumental additiv sintez texnikası – səslərin harmonik tərkibləri əsasında mürəkkəb səsə qurulması prinsipinə əsaslanan sintezdir).

3. **Akkordlar arasındakı münasibətlər iyerarxik olmadan**, spektral kompozisiyanın harmonik dilinin unikallığını müəyyən edir.

İndi bu müddəaları daha ətraflı şəkildə araşdıraraq və onları Gérard Griseyin *L'espace acoustique* (“Akustik Məkanlar”) və Tristan Mürayın *Gondwana* əsərləri əsasında nəzərdən keçirək.

Musiqi mətnində harmonik əlaqələrin məntiqi necə qurulur? Bu prosesi Griseyin nəzəri işlərində istifadə etdiyi **“nəfəsəsalma”** və **“nəfəsvermə”** şərti anlayışları çərçivəsində başa düşmək olar [1, s.352-385; 4, s.154-184; 5, s.113-120].

Lakin bu metaforaları musiqi nəzəriyyəsinin dəqiq terminləri ilə ifadə etsək, onlar aşağıdakı kimi görünəcəkdir:

1. **Mürəkkəb səs** – səsi doğuran harmonik model (SDHM);

2. **Sinusoidal ton** – səsi doğuran harmonik model – ağ səs-küy.

Harmonik əlaqələrin məntiqinə əsasən, iki səs vəziyyətini fərqləndirmək lazımdır:

1. **Mürəkkəb səs** (başqa sözlə, əsas ton), hələ musiqi mətninin elementi olmayan səs vahididir [Nümunə 1]:

Nümunə 1. Əsas E tonuna əsaslanan oberton seriyasının 132 ahəngi (harmoniki).

Partial: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

1/6 1/4 1/4 1/6

Partial: 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32

1/6 1/4 1/6 1/6 1/4 1/6 1/6 1/4

2. **Mürəkkəb səs, törəyən harmonik model kimi**, yəni oberton seriyasından, bu halda E tonuna (42.2 Hz) əsaslanan seriyadan, müəyyən hissəciklərin süzülməsi nəticəsində formalaşan harmonik vertikalıdır. Bu tezliklər əsas tonun qatları olan səslərdən ibarətdir və sonda harmonik quruluş əmələ gətirir [Nümunə 2].

Nümunə 2. M.Grisey – *Partiels*. E tonunun doğuran harmonik modeli.

Partial

43
38
34 Violins
30
26

22 Piccolo
18 Viola
14 Viola
10 Cello

6 Clarinet
4 Cb(*)

2 Trombone

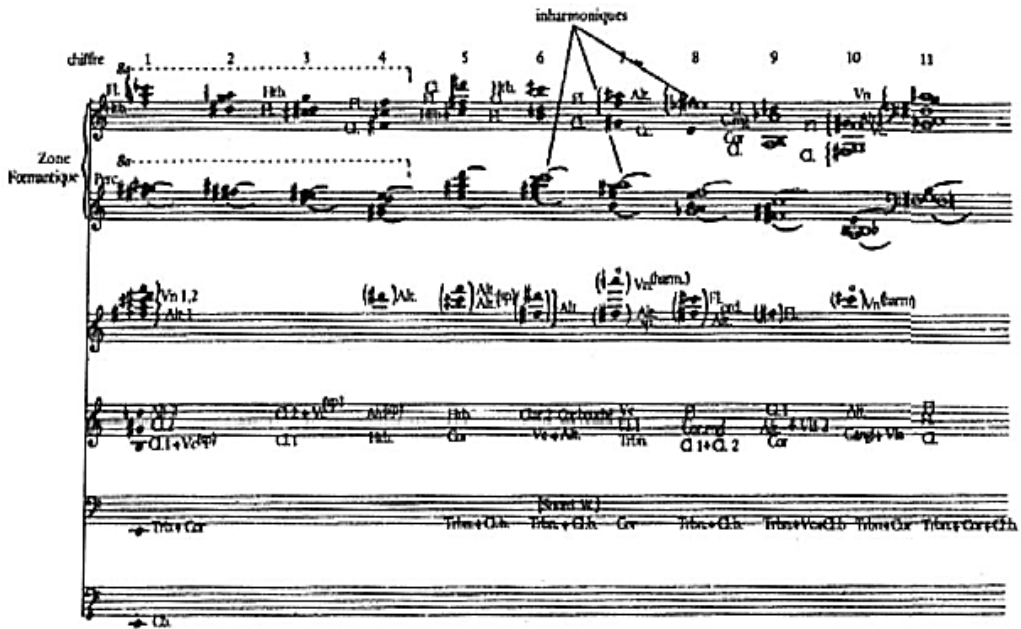
1 Cb

Bu törəyən harmonik model **“bulanma”** (və ya transformasiya) adlanan bir prosesə məruz qalır [bax: Nümunə 3]. Bu proses **təmiz spektrdən** (və ya sinusoidal tondan) **ağ səs-küyə** doğru hərəkət edir və addım-addım qeyri-iyerarxik harmonikalar əlavə olunur.

“Bulanma” prosesi metaforik olaraq **“nəfəsalma”** (inspirasiya) adlandırılır. Bu zaman törəyici modelin transformasiyası baş verir və o, ağ səs-küyə doğru irəliləyir. Yəni, əvvəlcədən müəyyən edilmiş törəyici model daxilində akkorda **bütün qeyri-iyerarxik, inarmonik tezliklər** daxil edilir ki, bu da çox vacibdir.

Bu prosesi aşağıdakı nümunədə aydın görmək mümkündür (qeyri-iyerarxik tezliklər – qara, iyerarxik tezliklər – ağ rəngdə göstərilib).

Nümunə 3. M. Grisey – *“Tembrlərin strukturlaşdırılması”* (Grisey-2000a).



Bu nümunədə göstərilən **“bulanma”** prosesi 11 təkrarlanan SDHM müddətində baş verir. Buna görə də, ağ səs-küydən saf spektrə doğru geri hərəkət – bu, metaforik **“nəfəsalma”** olmuş, harmonik tezliklərə qayıdış və eşitmə gərginliyinin aradan qaldırılması ilə əlaqəlidir.

O, bəzi tezlik komponentlərini seçir və onları orkestrasiya edir. Buna əsasən tətbiq olunan texnika metaforik olaraq **“instrumental additiv sintez”** adlanır. Additiv sintez (*Additive Synthesis*) – müxtəlif sayda sadə dalğaların toplanması ilə mürəkkəb tembrin əldə edilməsi üsuludur. Additiv sintez tez-tez fransız riyaziyyatçısı Jozef Furiye'nin adını daşıyan Furiye sintezi adlandırılır, çünki o, mürəkkəb dalğaların sadə sinusoidal dalğaların toplanması yolu ilə formalaşdırılma imkanını təsvir etmişdir. Lakin nəzəri kompüter modeli ilə müqayisədə, onun akustik və ya

praktiki həyata keçirilməsi belədir ki, *hər bir element musiqi aləti ilə ifa olunur* – o, [sadə] sinusoidal signal deyil. Bu əsasla, yaranan harmonik model, qavrama səviyyələrinə görə; (a) əgər qismən tonlar ayrılırsa, *sonoblok* kimi, və (b) əgər şaquli fərqli səs kompleksləri, ansambl alətlərinin tembrində fərdiləşdirilmiş şəkildə təhlil olunursa, *akkord* (şaquli struktur) kimi xarakterizə edilə bilər. Bu 4-cü Nümunədə göstərildiyi kimi baş verir.

Nümunə 4. Harmonikdən inharmonik hissəciklərə keçid

The musical score for Nümunə 4 consists of 11 measures. The instruments and their parts are as follows:

Measure	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Woodwinds	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8
Percussion	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8
Strings and Accordion	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8
14th	Vla	Vla	Vla	Vla	Fl	Cla	Cello	Fl	E.Ha	Vla	Fl
10th	Cla	Cla	Cla	Cla	Cla	Hn	Cla	E.Ha	Vla	Fl	Fl
6th	Cello	Cla	Cla	Ob	Ha	Vla	Trb	Cla	Ha	E.Ha	Cla
2nd	Hn	Hn	Hn	Hn	CIB	CIB	CIB	Trb	Trb	Hn/Trb	Hn/Trb
1st	Ob	Ob	Ob	Ob	Ob	Ob	Ob	Ob	Ob	Ob	Ob
noise				Vla	Vla	Hn	Trb	Fl	Fl/Vla	Vla/Vla	Fl/Cla

Bu akkordlar nə üfqi, nə də şaquli əlaqələrə malikdir və bir sıra elementlər kimi düzülür.

Bəstəkar səsi doğuran harmonik model kimi simli basın sonogrammasından istifadə edəndə, beş fərqli üsulla ifa edilən – pizzicato, adi üsulla (arco), adi üsulla xərkədə, demək olar ki, xərkədə və *sul ponticello* – məsələn, *Transitoires* (ya da “Keçid prosesləri”) əsərində həm makrofoniya və mikrofoniya istifadə edir. Bu da öz növbəsində bas səslərinin temporal transformasiyasına təsir edir və şaquli strukturlarda harmoniklik və inharmoniklik səviyyəsini tənzimləyir [Nümunə 5-6]. Makrofoniya spektral musiqidə səsin spektral təhlilinə əsaslanan böyük səs strukturlarının istifadəsidir. Burada tembr və harmoniya akustik materialın qlobal

qavranılmasına əsaslanaraq formalaşır. Bu, geniş formaları, uzadılmış səs kütlələrini və inkişaf etmiş harmonik sahələri əhatə edir. Mikrofoniya isə spektral musiqidə səs spektrinin ən kiçik detallarını, o cümlədən mikrointervalı, tembrin incə dəyişikliklərini və harmonik komponentlərin daxili dinamikasını işləməyi nəzərdə tutur. Bu anlayış spektrin ətraflı təhlili və onun komponentlərinin tezlik mikrostruktur səviyyəsində manipulyasiyası ilə bağlıdır.

Nümunə 5. Real, mikrofonik və makrofonik bas səslərinin *Transitoires* əsərindəki temporal (zamanla bağlı) transformasiyası. Tərtib: Rose [3].

	Real Sound	Microphony	Macrophony
①		11 $\frac{1}{6}$ beats	
②		12	
③		6 $\frac{1}{6}$	
④		12 $\frac{3}{7}$	
⑤		3	
⑥		14	
⑦		5 $\frac{1}{4}$	
⑧		4 $\frac{1}{5}$	
⑨		12 $\frac{2}{5}$	
⑩		4	
⑪		3	
⑫		0	

Nümunə 6. Mikrofoniyanın harmonik progressiyası. Tərtib: Rose [3].

Step no.: 1 - 2 3 - 4 5 - 6 - 7 - 8 9 10 - 11

Nəhayət, tezlik modulyasiyası (*frequencies modulation (FM)*) – kəmiyyətin uzandığı amplituda modulyasiyasından fərqli olaraq, məlumatın dinamik siqnalın tezliyini dəyişdirərək kodlandığı bir modulyasiya metodudur) sayəsində, səs modelinin özü də dəyişdirilə bilər. Con Çouninq (1934-cü il təvəllüdlü) sadə (məsələn, sinusoidal) formadakı dalğaların tezlik modulyasiyası (FM) əsasında sintez üsulunu kəşf etmişdir, bu isə $F_i = |c \cdot (m \cdot i)|$ formulu ilə ifadə olunur. Modulyasiya (lat. *modulatio* – ölçülülük, ritmiklik) – yüksək tezlikli daşıyıcı dalğanın bir və ya bir neçə parametrlərinin dəyişdirilməsi prosesidir. Həmin metod Tristan Mürayın orkestri üçün *Gondwana* (1980) əsərində baş verir. Burada FM-formulaya əsasən hesablanan tonların cəmi və fərqi uzlaşdırılır [Nümunə 7] və bu kombinasiyanın özü törəyici harmonik model funksiyasına daxil edilir.

Nümunə 7. FM formuluna əsasən hesablanan tonların cəmi və fərqi.

Summation tones

St1 = 599.65 Hz (D↑)
 St2 = 807.3 Hz (G↑)
 St3 = 1014.95 Hz (B↑)
 St4 = 1222.6 Hz (D♯)
 St5 = 1430.26 Hz (F↑)
 St6 = 1637.91 Hz (A♭)
 St7 = 1845.56 Hz (B♭)
 St8 = 2053.21 Hz (C)
 St9 = 2260.87 Hz (D♭)

Difference tones

Dt1 = 184.34 Hz (F♯)
 Dt2 = 23.3093 Hz (F♯)
 Dt3 = 230.96 Hz (A♯)
 Dt4 = 438.61 Hz (A)
 Dt5 = 646.27 (E)
 Dt6 = 853.92 Hz (G♯↑)
 Dt7 = 1061.57 Hz (C)
 Dt8 = 1269.22 Hz (E♭)
 Dt9 = 1476.88 Hz (G♭)

(↑ = 1/4tone higher)

Bununla əlaqədar olaraq, Mürayın harmonik və instrumental yazısının spesifikasi haqqında söylədikləri əhəmiyyətlidir, çünki onun əksər əsərləri “əslində bir-başə spektrallıq müşahidə olunmayan strukturlarda qurulub”, həm də o, “tezlik harmoniyası” [2, s.8; 6, s.24] adlandırdığı bir səs hadisəsinə əsaslanır. Müray həmçinin spektral musiqinin böyük estetik yönümünü, səsin xüsusi qavranılmasını – onu hər hansı bir modelin, kompleksin və ya hücrənin tərkib hissəsi kimi deyil, müstəqil struktur və harmonik material kimi qavramağını qeyd edirdi [6, s.25].

Nəticə:

1. Spektral musiqinin harmonik əsaslarını araşdırmaq prosesi ilkin olaraq bir ümumi ziddiyyətlə bağlıdır: bir tərəfdən “səs” kateqoriyasının monizmini özündə bürüzə verir; ona əsaslanaraq, “səs” kateqoriyası spektral kompozisiyada musiqi

dilinin yeganə kateqoriyası kimi dərk olunur və digər kateqoriyaların sırasını məhdudlaşdırmağı tələb edir; digər tərəfdən isə müəyyən bir mənə daşıyan səs palitrasının qavranılması, ənənəvi ton və tonallıq anlayışları ilə assosiasiya yaradır.

2. Spektral musiqi analizinin nəticəsinə görə, *tembr adətən səsin xüsusiyyəti olaraq, özünü burada substansiya kimi göstərir*, bu da additiv sintez üsulu ilə həyata keçirilir. Tembr ənənəvi olaraq səsin aksidensiyası kimi qəbul edilən bir nəsnə olaraq spektral kompozisiyada tamamilə öz təbii funksiyasını itirir və səsin ahənglərinin musiqi alətlərinə paylanması nəticəsində onlar birbaşa “səslənən maddəyə” (B. Asafyev) çevrilir.

3. Beləliklə, əgər akustika tembrli spektrin subyektiv qavranılması kimi, habelə ənənəvi musiqişünaslıq onu səsin xüsusiyyəti olaraq qəbul edirsə, spektralistlər üçün tembr akkord vertikalında olaraq maddiləşir və buna görə də öz aksidensial xüsusiyyətlərini itirərək substansiya çevrilir, bu da onu “məkan”, “hərəkət” və s. kimi keyfiyyətlərə malik olmuş edir.

4. Buna görə Kanada tədqiqatçısı Fransua Rozenin düşüncələrini inkişaf etdirərək, yalnız “kompozisiyanın əsas tərkib elementindən ardıcıl intervalların əlaqələrindən imtina edilməsi və onun yerinə tembrin qurulması” [3, s.36] kimi fikir ilə tamamlanmamış, bəlkə *araşdırılan fenomen ilkin olaraq musiqi dilinin vahidlərinin və musiqinin əsas kateqoriyalarının fərqli münasibəti ilə bağlıdır*: bu kimi fikir onları iyerarxik şərtləri olmayan sistemli əlaqələr aspektində nəzərdən keçirmək üçün əsas verir, çünki spektral kompozisiyada harmonik dil vahidləri çoxsəviyyəli sistemdə qurulmur, əksinə onlar paralel xarakterə malikdirlər.

5. Hər akkord müstəqil bir vahiddir, üfui və şaquli şəkildə digər akkordlarla əlaqələndirilmir. Buna görə də *spektral musiqinin harmonik əsasları iyerarxik adlandırıla bilməz* və yalnız “yeni dil sistemi tipi” [8, s.62] haqqında deyil, konkret olaraq *iyerarxik olmayan musiqi dil sistemi tipi haqqında sual qoyulmalıdır*, bu isə öz növbəsində bu musiqiyə adekvat olan analitik yanaşma tələb edir.

6. Roze ilə ancaq o barədə razılaşmaq olar ki, spektral musiqi doğrudan da “yeni bir harmonik idarəetmə hissi təklif edir, bu isə struktur paralellizmləri əsasında qurulub və iyerarxik sistemdən istifadə etmir” [3, s.36]. Amma burada əlavə etmək və dəqiqləşdirmək lazımdır ki, iyerarxik sistemin yoxluğu — bu taksonomik vahidlərin “səs–tembr” mövqeyinə qədər endirilməsinin nəticəsidir: burada *səs aksidensial xüsusiyyət əldə edir, amma tembr əksinə, səsin substansiyasına çevrilir*. Yalnız bu şərtlə razılaşmaq olar ki, spektral təcrübələr « *musiqi axarının yeni növlərinin vahid hissiyyətini yaratmağa nail olmuşdur* ki, bu da tembrli melodiya, harmoniya və hətta forma səviyyəsində bəstəkarlıq palitrasına gətirsin” [3, s.37]. Hər halda, şübhəsizdir ki, belə musiqini dinləmək, anlamaq və təhlil etmək üçün yeni yollar axtarmaq lazımdır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Grisey, Gérard. Structuration des timbres dans la musique instrumentale / G. Grisey // Le timbre, métaphore pour la composition. – 1991. – p. 352-385.
2. Murail, Tristan. After-thoughts // Contemporary music review. – 2000. № 19, – C.5-9.
3. Rose, François. Introduction to the Pitch Organization of French Spectral Music // Perspectives of New Music, Vol. 34, No. 2, Summer, – 1996. – p. 6-39.
4. Гризе Ж. Структурализация тембров в инструментальной музыке / Пер. В. Серебряковой // Серебрякова В. Проблемы спектрального анализа на примере творчества Жерара Гризе: дипломная работа. Науч. рук. А.С. Соколов. МГК им. П.И. Чайковского. – Москва: – 2000. – 210 с.
5. Гризе Ж. Структурирование тембров в инструментальной музыке / Пер. Д.В. Шутко // Музыкальная академия. – 2000. № 4. – с. 113–120.
6. Сидорова Г. Творчество Кайи Саариано 1980-х – 1990-х годов. Диссертация на соиск ...кандидата искусствоведения. – Москва: – 2014. – 187 с.
7. Теория современной композиции [учебное пособие] / М-во культуры и массовых коммуникаций Рос. Федерации, Федер. агентство по культуре и кинематографии, Гос. ин-т искусствознания, Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского; [Г.В. Григорьева и др.], отв. ред. В.С. Ценова. – Москва: Музыка, – 2007. – 616 с.
8. Шутко Д. Французская спектральная музыка 1970-1980-х годов: теоретические основы музыкального языка. Диссертация на соиск. ...кандидата искусствоведения. – СПб., – 2004. – 188 с.

Рена Фахрадова

Докторант Азербайджанской Национальной Консерватории,

Научный руководитель:

Лала Ширмамед кызы Гусейнова,

доктор философии по искусствоведению, профессор

**К ПРОБЛЕМЕ ПОНИМАНИЯ ГАРМОНИЧЕСКИХ ОСНОВАНИЙ
В СПЕКТРАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ**

Аннотация: Статья посвящена проблеме понимания гармонических оснований в спектральной композиции второй половины XX – начала XXI века. В центре внимания – процессы порождения спектральной композиции, рассмотренные на материале сочинений Жерара Гризе (1946-1998) и Тристана Мюроя (р. 1947). Результат анализа музыкального текста спектральной композиции показал, что благодаря методу аддитивного синтеза, то есть раздаче гармоник звука акустическим музыкальным инструментам, тембр, будучи свойством звука, превращается в звуковую субстанцию, обладающую такими качествами как место, движение и т.д. Это практическое и смысловое преобразование тембра из акциденции в субстанцию, соответственно, влияет на понимание всего

категориального ряда единиц музыкального языка и влияет на связность основных категорий музыки.

Ключевые слова: спектральная композиция, фильтрация звука, гармонические основания, Жерард Гризе, Тристан Мюрай

Rena Fakhradova

Azerbaijan National Conservatory, PhD student:

Scientific supervisor: Lala Shirmammad Huseynova,

PhD, professor

THE PROBLEM OF UNDERSTANDING HARMONIC BASES IN SPECTRAL COMPOSITION

Abstract: The article is devoted to the problem of understanding harmonic bases in spectral composition of the second half of the XX – beginning of the XXI century. The focus is on the processes of spectral composition generation, considered on the basis of the writings of Gerard Griesey (1946-1998) and Tristan Murail (b. 1947). The result of the analysis of the musical text of the spectral composition showed that due to the method of additive synthesis, that is, the distribution of sound harmonics to acoustic musical instruments, timbre, being a property of sound, turns into a sound substance with qualities such as location, movement, etc. This practical and semantic transformation of timbre from accident to substance, respectively, affects the understanding of the entire categorical range of musical language units and affects the coherence of the main categories of music.

Keywords: spectral composition, harmonic bases, sound filtration, Gerard Griesey, Tristan Muray

Rəyçilər:

sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Tariyel Məmmədov
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Fazilə Nəbiyeva

“Konservatoriya” elmi jurnalının tələbləri

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

Məqalənin quruluşu

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

Təqdim edilən məqalələrin formatı

- Məqalənin çap olunmuş əlyazması (1 nüsxə) və onun elektron variantı (CD disk və ya fləş kartda) məqaləyə 2 rəy ilə birlikdə təqdim edilir. Əlyazma və CD disk geri qaytarılmır. Məqalə jurnalın emailinə göndərilə bilər: azconservatory@gmail.com
- Məqalə Azərbaycan dilində, yaxud rus və ingilis dillərində Times New Roman şriftində, 12-lik ölçüdə, 1 intervalı ilə yazılmalıdır.
- Hər sözdən sonra, həmçinin nöqtə və vergüldən sonra cəmi bir boşluq (spaceback) işarəsi qoyulmalıdır. Mətnə tərtibat vermək olmaz.
- Məqalənin başlığı həddən artıq böyük olmamalıdır və 8 sözdən artıq olacaqsə ixtisar ediləcəkdir.
- Məqalə ədəbiyyat siyahısı, not nümunələri və xülasələrlə birlikdə 10-20 A4 formatlı səhifə çərçivəsində olsa yaxşıdır.
- Elmi məqalə araşdırmadırsa not nümunələrinin olması vacibdir. Not nümunələri not yazan proqramların birində səliqəylə yığılmalıdır. Kserokopyanın görüntüsü keyfiyyətsiz olarsa məqalənin üstündə verilə bilməz.
- Sadalanan tələblər olmayan məqalə geri qaytarıla bilər.

Elmi jurnalda çap olunmaq üçün ilk əvvəl məqalənin elmi dəyəri 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 aşkarlarsa məqalə dərhal müəllifinə qaytarılır. Məqalənin elmi dəyərini müəyyənləşdirmək məsələsində problemlər olarsa redaksiya ekspert şurasının fikrini əsas götürərək qərar verir. Redaksiya ekspert şurasının tərkibini gizli saxlaya bilər. Təqdim edilən məqalələr başqa dərgidə artıq çap olunubsa “Konservatoriya” jurnalına verilə bilməz. Təkrar çap müəllifin olmasa da dərginin müəllif hüququnu pozur.

Требования научного журнала "Консерватория"

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

Структура статьи:

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

Формат представленных статей:

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

Научное значение статьи

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

Requirements for “Conservatory” scientific journal

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

Structure of an article

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

Format of the submitted article

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

Scientific impact of the article

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

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

ELMİ NƏŞR

№ 3 (64)

Bakı – 2024



<http://konservatoriya.az/>

“Konservatoriya” jurnalı 2024 № 3 (64), 142 s.

Yığılmağa verilmişdir: 24.09.2024

Çapa imzalanmışdır: 28.09.2024

Tiraj 250 nüsxə, sifariş № 301

“Mütərcim” NPM-də çap olunmuşdur.

Bakı, Rəsul Rza küç., 125/139b

Tel./faks 596 21 44

e-mail: mutarjim@mail.ru