AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI ELM VƏ TƏHSİL NAZİRLİYİ

AZƏRBAYCAN MİLLİ KONSERVATORİYASI

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

KONSERVATORİYA

Sənətşünaslıq üzrə elmi jurnal
Scientific Journal of Scientific Studies

№ 1 (66)

Bakı – 2025

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 saylı Şəhadətnamə ilə qeydə alınmışdır. Jurnalın fəaliyyət istiqaməti sənətşünaslıq 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 yenilənmiş siyahıya daxil edilib və bu günədək siyahıdadır. “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)

“Konservatoriya” jurnalı elmi məqalələri internet saytında yerləşdirməklə açıq siyasət (Open Access) yeridir. İstifadəçilər məqalələri oxuya, köçürə, paylaşa, kopyalaya, axtara və istinad edə bilərlər. Redaksiyanın riayət etdiyi bu mövqe 2002-ci il Budapeşt açıq əldə etmə təşəbbüsü qaydalarına uyğundur.

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

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

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

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

REDAKSİYA HEYƏTİ

Kamilə Dadaşzadə
Azərbaycan Milli Konservatoriyasının rektoru, Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, Əməkdar incəsənət xadimi, professor

Malik Quliyev
Tədris işləri üzrə prorektor, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor, Əməkdar müəllim

Sənubər Bağırova
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent, Əməkdar incəsənət xadimi

Zümrüd Dadaşzadə
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor, Əməkdar incəsənət xadimi

Ülkər Əliyeva
Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

Faroqat Əzizi
Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor, Tacikistan

Rəna Məmmədova
AMEA-nın müxbir üzvü, sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

Lalə Hüseynova
Elmi işlər üzrə prorektor, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, Əməkdar incəsənət xadimi, professor

Gültəkin Şamilli
Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, Rusiya Dövlət Sənətşünaslıq İnstitutunun aparıcı elmi işçisi

Uğur Alpaqut
Professor Dr., Bolu Abant, Izzet Baysal University, Türkiyə

Saule Uteqaliyeva
Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor, Qazaxıstan, Kurmanqazı ad. Qazax Dövlət Konservatoriyası

Abbasqulu Nəcəfzadə
Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

Fəttah Xalıqzadə
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor, Əməkdar incəsənət xadimi

Violetta Yunusova
Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor, Rusiya, Moskva Dövlət Konservatoriyası

EKSPERT ŞURASI

Ceyran Mahmudova
Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor, Əməkdar incəsənət xadimi

Sevil Fərhadova
Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

Faiq Nağıyev
Bəstəkar, Əməkdar incəsənət xadimi, dosent

Fəxrəddin Baxşəliyev
Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Sərdar Fərəcov
Bəstəkar, Xalq artisti

Cəmilə Həsənova
Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor, Əməkdar müəllim

Məmmədağa Umudov
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,

Humay Fərəcova-Cabbarova
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

Operator:
Gülnar 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 – 2025

“KONSERVATORİYA” JURNALI
2025 – 1

MÜNDƏRİCAT

Bəstəkar yaradıcılığı
Лейла АБДУЛЛАЕВА – Драматургическая функция хора в опере «Кёроглы» Узеира Гаджибейли.....6

İfaçılıq sənəti
Mətanət AZMANLI – Pianoçunun yetişməsi üçün üzdən oxu bacarığının əhəmiyyəti.....25

Tədris metodikası
İradə HÜSEYNOVA – Harmoniya dərslərində enharmonik modulyasiyanın tədrisinə dair.....34

Muğamşünaslıq
Fəxrəddin BAXŞƏLİYEV – Bəzi unudulmuş muğamlar haqqında (“Nəva”, “Bayatı-Türk”) 51

İfaçılıq sənəti
Əhsən RƏHMANLI, Elçin NAĞIYEV – Əhməd Bakıxanovun yaradıcılıq portreti.....58

Muğamşünaslıq
Rəşad İBRAHİMOV – Azərbaycan muğam dəstgahlarında “Mayə” anlayışı və onun funksional mahiyyəti.....74

Etnomusiqişünaslıq
Vüqar CAMALZADƏ – Səfiəddin Urməvinin “Ədvar sistemi” və müasir musiqi praktikasında “Dövri-Səda” modeli.....86

Bəstəkar yaradıcılığı
Nazlı ALLAHVERDİYEVA – Elnarə Dadaşovanın orqan yaradıcılığı.....97

Лейла АБДУЛЛАЕВА
PhD, доцент
Email: shargi2008@yandex.ru

DOI: 10.62440/AMK2025-1.s.6-24

ДРАМАТУРГИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ ХОРА В ОПЕРЕ «КЁРОГЛЫ» УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ

Аннотация: *Статья посвящена хоровой драматургии оперы Узеира Гаджибейли «Кёроглы». На основе анализа интонационного развития и формы автор приходит к выводу, что хоровая драматургия оперы носит ярко выраженную динамическую направленность, позволяющую рассматривать каждую массовую сцену как звено стремительно развивающегося сюжета о народном восстании. Такому впечатлению способствует объединение большинства хоров вариантно-разработочным принципом развития. Исследование хоровой драматургии позволяет определить тему оперы как историю успешного народного восстания в последовательности его конкретных этапов.*

Ключевые слова: *хоровая драматургия, динамический тип развития, функция продвижения сюжета, вариантность, народный бунт, европейский классицизм*

Исследование хоровой драматургии в опере «Кёроглы» представляется важным с точки зрения, во-первых, обоснования темы и идеи произведения, а во-вторых, определения места этого национального шедевра в истории европейской оперы.

Если говорить о теме и идее, последние в азербайджанском музыковедении (а это работы советского периода) определялись как некая аксиома: «тема борьбы свободолюбивого народа» (6, с.46), не требующая подтверждения с точки зрения музыкальной драматургии. Подобный идеологизированный подход к операм, имеющим отношение к социально-гражданственной тематике, на протяжении века господствовал в российском музыкознании. Как отмечает российский исследователь Бериглазова, «*Так как в жизни советского общества существенную роль играли идеологические факторы, в музыкальной науке сложилась своего рода традиция ... трактовать "хор-народ" как прогрессивную силу истории*» (5).

В указанной работе автор вводит понятие «коллективный персонаж» (термин заимствован из литературоведения), что отражает современный подход к оперной драматургии (которого мы и будем придерживаться в

данном сообщении), предполагающий рассмотрение хора, прежде всего, как значимой единицы в системе общего музыкально-смыслового процесса. То есть все оценочные характеристики выводятся в результате исследования музыкально-драматургического процесса.

Что касается вписанности «Кёроглы» в историю оперного искусства, то напомним, что активная драматургическая функция хора в европейской опере обрела значимость уже с начала XIX века. В этот период хор как выражение общего, внешнего плана (по сравнению с крупным: судьбы героев) стал активным участником оперного действия и важной частью музыкальной драматургии. Связано это было как с историческим фоном (национально-освободительными движениями начала Х1Х века), так и с обусловленным этим последним появлением жанра «большой оперы», отличительной чертой которой стал контекст больших социально значимых событий. Как отмечает исследователь этого жанра Жесткова, «Именно хор, задействованный в сложнейших сценах восстаний и стихийных революционных движений, социальных ритуалов, гражданских и религиозных празднеств, которые присутствуют в каждой французской большой опере, стал главным нервом драматургического конфликта. И именно хор, изображающий простой народ, обособленные социальные группы или представителей власти - дворян, солдат, жандармов, духовенство - с самого начала предопределяет финальный исход драмы, подсказывая публике, на чьей стороне окажутся ее симпатии и сочувствие» (7).

Важно отметить, что в это же время в связи с указанными общественными процессами наблюдается интерес к национально-жанровому началу, что в свою очередь стало отличительной чертой романтизма. Так в истории европейской оперы трактовка народных хоровых сцен, как правило, была связана с национальной обрядовостью и жанрово-бытовым началом. Достаточно вспомнить ВТ Россини (1829 год) и «Жизнь за царя» Глинки (1836). В отношении русской оперы исследователи пишут о том, что «творческие искания Глинки закрепили за оперными формами в русской музыке такие смысловые понятия как «хоровое» – народно-религиозная соборность и «сольное» – лично-лирическое начало… (8).

В опере «Кёроглы» Узеир Гаджибейли, в целом следуя этой европейской традиции трактовки хора как важной стороны конфликта, вносит в нее кардинально новые черты. Как это ни парадоксально, но в «Кёроглы» хоровые сцены меньше всего демонстрируют национально-жанровую, бытовую составляющую. Последняя представлена в опере большей частью в дивертисментных сценах (тема отдельного исследования). Сюжетно это обусловлено отсутствием в опере типичной для многих европейских опер ситуации народных празднеств, напрямую связанных с обрядовостью, что, в свою очередь, отражает тему и идею произведения.

Исключение составляет хор «Ченлибель», где жанровые черты марша, песни и пляски присутствуют в виде вкраплений в победную тему, но драматургическая функция их состоит отнюдь не в показе национально-характерных примет быта, о чем будет сказано ниже.

Напомним, что на это отсутствие жанровости в отношении Увертюры указывала И.В. Абезгауз: «образ этот (народа) раскрывается не в жанровом, а в обобщенно-героическом аспекте» (2, с.153).

Что же представляет собою хоровая линия (как показывает анализ, это именно «линия») в опере и как она связана с темой и идеей произведения? Сразу скажем, что ракурс данного исследования оставляет за кадром анализ особенностей национального музыкального языка, например уточнение интонационно-ладовой принадлежности той или иной темы; для исследования оперной драматургии достаточно подчеркнуть сам факт ладопеременных процессов, влияющих на формообразование и композицию.

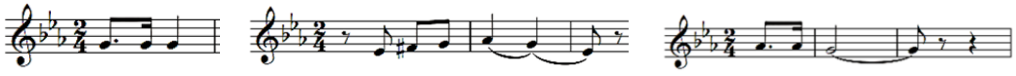
Драматургическая роль хора «*Bu gözəl təbiət*»

Итак, прежде всего, отметим, что все хоры оперы, за небольшим исключением, представляют собою вариантное развитие нескольких интонаций, экспонированных во вступительном хоре *Allegro moderato*. Подробно эта тема освещалась нами в статье, посвященной сквозным ритмоформулам оперы (1). Мы сочли необходимым кратко повторить основные ее положения в ракурсе проблематики данной статьи.

Главная особенность темы вступительного хора состоит в ее жанровой обобщенности: присутствующие здесь признаки маршевости (двухдольный размер и пунктирный ритм) нивелируются выступающей на первый план декламационностью. Тему отличает дискретность лежащих в ее основе трех мотивов.

Пример 1

a) b) c)

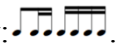


Отделенные друг от друга цезурами, они контрастируют друг с другом с точки зрения ритмических акцентов и направления движения. Сразу отметим, что каждый из трех мотивов приобретет образно-смысловое значение и станет основой для последующего вариантного развития. Определяющим, неизменным компонентом выступает здесь метроритм, что же касается мелодико-интонационной составляющей, то последняя (как та или иная последовательность интервалов) поначалу лишь способствует тому или иному образному восприятию определенной ритмической фигуры и только по мере развития сюжета начинает приобретать самостоятельное смысловое значение. Так, пунктирный ритм скандирования на одном звуке

(первый мотив) рождает ассоциацию с неким императивным импульсом (пример 1.a), а пунктирный ритм вкупе с малосекундовым нисходящим движением (пример 1.c) способствует впечатлению драматизма. При этом хорей первого мотива не рифмуется с ямбом заключительного, и подобная асимметрия нарушает присущую маршевым жанрам равномерность движения (в ногу). Что касается среднего мотива (пример 1.b), то ритмический акцент на предпоследней доле и мелодическое восходящее движение создает образ волевой устремленности вперед:

Пример 2.

Как покажет анализ, именно эта «волевая ритм-интонация» (не обязательно привязанная к определенному ладу (чаргях) и к восходящему мелодическому движению) станет основой вариантного развития большей части хоров, способствуя восприятию их как все новых звеньев развития сюжета о народном бунте.

Еще одним элементом, репрезентирующим определенный образ, выступает здесь характерная фигура оркестрового сопровождения. Основанная на экспрессивной ладо-интонации чаргях оркестровая тема, сначала (до вступления хора) без первой доли (словно задыхающаяся, с полуслова), перемещается затем в аккомпанемент и превращается в остинатную метро-ритмическую формулу:  . Подобная ритм-формула, в дальнейшем связанная отнюдь не только с экспрессией чаргяха и соответственно, – с образом народного волнения, явится своего рода лейтмотивом, вызывающим ассоциации с неким объективным пульсом времени (1). В статье Айдына Азимова национальные истоки подобной фигуры связываются с ашыгским аккомпанементом саза, в этой же статье автор связывает ее с переданным в музыке образом конской поступи (2). Но каковы бы ни были национальные истоки этого отбивающего пульс аккомпанемента, сочетание его с маршево-декламационной мелодией вызывает ассоциации с темами европейского классицизма, воплощающими героические образы.

Очевидно, эта самая внутренняя динамика, которой подчинена последовательность трех хоровых мотивов, выражающая (по Арановскому) обобщенную «идею действования» (4), и является жанровым маркером темы вступительного хора. Можно говорить, что перед нами своеобразный сюжет: импульс-императив – движение вперед – преграда. Заложенная в теме событийность подтверждается и динамическим (вариантно-разработочным) характером ее развития, где активизируются и второй элемент (устремленное вперед движение), и третий (трижды (!) повторенная интонация малой секунды.

Итак, на первом плане темы первого народного хора отнюдь не национально-жанровая составляющая. Несмотря на слова, говорящие о прекрасной природе, которая не дает утешения крестьянам, здесь нет чего-то, напоминающего образ природы.

Напомним, что вся огромная хоровая сцена представляет собою трехчастную композицию с соло вокала (Надира и Вели) посередине. При этом первый раздел, в свою очередь оформлен в двухчастную форму, вторая часть которой демонстрирует разработочное развитие, основанное на все новых ладоинтонационных вариантах второго мотива, которое приводит к интонационному событию: минорный g-чаргях сменяется мажорным B-растом (клавир: с.19. ц.24-25). Очень убедительна дирижерская интерпретация Рауфа Абдуллаева (постановка1985 года), которая окончательно проясняет образный смысл этого номера. Дирижер делает торжественное замедление в конце, подчеркивая родство этого мажорного окончания с победной финальной интонацией и Увертюры, и всей оперы. Получается, что первую часть этой хоровой сцены можно толковать как вступление – проекцию всего оперного сюжета, посвященного истории народного восстания: от его зарождения до победы. Интересно, что средняя часть композиции (соло Надира и Вели) укладывается в схему сонатной формы без разработки (B-F-B-B). В репризе же хор повторяется без мажорной концовки. Он обрывается на трижды повторенной малосекундовой интонации восклицания, словно предвещающей драматизм дальнейших событий.

Очевидно, на первом плане этой достаточно протяженной, вроде бы эпически – статичной, хоровой народной сцены динамика чисто музыкального процесса. Вместо национальной жанровой характерности перед нами образ устремленного, преодолевающего преграды движения. В контексте сюжета о народном восстании вся сцена экспонирует образ народного недовольства властью – отправной точки всех грядущих событий.

Как уже было сказано, все последующие народные хоры, за редким исключением, будут основаны на вариантных преобразованиях мотивов, заявленных во вступительном хоре. При этом вариантная техника будет затрагивать и метроритмическую, и мелодико-интонационную сторону указанных мотивов, так что можно говорить о некоем интонационном сюжете. Об этом подробнее позже. Сейчас же обратим внимание на композиционную последовательность первых двух сцен. Вслед за хоровой экспозицией, репрезентирующей образ народа, следует экспозиция образа власти: появление сначала свиты, а потом и самого Гасан хана. То есть сразу обозначены две стороны конфликта: народ и власть. Подчеркнем, что главного героя пока нет, он появится позже. Интересно, что подобная композиция: сначала народ, потом власть – отличает и оперу «Вильгельм Телль» Россини. Но там хоровая экспозиция, рисующая народ через национальный обряд, предст-

авляет собою огромную фреску с чередующимися жанрово-контрастными хорами, и появление в конце первого действия свиты австрийского наместника, жестоко расправившейся с одним из крестьян, воспринимается как событие, нарушившее привычный ход народной жизни.

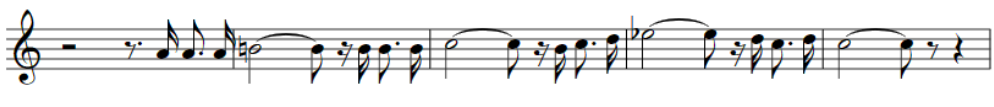
В «Кёроглы» идея столкновения двух сторон конфликта: народа и власти – заявлена с самого начала очень зримо и лапидарно. Соло Гасан хана, а затем хор вторящих ему придворных начинаются с той же скандирующей интонации (пунктирный ритм на одном звуке), что и вступительный хор народа. Учитывая ее образную ассоциацию с неким императивным импульсом, можно сказать, что смысл подобного сходства – в готовности каждой из сторон стоять на своем до конца.

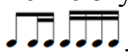
Подобной трактовке заявленного с самого начала конфликта способствует и вербально-сценическое содержание сцены. Дело в том, что на императивной интонации скандирования строится не просто монолог Гасан хана; это не что иное, как его кредо: «*Qamçıdır saxlayan bu rəiyyəti*». И эту тему: «*Döyməsən, söyməsən, malın almasan*» подхватывают вторящие хану его приближенные – аккомпанирующий хор. Все последующее содержание оперы покажет, что именно это кредо и не сработает. Вариантно-разработочное развитие как средство динамизации.

Два последующих хора народа: «*Gərək bu gün*» и «*Nə qədər*» – не что иное, как варианты развития ритм-формулы второго («волевого») мотива вступительного хора: 𝄾 ♪ ♪ ♪ ♩, что позволяет образно воспринимать их как звенья в событийной канве истории народного бунта. При этом важно отметить две особенности: 1. оба хора композиционно не самостоятельны, а встроены в большие сцены, где герои и народ вступают в диалог, двигающий действие; 2. Между хоровой и сольной партией нет тематического контраста, что говорит о трактовке общего плана не как фона, а как активной значимой силы драматического действия.

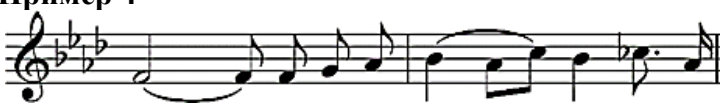
Остановимся на этом вопросе подробнее. Хор «*Gərək bu gün*» *Allegro agitato* (пример 3) следует после призыва Ровшана и Нигяр: «*Ah, intiqam*», точнее, он его подхватывает: образуется двухчастная композиция, где первая часть – повторение ариозо Нигяр, а вторая – разработочное развитие его темы. Как видим, сама тема (призыв к восстанию) носит драматический характер; такому впечатлению способствует и лирико-драматический характер интонации: м.2-б.2-м.2 (к слову сказать, одна из лейтинтонаций всей оперы-достаточно сравнить с лейтмотивом любви – тема отдельного исследования), и усиление патетики в исходной ритмоформуле при помощи пунктирного ритма.

Пример 3

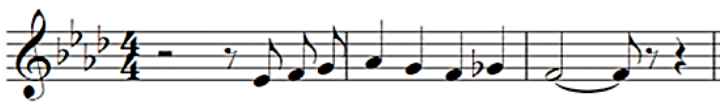


В хоре народа, где напряжение нагнетается хроматической восходящей линией тонально-неустойчивого развития, это впечатление усиливается. Получается, что народ откликается не просто на призыв к борьбе, а на само трагическое событие. Этот момент образной характеристики народа важно подчеркнуть с точки зрения современного подхода к народным бунтам. Как показывает анализ всей оперы, именно лирико-драматическая интонационность в партиях народа и его героев является маркером психологизма – выстраданности самой идеи бунта, а тем самым – выражением оправдывающей его авторской позиции. Недаром на гребне музыкального развития слышатся стоны Алы, а далее следует тихий хоровой канон «Yazıq Alı» – как продолжение идеи сострадания в характеристике народа. С композиционной точки зрения подобный момент оцепенения как некий тормоз перед последующим развитием – известный оперный прием. Достаточно вспомнить оперы «Руслан и Людмила» Глинки или «Князь Игорь» Бородина. Драматургический смысл сходный – торможение как контраст, усиливающий событийность: «действенная статика» (Асафьев – цит. по 7, с.248). Но даже в этот момент остановки действия в аккомпанементе звучит ритм-формула шестнадцатых, отсчитывающих пульс времени:  . К нему и относится указание *Allegro moderato*. Показательно, что этот хор, интонационно и тонально стоящий в стороне от сквозной линии интонационного развития, обрываясь на полуслове, плавно переходит в диалог Ровшана и Алы, а потом – в хор «*Nə qədər qulluq eyləsən*». В последнем вновь, в результате интонационной и композиционной спаянности всей сцены, рождается ситуация активного диалога хора и героев. Как и в хоре «*Gərək bu gün*», перед нами своеобразная двухчастность композиции. Вначале – повторение уже звучавшего номера, в данном случае это монолог Алы «*Ortada yox idi*», один из мотивов которого (пример 4) подхватывает и развивает вступающий хор (пример 5):

Пример 4

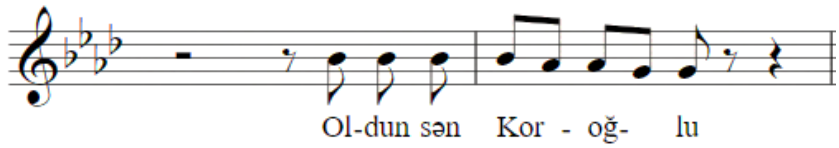


Пример 5



Возвратившаяся после Meno mosso ритм-формула аккомпанемента позволяет говорить о темпе Allegro moderato. Венцом же развития хора становится сольная реплика Алы «*Oldun sən Koroğlu!»* (пример 6 – на лейтмотивное значение этой интонации для всей оперы указывает А.Азимов в упомянутой статье, посвященной национально-ладовым истокам оперы).

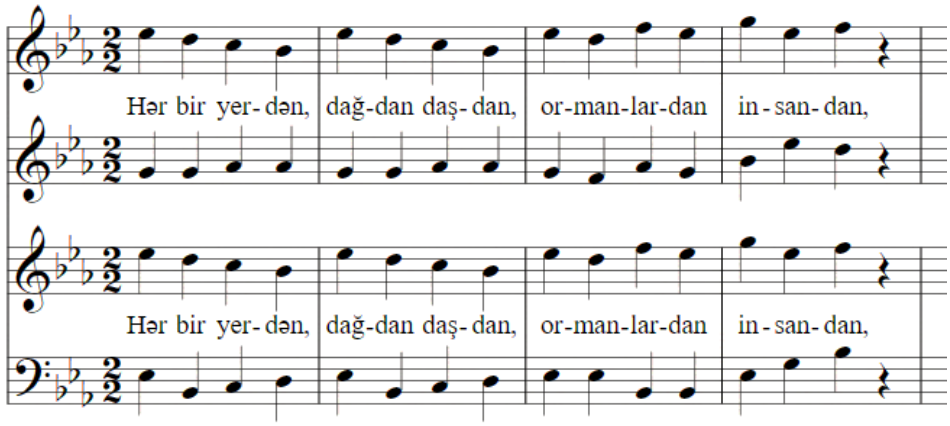
Пример 6



Этот судьбоносный момент выделен всем контекстом его появления, позволяющим воспринимать его как некую кульминационную точку. С одной стороны, в основе мотива – очередной вариант ритм-формулы: 𝄾 ♪ ♪ ♪ ♩, тем более выпукло ощущается смена ладоинтонаций (условно минорной интонации f-шур на мажорную E-сегях). Интересно, что словесно хор и восклицание Алы никак друг друга не обуславливают (одни поют о том, что терпению настал конец, другой дает сыну новое имя - «Сын слепого»). Но все договаривает музыка, которая связывает воедино призыв отца к сыну с выраженной хором идеей протеста, фактически объявляя его вождем восстания. Как видим, в обоих хорах имеет место активное взаимодействие соло и хора.

Подобное взаимодействие хора и соло героя наблюдается на протяжении всей следующей большой сцены. Монолог Кёроглы, который начинается с решительного мажорного «*Təngə gəldik*» (Es-dur) развивается в сторону интонационной драматизации в его средней части (хроматические, декламационные интонации (ц.ц.196-203). И это рождает образ смятенья: герой отлично осознает сложность и опасность выбранного пути. И вот, словно поддерживая его в дерзком решении, вступает хор «*Hər bir yerdən*» Allegro moderato (пример 7), возвращая Es-dur (композиционное объединение соло и хора через тональную репризу).

Пример 7



Подобная сценическая ситуация оправдывает его нарочитую мелодическую и ритмическую простоту, отсылающие к абстрактным маршевым

победным интонациям. В этом отношении вспомним Верди, который не гнушался простыми, на грани примитива, мелодиями, когда этого требовала драматургия. И вновь после решительных мажорных реплик Кёроглы и хора выступает на первый план лирика: знаменитая декламация: «*Qalarsan burda, Nigarım*» – еще один вариант лирико-драматической интонации: м.2-б.2-м.2; а затем – окончательное Es –dur хора (форму всей этой сцены можно определить как рондо). Абезгауз, говоря о варианте этого мотива в хоре «Ченлибель», удивительно точно определит его как образ «закипающей бурями» народной толпы (2. С.173).

Итак, в экспозиции оперы пресловутая идея единства героев и народа предстает не как нечто заданное с самого начала, а как развивающийся на наших глазах психологически обусловленный процесс, где хор народа выступает как некий вдохновляющий момент и своего рода катализатор принятия судьбоносного решения восстать. То есть драматургически хоровые номера, отражая эмоциональное состояние народа как реакцию на происходящие события и призывы героев, выполняют функцию продвижения сюжета.

Дальнейшие вехи развития сюжета о народном бунте: весть об успешных набегах Кёроглы (хор сборщиков налогов) во втором действии, о котором скажем после, и огромная народная сцена в горах в третьем действии. В центре ее знаменитый хор Ченлибель. Впервые композитор прибегает к жанровому обозначению: *Alla Marcia*. Об этом хоре достаточно подробно и убедительно пишет Абезгауз, рассматривая его как образец сонатной формы. В частности, говоря о «динамической направленности формы», исследователь пишет: «Устремленность, целенаправленность придают экспозиции: сквозное развитие ритма, интонационное единство, плавные переходы, вуалирующие композиционные цезуры (побочная партия кристаллизуется в недрах главной), а также структурная разомкнутость фугато» (2, с.174). Также исследователь указывает на три контрастных образа, сочетающих марш с песней и пляской (там же. с.173). Соглашаясь в основном с анализом ученого, попытаемся рассмотреть хор «Ченлибель» с точки зрения музыкальной драматургии, а именно в контексте вариантных преобразований мотивов предыдущих хоров. Дело в том, что в основе главной и побочной тем – все та же знакомая нам ритм-формула волевого мотива: ; в основе заключительной – интонация хора «*Hər bir yerdən»*. «Ченлибель» – не что иное, как дальнейшее вариантное преобразование этих интонаций, приводящее к изменению заложенных в них образно-смысловых констант. То есть вариантность позволяет воспринимать события как этапы устремленного развития: завязка – действие – результат. При этом в данном случае важным маркером смысла выступает жанровая многосоставность.

Главная тема. В отличие от предыдущих преобразований исходной ритм-формулы, здесь наблюдается мелодическое движение вниз, которое подчеркивается в каждой новой фразе – так создается образ победной уверенности, констатации чего-то достигнутого. При этом, как метко отмечает Абезгауз, «поочередное вступление полифонических голосов, их тембровые и регистровые разрывы вносят в главную партию ощущение объемности, пространственной перспективы» (2, с.174). Добавим, что этому ощущению пространственной перспективы во многом способствует предшествующий хору огромный оркестровый Антракт – единственное в опере обращение к образу природы, включающему боевые переклички через горы. Но важно отметить и следующее: фигура шестнадцатых в мелодии и оркестровых отыгрышах (вариант ритм-формулы конской поступи: – пример 8) лишает этот марш тяжеловесности, помпезности, придавая ему черты полетности, устремленности вперед, вписывая, таким образом, сам факт победы в некую меняющуюся картину мира. (Не случайно в последующей сцене в хоровом аккомпанементе песне Кёроглы "*Mərd igidlər*" одновременно со знаменитым возгласом "Хеу-хеу!" звучит мотив скачки: ц.ц.98-99 – здесь хор выполняет звукоизобразительную функцию).

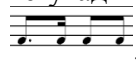
Пример 8

Побочная партия (трехчастная): две ее темы – новые варианты развития указанного волевого мотива. Начинаясь с его характерной ритм-формулы, первая из них, мелодически удлиняясь, жанрово модулирует в песню (ц.45) – на подобное сочетание марша и песни указывает Абезгауз: (2, с. 173). Вторая же тема – оркестровый ритурнель (ц.49), благодаря инструментальному характеру и прихотливой мелодии, приобретает черты танцевальности.

Заключительная партия – вариант темы хора «*Hər bir yerdən*», с той разницей, что она, начинаясь как раскручивающаяся спираль образа движения в чистом виде, жанрово модулирует в своем развитии в лирическую кантилену – песню (ц.ц. 59-60); подобному восприятию способствуют и слова, славящие сначала крепость Ченлибель, а потом героя.

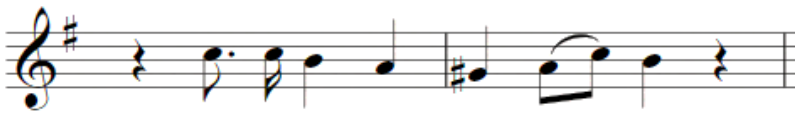
С точки зрения сюжетного развития «Ченлибель» фиксирует момент победного торжества народа после успешного боя; а жанровая многосоставность обуславливает психологическую подоплеку победы: оркестровый ритурнель с мотивом пляски – образ чистой радости; преобразование в песню – эмоциональное переживание. Все это в некотором роде противостоит напору и воинственности основной маршевой темы, придавая ей смысловой объем. Драматургическая функция этого хора – в создании кульминационной монументальной фрески, как бы запечатлевшей картинку победы: вот такой она останется в народной памяти. В то же время этот

самостоятельный музыкальный номер полон внутренней динамики, позволяющей воспринимать его как очередное звено в драматическом сюжете.

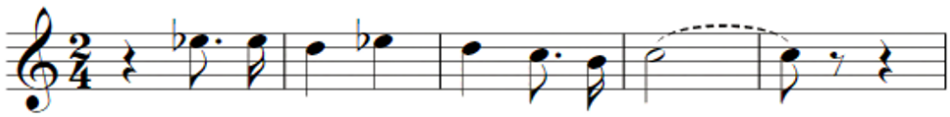
Следующий после «Ченлибеля» хор «*Çənlibeldə zülm olmaz*» вновь возвращает ситуацию диалога: здесь то же, что и в «*Təngə gəldik*», взаимодействие экспрессивных реплик героя, провозглашающего те идеалы всеобщего народного братства, в которые он свято верит и ради которых он пролил столько крови, безапелляционной решительности народа (А-раст). Добавим, что мелодический остов темы – это вариант так называемого «лейтмотива народной победы» (название прочно утвердилось в азербайджанском музыковедении (2, с.146). Вариантное развитие охватывает здесь и ритмическую сторону: в начальном мотиве на пунктирном ритме угадывается императивный импульс скандирующей ритм-формулы:  . Подобная утвердительность связана с провозглашением кредо героя и народа: построенная ими крепость – тот идеал справедливости, в который они беззаветно верят и ради которого сражаются.

Идейным продолжением хора «Ченлибель» является «Клятва» – *Andante-maestoso*. В основе этого номера упомянутый раньше мелодический ход: м.2-б.2-м.2, который, впервые прозвучав в ариозо Нигяр, стал знаком драматизма в хоре «*İntiqam*». Но данный вариант этого мотива один в один повторяет контуры лейтмотива любви: тот же метроритм, и тот же нисходящий мелодический профиль. Напомним, что истоки этой интонации лежат в третьем мотиве вступительного хора (пример 1. с). Примеры 9, 10

Пример 9



Пример 10



Какой же смысл сообщает всему происходящему на сцене подобное сходство? Очевидно, и в том, и в другом случаях речь идет о сущностных категориях человеческого бытия: и любовь, и борьба за свободу неотделимы от готовности пожертвовать за них жизнью. Если «Ченлибель» – картина победы, то «Клятва» – напоминание о ее высокой цене. И тот, и другой номер – грандиозное обобщение, имеющее отношение не к определенному национальному характеру, но к образу героики как таковому. Если говорить о жанровом генезисе «Клятвы», то здесь слышны интонации и похоронного марша, и хорала.

Хоры, отражающие народный характер

В третьем действии есть еще три хора, направленных на диалог с героем. Все три, фиксируя конкретный момент поворота сюжета, являются отражением черт народного характера. То есть имеет место совмещение драматургических функций. Хор-предостережение (житейская мудрость народа): «*Röşən sən əbəs yerə*» основан на хроматической интонации, которая на протяжении всей оперы является знаком надвигающейся беды; здесь задается тот метроритм, который подхватывает Кёроглы, отвечая народу: «*Casus olsaydı əgər…*». Этот момент – пример великолепной, бесшовной драматургии, подготавливающей центральную арию героя.

Второй хор – "*Qırat oğurlandı*" по типу изложения можно назвать изобразительно-фоновым, как будто весть передается по цепочке, но в то же время, представляя собою новый вариант развития волевой ритм-формулы, он воспринимается как очередной (поворотный!) момент сюжетного развития. О том, что это именно очередной, но не окончательный момент, говорит его интонационная и синтаксическая разомкнутость. Дело в том, что этот хор плавно перетекает в следующий – «Heyf Qıratdan»; последовательность двух хоров композиционно можно рассматривать как двухчастную форму, где тональная неустойчивость и стремительность мотивов первой части сменяются тоникальностью крупных длительностей второй. Подобное объединение, переключая событийность в сторону эмоциональной реакции, создает впечатление незаконченности действия, требующего продолжения.

Финальные хоровые сцены

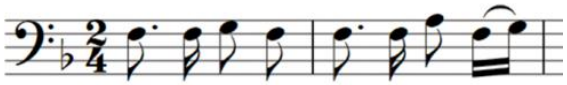
Великолепный пример трактовки хора как активной силы идейно-смыслового развития демонстрирует огромная хоровая сцена вначале 5-го акта. Это трехчастная композиция, где крайние части представляют собою диалог хора народа и хана со свитой, а в середине хор-мольба. Показательно, что здесь интонационно возвращается начальная ситуация противостояния. В основе тематизма – скандирующая ритм-формула (пример 1 а) – та самая, с которой начинались и вступительный хор народа, и появление хана со свитой. Получается, что ситуация противостояния поднята на новый, кульминационный уровень. Если вначале равнозначность двух сил конфликта обозначалась лишь контурно – идентичностью скандирующей ритм-формулы, то сейчас эта исходная ритм-формула служит основой вариантного развития одной и той же темы у противоборствующих сторон.

Впечатление столкновения двух воль усиливается ситуацией активного, развивающегося на наших глазах диалога: ладоинтонационная подвижность, тональная цепляемость материала – все это создает впечатление обращенности реплик друг другу, где каждый обосновывает свою правду.

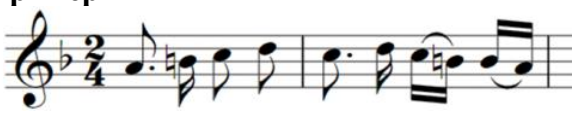
Эта процессуальность действует как внутри каждого раздела, так и на композиционном уровне.

В первом разделе жестким интонациям власти “Olsa xain” (F-раст) отвечают более мягкие реплики народа (меняется ладовое наклонение (a-d-шур) примеры 11, 12) снова реплики власти, которые становятся более суровыми (мажорное скандирование на одном звуке и спуск к тонике e-шур); снова народ, который, подхватывая эту тонику шура, возвращает свой вариант темы, которая на этот раз удлиняется мажорной модуляцией в A-раст (лейтмотив победы); что это: предупреждение-угроза?

Пример 11



Пример 12



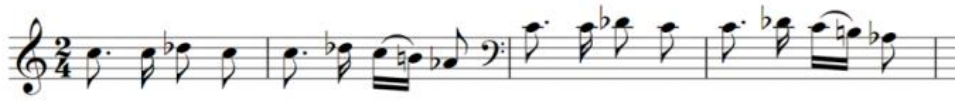
Хор-мольба «*Gəl rəhm et*» в середине сцены обусловлен сценически: на сцену выводят приговоренных к казни. Не только композиционное положение, но и яркий жанровый контраст (скандирование сменяется ариозностью) ставит этот номер в центр всей сцены. Но хотя хор отделен от крайних разделов, он воспринимается как следующий этап противостояния, где жалобные интонации народа превращаются в отчаянную мольбу. Здесь тоже все в движении: сначала fis-moll, потом gis-moll.

Интересный образец трактовки трехчастной композиции представляет возвращение хора-диалога народа и власти. Думается, вполне допустимо трактовать эту часть как динамическую репризу, где продолжается ладотональное и тематическое развитие материала первого раздела, отчего усиливается впечатление продолжающегося диалога.

Вновь, как непреклонный ответ мольбе народа, возвращается тема “Olsa xain”, но в новой тональности (A); и в новой тональности (C) отвечает ей хор народа. На этот раз реплики народа и власти идентичны не только метроритмически, но и мелодически, что усиливает ситуацию непримиримости. Вместе с тем, далее в обеих партиях наблюдается мелодическое и ладотональное развитие в сторону большей экспрессии. Смена тоник и ладового наклонения, вариантное развитие, приводящее к превращению коротких реплик в протяженные фразы, словно каждая из сторон приводит новые доводы в пользу своей правды, включение сольных реплик Эхсана паши и Ибрагим хана – все это придает образу противостояния невероятный динамизм и правдоподобность. Здесь есть интересный момент, когда

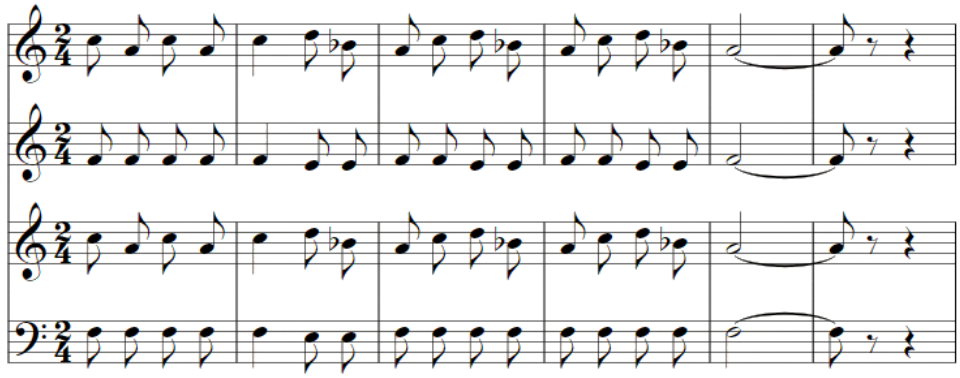
после экспрессивной реплики Ибрагим хана звучит первоначальная реплика Гасан хана; с точки зрения формообразования вроде бы возвращается настоящая реприза F-раст. Но в ответ хор народа отвечает ладоинтонацией С-чаргях, и самое интересное, этот мотив в точности повторяют вельможи со словами «Пусть не будет впредь восстаний! (пример 13) – (с-чаргях). Получается, что для них это тоже драматический момент.

Пример 13



И вот тут в репликах народа пунктирный ритм сменяется песенной интонацией из хора “Ченлибель” (пример 14):

Пример 14



То есть на наших глазах рождается метафора грядущей победы народа над тиранией. Вот так, при плакатном вербальном тексте (*Zalım, zalım* – Звери!), именно музыкальная драматургия выступает подтекстом, объясняющим смысл сцены. Сюжетная событийность всей сцены заключается в том, что все попытки народа повлиять на власть терпят полное фиаско, и пропасть между интересами народа и власти только усиливается. Но благодаря музыкальной динамике, само это противостояние воспринимается как процесс, где, казалось бы, возможен был другой исход, прояви власть если не милосердие, то хотя бы мудрость.

Метафору расширяет вступающий затем оркестровый мотив на интонации чаргях, перекинувший арку к самой первой сцене оперы, т.е. связавший воедино начало и кульминацию восстания.

В финале хор народа звучит дважды. В первый раз – это реплика, констатирующая победу народа: *Zəfər bizimdir*, которая заменяет первую часть лейтмотива любви, после нее звучит вторая его часть – лирическое соло героя. И это, безусловно, очеловечивает образ победы, мотивируя и лишая его плакатности.

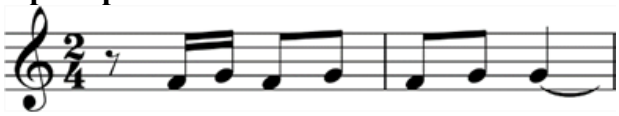
Во второй раз – это хор, который завершает всю оперу. Это *Andante Maestoso* воспринимается как естественное завершение всего предыдущего устремленного развития, совсем в духе торжественным праздничных финалов классических симфоний.

Хоры изобразительного характера

Говоря о хоровой драматургии, следует коснуться и тех сцен, когда хор, нося иллюстративно-фоновый характер, тем не менее, выполняет также и функцию продвижения сюжета.

Яркий пример подобного совмещения функций – хор ханских слуг в начале второго действия. Хор звучит в момент, когда Эхсан паша прибыл с визитом во дворец Гасан хана. Ханские слуги величают гостя: Много долгих лет живи! Гость уже спешился с коня, но в основе хора лежит вызывающая ассоциации с конской скачкой ритм-формула один из вариантов сквозного лейтмотива «пульса времени» (пример16), который и заключает номер. Данный мотив, никак не соответствуя конкретной сценической ситуации и словам, отражает некий подтекст движения сюжета: «Вкрапление образа скачки в сценическую ситуацию прибытия гостя и раболепия приближенных встраивает конкретное событие в общую канву нарастающих как ком событий» (1).

Пример 16



В этом же действии момент событийного перелома поручен именно хору: в разгар празднества вторгается хор сборщиков налогов с вестью о набегах Кёроглы. В этом *Allegro agitato* путем движения по хроматической шкале достигается изобразительный эффект гула бури: (9, с.133). Подобный же изобразительный эффект хорового Allegro agitato наблюдаем в конце четвертого действия, когда в момент побега Кёроглы слуги кричат: «Эй, схватить, эй, поймать!» (9, с.371). Здесь та же изобразительность: хроматическое движение скандирующих реплик, да еще с октавными перекличками, создающими впечатление расширяющегося пространства, и та же драматургическая функция продолжающегося действия – в данном случае, безуспешных попыток поймать Кёроглы.

В начале пятого действия изобразительными средствами обрисована ситуация приготовления к казни. Хроматическим движением шестнадцатых сначала в оркестре, потом в партии хора создается образ стекания на площадь людских потоков с разных сторон: “*Gündə-gündə*”. Во всех указанных случаях общий план, выраженный изобразительно-фоновыми средствами, выступает как активное звено повествования.

На основании приведенного анализа можно сделать следующие выводы:

1. Хоровая драматургия оперы носит ярко выраженную динамическую направленность, позволяющую рассматривать каждую массовую сцену как звено стремительно развивающегося сюжета о народном восстании. Таким образом, основной драматургической функцией хоровых сцен является продвижение сюжета; все остальные функции: будь то эмоциональное переживание и комментирование событий или отражение черт народного характера, выступают как сопутствующие.

2. Большинство из народных хоров объединено сквозной линией развития, в основе которого вариантность с чертами разработочности, позволяющая соотносить их с точки зрения интонационной общности и различий. Немаловажное значение имеет при этом подвижный темп. Как отмечает Арановский, «темп является первым и важнейшим средством семантической дифференциации» (4, с.17). Таким образом достигается впечатление целеустремленности драматургического процесса.

3. Композиционно большинство хоров встроены в большие сцены, составляя наряду с сольными монологами часть единой формы, где даже такие фольклорно-эпические средства, как повторы на расстоянии, работают на динамизацию. Подобные возвращения к тому, что уже было, воспринимаются как отправные точки дальнейшего развития – перехода старого в новое качество.

4. Отличительной чертой многих хоров, встроенных в большие сцены, является диалогичность, отражающая взаимовлияние разных сил друг на друга, будь то народ и герои или народ и власть. При этом вариантность как основной тип развития отталкивается здесь от интонационной идентичности сторон диалога.

5. Функция продвижения сюжета присутствует и в хорах, носящих фоново-изобразительный характер, иллюстрирующих ситуацию (Хор ханской челяди «*Bizə xoş gəldin*», хор сборщиков налогов, хор ханской челяди после побега Кёроглы, хор народа "*Gündə-gündə*"). Во всех указанных случаях напряженность, связанная с событийным переломом, выражена неустойчивыми хроматическими интонациями и быстрым темпом.

6. В жанровом отношении большинство хоров вызывает ассоциации с активными волевыми темами европейского классицизма, воплощающими обобщенный образ героики, с их скандирующими интонациями, пунктирным ритмом, прямолинейными гаммообразными ходами; недаром им сопутствует разработочность как метод развития. Вкрапление черт песни или танца, как это происходит в "Ченлибеле", вносит в заявленный образ некоторую бытовую конкретизацию и эмоциональную окрашенность, но не превращают его в жанровую картинку. Так же жанрово-нейтрально решены хоры звукоизобразительного характера, иллюстрирующие событийные

переломы. Особняком стоят три хора в медленном темпе. Тихий канон «*Yazıq Alı*» – вызывает ассоциации с европейским хоралом. «*Gəl rəhm et*» – вполне соответствует европейскому ламенто. Вероятное присутствие в нем национального жанрового гена относится к вопросам музыкального языка, но не драматургии. И наконец, «Клятва», где легко прослеживаются связи с европейскими жанрами: французская увертюра, похоронный марш, хорал – воплощающими трагедийно-героическую образность. Подобное превалирование в хоровой драматургии жанров, связанных с классицизмом, в противовес романтическому колориту и национальной обрядовости (народные песни и пляски), связано с воплощением «идеи действования», созданием «впечатления совершающихся событий» (4, с. 31)

7. Приведенные примеры свидетельствуют о влиянии европейской классической традиции на мышление азербайджанского композитора. Если в случае тех же русских классиков можно говорить о претворении национальных принципов на фундаменте классического европейского формообразования, то музыка Гаджибейли демонстрирует обратный процесс – претворения законов европейской традиции на почве национального мышления.

8. Исследование хоровой драматургии оперы «Кёроглы» позволяет сформулировать ее тему: «Динамика народного бунта; феномен успеха». Благодаря художественному мастерству композитора история противостояния власти и народа представлена так живо и убедительно, что, при всей фантастичности сюжета, воспринимается как грандиозное предостережение всем властям на все времена.

9. Из всего сказанного следует, что новаторство Гаджибейли определяется не только особенностями национального музыкального языка, но и индивидуальным прочтением европейских оперных традиций.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Абдуллаева, Л.В. Сквозные ритмоформулы и метафорические цепочки в опере У.Гаджибейли «Кёроглы». // Konservatoriya, – Bakı, – 2023, №3 (60) s.6-20
2. Абезгауз, И.В. Опера «Кёроглы» Узеира Гаджибекова. О художественных открытиях композитора. – М., Советский композитор, – 1987. – 230 с.
3. Азимов, А.К. К вопросу об ашыгских традициях в опере Узеира Гаджибейли “Koroğlu” //Konservatoriya, – 2024, №1 (62) – s. 16-40
4. Арановский, М.Г. Симфонические искания: Пробл. жанра симфонии в сов. музыке 1960-1975 гг.: Исслед. очерки. – Ленинград: Сов. композитор. Ленингр. отд-ние, 1979. – 287 с.
5. Бериглазова, Е.В.Хор как коллективный персонаж в русской опере конца XVIII – начала XX веков. диссертация на соискание канд.искусствовед. Магнитогорск, 2017, 252 с. URL:https://www.dissercat.com/content/khor-kak-kollektivnyi-personazh-v-russkoi-opere-kontsa-xviii-nachala-xx-vekov

6. Друскин, М.С. Вопросы оперной драматургии. – Ленинград, ГосМузИзд, – 1952, –344 с.
7. Касимова, С.Дж. Оперное творчество композиторов Советского Азербайджана. – Баку, Азернешр, –1973. –101 с.

Сайтография:
8. Жесткова, О.В. Хор в парижской опере как важнейший компонент музыкально-драматической выразительности (1820-1830) URL:https://science-education.ru/ru/article/view?id=15270).
9. Соловьева, И.Е. К проблеме интерпретации литературного произведения в оперной драматургии. (на примере оперы «Борис Годунов» М.П.Мусоргского). URL:https://cyberleninka.ru/article/n/k-probleme-interpretatsii-literaturnogo-proizvedeniya-v-opernoy-dramaturgii-na-primere-opery-boris-godunov-m-p-musorgskogo/viewer

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

Leyla ABDULLAYEVA
PhD, dosent

"KOROĞLU" OPERASINDA XORUN DRAMATURJİ FUNKSİYASI

Xülasə: *Məqalə Üzeyir Hacıbəylinin "Koroğlu" operasında xorun dramaturji funksiyasının tədqiqinə həsr olunub. Müəllif xorların intonasiya inkişafını və formasını təhlilə çəkərək belə qənaətə gəlir ki, operanın xor dramaturgiyasının parlaq ifadəsini tapmış dinamik istiqaməti var. Bu isə hər bir kütləvi səhnəni xalq üsyanı haqqında sürətlə inkişaf edən süjetin həlqəsi kimi qavramağa əsas verir. Əksər xorların vahid variant-işlənmə prinsipi ilə birləşdirilməsi bu təəssüratın yaranmasını şərtləndirir. Xor dramaturgiyasının tədqiqi operanın mövzusunu ardıcıl konkret mərhələləri olan uğurlu xalq üsyanının tarixçəsi kimi müəyyən etməyə imkan verir.*

Açar sözlər: *xor dramaturgiyası, dinamik inkişaf növü, süjeti irəlilətmə funksiyası, dəyişkənlik, xalq üsyanı, Avropa klassisizmi*

Leyla ABDULLAEVA
PhD, Associate professor

THE DRAMATURGICAL FUNCTION OF THE CHORUS IN HAJIBEYLI'S OPERA KOROGHLU

Abstract: *The author's analysis of the choral scenes in Uzeyir Hajibeyli's opera "Koroghlu" reveals a distinctly dynamic dramaturgical orientation, allowing each mass*

scene to be interpreted as an integral link in the rapidly unfolding narrative of a popular uprising. Most of the folk choruses are united by a continuous line of development, characterized by variation combined with elements of thematic elaboration. The examples provided support the interpretation of the opera’s central theme as the story of a successful popular revolt, represented through a sequence of its concrete historical stages.

Keywords: *dynamic type of development; plot advancement function; variability; popular revolt; European classicism*

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

Mətanət AZMANLI
Azərbaycan Milli Konservatoriyasının
müəllimi və dissertantı
Bakı, AZ 1073, Yasamal rayonu Ələsgər Ələkbərov 7
E-mail: metanet.azmanli@gmail.com

DOI: 10.62440/AMK2025-1.s.25-33

PİANOÇUNUN YETİŞMƏSİ ÜÇÜN ÜZDƏN OXU BACARIĞININ ƏHƏMİYYƏTİ

Xülasə. *Hər bir ifaçının peşəkarlığı onun ilk dəfə gördüyü musiqi əsərlərinin tez və effektiv surətdə üzdən oxuması bacarığı ilə ölçülür. Piano aləti üzrə təhsil alan tələbələr üçün üzdən oxu səriştəsi xüsusilə əhəmiyyətlidir. Təqdim olunan məqalədə ixtisas-piano üzrə təhsil alan tələbələrə musiqi mətninin tez mənimsənilməsi üzrə proqram və resursların nümunəsində bu bacarığı inkişaf etdirmək kimi bir sıra üsullar nümayiş olunur. İllərdir ki, Böyük Britaniyanın ABRSM imtahan sistemində üzdən oxu fənni imtahanın tərkib hissəsi olaraq, böyük əhəmiyyət kəsb edir. Məqalədə, həmçinin, dünya universitet və musiqi təhsili ocaqlarında musiqi mətninin üzdən oxuma bacarığının inkişafına yönəlmiş bir sıra sınaqların keçirilməsi məsələsi gündəmə gətirilir.*
Açar sözlər: *üzdən oxu, piano tədrisi, ABRSM, musiqi mətni, proqram və resurslar*

Hər bir pianoçunun yüksək peşəkarlığının göstəricisi müxtəlif janr və dövrlərdə bəstələnmiş musiqi mətnini cəld və səliqəli üzdən oxuması bacarığıdır. Üzdən oxu – tamamilə yeni musiqi əsərinin ilk baxışdan ifası deməkdir. Gələcəyin piano ifaçısının təhsil aldığı ilk illərdən bu vərdişə yiyələnmək üçün ciddi çalışması gərəkdir. XX əsrin əvvəllərinə qədər olan dövrlərdə pianoçular geniş repertuar (demək olar ki, bütün piano repertuarı nəzərdə tutulur), gündəlik çıxışlar vasitəsilə bu bacarığı mənimsəyə bilirdilər. Piano aləti ilə ilkin tanışlığı səviyyəsində müəllim bir sıra ibtidai siniflər üçün tərtib olunmuş dərsliklərdən çoxsaylı musiqi nömrələrinə müraciət edərək şagirdin musiqi savadının artmasına, musiqi obrazları ilə düşünmə tərzinin formalaşmasına çalışır [1; 14; 15]. Sadalanan dərsliklərin hər birində mahnı, rəqs kimi janrlarda, polifonik, homofonik fakturada sadədən mürəkkəbə kimi sıralanmış pyeslər şagird və tələbələrin texniki ifaçılıq bazasının təməlini qoyur.

Son 50 il ərzində bu mövzu bir çox pedaqoqların tədqiqat obyektinə çevrilmişdir. Mərmərə universitetinin müəllim və professor heyəti 12 nəfəri üzdən oxu bacarığının inkişafına yönəlmiş bir sınaq keçirmişlər [4]. Hər qrupu 6 nəfərdən ibarət tələbələrin bir qismi ənənəvi, digər qismi isə eksperimental proqram üzrə üzdən oxu testlərinə hazırlaşmışlar. Eksperimental proqram üzrə hazırlaşan tələbələrin daha yüksək göstəriciləri qeyd olunmuşdur [2].

70-ci illərdə J.Sloboda E.V.S (*Eye – Voice – Span*) – ingilis dilində mətni oxuma texnikasını tədqiq etmişdir. Göz-Səs-Əhatə dairəsi kimi tanınan bu metod mətni oxuma bacarığının inkişafına yönəlmişdir. E.V.S. mətni oxuma texnikası koqnitiv proseslərə aiddir. Mətni oxuyan natiq, sözsüz ki, tam tələffüz etdiyi sözlərdən bir neçə sözü görür, bunu yoxlamaq üçün qəflətən işıqlar söndürülür. Bu situasiyada yaxşı üzdən oxu bacarığı olan natiq 6-8 sözlə mətni davam edir [3].

E.H.S (*Eye – Hand – Span*) – Göz-Əl-Əhatə dairəsi metodu il göz və əllərin üzdən oxu prosesində görmə trayektoriyasının uzunluğu müəyyən olunur. Notlar üfüqi və ziqzaq şəkildə baxışdan keçirilir, gözlərin proqressiv və reqressiv hərəkəti nəticəsində musiqi mətni xırda detalları ilə yaddaşa ötürülür və pianoçu əsəri ifa edir [5]. Əslində, musiqidə üzdən oxu vərdişinin səviyyəsini ölçmək üçün bir sıra meyarlar vardır.

1. Eşitmə qabiliyyəti. Solfecio oxumaq, çox sayda musiqi əsərləri dinləmək, uşaqlıq dövründən musiqi yaddaşını folklor və dünya musiqi parçaları ilə zənginləşdirmək bu qabiliyyətin inkişafına kömək edir.

2. Applikatura. Musiqi mətnini oxuyarkən barmaqların bir vərdiş olaraq, qeyri-ixtiyari düzgün qoyuluşu çox vacibdir. Üzdən oxuma prosesinin səlis, dayanmadan olması mühüm məsələdir. Applikaturanın oturuşması üçün çox sayda qamma və etüdlərin çalınması vacibdir.

3. Gözlərin əllərlə birgə koqnitiv, əlaqəli işi. Üzdən oxu, ən başlanğıcında, göz hərəkətləri vasitəsilə icra olunur. Bu prosesin cəld və effektiv keçirilməsi üçün intensiv məşqlər gərəkdir.

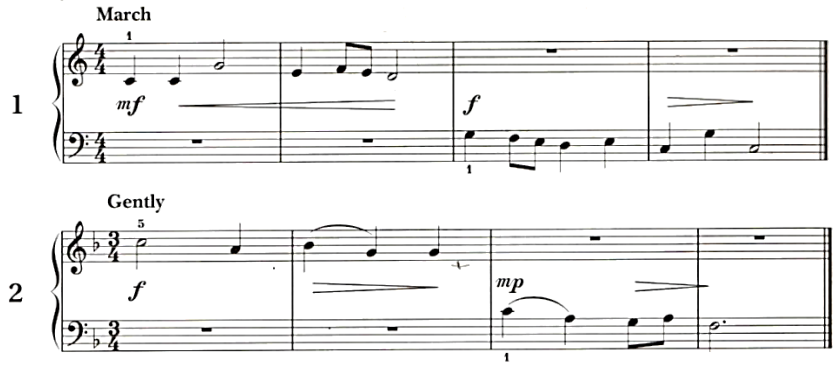
4. Elementar nəzəri biliklər. Ölçü və tonallıqları təyin etmək, elementar not savadı musiqi mətninin oxunmasına kifayət etsə də, keyfiyyətli üzdən oxuma deyildir. Musiqi parçasında bir çox xırda detallar da ola bilər. Bütün informasiyanı oxuduqdan sonra, onu anlamaq və icra etmək lazımdır. Bunun üçün nəzəri biliklərə yiyələnmək vacibdir.

Yuxarıda sadalanan vərdişlər sistematik çalışmalar nəticəsində əldə oluna bilər. Bunun üçün digər ölkələrdə istifadə olunan metodlardan yararlanmaq uğurlu nəticələrə gətirəcəkdir. XIX əsrin sonlarında Böyük Britaniyada təsis olunmuş ABRSM (Associated Board of the Royal Schools of Music) üzdən oxu testini imtahan sisteminə əlavə etmişdir. Bu qurum bütün alətlər, həmçinin piano üzrə pilləvarı artan səviyyələrlə imtahanların keçirilməsi üçün yaranmışdır. İmtahana 3 pyes, qamma, üzdən oxu və eşitmə qabiliyyəti daxildir. Üzdən oxu testi 21 bal civarında qiymətləndirilir. Heç bir yaş həddi olmayan imtahan sistemində hər kəs öz qabiliyyəti və bacarığına görə uğur qazana bilər. Üzdən oxu bacarığının mükəmməlləşməsi üçün ABRSM sistemi kitab vəsaitləri dərc edir. Həmin kitabların bəzisi açıq satışda əldə oluna bilər. Üzdən oxu kitabları Grade1 – (I sinif)-dən Grade 8-ə (XIII sinif) kimidir. Hər yeni sinfin hədəfi pillələrlə inkişaf, daha detallı musiqi mətni ilə tanışlıqdır. İmtahan götürən məsuliyyətli və hərtərəfli musiqiçi Londanda dərc olunmuş və tələbəyə yad olan musiqi parçasını təqdim edir,

tələbəyə hazırlıq üçün 30 saniyə vaxt verilir. Bu müddət ərzində tələbə musiqi mətni ilə cəld tanış olub ifa etməlidir.

Grade I – I sinif

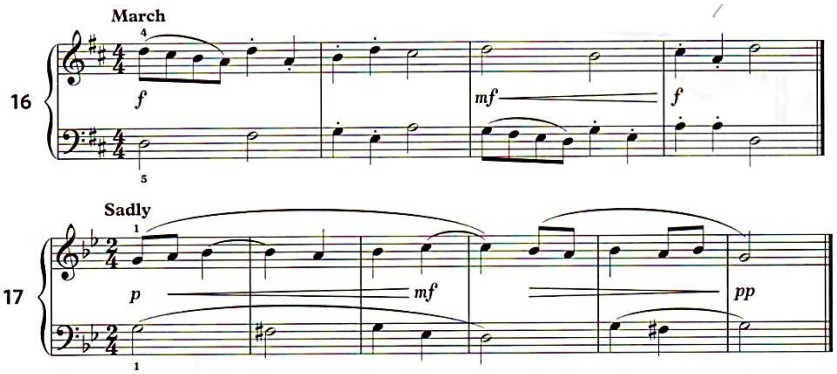
Bu sinfin dərs vəsaitinə daxil olmuş musiqi parçaları ayrı əllərlə verilir və C, G, F-dur və a, d moll qammalarındadir. Sadə 4/2, 4/3, 4/4 ölçüdə olan pyeslərdə nöqtəli not, səkkizlik not və pauzalardan istifadə olunur. Dinamik işarələrdən *p, mp, mf, f, cresch., dim.,* templərdən isə *Andante, Allegretto, Lively* verilmişdir. Sağ və sol əllər ayrı-ayrılıqda, 5 barmaq pozisiyasında təqdim olunur. *Staccato*, *legato,* aksent işarələri də mövcuddur [6].



Şəkil 1. [6, s. 2]

Grade II- II sinif

II sinfin üzdən oxu kitablarına daxil olan musiqi nömrələrində sağ və sol əllərin birgə ifasına start verilir [7]. D-dur, e-moll, g-moll qammaları əlavə olunur. Nöqtəli çərək, bütöv not uzunluqları, *pp, Andantino, Espressivo*, 2 eyni notu birləşdirən liqalar da mövcuddur.

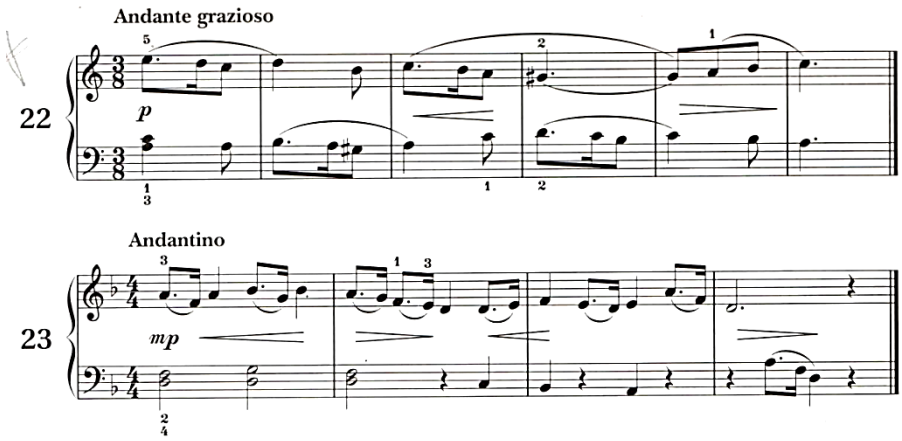


Şəkil [7, s. 7]

Grade III- III sinif

Bu sinfin dərsliyində təqdim olunmuş musiqi nömrələri yuxarıda sadalanan tonallıqlardan əlavə A-dur, B-dur, Es-dur və h-moll ola bilər. Sadə 3/8 ölçüsü,

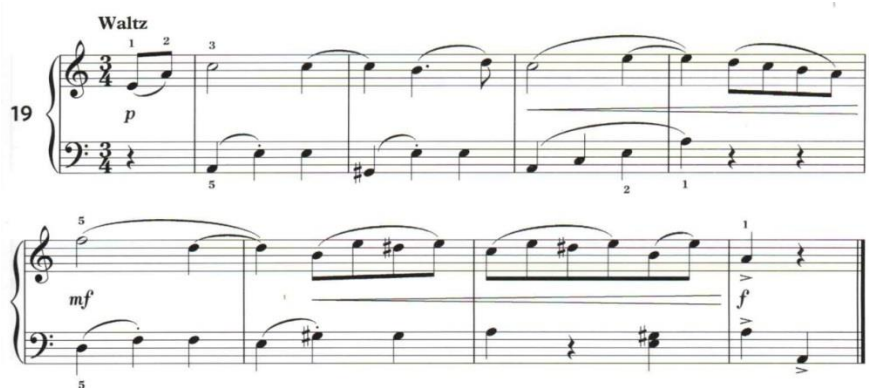
16-lıq notlar, nöqtəli çərək və səkkizlik pauzalardan istifadə olunur. Sağ və sol əllərdə barmağı çevirmək pozisiyası, akkordlar əlavə edilmişdir. Daha geniş temp və dinamik işarələr vardır (*Cantabile, Vivo, Grazioso* və s.) [8].



Şəkil 3. [8, s. 8]

Grade IV- IV sinif

IV sinfin kitablarına daxil olmuş musiqi parçalarında mürəkkəb 6/8 ölçüdə olan nömrələr müşahidə olunur. Təqdim olunan musiqi əsərlərində daha çox musiqi terminləri, *tenuto* işarəli notlar əlavə edilmişdir. Xanə xarici, xromatik notlar üzdən oxu sərişləsində ritm, alterasiya işarəli notların cəld ifası üçün hədəfdir [9].

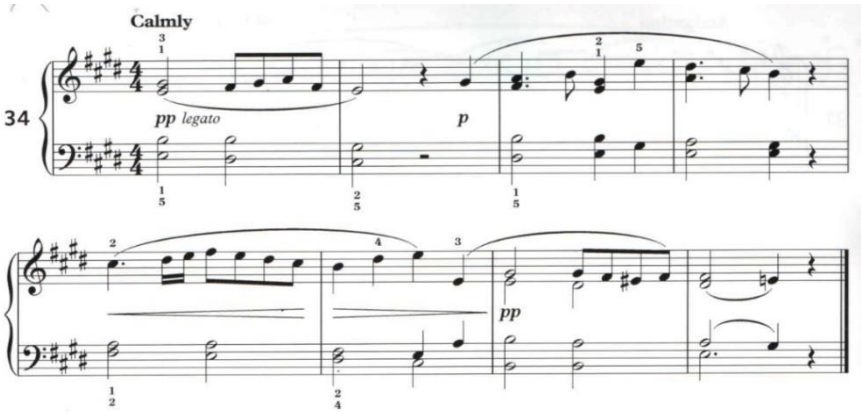


Şəkil 4. [9, s. 11]

Grade V- V sinif

V sinif kitablarındakı musiqi parçaları bir qədər proqramlı pyeslərin meyarlarına uyğun gəlir. Vals, marş, prelüd xarakterlərində olan rəngarəng musiqi nömrələri E-dur, As-dur, fis-moll, c-moll tonallıqlarında, sinkopa, 4 və daha çox səsdən ibarət akkordların işlədilməsi ilə zənginləşir. Əsərin sonunda *ritenuto,*

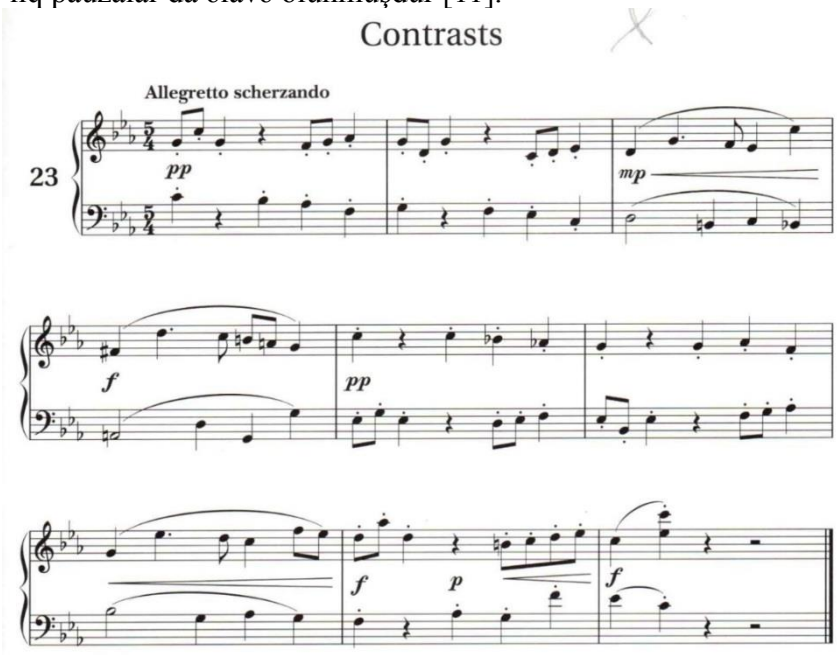
rallentando tədrici surət azaldılması terminləri, dinamik işarələrdən isə *ff* əlavə olunmuşdur [10].



Şəkil 5. [10, s. 16]

Grade VI- VI sinif

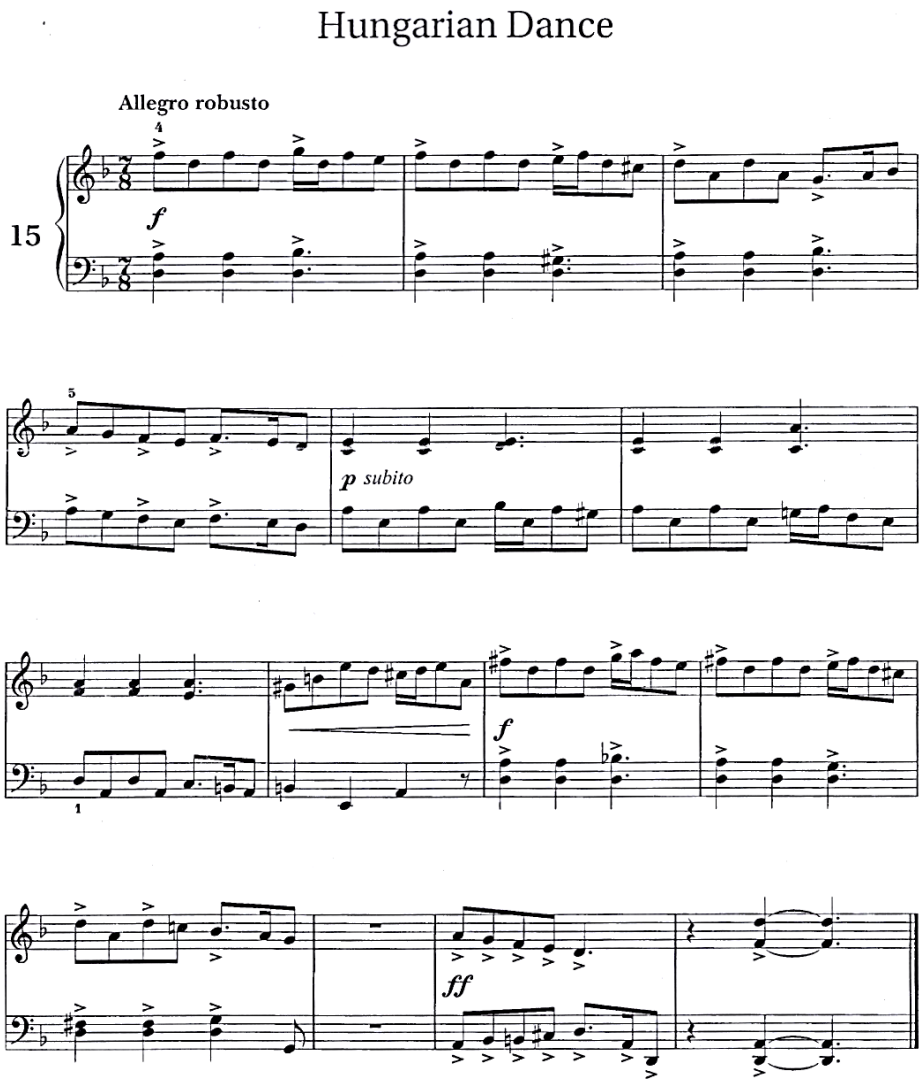
Bu sinfə aid olan üzdən oxu kitablarına mürəkkəb ölçü nümunələri ilə bərabər qarışıq ölçüdə (9/8, 5/8, 5/4) yazılmış musiqi parçaları da mövcuddur. Sağ pedalın və açar dəyişkənliyinin əlavə olunması, şagird və tələbələrin daha çox sərişteli üzdən oxu bacarığından yararlanması mütləq vacibdir. Bu kitablara triollar, 16-lıq pauzalar da əlavə olunmuşdur [11].



Şəkil 6. [11, s.13]

Grade VII- VII sinif

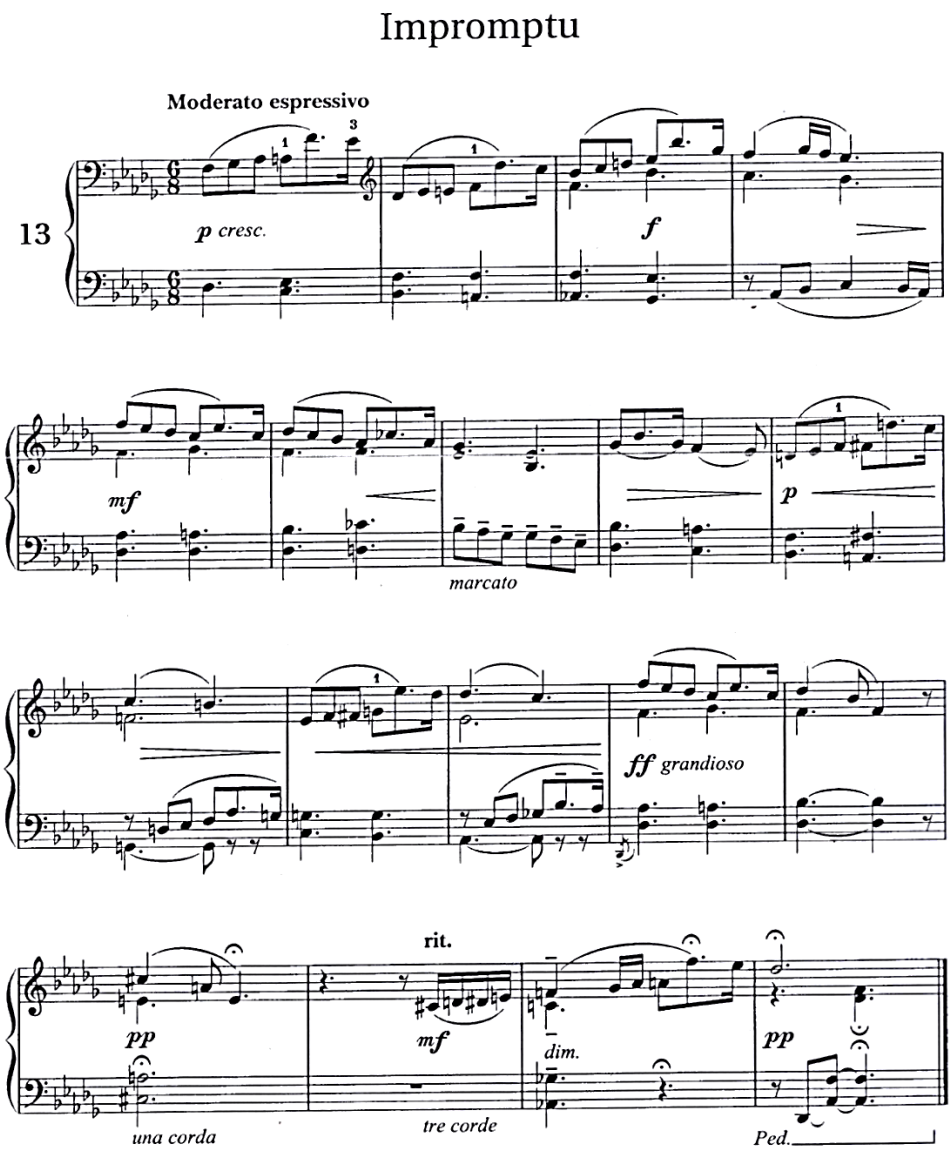
Bu sinif üçün tərtib olunmuş kitablar qısa, period formasında yazılmış proqramlı pyeslərdən ibarətdir. Macar rəqsi (7/8 ölçü), Oyanış (7/4 ölçü) kimi maraqlı nömrələrlə zəngindir. Kitablara daxil olan nömrələrdə *una corda* pedal və oktava həcmində sıçrayışlar da qeyd olunub. Pyeslərdə temp dəyişkənliyi də ola bilər [12].



Şəkil 7. [12, s.16]

Grade VIII - VIII sinif

Son VIII sinfə aid kitablar tam bitkin proqramlı əsərlər vasitəsilə piano aləti ilə ciddi məşğul olan hər bir insanın üzdən oxu vərdişlərini əks etdirir. Dolğun fakturalı maraqlı musiqi pyesləri daha zəngin terminlərlə, H-dur, Des-dur qammalarında təqdim olunur. Mürəkkəb ölçülər (12/8), əsərdə tempin tədrici artması (*accel.*), sadə melizmlər də əlavə olunur [13].



Şəkil 8. [13, s.14]

Nəticə

Piano ifaçılığı sahəsində yüksək peşəkarlığın əsas göstəricilərindən biri olan üzdən oxu bacarığı musiqi təhsili prosesində sistemli şəkildə inkişaf etdirilməlidir. Bu bacarığın formalaşması və təkmilləşməsi üçün eşitmə qabiliyyəti, düzgün applikatura, göz və əllərin koordinasiyalı işi, eləcə də nəzəri biliklərin rolu əvəzsizdir. Müasir dövrdə üzdən oxu texnikasının öyrədilməsində təkcə ənənəvi metodlarla kifayətlənmək mümkün deyil, beynəlxalq təcrübənin, xüsusilə ABRSM sisteminin tətbiqi bu istiqamətdə böyük nailiyyətlər vəd edir.

Təqdim olunmuş dərəcəli (Grade I–VIII) vəsaitlər pilləli şəkildə üzdən oxu bacarığını inkişaf etdirməyə imkan verir. Tədqiqatlar göstərir ki, pedaqoji prosesə sistemli yanaşma, eksperimental proqramların tətbiqi və müasir texnologiyaların cəlb olunması tələbələrin nəticələrinə əhəmiyyətli təsir göstərir. Üzdən oxu bacarığının tədrisində nəzəri və praktiki biliklərin balanslı şəkildə inteqrasiyası, gələcək pianoçuların həm musiqi mətni ilə sürətli tanışlıq, həm də yüksək ifa keyfiyyəti əldə etməsi üçün mühüm şərtdir. Azərbaycan musiqisi nümunələri üzərində yeni üzdən oxu dərsliklərinin hazırlanması vacib məsələlərdəndir və bu istiqamətdə müəyyən çalışmalar etmək niyyətindəyik.

ƏDƏBİYYAT:

1. Yeqorova, L., Siroviç, R. Fortepianoda çalmaq üçün ibtidai dərslik kitabı – Bakı: Şirvannəşr, – 2004. – 152 s.
2. Kupana, M.N. Sight-reading skills in piano education: A comparative study. // Procedia, Social and behavioral sciences – İstanbul: Marmara University Press, – 2012. – pp. 143–155.
3. Levin, H., Kaplan R. What is the length of a speaking span?”// Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior. – 1970. Vol. 9, No. 1. – p. 65–70. DOI: https://doi.org/10.1016/S0022-5371(70)80079-5
4. Otacıoğlu, G. Müzik eğitiminde nota okuma ve piyano eğitimine etkisi. // Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi. – 2012. No. 36. – s. 153–165.
5. Sloboda J.A. The eye-hand span: An approach to the study of sight-reading. // Psychology of Music. – 1974. Vol. 2, No. 2. – s. 4–10. DOI: https://doi.org/10.1177/030573567400200202
6. Associated Board of the Royal Schools of Music (ABRSM). *Sight-reading books: Grade 1*. – London: ABRSM Publishing, – 2009. – 12 p.
7. Associated Board of the Royal Schools of Music (ABRSM). *Sight-reading books: Grade 2*. – London: ABRSM Publishing, – 2009. – 12 p.
8. Associated Board of the Royal Schools of Music (ABRSM). *Sight-reading books: Grade 3*. – London: ABRSM Publishing, – 2009. – 14 p.
9. Associated Board of the Royal Schools of Music (ABRSM). *Sight-reading books: Grade 4*. – London: ABRSM Publishing, – 2009. – 16 p.
10. Associated Board of the Royal Schools of Music (ABRSM). *Sight-reading books: Grade 5*. – London: ABRSM Publishing, – 2009. – 16 p.

11. Associated Board of the Royal Schools of Music (ABRSM). *Sight-reading books: Grade 6* – London: ABRSM Publishing, – 2009. – 24 p.
12. Associated Board of the Royal Schools of Music (ABRSM). *Sight-reading books: Grade 7*. – London: ABRSM Publishing, – 2009. – 24 p.
13. Associated Board of the Royal Schools of Music (ABRSM). *Sight-reading books: Grade 8*. – London: ABRSM Publishing, – 2009. – 16 p.
14. Ляховицкая, С.С. Школа игры для начинающих–Санкт-Петербург: Композитор, –1997–84с.
15. 15.Николаев. А. Школа игры на фортепиано – Москва: Скорина, – 1994. – 192с.

Метанет АЗМАНЛЫ
Азербайджанская Национальная Консерватория
педагог, диссертант

Аннотация: *Профессионализм каждого исполнителя измеряется его способностью быстро и эффектно прочитать с листа музыкальные произведения, которые он видит впервые. Для студентов, обучающихся игре на фортепиано, навыки чтения с листа особенно важны. В представленной статье демонстрируется ряд методов развития данного навыка на примере программ и ресурсов, обучающих студентов-пианистов быстрому освоению и исполнению нотного текста. На протяжении многих лет читка с листа является важной частью экзамена в британской экзаменационной системе ABRSM. В статье также освещается проведение серии экспериментов, направленных на развитие умения читать нотный текст в университетах и музыкальных учебных заведениях по всему миру.*

Ключевые слова*: читка с листа, преподавание фортепиано, ABRSM, нотный текст, программные ресурсы*

Metanet AZMANLI
Azerbaijan National Conservatory
Lecturer and Dissertant

Abstract: *The professionalism of any concert pianist is measured by their quick and effective sight-reading abilities. For students studying piano, sight-reading skills are fundamental. This article outlines several methods for developing this skill, utilizing programs and resources to instruct piano students on how to learn and perform musical notation quickly. Sight reading has been a crucial component of the ABRSM exam system for many years. The article also covers a series of experiments designed to enhance students' abilities to read music notation in universities and music schools worldwide.*

Keywords: *Sight reading, Piano lessons, ABRSM exam system, Music notation, Programs and resources*

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Lalə Hüseynova
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Naibə Şahməmmədova

İradə HÜSEYNOVA
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru
Dosent
Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ə.Ələkbərov küçəsi 7

DOI: 10.62440/AMK2025-1.s.34-50

HARMONİYA DƏRSLƏRİNDƏ ENHARMONİK MODULYASİYANIN TƏDRİSİNƏ DAİR

Xülasə: *Təqdim edilən məqalə Azərbaycan Milli Konservatoriyasının “Musiqişünaslıq”, habelə digər təhsil ocaqlarının bir sıra ixtisas qruplarında tədris edilən “Harmoniya” fənnində yer almış D_7 vasitəsi ilə enharmonik modulyasiya mövzusuna həsr edilmişdir. Məqalə müəllim və tələbələrə kömək məqsədi ilə və dərsliklərdə sözü gedən mövzunun ətraflı izahının verilməməsi səbəbindən yazılmışdır. Burada C dur və c moll-un timsalında D_7 vasitəsilə bütün tonallıqlara enharmonik modulyasiya etməyin mümkünlüyü açıqlanmış, nəinki bir, hətta bir neçə variantda akkordların enharmonik bərabərliyi (ancaq real enharmonizm) göstərilmişdir. Eyni zamanda bütün bunlar not nümunələri ilə müşayiət olunmuş, irəli sürülən fikirlər əyani şəkildə təsdiqlənmişdir.*

Açar sözlər: *harmoniya, enharmonizm, dominantseptakkord, modulyasiya, akkord, tonallıqların qohumluq dərəcəsi*

Musiqi əsərlərinin əsasında duran hər hansı bir obrazı, məzmunu, fikri ifadə etmək məqsədi ilə yaradıcı insanlar – bəstəkarlar ən müxtəlif vasitələrdən istifadə edirlər. Əsərin metro-ritmik xüsusiyyətləri, tempi, intonasiya, lad, harmonik əsası dinamik işarələri və bu kimi digər ifadə vasitələri hər hansı bir obrazın yaradılmasına xidmət edir, onun dinləyiciyə çatdırılmasında mühüm rol oynayır.

Qeyd etdiklərimizlə yanaşı biz tez-tez musiqi əsərlərində tonal keçidlərlə qarşılaşırıq. Kiçik, həmçinin iri həcmli əsərlərin hissələri daxilində belə keçidlərə nisbətən az təsadüf edirik. Adətən daha kiçik həcmli musiqi əsərlərində inkişaf başlanğıc tonallığın hüdudlarından kənara çıxmır, musiqi fikri yalnız yeganə tonallıqda tam və hərtərəfli ifadəsinə nail olur. Lakin iri, hətta kiçik həcmli əsərlərdə belə biz əsas tonallıqlardan uzaqlaşmanı müşahidə edir, musiqi fikrinin onun hüdudlarından kənara çıxaraq inkişaf etməsinin şahidi oluruq. İfadə etdiyi xüsusiyyətlərlə bağlı tonal keçidlərin bir neçə növü məlumdur ki, bunlar yönəlmə, modulyasiya və tonal qarşıdurma. Yönəlmə − əsərin inkişafı prosesində digər tonallıqlara edilən müvəqqəti keçidlərdir və musiqi əsəri əsas tonallıqda tamamlanır. Bir tonallıqdan digərinə keçərək musiqi fikrinin yeni tonallıqda tamamlan-

ması isə modulyasiyadır. Tonal qarşıdurma isə əsərlərin həcmli musiqi parçalarının və ya onun kiçik hissələrinin sərhədlərində baş verən tonal əvəzlənmədir. Yeni tonallığa keçidin bu növündə hissələr və ya musiqi parçaları arasında əlaqə olmur, ilk tonallıqdan növbəti tonallığa keçid üçün xüsusi harmonik hazırlıq verilmir.

Qeyd edilən tonal keçidlər musiqi əsərlərində mühüm rol oynayır. Bunlar içərisində modulyasiya xüsusi vurğulanmalıdır. Musiqi əsərlərində ən müxtəlif obrazların təsvirində, dramaturji inkişafın açılması və s. durumlarda modulyasiya mühüm rol oynayır. Onun tətbiqi nəticəsində diatonik məqamın səs düzümünə yeni tonallıqlara məxsus olan səslər qoşulur. Belə zənginləşmə nəticəsində əsərin məqamı yenilənir, musiqi əsəri daha yeni, təravətli səslənir. Modulyasiya nəinki əsərin inkişafı prosesinə təsir edir, o, həmçinin formayaradıcı xüsusiyyətə malikdir, əsərlərin quruluşunun yaranmasında əsas amillərdən biridir. Üçhissəli formanın sadə və mürəkkəb növünə, sonata və digər quruluşlu musiqi əsərlərinin məqam və harmonik əsasını diqqətlə izləsək onun hissə və bölmələrinin məqam, tonal təzad əsasında qurulduğunu müşahidə edəcəyik. Məhz həmin təzad modulyasiyanın ən müxtəlif növlərinin tətbiqi nəticəsində yaranır.

Modulyasiya mövzusu harmoniya fənninin tədrisində çox əhəmiyyətlidir. Mövzunun mənimsənilməsində müxtəlif növ tapşırıqlar − məsələlər (yazılı), harmonizələr, ardıcıllıqlar, harmonik əsasın təyini ilə bağlı olan musiqi ədəbiyyatından nümunələr, həmçinin modulyasiyalı keçidlərdən ibarət olan period formalı kiçik həcmli prelüdlərin çalınması mühüm rol oynayır. Modulyasiyanın ən sadə növü – birinci dərəcəli qohum tonallıqlara edilən modulyasiya müxtəlif alətlərin ifası ilə bağlı olan ixtisas qruplarında (“Fortepiano”, “Simli alətlər”, “Nəfəs alətləri”, “Xalq çalğı alətləri” və s.) tədris edilir. Qeyd etməliyik ki, fənnin proqram tələbləri əsasında musiqi təhsili ilə bağlı olan ali məktəblərə qəbul olmaq istəyən abituriyentlər üçün nəzərdə tutulmuş imtahan tələblərində də “Modulyasiya” mövzusu önəmli yer tutur və onunla bağlı olan suallar da imtahan kitabçalarında yer alır. Lakin musiqi məktəblərinin “Musiqişünaslıq” ixtisasında, həmçinin musiqi təhsili ilə bağlı olan ali təhsil ocaqlarında sözü gedən mövzu daha geniş, əhatəli şəkildə tədris edilir, onun müxtəlif növlərinin mənimsənilməsinə geniş yer ayrılır. Birinci dərəcəli qohum tonallıqlara edilən modulyasiyadan əlavə ikinci, üçüncü, dördüncü dərəcəli qohumluq əlaqəsində olan, hətta daha uzaq, çox işarə fərqli tonallıqlara edilən tədrici modulyasiyalar tədris proqramlarında xüsusi yer tutur. Lakin tədrici modulyasiyanın növləri ilə yanaşı çox işarə fərqli tonallara sürətli keçid imkanı yaradan modulyasiya növləri də proqram tələblərində özünə yer almışdır. Bunlar “Harmoniya” dərsliklərindəki “Major və minorun əskildilmiş altıncı pillə üçsəslisi vasitəsi ilə edilən modulyasiya”, “Neopolitan akkordu vasitəsi ilə edilən modulyasiya”, “Eyniadlı tonika vasitəsi ilə edilən modulyasiya” mövzularıdır. Bununla bərabər harmoniya kursunun son bölməsində enharmonik modulyasiyanın bir sıra növləri tədris edilir.

Enharmonizm yunan sözüdür (*enharmonios*), eyni səslənməyə malik olub müxtəlif növlərdə adlandırılmaq mənasını ifadə edir. Enharmonizm aşağı siniflərdə təhsil zamanı tədris edilir və hətta şagirdlər bir neçə cür adlandırıla bilən, lakin eyni yüksəklik və səslənməyə malik olan səslərin enharmonik bərabər olduğunu mükəmməl bilir. Əyləncəvi enharmonizm yarışmaları şagirdlərin biliklərinin möhkəmlənib, dərinləşməsində mühüm rol oynayırdı. Bir qədər sonra isə intervalların tədrisində enharmonizmlə bağlı olan biliklər daha da genişləndi və intervalların iki – qeyri-real və real növdə enharmonizmə uğraya bilməsi məlum oldu. Enharmonizmin hər iki növündə interval ton tərkibini və səslənməsini qoruyur. Qeyri-real və ya xəyali adlandırılan birinci növdə intervalın səslərinin adı elə dəyişir ki, onun pillə həcmi və mənası qorunur. Məsələn: cis – fis (x4) = des − ges (x4), cis − dis (b2) = des − es (b2) və s. Lakin real və ya həqiqi adlandırılan ikinci növdə isə intervalın bir və ya hər iki səsi elə yenilənir ki, o, nəinki həcmini, hətta mənasını da dəyişir. Şagirdlər sadə intervalı artırılmış və əskildilmiş, hətta da iki dəfə artırılmış və əskildilmiş intervala rahatlıqla bərabərləşdirir. Məsələn: c – f səslərindən ibarət olan x.4-nı c – eis (art.3), deses − f (art.3), his − f (iki dəfə əsk.5) intervalları ilə enharmonik əvəz edilə bilir.

Musiqinin elementar nəzəriyyəsi kursunda enharmonizm ilə bağlı olan mövzu əsk.VII_7 və dönmələrinin verilmiş səsdən qurularaq müxtəlif tonallara həll edilməsini nəzərdə tutur. Məlumdur ki, əsk.VII_7 üç k.3 intervalının cəmindən ibarətdir. Məhz akkordun hər bir səsi arasında olan k.3 intervalının (1,5 ton) ton tərkibinə görə art.2-ya bərabər olması onun tərkibindəki səslərin enharmonik əvəz edilməsinə imkan yaradır. Belə ki, əskildilmiş septakkord dönmələrindən biri hər hansı bir dönmə ilə əvəz edilir. Beləliklə əsk.VII_7 asanlıqla əsk.$VII6_5$, əsk.$VII4_3$, həmçinin əsk.VII_2-la enharmonik əvəz edilir.

Harmoniya kursunda isə akkordların müxtəlif məna və əhəmiyyət daşıyaraq həll edilməsi geniş tədris edilir. Belə ki, əskildilmiş septakkord, D_7, $D_7{}^{\flat 5}$, $D_7^{\#5}$, y.əsk.$_7$ və s. enharmonik əvəz edilərək müxtəlif tonallıqlara həll edilir. Harmoniya fənninin son bölməsində tədris edilən “Enharmonik modulyasiyalar”, yəni qəfil modulyasiyalar xüsusi əhəmiyyət daşıyır. “*Əgər iki tonallıq arasındakı ümumi akkordun bir və ya bir neçə səsi enharmonik əvəz edilərək akkordun interval tərkibini dəyişərsə, o, enharmonik modulyasiya adlanacaq*” [5, s. 411]. Məhz akkordların enharmonik əvəz edilərək müxtəlif tonallıqlara həll edilməsi “Enharmonik modulyasiyalar” mövzusunun tədrisində, dərk edilib mənimsənilməsində əhəmiyyətlidir.

Qəfil modulyasiyalar bəstəkarlar tərəfindən geniş tətbiq edilir. Bu da təbiidir, “*çünki həmin modulyasiyalar hər hansı bir formada bəstələnmış əsərin yeni bölməsi və yaxud yeni mövzusunun başlanmasını müşayiət edir. Bunun nəticəsində musiqiyə xüsusi təravət gətirən tonal yenilənmə baş verir. Belə anlarda musiqi əsərlərində hərəkət zəifləyir, temp adətən yavaşıyır, ən əsası isə melodik başlanğıc arxa plana keçir*” [5, s. 412].

Məlumdur ki, modulyasiyanın digər növlərində vasitəçi və modulyasiyaedici akkord mühüm əhəmiyyət daşıyır. Vasitəçi akkord tonallıqlar arasındakı ümumi akkorddur ki, hər iki tonallıqda onun harmonik əsası qeyd edilir və yalnız bundan sonra musiqi fikrini yeni tonallıqda davam etdirmək imkanı yaranır. Modulyasiyaedici akkord vasitəsi ilə növbəti tonala modulyasiya edilir. O, yeni tonallığın qeyri-sabit akkordlarından (adətən D_7, VII_7, nadir hallarda S, II_7 və dönmələrindən) biri olub yeni tonallığa keçid yaradır və yeni tonalığın tonikası harmonik ardıcıllıqda özünə yer alır.

Lakin enharmonik modulyasiyalarda yeni tonallığa keçid bir qədər fərqli xarakter daşıyır. Belə modulyasiyaların fərqli xüsusiyyətlərindən biri vasitəçi akkordun modulyasiyaedici akkorda çevrilməsidir. Odur ki, belə modulyasiyalarda akkordun enharmonik əvəz edilməsi nəticəsində uzaq, çox işarəli fərqli tonallıqlar arasında körpü yaratmaq mümkün olur, bir anda hər hansı tonallıqdan digərinə qəfil modulyasiya etmək mümkün olur. Bu tipli modulyasiyalar ən müxtəlif akkordların − əskildilmiş septakkord, D_7, $D_7^{\flat 5}$, $D_7^{\#5}$, yarıəskildilmiş septakkordun, artırılmış üçsəslinin köməkliyi ilə həyata keçirilir. Enharmonik modulyasiyaların tədrisində əskildilmiş septakkord, D_7 vasitəsi ilə edilən enharmonik modulyasiyalara daha geniş yer ayrılır. Buna da səbəb odur ki, digər akkordlarla müqayisədə onlar interval tərkibləri ilə bağlı enharmonizmə rahat məruz qalır, uzaq qohumluq əlaqəsində olan tonallıqlara modulyasiya etmək imkanını yaradır.

Təqdim etdiyimiz elmi məqalənin yazılmasında məqsəd D_7 vasitəsi ilə edilən enharmonik modulyasiyaya hərtərəfli aydınlıq gətirmək, həmçinin onun vasitəsi ilə bir çox tonallıqlara edilən keçidlərin yollarını göstərməkdir. Çünki bir sıra dərsliklərdə D_7 vasitəsi ilə edilən enharmonik modulyasiya mövzusu az əhatəlidir, izahını hərtərəfli tapmamışdır və modulyasiya ediləcək tonallıqlar məhdud sayda verilmişdir.

D_7 interval tərkibinə görə (b.3+k.3+k.3) kiçik major septakkordudur (K.maj.$_7$). Belə interval tərkibli akkord natural major və harmonik minorun dominanta, həmçinin natural minorun yeddinci pilləsindən qurulur. XVII əsrə kimi, musiqi əsərlərində müxtəlif funksional əsasa malik olan major və minor üçsəslilərinə geniş yer verilirdi, kəskin səslənən septakkordlar ümumiyyətlə istifadə olunmurdu. Həmin dövrdə mövcud olan çoxsəsli ciddi yazı üslubunda dissonanslar yalnız keçici və köməkçi səslər vasitəsi ilə ifadə olunurdu.

Septakkordların yaranmasında isə aşağı istiqamətli ləngimə mühüm rol oynayır. "*Ləngimənin qaydasına əsasən dissonans aşağı istiqamətli sekunda hərəkəti edərək həll olmalı idi. Sərbəst səs (sabit səs) isə həll olan səs ilə konsonans interval yaratmalı idi. Bu da ikili kontrapunktda gələcəkdə meydana gələn D_7-un əsasını qoyur. Ləngimələr dominantseptakkord və nonakkordların (üçsəslik və dördsəslikdə) yaranmasına səbəb olur*" [8, s. 151].

Lakin XVI əsrin sonu, XVII əsrin əvvəllərində harmoniya sahəsində mühüm hadisə baş verir. Hər zaman subdominanta ilə dominantanın əlaqəsinin nəti-

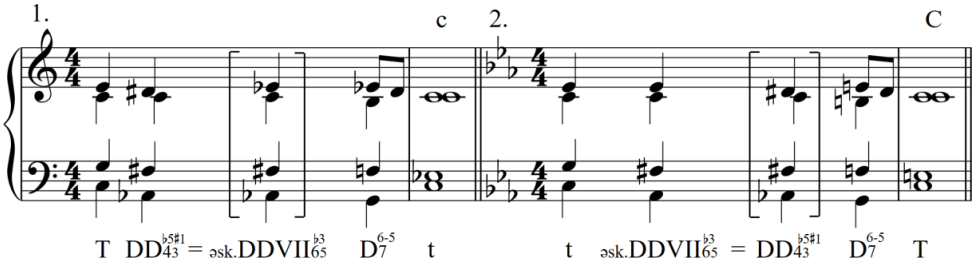
cəsi kimi təqdim edilən D_7 ilk dəfə olaraq müstəqil akkord kimi istifadə edilir və bu, 1607-ci ildə K. Monteverdinin “Orfey” operasında özünü büruzə verir.

D_7-un kənar səslərinin interval əlaqəsi k.7, dönməsininki isə b.2-ya bərabərdir. Məhz k.7 intervalının ton tərkibinə görə art.6, b.2-nin isə əsk.3 bərabər olması D_7 və dönmələrinin enharmonik bərabərləşərək bir sıra tonallara modulyasiya etmək imkanını yaradır. Enharmonik modulyasiyada ilk tonalda vasitəçi akkord kimi istifadə edilən D_7 (və ya digər akkordlar) yeni tonallıqda izahını almalı, enharmonik bərabərliyi yazıda qeyd edilməlidir. Qeydiyyat bir neçə yolla aparılır. Birinci halda akkord ilk tonallıqdakı qeydiyyatını qoruyur. İkinci halda akkord məhz yeni tonallıqda enharmonik bərabərləşdirilmiş şəkildə qeyd edilir. Son variantda isə akkordun həm ilk, həmçinin növbəti tonallıqda qeydiyyatı verilir. “*Daha çox musiqi ədəbiyyatında enharmonik modulyasiyalarda vasitəçi akkord yalnız bir əhəmiyyətdə qeyd edilir (öndəki ya da növbəti tonallıqda), odur ki, enharmonik əvəzetmə faktını daha çox not yazısı ilə deyil, məhz harmoniyaların məxsusi hərəkətlərdən ayırd etmək olur*” [6, s. 201].

Məqaləmizdə C dur və c moll-un timsalında bütün tonallıqlara qəfil keçidin bir neçə variantı qeyd edilib. Tonallar C dur və c moll-dan aşağı və yuxarı istiqamətdə xromatik yarımton üzrə sıra ilə qeyd edilmişdir. Bu siyahıda nəinki çox işarə fərqli, uzaq qohumluq əlaqəsində olan, həmçinin yaxın, birinci dərəcəli qohum tonallıqlar da yer almışlar. Qeyd edilən tonallıqların qohumluq əlaqələri, qəfil modulyasiya zamanı istifadə edilən akkordlar, onun enharmonik bərabərliyi aydın şəkildə göstərilmişdir. Enharmonik modulyasiya etmək məqsədi ilə müxtəlif − diatonik (D_7, VII_7^n), xromatik (DD_7, əsk.$DDVII_7{}^{\flat 3}$), alterasiyalı akkordlardan ($II_7^{\#1}$, əsk.$VII_7{}^{\flat 3}$, əsk.$VII_7{}^{\flat 5}$), həmçinin köməkçi dominantalardan (birinci dərəcəli qohumluq əlaqəsində olan, eləcə də $VI^{\flat}$, $III^{\flat}$, $II^{\flat}$ pillə tonallıqlarına) istifadə olunmuşdur. Bütün bunlar yazıda, həmçinin not nümunələrində də qeyd edilmişdir. Modulyasiyada iştirak edən vasitəçi akkordun növbəti tonallıqdakı enharmonik bərabərliyi not yazısında düzbucaqlı mötərizə daxilində yeni tonallığın açar və təsadüfi işarələrinə uyğun şəkildə göstərilir. Mötərizədən sonrakı yazı isə əsas tonalda davam etdirilir.

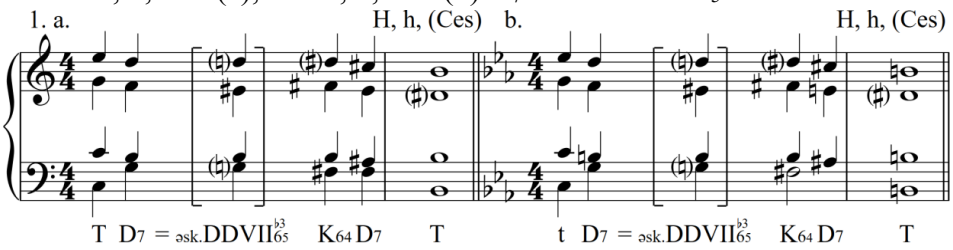
İlk enharmonik keçidi eyniadlı C − c və c − C tonallıqları arasında izləyək. C − c və ya c – C üçüncü dərəcəli qohum tonallıqlardır. Birinci tonal ardıcıllığında c moll bemol, ikincisində isə C dur diyez istiqamətində yerləşir. Akkordların enharmonik bərabərliyi:

1. C – c $DD4_3^{\flat 5\#1}$ = əsk.$DDVII6_5^{\flat 3}$, 2. c – C əsk.$DDVII6_5^{\flat 3}$ = $DD4_3^{\flat 5\#1}$

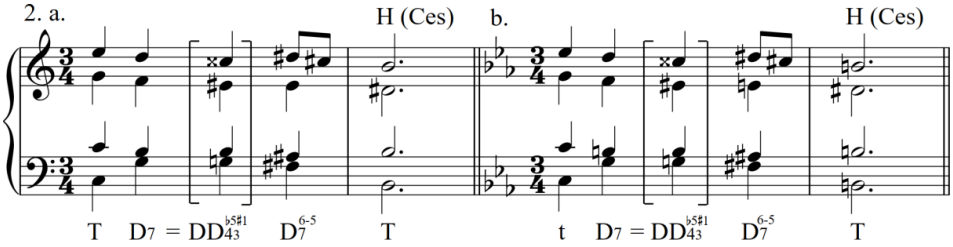


C, c – H, h (Ces). Hər iki tonal diyez istiqamətlidir, C – H üçüncü, C – h ikinci, c – H çox işarə fərqli, c – h üçüncü dərəcəli qohumluq əlaqəsindədir (Ces dur bemol istiqamətində yerləşib, majorla çox işarə fərqli, minorla dördüncü dərəcəli qohumluq əlaqəsindədir). Akkordların enharmonik bərabərliyi:

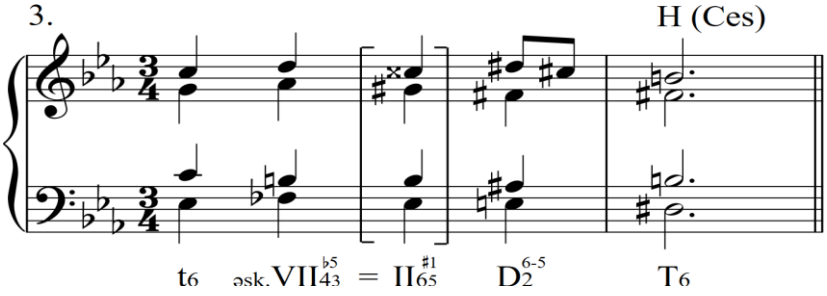
1. C – H, h, Ces (a), c − H, h, Ces (b) $D_7 = əsk.DDVII6_5^{♭3}$



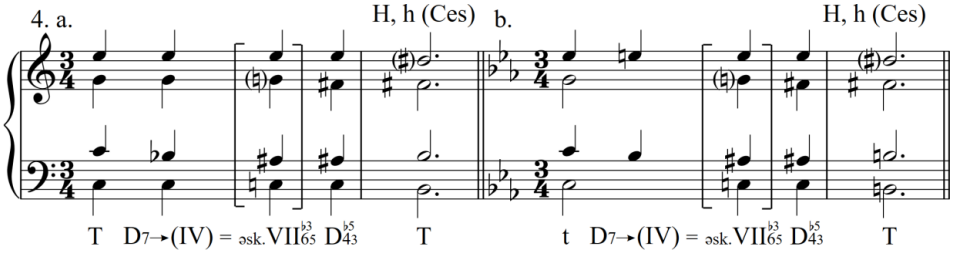
2. C − H, Ces (a), c − H, Ces (b) $D_7 = DD4_3^{♭5\#1}$



3. c – H, Ces $əsk.VII4_3^{♭5} = II6_5^{\#1}$

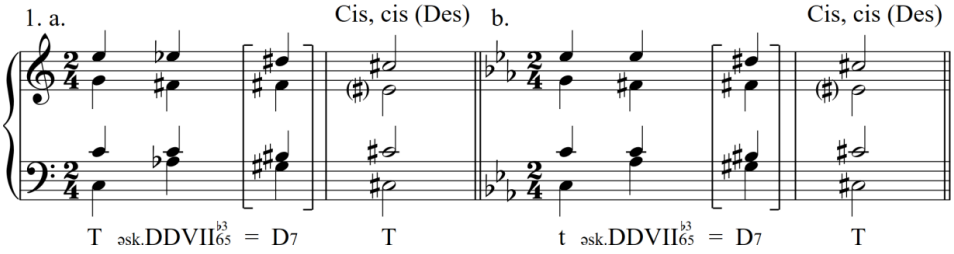


4. C − H, h, Ces (a), c − H, h, Ces (b) $D_7 \rightarrow (IV) = əsk.VII6_5^{♭3}$

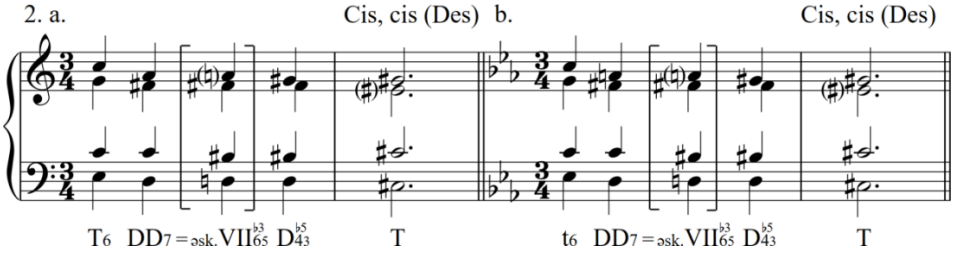


C, c – Cis, cis, (Des). Hər iki tonal diyez istiqamətlidir, C – Cis çox işarə fərqli, C – cis dördüncü, c ilə müqayisədə Cis və cis çox işarə fərqli tonallardır (Des isə bemol istiqamətlidir, majorla üçüncü, minorla ikinci dərəcəli qohumluq əlaqəsindədir). Akkordların enharmonik bərabərliyi:

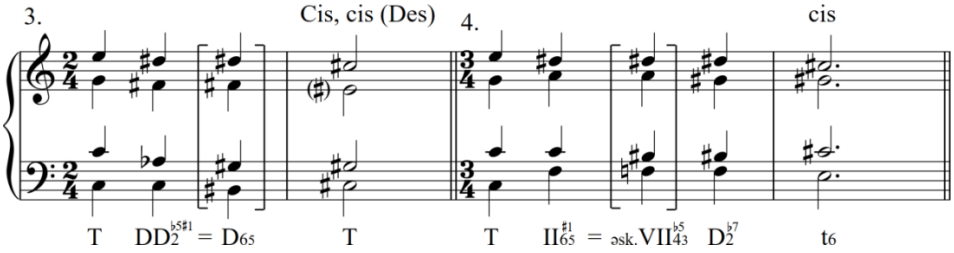
1. C – Cis, cis, Des (a), c – Cis, cis, Des (b) əsk.DDVII6$_5^{\flat3}$ = D7



2. C – Cis, cis, Des (a), c – Cis, cis, Des (b) DD7 = əsk.VII6$_5^{\flat3}$

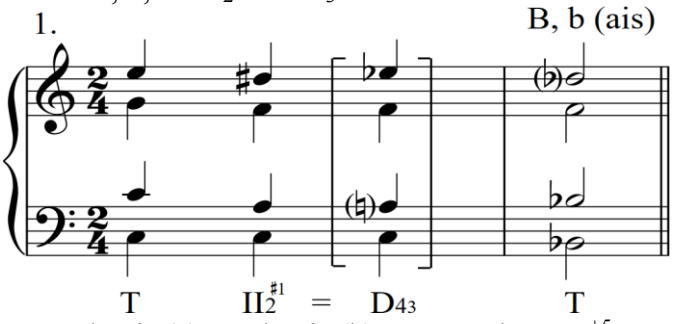


3. C – Cis, cis, Des DD$_2^{\flat5\#1}$ = D65 4.C – cis II6$_5^{\#1}$ = əsk.VII4$_3^{\flat5}$

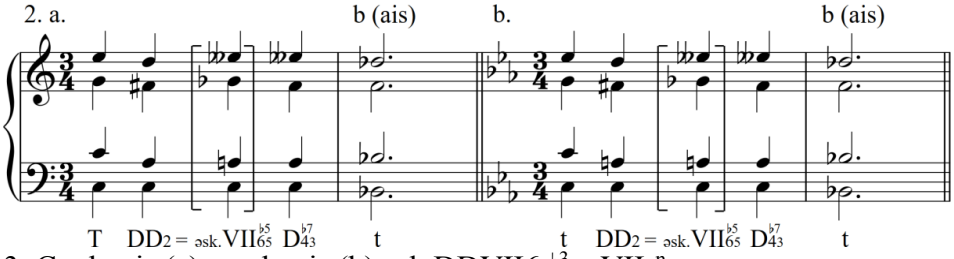


C, c – B, b (ais). B, b – bemol istiqamətli tonallardır. Yalnız c – B tonal ardıcıllığında B diyez istiqamətində yerləşir (ais isə diyez istiqamətlidir, əsas tonallarla çox işarə fərqlidir). Akkordların enharmonik bərabərliyi:

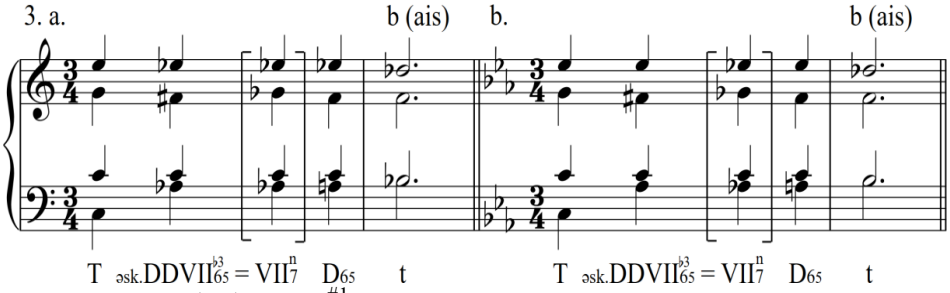
1. C – B, b, ais $II_2^{\#1} = D4_3$



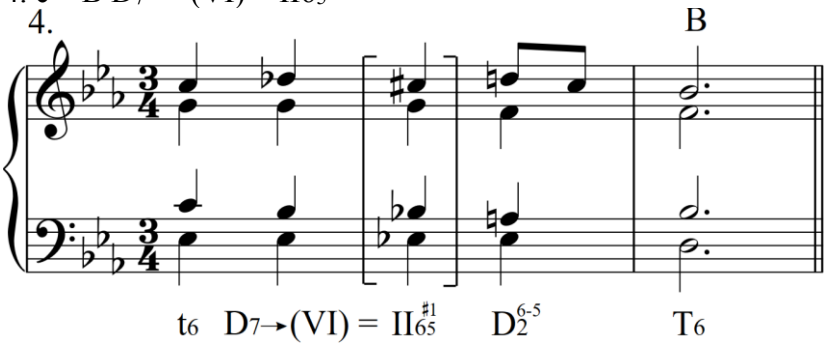
2. C – b, ais (a), c – b, ais (b) DD_2 = əsk.$VII6_5^{\flat5}$



3. C – b, ais (a), c – b, ais (b) əsk.$DDVII6_5^{\flat3}$ = VII_7^{n}

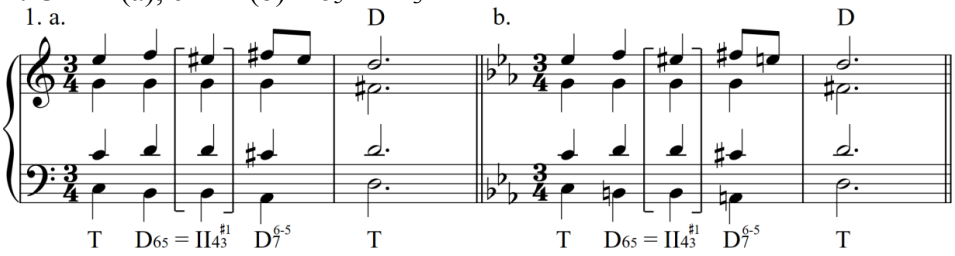


4. c – B $D_7 \rightarrow (VI) = II6_5^{\#1}$

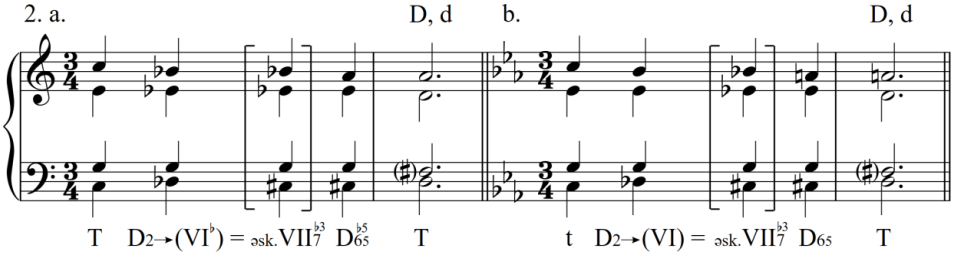


C, c − D, d. İlk tonalla D diyez, d bemol, c ilə müqayisədə D, d diyez istiqamətində yerləşir. C – D və c – d ikinci, C − d birinci, c – D üçüncü dərəcəli qohum tonallardır. Akkordların enharmonik bərabərliyi:

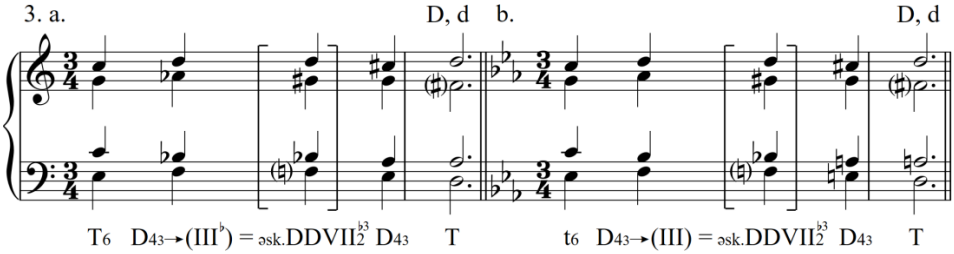
1. C – D (a), c – D (b) $D6_5 = II4_3^{\#1}$



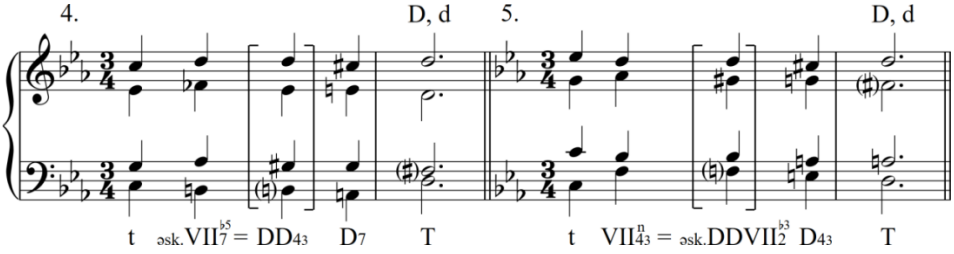
2. C – D, d (a) $D_2 \rightarrow (VI^{\flat}) = əsk.VII_7^{\flat 3}$, c – D, d (b) $D_2 \rightarrow (VI) = əsk.VII_7^{\flat 3}$



3. C – D, d $D4_3 \rightarrow (III^{\flat}) = əsk.DDVII_2^{\flat 3}$, c – D, d(b) $D4_3 \rightarrow (III) = əsk.DDVII_2^{\flat 3}$

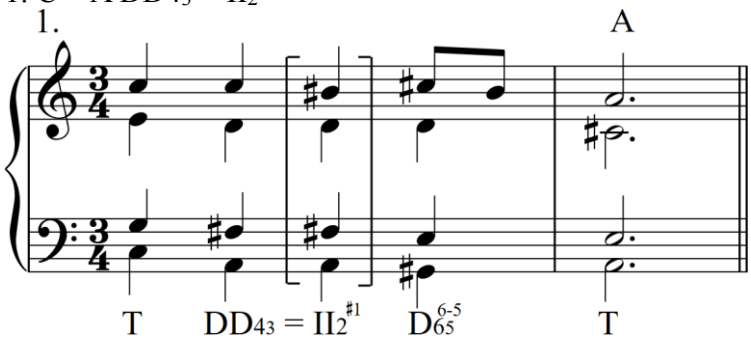


4. c – D, d $əsk.VII_7^{\flat 5} = DD4_3$ 5.c – D, d $VII4_3^{n} = əsk.DDVII_2^{\flat 3}$

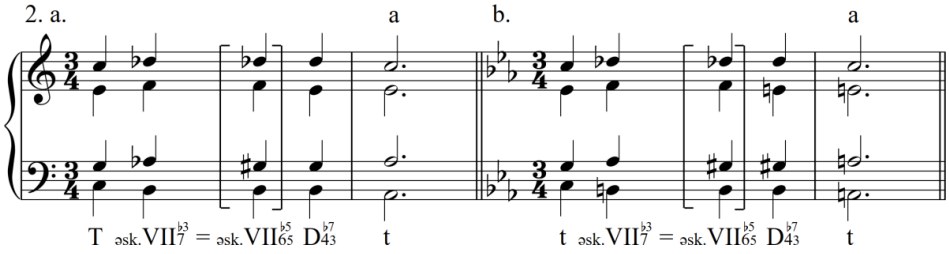


C, c − A, a; A, a – diyez istiqamətlidir, C − a – paralel tonallardır. C −A və c − a üçüncü, C – a birinci dərəcəli qohumluq əlaqəsindədir. Akkordların enharmonik bərabərliyi:

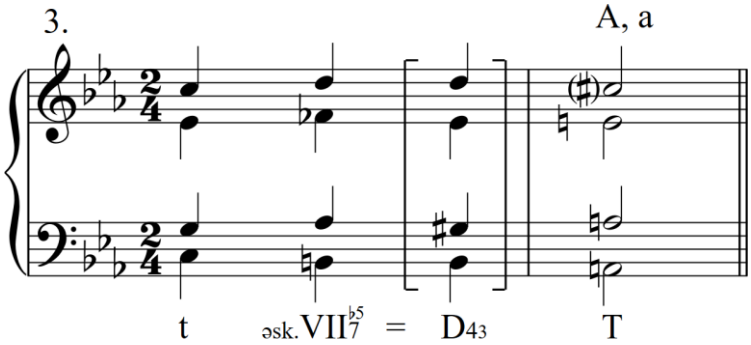
1. C − A DD4_3 = II$_2^{\#1}$



2. C – a (a), c – a (b) əsk.VII$_7^{\flat3}$ = əsk.VII$6_5^{\flat5}$

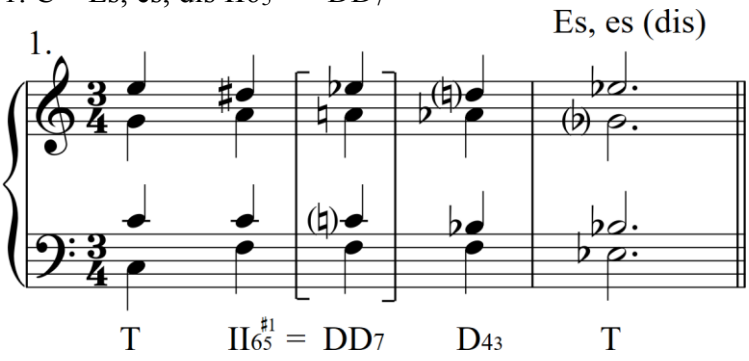


3. c − A, a əsk.VII$_7^{\flat5}$ = D4_3

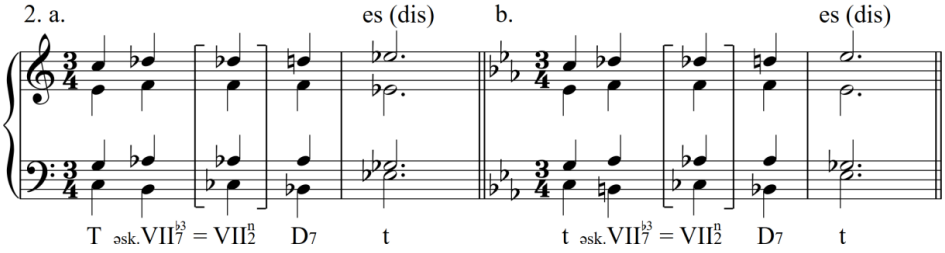


C, c – Es, es (dis); Es, es bemol istiqamətində yerləşir. Yalnız c − Es paralel tonallardır. C – Es və c – es üçüncü, C – es dördüncü, c – Es birinci dərəcəli qohumluq əlaqəsindədir (dis diyes istiqamətli tonaldır, C − dis dördüncü dərəcəli qohumluq əlaqəsindədir, c – cis çox işarə fərqli tonallardır). Akkordların enharmonik bərabərliyi:

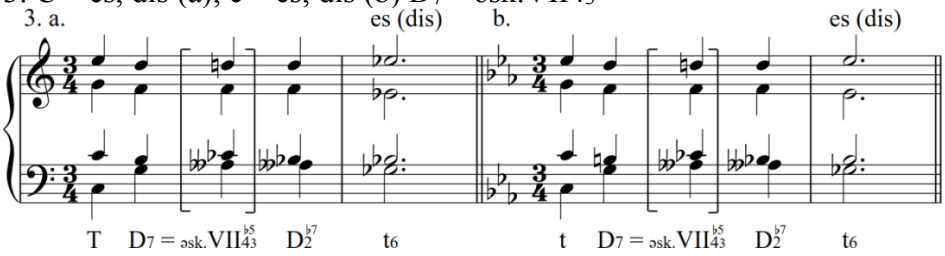
1. C – Es, es, dis $II6_5^{\#1}$ = DD_7



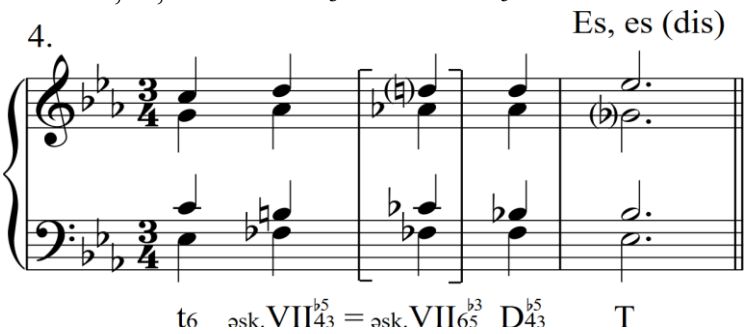
2. C – es, dis (a), c – es, dis (b) əsk.$VII_7^{\flat3}$ = VII_2^{n}



3. C – es, dis (a); c – es, dis (b) D_7 = əsk.$VII4_3^{b5}$

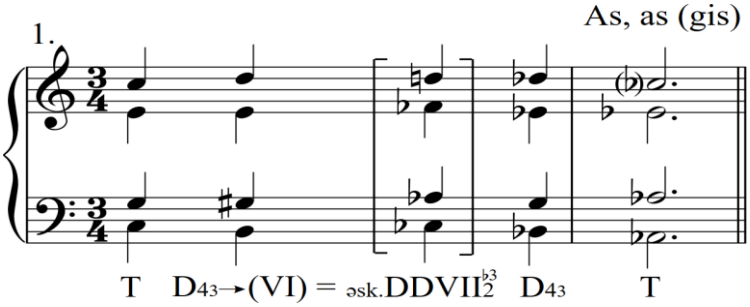


4. c – Es, es, dis əsk.$VII4_3^{\flat5}$ = əsk.$VII6_5^{\flat3}$

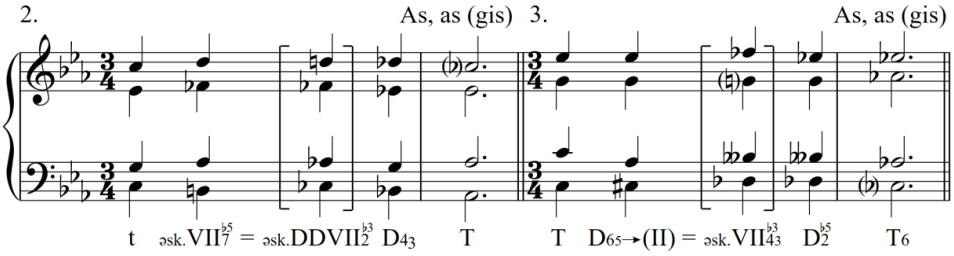


C, c – As, as (gis); As, as bemol istiqamətində yerləşir. C – As və c – as üçüncü, c – As birinci, C − as isə çox işarə fərqli tonallardır (gis diyez istiqamətlidir, C – gis dördüncü dərəcəli qohumluq əlaqəsindədir, c – gis çox işarə fərqli tonallardır). Akkordların enharmonik bərabərliyi:

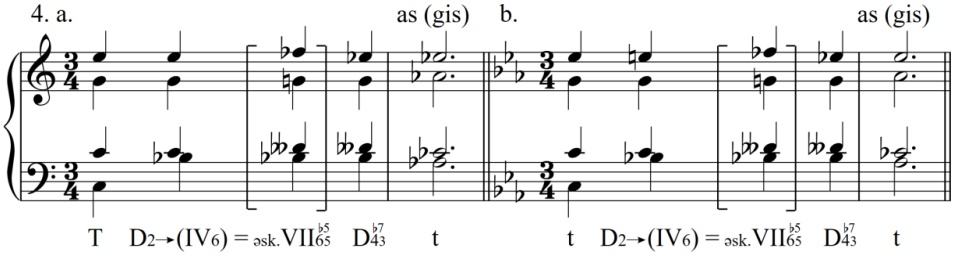
1. C – As, as, gis $D4_3 \rightarrow (VI) =$ əsk.$DDVII_2^{\flat 3}$



2. c − As, as, gis əsk.$VII_7^{\flat 5}$ = əsk.$DDVII_2^{\flat 3}$ 3. C – As, as, gis $D6_5 \rightarrow (II) =$ əsk.$VII4_3^{\flat 3}$

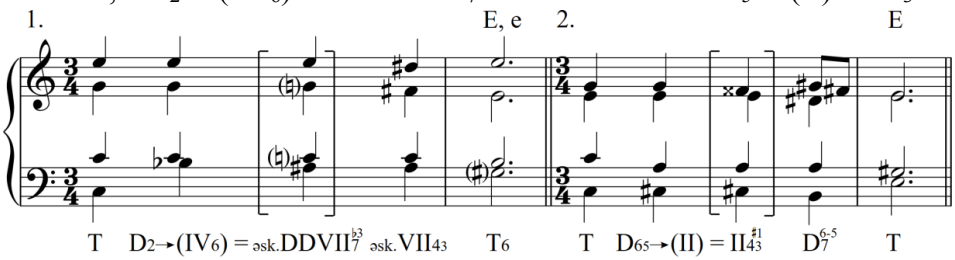


4.C – as, gis (a), c – as, gis (b) $D_2 \rightarrow (IV_6) =$ əsk.$VII6_5^{\flat 5}$

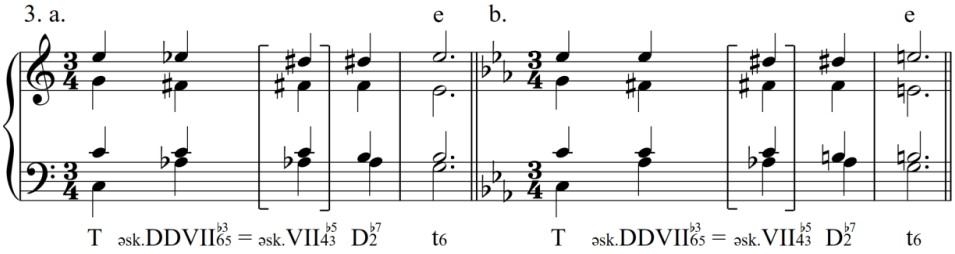


C, c – E, e; E, e diyez istiqamətində yerləşmişlər. C − E və c − e üçüncü, C – e birinci, c – E çox işarə fərqli tonallardır. Akkordların enharmonik bərabərliyi:

1. C – E, e $D_2 \rightarrow (IV_6)$ = əsk.$DDVII_7^{\flat 3}$ 2. C – E $D6_5 \rightarrow (II)$ = $II4_3^{\#1}$

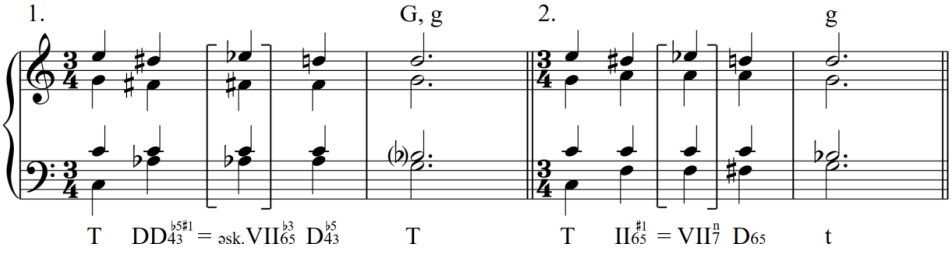


3. C – e (a), c – e (b) əsk.$DDVII6_5^{\flat\flat 3}$ = əsk.$VII4_3^{\flat 5}$

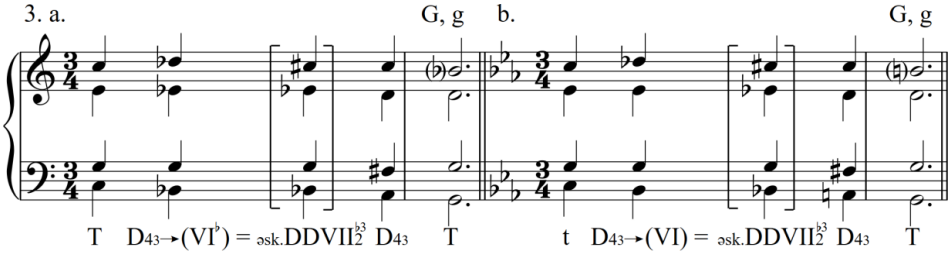


C, c – G, g; C – G, C − g tonal ardıcıllıqlarında G diyez, g isə bemol istiqamətlidir. c ilə müqayisədə G, g diyez istiqamətlidir C – G, c – g, c − G birinci, C – g ikinci dərəcəli qohumluq əlaqəsindədir. Akkordların enharmonik bərabərliyi:

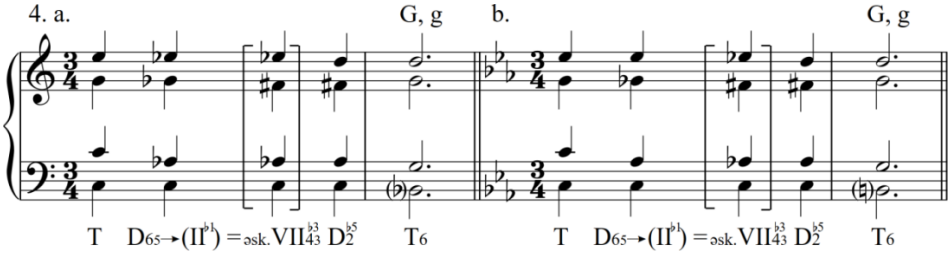
1. C − G, g $DD4_3^{\flat 5\#1}$ = əsk.$VII6_5^{\flat 3}$ 2. C − g $II6_5^{\#1}$ = VII_7^{n}



3. C − G, g (a) $D4_3 \rightarrow (VI^{\flat})$ = əsk.$DDVII_2^{\flat 3}$, c − G, g (b) $D4_3 \rightarrow (VI)$ = əsk.$DDVII_2^{\flat 3}$

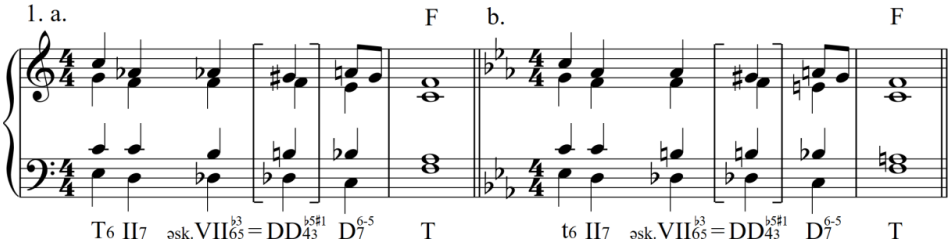


4. C − G, g (a), c − G, g (b) $D6_5 \rightarrow (II^{\flat 1}) = əsk.VII4_3^{\flat 3}$

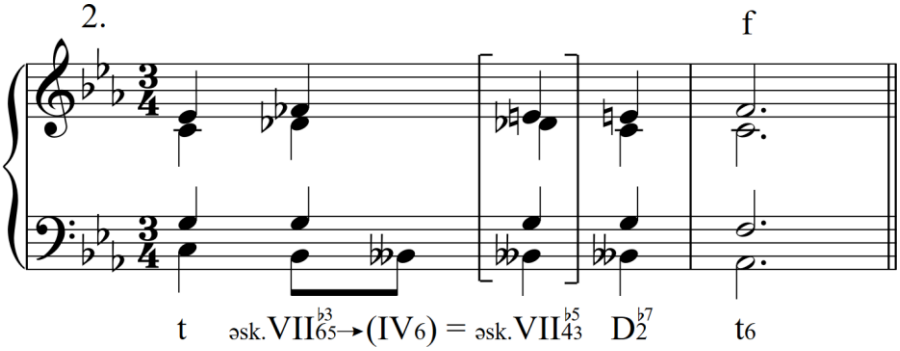


C, c – F, f; C – F, C – f, c − f tonal ardıcıllıqlarında F, f bemol, c − F ardıcıllığında isə f diyez istiqamətli tonallardır. Onlar birinci, yalnız c – F ikinci dərəcəli qohumluq əlaqəsindədir. Akkordların enharmonik bərabərliyi:

1. C – F (a), c – F (b) $əsk.VII6_5^{\flat 3} = DD4_3^{\flat 5\#1}$

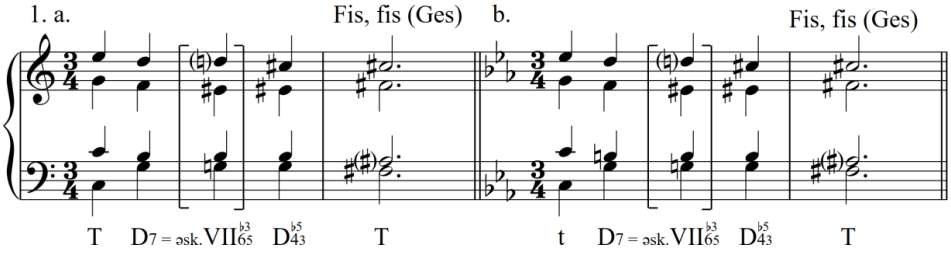


2. c – f $əsk.VII6_5^{\flat 3} \rightarrow (VI_6) = əsk.VII4_3^{\flat 5}$

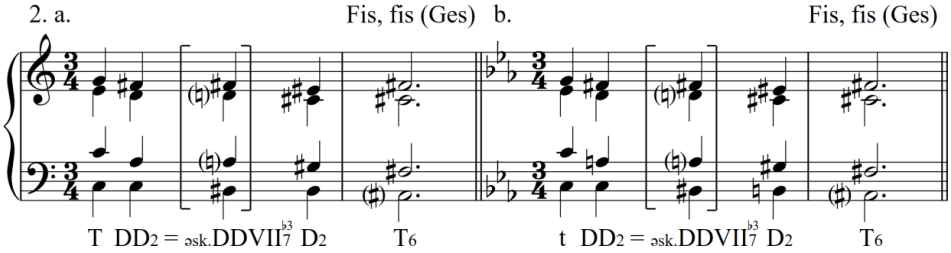


C, c – Fis, fis, (Ges); Hər iki tonal diyez istiqamətində yerləşir, C, c ilə müqayisədə dördüncü dərəcəli qohumluq əlaqəsindədir, c − Fis çox işarə fərqli tonallardır. (Ges bemol istiqamətində yerləşir, C, c ilə dördüncü dərəcəli qohum tonaldır.

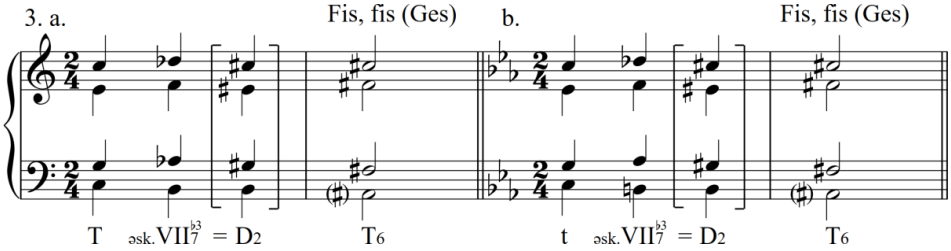
1. C – Fis, fis, Ges (a), c – Fis, fis, Ges (b) $D_7 = əsk.VII6_5^{\flat 3}$



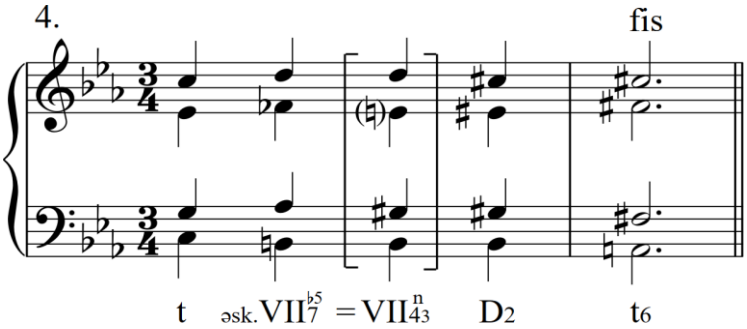
2. C – Fis, fis, Ges (a), c – Fis, fis, Ges (b) DD_2 = əsk.$DDVII_7^{\flat 3}$



3. C – Fis, fis, Ges (a), c – Fis, fis, Ges (b) əsk.$VII_7^{\flat 3}$ = D_2



4. c – fis əsk.$VII_7^{\flat 5}$ = $VII4_3^{n}$



Yuxarıda qeyd edilənlərdən belə nəticə hasil olur ki, “Harmoniya” fənninin tədrisində enharmonik modulyasiyalar ilə bağlı olan mövzuların mənimsənilməsi xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Əskildilmiş septakkord ilə yanaşı D_7-un köməkliyi ilə bir sıra uzaq, həmçinin yaxın qohumluq əlaqəsində olan tonallıqlara (iyirmi doqquz) qəfil modulyasiya etmək mümkündür. Təqdim edilmiş məqalə sözü ge-

dən mövzunun mənimsənilməsində fənni tədris edən müəllimlər, həmçinin tələbələr üçün əyani vəsait kimi istifadə oluna bilər.

ƏDƏBİYYAT:

1. Bağırov N.H. Musiqinin elementar nəzəriyyəsi. – Bakı: Maarif, – 1982. – 268 s.
2. Bağırov N.H. Harmoniya dərsliyi. – Bakı: Maarif, – 1989, – 504 s.
3. Hüseynova G.Q. Harmoniya dərsliyi. – Bakı: Adiloğlu, – 2002, – 302 s.
4. Rimski-Korsakov N.A. Harmoniyadan əməli dərslik. – Bakı: Azərbaycan Dövlət Musiqi Nəşriyyatı, – 1954. – 168 s.

Rus dilində

5. Дубовский И., Евсеев С., Способин И., Соколов В. Учебник гармонии. – Москва: Музыка, – 1985. – 458 с.
6. Скребкова О.Л. и Скребков С.С. Хрестоматия по гармоническому анализу. – Москва: Музыка, – 1978, – 291 с.
7. Способин И.В.Элементарная теория музыки. – Москва: Музыка, – 1964, – 195 с.
8. Способин И.В. Лекции по курсу гармонии. – Москва: Музыка, – 1969, – 242 с.

Ирада ГУСЕЙНОВА
Доктор философии по искусствоведению,
Доцент АНК

ОБ ЭНГАРМОНИЧЕСКОЙ МОДУЛЯЦИИ ПОСРЕДСТВОМ Д7 НА УРОКАХ ГАРМОНИИ

Аннотация: *Представленная статья посвящена теме «Модуляция через энгармонизм доминантсептаккорда», связанной с предметом «Гармония», преподаваемым на специальности «Музыковедение» в Азербайджанской Национальной Консерватории, а также в других учебных заведениях. Статья написана с целью помочь преподавателям и студентам в разъяснении данной темы. В статье объяснена возможность энгармонической модуляции всех тональностей на примере D_7 в мажоре и миноре. Также показана возможность энгармонического равенства (только реального энгармонизма) аккордов в нескольких вариантах. Кроме того, все приведённые энгармонические модуляции сопровождаются музыкальными примерами.*

Ключевые слова: *гармония, доминантсептаккорд, энгармонизм, модуляция, аккорд, степень родства тональностей*

Irada GUSEYNOVA
Associate Professor, Ph.D

ON THE PEDAGOGICAL APPROACH TO ENHARMONIC MODULATION THROUGH THE DOMINANT SEVENTH CHORD

Abstract: *This article is devoted to the topic of “Enharmonic Modulation via the Dominant Seventh Chord (D_7)”, within the context of the Harmony course taught at the Azerbaijan National Conservatory’s Department of Musicology, as well as in various other disciplines across multiple educational institutions. The paper was written with the intent to assist both instructors and students, prompted by the lack of comprehensive explanations of this topic in existing textbooks. The study explores the potential for enharmonic modulation to all keys through the use of the D_7 chord, using C major and C minor as representative tonalities. It demonstrates not only one, but several variants of enharmonic equivalence of chords. These theoretical insights are substantiated through corresponding musical notation examples, thereby reinforcing the proposed arguments.*

Keywords: *harmony, dominant seventh chord, enharmonic, modulation, chord, degree of tonal relationship*

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, AMK-nın professoru Cəmilə Mirzəyeva
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, AMK-nın professor Leyla Quliyeva

Fəxrəddin BAXŞƏLİYEV
Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru,
Azərbaycan Milli Konservatoriyasının dosenti
Ünvan: Yasamal r., Ə.Ələkbərov küç. 7
E-mail: salimhak@mail.ru

DOI: 10.62440/AMK2025-1.s.51-57

BƏZİ UNUDULMUŞ MUĞAMLAR HAQQINDA (“NƏVA”, “BAYATI-TÜRK”)

Xülasə: *Məqalədə keçən əsrin ilk onilliklərindən başlayaraq, müxtəlif obyektiv və subyektiv səbəblər ucbatından Azərbaycan muğam repertuarından çıxarılan “Nəva” və “Bayatı-Türk” muğamlarından söz açılır. Qeyd olunur ki, Sovetlər dönəminin vulqar ideoloji hücumları nəticəsində bu muğamlar qeyri-müntəzəm temperasiyalı məqam quruluşuna sahib olduqları üçün kənarlaşdırılaraq, getdikcə unudulmuşdur.*
Açar sözlər: *Muğam, Nəva, Bayatı-Türk, mikroton, temperasiya, tar, xanəndə, türk, İran, ifaçılıq*

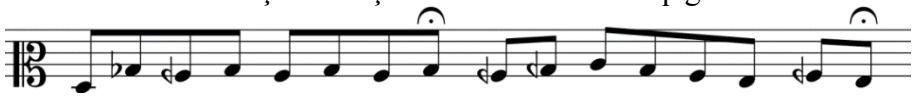
Klassik Şərq məqam yaradıcılığı özündə dərin, ciddi, fəlsəfi mahiyyət daşıyır. Azərbaycan muğam ifaçılığı da həm nəzəri, həm də əməli baxımdan bu mahiyyətə sahibdir. Ancaq son yüz ilə yaxın bir dövr ərzindəki tarixi proseslər Azərbaycan muğamlarının ifasında və onlara olan nəzəri baxışlarda xeyli sayda itkilərə və təhriflərə səbəb olmuşdur. Xüsusilə də sovetlər zamanında təkcə xalq ifaçıları deyil, savadlı və ciddi musiqi nəzəriyyəçiləri də bu faktı, yəni Şərq məqam sistemindən uzaqlaşma faktını nəinki gözardı etmiş, hətta onu təqdir etmişlər. Məsələn, bəstəkar-musiqişünas Həsən Adıgözəlzadənin bir zamanlar yazdığı qeydlərdən oxuyuruq: “*Temperasiyalı sistemə keçid Ü.Hacıbəyov üçün ikili məna daşıyırdı. Bunun birinci və başlıca səbəbi, Avropa tərzində pillələrin milli-məqam münasibətləri ilə zənginləşdirilən Avropa harmoniyası və polifoniyası prototiplərindən istifadə yolu ilə Avropa alətləri üçün musiqi bəstələmək imkanı idi. İkinci vacib səbəb – ənənəvi Azərbaycan musiqisinin (muğam və bununla bağlı olan tarın) İran və Türkiyə musiqisi ilə qohumluğu barədə vulqar iradlardan müdafiəsi zərurəti idi*” [1]. Çox “maraqlı” fikirlərdir. Xüsusilə də burada göstərilən “ikinci səbəb”in son bəndi daha maraqlıdır. Müəllif qeyd edir ki, Azərbaycan muğamının və tarın “İran və Türkiyə musiqisi ilə qohumluğu” vulqar bir iraddır. Əlbəttə, bizim niyyətimiz heç də nə vaxtsa yazılanları tənqid etmək, necə deyərlər, qaşınmayan yerdən qan çıxartmaq deyil. Bunlar əlbəttə ki, dövrün tələbi idi

və görkəmli musiqiçi də bu tələblərə uyğun şəkildə öz fikrini bildirir. Bu sitatı gətirməkdə məqsədimiz buradakı gizli işarətlərə diqqət çəkməkdir. Müəllif “vulqar irad” ifadəsini işlədir. Aydın olur ki, Azərbaycan muğamının və Azərbaycan tarının digər Şərq muğam-musiqi sistemi ilə qohumluğuna, yaxınlığına çox böyük iradlar tutulurmuş. Müəllif bunu vulqarizm kimi qələmə verir. Lakin biz o fikirdə də deyilik ki, həm o, həm də o dönəmin musiqiçiləri Azərbaycan muğamlarının Şərq məqam sisteminin bir parçası olduğu fikri ilə gizli şəkildə razı imişlər. Bunu söyləmək absurd olardı. Ən azından ona görə ki, o musiqiçilərin bir çoxu bu gün də yaşayır və onların özləri də, yetirmələri də bu fikrin, yəni Azərbaycan muğamının, Azərbaycan tarının “İran və Türkiyə musiqisi ilə qohumluğu”nu qəbul etmirlər. Lakin önəmli olan bu deyil. Əsas və prinsipial məsələ ondan ibarətdir ki, keçən əsrin 30-40-cı illərində milli-professional musiqiyə və ümumiyyətlə, milli dəyərlərə qarşı repressiv basqılar olmasaydı, nə Şərqin qeyri-bərabər temperasiyalı sistemi, nə də Azərbaycan muğam təfəkküründün bir Şərq təfəkkürü olduğu fikri inkar edilməyəcəkdi. Musiqiçi və bəstəkarlar sonradan bu basqıların nəticələri ilə razılaşsalar da, hətta zaman içərisində bu düşüncənin məcburiyyətdən yaranan faktor olduğunu unutsalar da, məsələnin kökündə və mahiyyətində yatan səbəb dəyişilməz qalır. Elə buna görə də biz düşünürük ki, həmin səbəblər, yəni həmin ideoloji aparatın basqısı bu gün mövcud olmadığı üçün Azərbaycanın itirilmiş milli-mənəvi dəyərlərini özünə qaytarmaq mümkündür və bunun vaxtı çoxdan gəlib çatmışdır. Qarmonda mikrointervalları bərpa etməyə çalışmış Hüseynəli Həsənov xüsusi vurğulayır ki: “*Azərbaycan və digər Şərq ölkələrinin musiqi alətlərinin əsas fərqi məqam quruluşları ilə əlaqədardır. Mikrointervallar ilə qurulan məqamlar və onların səsdüzümləri Şərq ölkələrinin xalq musiqisinin, muğamlarının melodik və intonasiya özəlliyini, fərqliliyini təmin edir*” [2, s. 240-244].

Məlum və obyektiv, o cümlədən də bəzi subyektiv səbəblər Azərbaycan muğam repertuarından bir çox muğamların xaric olunmasına gətirib çıxardı. Məsələn, son dövrlər adı tez-tez hallanan Nəva dəstgahı belələrindədir. Nəva bütün Şərqdə məşhur bir məqamdır və məhz məqam olaraq, demək olar ki, bütün Şərq ölkələrində bu gün də mövcuddur. Ancaq bəzi “təəssübkeş” Azərbaycan musiqiçilərinin Nəva haqqında söylədikləri yeganə fikir onun “İran dəstgahı” olması və bizim muğam zövqümüzə yad bir məqam olmasıdır. Cavabsız suallardan biri də budur – axı niyə? Bəlkə, bizim muğamlarımız bizim özümüzə elə yüz il bundan qabaq yadlaşdırlıb? Bəlkə, o zaman tarın qolundakı pərdələrin bir çoxu kəsilib atılmasaydı, bu gün Nəva bizə yad gəlməyəcəkdi? Bəlkə, həmin bu “yad”lığa da elə bizim qulağımız adət eləyib? Əgər məsələ mikrotonlardadırsa, hamı bilir ki, Azərbaycan tarının bəm registrində o pərdələr hələ də qalmaqdadır və bəzi muğamların mayəsi bərabər temperasiyalı səslərlə yox, məhz həmin pərdələrlə ifa olunur. Bəlkə, bizim qulağımız buna da adət eləyib? Görkəmli alim S.Bağırova yazır: “*İran və Azərbaycan dəstgahlarının müqayisəli tədqiqi belə bir fikri aydın edir ki, kompozisiya quruluşunda, lad tərkibində, intonasiya ahəngində fərqlərə baxmayaraq*

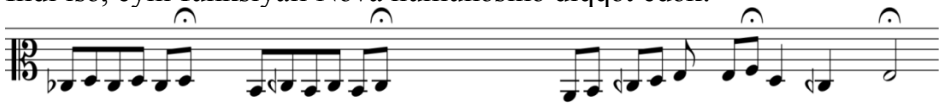
hər halda biri-birilə bilavasitə əlaqədə formalaşmışlar. Belə düşünməyə tam əsasımız var ki, bu əlaqə təkcə etnogenetik deyil, həm də xronoloji olmuşdur” [3, s. 38].

Nəvanın Şur olmaması barədə biz hər zaman qəti fikirdə olmuşuq. Belə ki, məqam etibarilə cəmi bir neçə səsin iştirakı ilə bu kəskin fərqi görmək mümkündür.



Metsosoprano açarında təqdim etdiyimiz bu struktur məhz Azərbaycan tarındakı pərdələrə uyğun verilmişdir. Buradakı lya notu kommalıdır və bu pərdə, bilindiyi üzrə, Azərbaycan tarında işlədilir.

İndi isə, eyni funksiyalı Nəva nümunəsinə diqqət edək:



Göründüyü kimi, buradakı Şur yox, tamamilə başqa bir muğam, yəni Nəvadır. Nəvanın və Şurun bu kiçik mayəsini göstərmək, bizcə məsələnin aydınlanması baxımından kifayət edər.

Unudulmuş muğamlar məsələsində yuxarıda da dediyimiz kimi, milli musiqi alətlərinin də rolu böyükdür. Tanınmış musiqişünas-alim Lalə Hüseynova bu barədə yazır: “*Həyat göstərdi ki, sovet respublikalarında Avropa anlamlı bəstəkar yaradıcılığının yaranması və inkişafı məhz xromatik temperasiyanı, habelə alət ailələrinin yaradılmasını və çalğı üsullarının dəyişməsinin zəruriliyini şərtləndirdi və bu proseslərə güclü təkan vermiş oldu. Lakin bütün bunlar əlbəttə, itkisiz ötüşmədi. Temperasiyalı sistemə keçid tarımızı məhv olmaqdan qoruyaraq, virtuoz çalğı texnikasının inkişafını şərtləndirirdisə, eyni zamanda bir sıra tar pərdələrinin yoxluğu bəzi qədim muğamlarımızın musiqi təcrübəsindən tamamilə çıxmasına səbəb oldu*” [4, s.48-52].

Ümumiyyətlə, o dövrdə gedən proseslər, aparılan islahatlar milli musiqi xəzinəmiz üçün nə qədər dəyərli olsa da bəzi məsələlərdə itkilərimiz də az olmadı. Belə ki, nəzərdən qaçan bəzi məqamlar, o cümlədən də Şərq muğam nəzəriyyəsinə daxil olan və heç də azərbaycanlılar üçün yad olmayan elementlər unuduldu.

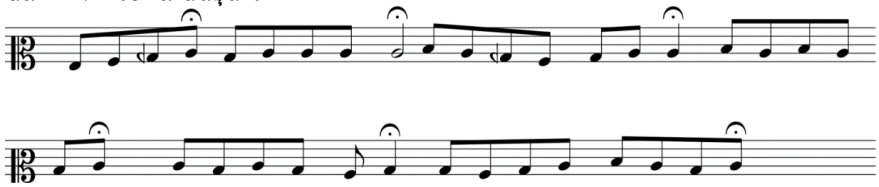
Azərbaycan muğam ifaçılığında ifa edilməyən muğamlardan biri də Rast ailəsinə daxil olduğu söylənilən Bayatı-Türk muğamıdır. Əlbəttə, Azərbaycandakı Şur dəstgahının tərkibində bu adda bir şöbə vardır. Lakin burada o qədər incə və qarışıq məsələlər vardır ki, Bayatı-Türk haqqında detallı şəkildə araşdırma aparmasaq, çox mətləblər yenə də qaranlıq qalacaqdır.

Bayatı-Türk, bilindiyi üzrə, bu gün İranda məşhur və geniş yayılmış muğamlardan (avazlardan) biridir. Son zamanlar İranda onun adına “Bayatı-Zənd” də deyirlər. Lakin düşünürük ki, ona bu adın verilməsi hansısa süni bir cəhddən ibarətdir. Çünki bu muğamda “türk” adının keçməsi ifrat millətçi fars ziyalı dü-

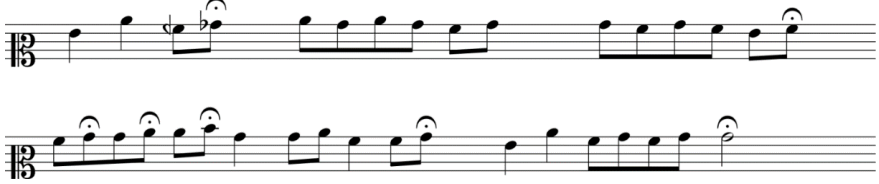
şüncəsini bir qədər narahat edə bilərdi. Bəlkə də biz yanılırıq. Lakin əsrlər boyu Bayatı-Türk adıyla gələn bir muğam birdən-birə niyə Bayatı-Zənd olsun?

Əlbəttə, bu cür məsələlər bizim tədqiqat dairəmizə daxil olmadığı üçün, biz daha mühüm nöqtələrə toxunmaq istərdik. Azərbaycanda Bayatı-Qacar adıyla bilinən bir muğam mövcuddur. Bayatı-Qacar elə təxminən İrandakı Bayatı-Türkün ümumi funksiyasını yerinə yetirir. Lakin söylədiyimiz kimi, bu məsələdə incə və qaranlıq məqamlar vardır ki, onlara aydınlıq gətirmək lazımdır. Məsələ burasındadır ki, Azərbaycanda Rast ailəsinə daxil edilən Bayatı-Qacar Rastla, Mahur-Hindiylə, Orta Mahurla, Qatarla müqayisədə çox həzin, lirik tembrə malik və tamamilə fərqli bir muğamdır. Bayatı-Qacarın Rast muğam ailəsinə daxil edilməsinin əsas səbəbi onun səs qatarı, yəni məqam xüsusiyyətləridir. Lakin biz bu məsələdə də fərqli fikirdəyik. Bayatı-Qacar həm kadensiya, həm istinad pərdələrinin müxtəlifliyi və dəyişkənliyi, həm də şöbə və guşələrinin tamamilə ayrı quruluşa malik olması etibarilə, yuxarıda adı çəkilən muğamlardan fərqlənir. Biz düşünürük ki, Bayatı-Qacar bütün Yaxın və Orta Şərqdə məşhur olan Dügah muğamı ilə eyni kökdəndir. Muğamların fərqliliyi isə, təbii ki, məqam xüsusiyyətlərinə görədir. Məsələ burasındadır ki, Dügah qətiyyən Rast ailəsinə daxil olan bir muğam deyil. Əgər sadə və bir qədər də kobud düşünsək, Dügah Rastdan çox Şura meyllidir. Bunu onun kadensiyaları da sübut edir.

Lakin buradakı əsas məsələlərdən biri yenə də mikrotonlar məsələsidir. Həmin mikrotonlu səs Dügahın və İrandakı Bayatı-Türkün tonikadan əvvəlki səsidir. Yəni əgər do mayəli Bayatı-Türkü misal gətirsək, həmin səs si ilə si bemol arasındakı 1/4 tona düşür:



Bənzər funksiyanı biz Azərbaycanda ifa edilən Bayatı-Qacar muğamında və xüsusilə də onun məşhur Zəmin-Xara guşəsində görürük (əlbəttə, biz bu nümunələri dəqiq və texniki cəhətdən bütün detalları ifadə edəcək bir şəkildə təqdim etmək istəmirik. Bunlar, sadəcə, bir modeldir və haqqında bəhs etdiyimiz muğamların əsas mayə, yəni məqam strukturunu ayrı-ayrı səslərlə və bu səslər arasındakı interval münasibətləri ilə göstəririk. Üstəlik biz bu nümunələri metsosoprano açarında təqdim edərək, milli musiqimizin aparıcı aləti olan tarda belə məsələlərin həllinə cəhd etmək istəyirik):

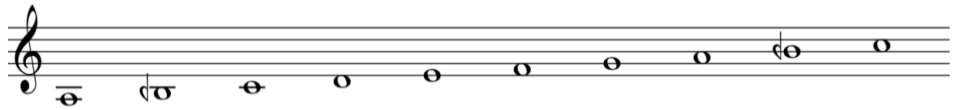


Bu nümunədə isə, yuxarıda adını çəkdiyimiz yarımpərdənin Bayatı-Qacardakı yerini göstərmək üçün si bemol mayəli muğamın tonikasından əvvəl gələn lya səsini 1/4 ton bəm göstərdik. Bu pərdə öz funksiyasını Çahargahda da göstərir. Azərbaycan tarının bəm registrində, yəni kiçik oktavada bu pərdə mövcuddur və həm Çahargah, həm Şur çalarkən, sarı simdə məhz bu pərdədən istifadə olunur. Ancaq ağ simdə, yəni bir oktava zildə həmin funksiya pozulur. Əgər Azərbaycanda bir zamanlar mövcud olmuş, ancaq sonradan gərəksiz bir şəkildə kəsilib atılmış həmin pərdə, yəni tarın 1-ci oktavasındakı lya ilə lya bemol səslərinin ortasındakı mikroton rəsmi şəkildə bərpa edilərsə, o zaman Bayatı-Qacarın da, Dügahın da, Zəmin-Xaranın da əsl mahiyyəti ortaya çıxar və onların ən azından xarakter və tembr etibarilə tam olaraq Rast ailəsinə daxil olmadığı məlum olar.

Bütün bunlar əslində zənginlikdir. Yəni Azərbaycan muğamları bütün Şərq muğamları kimi daxili incəliyə, məqam və səsdüzümünün çoxluğuna, onların arasındakı ilk baxışda (daha doğrusu, müntəzəm temperasiyalı quruluş nöqteyi-nəzəriylə) görünməyən prinsipial fərqlərə sahibdir. Ancaq bu zənginliyi əldə etmək üçün, ümumşərq muğam-məqam prinsiplərini əsas götürmək və onlardan faydalanmaq lazımdır. Çünki Azərbaycan muğamının kökü, əsli və mayası Yaxın və Orta Şərqin məqam incəsənətində yatır. Onu oyandırmaq və diriltmək çox vacibdir.

Düşünürük ki, İranda mövcud olan Bayatı-Türk muğamı yaxın zamanlara qədər Azərbaycanda da mövcud olmuşdur. Lakin onun Bayatı-Qacara çevrilməsi təkcə ad dəyişkənliyi ilə bitməmiş, mahiyyət və ahəng dəyişkənliyi ilə də nəticələnmişdir. Bayatı-Türkü İran-fars muğamı, Bayatı-Qacarı isə Azərbaycan-türk muğamı zənn edənlər onların sadəcə, adlarına baxsalar, çox mətləblər aydın olar.

İndi isə do mayəli bayatı-türk məqamının düşündüyümüz şəkildə tərtib edilən səs qatarını diqqətə çatdırmaq istərdik:



Göründüyü kimi, burada ilk səs tonika, do səsi deyil, ondan kiçik tersiya aşağı olan lya səsidir. Çünki gəlinən qənaətlərə görə, bu səs bayatı-türk məqamının əsas yarım kadanslarından biridir və məqamın mahiyyətini çatdırmaq nöqteyi-nəzərindən açar rolunu oynayır. Səsqatarının ikinci pilləsi isə, si kommadır. Bu səs, yuxarıda da deyildiyi kimi, həm Bayatı-Türkü, həm Bayatı-Qacarı, həm də Dügahı rast ahəngindən ayırır. Biz burada Bayatı-Qacarın da, Dügahın da adlarını muğam olaraq deyil, məhz məqam olaraq çəkirik. Elə buna görə də səsdüzümünü do mayəli götürərək, müxtəlif tonallıqlarda ifa edilən bu muğamların ümumi məqam əsaslarını da məhz bu səs qatarında ifadə etmiş oluruq.

Ancaq hər zaman dediyimiz kimi, Şərq musiqi sistemində məqamlar tonallıqlara tabedir. Bu prinsip yalnız o zaman pozula bilər ki, məqamların quruluşu bərabər temperasiyalı sistemə əsaslansın. Bu zaman istənilən muğamı istənilən

səsdən ifa etmək olar ki, biz bunu kökündən yanlış bir amil olaraq görürük. Lakin məqam sistemi qeyri-bərabər temperasiyalı quruluşa əsaslanarsa, o zaman hər muğamın öz pərdəsi, öz tonallığı olmuş olur. Bir qədər fərqli düşünsək, aydın olar ki, əgər muğamlar və məqamlar müntəzəm temperasiyalı sistemə əsaslansa, o zaman məsələn, sol mayəli Rastla re mayəli Rastın nə fərqi olur? Necə ki, bərabər temperasiyalı sistemə keçdikdən sonra Azərbaycan muğam ifaçılığında Rastla Mahurun heç bir prinsipial fərqi qalmadı. Fərq ancaq xanəndənin səs diapazonu ilə bağlı ola bilər ki, bu da nəzəri cəhətdən heç nəyi dəyişmir. Ancaq nəzərə alsaq ki, məsələn, bütün Şərqə Rastın üçüncü pilləsi 1/4 bəmdir, o zaman onun Mahurdan prinsipial və nəzəri fərqi ortaya çıxacaqdır.

Muğamları, sadəcə, ümumi tembrinə, oxunan qəzəllərə, səs diapazonuna və dinamikaya görə bir-birindən ayırmaq qeyri-ciddi və əsası olmayan bir anlayışdır. Bir daha vurğulamaq istəyirik ki, ayrı-ayrı dəstgahlar şəklində oxunan, ancaq quruluş və mahiyyət etibarilə bir-birindən, sadəcə, tonallıqlara görə ayrılan muğamların yaranmasına səbəb məhz müntəzəm temperasiyalı quruluşdur. Mikrotonlar adı kimi kiçik və çoxları üçün əhəmiyyətsiz bir şey kimi görünə bilər. Ancaq cəmi 12 səsdən ibarət olan bir oktava daxilində onların funksiyaları çox incə, zəngin və çoxcəhətlidir. Məsələ, mikrotonların özlərində deyil, onların başqa səslərlə interval münasibəti zamanı yaratdıqları melodik fərqlilikdə və orijinal ahəng prinsiplərindədir. Deməli, qeyri-müntəzəm temperasiyalı quruluş Şərq musiqisinin canı, özəlliyi və əsas simasıdır. Bunu inkar etmək sadəcə olaraq, mümkün deyil.

ƏDƏBİYYAT:

1. Adıgözəlzadə, H.Ə. Üzeyir Hacıbəyov və onun müasirlərinin fəaliyyətinin etnomusiqişünaslıq aspekti. URL: http://www.musigi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=328&page=4
2. Həsənov, H.H. Azərbaycan qarmonunda 4/1 tonların tətbiqi məsələləri. / Türksoylu xalqların musiqi mədəniyyətinin tədqiqi problemləri // XVII Beynəlxalq elmi-praktik konfransın materialları. – Bakı: ADMİU, – 2018, – 292 s.
3. Bağırova, S.Y. Azərbaycan muğamı. Məqalələr, məruzələr, tədqiqatlar. II cild. – Bakı: Elm, – 2007, – 152 s.
4. Hüseynova, L.Ş. Milli musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi istiqamətləri və perspektivləri// Azərbaycan Milli Musiqi Alətlərinin Patentlə Mühafizəsi (Elmi-praktik konfransın materialları əsasında hazırlanıb). Tərtib və layihə rəhbəri: Şərif Kərimi. – Bakı: Patent və Əmtəə Nişanları Mərkəzi, – 2017, – 172 s.

Fakhraddin BAKHSALIYEV
Doctor of Philosophy in Philology,
Associate Professor of the Azerbaijan National Conservatory

ON SOME FORGOTTEN MUGHAMS (“NĒVA”, “BAYATI-TURK”)

Abstract: *The article discusses the mughams "Neva" and "Bayati-Türk" that were removed from the Azerbaijani mugham repertoire starting from the first decades of the*

last century due to various objective and subjective reasons. It is noted that as a result of the vulgar ideological attacks of the Soviet era, these mughams were excluded and gradually forgotten because they had an irregularly tempered makam structure.

Keyword: *Mugham, Nava, Bayat-Turk, microtone, temperament, resin, singer, Turkish, Iranian, performance*

Фахраддин БАХШАЛИЕВ
Доктор философии по филологии,
Доцент Азербайджанской Национальной Консерватории

О НЕКОТОРЫХ ЗАБЫТЫХ МУГАМАХ («НАВА», «БАЯТЫ-ТЮРК»)

Аннотация: *В статье рассматриваются мугамы «Нава» и «Баяты-Тюрк», которые в силу различных объективных и субъективных причин были исключены из азербайджанского мугамного репертуара, начиная с первых десятилетий прошлого века. Отмечается, что в результате вульгарных идеологических нападок советской эпохи, эти мугамы были маргинализированы и постепенно забыты, поскольку имели неравномерно темперированную структуру*

Ключевые слова: *Азербайджанские мугам, мугам Нава, мугам Баяты-Тюрк, микрохроматика, инструмент тар*

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

Əhsən RƏHMANLI
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru
E-mail: ahsanrahmanli@mail.ru

Elçin NAĞIYEV
Əməkdar müəllim, AMK-nın baş müəllimi
Ünvan, Yasamal ray., Ə.Ələkbərov küç. 7
E-mail: elçin-naqiyev@mail.ru

DOI: 10.62440/AMK2025-1.s.58-73

ƏHMƏD BAKIXANOVUN YARADICILIQ PORTRETİ

Xülasə: *Məqalədə ustad tarzən-pedaqoq kimi çalışaraq, ansambl rəhbəri kimi geniş yaradıcılıq işlərilə məşğul olmuş, milli musiqimizin inkişafında misilsiz xidmətlər göstərərək mədəniyyət tariximizdə dərin iz salmış Əhmədağa Bakıxanovun həyat və fəaliyyəti öz əksini taparaq geniş şərh olunur. Burada onun ansamblın yaradıcısı kimi hazırda ustadın adını daşıdığı ansamblın işindəki müəyyən xüsusiyyətləri, üslubu, repertuar məsələləri, radioya lent yazıları, televiziya çəkilişləri haqqında da məlumat verilir və ustadın yetirmələrinin adları çəkilir. Məqalədə həmçinin Ə. Bakıxanovun yazıb özündən sonra qiymətli vəsait kimi bizə ərməğan etdiyi bir neçə məqalə və kitabları barədə bilgi ilə də tanış olmaq mümkündür.*
Açar sözlər: *Əhməd Bakıxanov, tar, ansambl, yaradıcılıq işi, ustad, muğam, yetirmələr*

Azərbaycan tar ifaçılığı sənətinin məhsuldar çalışan görkəmli nümayəndələri, ustadları olmuşdur. Onların hər biri şərəfli ömrünü milli musiqiyə həsr edərək ləyaqətlə xidmət göstərmiş, bu sahənin inkişafında misilsiz rol oynayaraq adlarını milli mədəniyyət tarixinə yazmışlar. Onlardan biri bu gün də unudulmayan, daim hörmətlə anılan, yubileyləri qeyd olunaraq tədbirlər və yaradıcılıq gecələri keçirilən Əhməd Bakıxanovdur.

Əhmədağa Məmmədrza oğlu Bakıxanov 1892-ci il sentyabrın 5-də Bakıda anadan olmuşdur. O, ilk təhsilini 1905-ci ildə İranın Rəşt şəhərində mollaxanada almışdır. 1908-ci ildə İranın məşhur incəsənət xadimi, Şərqin böyük xanəndəsi Əbülhəsən xan İqbal Azər Soltandan (1871-1970) musiqi təhsili almağa başlayan 16 yaşlı Əhməd özünü çox qabiliyyətli şagird kimi göstərmiş, bu yaşda qısa müddətdə tar çalmağı öyrənmişdir. 1912-ci ildə Bakıxanovlar ailəsi Rəştdən Bakıya köçür. Əhmədağa əvvəl Səadət adlanan məktəbə daxil olur, orada 5 il oxuduqdan sonra şəhər məktəbinə keçir və sonra mühasibat kursunda oxuyur. O, imkan tapıb öz dövrünün görkəmli musiqi xadimlərindən Məşədi Məmməd Hüseynov, Ələsgər Abdullayev, Cabbar Qaryağdıoğlu, Ağabala Ağasəid oğlu, İslam Abdullayev, Seyid Şuşinski, tarzənlərdən Qarabağlı Zeynal, Şirin Axund-

ov, Qurban Pirimov kimi ustadların yanına gedər, onların ifaçılıq bacarığına diqqət yetirər və bu minvalla təcrübə əldə edərdi. 1919-cu ilədək atasının himayəsində yaşayan Ə. Bakıxanov onun vəfatından sonra müstəqil həyat yoluna qədəm qoyur və əmək fəaliyyətinə başlayır. O, 1920-ci ildə Ərzaq Komissarlığının yenicə açılmış kursuna daxil olur və həmin il oranı bitirir [11, s. 8-9].

Tardan bir an da olsun ayrı düşmək istəməyən bu gənc 1920-ci ildən Bakıda musiqi məclislərində, konsertlərdə ifa etmişdir. O, 1922-1925-ci illərdə evlərdə tar dərsi deyərək cüzi qazancla güzəran keçirmişdir. Ə. Bakıxanov 1926-cı ildən etibarən Bakıdakı 1 saylı orta məktəbdə işləməyə başlayır. Bununla yanaşı o, 27 saylı sovet məktəbində, Xəzər Gəmiçiliyi İdarəsinin dənizçilər klubunda, Əmircan kənd klubunda, neftçilərin Sabunçu qəsəbəsindəki mədəniyyət sarayında və digər yerlərdə təşkil olunmuş bədii özfəaliyyət dərnəklərinə rəhbərlik etmişdir. Deməli o, ustadlardan əxz etdiyi sənəti gənclik illərindən sənətsevərlərə öyrətməyə başlamış və bu sahənin geniş təşəkkül tapıb inkişaf edərək çiçəklənməsinə çalışmışdır.

1927-ci ildə Azərbaycan SSR Radio Verilişləri Komitəsinə işə dəvət olunaraq solist sifəti ilə burada xidmət edərkən onun çıxışları hələ o zamandan ictimaiyyətin diqqətini cəlb etmişdi. Bu vaxtlar onun həyatında dönüş yaranmışdı. Həmin vaxt o, Üzeyir Hacıbəyovla tanış olmuşdu. Ə.Bakıxanov böyük bəstəkar haqqında xatirələrində bu görüşə xüsusi qiymət verərək yazır: "*Sevimli bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəyovla ilk görüşüm 1927-ci ildə "Ədəbiyyat cəmiyyəti"ndə olmuşdur. Bir gün Hacıbəyov "Çahargah" muğamının hissələri haqqında həmin cəmiyyətdə musiqi həvəskarlarına məruzə edirdi. Mən də bu cəmiyyətdə muğamatın hissələri haqqında danışdım". Bu ilk tanışlıq uğurlu olur. Ə.Bakıxanovun qabiliyyəti, xalq musiqisini, muğamları incəliklərinə qədər bilməsi, habelə ustalıqla tar çalması Ü.Hacıbəyovun xoşuna gəlir və onu 1930-cu ildə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında muğamat dərsi deməyə dəvət edir* [11, s. 11-12].

Ü.Hacıbəyli bütün musiqi xadimlərinə, muğam bilicilərinə, yaradıcı adamlara dərin hörmətlə yanaşır, onların öz işində yaxşı, layiqli çalışması üçün münbit şərait yaradırdı. Belə sənət adamlarının sırasında Əhməd Bakıxanov da var idi. O, Əhmədağa Bakıxanova muğam bilicisi, ifaçı kimi xüsusi dəyər verirdi. Odur ki, onun muğamın tədrisilə məşğul olmasının nə dərəcədə əhəmiyyətli olmasını bildiyi üçün bu işə cəlb etmişdi. Beləliklə, həmin dövrdən Ə.Bakıxanov Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında tarın muğam tədrisi ilə məşğul olmuşdur.

Ü.Hacıbəylinin təşəbbüsü ilə yeni yaradılmış konservatoriyanın xalq çalğı alətləri şöbəsində dərs deməyə dəvət olunan ilk müəllimlər sırasında olan Ə.Bakıxanov muğamların tədrisində mühüm rol oynamışdır. O, pedaqoji fəaliyyətə başlayarkən, tələbələrə cəmi beş muğam öyrədilirdi: Rast, Şur, Segah, Çahargah, Bayatı-Şiraz. Əsası yeni qoyulmuş təhsilin ilk dövrlərində belə vəziyyətlə razılaşmaq olsa da, sonralar dərs proqramını genişləndirmək lazım gəlir. Ü.Hacıbəylinin təklifi ilə Ə.Bakıxanov muğamların yeni tədris proqramını tərtib edir. Yeni

proqrama Mahur-hindi, Bayatı-Qacar, Dügah, Hümayun, Nəva, Rahab, Şahnaz, Bayatı-kürd, Dəşti, Mirzə-Hüseyn segahı və Zabul-segah kimi muğamlar əlavə olunur. Proqramın yeniliklərindən biri də o idi ki, eyni zamanda muğamların dəraməd (giriş) və rəngləri də öyrədilirdi [10, s. 15-16].

Məlum olduğu kimi Ə.Bakıxanov müəllim kimi işə başladığı ilk dövrlərdən xüsusi fəallıq göstərmiş və ardıcıl olaraq pedaqoji işdə nailiyyətlər əldə edərək muğamların tədrisini daha da zənginləşdirmişdir. O, daha sonra 1 saylı Dövlət Musiqi Texnikumunda tar sənəti üzrə muğamdan dərs demişdir. Həmin texnikum 1953-cü il dekabr ayından Asəf Zeynallı adına Orta İxtisas Musiqi Məktəbi statusu ilə fəaliyyətini davam etdirmiş və Ə.Bakıxanov yenə burada pedaqoji fəaliyyətdə olmuşdur. O, ömrünü tarın, muğamların tədrisinə, təbliğinə, daha geniş təşəkkül taparaq inkişaf etməsinə, ansambl işinə, bütünlükdə isə milli musiqimizin daha zəngin hala gətirilməsinə həsr etmişdir. Əhmədağa müəllim əsl muğam bilicisi olaraq daim bu janrın keşiyində dayanmışdır.

Respublika tarzənlərinin yetkin dəstəsini təşkil etmiş ən görkəmli tarzənlər: Əliağa Quliyev, Baba Salahov, Adil Gəray, Orxan Orxanbəyli, Kamil Əhmədov, Əlikram Hüseynov, Həbib Bayramov, Azər Mustafayev, Nicat Məlikov, Əhsən Dadaşov, Sərvər İbrahimov, Firudun Yarməmmədov və başqaları Ə.Bakıxanovun yetirmələri olub. Eyni müəllimdən dərs alsalar da onların hər birinin öz çalğı üslubu olub [10, s. 20-21]. Adları çəkilən həmin tarzənlərin hər biri milli musiqi dünyamıza öz layiqli töhfələrini vermiş, ifaçılıqda və tədrisdə mühüm işlər görmüşlər.

Azərbaycan bəstəkarlarının püxtələşməsində də Ə.Bakıxanovun rolu az deyildi. Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının xalq musiqisi üzrə Üzeyir bəyin sinfində təhsil alan bəstəkarlar uzun illər Azərbaycan məqam əsaslarını mənimsəyərkən Ə.Bakıxanovun çalğısından istifadə etmişlər. Azərbaycan SSR incəsənət xadimi (sonralar SSRİ xalq artisti – Ə.R., E.N.) Arif Məlikov Ə.Bakıxanovun tar sinfində dərs alıb, ondan muğamları dərindən öyrənib [10, s. 21]. Həqiqətən bu insan böyük sənət xadimlərinin yetişməsi, bütünlükdə isə milli musiqimizin inkişafı yolunda misilsiz xidmət göstərmişdir.

Tarın muğam tədrisilə məşğul olan Mirzə Fərəcin (1847-1917), Məşədi Həsənin, Mirzə Mansurun, Ənvər Mansurovun (1917-1941) və Bəhram Mansurovun (1911-1985) hər birinin öz yolu, üslubu, öz məktəbi olmuşdur. Ə.Bakıxanovın da tarın tədrisində öz ifa forması, tutumu, qaydaları vardı. Asəf Zeynallı adına Orta İxtisas Musiqi Məktəbində çalışdığı uzun illər ərzində onun xeyli yetirmələri olmuşdur. Yuxarıda adları qeyd olunanlardan başqa onun kamil, ifaçılıqda və pedaqoji sahədə yüksək səviyyədə çalışan başqa tələbələri də olub. Akif Novruzov, Əvəz Rəhmətov və Faiz Məcidovun adı xüsusi hörmətlə çəkilməlidir. Onlar Ə.Bakıxanovdan muğamın sirlərini, ifa qaydalarını, bu janrın bütün incəliklərini böyük həvəslə, nizamla, ehtiramla, dərin məhəbbətlə öyrənərək ustadın məktəbinin layiqli nümayəndəsi kimi ifaçılıqda və pedaqoji sahədə mühüm işlərə

imza ataraq çox böyük işlər görüblər. Nümunə olaraq böyük ustad, dərin muğam bilicisi kimi çalışaraq adını qeyd etdiyimiz musiqi tədrisi ocağında əsl tarzənlər ordusu yetişdirən K.Əhmədovun (1920-1996) adı xüsusi vurğulanmalıdır. Əhməd müəllimin sinfində dərs alanlar arasında ustadlığa yiyələnənlərdən bu günümüzə qədər gəlib çıxanlar da vardır. Bu sırada Elxan Müzəffərovun adını çəkmək yerinə düşər. O, ali və orta ixtisas musiqi məktəblərində çalışaraq Ə.Bakıxanov məktəbini yaşatmış, tələbələrə öyrətmiş və bu məktəbin gələcək davamçılarını yetişdirmişlər. Bu baxımdan bütün belə işlərə baş qoşub araşdırdıqca Ə.Bakıxanovun pedaqoji sahədə də böyük xidmətləri bir daha gözlərimiz qarşısında canlanır.

Bu sətirlərin həmmüəlliflərindən biri Elçin Nağıyev özü də Ə.Bakıxanov məktəbinin davamçısı sayıla bilər. Belə ki o, Asəf Zeynallı adına Orta İxtisas Musiqi Məktəbindəki (hazırda AMK nəzdində Bakı Musiqi Kolleci) təhsil illərində E.Müzəffərovdan dərs alaraq muğam ifaçılığına və bu janrın tədrisinə yiyələnmişdir. Hazırda muğam bilicisi kimi tanınan, tarın tədrisində çalışan Vamiq Məmmədəliyev və Valeh Rəhimov Ə.Bakıxanovun sinfində təhsil almasalar da, bu ustadın sənətindən, ifa və dərs keçmə qaydalarından, çalıb yadigar qoyduğu klassik muğamlardan, söz-söhbətlərindən, mülahizələrindən, tövsiyələrindən layiqincə bəhrələniblər.

Muğam tədrisində vaxtilə proqrama Nəva-Nişapur daxil edilməmişdir. Ə.Bakıxanov bu muğamı dəstgah halında dərindən bilir və ifa edirdi. O, proqramdan kənar olaraq öz tələbələrinə böyük həvəslə həmin muğamı da öyrədirdi. Deməliyik ki, ustad sanki gələcəyi, bu günü görürdü. İndi Nəva-Nişapur muğamı ali musiqi təhsili müəssisələrinin magistr pilləsi üzrə öyrədilir və hətta onu xanəndələr də oxuyur. İllərdir ki, həmin muğamı E.Müzəffərov və xalq artisti, professor V.Məmmədəliyevdən eşitmişik. Əhməd müəllimin ifa etdiyi Nəva-Nişapur da maqnitofon lentləri vasitəsilə günümüzə gəlib çatıb. Hazırda "YouTube" portalında da yayımlanır. Ustadın bu muğamı qiymətli, çox dəyərli, gərəkli vəsait, yadigar kimi bizə ərməğan etməsi öz töhfəsini verməkdədir. Xalq artisti, dosent Ənvər Sadıqov 2017-ci ildə Azərbaycan Milli Konservatoriyasında magistr təhsilini başa vurarkən dissertasiya işində Nəva muğamını milli qarmonumuzun texniki imkanları, ecazkar səs çalarları və tembrinə uyğun olaraq böyük ustalıqla ifa etmişdir.

Ə.Bakıxanov hələ 1930-cu illərdə Azərbaycan Dövlət Dram Teatrında tamaşaya qoyulan "Şahnamə" pyesinin bədii tərtibatı üçün səciyyəvi musiqi parçaları vermişdir. Bunların içərisində "Səlami", Mahur muğamı əsasında bəstələnmiş müqəddimə, "Çahargah rəngi" və bir neçə rəqs melodiyası var idi. Ə.Bakıxanov Məmməd Səid Ordubadinin "Dumanlı Təbriz" pyesinin musiqi tərtibatına öz tövsiyələri ilə kömək etmişdir (Səttarxan mücahidlərinin xoru və rəqs musiqisi bu qisimdəndir) [10, s. 29-30].

Onu da qeyd edək ki, Ə.Bakıxanov “Azərbaycan xalq rəngləri” (1964), “Azərbaycan ritmik muğamları” (1968), “Muğam, mahnı, rəng” (1975) kimi not nəşrlərinin və müxtəlif illərdə mətbuatdakı müsahibələri əsasında tərtib olunmuş “Ömrün sarı simi” (1985) kitabının müəllifidir.

Ə. Bakıxanovun ifası ilə instrumental muğamlardan – Rast, Şur, Bayatı Şiraz, Segah-Zabul, Rahab, Şüştər, Hümayun, Şahnaz muğamları bəstəkar Nəriman Məmmədov tərəfindən nota salınaraq çap olunmuşdur. Ə.Bakıxanovun mənzilində muzey yaradılaraq burada ustad tarzənin xalq çalğı alətlərindən ibarət zəngin kolleksiyası nümayiş olunmaqdadır.

Ə.Bakıxanova 1943-cü il iyunun 17-də Azərbaycan SSR əməkdar müəllimi, 1964-cü il dekabr ayında Azərbaycan SSR əməkdar incəsənət xadimi, 1973-cü il martın 23-də Azərbaycan SSR xalq artisti fəxri adları verilmişdir. O, 1946-cı il fevralın 25-də şərəf nişanı ordeni ilə təltif olunmuşdur. Ustad tarzən 1973-cü il martın 26-da dünyasını dəyişmiş və İkinci Fəxri Xiyabanda dəfn olunmuşdur. 1994-cü ildə onun 100 illiyinə həsr olunmuş tələbə və gənclərin tar alətində muğam ifaçılığı üzrə respublika müsabiqəsi keçirilmişdir.

Azərbaycan radiosu yaradılanda (1926) görkəmli bəstəkar Müslüm Maqomayev (1885-1937) 1927-ci ildə radionun musiqi redaksiyasına baş redaktor təyin olunur. O, həmin ildə tarzən Ə.Bakıxanovu radioya əməkdaşlığa dəvət edir. Burada solist kimi çalışan Ə.Bakıxanov tezliklə geniş dinləyici kütləsi arasında tanınır [8, s. 24]. Radioda çalışması, müntəzəm ifalar onun yalnız məsuliyyətini artırmır, həm də sənətkarlığını daha da formalaşdıraraq inkişafa aparırdı. Burada təbii ki, onun repertuarı da zənginləşirdi.

1929-cu ildə M.Maqomayev Ə.Bakıxanova radio verilişləri komitəsində xalq çalğı alətləri ansamblı yaratmağı tövsiyə edir. O, məmnuniyyətlə bu təkliflə razılaşır, “Solistlər” adlı ansamblı təşkil edir və həmin kollektiv bir müddət bu adla fəaliyyət göstərir. O öz dövrünün istedadlı insanları və fədakar musiqiçilərini ətrafına toplayaraq həvəslə işə başlayır, heyətin tərkibinə dörd tar (beşinci özü idi), dörd kamança, bir qarmon, bir klarnet, iki balaban (biri solist, biri dəmkeş), bir nağara və bir qaval ifaçısı daxil edir. Həmin vaxtlar radioda canlı ifalar, birbaşa yayımlar əksəriyyət təşkil edirdi, yəni hələ lent yazılarından istifadə olunmurdu. Repertuarı muğamlar, muğam dəramədləri, rənglər, diringilər, xalq oyun havaları zənginləşdirirdi. Həmin ansambl o dövrün tanınan xanəndələrini müşayiət edirdi. Sonralar isə radioda səsləndirmək, fonda daxil etmək üçün istər xanəndələr və istərsə də ansambl üçün xüsusi proqramlar hazırlanırdı. Ü.Hacıbəyli Ə.Bakıxanovun yaratdığı ansambla xeyir-dua vermiş, nəzarətə götürmüş və onlara daim qayğı göstərmişdi. Ansamblın ideya-sənətkarlıq cəhətdən, bədii xüsusiyyətlər baxımından formalaşmasında, bacarıqlı ifaçılara, zəngin və rəngarəng repertuara malik olmasında musiqimizin hamisi olan dahi bəstəkar Üzeyir bəyin təqdirəlayiq əməyi olmuşdu.

O dövrdə yeni yaranan xalq çalğı alətləri ansamblının fəaliyyət göstərməsinin əsas təminatçısı, gücü, qüvvəsi Ə.Bakıxanov idi. Onun xalq musiqisini, klassik muğamları dərindən bilməsi ansamblın ayaq tutub yeriməsi, kövrək addımlarını daha da möhkəmləndirməsi, püxtələşib tanınaraq geniş fəaliyyət göstərməsi və uzunömürlü olmasında böyük rol oynadı. Bu ansamblın bütün çıxışları xalqın ürəyincə idi. İnsanlar ansamblın konsert saatlarını səbirsizliklə gözləyir, müntəzəm izləyir, diqqətlə dinləyir və zövq alırdılar. Cəsarətlə qeyd etməliyik ki, muğamların, dəramədlərin, təsniflərin, rənglərin milli musiqi nümunələrinin, xalq mahnılarının, el havalarının geniş şəkildə təbliğ olunub daha da inkişaf taparaq cəmiyyət tərəfindən sevilməsində bu ansamblın böyük rolu olmuşdur.

İlk dövrdə ansambl Şərq ölkələri üçün də konsertlər verir, musiqi folklorumuz və həm də Azərbaycan bəstəkarlarının yeni bəstələdikləri əsərlərlə əcnəbi xalqları tanış edirdi. Ansambl tarzənlər – Əmrulla Məmmədbəyli, Xosrov Məlikov, Ağası Məşədibəyov, Orxan Orxanbəyli, kamança ifaçıları - Hafiz Mirzəliyev, Qılman Salahov, məşhur qarmonçalan Əhəd Əliyev (Kor Əhəd), qavalçalan Xalıq Babayev və başqa təcrübəli musiqiçilərdən ibarət idi. İlk konsertlərin proqramı klassik muğamlarımızdan Rast, Şur, Segah, Çahargah, Hümayun, Mahur-hindi, Bayatı-kürd və s. muğamları, onların əsasında yaradılan instrumental melodiyaları – Dəraməd, Rəng, Diringələri əhatə edirdi. Muğamları ansamblın müşayiətilə Cabbar Qaryağdıoğlu (1861-1944), Hüseyn Kazımov, Həqiqət Rzayeva (1907-1969), Haşım Kələntərli (1899-1984), Yavər Kələntərli (1902-1979), Cahan Talışinskaya (1909-1967) və başqa xanəndələr oxuyurdular [14, s.12]. Əhmədağa müəllim konsertlərdə ayrı-ayrı alətlərə, həmçinin Əhəd Əliyevin (1893-1942) qarmon solosuna da yer verərdi. Əhədin hər bir solo ifası marağa səbəb olur, müğənniləri müşayiəti isə xüsusi əhəmiyyət daşıyırdı.

Əhəd Əliyev 1934-cü ilə qədər həmin ansamblın solisti olur. İllərlə "Solistlər" ansamblının ifaları birbaşa yayımlanmışdı. İnstrumental musiqi ifa edilir, xanəndələrin müşayiəti təmin olunurdu. Bu canlı ifalar, zəngin proqramlı konsertlər sənətkarların sənət səviyyəsini artırır və onların peşəkarlığını yüksəldirdi [12, s. 56]. Ə.Əliyev ümumxalq məhəbbəti qazanmış, qarmonu cəmiyyətə sevdirmiş bir sənətkar kimi Ə.Bakıxanovun da gözündə, zövqündə nadir ifaçı idi. Əhmədağa müəllim qarmonun səslənməsini, dəyərli, təsirli tembrini duyur, çalarlarının xalqla doğmalaşdığını hiss edir, Əhəd kimi böyük bir sənətkarın usta, layiqli və ecazkar ifasında cəmiyyətə çatdırılmasına nail olurdu.

Radionun həmin ansamblı 1937-ci ilə qədər fasiləsiz, sanballı və səmərəli çalışmışdı. Fəaliyyətin dayanmasına səbəb həmin ildə Ə.Bakıxanov və onun qardaşı, mahir tarzən Məmmədxan Bakıxanovun (1890-1957) istintaqa cəlb olunması idi. 1937-ci ilin sərt repressiya küləkləri Bakıxanov qardaşlarının da həyatından yan keçməmişdi. Onları İran casusu olmaqda ittiham edirdilər. Məmmədxan həbs olunmuşdu, Əhmədağa isə nəzarətdə saxlanır və dindirilməyə çağırılırdı. 1938-ci ildə SSRİ-nin paytaxtı Moskva şəhərində Azərbaycan ədəbiyyatı və

incəsənəti ongünlüyü keçirilərkən səfərə göndərilənlər ora qatarla getmişdilər. Dövlət başçısı, Azərbaycan Kommunist Partiyası Mərkəzi Komitəsinin birinci katibi Mircəfər Bağırov da həmin qatarın xüsusi vaqonunda və nəzarətə götürülən kupedə gedirdi. O, Ü.Hacıbəylini öz yanına çağırıb söhbət apardığı zaman: – Moskvaya gedənlər arasında “solaxay” tarçalan da varmı? – deyə sual vermişdi. O, Ə.Bakıxanovu nəzərdə tuturdu. Ü.Hacıbəyli: – Xeyr – deyə cavab vermiş, vəziyyəti danışmış, həqiqəti demiş, Bakıxanovların günahsız olaraq istintaqa cəlb edildiklərini, İran casusu olmadıqlarını, Azərbaycan musiqisinə sədaqətlə və məhsuldar xidmət etdiklərini dövlət rəhbərinə söyləmişdi. M.C.Bağırov adyutantına dəftərində qeydiyyat aparmağı və Moskvadan qayıdandan sonra bu barədə məşğul olmaq üçün ona məlumat verməyi tapşırmışdı. Ü.Hacıbəylinin xeyirxahlığı öz nəticəsini vermiş, M.Bakıxanov həbsdən buraxılmış, Ə.Bakıxanovun istintaq işi ləğv olunmuşdu.

Bakıxanovların “İran casusu” adı altında repressiyaya məruz qalmasının səbəbi doğum tarixi ilə də əlaqədar idi. Əhmədağa və Məmmədxan Bakıxanovun uşaqlığı onların ailəsinin İranın Rəşt şəhərində yaşadıqları dövrə düşür. Atası Məmmədrza 1897-ci ildə ailəsi ilə İranın Rəşt şəhərinə köçərək ticarətlə məşğul olmuşdur. Məmmədrza musiqisevər adam idi, saz, tar çalar və astadan zümzümə edərdi. Oğulları Əhmədağa və Məmmədxan Rəştdə yaşayan ustad xanəndə Əbülhəsən Xan İqbal Azər Soltandan (1870-1971) musiqi dərsi almış, tar çalmağı öyrənmiş və muğamlarla tanış olmuşdular.

Ə.Bakıxanov Ü.Hacıbəylinin tövsiyəsi ilə 1941-ci ildə xalq çalğı alətləri ansamblı yaradıb. Deməliyik ki, əslində bərpa edib. Axı onun yaratdığı ansamblı 1937-ci il repressiya dövrünə qədər davam etmişdi. Ansambl xalq musiqi nümunələrini yüksək səviyyədə ifa edir, minlərlə dinləyicinin rəğbətini qazanır. Onun rəhbərlik etdiyi ansambl radioda, filarmoniyada, klublarda tez-tez çıxış edir, rayonlara qastrola gedirdi. Görkəmli xanəndələrdən Xan Şuşinski, Şövkət Ələkbərova, Sara Qədimova, daha sonra Töhfə Əliyeva, Arif Məmmədov və başqaları ansamblın müşayiəti ilə ilhamla çıxış edirdilər [9, s. 96]. Ə.Bakıxanovun rəhbərlik etdiyi ansamblın tərkibi dörd qrupdan ibarət olub. Birinci iki qrupda üç tarla saz və iki kamança var idi. Nəfəs alətləri qrupuna isə iki balaban, klarnet, zurna və tütək daxil edilmişdi. Nağara, dəf (qaval – Ə.R., İ.K.), şaq-şaq və qoşa nağara isə zərb alətləri qrupunda cəmləşirdi [10, s. 38].

“Əhmədağa müəllimin rəhbərlik etdiyi xalq çalğı alətləri ansamblının tərkibində daim dörd tarzən, üç nəfər kamança ifaçısı olmuşdur. Bunu kinoxronikadan və AzTV-nin çəkilişlərindən izləyib görmüşük. O, ritm səslənməsində daim laqqutu çalğı alətindən də istifadə edirdi. Laqqutunu daim ansamblın qoşanağara ifaçısı çalıb. Ə.Bakıxanovun sağlığında radio fonduna yazılan bütün lentlərdə və AzTV çəkilişlərində laqqutunun səsini eşidirik.

Xalq çalğı alətlərinin daxilində, xüsusilə muğamların ifasında tar və kamançanın rolu çox böyükdür. Buna görə də ansamblın tarzən dəstəsinə istedadlı

musiqiçilər – Əliağa Quliyev, Kamil Əhmədov, Əhsən Dadaşov, Sərvər İbrahimov, Azər Mustafayev cəlb olunmuşdu. Kamança dəstəsinin də ansambl tərkibində xüsusi rolu var. İfaçılıq məharəti yüksək Firuz Əlizadə, Mütəllim Novruzov və Məsumə Babayeva kamançanın məlahətli səsilə ansambla zinət veriblər. Nəfəs alətlərinin ən mahir ifaçıları bu ansamblda toplanmışdı. Nadir Axundov və Bəhruz Zeynalovun ustalığı bütün respublikamızda məlum idi. Zərb ifaçıları dəstəsində müxtəlif vaxtlarda Ağasüleyman İmanov, Çingiz Mehdiyev və Əli Bəşir oğlu yüksək ifaçılıq bacarığı göstərirdilər [10, s. 38].

Ə.Bakıxanov qarmon çalğı alətinin tembr xüsusiyyətlərinə, səslənməsinə daim diqqət göstərmişdir. Belə ki, o, istər 1929-cu ildə, istərsə də 1941-ci ildə yaratdığı xalq alğı alətləri ansamblının tərkibinə qarmonçalan da qəbul etmişdir. İlk heyətdə Əhəd Əliyev, ikinci kollektivdə isə qarmonu Teyyub Dəmirov səsləndirmişdir. T.Dəmirov rəqs havaları, muğam dəramədləri, rəngləri və diringilər bəstələmək bacarığına malik idi.

Qeyd etmişik ki, ilk dövrdə radioda ansamblın ifası canlı olaraq birbaşa yayımlanırdı. Repertuarın rəngarəngliyi həm də ondan ibarət idi ki, dəramədlə rəng arasında, diringilərdən əvvəl ayrı-ayrı çalğı alətləri ifaçıları solo çalırdılar. Həmişə də Ə.Əliyevin çox mükəmməl, mahir ifaçı olması nəzərə alınırdı. Həqiqətən Ə.Bakıxanov onun sənətinə çox yüksək dəyər verirdi. Əhəd bütün muğamları əla səviyyədə təqdim edirdi.

Əhməd Bakıxanov yazır: "Əvvəllər Radio və Televiziya Komitəsində canlı konsertlər təşkil olunurdu. Belə konsertlər ifaçının, müğənninin nəyə qadir olduğunu aşkara çıxarmaqda mütəxəssislərə, dinləyicilərə kömək edirdi" [5, s. 9]. Əhməd müəllim yaradıcı musiqiçilərə daim rəğbətlə yanaşırdı. O, ansamblın repertuarında Teyyub Dəmirovun muğam dəramədləri və rənglərindən istifadə edirdi [7, s. 67]. Sonrakı mərhələdə onun ansamblında daha çox fəaliyyət göstərən qarmonçalan Musa Həsənov olmuşdur.

Tədricən ansambla yeni ifaçılar qəbul edilir, yaradıcılıq imkanları genişlənir və repertuarda müntəzəm dəyişiklik edilirdi. Bu ansambl Sovet respublikaları üçün də maraqlı proqramla konsertlər verməyə başlamışdı. Ə.Bakıxanov gənc çalğıçıları və müğənniləri də ətrafına toplayır, ansambla cəlb edir, onlarla yaradıcılıq işi apararaq püxtələşmələrinə və sənətdə öz yerlərini tapmalarına imkan yaradırdı. Yeni ifaçılar, təzə repertuar ansamblın pərəstişkarlarını, dinləyiciləri daha da artırırdı. Xüsusilə Şövkət Ələkbərova, Fatma Mehrəliyeva, Tükəzban İsmayılova kimi müğənnilərin, Əliağa Quliyev, Həbib Bayramov, Sərvər İbrahimov kimi istedadlı tarzənlərin, pianoçu Ruxsarə Mirzəbəyova, klarnetçalan Nadir Axundov, tütək-balabançalan Həsən Məhərrəmov, dəmkeş-balabançı Ənvər Abdullayev, nağaraçı Əli Bəşiroğlu və qoşanağaraçalan Azər Əliyev kimi gənc musiqiçilərin ansambla qəbul edilməsi çox yaxşı, fərəhli və sevindirici hal idi.

Ə.Bakıxanovun idarəsi ilə ansamblın repertuarı o dövrdə Azərbaycan bəstəkarlarının müxtəlif mövzulu, həmçinin əməyi, zəhməti, hünəri, qəhrəmanlığı,

vətəni tərənnüm edən mahnıları ilə zənginləşirdi. Bəstəkarlar həmin ansamblla müntəzəm yaradıcılıq əlaqələrində idi. Bundan başqa proqramda xalq musiqisi nümunələri, cəmiyyətdə sevilən, el dilindən düşməyən mahnılar da özünə mühüm yer tuturdu. Bütün bunların müqabilində xalq çalğı alətləri ansamblının məharətli fəaliyyəti radio çərçivəsindən çıxaraq özünü geniş tamaşaçı auditoriyasında, konsert salonlarında və böyük səhnələrdə göstərdi. Ansambl əyalətlərə konsert səfərlərinə çıxdı və geniş proqramla çalıb-çağırdı. Bu tanınan mahir yaradıcı kollektivin çıxışları Lənkəran çayçıları, Quba, Xaçmaz meyvəçiləri, Şəki ipəkçiləri, Sabirabad, Saatlı, Ağdaş, Bərdə, Yevlax pambıqçıları, Şəmkir üzümçüləri və digər rayonlarımızın zəhmətkeşləri tərəfindən böyük məhəbbət və xüsusi rəğbətlə qarşılanırdı. İnsanlar ansamblın repertuarında instrumental melodiyalar, muğamlar, xalq və bəstəkar mahnılarını dinləyərək böyük zövq alırdılar. Əlbəttə, bu səfərlər həm də milli musiqimizin əsl təbliği idi. Ansamblın konsertlərini dinləyərək istedadlı gənclərin həvəslənib sənətə qədəm qoymaları başlanmışdı.

1941-1945-ci illər Böyük Vətən müharibəsi zamanı Ə.Bakıxanovun rəhbərlik etdiyi ansambl fəaliyyətini daha da genişləndirdirmişdi. Repertuara əsgərlərin döyüş ruhunu artıran vətənpərvər mahnılar da daxil edilmişdi. Ə.Bakıxanov bəstəkarlarla ansamblın əlaqəsini artırmışdı. Ü.Hacıbəylinin S.Vurğunun sözlərinə yazdığı “Şəfqət bacısı” mahnısının müğənnilərin ifasında xalq çalğı alətləri ansamblında səslənməsi çox gözəl və təsirli alınırdı. Odur ki, həmin mahnı ansambla şöhrət gətirmişdi. Vətənpərvərlik mövzulu əsərlərlə ansambl hərbi hospitallarda, cəbhəyə yaxın hərbi hissələrdə, fabrik, zavod, kolxoz və sovxozlarda müntəzəm konsertlər verirdi. Müharibə illərində ansambl Ü.Hacıbəylinin köməyi ilə “Yallı”, “Cəngi”, “Vətən nəğməsi”, “Sovet Azərbaycanı” (süita), “Tarantella” (Qaytağı) əsərlərini proqrama daxil edərək ifa etməsi bu kollektivin şöhrət və rəğbətini daha da artırmışdı. 1944-cü ildə Gürcüstanın Tbilisi şəhərində keçirilən Azərbaycan incəsənəti ongünlüyündə Ü.Hacıbəylinin “Cəngi” əsərini Ə.Bakıxanovun idarəsilə xalq çalğı alətləri ansamblı xüsusi şövq, məharət və vətənpərvərlik hissi ilə ifa etmişdi.

Azərbaycan xalq çalğı alətləri ansamblı təkcə müəyyən muğam və havanı çalmaqla öz işini qurtarmır, eyni zamanda istedadlı gənc xanəndələrin və həvəskar bəstəkarların meydana çıxmasında, onların tanınmasında mühüm rol oynamışdır. Bu ansambl xanəndələrdən Ağabala Abdullayev, Yaqub Məmmədov, Əlibaba Məmmədov, Mürşüd Məmmədov, həvəskar bəstəkarlardan Hacıbaba Həsənov, Habil Əliyev, Qulu Əsgərov və başqalarının tanınmasında az iş görməmişdir [9, s.96]. Cahangir Cahangirov, Fikrət Əmirov, Qəmbər Hüseynli və Əşrəf Abbasovun bu ansamblla yaradıcılıq fəaliyyətində olması repertuarın müntəzəm təzələnməsində xüsusi əhəmiyyət daşıyırdı. Bundan əlavə Əhməd müəllim bəzi musiqi həvəskarlarının mahnılarından da konsert proqramında istifadə edirdi [14, s.14-15].

Ə.Bakıxanovun yetirməsi Adil Gəray da 1940-cı ildən vokal əsərlər yazmağa başlamış və mahnıların ifası üçün öz ustadı ilə sıx əlaqə qurmuşdu. Onun

yazdığı "Alagöz", "İnsaf eylə", "Laylay" və "Yar gəlmiş idi" mahnıları müğənnilər Ə.Bakıxanovun rəhbərlik etdiyi ansamblın müşayiətilə radioda və səhnə konsertlərində oxuyurdular. O zamandan indiyə qədər belə mahnılar milli radionun fondunda qorunur. 1956-cı il martın 12-də ansamblın konserti Moskva radiosu ilə verildi. Bu münasibətlə paytaxt radiosunun baş musiqi verilişləri redaksiyası adından RSFSR-in əməkdar incəsənət xadimi, professor Q.İ.Litinski yazdığı rəyi Bakıya göndərmişdir. Orada göstərilirdi ki, ansambl geniş dinləyici kütlələri arasında xalq musiqisinin ən yaxşı nümunələrini təbliğ etməkdə çox iş görür və onun geniş, rəngarəng musiqi yaradıcılığı təqdirəlayiqdir [10, s. 40].

Bir kollektiv rəhbəri, yaradıcı sənətkar olaraq Əhməd müəllim bütün konsertləri ansamblın ifasında instrumental musiqi ilə başlayırdı. Bu musiqi dəraməd, rəng və hər hansı bəstəkarın instrumental əsəri də ola bilərdi. Nümunə kimi deyək ki, 1960-cı illərin II yarısında o, öz ansamblı ilə Şəfiqə Axundovanın "Bayram rəqsi" və Hökümə Nəcəfovanın "Şənlik rəqsi"ni" ansamblın ifasında radio fonduna yazdırmış və həmin dövrdə AzTV-də dəfələrlə yayımlanmasına nail olmuşdu. Bütün bunlar onun ifaçılıq xüsusiyyətlərinə, yaradıcılıq işinə və ansambl fəaliyyətinə daxil idi. Məqalə müəllifi və ifaçı olaraq qeyd edirik ki, həmin melodiyaları sevib bəyənmiş, öz repertuarımıza daxil etmişdik. Xatırlayırıq ki, özfəaliyyət ansambllarında da bunları çalırdıq. Bəstəkarlarımızın xalq musiqisi üslubuna dair əsərlərinin ilk ifası Ə.Bakıxanovun rəhbərlik etdiyi xalq çalğı alətləri ansamblının səslənməsi ilə radio və televiziyada yayımlanırdı. Əhməd müəllim Ağabacı Rzayeva, Hökümə Nəcəfova, Tofiq Quliyev, Cahangir Cahangirov, Ramiz Mustafayev, Adil Bəbirov, Şəfiqə Axundova, Telman Hacıyev və Ələkbər Tağıyevin mahnılarını müğənnilərlə böyük həvəslə və sevə-sevə hazırlayırdı.

Əhməd müəllim özü də, rəhbəri olduğu xalq çalğı alətləri ansamblı da Azərbaycan musiqisinə ləyaqətlə şəkildə xidmət etmişdir. Bu kollektivdə yetişən neçə-neçə ifaçı buradan pərvazlanmış, populyar olaraq xalqın sevgisini qazanmışdır. Elələri də olub ki, bu yaradıcı kollektivdə qazandıqları təcrübədən yararlanaraq sonralar özləri ansambllara rəhbərlik etmişlər. Bu sırada Ağası Məşədibəyov, Əliağa Quliyev, Əlibaba Məmmədov, İslam Rzayev, Zeynəb Xanlarova və daha bir neçəsinin adını çəkə bilərik. SSRİ xalq artisti, türk və islam dünyasında tanınan müğənni Zeynəb Xanlarova ilk sənət addımlarını Əhməd müəllimin ansamblında atmış, radio fonduna, qrammofon vallarına yazdırdığı və televiziyada oxuduğu muğamlar, təsniflər, xalq və bəstəkar mahnıları ilə böyük şöhrət tapmışdır. Əhməd müəllim onu A.Zeynallı adına Orta İxtisas Musiqi Məktəbindən kəşf edərək seçib ansambla qəbul etmiş və ona qol-qanad vermişdi. Z.Xanlarova 1960-cı illərdə və 1970-ci illərin əvvəllərində daha çox Ələkbər Tağıyevin mahnıları ilə sevilib məşhurlaşmışdı. Qeyd etməliyik ki, həmin dövrdə bir sıra yaradıcı adamları, mahnı bəstələyənləri sənət meydanına buraxmır, mahnılarının ictimaiyyət qarşısına çıxarılmasına icazə vermirdilər, bunun üçün senzura var idi. Ə.Tağıyev də bu sırada idi. Az sonra belələrini həvəskar bəstəkar adlandırdılar.

Həmin çətin, qadağalar zamanında Əhməd müəllim belə “həvəskar bəstəkar” adlananlara qucaq açır, öz ansamblının məşqinə çağırır, onların mahnılarını müğənnilərlə hazırlayır, qrammofon vallarına, radioya yazdırır və televiziya konsertlərinə daxil edirdi. Qafar Namazəliyev və Ə.Tağıyevin mahnıları, Qulu Əsgərov və Əlibaba Məmmədovun təsnifləri onun ansamblında hazırlanaraq həyata vəsiqə almışdı. Ə.Tağıyevin neçə-neçə mahnısı Ə.Bakıxanovun ansamblının müşayiəti ilə yalnız Z.Xanlarovanın deyil, həm də Şövkət Ələkbərova, Gülağa Məmmədov və Flora Kərimovanın ifasında da ecazkar şəkildə lentlərə yazılmış, radio və televiziyada yayımlanmışdı.

Ə.Bakıxanov musiqimizin inkişafı tarixində mühüm rol oynamış bir sənətkar olub. O, həm öz dəsti xətti, yolu, üslubu olan novator tarzən, ilhamlı, təbli ürəyə malik olan ifaçı, klassik muğamlarımızı dərindən bilən sənətkar, həssas, canyandıran müəllim və həmçinin Azərbaycan xalq çalğı alətləri ansamblının rəhbəri kimi çoxşaxəli yaradıcılığa malik bir şəxs idi. O, ifaçı-bəstəkar kimi də fəaliyyət göstərib. Radio və televiziya verilişlərində, xalq musiqisindən ibarət konsert gecələrində ifa edilən xeyli sayda dəramədlər, rənglər, təsniflər və diringilər Əhməd müəllimin sənət təcrübəsi, sevgisi və ilhamından yaranmışdı. Onun yaradıcılığının məhsulu olan “Xalq rəngləri” məcmuəsini görkəmli bəstəkarımız Səid Rüstəmov notlaşdıraraq meydana çıxarmışdır.

1956-cı ildə Azərbaycanda televiziya yarandığı vaxtdan Ə.Bakıxanovun idarəsi ilə xalq çalğı alətləri ansamblı fəaliyyətini Azərbaycan Televiziya və Radio Verilişləri Komitəsinin nəzdində davam etdirib. Bu ansambl olduqca məhsuldar bir yol keçib. Həmin ansamblda instrumental ifaçılar və xanəndələr ordusu yetişib. Sənətkarların əksəriyyəti ilk yaradıcılıq addımlarını bu ansamblın tərkibində başlayıb davam etdirərək püxtələşib, formalaşıb, məşhurlaşıb böyük sənət yolu keçiblər. İllərlə ölkəmizin ən mahir, ustad xanəndələri, xalq və əməkdar artistləri Bakı səhnələrində, əyalətlərdə, radio və televiziyadakı canlı çıxışlarda, həmçinin radio fondu və qrammafon valları üçün yazılışlarda Ə.Bakıxanovun idarəsilə xalq çalğı alətləri ansamblının müşayiəti ilə oxuyublar. Bu sırada Bülbül (1897-1961), Xan Şuşinski (1901-1979), Zülfü Adıgözəlov (1898-1963), Cahan Talışinskaya (1909-1967), Gülxar Həsənova (1918-2005), Hacıbaba Hüseynov (1919-1993), Şövkət Ələkbərova (1922-1993), Sara Qədimova (1922-2007), Tükəzban İsmayılova (1923-2008), Gülağa Məmmədov (1925-1994), Əbülfət Əliyev (1926-1990), Fatma Mehrəliyeva (1926-2000), Qulu Əsgərov (1928-1987), Yaqub Məmmədov (1930-2002), Məmməd Salmanov (1930-2005), İslam Rzayev (1934-2008), Rübabə Muradova (1933-1987), Əlibaba Məmmədov (1930-2022), Zeynəb Xanlarova (*1936), Süleyman Abdullayev (1939-2022), Teymur Mustafayev (1939-2020), Niyaməddin Musayev (*1940), Raziyə Şirinova (*1940), Canəli Əkbərov (1940-2020), Elmira Rəhimova (*1941), Flora Kərimova (*1941), Kifayət Gəncəli (*1944), Zaur Rzayev (*1952) və başqalarının adlarını hörmətlə çəkirik.

Ə.Bakıxanov 1929-cu ildə xalq çalğı alətləri ansamblı, bununla bahəm ansambl qaydalarını, ənənəni yaratmasaydı, sonralar davamçılar olaraq yeni-yeni belə ansambllar meydana gələrdimi? Qeyd etməliyik ki, yaranan bu ilk ansambl əvvəldən öz ifaçılıq yolu, səciyyəvi cəhətləri, səslənməsi, çalğı alətlərinin bir-biri ilə uzlaşdırılması, onlar arasında solo bölgüsü, müşayiət, texniki imkan fərqləri, tembr xüsusiyyətləri, repertuarı və həmçinin digər cəhətləri ilə seçilmiş, daim musiqi ictimaiyyətinin diqqətində olmuş, yüksək zövq bəxş etməklə xalqın sevimlisinə çevrilmişdir. Doğrudan da ansambl öz ənənəsini yaratmış və bu günə qədər ona sadiq qalaraq yaşatmışdır.

Onu da bildirək ki, uşaqlıq, gənclik illərində, orta yaşlarımızda radio dalğaları vasitəsilə İran, Türkiyə, Əfqanıstan, Hindistan, ərəb ölkələri, həmçinin SSRİ-nin tərkibində olan Tacikistan, Özbəkistan, Qazaxıstan və Qırğızıstanın xalq çalğı alətləri ansambllarının ifasını dinləyərək tembrləri ilə tanış olmuş, Azərbaycan ansambllarının tam fərqli, bizə çox doğma, özünəməxsus çalarlara, ahəngdarlığa mənsubluğu ilə qarşılaşmış və bundan qürur duymuşuq. Həmçinin vətənimizdə fəaliyyət göstərən xalq çalğı alətləri kollektivləri arasında Əhməd Bakıxanov adına ansamblın tam özünəxas səslənməsi, ifa tərzi və dəsti-xəttinin olması da nəzərə çatdırılmalıdır. Deməli, haqqında mövzu açdığımız bu yaradıcı musiqi heyəti öz bünövrəsi, quruluşu, sütunları üzərində bərqərar olub möhkəm dayanaraq ənənəsini qorumaqda və şərəflə davam etdirməkdədir.

Ə.Bakıxanov vaxtı ilə ansambla konsertmeysterlik etməyi öz sevimli yetirməsi, tarzən Həbib Bayramova həvalə etmişdi. Axı 1941-ci ildə Həbibin hələ on beş yaşı olarkən həmin ansamblda çalmağa başlamışdı. O, bu kollektivdə addımlamış, yetişmiş, yaşa dolmuş və yüksəlmişdi. Əhməd müəllimin sağlığında məşqlər onun öz evində aparılırdı. Həmin ev əsl sənət ocağı, musiqi evi, çoxlarına, bura qədəm qoyanlara doğma yer, əziz məkan və sənət məbədi idi. Bütün yaradıcılıq işi burada görülür və repertuar burada hazırlanırdı.

Ə.Bakıxanovun sağlığında onun ansamblında Nadir Axundov (1917-1969), Adil Dadaşov (1925-1980), Əliağa Əliyev (1924-1985) kimi klarnet ifaçıları olub. Mütəllim Novruzov (kamança), Elman Bədəlov (kamança), Yusif Heydərov (saz), Zakir Bayramov (saz), Firudin Hüseynzadə (saz), Zaur Əliyev (fortepiano), Musa Həsənov (qarmon), Böyükağa Muradov (nağara), Babaxan Bağırov (balaban) və başqaları həmin ansamblda çalışıblar. Əhməd müəllim dünyasını dəyişəndən sonra bu kollektiv Əhməd Bakıxanov adına xalq çalğı alətləri ansamblı adlanıb və onun rəhbəri xalq artisti Həbib Bayramov (1926-1994) olub. Ansambl Tibb İşçiləri Mədəniyyət Evində məşq edirdi. Bu ansamblda Babaxan Bağırov (1939-2003), Elşad Cabbarov (1942-2016) kimi klarnet ifaçıları, Ədalət Hüseynov kimi pianoçu fəaliyyət göstərib.

Yarandığı zamandan hazırkı dövrə qədər təbii ki, bu ansamblın da heyətində daim dəyişiklik olub. Zaman-zaman televiziya üçün çəkilib yayımlanmış konsertlərdə bunun şahidi olmuşuq. Televiziya konsertlərinin birində ansamblın üzv-

ləri tarzənlər: H.Bayramov (konsertmeyster), Sərvər İbrahimov, Tofiq Məmmədov, Azər Mustafayev, klarnetçalan Əliağa Əliyev, qarmonçalan Musa Həsənov, dəmkeş Kamil Allahverdiyev, nağaraçı Seyidəli (maştağalı), qoşanağaraçalan Azər Əliyev və başqaları müğənni Gülağa Məmmədovu müşayiət edirlər. Yenə həmin dövrün 1960-cı illərin televiziya çəkilişlərinin birində ansambl Z.Xanlarovanı müşayiət edir. Ansamblın tərkibində tarzənlər: H.Bayramov, Tofiq Məmmədov, Azər Mustafayev, Əbdülağa Nəcəfov, kamança ifaçıları M.Novruzov, Elman Bədəlov, qarmonçalan Musa Həsənov, qanun ifaçısı Asya Tağıyeva, nağaraçalan Azər Əliyev və başqaları var.

Tarzən Qulam Qasımov (təxəllüsü Qara Qulam) da bu ansamblda çalışıb və radio lentlərində məşhur xanəndələri müşayiət edib. Yaqub Məmmədovun radio fondunda Rastı var. Onu Əhməd müəllimin ansamblının tərkibində Əraq şöbəsinə qədər Q.Qasımov, Əraqdan sonra S.İbrahimov müşayiət edib. Haqqında söhbət açdığımız ansamblda tarzənlər Rafiq Əliyev, Əfqan İbrahimov, Möhlət Müslümov, Seyidməmməd Zəkizadə, qarmonçalanlar – Zakir Mirzə, Xeyrulla Dadaşov, Gövhər Rzayeva, Tahir Zakirov, Oqtay Bayramov, nağara ifaçısı Elşən Qasımov, son illərdə Zöhrab Məmmədov, Heybət Babayev və başqaları da olub.

İstedadlı xanəndələrin irəli çəkilib, səslərinin radioya, qrammofon vallarına yazılmasında, onların televiziyada oxuyub geniş tamaşaçı tərəfindən tanınmasında Ə.Bakıxanovun böyük vasitəsi olub. Müharibə bitəndən sonra çal-çağır başlayır, rayonlarda da konsertlər verilir və kənd zəhmətkeşlərinə mədəni xidmət göstərilir. Ə.Bakıxanovun ansamblı Ağdam rayonuna konsertlərə göndərilir. Ağdam mədəniyyət evində konsertdən əvvəl ansamblın klarnet ifaçısı Nadir Axundov (1917-1969) deyir:

– Əhməd müəllim, Hacıbabanın yaxşı oxumağı var ha...

– Doğrudanmı?

– Bəli. Bəlkə dinləyəsiniz...

Əhməd müəllimi maraq götürür və deyir: - Hacıbaba, bir şey oxu görək.

H.Hüseynov tarzəndən Rast kökləməsini xahiş edir. O, tar-kamanın müşayiəti ilə Rastın Bərdaşt və Mayəsini təsniflərlə oxuyur. Ə.Bakıxanov öz təbirincə deyir: – Budu ha... Beləliklə, axşamkı konsert proqramına H.Hüseynovun ifasında Rast təsnifləri daxil edilir. O, konsertdə həvəslə, xüsusi şövqlə oxuyaraq tamaşaçı rəğbəti və alqışlar qazanır. Konsert bitən kimi Ə.Bakıxanov onu təbrik edərək bildirir: “*Sən bundan sonra ansamblın nağaraçalanı deyil, xanəndəsi, solistisən*” [13, s. 26].

Bir daha bunu deməliyik ki, Ə.Bakıxanov öz ansamblının səslənməsində qoşanağara və laqqutudan də layiqincə istifadə edir, ritmin əzəmətini yüksəldirdi. Bu ansamblda həmişə laqqutunun səsi gəlmişdir, istər canlı çıxışlarda və istərsə də lent yazılarında. Adı qeyd olunan, sorağı qədimdən gələn bu çalğı alətləri solo ifalar üçün deyil. Lakin ansambl ifasında ritmin sabit saxlanmasında mühüm rolu olduğu üçün ustad Ə.Bakıxanov qoşanağara və laqqutunu daim milli çalğı

alətləri ilə bir sırada olmasını istəyirdi. Əslində ustadın ansambl yaradıcılığında yalnız dəsti-xətti deyil, həm də öz məktəbi var idi.

Ə.Bakıxanov 1973-cü ildə dünyasını dəyişəndən sonra bu ansambl yenə də öz məhsuldar, sanballı və şərəfli yolunu davam etdirmişdir. H.Bayramov öz təşkilatçılıq bacarığından, ustadı Ə.Bakıxanovdan uzun illər əxz etdiyi ansambl yaradıcılığından, onun qoyub getdiyi ənənədən, təcrübədən istifadə edərək ömrünün sonuna qədər Azərbaycan Teleradiosunun bu kollektivində çalışdı, ustad və gənc xanəndələrin səslərinin radio fonduna yazılmasına, televiziyadakı konsertlərinə, dövlət tədbirlərindəki çıxışlarına yardımçı oldu, onlar üçün hər cür imkan yaratdı və əsl sənət fədakarlığı göstərdi. Bu dövrdə də həmin yaradıcı kollektivdə xeyli müğənnilər, çalğı alətləri ifaçıları sənətə vəsiqə alıblar. Haqqında söhbət açdığımız ansambl əsl yaradıcılıq məktəbi, bir növ tədris ocağı və sənət laboratoriyası funksiyası daşıyıb.

Ə.Bakıxanovun sağlığında və o, dünyasını dəyişəndən sonra yeni-yeni xalq çalğı alətləri ansamblları yarandı. Əvvəlki mərhələdə ansambl yaradanlar arasında ustad Ə.Bakıxanovun öz yetirmələri də olub. O, yazırdı: "Son vaxtlar bir sıra ansambllar yaradılıb. Onların yaradıcılıq yolu və konsert proqramı haqqında hərdən düşünürəm. Yeni-yeni ansamblların yaranması, əlbəttə, fərəhli hadisədir, bu inkişafdır. Yeni ansambllarımız, musiqi kollektivlərimiz yarandıqca özünə yeni pərəstişkarlar tapır. Çəməndə çiçəklərin növü nə qədər çox olarsa, o qədər yaxşıdır. Axı hər çiçəyin öz rəngi, öz ətri var.

Lakin hər ansamblın öz repertuarı olmalıdır. Bu ansambl öz repertuarı ilə o birindən fərqlənməlidir. Heyif ki, təzə ansamblların proqramı hələlik kasıbdır; konsert nömrələri bir-birinə oxşayır. Ansambl təşkil edən gərək muğamatın əsasını dərindən bilsin, tamaşaçıların zövqünə uyğun rənglər, dəramədlər, təsniflər seçsin, həm də çərçivədən kənara çıxmasın. Bəziləri İran, ərəb, türk mahnılarından kəsib-yapışdırma yolu ilə "təzə bir şey düzəldir", bununla da yenlik etmək istəyirlər. Belə yol bizə lazım deyil. Bəs bizim köhnə Dəraməd, rəng, təsnif və ritmik muğamlarımız? Bunları axı nə üçün unudaq? Əlbəttə, yenilik hissi ilə yaşamaq lazımdır. Lakin bizim qədim xalq mahnılarımızı unutmaq olmaz. Bəzən xalq mahnısı oxumaq istəyən cavan xanəndəyə ansamblın bədii rəhbəri belə deyir:

– Bu mahnı çox köhnəlib. Bəlkə təzə bir şey oxuyasan?

Soruşmaq lazım gəlir: mahnının nə köhnəsi, nə təzəsi? Məsələ onun təzəliyində, köhnəliyində deyil, necə ifa olunmasında, necə səslənməsindədir.

Sözümün canı var. Bunları deməkdə məqsədim odur ki, yeni ansambllar gərək qədim təsniflərə, rənglərə, xalq tərəfindən yaradılmış ölməz mahnılara biganə qalmasın.

Hər halda, ilk vaxtlar müəyyən çətinliklər olur. İnanıram ki, çox keçməz, təzə ansambllar Azərbaycan musiqisinin üfüqlərində dan ulduzu kimi parlayar" [5, s. 52-53].

Ustad tarzən olan Ə.Bakıxanov ansambl işində də pərgar, təcrübəli və böyük ustad idi və bu istiqaməti dərindən bilirdi. Görünür ki, o dövrdə yeni yaranan bəzi ansamblların fəaliyyəti onu qane etməyib. Hər halda haqlı olaraq gördüyünü, bildiyini deyib və iradlarını bildirib.

2024-cu ilin sonlarında Ə.Rəhmanlı, Xanlar Bəşirov, İlqar Kərimovun müəllifliyi ilə işıq üzü görən “Ansambllar” kitabında Əhməd Bakıxanovun həyat və yaradıcılığı da öz əksini tapıb [13, s. 15-33]. Bu kitabda Ə.Bakıxanovun ansamblından sonra yaranan bütün kollektivlər üçün səhifələr ayrılıb. Ansamblların hər birinin öz üslubu, repertuarı, səslənmə fərqi olub və müəlliflər bütün bunları bircə-bircə təhlil edərək işıqlandırıblar. Ustadımız Ə.Bakıxanovun ruhu rahat ola bilər. Ondan sonra yaranan hər bir ansambl öz yaradıcılığı ilə seçilib, sevilib, tanınıb və öz dəyərini alıb. Ansambl yaradıcılıq işi hazırda da uğurla davam etməkdədir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Abdullayeva S.A. Xalq çalğı alətləri (musiqişünaslıq-orqanoloji tədqiqat). – Bakı: Adiloğlu, – 2002, – 454 s.
2. Bakıxanov Ə.M. Azərbaycan xalq rəngləri. – Bakı: Azərnəşr, – 1964, – 77 s.
3. Bakıxanov Ə.M. Azərbaycan ritmik muğamları. – Bakı: İşıq, – 1968 , – 48 s.
4. Bakıxanov Ə.M. Muğam, mahnı, rəng. – Bakı: İşıq, – 1975, – 33 s.
5. Bakıxanov Ə.M. Ömrün sarı simi. – Bakı: İşıq, – 1985, – 78 s.
6. Bakıxanov T.Ə., Cəbrayılov H.X. Azərbaycan və İran musiqiçilərinin qarşılıqlı əlaqəsi. – Bakı: Mütərcim, II cild, 2010, 123 s.
7. Dəmirov T.H. Milli rəqslər və dəraməd lər. – Bakı: Adiloğlu, – 2009, – 67 s.
8. Rəhmanlı Ə.M. Rəqs millətin canından gəlir. //“Qobustan” toplusu №2, – Bakı: 2016, s.24-27
9. Məmmədov V.M. Muğam, söz, ifaçı. B.: İşıq, – 1981, – 142 s.
10. Məmmədbəyli D.İ. Muğam ustası Əhməd Bakıxanov. – Bakı: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1966, 40 s.
11. Rəhmətov Ə.M. Əhməd Bakıxanov. – Bakı: İşıq, – 1977, – 139 s.
12. Rəhmanlı Ə.M., Kərimov İ.A. Qarmon sənətini yaradan Əhəd. – Bakı: Ecoprint, – 2018, – 204 s.
13. Rəhmanlı Ə.M., Bəşirov X.Ə., Kərimov İ.A. Ansambllar, – Bakı: Adiloğlu, – 648 s.
14. Səfərov S.M. Azərbaycan xalq çalğı alətləri ansamblı. – Bakı: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, – 1971, – 28 s.

Ахсан РАХМАНЛЫ
Доктор философии в области искусствоведения

Эльчин НАГИЕВ
Заслуженный педагог, старший преподаватель АНК

ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ АХМЕДА БАКИХАНОВА

Аннотация: *В статье подробно освещается жизнь и деятельность Ахмадаги Бакиханова, устада-тариста и педагога, проделавшего большую творческую работу в качестве руководителя ансамбля, оставившего глубокий след в истории нашей культуры, внесшего значительный вклад в развитие национальной музыки. В статье даются сведения об отдельных особенностях творчества ансамбля народных инструментов, ныне носящего имя его создателя, его стиле, репертуарных предпочтениях, радиозаписях, телесъёмках, а также об учениках прославленного тариста. В статье также даются сведения о ряде статей и книг, написанных А. Бакихановым и оставленных нам в наследство в качестве ценных источников.*

Ключевые слова*: Ахмедага Бакиханов, тар, ансамбль, творчество, устад, мугам, ученики*

Ahsan RAHMANLI
Doctor of Philosophy in Art History

Elchin NAGIYEV
Honored Teacher, Head Teacher of the Azerbaijan National Conservatory

CREATIVE PORTRAIT OF AHMED BAKIHANOV

Abstract: *The article reflects and extensively comments on the life and activities of Ahmadaga Bakikhanov, who worked as a master tar player-pedagogue, engaged in extensive creative work as an ensemble leader, and left a deep mark on our cultural history by rendering unparalleled services in the development of our national music. Here, information is also provided about certain features of his ensemble work, style, about repertoire, radio recordings, television filming and the names of the master's students are mentioned. Then, it is indicated that the ensemble bears the name of the master as the creator. The article also provides information about several articles and books written by A. Bakikhanov and bequeathed to us as valuable resources after him.*

Keywords: *Ahmad Bakikhanov, tar, ensemble, creative work, master, mugham, students*

Rəyçilər: Xalq artisti, professor Möhlət Müslümov
Əməkdar müəllim, AMK-nın professoru Ramiz Əzizov

Rəşad İBRAHİMOV
Azərbaycan Milli Konservatoriyası
“İnstrumental Müğam” kafedrasının müəllimi
Ünvan: Yasamal ray., Ə.Ələkbərov küç. 7
E-mail: i.rashad0808@mail.ru

DOI: 10.62440/AMK2025-1.s.74-85

AZƏRBAYCAN MUĞAM DƏSTGAHLARINDA “MAYƏ” ANLAYIŞI VƏ ONUN FUNKSİONAL MAHİYYƏTİ

***Xülasə**: Məqalədə muğam sənətində istifadə edilən, adı tez-tez hallanan “Mayə” anlayışının əsas məğzi açıqlanmış, muğam dəstgahlarının quruluşunda “şöbə” kimi ifa edilən “Maya” ilə məqam nəzəriyyəsində muğamların tonallığını, istinad pilləsini təyin edən “mayə”nin fərqli funksional mahiyyəti, eləcə də oxşar məziyyətləri təhlil edilmişdir. Şərh olunan məlumatlar musiqi elmində adı şərəflə çəkilən tanınmış bəstəkar və musiqişünas-alimlərin dəyərli əsərlərində qeyd edilmiş sitatlarla, həmin mənbələrdə əksini tapan muğam cədvəlləri ilə öz təsdiqini tapmışdır.*
***Açar sözlər:** muğam, dəstgah, mayə, şöbə, məqam*

Muğam − Azərbaycan milli musiqisində ən unikal sənət növü olub, qədim tarixə malik, şifahi ənənəli professional musiqinin əsasını təşkil edir. Bu gün Azərbaycan xalqının adını dünya xalqlarının musiqi tarixində ən yüksək zirvələrə qaldıran muğam sənəti qərinələri adlayıb gəldiyi keşməkeşli yolda bütün maneələri dəf edərək, müəyyən dəyişikliklərə uğrayaraq, təkmilləşərək günümüzəcən gəlib çatmış, xalqımızın mənəvi zənginliyinin kamil güstəricisinə çevrilmişdir.

Klassik muğamlar və Azərbaycan muğam dəstgahlarının ifaçılıq tarixini səhifələyərkən, onların bu günəcən keçdiyi yolu təhlil edərkən, bir çox muğam dəstgahlarının adının, formasının, quruluş tərkibinin müəyyən dəyişikliklərə uğradığını, vaxtilə irihəcmli dəstgahların sonradan “şöbə” və “guşə”lərinin sayı azalaraq kiçik muğamlara çevrildiklərini öyrənmişik [9]. Bu mənada muğam dəstgahlarımızın dərindən mənimsənilməsi, muğam sənətinin tarixi, xüsusilə də dəstgahlarımızın quruluşunda yer alan “şöbə” və “guşə”lərin mahiyyəti, xarakteri, istinad pərdələrinə uyğun ardıcıllığı, eləcə də bu şöbələri bir-birinə bağlayan, dəqiq metro-ritmə malik “rəng” və “təsnif”lərin dərindən mənimsənilməsi və araşdırılması mühüm əhəmiyyətə malikdir. Bu baxımdan düşünürük ki, muğam dəstgahlarının quruluşunda məzmunca geniş və əsas şöbələrdən sayılan “Mayə”nin və ümumiyyətlə “mayə” məfhumunun tədqiq olunması muğam sənətinin öyrənilməsində öz aktuallığı ilə böyük maraq kəsb edəcəkdir.

Klassik muğamların öyrənilməsində əski mənbələr, Orta əsr Şərq alimlərinin yazdığı risalələr, daha sonra XX əsrdən başlayaraq Azərbaycan muğam dəstgahlarının not və lent yazıları, eləcə də günümüzədək gəlib çatmış muğam cədvəlləri və tədris proqramları çox böyük əhəmiyyət kəsb etmişdir. Sadalanan mənbələr klassik muğamların əski çağlardan bu günə kimi hansı səpgidə, hansı quruluşda, hansı "şöbə" və "guşə" ardıcıllığı ilə ifa olunduğuna dair dolğun fikir formalaşdırmışdır [9].

Məlumdur ki, 1925-ci ildə dahi bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəyli rəhbərlik etdiyi Bakı Musiqi Texnikumunun (indiki Bakı Musiqi Kolleci) "Şərq şöbəsi" üçün Cabbar Qaryağdıoğlu, Qurban Pirimov, Şirin Axundov, Mirzə Fərəc Rzayev, Mənsur Mənsurov kimi tanınmış muğam ustadlarımızla birgə tar, kamança və xanəndə sinifləri üçün "Proqram" tərtib etmişlər [1]. Məhz Üzeyir bəyin yaratdığı bu proqram əsasında muğam dəstgahlarının quruluşuna ilk dəfə yeni tərtibat verilmiş, əvvəlcə zil tessituralı (registrdə) tonika pərdəsində başlanan, oktava aşağı Mayə pərdəsinə enən, daha sonra dəstgahın yuxarı (zilə) istiqamətdə pillə-pillə digər şöbələrinə keçid edən və sonda yenidən "mayə" pərdəsinə ayaq verilərək (kulminasiyası) tamamlanan ardıcıllıq müəyyənləşdirilmişdir. Üzeyir bəyin qurduğu bu ardıcıllıq, quruluşu və şöbələri ilə onların həmin qaydada tədrisinin bünövrəsi qoyulmuşdur.

Azərbaycan muğamlarının quruluş tərkibi, "şöbə" və "guşə" ardıcıllıqları dəyişilsə də, "Mayə"sinin xarakteri, funksional mahiyyəti dəyişməyərək, yenə də dəstgahın əsas mövzusunu, özəyini ifadə etməkdədir. Heç təsadüfi deyil ki, "mayə" sözü –*"təməl", "əsas", "maya"* mənalarını daşıyır.

Muğam sənətindən bəhs edən elmi mənbələrdə "mayə" termini iki mənada izahını tapır; birincisi – muğamın "mayə" pərdəsi, ikincisi isə − məqamın "mayə" pilləsi. Məlumdur ki, muğam ilə məqam tamamilə fərqli anlam daşıyır. Bu barədə görkəmli musiqişünas-alim Məmmədsaleh İsmayılov "Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi-metodik oçerklər" kitabında qeyd edir ki; "*Məqam və muğam məfhumlarının oxşar olmasına baxmayaraq, Azərbaycan musiqi nəzəriyyəsində bunlar bir-biri ilə sıx əlaqədə olan, ayrı-ayrı mənalar daşıyan müstəqil terminlər kimi qəbul olunmuşdur. Bu nöqteyi-nəzərdən muğam, "improvizasiya" üslubunda qurulan çoxhissəli vokal-instrumental və instrumental musiqi əsəridir. Məqam isə burada lad mənasında, yəni pərdələri müəyyən funksional vəzifə daşıyan müxtəlif quruluşlu səssıralarından ibarət olduğu nəzərdə tutulur*" [6, s. 9].

Muğamların quruluşunda "Mayə" – dəstgahın əsas tonallığını ifadə edən "şöbə" rolunu oynayır. Məsələn, "Rast" muğamının "mayə"si "sol" tonunda, "Çahargah" muğamının "mayə" pərdəsi "do" tonunda, "Bayatı-Qacar"ın "mayə"si "si^{b}" tonunda, "Zabul Segah"ın "mayə" pərdəsi "mi" tonunda, "Orta Mahur"un "mayə"si "fa" tonunda və s. ifa olunur. Dəstgahların quruluşunda "Mayə"dən sonra ardıcıllaşan digər şöbələrin hər biri sonda "mayə" pərdəsinə qayı-

daraq yekunlaşır. Görkəmli bəstəkar Əfrasiyab Bədəlbəyli “İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti” əsərində qeyd edir ki; “*Mayə dəstgahların birinci şöbəsidir. Muğamat ifaçılığında bir qayda olaraq bəm registrdən zilə doğru, şöbədən şöbəyə keçərək dəstgahın inkişafı prosesi hər nə qədər davam etdirilərsə etdirilsin, muğamın mayəsi öz cazibə qüvvəsinin əvvəl-axır üstün gələcəyini göstərəcək, dəstgah nəticədə yenə də mayəyə qayıdıb yenidən, məhz mayədə, mayə pərdəsində tamamlanacaqdır*” [3, s. 85].

Buradan belə qənaətə gəlirik ki, “Mayə” dəstgahın ilk şöbəsidir. Lakin hazırda Azərbaycan muğam dəstgahlarının bir çoxu “Bərdaşt” adlanan şöbə, bəziləri isə “Bərdaşt”ın “Novruz-rəvəndə”, “Əmiri”, “Suzi-güdaz” və “Bəzmigah” adlı növləri ilə başlayır. Bu “Bərdaşt”ların melodik məzmunu və funksional mahiyyətini analiz edərkən, onların zil tessiturada (registr) başlayıb, bir və ya iki qısa cümlə ilə “mayə” pərdəsinə enən kiçik həcmli giriş mövzusu olduğu anlaşılır [8]. Yəni “Bərdaşt” dəstgahın əsas şöbəsi sayılan “Mayə”nin kiçik bir başlanğıcıdır. Bu səbəbdəndir ki, klassik muğam dəstgahlarında “Bərdaşt” adlı şöbənin adı çəkilmir. Nümunə kimi Mir Möhsün Nəvvabın “Vüzuh-ül-ərqam” risaləsini göstərə bilərik. Bu əsərində müəllif altı muğam dəstgahını (“Rast”, “Mahur”, “Şahnaz”, “Rəhavi”, “Çahargah”, “Nəva”) bütün “şöbə” və “guşə”lərilə göstərmişdir. Bu dəstgahların hər biri muğamın adını daşıyan şöbə ilə başlayır; yəni, Rast dəstgahı “Rast” adlı şöbə ilə, Mahur dəstgahı “Mahur” şöbəsi ilə, Şahnaz dəstgahı “Şahnaz” şöbəsi ilə və s. [12].

“Mayə” şöbəsinin əvvəlində ifa edilən zil tessituralı gəzişmələrin “Bərdaşt” kimi adlandırılması XX əsrin 40-cı illərindən sonraya təsadüf edir. Azərbaycan muğam dəstgahlarını dərindən araşdıran musiqişünas-alim Ramiz Zöhrabov özünün “Azərbaycan muğamları” adlı kitabında yazır ki; “*Adətən, “bərdaşt” yuxarı (zil) registrdə emosional-ehtiraslı reçitativ üsulda başlanır və tədricən aşağı doğru enmə hərəkətlə “mayə”də tamamlanır. Bundan sonra xanəndə muğam dəstgahının “mayə” şöbəsini oxumağa başlayır. Beləliklə, “Bərdaşt” lad-intonasiya cəhətdən dəstgahın “mayə” şöbəsini bilavasitə hazırlayır*” [10, s. 149]. Daha sonra müəllif “Mayə” şöbəsinin də tam mahiyyətini açıqlayaraq vurğulayır ki; *“"Mayə"siz muğam dəstgahı olmur. Bu öz həcmi etibarilə dəstgahda birinci, ən böyük mərkəz şöbədir*” [10, s. 150].

Bu günə kimi bizə gəlib çatmış muğam cədvəllərini təhlil edərkən məlum olmuşdur ki, Azərbaycan muğamlarının tərkibində “Bərdaşt”ın şöbə kimi yer alması ustad tar ifaçılarımızdan Əhməd Bakıxanov və Kamil Əhmədov tərəfindən qəbul edilmiş və tətbiq olunmuşdur. Belə ki, “Bərdaşt”ın ayrıca bir şöbə kimi adına 1952-ci ildə Orta İxtisas Musiqi məktəblərinin “Muğam şöbəsi” üçün Əhməd Bakıxanovun işlədiyi [2], eləcə də 1980-ci ildə Kamil Əhmədov tərəfindən muğam tədrisi üçün tərtib edilən “Muğam Proqramı”nda rast gəlirik [7]. R.Zöhrabovun 1991-ci ildə çapdan çıxmış “Muğam” adlı kitabında “Bərdaşt” şöbəsi ilə bağlı tarzən K.Əhmədovun maraqlı bir açıqlaması belə şərh olunur ki:

"*Mən hələ 30-40 il bundan əvvəl "Hümayun"un mayəsini təkrar etməmək şərtilə bir "Bərdaşt" düzəltmişdim. Öz müəllimlərim olan Mirzə Mənsur Mənsurova və Əhməd Bakıxanova onu çaldım. Bu "Bərdaşt" onların xoşuna gəldi. "Hümayun" üçün həmin "Bərdaşt" qəbul edildi və A.Zeynallı adına Bakı Orta ixtisas musiqi məktəbinin dərs proqramına daxil oldu*" [11, s. 158].

Göstərilən bu faktlar "Bərdaşt"ın şöbə kimi muğam dəstgahlarının quruluşuna sonradan daxil edildiyini bir daha təsdiqləyir [8]. Bu faktın təsdiqini Ü.Hacıbəylinin yuxarıda adıçəkilən "Muğam Proqramı"nda da tapırıq. Belə ki, Azərbaycan muğamlarını klassik muğam dəstgahlarından fərqli quruluşda tərtib edən Üzeyir bəyin proqrama daxil etdiyi muğamlarda "Bərdaşt" adlı şöbəyə rast gəlinmir. Məsələn, proqramda 13 "şöbə" və "guşə"dən ibarət Rast dəstgahı "Rast" adlanan şöbə ilə, Mahur-hindi dəstgahı "Mahur-hindi" adlı şöbə ilə, Dügah muğamı "Dügah" şöbəsi ilə, 7 "şöbə" və "guşə" ilə ardıcıllaşan Hümayun dəstgahı "Hümayun" şöbəsi ilə və s. başlanır. Dəstgahın daşıdığı eyniadlı şöbə ilə başlanmasını Mir Möhsün Nəvvabın "Vüzuh-ül-ərqam" əsərindəki altı dəstgahın quruluşunda da müşahidə etmişik. Beləliklə, dəstgahların birinci və əsas şöbəsinin "Mayə" olduğunu əsas götürərək, muğamın adını daşıyan ilk şöbənin məhz "mayə" funksiyasını daşıdığını qətiyyətlə söyləyə bilərik. "Mayə"nin ilk şöbə kimi ifa edildiyini aşağıdakı muğam cədvəllərində izləyə bilərik. Məsələn, tanınmış tarzən Mirzə Fərəc Rzayevin muğam cədvəlində 30 "şöbə" və "guşə"dən ibarət Şur dəstgahı "Mayə" şöbəsi ilə başlanır [11; s. 125].

1.	Mayə	16.	Hicaz-ərəbi
2.	Dəraməd	17.	Raz-Məcnuni
3.	Şur	18.	Gəbri
4.	Muyə	19.	Gövhəri
5.	Busəlik	20.	Sarəng, Əbu-əta
6.	Səlmək	21.	Qəməngiz
7.	Zirkeş	22.	Məhti-Zərrabi
8.	Gülriz	23.	Şəkk-Şahnaz
9.	Siyahruh	24.	Kürd-Şahnaz
10.	Cidayi	25.	Şur-Şahnaz
11.	Şəhr-aşub	26.	Şahi-Şahnaz
12.	Nişibi-fəraz	27.	Şahnaz-xarə
13.	Xocəstə, Şikəsteyi-fars	28.	Dilkəş
14.	Səmayi-şəms	29.	Cövhəri
15.	Hicaz-Bağdadi	30.	Şur

Mirzə Fərəc öz cədvəlində 20 "şöbə" və "guşə"nin ardıcıllaşdığı Zabul Segah dəstgahının "Mayeyi-Zabul" adlı şöbə ilə başlandığını göstərir [11; s. 135].

1. Mayeyi-Zabul
2. Zabul
3. Manəndi-müxalif
4. Müxalif
5. Mirzə Hüseyn Segahı
6. Cövhəri
7. Segah-Zabul
8. Muyə
9. Hasar
10. Müxalif
11. Mənsuriyyə
12. Ruh-ül-ərvah
13. Zəmin-xarə
14. Naleyi-zənburi
15. Pəhləvi
16. Hicaz
17. Şah Xətai
18. Nəhavənd
19. Sarənc
20. Zabul-Segah

Mirzə Fərəcin muğam cədvəlində Orta Mahur dəstgahının “Pəs Mahur” adlanan şöbə ilə başlandığını görürük [11; s. 118]. Yuxarıda qeyd olundu ki, bugünkü muğam dəstgahları kiçikhəcmli, zil tessituralı “Bərdaşt”la başlasa da, qısa cümlə ilə “oktava” aşağı hərəkətlə “mayə” pərdəsinə enərək, həmin pərdədə, bəm tessiturada geniş şəkildə ifa olunur. Bu baxımdan Mirzə Fərəcin “Pəs Mahur” adlandırdığı şöbə “Mayeyi-Mahur” anlamını daşıyır.

1. Pəs Mahur
2. Üç Mahur
3. Üşşaq
4. Hicri
5. Nüqrə
6. Vilayəti
7. Mübərriqə
8. Əşiran
9. Rak Abdullahi
10. Şikəsteyi-fars
11. Xavəran
12. Tizək
13. Üç Həzin
14. Mirzə Hüseyn segahı
15. Orta Mahur

Muğam dəstgahlarının “Bərdaşt” şöbəsi ilə başlanmasını labüd sayan tarzən Əhməd Bakıxanovun muğam cədvəlində beş şöbə ilə təqdim olunan “Bayatı-Qacar” muğam dəstgahında ilk şöbə kimi “Mayə” göstərilmişdir.

Ü.Hacıbəylinin tərtib etdiyi muğam proqramında 10 “şöbə” və “guşə”ni özündə ehtiva edən “Bayatı-İsfahan” adlı muğam dəstgahının (hazırda “Bayatı-Şiraz” adlanır) “Mayəyi Bayatı-Şiraz” şöbəsi ilə başlandığını müşahidə edirik. Həmin proqramda maraqlı quruluşla təqdim edilən “Şur” dəstgahı haqqında ətraflı izahın verilməsini məqbul sayırıq. Əvvəla qeyd edək ki, dəstgahın quruluşuna 16 “şöbə” və “guşə” daxildir;

1. Dəramədi-Şur
2. Mayeyi-Şur
3. Muyə
4. Bayatı-türk
9. Sarənc
10. Qəməngiz
11. Şahnazi-şəq
12. Şahnazi-kürd

5.	Şikəsteyi-fars	13.	Dilkəş
6.	Nişibi-fəraz	14.	Səlmək
7.	Səmayi-şəms	15.	Busəlik
8.	Hicaz	16.	Şur

Cədvəldəki şöbə ardıcıllığını izlədikdə dəstgahın "Dəramədi-Şur" adlı şöbə ilə başlandığı, ardınca "Mayəyi-Şur"a keçdiyi məlum olur. Oxucularımızda belə bir sual yarana bilər ki, "Mayəyi-Şur" dəstgahın əsas və ilk şöbəsidirsə, "Dəramədi-Şur" hansı funksiyanı daşıyır? "Dəramədi-Şur" "bərdaşt"dırmı? Muğam ifaçılarına yaxşı məlumdur ki, "dəraməd" – dəstgahların əvvəlində instrumental ifada səslənən irihəcmli, dəqiq metro-ritmə malik "rəng"dir. İrihəcmli musiqi əsərlərində (opera, balet, oratoriya və s.) giriş mövzusu "uvertüra" olduğu kimi, muğam dəstgahlarında da başlanğıc musiqi "dəraməd" hesab edilir. Bu gün istər irihəcmli, istərsə də kiçikhəcmli muğam dəstgahlarımızın hər biri "dəraməd"lə başladığından, onların quruluş tərkibində "dəraməd" adı çəkilmir. Lakin Üzeyir bəy Azərbaycan muğam dəstgahlarının quruluşuna ilk dəfə yeni tərtibat verərkən, geniş tərkibli "Şur" dəstgahının əvvəlində "dəraməd" ifasının vacib olduğunu göstərmişdir. Buradan belə bir nəticə hasil olur ki, dəstgahın ilk şöbəsi olan "Mayəyi-Şur"dan əvvəl "dəraməd" ifa edilməlidir. Giriş mövzusu kimi səslənən "dəraməd" muğamın ümumi ovqatını sərgilənməklə yanaşı, dinləyicini dəstgahın məqamı ilə tanış edir, auditoriyaya dəstgahın daşıdığı emosional əhvalı aşılayır. Dəramədi digər "rəng"lərdən fərqləndirən onun geniş həcmli olması, tərkibində dəstgahın bir neçə əsas şöbələrinin istinad pərdələrini ehtiva etməsidir. Bir faktı da qeyd etməliyik ki, bəzən xanəndələr dəstgahın dəramədi yerinə uyğun mövzuya və xarakterə malik "təsnif" ifa edirlər.

Məlumdur ki, hər bir dəstgahın quruluşunda həcmcə geniş olan əsas şöbələr, eləcə də çox kiçikhəcmli (bir cümlədən ibarət) "guşə"lər yer almaqdadır. "Mayə"ni digər şöbələrdən fərqləndirən onun daha geniş həcmli olması, melodik cümlələrinin çoxluq təşkil etməsidir. Belə ki, hər bir şöbə iki, üç (bəzən dörd cümlədən ibarət) cümlə ilə yekunlaşırsa, "Mayə"nin cümlə sayı daha çoxdur. Bu səbəbdəndir ki, "Mayə" şöbəsinin ifasında xanəndələr çoxmisralı "qəzəl"ləri də oxuya bilirlər. "Mayə" şöbəsinin geniş həcmə malik olması bütün muğam dəstgahlarının ifasında səsləndiyi kimi, onların notlaşdırılmış yazılarında da aydın təzahür olunur. Nümunə kimi, məqalənin Əlavələr bölməsində Azərbaycan muğam dəstgahlarını instrumental ifada notlaşdıran tanınmış tarzən Əkrəm Məmmədlinin "Azərbaycan muğamları" adlı məcmuəsindən Şur muğam dəstgahının "Mayeyi-Şur" şöbəsinin not yazısını təqdim etmişik [13; s. 160-165].

"Mayə" termini məqam (lad) nəzəriyyəsində tamamilə fərqli anlam daşıyır. Məlumdur ki, Ü. Hacıbəylinin məqam nəzəriyyəsinə əsasən Azərbaycan milli musiqisində yeddi əsas məqam vardır. Bu faktı təsdiqləyən mənbə kimi dahi bəstəkarımızın 1945-ci ildə (dördüncü nəşri 1985-ci il) çapdan çıxmış "Azərbaycan

xalq musiqisinin əsasları” əsərini göstərə bilərik. Bəstəkar öz monoqrafiyasında yazır ki; “*Rast”, “Şur”, “Segah”, “Şüştər”, “Çahargah”, “Bayatı-Şiraz” və “Hümayun” Azərbaycan musiqisinin yeddi əsas ladıdır”* [4, s. 16]. Musiqişünas-alim Məmmədsaleh İsmayılov “Azərbaycan xalq musiqisinin janrları” əsərində qeyd edir ki; “*Ü.Hacıbəyov tərəfindən müəyyənləşdirilən bu məqamlar ola bilsin ki, tamamilə başqa cür adlana bilərdi, lakin hər belə məqam hansı muğamın əsasını təşkil edirsə, Ü.Hacıbəyov onu həmin muğamın adı ilə də adlandırmışdır*” [5, s. 10].

Beləliklə, yeddi məqamın hər biri müəyyən muğam dəstgahının və ya bir neçə muğamın quruluşunu göstərməklə yanaşı, həmin muğamların əsas tonallığını və tərkibində yer alan şöbələrin qərarlaşdığı istinad pillələrini təyin edir. Hər bir muğam özünəməxsus xarakterə, insan təfəkkürünə siraət edən güclü emosional təsir qüvvəsinə malikdir. Yəni bu muğamlar tamamilə bir-birindən fərqli məzmunda və əhval-ruhiyyədə səslənir. Hazırda muğam ifaçılığında 20-ə yaxın muğam dəstgahı tanınmaqdadır. Həmin siyahıya yuxarıda adı çəkilən məqamlarla eyni adı daşıyan yeddi irihəcmli muğam dəstgahı, eləcə də bu muğamlarla həmxasiyyət olan, ortaq şöbə və guşələrə malik kiçikhəcmli muğamlar daxildir. Bu mənada “Rast” və “Şur” muğamlarını nümunə kimi göstərə bilərik. 14 şöbə və guşəni özündə cəmləşdirmiş “Rast”la eyni xarakterə malik olan “Mahur-hindi”, “Orta Mahur”, “Bayatı-Qacar”, “Qatar” və “Dügah” dəstgahları, öz tərkibindəki şöbə və guşə sayının az olması baxımından “Rast” ailəsinə aid edilirlər. Adıçəkilən muğam dəstgahlarının bir-birinə bağlılığı onların quruluşunda yer almış “şöbə” və “guşə”lərin çoxunun eyni olmasıdır. Bu muğam dəstgahlarının tərkibi analiz edilərkən dediklərimiz öz təsdiqini tapır.

Rast dəstgahı

1. Bərdaşt
2. Mayəyi-Rast
3. Üşşaq
4. Hüseyni
5. Vilayəti
6. Dilkəş
7. Kürdü
8. Şikəsteyi-fars
9. Mübərriqə
10. Əraq
11. Pəncgah
12. Rak
13. Qərai
14. Rasta ayaq

Mahur-hindi dəstgahı

1. Bərdaşt
2. Mayəyi-Mahur
3. Üşşaq
4. Hüseyni
5. Vilayəti
6. Şikəsteyi-fars
7. Əraq
8. Qərai
9. Mahura ayaq

Orta Mahur dəstgahı

1. Bərdaşt
2. Mayə
3. Üşşaq
4. Hüseyni
5. Vilayəti
6. Şikəsteyi-fars
7. Əşiran
8. Mahura ayaq

Bayatı-Qacar dəstgahı

1. Bərdaşt
2. Mayə
3. Hüseyni
4. Şikəsteyi-fars
5. Zil Bayatı-Qacar
6. Zəmin-xarə
7. Dügah
8. Mavərənnəhr
9. Şah Xətai
10. Bayatı-Qacara ayaq

Dügah dəstgahı

1. Dügah
2. Ruh-ül-ərvah
3. Mavərənnəhr
4. Hüseyni
5. Şikəsteyi-fars
6. Dilrüba
7. Əraq
8. Zəngi-şötər
9. Rak
10. Dügaha ayaq

Qatar dəstgahı

1. Qatar
2. Mayəyi-Qatar, Üşşaq
3. Zil Qatar

Lakin qeyd olunmalıdır ki, bu muğamların hər biri özünəməxsus kökə, "mayə" (tonika) yüksəkliyinə malikdir. Belə ki, "Rast" muğamının "mayə"si "sol" pərdəsinə, "Orta Mahur" "fa" pərdəsinə, "Bayatı-Qacar" "si^{b}", "Mahur-hindi" ilə "Qatar" muğamları "do", "Dügah" isə "mi^{b}" pərdəsinə istinad edilir.

İrihəcmli, geniş tərkibə malik "Şur" muğam ailəsinə aid edilən muğamlar isə "Bayatı-kürd", "Rəhab", "Kürdü-Şahnaz" və "Dəşti"dir. Adı çəkilən bu muğamların da hər biri fərqli "mayə" yüksəkliyinə malikdir. Yəni, "Şur" dəstgahının mayəsi "sol" pərdəsinə, "Bayatı-kürd" "re" pərdəsinə, "Rəhab" "sol", "Kürdü-Şahnaz" "do", "Dəşti" isə "mi" pərdəsinə istinad olunur.

"Segah" adlanan məqam da bir neçə muğamın quruluşunu və şöbələrinin istinad pillələrini təyin edir. "Zabul Segah" (onu "Orta Segah" da adlandırırlar), "Mirzə Hüseyn segahı" və "Xaric segah" ("Yetim segahı" kimi də adlanır) həmin muğamlardandır. Onlardan "ZabulSegah"ın mayəsi "mi" pərdəsinə, "Mirzə Hüseyn segahı" "lya" pərdəsinə, "Xaric segah" isə "si" pərdəsinə istinad edilir.

Məqam nəzəriyyəsini təhlil edərək belə qənaətə gəlirik ki, yeddi məqam çərçivəsində bütün muğam dəstgahlarının səsdüzümü və həmin səsqatarında

dəstgahların əsas “mayə” pilləsi, eləcə də bütün “şöbə”lərinin istinad pillələri sistemləşdirilmişdir. Bu mənada məqam nəzəriyyəsinin yaradılmasında, onun musiqi qanunlarına uyğun sistemləşdirilməsində dahi bəstəkarımız Ü.Hacıbəylinin xidmətləri danılmazdır.

İnanırıq ki, Azərbaycan muğam dəstgahlarında şöbə kimi ifa edilən “Mayə” ilə məqam nəzəriyyəsində muğamların əsas tonallığının (kökünü) istinad pilləsini təyin edən “mayə”nin bir-biri ilə əlaqəli, eləcə də fərqli xüsusiyyətləri, funksional məziyyətləri haqqında apardığımız bu təhlil muğam sənətinin öyrənilməsində öz bəhrəsini verəcəkdir.

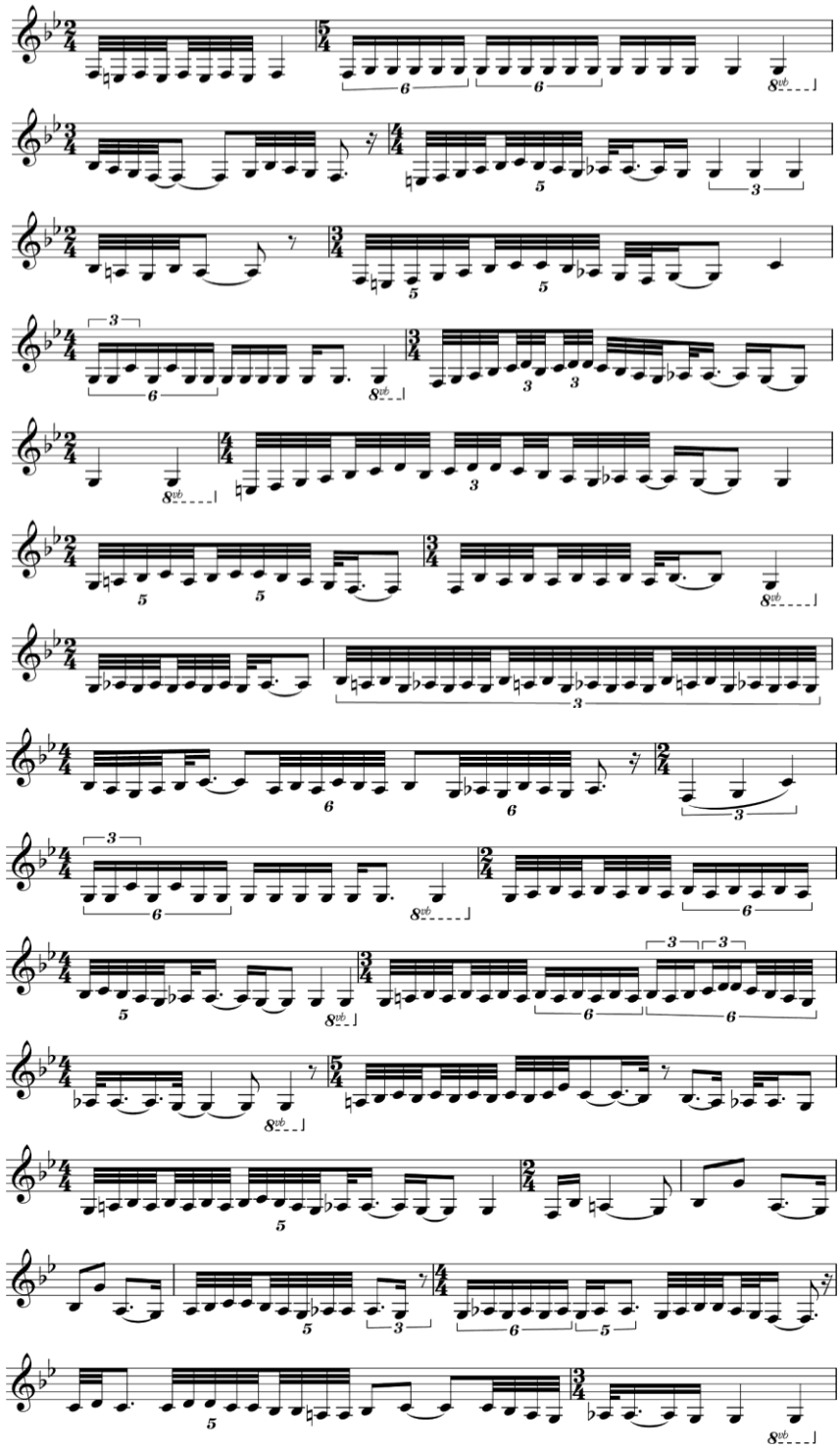
ƏDƏBİYYAT:

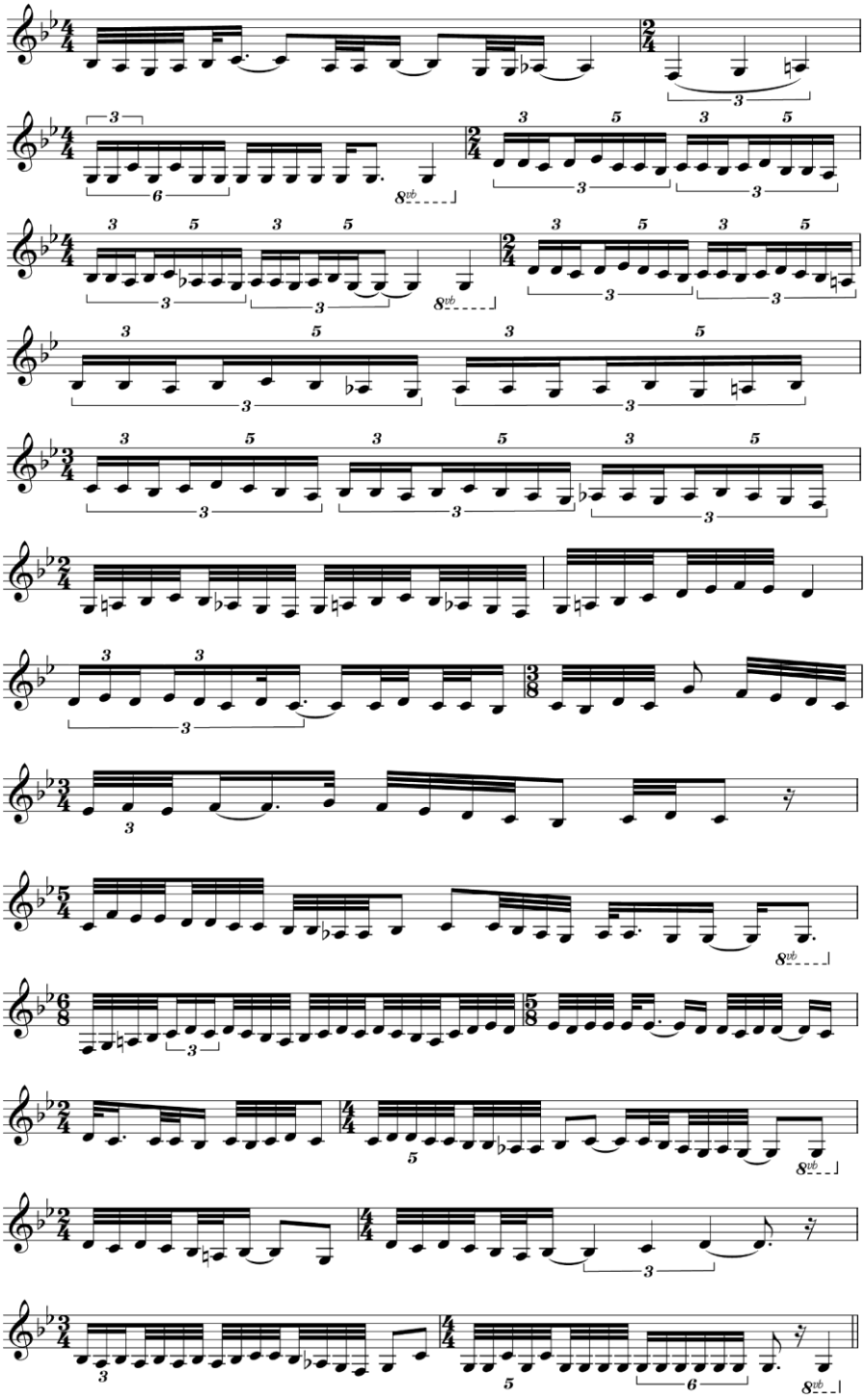
1. Bakı Musiqi Texnikumunun “Şərq şöbəsi” üçün muğamların tədris Proqramı. / Tərtib edəni: Üzeyir Hacıbəyov – Bakı: 1925, 20 s.
2. Bakıxanov, Ə.M. Proqram. / Orta İxtisas Musiqi məktəblərinin Muğam şöbəsi üçün. – Bakı: − 1952, − 25 s.
3. Bədəlbəyli, Ə.B. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. – Bakı: Şərq-Qərb, – 2017, – 470 s.
4. Hacıbəyli, Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları: 4-cü nəşr. – Bakı: Yazıçı, – 1985, – 154 s.
5. İsmayılov, M.C. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. – Bakı: İşıq, – 1984, – 100 s.
6. İsmayılov, M.C. Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi-metodik oçerklər. – Bakı: Elm, – 1991, – 120 s.
7. Muğam proqramı. / Tərtib edən: Kamil Əhmədov. – Bakı: − 1980, − 22 s.
8. Məhəmmədzadə F.İ. Azərbaycan muğam dəstgahlarında “Bərda.t”ın funksioanl əhəmiyyəti. Sən. üzrə fəls. dok. elmi dərəcəsi almaq üçün təqdim edilən diss. Avtoreferatı. B.: Mütərcim, 2025, 28 s.
9. Məmmədli F.İ. XX əsrin əvvəllərində “Rast” muğamının səs və not yazılarında “Bərdaşt” şöbəsi. // “Konservatoriya”, 2017, № 2 (36), s.17-24.
10. Zöhrabov, R.F. Azərbaycan muğamları. – Bakı: Təhsil, – 2013, – 336 s.
11. Zöhrabov, R.F. Muğam. – Bakı: Azərnəşr, – 1991, – 119 s.
12. Сафарова, З.Ю. Мир Мохсин Наввab. – Б.: Язычы, –1983, – 42 с.

Notoqrafiya

13. Məmmədli, Ə.M. Azərbaycan muğamları. – Bakı: Azərbaycan, – 2010, – 328 s.

Mayeyi-şur





Рашад ИБРАГИМОВ
Азербайджанская национальная консерватория
Преподаватель кафедры «Инструментальный мугам»

ПОНЯТИЕ «МАЙЕ» И ЕГО ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ ЗНАЧЕНИЕ В АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ МУГАМ - ДАСТГЯХ

Резюме: *В статье объясняется основная суть понятия «Майе», которая используется в искусстве мугама и часто упоминается, и подробно анализируется различная функциональная сущность «Майя», которая исполняется как «шебе» в структуре мугамных дастгяхов, и различная функциональная сущность «Майя», которая определяет тональность и опорный шаг мугамов в теории макама, а также аналогичные достоинства. Изложенная информация подтверждается цитатами из ценных трудов известных композиторов и музыковедов-ученых, чьи имена почитаются в музыкальной науке, и таблицами мугама, отраженными в этих источниках.*

Ключевые слова: *мугам, дастгях, майя, шебе, макам*

Rashad IBRAHIMOV
Azerbaijan National Conservatory
Teacher of the Department of Instrumental Mugham

THE CONCEPT OF "MAYA" AND ITS FUNCTIONAL ESSENCE IN AZERBAIJANI MUGAMS

Abstract: *This study elucidates the fundamental essence of the concept of Maye, a term frequently referenced within the context of Azerbaijani mugham art. The research provides a comprehensive analysis of the dual functional significance of Maye−both as a shobe (section) performed within the structural framework of mugham dastgahs, and as a modal center that defines the tonal foundation and reference degree of mughams in modal theory. The study further explores the shared attributes and distinctions between these interpretations. The findings are substantiated through citations from the seminal works of prominent Azerbaijani composers and musicologists, whose contributions are held in high regard in the field of musicology. Additionally, the analysis is reinforced by mugham charts and theoretical models presented in these authoritative sources.*

Keywords: *mugham, dastgah, maye, shobe, maqam*

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Rauf Bəhmənli
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Humay Fərəcova

Vüqar CAMALZADƏ
BMA-nın dosenti,
Əməkdar Artist, bəstəkar
Ünvan: Bakı, Şəmsi Bədəlbəyli 98
E-mail: vugarjamal1974@gmail.com

DOI: 10.62440/AMK2025-1.s.86-96

SƏFİƏDDİN URMƏVİNİN “ƏDVAR-SİSTEMİ” VƏ MÜASİR MUSİQİ PRAKTİKASINDA “DÖVRİ-SƏDA” MODELİ

Xülasə: *Məqalədə Şərq alimlərinin elmi risalələri nəzərdən keçirilmişdir. Burada Əl-Fərabinin, S.Urməvinin, Ə.Marağayinin elmi traktatlarından bəhs edilmiş, eləcə də onların musiqi nəzəriyyəsi, ədvar (dairəvi) sisteminin forma və strukturu izah olunmuşdur. Məqalədə həmçinin ədvarın (dairəvi sistemin) müasir tətbiqinə əsaslanmış “Dövri-Səda” layihəsindən söz açılmışdır.*
Açar sözlər: *riyazi struktur, fəlsəfi mahiyyət, “Ədvar” (“dairələr”), musiqi nəzəriyyəsi, məqam, ritm, struktur, fəlsəfə*

Qədim Şərq musiqi nəzəriyyəsinin ən parlaq simalarından biri olan Səfiəddin Urməvi (1216-1294) XIII əsrdə yazdığı traktatlarla təkcə musiqi elminin deyil, eyni zamanda bədii-fəlsəfi düşüncənin formalaşmasında mühüm rol oynamışdır. Onun “Kitabül-Ədvar” və “Şərəfiyyə” risalələri Şərq musiqisinin təməl nəzəri mənbələri sırasında yer alır. Urməvinin musiqi təlimi dairəvi zaman, riyazi struktur və fəlsəfi mahiyyət prinsipləri əsasında qurulmuşdur. Bu məqalənin məqsədi Ədvar sistemini təhlil edərək, onu Fərabi kimi klassik müəlliflərin fikirləri ilə müqayisə etmək və müasir dövrdə “Dövri-Səda” layihəsi nümunəsində tətbiq imkanlarını araşdırmaqdır ki, indiyədək bu üsuldan yeni dövr musiqi və mahnılarımızda istifadə olunmamışdır.

1. Tarixi-konseptual kontekst: Fərabi və Urməvinin musiqi nəzəriyyəsi

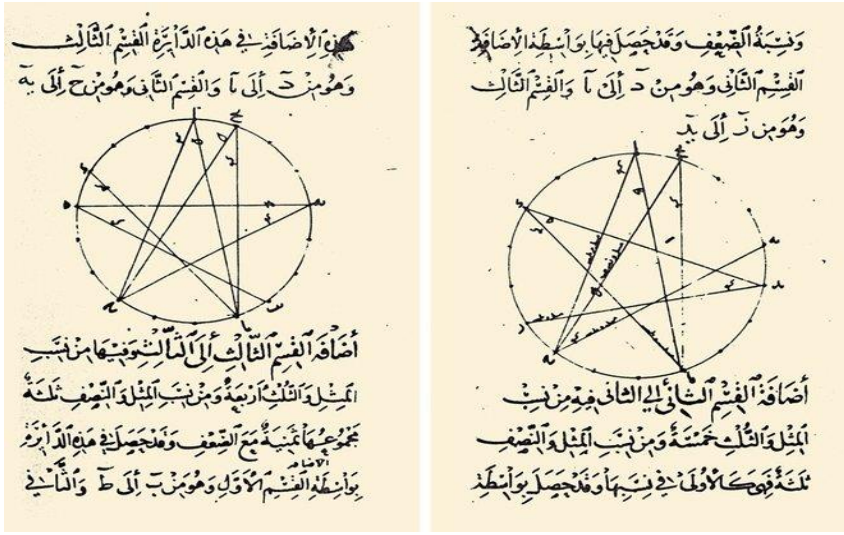
Fərabi (870-950) İslam dünyasında musiqi nəzəriyyəsi sahəsində ən mühüm fiqurlardan biridir. Onun “Kitab əl-Musiqa əl-Kəbir” (Böyük musiqi kitabı) əsəri, musiqinin fəlsəfi və riyazi əsaslarını sistemli şəkildə təqdim edən ilk külliyyatlardandır. Fərabi musiqini ruhun tərbiyəsi, cəmiyyətin harmoniyası və kainatın ahəngi ilə əlaqələndirərək onu həm praktiki, həm də metafizik bir sənət kimi təqdim etmişdir.

Fərabinin təsnifatında səs, intonasiyalar (*lahn*), məqamlar və ritmlər riyazi modellərlə ölçülmüşdür. O, "Kitab əl-Musiqa əl-Kəbir" əsərində musiqini kainat

harmoniyasının təcəssümü kimi təqdim edir. (KİTABU'L MÜSİKA'L-KEBİR. Türksoy 2022) Onun fikrincə, səslərin riyazi nisbətləri (Pifaqorun qanunlarına uyğun) insan ruhuna təsir edir və cəmiyyətin əxlaqi tarazlığına kömək edir. Bu çərçivədə Fərabi üç başlıca təməl ölçü alaraq öz nəzəri baxışını formalaşdırıb:

- Ptolemey və Aristotelin akustika nəzəriyyələrini şərq təfəkküründə uyğunlaşdırdı.
- Məqamların emosional təsirini sistemləşdirdi (məs., Rast məqamı – nəşə, Segah – kədər).
- Ritmi zamanın fəlsəfi kateqoriyası kimi şərh etdi.

Səfiəddin Urməvi bu irsi davam etdirərək onu daha sistemli və praktik modellərə çevirmişdir. Ədvar sistemi bu inkişafın zirvəsi kimi qiymətləndirilə bilər. Əgər Fərabi səsin təbiəti və təsnifatında Aristotel və Ptolemeyə əsaslanırdısa, Urməvi həmin nəzəriyyələri konkret musiqi strukturlarında tətbiq edərək, icra və bəstə prinsiplərinə inteqrasiya etmişdir.



Səfiyəddin Urməvi "Kitab-ul Ədvar"

2. Ədvar sisteminin forma və strukturu

"Ədvar" sözü ərəbcə "dairələr" mənasını verir və musiqinin zaman-məkan ölçüsünü dairəvi şəkildə təqdim edən bir modeldir. Ədvar sistemində zaman düz xətt üzərində deyil, davamlı fırlanan və yenidən başlanğıca qayıdan bir spiral kimi qəbul olunur. Urməvi bu anlayışa əsasən musiqini strukturlaşdırır və onun əsas elementlərini dairəvi modellərlə izah edir. Bu struktur üç əsas sahəni əhatə edir:

– Təməl dairələr (*dairəyi-kübra* və *dairəyi-suğra*) – bu dairələrdə əsas səslər və onların düzülüşü, yəni nəğmələr (səslər) və *eşkalat* (interval strukturları) yer alır.

Dairəyi-Kübra və Dairəyi-Suğra:

Bu iki dairə Urməvinin sistemində səs və məqam strukturlarının əsasını təşkil edir.

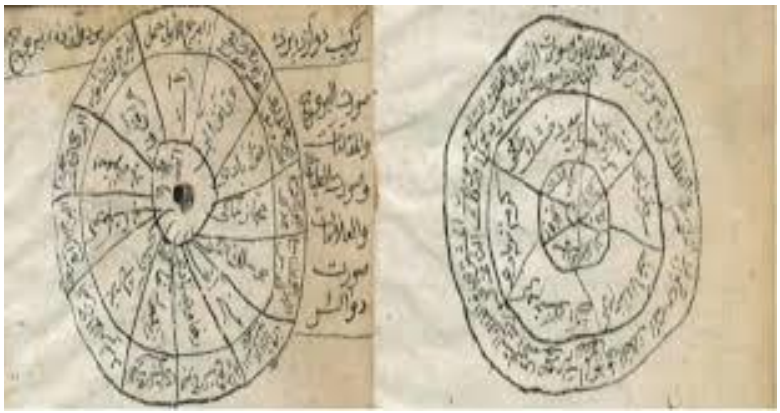
• *Dairəyi-Kübra* (Böyük dairə): Musiqidə bütün əsas səslərin (nəğmələrin) və onların intervallarının tam təsnifini ehtiva edir. Bu dairədə 17 əsas səs müəyyən edilir. Səslər arasındakı məsafələr, yəni intervallar konkret riyazi münasibətlərə əsaslanır və bu, həm akustik uyğunluğu, həm də estetik tarazlığı təmin edir. *Dairəyi-Kübra* bütövlükdə səslərin kosmik və harmonik yerləşimini göstərən sxematik modeldir.

• *Dairəyi-Suğra* (Kiçik dairə): Bu dairə konkret məqamların və melodik strukturların formalaşmasını əks etdirir. Dairəyi-Suğra praktik musiqi istifadəsi üçün nəzərdə tutulmuşdur və bu çərçivədə səslərin funksional rolları, məqamdakı hərəkətləri və keçid imkanları izah olunur.

Bu dairələr həm nəzəri təhlildə, həm də icra prosesində musiqinin struktur əsaslarını təşkil edir. Bu yanaşma musiqini yalnız eşidilən səs kütləsi deyil, həm də riyazi və fəlsəfi baxımdan əlaqəli bir sistem kimi anlamağa imkan verir.

– Məqam dairələri. Bu istiqamətdə Urməvi musiqidə 12 əsas məqam və 6 şöbə (*avazə*) müəyyənləşdirib. Hər bir məqam ayrı bir dairədə təhlil olunur, bu dairədəki hər səs öz funksiyası və enerjisilə müəyyən edilir ki, bu da zamanın müxtəlif anlarında səsin insan orqanizminə təsiri ilə bağlıdır.

– İcra dairələri. Bunlar musiqi ifasında istifadə olunan vəznlər (ritmik şablonlar), bərdaştlar (istinad səslər) və giriş-çıxış quruluşu ilə bağlıdır.



Daireyi-kübra və daireyi-zəhra

–Buud sistemi və eşkalat

Buud, yəni interval ölçüləri Ədvar sisteminin ən vacib elementlərindəndir. Urməvi səslər arasındakı məsafələri “*kamil*”, “*natamam*”, “*mütəqəddim*” və “*mübtədi*” kimi təsniflərlə izah etmişdir. Bu, səsin emosional və funksional təsirini müəyyənləşdirən riyazi-intonasiya sistemidir.

• *Kamil buudlar* – mükəmməl interval uyğunluğu (məsələn, kvarta və kvinta-3/2)

• *Natamam buudlar* – daha zəif harmonik uyğunluqlar (məsələn, kiçik və böyük ters-6/5)

• *Mübtədi* – sadə başlanğıc intervallar (yarımton)

• *Mütəqəddim* – yüksək gərginlik və inkişaf üçün istifadə olunan məsafələr

Buud anlayışı yalnız interval texnikası deyil, həm də emosional və ekspressiv dəyərləndirmə funksiyasını daşıyır. Burada təbiətin və digər kənar təsirlərin nəticəsində səsin əyilməsi və tonların dəyişməsindən söz açılır. Bu sistem Əbdülqadir Maragayinin "Məqasidül-Əlhan" əsərində əks olunub.

Əsas anlayışlar çərçivəsində musiqidə nəğmələr, *eşkalat*, *bərdaşt*, *şədd*, *təkrar* və *vəzn* nəzərdə tutulur:

– Nəğmələr – Yeddi əsas səs və onlarla bağlantılı əlavə səsləri əhatə edir. Bu səslərin nizamı və uyğunluğu dairə üzərindən tərtib olunub.

– Eşkalat – Musiqidə interval sistemlərini ifadə edir. Urməvi bu intervalları "kamil", "natamam", "*mübtədi*" və "*mütəqəddim*" kimi təsnif etmişdir.

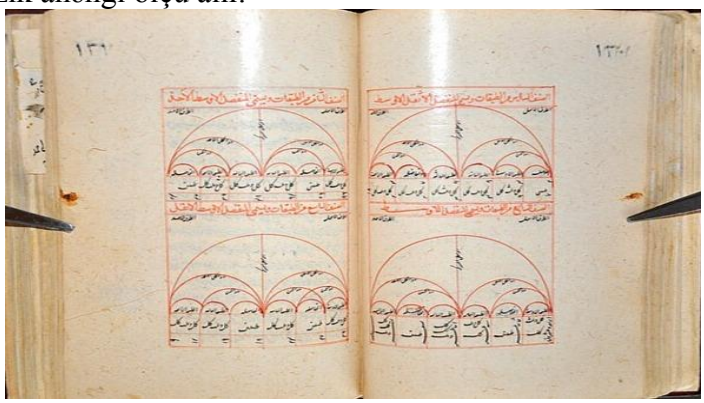
– Bərdaşt ifa sırasında istinad nöqtəsi olan sabit səsin ifadəsidir.

– Şədd və Təkrar isə musiqinin strukturundakı gərginlik və sakitləşmə mərhələlərini əks etdirir.

3. Məqam və ritm: struktur və fəlsəfi təzahürlər

Urməvi 12 əsas məqam və 6 avazəni sistemləşdirmişdir. Bu məqamlar öz aralarında dairəvi münasibətlərlə əlaqələndirilir. Hər məqamın öz energetik strukturu, emosional çaları və bərdaşt səsləri vardır. Məqamlar arasında keçidlər və onların formalaşdırdığı melodik xəritə Ədvar sisteminin mərkəzi komponentidir.

Ritm (vəzn) sistemi də dairə prinsipinə uyğun qurulub. "*Zərb*", "*tavil*", "*xafif*", "*hazəc*" kimi ritmlər spesifik strukturla təşkil olunur və hər biri musiqinin zaman içində dövri şəkildə necə inkişaf etdiyini göstərir. Ritmin bu şəkildə qurulması musiqidə zamanın fəlsəfi açıqlamasını ifadə edir, yəni xronologiyanı deyil, metafizik ahəngi ölçü alır.



Buudların bölünməsi

4. “Dövri-Səda” layihəsi və Ədvarın müasir tətbiqi

Fikirlərimizin mərkəzində şəxsi musiqi pratikamda mühüm yer tutan “Dövri-Səda” anlayışının dayandığını vurğulamaq istəyirəm. Bir layihə kimi bu mənim üçün təkcə musiqi əsəri deyil, həm də konseptual və nəzəri bir axtarışın nəticəsidir. “Dövri-Səda” layihəsi, on klassik Azərbaycan şairinin qəzəllərinə əsaslanan və Urməvinin Ədvar sisteminə uyğun qurulmuş musiqi silsiləsidir. Layihənin məqsədi yalnız poetik-musiqi sintezi yaratmaq deyil, həm də musiqidə zaman və məkanın ənənəvi fəlsəfi anlamlarını diriltməkdir.

Layihədə təmsil olunan şairlər Nizami (1141-1209), Xaqani (1121-1199), Füzuli (1494-1556), Nəsimi (1369-1419) , Şah İsmayıl Xətai (1487-1524), Molla Pənah Vaqif (1717-1797), Qasım bəy Zakir (1784-1857), Mir Möhsün Nəvvab (1833-1918), Xurşidbanu Natəvan (1832-1897) və Mir Həmzə Nigaridir (1805-1886). Hər biri fərqli dövrə, ayrı poetik ahəngə malik olsa da, onları birləşdirən ortaq xətt bəstələdiyim musiqi fraqmentlərində eyni musiqi nəzəri strukturuna malik olmalarıdır.

Bu layihədə kompozisiyalar giriş (məqam daxil olması), inkişaf (*şədd*), sabitləmə (bərdaşt) və nəticə (təkrar) mərhələləri ilə, dairəvi musiqi forması üzrə qurulub. Musiqinin sonunda başlanğıca qayıdış (“təkrar”) estetik və fəlsəfi tamamlanmanı simvollaşdırır. Bu yanaşma həm dinləyicidə, həm də ifaçıda zamanın klassik qavrayışına dönüş hissi oyadır.

14 iyul 2023 Şuşa şəhəri. “Vaqif poeziya günləri” çərçivəsində baş tutan “Dövri-Səda” konsertindən

Əsərlərdə həm vokal, həm də instrumental baxımdan ifaçılara sərbəstlik verilir. Bu sərbəstlik, əvvəlcədən müəyyən olunmuş struktur çərçivəsində improvizasiya imkanlarını qoruyur. Yəni "dairənin içində sərbəstlik" modelini təqdim edir. Bu, həm də muğam ifaçılığı ilə əla uyğunlaşır. Muğam anlayışımızda bu sistemin uyğunluğu mühüm rol oynayır. Belə ki, muğamlar dövri nizama söykənir. Şöbələr arasında keçidlər, sonda rast məqamına qayıdış bu strukturu dəstəkləyir. "Dövri-Səda" layihəsində həm vokal, həm instrumental dillə bu forma qorunub saxlanılmışdır. Azərbaycanın seçilmiş muğam ifaçılarının iştirakı ilə ərsəyə gəlmiş "Dövri-Səda" silsiləsinin ilk təqdimatı mədəniyyət paytaxtımız olan Şuşa şəhərində "Vaqif poeziya günləri" çərçivəsində (14.07.2023) keçirilmişdir. Xalq artistləri – Nəzakət Teymurova, Teyyub Aslanov, Əməkdar Artist Fərqanə Qasımova, xanəndələr – Hüseyn Məlikov, Rövşən Məmmədov, Aysel İbrahimova, İlkin Dövlətov, Səbinə Ərəbli silsilədə təqdim olunan musiqi nümunələrinin ilk ifaçılarıdırlar. Xalq artisti Munis Şərifovun rəhbərliyi ilə "Qədim musiqi alətləri" ansamblının müşayiəti və səslənməsi musiqiyə xüsusi rəng qatmışdır. Konsertdə iştirak edən çoxsaylı yaradıcı insanlar və mötəbər qonaqlar tərəfindən ifa edilən musiqi nömrələri yüksək dəyərləndirilmiş və alqışlarla qarşılanmışdır.

14 iyul 2023 Şuşa şəhəri. "Vaqif poeziya günləri" çərçivəsində baş tutan "Dövri-Səda" konsertindən

Bu layihə Azərbaycan Mədəniyyət Nazirliyinin təklifi ilə "Şuşa İslam Mədəniyyət Paytaxtı" günləri çərçivəsində həmin ilin oktyabr ayında yenidən Şuşa şəhərində təqdim olunmuşdur. Türkdilli dövlətlərin Mədəniyyət nazirləri və digər

mötəbər qonaqların iştirak etdiyi həmin konsert alqışlarla yekunlaşdıqdan sonra bizə və digər musiqiçilərə xoş sözlər söylənildi.

Daha sonra Hindistanın Dehli şəhərində keçirilən Beynəlxalq “Ravi Şankar” festivalında (11.02.2024) Azərbaycanın görkəmli musiqiçiləri və xanəndə İlkin Dövlətovun ifası ilə konsertimiz olmuşdur. Festivalda iştirak edən, Hindistanın ən peşəkar və tanınmış musiqiçiləri, rəqqasları və müğənniləri tərəfindən bu silsilənin musiqi nümunələri yüksək qiymətləndirilmiş və böyük marağa səbəb olmuşdur.

11 Fevral 2024-cü ildə Hindistanda “Ravi Şankar” beynəlxalq festivalında çıxış

Layihənin əsas fərqləndirici cəhətlərindən biri, həm ifaçı, həm də dinləyici üçün zaman duyğusunu dəyişdirməsidir. Dövri formalar insanı xronoloji zaman

hissindən ayıraraq onu musiqi içində fırlanan, yenidən doğulan səs spiralına daxil edir. İfaçılar üçün bu, həm texniki, həm də emosional olaraq fərqli təcrübə yaradır. Belə ki, sadə linear quruluşlardan fərqli olaraq, burada musiqi prosesində zamanın ritmik və fəlsəfi çəkisi təsirlidir.

Texnologiyanın və fərqli estetik tələblərin hökm sürdüyü müasir dövrdə qədim sistemə istinad etməyin nə dərəcədə aktual olması sual yarada bilər. Mənim qənaətimə görə, klassik sistemlərin yenidən oxunması, onların çağdaş dillə tərcüməsi müasir musiqinin həm formasına, həm də ruhuna yeni nəfəs gətirməkdədir. Dövrü-Səda layihəsi məhz bu məqsədə hədəflənmişdir. İndiyə qədər bu istiqamətdə bəstələdiyim musiqi nümunələri vokal-instrumental formada olmuşdur. Artıq sırf instrumental kompozisiyaların istər milli musiqi alətlərimiz, istərsə də Avropa alətləri üçün bəstələnməsini qarşıma məqsəd qoymuşam.

5. Ədvar və Muğam: uyğunluq və inteqrasiya

Ədvar sisteminin muğamla paralelliyi ilk baxışdan nəzərə çarpır. Muğamın şöbə strukturu, bərdaşt səslərinə əsaslanması, improvizasiya çərçivələri və Rast məqamına qayıdış Ədvarın məqam və ritm modelinə tam uyğun gəlir. "Dövri-Səda" layihəsi bu uyğunluğu qoruyaraq, klassik musiqi nəzəriyyəsi ilə müasir muğam ifaçılığını birləşdirir. Bu, həm də Urməvinin nəzəri modelinin XXI əsr musiqi formasına inteqrasiyasını nümayiş etdirir. İstər xalq musiqisində, istərsə də simfonik, audiovizual, elektron, caz, rəqs və s. janr musiqidə bu konsepti tətbiq etməklə maraqlı, özümüzə məxsus və yeni səslənməyə gətirib çıxaran musiqi nümunələri almaq olar ki, nəticədə Azərbaycanımızın möhtəşəm musiqi ənənələrini bütün dünyada yeni nəfəslə təbliğ etmək imkanı yaranar. Universal və çoxşaxəli bir dil olan "Ədvar" sistemi hər zaman yeni və maraqlı musiqi nümunələrinin yaranmasına rəvac verir. Böyük Üzeyir bəyin tövsiyə etdiyi yol da məncə elə bu idi.

Musiqi qədim Şərqdə heç vaxt təkcə sənət sayılmayıb – o, bir vasitə idi. Musiqi ilə ruh saflaşar, varlıq aydınlaşar, bəzən hətta bədən sağalardı. Bunu sufilər bilirdi, bunu qədim yunanlar da anlayırdı. Musiqi – kainatın qanunlarını anlamağın simvolu idi. Çünki kainatın özü də səsdən, nizamdan, titrəyişdən ibarətdir. Musiqi bu ritmi duymadır. İlahi musiqi isə – səssizliyin içindəki Sözdür.

Musiqidəki möcüzə, Pifaqorun kainatla əlaqələndirdiyi kosmik harmoniya ilə səsləşir. Pifaqor üçün musiqi, kainatın riyazi ölçülərlə qurulan bir modeliydi – yəni musiqi bir tərəfdən qüsursuz nizam, digər tərəfdən isə ilahi ilham idi. Bu fikir, Şərqdə də musiqi fəlsəfəsinin təməlində dayanır: muğamın və ya ədvar sisteminin strukturları yalnız estetik yox, həm də kosmoloji anlamlar daşıyır. Musiqi burada sadəcə səs düzümü yox, haqqın nəfəsi olur.

Rövşən Məmmədov

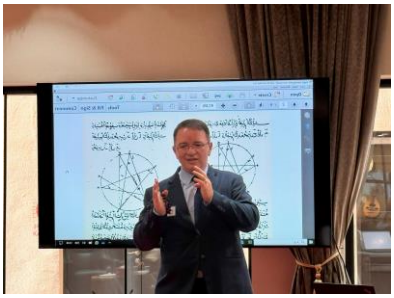
Fərqanə Qasımova

Hüseyn Məlikov

Nəzakət Teymurova

Səbinə Ərəbli

Teyyub Aslanov



6. Nəticə və yekun dəyərləndirmə

Səfiəddin Urməvinin Ədvar sistemi yalnız keçmişin nəzəriyyəsi deyil, zaman və səs münasibətini izah edən bədii-fəlsəfi modeldir. Fərabi ilə başlayan bu xətt Urməvidə konkretləşmiş, musiqi fəlsəfəsi və texnikasını sintez etmişdir. Eyni zamanda insanın hər dövrdə dəyişməyən ruhi bütünlüyünün, psixoloji ehtiyaclarının və zaman qavrayışının musiqiylə metafizik bağlılığını əks etdirən bədii və riyazi əsasıdır. Biz klassik nəzəriyyələri bu gün arxiv materialı kimi deyil, eyni zamanda yaradıcı ilham mənbəyi kimi qavrasaq, həm musiqi elmi, həm də ifaçılıq sənəti yeni mənalar qazanacaqdır. Bu baxımdan "Dövri-Səda" təkcə bir layihə deyil, həm də bir mesajdır: dərin keçmişimizi bu günlə birləşdirmək və gələcəyə öz yeni baxışımızı təklif etmək istiqamətində çağırışdır.

"Dövri-Səda" layihəsi göstərir ki, bu sistem hazırda da aktualdır və yaradıcı tətbiqlərlə çağdaş musiqi formalarına yeni nəfəs verə bilir. Ədvar sisteminə bu gün yaradıcı və aktual bir ilham mənbəyi kimi yanaşmaq vacibdir. Musiqidə təkcə səs deyil, zamanın özü də ifadə olunur. Bu baxımdan, Ədvar sistemi bizi zamanın mahiyyətini, onun dövri təbiətini və musiqi vasitəsilə ruhi bütövlüyümüzü anlamağa dəvət edir. Məqaləni yekunlaşdırarkən demək istəyirəm ki, biz musiqidə təkcə səsləri deyil, həm də zamanın bütünlüyünü ifadə edirik. Ədvar sistemi bizə zamanın mahiyyətini, hərəkət qaydalarını, həmişə yenidən təzahür edən varlıq prinsipinin mahiyyətini anlamaq və bunu ruhən yaşamaq hissi verir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Axundova, E. Əl-Fərabi Yaradiciliğinda Elmi-Tətbiqi Musiqi Nəzəriyyəsi. // Rast Müzikoloji Dergisi. Yıl 2016, Cilt: 4 Sayı: 2, s.1254 – 1258.
2. Əl-Fərabi. Kitab əl-Musiqa əl-Kəbir. Kitab əl-Ədvar. Azərbaycan musiqi tarixi (redaktor Z.Səfərova). I cild. – Bakı: Şərq-Qərb, – 2012, – 592 s. (Bax: s. 231-235)
3. Səfiyəddin Urməvi. Kitab əl-Ədvar. Azərbaycan musiqi tarixi (redaktor Z.Səfərova). I cild. – Bakı: Şərq-Qərb, – 2012, – 592 s. (Bax: s. 269-282)
4. Əbdul Qadir Mərağayi. Camiül-Əlhan. Kitab əl-Ədvar. Azərbaycan musiqi tarixi (redaktor Z.Səfərova). I cild. – Bakı: Şərq-Qərb, – 2012, – 592 s. (Bax: s: 304-312)
5. Karaman, S., Akbulut, Y. Biçim ve Usûl Açısından Abdülkâdir Merâgî'nin Kârları // Türkiyat araştırmaları dergisi. Türkiye, 2009. Sayı: 26, s.379-408
6. Mir Möhsün Nəvvab. Vüzuhül-Ərqam. Kitab əl-Ədvar. Azərbaycan musiqi tarixi (redaktor Z.Səfərova). I cild. – Bakı: Şərq-Qərb, – 2012, – 592 s. (Bax: s. 422-441)
7. Mehmet Nuri Uygun. Kitabü'l-Edvar Safiyüddin Urmevi. İstanbul, Baskı, 2019. 436 s.
8. Шамилли Г.Б. Философия Музыки. Теория и практика искусства maqam. (Ред. Кузнецов И.К.) Садра, 2020. 552 с.
9. "Dövri-Səda" layihəsinin arxiv materialları. URL: https://apa.az/culture-policy/susada-anslaqla-kecen-dovru-seda-konsert-proqrami-foto-776926

Saytoqrafiya:
10. URL:https://azertag.az/xeber/susada_dovri_seda_adli_konsert_proqrami_teqdim_olunub-2695288
11. URL:https://oxu.az/medeniyyet/susada-dovri-seda-adli-konsert-proqrami-teskil-edilib-foto
12. URL:https://axsam.az/news/163235-susadaki-dovri-seda-adli-konsertden-fotolar
13. URL:https://www.youtube.com/watch?v=Bkn6Q9srrY8
14. URL:https://cenublu.az/sizi-maraqlandiran/hindistanda-kecirilan-beynalxalq-festivalda-ilkin-dovlatov-olkamizi-tamsil-edib/

Вугар ДЖАМАЛЗАДЕ
Заслуженный деятель искусств, доцент, композитор.

«СИСТЕМА АДВАРА» САФИЕДДИНА АЛЬ-УРМАВИ И МОДЕЛЬ «ПЕРИОДИЧЕСКОГО ЗВУКА» В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПРАКТИКЕ

Аннотация: *В статье рассматривается научные трактаты восточных учёных. Здесь обсуждались научные трактаты Аль-Фараби, С. Урмави, А. Мараги, объяснялась их музыкальная теория, форма и строение адварной (круговой) системы. В статье также обсуждается проект «Доври-Сада», в основе которого лежит современное применение адвара (круговой системы).*

Ключевые слова: *математическая структура, философская сущность, «Адвар» («круги»), теория музыки, модус, ритм, структура, философия*

Vugar JAMALZADE
Honored Artist, Associate Professor, Composer

“ADVAR SYSTEM” OF SAFIEDDIN AL-URMAVI AND THE MODEL OF “PERIODIC SOUND” IN CONTEMPORARY MUSICAL PRACTICE

Abstract: *The article examines scientific treatises of Eastern scholars. Here, scientific treatises of Al-Farabi, S. Urmavi, A. Maragai were discussed, their musical theory, form and structure of the advar (circular) system were explained. The article also discusses the project "Dovri-Sada", which is based on the modern use of advar (circular system).*

Keywords: *mathematical structure, philosophical essence, "Advar" ("circles"), music theory, modus, rhythm, structure, philosophy*

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, dosent Gültəkin Şamilli
professor Aydın Əzimov

Nazlı ALLAHVERDİYEVA
Musiqişünas
T.Quliyev adına 12 nömrəli Onbirillik Musiqi Məktəbi
Bakı şəhəri, Səbail rayonu, Yusif bəy İbrahimli 6
E-mail: bintulhuseyn@gmail.com

DOI: 10.62440/AMK2025-1.s.97-107

ELNARƏ DADAŞOVANIN ORQAN YARADICILIĞI

Xülasə: *Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında orqan alətinin zəngin tembr imkanlarını, onun möhtəşəmliyini bilərək təcrübədə istifadə etmələri, alətin geniş potensial imkanlarının – folklor musiqisi, aşıq havaları, nəhayət muğamın intonasiyaları dilində "danışdırmaları" ümumilikdə orqan musiqisinin qollarını milli ruhda şaxələndirərək zənginləşdirən amillərdəndir. Bu mənada Elnarə Dadaşovanın orqan üçün yazılan əsərləri də özünəməxsusluğu ilə seçilir. Bəstəkarın orqan əsərlərinin təhlilini apararaq onun özünəməxsus dəst-xəttini izləmək, hər bir əsərin ideyasını anlamaq, Avropa alətinin milli ruha bəstəkar tərəfindən necə köklənməsini tədqiq etmək qarşıya qoyulan əsas məqsədlərdəndir.*
Açar sözlər: *orqan, musiqi, bəstəkar, təhlil, muğam, məqam, Elnarə Dadaşova*

Orqan alətinin ilk dəfə müsəlman şərqində – Azərbaycanda "qərarlaşaraq" öz həyatını yeni "mühitdə" yaşaması XX əsrin əvvəllərinə təsadüf edir. Təbii olaraq, öncə alətin səslənməsinin heyranı olaraq ifaçılıq sahəsi yarandı, sonra onunla bağlı olaraq tədricən bəstəkarların diqqət mərkəzinə çevrilən "alətlərin kralı" üçün əsərlər yazılmağa başlayır. İlk addımlar bilavasitə ümumi ab-havanı, hadisələrin gedişatını təsvir edərək Q.Qarayevin yaradıcılığında öz əksini tapır. "İnsan məskən salır" filmində bəstəkar həm dənizin möhtəşəm və sirli boyasını, həm də bu məkanda olan insanların iç dünyasını göstərmək üçün orqanın zəngin tembr xüsusiyyətlərinə müraciət edir. Onun ardınca XX əsrin II yarısında bir çox bəstəkarlar qələmini sınayaraq Azərbaycanın musiqi xəzinəsinə daxil olan muğamın mürəkkəb və eyni zamanda ciddi qanunauyğunluqlarına söykənən təbiətinə xas mövzunun müəyyən qəlib daxilində improvizəli inkişaf xüsusiyyətini orqanın tembrinə "qovuşdurur". Bir qisim bəstəkarlar aşıq musiqisinin ritmik xüsusiyyətlərini, sazın səslənməsindəki özünəməxsus orkestrəbənzər "ovsunlu" xüsusiyyətini orqanla "uzlaşdıraraq" alətin səslənməsini bir qədər zənginləşdirirdilər.

Azərbaycan musiqisinin zəngin palitrasını təbii olaraq folklor musiqisindən – mahnı və rəqslərdən ayrı təsəvvür etmək mümkün deyil. Onlara fərqli prizmadan yanaşaraq (ona köklənərək) bir sıra xalq mahnıları öz yeni ifadəsini orqan

alətinin səslənməsində tapmışdır. Bura mərasim musiqisini də əlavə edərək Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında fərqli baxış bucağından özəl həllini tapan, bir-birinə bənzəməyən əsərlər yaranır. Z.Bağırov, N.Əliverdibəyov, N.Məmmədov, V.Adıgözəlov, X.Mirzəzadə, A.Əlizadə, A.Mirzəyev, F.Əlizadə, R.Həsənova, C.Abbasov, E.Mənsurov və hələ irəlidə neçə-neçə bəstəkarın yeni-yeni əsərləri bu alət üçün yazılaraq orqan musiqisini zənginləşdirmiş olacaq. Bir məqamı da qeyd etmək lazımdır ki, yazılan əsərlər arasında milli kökə istinad edərək onun XVIII əsrin bəlkə də bir qədər əvvəl mövcud olan Avropa musiqi janrlarına, yazı üslubuna yeni şəkildə yanaşan bəstəkarlar arasında A.Mirzəyevin özünəməxsus dəst-xəttə malik bəstəkarlardandır.

Adlarını qeyd etdiyimiz bəstəkarlar arasında Əməkdar İncəsənət xadimi, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Elnarə Dadaşova da orqan musiqisinə müraciət edərək yazdığı əsərlərə öz möhürünü qoyan bəstəkarlardandır. Vətənə, torpağa bağlılığı onun vətəndaş mövqeyini göstərməklə yanaşı, maarifçilik xüsusiyyətlərini də vurğulayaraq artıq bəstəkar olmaqla yanaşı bir pedaqoqun da simasını göstərmiş olur.

Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında orqan alətinin zəngin tembr imkanlarını, onun möhtəşəmliyini bilərək təcrübədə istifadə etmələri, alətin geniş potensial imkanlarının – folklor musiqisi, aşıq havaları, nəhayət muğamın intonasiyaları dilində “danışdırmaları” ümumilikdə Azərbaycan orqan musiqisinin qollarını şaxələndirərək zənginləşdirir. Bu mənada E.Dadaşovanın orqan üçün yazılan əsərləri də özünəməxsusluğu ilə seçilir.

Elnarə Dadaşova XX əsrin II yarısı Azərbaycan musiqi mədəniyyətini təmsil edən parlaq bəstəkarlardan biri olaraq dövrünün böyük dühası Q.Qarayev məktəbinin yetirməsidir. Yaradıcılığı çoxşaxəli olan bəstəkarın istər irihəcmli, istərsə də kiçik həcmli əsərlərində ön planda hər zaman vətənə, anaya olan məhəbbət hissi sülh, həmrəylik kimi hisslərlə qovuşur, milli dəyərləri onları qorumaqdan ötrü bir mübariz maarifçi kimi öz əsərlərində yaşadan bəstəkar dinləyicisini düşünməyə çağırır. Bu ilk növbədə peşəkar qələm sahibinin vətəndaşlıq mövqeyini nümayiş etdirən ən vacib xüsusiyyətlərindən biri kimi yaradıcılığında qırmızı xətt kimi keçir.

Əsərlərin bir qismi folklor nümunələrinə söykənərək mahnının bir janr kimi xüsusiyyətindən irəli gələrək mövzusu yığcam, lakonik olmaqla yanaşı, kiçik ambitus çərçivəsində inkişaf edir. Bəstəkar alətə yanaşmada onun əzəmətini, möhtəşəmliyini, müxtəlif tembrlər “dünyasını” bilərək ona bir başqa qisimdə yanaşmış, onu, yəni aləti dialoqa çağıraraq öz dinləyicisinə ünvanlanan intonasiyalar kodunu çatdırır. Məhz təkcə bu xüsusiyyətində bəstəkarın sırf ona xas olan yanaşmasını müşahidə etmək olur. Eyni zamanda xalq mahnılarının da (“Əlində sazın qurbanı”, “Süsən sünbül”, “Sarı gəlin”, “Ninni” və b.) ruhunu onlara yeni nəfəs verərək yaşatmış olur.

Digər qisimdə onun sevərək yad etdiyi müəllimlərinə – Ə.Hüseynzadəyə, Q.Qarayevə və sevilən caz ustası Vaqif Mustafazadənin həyatdan vaxtsız getməsinə həsr etdiyi əsərlərdə alətlə bir başqa cür "danışır". Nəhayət, Azərbaycanın tarixində Xocalı faciəsi günlərinin yaşantısını, onun acısını, yarasını, günahsız insanların, uşaqların ölümünü "ağını" layla janrına müraciət edərək onların ruhuna laylay "söyləyir". Mövzunun işlənməsində bəstəkar variasiya texnikasına xas xüsusiyyətlərdən istifadə edir.

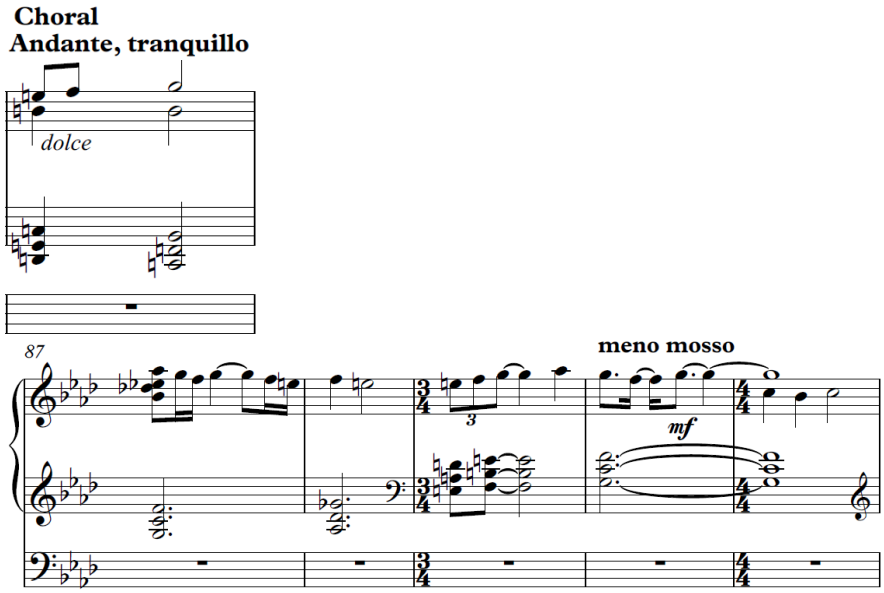
Elnarə Dadaşovanın yaradıcılıq kitabında orqan fəslinin səhifələri kifayət qədər zəngindir. Elnarə Dadaşovanın orqan üçün "Postlüdiya" (Postlüdiya – (lat. posludium; post – sonra, ludus – oyun) musiqi əsərinin sonuna əlavə olunan müstəqil xarakterli hissə, oxuma hissəsinin sonunda instrumental yekundur. Müasir dövrdə bəstəkarlar tərəfindən ayrıca janr kimi istifadə olunur. Əsərin ilk ifaçısı R.İsmayılova olmuşdur), əsəri 1981-ci ildə Azərbaycan cazının dünyamiqyaslı təmsilçisi Vaqif Mustafazadənin xatirəsinə ithafən yazılmışdır. Müəllifin dediklərindən: *"Orqan üçün bəstələdiyim ilk əsərim olan Vaqif Mustafazadənin xatirəsinə "Postlüdiya" istedadlı orqan ifaçısı Rəna İsmayılovanın xahişi ilə ərsəyə gəlmişdir. 1979-cu ildə V.Mustafazadə dünyasını dəyişəndə hamımız dərindən sarsılmışdıq. Rəna xanım da, mən də onun böyük pərəstişkarı idik. Rəna xanım orqan ifaçısı olduğu üçün məndən orqan üçün V.Mustafazadəyə ithaf olunmuş bir əsər yazmağımı xahiş edərək onun nəhəng bir valını mənə verdi ki, onun özündən ilham alaraq yazım"* [20]. Bir məqamı vurğulayaq ki, əsər yazılarkən nə açar işarələri, nə də dəqiq ölçü və xanə xətləri qeyd olunmamış, yalnız sonra redaksiyada bəstəkar bu işarələri müəyyənləşdirərək yazmışdır.

"Postlüdiya" quruluş etibarilə sərbəst inkişafa malik əsas bölmə, onu əhatə edən başlıqda kiçik giriş və sonda dinamik inkişaflı xoraldan ibarətdir. Girişin əsas xüsusiyyəti oktavalı unisonda cüzi xromatizmlə keçən motivin yığcam tezis rolu oynamasıdır. F moll-un D-sına yaxın boya girişə cümlə xüsusiyyəti verir. Giriş iki ibarəyə bölünərək əsas bölmənin ritmik, intonasiya cəhətlərini yığcam şəkildə özündə birləşdirir. Əsas hissənin özü bir-birilə əlaqədə olan bir neçə dalğanın ardıcıllığından ibarətdir. Dalğalar arasında bəzən vizual bağlılıq, bəzən də gözlənilməz fermato birini digəri ilə əvəz edir. Dinamik, metroritmik, zəngin nüanslar intonasiyaları gah bir-birinə yaxın, gah da kəskin ziddiyyətli edir. Bütövlükdə "Postlüdiya"ya təzad xasdır: triollarla kəskin dinamik hərəkətə qarşı kvartol, kvintol, sekstollarla verilmiş onaltılıqların qarşıdurması daha çox linear (üfüqi) münasibətdə baş verir. Bu proses sanki daxili intonasiyadan doğulur. Eyni zamanda vertikal funksional harmoniya həm dayaq rolu oynayır, həm də ümumi musiqi fikrinə dolğunluq verir. Faktiki olaraq bütün bölmələrarası keçidlər girişdən I hissəyə keçid zamanı xüsusi olaraq intonasiya bağlılığı, tematik təkrarlıq, intonasiyanın sekventli inkişaf quruluşu ilə bu cəhətləri özündə əks etdirir.

Birinci hissə üçün improvizəlik səciyyəvi olub, dalğalar şəklində inkişaf edir. Dinamikasından da göründüyü kimi bu bölmə dramatik obrazlıdır və tədricən “sönmə qabiliyyətinə” malikdir.

Birinci hissə (5x) yazılış etibarilə V.Mustafazadənin ifa üslubu ilə uyğunluq təşkil edir. Bu bölmə 4/4 ölçüdə, üst və alt layın pedalsız oktava unisonu ilə (c a b g a) aydın səslənməyə malikdir. *“Əsərin I bölməsində Vaqif Mustafazadənin improvizələrinə diqqət ayıraraq öz baxış bucağımdan onun ifa texnikasını və portretini canlandırmağa çalışmışam”* [20].

Əsərin II hissəsi (86x) “Xoral” adlanaraq dəqiq və ciddi ritmik quruluşa və daha faciəvi ab-havaya malikdir. Bu hissə tamamilə Vaqif Mustafazadənin ölümündən doğan qüssə ilə doludur. “*Mən bu hissədə xoral səslənmə ilə ona sanki bir ağı demək istədim*” – deyə, bəstəkar qeyd edir. Aşağı registrin istifadəsi və leqatolu səslərin ön planda olması bu bölmənin böyük caz ustasının xatirəsinə rekviyem kimi səslənməsinə yol açır. Burada xalq mahnısı kodaya qədər dəyişdirilmiş şəkildə istifadə olunduğu üçün bu bölmə qaçılmaz olaraq sadə iki hissəli quruluş əldə edir. Bəstəkar xalq mahnısının milli tematizmini orqan alətinin tembr rəngarəngliyi ilə zənginləşdirmişdir. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, fa mayəli şüştər məqamındakı “Gözəlim sənsən” xalq mahnısı f moll kimi xarakterizə olunur. Burada maraqlı bir xüsusiyyət də homofon ritmik vəhdətlə yanaşı aparıcı tematik xətt arasında ziddiyyətdir. Burada səsaltı elementlərlə verilmiş bas səsin cüzi də olsa daxili tersiyalarla zənginləşdirilməsini görürük.



Elnarə Dadaşovanın orqan üçün yazılmış digər əsərlərindən biri də Ədilə Hüseynzadənin xatirəsinə 1999-cu ildə yazılmış və segah məqamına əsaslanan “Fantaziya”sıdır. Əsər 2006-cı ildə 2-ci dəfə redaktə olunmuşdur. Bəstəkarın ya-

radıcılığına xas olan varinatlı inkişaf prinsipi bu əsərdə də öz əksini tapır. Müəllif orqanın xüsusiyyətlərindən minimal dərəcədə istifadə edərək əsəri kiçik diapozon çərçivəsində məhdudlaşdırmışdır.

Fa diyez mayəli segah məqamına əsaslanan kompozisiyanın ön planda çıxış edən xüsusiyyəti ostinatlıqdır ki, bu da segah məqam-muğam özünəməxsusluğundan irəli gəlir. Fa diyez mayəli segah Avropa tonal sistemində re majora uyğun gəlir və müəllif əsər boyunca re majorun tonikasını da təsdiqləməyi unutmur. Belə münasibətdə fantaziyada tonal sistemlə məqam qarşıdurması meydana çıxır və bu funksional dayaq bütövlükdə ostinatlıq prinsipi yaradaraq əsərin özəyini təşkil edir (Re majorun üst mediantası segahın mayəsidir).

Bəstəkarın 2000-ci ildə orqan üçün yazdığı "Xoral" pyesini belə adlandırması quruluşuna görə deyil, məhz janr və obrazlılıq xüsusiyyətləri ilə bağlı olması ilə əlaqədardır. Əsər f moll tonallığında olub ölçü və tembri pyes boyunca sabit qalaraq ritmik vəhdət üstünlük təşkil edir.

Struktur etibarilə pyes sadə üçhissəli formadadır və bu üçhissəlilik özündə üç dalğanı ehtiva edir. Beləliklə üçhissəli quruluşda eyni periodun hissələr üzrə dalğavari variantlı inkişafı nəzərə çarpır. Bu inkişaf zamanı T-D-S-D funksionallığı əsas təşkil edir. Pyes sonda kiçik koda ilə tamamlanır və o, 68-71-ci xanələri əhatə edir. "Xoral"ın maraqlı cəhəti isə D6 funksiyasında bitməsidir.

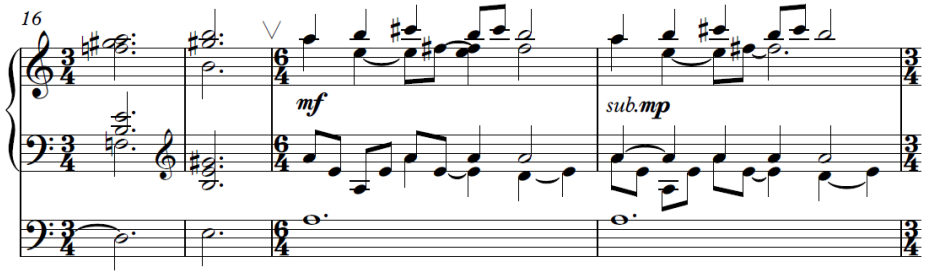
E.Dadaşovanın 1982-ci ildə orqan üçün yazılan "Aşıqvarı" pyesi "Əlində sazın qurbanı" aşıq havasının zəngin rəngarəng səs palitrasına köklənərək bu havanın əsasında yazılmışdır. Bəstəkarın bu intonasiyaları məhz orqanın zəngin səslənməsində duyması həm aşıq havalarının improvizə təbiətindən, həm də hər iki alətin – saz və orqanın orkestr səslənməsini özündə ehtiva etməsindən irəli gəlir. Bəstəkarın pyesi yazarkən sıx quruluşlu akkordlardan istifadəsi və əsərin diapozonunu bilərək kiçik və yığcam müəyyən etməsi əslində Türk dünyasının rəmzi sayılan saz alətinin xüsusiyyətlərinə köklənməsi idi. Orqanda sazın səslənməsini əldə etmək üçün bəstəkar əsərdə dayaq akkordlardan istifadə etməklə sazdakı kök simlərin ifasını təsvir edir. Diapazonun kiçik verilməsi həm də əsəri miniatür şəkildə təqdim edərək xalq mahnısının ruhunu yaşatmaq məqsədilədir. Bir xüsusiyyət də bəstəkarın xalq mahnısının mətninə də diqqət yetirməsidir. Burada mahnıda olan "Hey!" nidası sazın ifa tərzinə xas xüsusiyyətilə bağlıdır. Mahnıda bəhs olunan sevgi hisslərinin ilk qığılcımları əsərin ifadə vasitələrinə də sirayət edir. Həmçinin pyes boyu sekunda intervalının hökmranlığı da saz alətinin ifa tərzinə xas səslənmə verir.

Pyesdə "Əlində sazın qurbanı" xalq mahnısının lirik, ahəngdar melodiyasından tam şəkildə istifadə edir. Əsərin forması kiçik olub, mövzusu variant şəklində inkişaf etdirilir. "Aşıqvarı" pyesi sadə iki hissəli formadadır (ikinci hissə birinci hissənin variantlaşdırılmış formasıdır) və koda ilə tamamlanır. Əsərin dəqiq bir ölçüsü olmayıb, əsasən 2-3 xanədən bir dəyişir. Pyesdə homofon-harmonik fakturanın aparıcı rolu bir sıra səsaltı elementlərlə zənginləşdirilmişdir. Bu

cür səsaltı elementlər ikinci hissədə daha mühüm rol oynayaraq mövzunun variantlı inkişafına zəmin yaradır.

Əsərin ümumi xarakterindən danışsaq deyə bilərik ki, kompozisiya olduqca işıqlı və nikbin xarakterə malikdir. Bu təbii ki, bilavasitə onun əsaslandığı xalq mahnısı ilə bağlıdır. Xalq mahnısındakı ruhu saxlayaraq bəstəkar, orqanın yuxarı registrlərinin köməyi ilə burdakı incə duyğuları dinləyiciyə çatdıra bilmişdir. Onu da demək lazımdır ki, xalq mahnısının oxunaqlılığı əsər üçün də xarakterik olub, onu əsl orqan pyesi kimi şərtləndirmişdir.

Bəstəkar bütün xalq mahnısını birinci hissə daxilində təqdim edərək, II hissədə daha çox variantlı inkişafa üstünlük vermişdir. 20-ci xanədən başlayaraq mövzu üst layda bir qədər qatılaşaraq sadə funksiyalarla harmonizə olunur: T-II35-T6-II35-T64-II2(h). Periodun sonuncu xanələrində isə (22-23) harmonik subdominanta funksiyası əsərə maraqlı kolorit verir (IV^6_5(h) və D_9). Burdakı akkordların üst səsləri isə bilavasitə “Əlində sazın qurbanı” xalq mahnısının melodiyasından təşkil olunub.



Əsər “lya” mayəli rast məqamında yazılsa da, “Əlində sazın qurbanı” xalq mahnısına əsaslandığı üçün şərti olaraq “Mahur Hindi” muğamı ilə də bağlıdır. Bu məqamda biz əsəri bəstəkarın Vaqif Mustafazadənin xatirəsinə həsr olunmuş “Postlüdiya”sı ilə müqayisə edə bilərik. Belə ki, “Postlüdiya”nın şərti olaraq ikinci hissəsində bəstəkar, “Gözəlim sənsən” xalq mahnısı vasitəsilə “Şüştər” muğamına əsaslanır. Deyə bilərik ki, “Aşıqvarı” pyesində Elnarə Dadaşova xalq mahnısının bədii ifadə vasitələri və intonasiyasını qoruyub saxlayaraq özünəməxsus incəlikdə bir əsər yaratmağa nail olmuşdur.

Bəstəkarın orqan üçün “Süsən sünbül” (Bu əsərin də ilk ifaçısı R.İsmayılova olmuşdur) xalq mahnısı əsasında yazılan variasiyaları 1989-cu ildə yazılmışdır. Lirik mahnılara xas mövzu öz yarını itirən, onun yoxluğunu süsən-sünbül bitirərək unutmağa çalışan aşiqin hisslərinin tərənnümü mahnının ən əsas qayəsidir. Mahnı fa mayəli rast məqamı üzərində qurulub, *Allegretto* tempində, 6/8 xanə ölçüsündə olub, üçüncü hissədə kupletli forma əmələ gətirir.

I hissə 20 xanədən təşkil olunmuş perioddur və hər biri 2 xanə genişlənmiş 2 cümlədən ibarətdir. II hissə I hissənin variantlı inkişafıdır, eyni zamanda I və II hissə kuplet formasının bənd bölməsini əmələ gətirir. III hissə isə kuplet forması-

nın nəqarəti və mahnının zil bölməsidir. O da 2 cümlədən ibarət olmaqla II cümləsi I cümlənin variantlı inkişafıdır. Reprizi yığcam şəkildə olub, mayəyə qayıdışdır. Mahnıda yuxarıda göstərilən bölmələr rast məqamının şöbələrinin istinad pərdələrinə əsaslanır: I hissə mayə şöbəsinin istinad pərdələri ətrafında gəzişir. II hissənin I cümləsi mayəyə, II cümləsi hüseyni şöbəsinə istinad edir. Nəqarət bölməsində vilayətiyə əsaslanılır, reprizdə isə yenidən mayəyə qayıdılır. Silsilə mövzu və beş variasiyadan ibarət olub fasiləsiz növbələşir. Variasiyalar bütövlükdə böyük bir kompozisiya təsiri bağışlayır.

Elnarə Dadaşovanın daha bir əsərinə nəzər yetirək. O, 1985-ci ildə yazılan orqan üçün "Sarı gəlin" xalq mahnısı əsasında "Nisgil" əsərini bəstəkar müəllimi Qara Qarayevin xatirəsinə həsr etmişdir. Əsərin soprano və solo versiyası mövcuddur. Soprano versiyasında xalq mahnısının mətni olduğu kimi saxlanılır. Mahnı re mayəli şur məqamı üzərində qurulub, ***Moderato*** tempində və 6/8 xanə ölçüsündədir. Mahnı nəqarətsiz iki kupletli formadadır və quruluş etibarilə reprizli sadə ikihissəli forma əmələ gətirir.

Müəllif kompozisiyada faktiki olaraq xalq mahnısının tematika və quruluş xüsusiyyətlərindən kənara çıxmamışdır. Əsər əvvəldə giriş, sonda isə bir qədər genişlənmiş koda ilə üzvi surətdə bağlanaraq vəhdət əmələ gətirir (nə giriş, nə də kodanın pyesin əsas bölməsi ilə sezurası yoxdur). Xalq mahnısından fərqli olaraq pyes lya mayəli şur məqamında, ***Largetto*** tempində və 3/4 xanə ölçüsündədir. Bu məqamda bəstəkarın pyesin tempini bir qədər ağır müəyyən etməsinin və nəticədə əziz müəlliminin vəfatından doğan dərin kədər və nisgil hisslərini tərənnüm edən bir kompozisiyanın meydana çıxmasının şahidi oluruq. Ümumilikdə pyesə lya miksolidik səs boyası da xasdır.

"Mövzu və 5 variasiya" əsəri ilə Elnarə Dadaşova orqan əsərlərinə davam edir. Bu əsər 1999-cu ildə yazılmışdır. Kompozisiyanın əsasını "Azərbaycan-türk el nəğmələri" kitabında da yer alan "Ninni" xalq mahnısı təşkil edir.

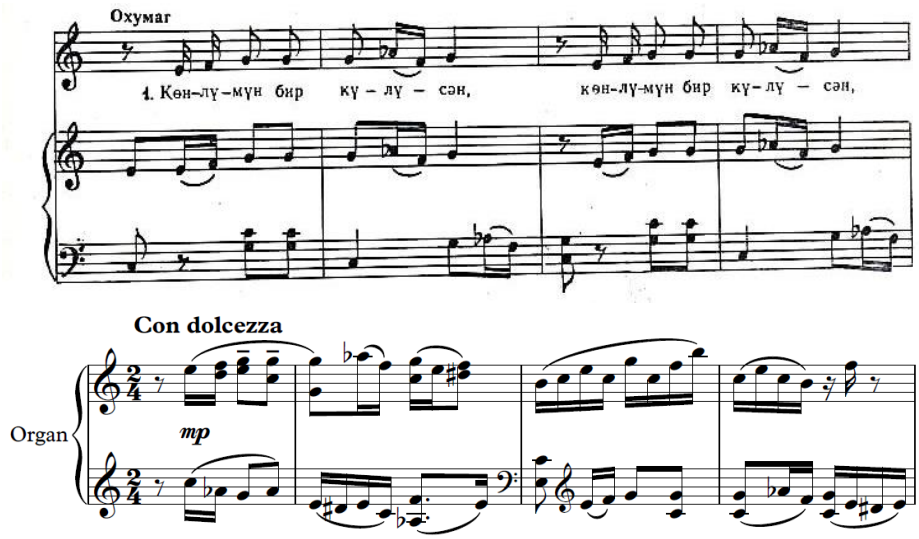
Quruluş etibarilə mövzu və 5 variasiyadan ibarət olan silsilədə xalq mahnısının tematik materialı heç bir dəyişikliyə məruz qalmadan olduğu kimi variasiya olunur, özünəməxsus ostinatlıq yaradaraq xalq mahnısının ifadə tərzindən kənara çıxmır. Əsərdə inkişaf tematika yox, orqan alətinin texniki ifa xüsusiyyətləri və intonasiyalı paylaşmalar hesabına variantlılığa uğraması və mövzunun diatonik harmonizəsi hesabına başa gəlir. Mövzunun, strukturun saxlanılaraq zənginləşdirilməsi əsərin ən gözəçarpan xüsusiyyətlərindəndir. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, müəllif bunlarla yanaşı xalq mahnısındakı temp və xanə ölçüsünü də toxunulmaz saxlamışdır.

Bütövlükdə variasiyalar üçün kanonik imitasiyalılıq, Elnarə Dadaşovanın yaradıcılığına xas harmonik qatılaşma üsulu, mövzunun bir registrdən digərinə keçid alaraq özünəməxsus deyişməsi səciyyəvidir. Eyni zamanda variasiyalar arasında keçid zamanı fermatodan istifadə nəzərə çarpır.

Bəstəkar xalq mahnısının orijinallığını qoruyub saxlayaraq hansısa ənənəvi ifadə üsulları ilə həm harmonizə, həm də imitasiyalı inkişaf baxımından bu və digər üsullarla əsərin inkişafına nail olur. Bu zaman xalq mahnısının struktur və intonasiya xüsusiyyətlərini toxunulmaz, olduğu kimi saxlayır.

Elnarə Dadaşova bir Azərbaycanlı kimi öz xalqının faciəli günlərinə böyük etina yanaşmışdır. 2015-ci ildə yazılmış Xocalı soyqırımına qurban getmiş körpələrə həsr olunan Xocalı laylası əsəri bunun bariz sübutudur. Onun həm soprano ilə, həm də solo versiyası mövcuddur. Erməni soyqırımının ağır nəticəsi – “Xocalı” yarası ən çox körpələrin qəlbində və ruhunda iz qoyaraq onların taleyini dəyişdirdi. Bu körpələrin iç səsini çox sadə və kiçik bir pyeslə, sanki layla tək insanların qulağına pıçıldayan Elnarə Dadaşova, “Xocalı laylası” əsərində ənənədən kənara çıxaraq faciəli, dramatic musiqiyə yox, orqanın mülayim, həzin kontekstində bu acının lirik təfsirinə nail olmuşdur.

Pyesdə E.Dadaşova “Azərbaycan-türk el nəğmələri” kitabında da yer alan “Ninni” xalq mahnısına ikinci dəfə müraciət edir. Soprano versiyasında olan mətnə nəzər salsaq görərik ki, müəllif xalq mahnısından olduğu kimi istifadə edib.



Bəstəkar bu əsərdə orqanın özəlliklərini olduqca dar kontekstdə təqdim edir ki, bu da pyesin şarmanka alətinə bənzər səslənməyə gətirib çıxarır. Struktur etibarilə əsər period formasında və mi mayəli segah məqamındadır. Ölçü və tembr pyes boyunca sabit qalır.

Təhlil olunan əsərlərdə ümumi olan məqamlar – bəstəkarın musiqi dilinin milliliyi, muğamdan, aşıq havalarından gələn özəlliklərdən qaynaqlanmasıdır. Folklor nümunələrinə, xalq mahnılarına müraciət edərək onların əsasında yazılan əsərlərdə ümumi olan xüsusiyyət – bu əsərlərin mahnının özü kimi yığcam, lako-

nik olub, kiçik həcm qəlibində inkişaf etməsi, öncə mahnı materialının tam verilərək onun strukturunun, ritmik quruluşunun saxlanılması, sonrakı təkrarların əsasən variant şəklində, bir qismində variasiyaya uğrayaraq inkişafı səciyyəvidir. Əsərlərin əsasən orqanın yuxarı, simlilər, bəzən nəfəslilərə uyğun registrdə (I,II oktava əhatəsində) səslənməsi; bütün bu xüsusiyyətlərin bəzən arxaik – şarmankavari səslənmə effektini yaratması; çox nadir hallarda orqanın pedallarından ön planda istifadə ("Süsən sünbül"); sazın cingiltili, orkestr səslənməsinin alətin simlərinə birbaşa toxunaraq alınmasının mahnı mətnində vurğulanan sözlə ("hey") səslərin birgə səslənişi ("Aşıqvarı"da); bundan əlavə funksional dayaqlardan demək olar ki, bütün əsərlərində istifadə edərək tez-tez, "nöqtələr" kimi vurğulanması ("Segah-fantaziya", "Xoral", "Aşıqvarı"da); akkord "qatılaşması" (yəni bir funksiyanın üzərinə digərinin yerləşdirilməsi ("Postlyudiya", "Nisgil", "Mövzu və 5 variasiya"da); əsərin ümumi ideyasına, ruhuna görə istifadə olunan mahnının ölçü və tembrinin dəyişilərək hüzn, kədər hissini verməsi ("Sarı gəlin" xalq mahnısı əsasında "Nisgil"). Burada müəllimini xatırlayaraq yaşanan hissləri xalq mahnı intonasiyalarında göstərərək mahnının ruhunun dəyişilməsi müşahidə olunur. Eyni bir mahnıya müraciət edərək əsərin dramaturji ideyasından irəli gələrək özək mövzunu müxtəlif cür işləməsini ("Mövzu və 5 variasiya, "Xocalı laylası"), faciəvi, günahsız tökülən qanların ruhuna ağının layla şəklində deyilməsini görürük.

Elnarə Dadaşovanın orqan əsərlərinin təhlilini apararaq yuxarıda qeyd olunan məqamları, səciyyəvi cəhətləri vurğulayaraq bəstəkarın ilk növbədə işlədiyi musiqi materialını və alətin tembr xüsusiyyətlərinə dərindən bələd olaraq alətin möhtəşəm, orkestrə bərabər zəngin tembrində sırf xalq mahnı ruhuna doğma olan registrə müraciət edərək əsərlərinin bir qismində miniatürlüyün xüsusiyyətlərini görmək olur. Bu ab-havada bəstəkar öz dinləyicisini taparaq yaşadığı ovqatla birlikdə əsərin ümumi ideyasını da ötürmüş olur. E.Dadaşovanın orqan üçün yazılan əsərləri XXI əsr Azərbaycan musiqisinin inkişafı dövründə öz baxış bucağından yanaşan bəstəkarın üslubu, yazı texnikası, nəhayət iç dünyası ilə, zamanlar arası dalğaya köklənərək onun sevdiyi müəllimlərinin, sevilən caz ifaçısının obrazlarını təsvir edən musiqi intonasiyaları ilə yaxından tanış olmağa şərait yaradacaq.

ƏDƏBİYYAT:

Azərbaycan dilində

1. Aslanova L. Elnarə Dadaşovanın kamera-instrumental yaradıcılığı milli ənənələr kontekstində. – Bakı – 2024 – 26 s.
2. Azərinform. Orqan səslənir. //"Azərbaycan gəncləri" qəzeti – 28.11.1988
3. Dadaşova E. Azərbaycan xalq rəqslərində melodik yönəlmə və modulyasiyalar, - Bakı – 2008 - 154 s.
4. Dadaşzadə Z.A. Elnarə Dadaşova. – Bakı: Şərq-Qərb nəşriyyatı, – 2015; – 32 s.
5. Dadaşzadə Z.A. Elnarə Dadaşovanın nurlu səslər aləmi. // "Musiqi dünyası" jurnalı –2012, № 1/50– 98 s.
6. Əsədov B. Titrəsin göylərdə ərğənun səsi. // "Azərbaycan" qəzeti, 30.07.2003

7. Əsgərov Ə. Mahir ifaçı. // “Azərbaycan qadını” qəzeti, –18.05.1987
8. Hacıbəyli Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. – Bakı: Yazıçı, – 1985. – 151 s.
9. Xəlilzadə F. Azərbaycanlı bəstəkar Avropada sevilir. // “Azərbaycan” qəzeti, – 09.04.2009
10. Hüseynova G. Musiqi əsərlərinin təhlilinə aid metodik tövsiyələr. – Bakı: Adiloğlu, – 2009. – 71 s.
11. İmanov R. Şəhərimizin konsert salonlarında orqan musiqisi gecələri. // “Bakı” qəzeti -13.02.1969
12. İsmayılov M.S. Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi-metodik oçerklər. – Bakı: Elm, 1991 – 120 s.
13. Məmmədov Ə. Ustad bəstəkarın yetirməsi. // “Ədəbiyyat və İncəsənət” qəzeti - 18.07.1986
14. Səfərova Z. Azərbaycan musiqi elmi. –Bakı: Elm, – 1988. – 588 s.
15. Yaqubova T. Alətlərin kralı. – Bakı: Nurlan – 2016; – 150 s.

Rus dilində

16. Ашумова А. Пути развития органной культуры в Азербайджане. – Баку: Мутарджим – 2013. – 120 с.
17. Мазел Л. “Строение музыкальных произведений. – Москва: Музыка – 1986; – 527 с.
18. Якубова Т. Путеводные звёзды. – Баку: Afpoliqraf, – 2019; – 259 с.
19. Якубова Т. Словарь органной терминологии (на шести языках). – Баку: Нурлан, – 2005, – 94 с.

Saytoqrafiya

20. Musiqi dünyasında iz qoyan sənətkar. http://anl.az/down/meqale/xalqcebhesi/2012/yanvar/228460.htm
21. Orqan musiqisinə həsr olunmuş plenumun müzakirəsi. http://www.musigi-dunya.az/new/added.asp?action=print&txt=470

Müsahibə:

22. Elnarə Dadaşova ilə müsahibə. 18 dekabr 2021

Назлы АЛЛАХВЕРДИЕВА
Музыковед

ОРГАННОЕ ТВОРЧЕСТВО ЭЛЬНАРЫ ДАДАШОВОЙ

Аннотация: *Творческое использование азербайджанскими композиторами богатых тембровых возможностей органного инструмента, знание его великолепия, «рассуждение» о широких потенциальных возможностях инструмента на языке фольклорной музыки, любовных напевов, наконец, мугамных интонаций обогащает отрасли органной музыки в целом, разнообразя их в национальном духе. В этом смысле произведения Эльнары Дадашовой, написанные для органа, отличаются своей уникальностью. Анализ органных произведений композитора, прослеживание его уникального почерка, понимание идеи каждого произведе-*

ния, изучение того, как композитор европейский инструмент адаптировал к национальному духу, входят в число основных целей.

Ключевые слова: *орган, музыка, композитор, анализ, мугам, момент, Эльнара Дадашова*

Nazlı ALLAHVERDIYEVA
Musicologist

ORGAN CREATIVITY OF ELNARA DADASHEVA

Abstract: *The fact that Azerbaijani composers know and use the rich timbre possibilities of the organ instrument, its magnificence, and "speak" the instrument's wide potential possibilities in the language of folklore music, ashug melodies, and finally mugham intonations, enriches the branches of organ music in general by diversifying them in the national spirit. In this sense, Elnara Dadashova's works written for the organ are also distinguished by their uniqueness. The main goals set are to analyze the composer's organ works and follow his unique style, to understand the idea of each work, and to study how the European instrument is rooted in the national spirit by the composer.*

Keywords: *organ, music, composer, analysis, mugham, maqam, Elnara Dadashova*

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Həsənzadə Xatirə
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Qulamova Jalə

“Konservatoriya” elmi jurnalının tələbləri

“Konservatoriya” elmi jurnalında çap olunmaq uçun 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, müəssənin 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 olacaqsa ixtisar ediləcək.
- 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 aşkarlanarsa məqalə dərhal müəllifinə qaytarılır. Məqalənin elmi dəyərini müəyyənləşdirmək məsələsində problemlər olarsa redaksiya ekspert şurasının fikrini əsas götürərək qərar verir. Redaksiya ekspert şurasının tərkibini gizli saxlaya bilər. Təqdim edilən məqalələr başqa dərgidə artıq çap olunubsa “Konservatoriya” jurnalına verilə bilməz. Təkrar çap müəllifin olmasa da dərginin müəllif hüququnu pozur.

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 A4;
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 конкретною статью. Редакция доверяет мнениям рецензентов. Если возникнет проблема с плагиатом, за это ответственность несут рецензенты. Должны быть ссылки на научные источники. Цитируемые должны быть предметом в рамках научной литературы. Список литературы в конце статьи нумеруются, например, [1] или [1, с.119].

Requirements for “Conservatory” scientific journal

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

Structure of an article

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

Format of the submitted article

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

Scientific impact of the article

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

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

KONSERVATORİYA

ELMİ NƏŞR

№ 1 (66)

Bakı – 2025

http://konservatoriya.az/

“Konservatoriya” jurnalı 2025 № 1 (66), 112 s.

Yığılmağa verilmişdir: 23.03.2025
Çapa imzalanmışdır: 29.03.2025
Tiraj 250 nüsxə, sifariş № 136.

“Mütərcim” NPM-də çap olunmuşdur.

Bakı, Rəsul Rza küç., 125/139b
Tel./faks 596 21 44
e-mail: mutarjim@mail.ru