



**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

№ 2 (67)

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 sayılı Şəhadətnamə ilə qeydə alınmışdır. Jurnalın fəaliyyət istiqaməti sənətsünaslıq üzrə olduğundan burada musiqişünaslıq, etnomusiqişünaslıq elmi ilə yanaşı təsviri incəsənət, xoreoqrafiya, fəlsəfə, teatr və s. bu kimi istiqamətli elmi məqalələr dərc olunur.



“Konservatoriya” elmi jurnalı Azərbaycan Respublikasının Prezidenti yanında Ali Attestasiya Komissiyası Rəyasət Heyətinin 30 aprel 2010-cu il tarixli iclasında (protokol № 10-R) “Azərbaycan Respublikasında dissertasiyaların əsas nəticələrinin dərc olunması tövsiyə edilən elmi nəşrlərin siyahısı”na salınmışdır. Müasir zamanın yeni tələblərinə görə respublikada mövcud olan elmi jurnallarla bərabər bir daha təftişdən keçdikdən sonra yenilənmiş siyahıya daxil edilib və bu gündəlik 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)



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

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



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



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



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

REDAKSIYA HEYƏTİ

Kamilə Dadaşzadə

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

Sənubər Bağirova

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

Fəroqat 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, İzzet 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

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

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 – 2

MÜNDƏRİCAT

İfaçılıq sənəti

Kənan SADIQOV – Şəhriyar İmanovun yaradıcılığında tar ifaçılığının müasir aspektləri.....6

Bəstəkar yaradıcılığı

Zəhra QARAYEVA – Alfred Şnitkenin violin və fortepiano üçün “Qədim üslubda süita”sı.....19

Magistr işləri:

Muğamşünaslıq

Elvira QULİYEVA – Aqil Məlikovun təsnifləri.....28

Bəstəkar yaradıcılığı

Maral İMAMOVA – Cavanşir Quliyevin mahnı yaradıcılığında vətənpərvərlik mövzusu.....41

Dramatik musiqi

Arzu XƏLİLLOVA – Cəlil Məmmədquluzadənin “Ölülər” pyesinin musiqidə təəcəssümü.....54

Bəstəkar yaradıcılığı

Ülkər SƏFƏROVA – Elnarə Dadaşovanın “Uşaqlar üçün” silsiləsi.....72

Muğamşünaslıq

Məleykə ADGÖZƏLLİ – Faiq Cələbinin tədqiqatlarında muğam dəstgahının struktur funksionallığına dair.....84

Kənan SADIQOV

AMK-nın doktorantı

Elmi rəhbər: Ph.D, professor Lalə Hüseynova

E-mail: kanan.sadiqov3@gmail.com

DOI: 10.62440/AMK2025-2.s.6-18

ŞƏHRİYAR İMANOVUN YARADICILIĞINDA TAR İFAÇILIĞININ MÜASİR ASPEKTLƏRİ

***Xülasə:** Məqalədə gənc tarzən Şəhriyar İmanovun ifaçılıq fəaliyyətinə nəzər yetirilir. Onun populyar musiqi janrlarında bir sıra eksperimental ifası, çağdaş musiqi tərzilə əənənəvi çalğı üslubunun sintezi diqqəti cəlb edir. Bu məqsədlə Şəhriyar İmanovun tar ifaçılıq aspektləri və müəllifi olduğu bir sıra kompozisiyalar – “Bəzmigah”, “Crying Waterfall”, “Pulse”, “Lake”, “Dark East”, “Mirage” araşdırılır. Kompozisiyaların hər biri musiqi təcrübəsinin əənənəvi və müasir aspektlərinin sintezi ilə meydana gəlmişdir. Məqalədə onun fəaliyyət istiqamətində bütün bu aspektlərin tədqiqi, eləcə də müasir mərhələdə tar ifaçılığında tətbiq edilən çalğı texnikalarının (“ghost”, “golpe”, “apagado”, “rasgueado”, “flageolet”, “hammer-ons”, “fingerstyle”, “şelpe”) öyrənilməsi yer alır. Müasir çalğı üsullarının tədqiqi, onların tar notasiyasına cəlb olunması, adı çəkilən kompozisiyaların notlaşdırılması və təhlili məqalənin əsas məqsədidir və ilk dəfə bu araşdırmada öz əksini tapır.*

***Açar sözlər:** Şəhriyar İmanov, müasir tar ifaçılığı, çalğı texnikası, müasir kompozisiya, əənənəvilik və müasirlik, flajolet texnikası, ghost notlar*

Çoxəsrlik inkişaf yolu keçmiş tar ifaçılıq sənətinin bugünkü gənc nümayəndələri əənənəvi çalğı təfəkkürünü tam mənimsəyərək tarın ifaçılıq təmayülündə yeni baxış bucağı sərgiləyirlər. Onlar tarın milli təfsir üslubunu çağdaş musiqi tərzilə sintez edərək ifaçılıq sənətinin yeni inkişaf istiqamətini müəyyən etmişlər. Bu mənada müxtəlif janrda repertuar və sintez bacarığı sayəsində dünya arenasında böyük rəğbət toplayan Şəhriyar İmanov Azərbaycan tarını geniş dinləyici auditoriyası qarşısında təmsil etməkdədir. Onun yaradıcılıq impulsu xalq ifaçılıq sənəti ilə sıx bağlı olub, özündə müasirlik meyilləri, prinsipcə yeni yanaşmaları, çoxaspektli janr-üslub oriyentasiyası ilə seçilir. Burada təkcə klassik musiqi janrları deyil, həm də çağdaş dövrün yeni musiqi cərəyanları, ifa-üslub xüsusiyyətləri də öz əksini tapmaqdadır. Ş.İmanovun tar ifaçılıq aspektləri bir sıra istiqamətə şaxələnir: Azərbaycan xalq musiqi yaradıcılığı (instrumental muğam, xalq mahnı və rəqsləri), bəstəkar yaradıcılığı (klassik və müasir əsərlər), çağdaş musiqi cərəyanları (*ethno-jazz*, *pop*, *jazz-fusion*), müxtəlif ifa üslubları (*flamenco*,

fingerstyle, şelpə). Məqalədə onun fəaliyyət istiqamətində bütün bu aspektlərin tədqiqi, eləcə də müasir mərhələdə tar ifaçılığında tətbiq edilən yeni çalğı texnikalarının öyrənilməsi yer alır.

Ş.İmanov çoxsaylı konsert-tədbir, festival və müsabiqə (Azərbaycanda “Muğam aləmi” III Beynəlxalq musiqi festivalı – 2013, ABŞ-də “SXSW music festival”, İsraildə “Oud festival” – 2014, Çində “Shanxai world music festival” – 2014, Fransada “Midem” – 2014, İsveçrədə “Montreux jazz festival” – 2009, Almaniyada “Rudolfshtat folk music”, Braziliyada “SESC jazz festival” – 2018, Litvada “Birštonas jazz” – 2018, Hindistanda “Mahashivratri” – 2019 və s.) televiziya və radio proqramlarında çıxış etmişdir. Repertuar seçimi isə olduqca genişdir. Onun əsas ifaçılıq stimulu Azərbaycan xalq musiqi janrları təşkil edir. Belə ki, müxtəlif sosial media platformalarında Azərbaycan muğamlarını və xalq rəqslərini öz ifasında yerləşdirmişdir. “Rast”, “Orta Mahur”, “Mahur-hindi”, “Qatar”, “Bayatı-Qacar”, “Şur”, “Bayatı-Kürd”, “Rahab”, “Mirzəhüseyn Segahı”, “Zabul Segah”, “Xaric Segah”, “Çoban Bayatı”, “Şahnaz”, “Şüştər”, “Çahargah”, “Hümayun”, “Bayatı-Şiraz” klassik muğamlarını (instrumental şəkildə), rast, şur, segah, çahargah, şüştər, bayatı-şiraz məqamlarına əsaslanan xalq rəqslərini öz ifasında yayımlamışdır. Eləcə də Azərbaycan xalq musiqisi və bəstəkar əsərlərinin təfsirində özünəxas çıxışlar etmişdir. Məsələn, Səid Rüstəmov “Hardasan”, “Qurban adına”, Cəhangir Cəhangirov “Zərif gülüşün”, Emin Sabitoğlu “Bu gecə” bəstəkar əsərlərini, “Gül dəstəsi” rəqsini yeni təfsirdə təqdim etmişdir. O cümlədən Firudin Allahverdi “Sıralama” (2016), Həmid Vəkilov tar və orkestr üçün “Konsert” (3 hissədə) əsərlərinin ilk ifaçısı olmuşdur. Bununla yanaşı müasir dövrün populyar musiqi tərzini xalq musiqi janrları və bəstəkar əsərləri ilə sintez edərək (Cəhangir Cəhangirov “Ay qız”, “Durnalar” (iki tar üçün), Əlibaba Məmmədov “Xudayar təsnifi”, xalq mahnısı “Gül açdı”, “Qara qaşın vəsməsi”, xalq rəqsi “Novruzu” və s.) tar ifaçılığında tətbiq etmişdir. Bu mənada *ethno-jazz* və *jazz-fusion* musiqi tərzilə bir çox festivallarda iştirak etmişdir.

2019-cu ildə Azərbaycan Milli Konservatoriyasında “Caz və Pop repertuari” məcmuəsinin təqdimatı keçirilmişdir (layihə İsveçrənin İnkişaf və Əməkdaşlıq Agentliyi tərəfindən maliyyələşdirilmişdir). Məcmuəyə dünya səhnəsindən populyar musiqi janrlarının ən məşhur parçaları daxil edilmiş və bu mahnıların tar və piano üçün transkripsiyası dərc olunmuşdur. Həmin məcmuənin mündəricatına daxildir: Claude François, Jacques Revaux “My way”, Joseph Kosma “Autumn leaves”, Sigmund Romberg “Softly, as in a morning sunrise”, Juan Tizol, Duke Ellington “Caravan”, Carlos Almaran “Historia de un amor”, Lionel Richie “Hello”, Sting “Shape of my heart”, Eagles “Hotel California”, Chick Coreo “Spain”.

Ş.İmanov ifaçı-müəllif kimi bir sıra kompozisiyaların müəllifidir: “Sol minor Variasiya”, “7 məqam”, “Lake”, “Mirage”, “Pulse”, “Dark East”, “Crying Waterfall”, “Bəzmigah”, “Həsərat nəğməsi”, “Contrast”, “Creation”. Kompozisiyaların hər biri musiqi təcrübəsinin ənənəvi və müasir aspektlərinin sintezi ilə

meydana gəlmişdir. Bu da tar ifaçılığında bir çox yeni cəhətlərin formalaşmasında xüsusi əhəmiyyət daşıyır. Müasir çalğı üsullarının tədqiqi, onların tar notasiyasına cəlb olunması, adı çəkilən kompozisiyaların notlaşdırılması və təhlili məqalənin əsas məqsədidir və ilk dəfə bu araşdırmada öz əksini tapır.

“Bəzmigah” kompozisiyası

“Mahur-hindi” muğamının bərdəşt şöbəsi “*Bəzmigah*” (hərfi mənada – kef məclisi qurulan məkan) adlanır [1, s 12]. Kompozisiyanın strukturu üç cümlədən ibarətdir və hər biri müxtəlif səs sırası üzərində qurulmuşdur və strukturuna görə həmin səs sıralarının dayaq pərdələrinə əsaslanır (Nümunə № 1). Aşağıda həmin şöbələrə səs sırası və istinad pərdələri göstərilir:

Nümunə № 1.



a) şur-şahnaz: $[1 - \frac{1}{2} - 1] + [\frac{1}{2} - 1\frac{1}{2} - \frac{1}{2}]$

b) bəstə-nigar: $[1 - 1 - \frac{1}{2}] + [\frac{1}{2} - 1\frac{1}{2} - \frac{1}{2}] + [\frac{1}{2} - 1\frac{1}{2} - \frac{1}{2}]$

c) müxalif: $[\frac{1}{2} - 1 - 1] + [1 - \frac{1}{2} - 1]$

Giriş hissədə (Nümunə № 2) şur-şahnazın səs sırasında II (lya) və V (re) pərdələrin buraxılması pentatonik quruluş əmələ gətirir. Bu da pentatonika üzərində gəzişmələri (əsasən caz improvizasiyalarındakı kimi) xatırladır. O cümlədən musiqinin daxili-ritmik təşkilində özünü göstərən sinkoplaşdırılmış notasiya kompozisiyanı *jazz-funk* tərzinə yaxınlaşdırır.

Nümunə № 2.



Girişin sonundakı üçlü akkord ifa üslubuna görə “*triplet rasgueado*” texnikası (və ya “*abanico*” adlanır) ilə oxşardır. “*Rasgueado*” – flamenko üslubuna xas olan çalğı texnikasıdır. Bu, sağ əlin çeçələ, üzük, orta və şəhadət barmaqlarının ardıcıl şəkildə və sürətli çarpma-vurma hərəkətləri ilə özünü göstərir. Bu prosesin dayanmadan təkrarlanması bir növ “tremolo” ifasının səslənməsini əmələ gətirir. “*Triplet rasgueado*” (və ya “*abanico*”) isə həmin üsulun üçlü şəklində ifasıdır. Bu zaman ardıcıl olaraq sağ əlin baş barmağı yuxarı, orta barmaq aşağı və baş barmaq aşağıya doğru sürətli şəkildə səsləndirilir [10]. Məlumdur ki, tarda bu üsulu yalnız səslənmə cəhətdən əldə etmək olar. Bunun üçün isə not nümunəsindəki mizrab ardıcılığı ilə icra edilir (Nümunə № 2).

Birinci cümlə şur-şahnazın şöbəsinin modusuna istinad edir və do dayaq pərdəsi ətrafında melodik fiqurasiya qurulur (Nümunə № 3). Kompozisiyanın

mövzusunda ritmik şəklin təşkili diqqəti cəlb edir. Melodik fiqurasiyada dartma sim, bəm və zəng simlərdən, “ghost” səslərdən istifadə müəyyən ritmik şəkil meydana gətirir.

Nümunə № 3.



“Ghost” notlar (bəzən “ghosted” – “səssiz”, “susdurulmuş”, “yalançı not” kimi də başa düşülür) hər hansı bir səs yüksəkliyinə sahib olmayan, musiqidə ritm və teksturanın təşkilinə xidmət edən zərb səslərdir [11]. Həmin “ghost” (zərb) səslər musiqi mətnində “x” başlıqlı not ilə göstərilir (Bax: Nümunə 4). Simli alətlərin (məs. elektro gitar, kontrabassın) müasir ifa tərzlərində, əsasən caz üslubunda həmin səs-zərb üsulundan geniş istifadə olunur. Bunun üçün sol əl barmaqları açıq simin üzərinə elə qoyulur ki, onun səs çıxarma imkanları məhdudlaşır və səs tonu keyfiyyətinə malik olmayan “zərb” səslər meydana gəlir.

Nümunə № 4.



Ritmik fakturanın təşkilində notasiya xüsusi əhəmiyyət daşıyır. Belə ki, kompozisiya boyunca səkkizliklərin $\frac{8}{8}$ şəklində qruplaşması fakturanı formalaşdıran əsas amildir. Eləcə də sinkopaların və 8-lik, 16-lıq pauzaların işlədilməsi (səsin uzunluğunu kəsməklə müəyyən ritmik fiqurasiya yaratmaq üçün) ritmik fakturanın xüsusiyyətlərini qabarıq şəkildə üzə çıxarır. İkinci cümlə Bəstə-Nigarın səs sırasına (Nümunə № 4), üçüncü cümlə isə Muxalifin səs sırasına istinad edir (Nümunə №5). Cümlələri bir-birinə bağlayan qammavari ardıcılıq məqamlar arasında keçid funksiyası daşıyır və qoşa mizrab texnikası ilə icra olunur.

Nümunə № 5.



Bununla yanaşı kompozisiya daxilində çahargah məqamına əsaslanan muğam improvizasiyası icra olunur. Ümumiyyətlə, applikatura və artikulyasiya quruluşundakı muğama bağlılıq xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Kompozisiya piano və zərb alətinin (kanon) müşayiətində icra olunur.

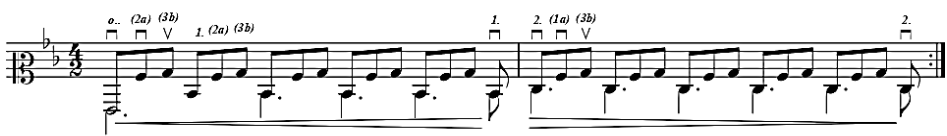
“Crying Waterfall” və “Pulse” kompozisiyaları

“New age” musiqisi sakitlik, rahatlıq və dinc səsləri önə çəkən bir musiqi cərəyanıdır. Əsasən instrumental musiqidən ibarət olur (sözsüz və ya vokalsız musiqi) və bu, akustik alətlər, elektrik sintezatorlar və bəzən təbiət səslərinin qeydlərini əhatə edə bilər. Bu musiqi cərəyanı çox vaxt pop mahnılarındakı melodik quruluşlardan və təkrarlanan ritmlərdən qaçır. Klassik musiqi mürəkkəb harmoniya və temp dəyişikliklərinə, həmçinin geniş dinamikaya malik olduğu halda *new age* musiqisi həm harmoniya, həm də temp baxımından daha çox sabit qalır [13]. “New age” musiqi cərəyanı həm də meditasiya, emosional dərinlik, ruhani vəziyyəti idarə etmə, mənəvi ilham yaratmaq məqsədini özündə cəmləşdirir. Bu janra daxil olan musiqi nümunələri bir sıra ümumi özəlliklərə sahibdir: sakitləşdirici melodik faktura, təkrarlanan (ritual xarakterli) musiqi frazası, sadə improvizə gəzişmələr və harmonik fon dinc bir atmosfer yaratmağa xidmət edir. Həmin cəhətlər “Crying Waterfall” (Nümunə № 6), “Pulse” (Nümunə № 7) kompozisiyalarında da özünü göstərir. Müəllif “new-age” musiqisi ilə xalq musiqisinin mənəvi və etnik təsirini uzlaşdırmağa nail olur.

Nümunə № 6.



Nümunə № 7.



Aşağıda sadalananlar hər iki kompozisiya üçün ortaq xüsusiyyətlərdir:

- Davamlı təkrarlanan melodik motiv, sadə harmonik fon və fiqurasiyalar;
- Musiqi xəttinin ritual xarakterli təkrarlanma prosesi: əsas motiv (sakit başlanğıc), inkişaf (gəzişmə), kulminasiya (dinamik yüksəliş) və yenidən əsas motivə qayıdış;
- Gəzişmədə müvafiq muğam (şöbə) improvizasiyası;
- Mexaniki və sərt zərbələrdən uzaq, axıcı, yumşaq və dərin ritmik müşayiət (“Crying Waterfall” – nağara və davul, “Pulse” – tompak).

“Lake” kompozisiyası

Kompozisiya dolğun harmonik fakturasına görə seçilir. Xüsusən də *flajolet* və mizrabsız çalğı (*fingerstyle*) texnikalarının tətbiqi baxımından da maraq doğurur. *Flajolet* texnikası simli musiqi alətlərində tətbiq edilən xüsusi səs yaratma metodudur. Bir səsin əsas tonundan başqa çıxara bildiyi üst tonlar da vardır.

Flajolet texnikası isə əsas səsin əvəzinə həmin səsin üst tonlarının – obertonların eşidilməsini mümkün edən çalğı texnikasıdır. Simlilərdə flajolet üsulu fit və ya fleyta ilə müqayisə edilən yüksək tonlu (cingiltili) səslər yaradır [6, s 663-665]. Bunun üçün simi barmaq lövhəsinə (pərdəyə, tarın qoluna) sıxmaq əvəzinə sim üzərinə səthi və ani toxunuş edilir. Həmin səsləri tarın bir sıra pərdələrində əldə etmək mümkündür. Bu səslərə “təbii ahənglər” də (*natural harmonics*) deyilir.

Flajolet texnikası tarın ənənəvi ifaçılığı üçün səciyyəvi olmasa da, çağdaş ifaçılıqda və bir sıra müasir kompozisiyalarda xüsusi səs yaratma metodu kimi işlədilir. Kompozisiyanın girişində də (Nümunə № 8) həmin ifa metodundan istifadə edilir.

Nümunə № 8.



Burada flajolet texnikası ağ simdə II oktavının do pərdəsi üzərində, sarı simdə I oktavının sol pərdəsi üzərində, bəm simdə I oktavının do pərdəsi üzərində tətbiq edilməklə özündən daha cingiltili, zəng səslər əmələ gətirir.

İfaçı-müəllif, harmonik akkord ardıcılığının səslənməsində tarın tembr və akustik imkanlarından xüsusi bir şəkildə istifadə edir. Əsər boyunca müxtəlif harmonik akkordlar arpecio şəklində (dalğavari) səsləndirilir. Hər bir səsin dolğun və aydın eşidilməsinə xüsusi diqqət yetirilir. Belə ki, akkordun hər növbəti səsinə əvvəlki səslərin də qalıcılığı üçün səmərəli applikatura təyin olunur. Məsələn, nümunə № 9-da barmaq dəyişimi olmadan pozisiya saxlanılır: yəni 3-cü barmaq “mi bemol”, 1-ci barmaq “fa diyez”, 2-ci barmaq “sol” pərdəsi üzərində daimi saxlanılır və açıq kök sim – ağ və bəm tel ayrılıqda, davamlı səsləndirilir. Bu da səs rezonansının kəsilməməsinə və səslərin tək-tək deyil, aramsız, eyni anda eşidilməsinə səbəb olur.

Nümunə № 9.



Kompozisiyanı təşkil edən harmonik faktura bərabər temperasiyalı səs sistemi üzərində qurulmuşdur. Lakin girişdə müəyyən mikrotonal səslərin akkord ardıcılığına daxil edilməsi bədii-emosional təsiri gücləndirir. Burada bağlamanın ifa-üslub tərz (təzənə ilə səslənməni xatırladan) və mikrotonal səslərin həmahəngi təbii, bədii-estetik obraz canlandırır (Nümunə № 10). Bununla birgə ritmik

təşkilin yaradılmasında “ghost” not texnikasından istifadə də əhəmiyyət kəsb edir. Bu səslər harmonik və ya melodik funksiyadan daha çox ritmik əhəmiyyət daşıyır. Musiqidə ritm və teksturanın təşkilində xüsusi rol oynayır. Bunlar digər “ghost” (zərb) notlardan fərqli olaraq, “susdurulmuş”, “yalançı” notlar kimi təyin olunur. Əsas səsə nisbətən geridə (arxa fonda) qalmaqla ritm yaradıcı funksiyada çıxış edir. Bu səbəbdən “x” başlıqlı zərb notlardan fərqləndirmək üçün kiçik not başlığı ilə qeyd olunur [4].

Nümunə № 10.



Kompozisiyanın digər səciyyəvi cəhəti mizrabsız çalğı texnikasından istifadə olunmasıdır. Müasir dövrdə bağlamada “şelpə tekniği”, “parmaq vurma” [8], gitarda “two-hand tapping”, “fingerstyle” [9] adları ilə geniş yayılmışdır. Tar ifaçılığında isə ilk eksperimental nümunədir. Bu baxımdan həmin üsulun tarın notasiyasına tətbiqi zamanı bağlama alətinə dair aparılmış tədqiqatlara və onun not-ışarə sisteminə istinad edirik.

Tarın ənənəvi ifaçılığında barmaq ilə (mizrabsız) ifa yalnız sol əl üçün səciyyəvidir. Həmin çalğı texnikaları cırmaq, dartma sim, *ənguştkari*, barmaq döymə kimi adlandırılır. Bəhs edilən metod barmaq döymə və dartma sim üsulu ilə daha çox bənzəyir. Lakin bu texnikaların sağ əl barmaqlarında da istifadə edilməsi Azərbaycan tar ifaçılığı üçün səciyyəvi deyil. Burada isə həm sol, həm də sağ əlin şəhadət, orta və üzük barmaqları istifadə edilir. Bəzi hallarda gəzişmə zamanı barmaqlar pərdəyə elə qüvvə ilə vurulur ki, səslər simin dartılması hesabına deyil, barmaq zərbəsinin gücü hesabına, döyməklə yaranır. Bu baxımdan Ş.İmanovun “Lake” kompozisiyası diqqəti cəlb edir (Nümunə № 11).

Nümunə № 11.

① 3 ① m ① 3 ① m ① 3 simile

2 2 2

fingerstyle

① - - - - - ② - ① - ① - - - - - ② - ① -

m m 2 2 a a 2 2 m m 2 2 3 i 2 2 m m 2 2 a a 2 2 m m 2 2 2 i 3 3

V V

3 1 3 1 3 1 1 3 1 3 1 3 1 3 1 1

Tarda mizrabsız çalğı texnikasını öyrənmək üçün bir sıra yeni not yazı sistemi ilə tanış olmaq lazım gəlir. İlk növbədə sağ əl pozisiyası barmaq lövhəsinə

(tarın qoluna) tərəf gətirilir və müvafiq işarə sistemi təyin olunur. Notlaşdırma zamanı tarda həmin üsulun göstərilməsində aşağıdakı işarələrdən istifadə edirik:

Applikatura	sol əl	sağ əl	Sim qrupunu təyin edən simvol	
baş barmaq	—	P (<i>pulgar</i>)	ağ sim	①
şəhadət barmağı	1	İ (<i>indice</i>)		
orta barmaq	2	M (<i>medio</i>)		
üzük barmağı	3	A (<i>anular</i>)		
çəçələ barmaq	4	—		
			sarı sim	②
			kök sim	③
			bəm və zəng simlər	④

Əsas olaraq iki artikulyasiyadan – “V” və “Λ” istifadə olunur:

• V – sol və ya sağ əl ilə barmaq döymə texnikası. Yuxarisında qeyd olunan applikaturaya əsasən barmaq vurulur.

• Λ – sol və ya sağ əl ilə teli çəkmə/dartma texnikası. Yuxarisında qeyd olunan applikaturaya əsasən tel dartılır, aşağısında qeyd olunan barmaq isə səslənəcək notun applikaturasını təyin edir.

“Mirage” kompozisiyası

Digər kompozisiyalarda olduğu kimi, burada da tarın həm musiqi yaratma, həm də müşayiət edici imkanlarından məharətlə istifadə olunur. Eləcə də alətin zərb yaratma cəhətləri sınaqdan keçirilir. İki tar üçün tərtib olunmuş kompozisiyanın musiqi mətnini 3 səs xətti təşkil edir: melodiya, müşayiət, zərb səslər. Burada “golpe” texnikası ritmin təşkilində xüsusi önəm daşıyır. Bu, sağ əlin zərb hərəkətlərini ifadə edir və “*” simvolu ilə işarə olunur. Belə ki, akkord və “ghost” notların ifası ilə yanaşı tarın böyük və kiçik çanağına barmaq zərbələri vurulur (Nümunə № 12). Müvafiq olaraq böyük çanağı “*b”, kiçik çanağı “*k” simvolu təyin edir. “Golpe” (isp. *golpe*; *golpear* – zərbə; vurmaq) texnikası da ifa zamanı müəyyən ritmik funksionu yerinə yetirir və alətin çanaq hissəsinə edilən zərbələri bildirir [12]. Burada böyük çanağa sağ əlin üzük və ya çəçələ barmağı ilə, kiçik çanağa (və ya üzünə) orta barmaq ilə tətbiq edilir.

Nümunə № 12.



Burada “golpe” ilə yanaşı “apagado” sağ əl texnikasından da istifadə olunur. Gitarın ritm texnikası kimi flamenko üslubunda geniş tətbiq edilir [12]. “Apagado” texnikası müəyyən ritmik şəkilin ifası zamanı sağ əl (mizrab) zərbəsindən sonra kəskin şəkildə bütün simlərin susdurulmasıdır. Səs yayılmasının

dərhal dayandırılması, sağ əlin bütün simləri qapaması ilə baş verir. “*Ghost*” notlarla eyni funksiyanı daşıyır, lakin mizrab zərbələri burada rol oynamır. “*Ghost*” texnikası tək bir səs üzərində zərb yaradırsa, “*apagado*” isə akkordların susdurulması ilə ritmik şəkil meydana gətirir. Hər ikisi “x” not başlığı ilə işarələnir. Notasiyada tarın əsas açıq simlərini təyin edən pillələrin “x” not başlığı ilə qeyd olunması “*apagado*” texnikasının tətbiqini şərtləndirir (Nümunə №12). Tarda “*apagado*” və “*golpe*” eyni anda icra olunarsa, “*golpe*” sağ əlin 5-ci barmağı ilə böyük çanağa vurulur.

Kompozisiyada müəllifin musiqi fikri ilə birgə şur məqamı üzərində muğam gəzişmələrindən də istifadə edilir. İkinci tar partiyasında davamlı olaraq akkord və zərb səslərin ifası özünü göstərir. Bəzən melodik gəzişmənin alt səslərini sinxron ifa edərək harmonik ahəngi tamamlayır. Mütəmadi olaraq “*golpe*” və “*apagado*” səs texnikaları ilə əsas partiyanı ritmik (zərblı) müşayiət edir (Nümunə № 13). Eləcə də tar partiyaları sual-cavab şəklində yerlərini dəyişir və bir-birini müşayiət edir. Solistin gəzişmələri virtuoz maneralar, texniki melodik dönmələr və daimi hərəkətlə səciyyəvidir.

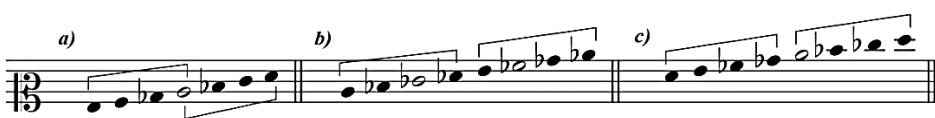
Nümunə № 13.



“Dark East” kompozisiyası

Kompozisiya melodik fiqurasiyaların təşkilinə görə digərlərindən fərqlənir: virtuoz maneralar, mürəkkəb applikatura, fasiləsiz texniki hərəkət əsas səciyyəvi cəhətini müəyyən edir. Musiqi mətninin tərtibatı üç cümlədən ibarətdir və hər biri müəyyən səs sıraları üzərində qurulmuşdur:

Nümunə № 14.



- a) şur-şahnaz: $[1 - \frac{1}{2} - 1] + [\frac{1}{2} - 1\frac{1}{2} - \frac{1}{2}]$
- b) şüştər: $[\frac{1}{2} - 1 - \frac{1}{2}] + 1\frac{1}{2} + [\frac{1}{2} - 1 - \frac{1}{2}]$
- c) zil şahnaz: $[1 - \frac{1}{2} - 1] + 1 + [\frac{1}{2} - 1 - 1]$

Melodik fakturanın əsasını həmin səs düzümləri üzərində 16-lıq notlarla daimi hərəkət edən melodik dönmələr təşkil edir.

“*Ghost*” (zərb) notlar burada da müəyyən ritmik funksiyanı icra edir. Arpeciolarda yer alan “*ghost*” (zərb) notlarla yanaşı “*” simvolu da zərb səslərini

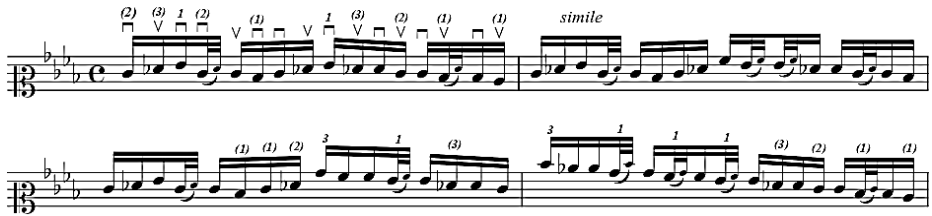
təyin edir (Nümunə № 15). “*Golpe*” adlanan həmin gitar texnikası flamenko üslubunda geniş tətbiq olunur.

Nümunə № 15.



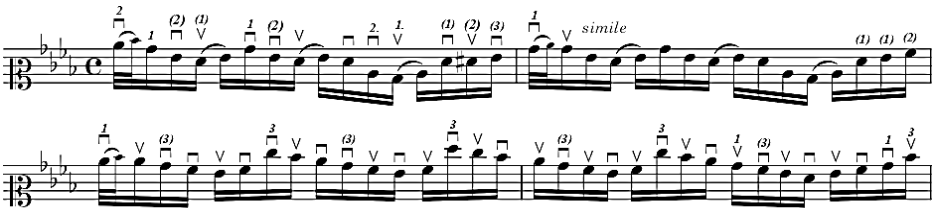
Kompozisiya boyunca davam edən melodik dönmələr mürəkkəb applikatura və artikulyasiya ilə səciyyəvidir: əsasən simlərarası keçid zamanı özünü göstərən alt-üst mizrab, kvinta və seksta həcmində sıçrayışlar, 16-lıq notlarla davam edən fasiləsiz musiqi axını və lal barmaqlardan istifadə, eyni zamanda müxtəlif akkordların tətbiqi.

Nümunə № 16.



Zil şahnazın səs sırası üzərində icra edilən cümlədə pentatonik quruluş diqqəti cəlb edir. Bu zaman zil şahnazın səs düzümündə III (Iya bemol) və VII (mi bemol) pillələrin buraxılması pentatonik səslənməni meydana gətirir ki, bu da caz gəzişmələrini xatırladır. Gitar ifası üçün xarakterik “*hammer-ons*” texnikasından da istifadə edilir (Nümunə № 17). O cümlədən xromatik hərəkətlər, minimal melizmlər caz improvizələrinin xarakteri ilə uyğunlaşır.

Nümunə № 17.



“*Hammer-ons*” simə endirilmiş tək zərbə ilə ardıcıl iki və daha artıq səsin ifa edilməsini nəzərdə tutur. Bu zaman birinci zərbədən sonra növbəti pillələr sol əl barmağı basılmaqla (*hammering on*) simin titrəyişi hesabına, zərbəsiz şəkildə səsləndirilir [14]. Bu da növbəti səslərin daha hamar, vurğusuz, azalan səslə ifasına səbəb olur. Səslənmə keyfiyyətinə görə kamanlı alətlərdəki “*legato*” ifa ilə uyğunlaşır. Not mətnində “*—*” simvolu ilə işarələnir. Lakin lal barmaq texnikasından

fərqli olaraq burada ikinci səslər melizmatik funksiya daşıyır, melodik xəttin bir parçası kimi çıxış edir və standart not başlığı ilə qeyd olunur. “*Hammer-ons*” texnikasına “*Mirage*” kompozisiyasında da rast gəlik (Nümunə № 13).

Kompozisiyanın icrasında tar ilə yanaşı didjeridu musiqi alətindən də istifadə olunur. “*Dodgeridoo*” – nəfəs aləti kimi Avstraliya aborijenləri tərəfindən 1000 il ərzində təkmilləşmiş və günümüzə qədər gəlib çatmışdır. Daha çox Cənubi Avstraliyanın etnik musiqisində istifadə olunur. Nəfəs alətləri sinfinə aid olmaqla daha çox uğultulu, boğuş səsləri meydana gətirir. “*Dark East*”də isə müəyyən musiqi keyfiyyətinə (səs tonuna) malik ritmik səslərlə tarın fasiləsiz hərəkətini müşayiət edir. Həm də kompozisiyanın ritmik tərtibatını ön plana çəkir, emosional təsirini, ekspressivliyini gücləndirir.

Nəticə olaraq tar ifaçılığında çoxaspektli ifa-üslub keyfiyyətlərinin meydana gəlməsi bu istiqamətdə tədqiqat aparılmasını zəruri məsələ edir. Xüsusən də Ş.İmanov kimi müasir tar ifaçılarının fəaliyyəti, onların özünəməxsus ifa-üslub xüsusiyyətləri həm dinləyici, həm də musiqiçilər tərəfindən böyük rəğbətlə qarşılanmaqdadır. Bu mənada onun yaradıcı fəaliyyətindən stimullaşan, Ş.İmanovun ifaçılıq üslubunu davam etdirən çox sayda yeni ifaçı yetişməkdədir. Təqdim edilən məqalədə bu ifaçının kompozisiyalarına nəzər yetirmiş, onların ifaçılıq nöqtəyindən xalq musiqisi ilə müasir musiqi təcrübəsinin sintezini işıqlandırmışıq. Bununla bərabər müasir mərhələdə tar ifaçılığında yeni tətbiq edilən çalğı üsullarının öyrənilməsi məsələləri də ilk dəfə bu araşdırmada yer almışdır. Ümid edirik ki, araşdırmamız müasir tar ifaçılığı və bu sahədə aparılacaq növbəti tədqiqatlara faydalı olacaqdır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Axundov, İ.A. Azərbaycan muğamları. Monoqrafiya. – Bakı: Mütərcim, – 2015, – 96 s.
2. Vəkilov H.Ş. Azərbaycan tarı və onun ifaçılıq problemləri haqqında təkliflər. Metodik vəsait. – Bakı: Mars Print, – 2007, – 58 s.
3. Ayyıldız, S. Methods for creating melodic patterns using parmak vurma technique in saz (bağlama) performance. //Ph.D Thesis, İstanbul Technical University, Institute of Social Sciences, – 2018, – 431 p.
4. Çanakçı, E.; Mak M. Bağlamada tel ayırma texniki // Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi, 106, Temmuz, – 2023, – s. 1-25.
5. Çalışkan, F. 1980’lerden günümüze performans pratiğinin dönüşümü ve etkileri: bağlama çalgısında el ile (tezenesiz) çalma texniki. //Portre Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi, 17. – 2018, – s. 7-29.
6. Groves, G.A Dictionary Music and Musicians (A. D. 1450-1880) by Eminent Writers, English and foreign: in 4 volumes. Vol.1. – London: – 1879, – 962 p.
7. Haşhaş, S.; Yeşilyurt R.; İmrik Ü. Bağlama öğretimi/öğreniminde parmak baskılarını göstermeye yönelik bir işaretlendirme yöntemi önerisi // İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi. Cilt:7, Sayı:1, – 2021. – s. 33-62.

Saytoqrafiya

8. Sinan Ayyıldız – “Aman ovçu”
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=HnwoeDHWZ-U>
9. URL: <https://www.guitarworld.com/acoustic-nation/acoustic-nation-sarah-command-teaches-percussive-acoustic-techniques-andy-mckees-drifting>
10. Flamenco Guitar Techniques and Definitions URL:
<https://richterguitar.com/flamenco-guitar/flamenco-guitar-techniques-and-definitions/>
11. Jazz Articulation With Ghost Notes URL: <https://pianowithjonny.com/piano-lessons/jazz-articulation-with-ghost-notes/>
12. Guitar Techniques: Hammer-ons, Pull-offs, and Slides URL: <https://online.berklee.edu/takenote/guitar-techniques-hammer-ons-pull-offs-and-slides/>
13. New Age Music Guide: A Brief History of New Age Music –
<https://www.masterclass.com/articles/new-age-music-guide>
14. Bəzmigah – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2asS7gxFMec>
15. Crying Waterfall – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QgnNwVVhVaM>
16. Pulse – URL: https://www.youtube.com/watch?v=a6cXG3zld_A
17. Lake – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iRt30SnquWg>
18. Mirage – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=dtEgHeS8Plw>
19. Dark East – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bQpKok9SNRk>

Not nümunələrində istifadə edilən bəzi simvollarla dair qeydlər:

Qeyd 1. Ayırma sim metodu – tar ifaçılığında geniş istifadə olunan üsullardan biridir. Bu ifaçılıq üsulu bir cüt simi (məs. ağ simin iki telini) ayıraraq hər biri ilə müxtəlif yüksəklikdə yerləşən səslərin eyni anda icrasını nəzərdə tutur. Burada cüt simin (aşağıdan yuxarı) 1-ci teli “b”, 2-ci teli “a” kimi adlandırılır. Məsələn, açıq ağ simdə I tel – “ob”, II tel – “oa” kimi, açıq sarı simdə I tel – “(ob)”, II tel – “(oa)” kimi, açıq kök simdə isə “ob.” və “oa.” kimi işarələnir. Eyni qaydada digər applikaturalarda: “1b”, “1a”, “(2b)”, “(2a)”, “3b.”, “3a.” və s. (Bax: Nümunə № 3; 4; 6; 7; 8; 9). Notlaşdırma zamanı bağlama alətinə dair aparılan tədqiqatların nəticələrindən faydalanmışıq. Bu tədqiqatlardan Erkan Çanakçı və Mahir Mak [4], Recep Yeşilyurt, Ünal İmik və Sinan Haşhaşın [7] araşdırmalarına istinad edirik.

Qeyd 2. Lal barmaq texnikası – birinci səsin gücü (simin titrəyişi) hesabına növbəti səs mizrabsız (barmaq qoymaqla) ifa olunur. Notasiyada liqalanmış notlarda ikinci səs mizrabsız ifa edilir və kiçik not başlığı ilə işarələnir. Kiçik not başlığı ilə yazılmış notlar nisbətən daha qısa və ani səsləndirilir. Bu da onları xüsusiyyətcə lal barmağa yaxınlaşdırır və əsas melodik xətdən ayırır. Lal barmaq texnikası enən passajlarda, təkrarlanan ikili səslərdə, texniki-virtuoz gəzişmələrdə müəyyən melizm, bəzək yaratmada xüsusi əhəmiyyət kəsb edir (Nümunə № 15-17).

Qeyd 3. Dartma sim texnikası – simlərin sol əl barmaqları vasitəsi ilə səsləndirilməsi üsuludur. Bu zaman mizrabın iştirakı olmadan sol əl barmaqları ilə simlər dartılır (barmağın mizrab kimi istifadəsi ilə). Bir qayda olaraq simlər yalnız aşağıya doğru dartılır və bu da üst mizrabın vuruşu ilə uyğunlaşır. Nisbətən daha yumşaq, zəif səslənmə əmələ gəlir. Not mətnində “+” simvolu ilə işarələnir (Bax: Nümunə 3; 6; 8). Həmid Vəkilov bu işarədən cırmaq üsulunu göstərmək üçün istifadə etmişdir [2, s. 41-43].

Kanan SADIGOV
Ph.D student of ANC

MODERN ASPECTS OF TAR PERFORMANCE IN THE ARTISTIC WORK OF SHAHRIYAR IMANOV

Abstract: *The article examines the artistic activity of the young tar performer Shahriyar Imanov. His experimental performances in popular music genres, as well as his synthesis of traditional playing style with contemporary musical approaches, draw particular attention. In this context, various aspects of Shahriyar Imanov's tar performance and several of his original compositions – such as Bezmigah, Crying Waterfall, Pulse, Lake, Dark East, and Mirage – are examined. Each of these compositions emerges as a synthesis of traditional musical experience and modern (new) elements. The exploration of all these aspects within the scope of his artistic activity, as well as the study of contemporary playing techniques applied in tar performance (such as ghost, golpe, apagado, rasgueado, flageolet, hammer-ons, fingerstyle, shelve), is of particular interest. The examination of modern playing methods, their incorporation into tar notation, and the transcription and analysis of the aforementioned compositions constitute the main objective of the article and are presented here for the first time.*

Keywords: *Shahriyar Imanov, contemporary tar performance, playing technique, modern musical composition, tradition and modernity, flageolet technique, ghost notes*

Кенан САДЫГОВ
Докторант АНК

СОВРЕМЕННЫЕ АСПЕКТЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА ТАРЕ В ТВОРЧЕСТВЕ ШАХРИЯРА ИМАНОВА

Аннотация: *Статья посвящена анализу творческой деятельности тариста Шахрияра Иманова. Особое внимание привлекают его экспериментальные выступления в жанрах популярной музыки, а также синтез традиционного стиля исполнения с современными музыкальными подходами. В этом контексте рассматриваются различные аспекты исполнения на таре Шахрияра Иманова и несколько его оригинальных композиций, таких как «Bəzmigah», «Crying Waterfall», «Pulse», «Lake», «Dark East» и «Mirage». Каждая из этих композиций представляет собой синтез традиционного музыкального опыта и современных (новых) элементов. Изучение всех этих аспектов в рамках его художественной деятельности, а также исследование современных техник исполнения на таре (таких как «призрачные ноты», «гольпе», «апагадо», «расгеадо», «флажолет», «хаммер-он», «фингерстайл», «шелпе») представляет особый интерес. Анализ современных методов игры, включение их в нотную запись тара, а также транскрипция и анализ упомянутых композиций составляют основную цель статьи и представляются впервые.*

Ключевые слова: *Шахрияр Иманов, современное исполнительство на таре, техника исполнения, музыкальная композиция, традиции и современность, техника флажолета, призрачные ноты*

Rəyçilər: *sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Lalə Hüseynova
filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Fəxrəddin Baxşəliyev*

Zəhra QARAYEVA

Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın dosenti

Ünvan: Ş.Bədəlbəyli, küç.98

E-mail: qarayeva.zahra.h@gmail.com

DOI: 10.62440/AMK2025-2.s.19-27

**ALFRED ŞNİTKENİN VIOLİN VƏ FORTEPIANO ÜÇÜN
“QƏDİM ÜSLUBDA SÜİTA”SI**

Xülasə: XX əsrin ikinci yarısının görkəmli bəstəkarı Alfred Şnitkenin zəngin və məhsuldar yaradıcılığında violin aləti üçün yazdığı əsərlər bəstəkarın özünəməxsus yaradıcılıq dəst-xəttini özündə əks etdirir. Violin və fortepiano üçün “Qədim üslubda süita” neoklassik üslubda yazılaraq, burada bəstəkarın iki kinofilmə bəstələdiyi musiqi istifadə edilmişdir. Süitanın bir-biri ilə ardıcıllaşan beş müxtəlif məzmunlu təzadlı hissələrində (“Pastoral”, “Balet”, “Menuet”, “Fuqa” “Pantomima”) barokko musiqi üslubu stilizasiya olunaraq müasir bəstəkarlıq texnikasının üsulları ilə üzvi surətdə qovuşdurulur.

Açar sözlər: Violin, barokko, neoklassisizm, süita, pastoral, menuet, Alfred Şnitke

“Yaradıcılıq – öz qarşında fasiləsiz imtahandır”.

Alfred Snitke

Bu sözlər XX əsrin ikinci yarısının bəstəkarı, bir vaxtlar avanqard sənətkar kimi tanınaraq, yaradıcılıq dolayları böyük döngələrdən ibarət bir sənətkara məxsusdur. Alfred Şnitke (1934-1998) XX əsrdə nəinki Rusiyada, həm də dünya miqyasında musiqi aləmində məşhurlaşmış, novator musiqi dilinə malik bir bəstəkar idi. O özünü “Rusiyadan olan alman bəstəkarı” adlandırırdı. Engels şəhərində doğulub, boya-başa çatmışdı və əcdadları hələ XVII əsrdə Almaniyadan Rusiyaya köçüb gəlmişdilər. A.Şnitkenin musiqisinə onun dövründə keçmiş Sovetlər məkanında müasirlərinin münasibəti müxtəlif idi. Əsərlərinə həm ciddi, həm də skeptik baxışlarla yanaşanların bəstəkarı əhatə etdiyi bir şəraitdə A.Şnitkenin musiqisi artıq keçmiş Sovetlər məkanından uzaqlarda səslənirdi. Musiqisinə Sovetlər İttifaqında qadağa qoyulduğu bir dövrdə belə onun yaradıcılığına olan maraq qətiyyəən sönməmişdi. 4 opera, 3 balet, 9 simfoniya, 15 instrumental konsert, kamera, vokal, xor, instrumental əsərlərin, kino və teatr tamaşalarına musiqinin müəllifinin yaradıcılığı çox zəngin və məhsuldar olması ilə fərqlənmişdir. Bəstəkar müxtəlif janrlarda eksperimentlər aparmışdır. A.Şnitke müasir dünya musiqisinin bəstəkarlıq texnikasını öyrənərək, çox həssas şəkildə seçim etmiş və öz üslubunu yaratmağa nail olmuşdur.

A.Şnitkeni violin aləti üçün musiqi əsərləri bəstələmək çox maraqlandırır-
dı. Bu əsərlərin xronologiyasına diqqət yetirək. 1957-ci ildə violin və orkestr
üçün 1 №-li (4 hissəli), 1966-cı ildə 2 №-li (violin və kamera orkestri üçün, 1
hissəli), 1978-ci ildə 3 №-li (yenə kamera orkestrinin müşayiəti ilə, 3 hissəli),
1984-cü ildə 4 №-li (violin və orkestr üçün, 4 hissəli) konserti bəstələmişdir. Bu
sadalanan əsərlərdən əlavə, 1994-cü ildə üç alət – violin, viola, violonçel və sim-
lilər, fortepiano üçün 4 hissəli konserti ərsəyə gəlir. Bunlar bəstəkarın iri həcmli
əsərləridir. Violin aləti üçün nəzərdə tutulan əsərlərinə gənclik illərində bəstələ-
diyi violin ifaçısı Mark Davidoviç Lubovskiye (1931-2021) ithaf olunmuş violin
və fortepiano üçün 1 №-li sonata (1963), 2 №-li “*Quasu una sonata*” (1968-ci il,
sonradan 1987-ci ildə violin və kamera orkestri üçün işlənilib) aiddir. 1994-cü ildə
isə 3 №-li sonatanı bəstələmişdir.

1973-cü ildə Rostislav Dubinskinin (1923-1997) anadan olmasının 50 illi-
yinə həsr olunmuş “Təbrik rondosu”nu, 1977-ci ildə 2 violin və kamera orkestri
üçün “*Moz-Art à la Haydn*”, 1982-ci ildə isə solo violin üçün “A Paganini” orij-
inal əsərini bəstələyir. Onu da qeyd etməliyik ki, bəstəkar bir sıra kamera an-
samblı əsərləri də bəstələmişdir ki, bunların sırasında simli trio və 4 simli kvartet
vardır. A.Şnitke ümumiyyətlə digər simli alətlər – violin, violonçel ilə çox ma-
raqlanırdı və onlar üçün bir sıra əsərlər bəstələmişdi. Bəstəkarın digər janrlarda
əsərləri, xüsusən kino musiqisindən fraqmentlər violin aləti üçün işlənmişdir.

A.Şnitkenin “Qədim üslubda süita”sı violin və fortepiano üçün bəstələn-
mişdir. Barokko dövrünün üslubunda olan bu əsər repertuarda özünə geniş yer
almışdır. Bu süita son onilliklərdə Azərbaycanda bir sıra konsertlərin, festivalla-
rın proqramına daxil edilmişdir. Belə ki, “Qədim üslubda süita” Q.Qarayev adına
Azərbaycan Dövlət Kamera Orkestrinin ifasında (dirijor: Xalq artisti Teymur
Göyçayev) səslənmişdir. 2015-ci ildə süita VII Üzeyir Hacıbəyli Beynəlxalq Fes-
tivalında Rusiya saksafon kvartetinin ifasında səslənərək dinləyicilərə təqdim
edilmişdir. 2019-cu ildə Qəbələ XI Beynəlxalq Musiqi Festivalında süitani
Q.Qarayev adına Azərbaycan Dövlət Kamera Orkestri (dirijor: Xalq artisti Fəx-
rəddin Kərimov) ifa etmişdir.

A.Şnitkenin “Qədim üslubda süita”sının çox maraqlı bir yaranma tarixçəsi
vardır. Əsərin yazılma tarixi 1972-ci il kimi qeyd olunur. Məlum olduğu kimi,
əsər üzərində bəstəkar hələ 1965-ci ildən işləməyə başlamışdı. Bu illərdə bəstə-
kar artıq Moskva konservatoriyasının aspiranturasını bitirərək həmin tədris oca-
ğında çalışır və müxtəlif əsərlər üzərində işləyirdi. Ötən yüzilliyin 60-cı illərinin
ab-havası Sovetlər İttifaqında mədəniyyət sahəsində özünəməxsusluğu ilə seçilir-
di. Bu dövr artıq bütün keçmiş sovet respublikalarında siyasi iqlimin bir qədər
dəyişdiyi dövr idi. Yeni bəstəkarlar nəslə formalaşaraq, onların obrazlar aləmi,
mövzu dairəsi, yaradıcılıq dəst-xətti, gerçəkliyə və həyata öz baxışları fərqlənir-
di. Uzun illər mövcud olan “dəmir pərdə”nin aradan qaldırılması musiqi mədə-
niyyətində yeni, tərəvətli axınların meydana çıxmasına, qərb bəstəkarlarının keç-

miş Sovetlər İttifaqında az eşidilən əsərlərinə böyük maraq oyanmasına səbəb olmuşdu. Bu dövrdə yəni, 1960-cı illərdə A.Şnitke öz qələmini əsasən kino musiqisi sahəsində sınaırdı. Bu, onun bəstəkarlıq fəaliyyətinin mühüm istiqaməti, özünəməxsus yaradıcılıq laboratoriyası idi. A.Şnitkenin yaradıcılığının ilk mərhələsinə aid olan kino musiqisi sahəsini belə vurğulamağımız təsadüfi deyildir. Məhz kino sənəti onu musiqi dilində cəsarətli axtarışlar aparmağa sövq edərək, burada etdiyi yenilikləri iri həcmli əsərlərdə tətbiq etməyə şərait yaradırdı. Bəstəkarın “Qədim üslubda süita” əsəri də belə kino musiqisindən qaynaqlanır. 1965-ci ildə rejissor Elem Klimovun çəkdiyi “*Похождения зубного врача*” filmində istifadə olunan üç kompozisiya XVIII əsr musiqi üslubunda orkestrləşdirilir. Hətta bu kompozisiyalarda klavesin aləti səsləndirilir.

Elem Klimovun beş il sonra ekranlaşdırılan “*Снопт, снопт, снопт*” filminə musiqi bəstələməyə yenə A.Şnitke dəvət edilir. Bu filmin musiqisindəki iki fraqment də qədim üslubda bəstələnmişdi. Belə bir faktı da qeyd etməliyə ki, “*Похождения зубного врача*” filmindəki üç kompozisiyanı A.Şnitke əvvəlcə həyat yoldaşı, pianoçu İrina Fyodorovna Şnitkenin şagirdlərinin ifası üçün bəstələmişdi. Tamamilə bir təsadüf nəticəsində görkəmli violin ifaçısı Mark Davidoviç Lubovski tələbələri üçün repertuar yaratmaq məqsədilə A.Şnitkeyə müraciət edir. Bəstəkar qeyd etdiyimiz iki filmin musiqisindən 5 hissəli bir süita yaratmaq qərarına gəlir. Orkestr üçün bəstələnən musiqi violin və fortepiano üçün yenidən işlənərək, əsər “Qədim üslubda süita” adlandırılır. 1972-ci ildə yaranıb ərsəyə gələn bu süitada hissələr belə ardıcılışır: 1. Pastoral; 2. Balet; 3. Menuet; 4. Fuqa; 5. Pantomima.

Süitanın birinci, ikinci və beşinci hissələri (“Pastoral”, “Balet”, “Pantomima”) bəstəkarın “*Похождения зубного врача*” filmindən, üçüncü və dördüncü hissələr isə (“Menuet”, “Fuqa”) “*Снопт, снопт, снопт*” filmindən istifadə olunmuşdur. Filmlərdə fraqmentlər bir qədər başqa ardıcılıqla – “Balet”, “Pastoral”, “Pantomima” (“*Похождения зубного врача*”), “Fuqa” və “Menuet” (“*Снопт, снопт, снопт*”) sıralanması ilə keçir. Barokko üslubunda bəstələnmiş bu süita silsilə əsəri olub kiçik miniatürlərdən ibarətdir. Bu miniatürlər ümumi dramaturgiya ilə bağlanmır, hər birinin öz xarakteri vardır. Musiqini dinlədikcə göz önündə müxtəlif obrazlar, peyzaj lövhələri yaranır. Bu kompozisiya sanki violin və fortepianonun özünəməxsus “instrumental teatridir”. İlk versiyada pedaqoji məqsədlə yazılan “Qədim üslubda süita” barokko üslubunda fəlsəfi məzmunlu konsert əsərinə çevrilir. Süitanın beş hissəsində templər belə növbələşir: 1. Pastoral-Moderato. 2. Balet-Allegro. 3. Menuet-Tempo di Minuetto. 4. Fuqa-Allegro. 5. Pantomima-Andantino.

Qədim süitada olduğu kimi təzadlı templər – Moderato-Allegro-Tempo di Minuetto-Allegro-Andantino bir-birini əvəzləyir. Hissələrin ölçülərinin növbələşməsi də maraqlıdır. Belə ki, burada ardıcıl olaraq iki eyni ölçü verilmir: 1. Pastoral - 6/8; 2. Balet - 2/4; 3. Menuet - 3/4; 4. Fuqa - 4/4; 5. Pantomima - 3/4.

Hissələrin növbələşməsində tonallıq planı müxtəlifdir: C-dur, D-dur, a-moll (iki hissədə) və nəhayət, sonuncu hissə C-dur. Lakin son hissə – Pantomima C-dur tonallığında yazılsa da, onun sonluğu violin partiyasında C-dur tonallığının Dominanta səsi üzərində uzadılaraq çox ekstravaqant tərzdə ikinci oktavanın “d” səsi üzərində 7 xanəli uzun bir trelle tamamlanıb, fermata üzərində dayaq verir. Beləliklə, “Qədim üslubda süita” qeyri-adi tərzdə, yəni tonikada deyil, qammanın qeyri-sabit pilləsində tamamlanır. Bəstəkar bu sonluqda “morendo” termini qeyd edir. Belə sonluq bir tərəfdən kino musiqisindən, digər tərəfdən müasir incəsənət əsərlərinə xas olan natamam sonluqla bitməkdən, qeyri-müəyyənlikdən irəli gəlir.

Süitada violin və fortepiano alətinin bir-birinə münasibətinə diqqət yetirək. Burada rəqsvari və mahnıvari hissələr bir-birini əvəzləyir, hər nömrə sanki instrumental tamaşadır. Onun iştirakçıları olan violin və fortepiano söhbət edir, yarışrlar. İlk nömrə “Pastoral” iki personajın sanki “*pas-de-deux*” rəqsi, duetidir. İkinci hissə “Balet”də violin aparıcı personajdır. Menuet isə sanki vokal-instrumental kompozisiyadır. Burada yenə violin-solist aparıcıdır. “Menuet” bir növ *lamento* intonasiyaları ilə verilən ariyanı xatırladır. Violin ifadəli kantilenanı aparır, piano dolğun faktura ilə onu müşayiət edir. İki mövzulu fəqada hər alət – personaj öz sözünü deyir. “Pantomima” bütün əvvəlki hissələrin yekunu olsa da, silsilə yenə sual intonasiyası ilə tamamlanır.

Silsilənin birinci hissəsi “Pastoral” adlandırılmışdır. Məlum olduğu kimi, “Pastoral” kənd həyatı, təbiət lövhəsinin idillik təsviri ilə bağlı olan musiqi lövhəsi, çoban mahnısıdır. XVII-XVIII əsrlərdə İtaliyada və Fransada saray incəsənətində bu tipli musiqi əsərləri çox ifa olunurdu. “Pastoral”a xas olan cəhətlərdən ən birincisi onun qədim sisiliana ritmində olmasıdır. Rahat temp, 6/8 ölçüsü melodiyanın həzin və oxunaqlı xarakteri və başlıcası punktir ritm sisiliananın əsas xüsusiyyətləridir. Süitanın “Pastoral” hissəsində bu xüsusiyyətlər aydın müşahidə edilir. Sisilianada melodiyanın axıcılığının daim saxlanması səbəbindən heç vaxt stakkato ştrixi tətbiq edilmir. “Pastoral”da bu xüsusiyyət nəzərə çarpır. Lakin adətən sisiliana minor ladında səslənir. A.Şnitkenin “Pastoral”ı isə işıqlı C-dur tonallığındadır. Bəstəkar “Pastoral”ı əsl neoklassik üslubda şərh edir. Homofon-harmonik fakturada verilən pyesdə bəzən polifonik elementlər nəzərə çarpır. Forte-piano girişində melodiya paralel tersiyalarla hərəkət, ilk xanələrdə burdon müşayiət, sintaktik quruluşda aydın kvadratlq – bütün bunlar “Pastoral”ın ənənəvi xüsusiyyətləridir.

“Pastoral”ın violin partiyası mordent və qısa forşlaqlarla zəngin olan melodiya üzərində qurulur. Violin və fortepianoda sekstalı ikiləşmələr, diatonikliyin qorunub saxlanması “Pastoral”ın birinci bölməsinin əsas xüsusiyyətləridir. Bütün birinci bölmə boyu punktir ritm üstünlük təşkil edir.

“Pastoral”ın ikinci bölməsi fortepianonun pianissimo ifası ilə başlanır. Bu bölmə yəni, orta hissə tonal baxımdan qeyri-sabitdir və burada digər tonallıqlara

modulyasiya baş verir. Bəstəkar bu tonal keçidləri çox maraqlı şəkildə qurur, sanki “ışıq-kölgə” təəssüratı yaranır: Qohum tonallıqlar vasitəsilə uzaq tonallıqlara keçidlər və əsas mərkəzi C-dur tonallığına qayıdış çox həssas şəkildə baş verir. Bəstəkar tonallıqları çox məharətlə bir-birinə “geyindirir”. Müasir tonal təfəkkür klassik qayda-qanunlar çərçivəsindən kənara çıxmamaq şərtlə özünü büruzə verir. Orta bölmədə imitasiyalı polifonik üsullar tətbiq edilir. Orta hissənin sonunda violin partiyasında uzadılan kiçik oktavanın “g” səsinin fonunda fortepiano partiyasında başlanğıc mövzu giriş səslənir. Repriza ixtisar edilmişdir. Son tamamlayıcı bölmə violin partiyasında əsasən eyni motivin təkrarı fortepiano partiyası tonika orqan punktuna əsaslanır. Violin və fortepiano arasında kiçik imitasiyalı duet yaranır, onlar sanki bir-biri ilə yarışır. “Pastoral” C-dur tonallığının dominant nonakkord funksiyası ilə açıq şəkildə tamamlanır. Violin bu akkordun kvinta səsi üzərində trel ifa edir və “Pastoral” *attacca* üsulu ilə ikinci hissəyə “Balet”ə keçir.

Süitanın ikinci hissəsi “Balet” temp və obraz baxımından birinci hissə “Pastoral” ilə təzadlıdır. Işıqlı D-dur tonallığı birinci hissə ilə (C-dur) kəskin təzad təşkil etməsə də, obraz baxımından bu hissə fərqlidir. *Allegro tempi* “Balet”ə yüngüllük və oynaqlıq, şuxluq gətirir. Violin partiyasında birinci hissənin sonuncu “d” səsi üzərindəki trel artıq ikinci hissənin başlanğıcına üzvi surətdə “start” verir. İlk növbədə birinci hissə ilə müqayisədə violin partiyasında yeni ştrix *staccato* meydana çıxır. Süitanın bu hissəsi barokko üslubuna daha bir stilizasiyadır. Lakin bu stilizasiya ilə yanaşı burada D.Şostakoviç musiqisinin sədaları eşidilir. Süitanın birinci hissəsi “Pastoral” insanın təbiətlə vəhdəti, sakitlik və əmin-amanlıq, eləcə də gözəlliyin tərənnümü idisə, “Balet” gözəl bir rəqs, eyni zamanda tamaşadır. Bu tamaşada baş qəhrəman violin alətidir. Ritm “Balet”də mühüm rol oynayır. Sırf janr əsası ilə bağlı bu hissə solistə – violin alətinə həvalə edilmişdir. Forteplano müşayiəti isə bir növ kordebalet funksiyası daşıyır. Bütünlükdə bu rəqs rondo formasındadır: A (D-dur) + B (h-moll) + A (D-dur) + C (h-moll) + A (D-dur). İlk baxışdan rondonun tonal planı klassik olub, çərçivədən kənara çıxmasa da, mərkəzi epizodda uzaq tonallıqlara modulyasiyalar özünü göstərir.

Refren (D dur) – şən, qayğısız, yüngül bir mövzudur. Melodiyanı əvvəlcə violin ifa edir, sonra bu məlahətli mövzu fortepianoda təkrar olunur. Birinci epizod (B) – D-dur tonallığında başlasa da, paralel tonallığa modulyasiya edir. Mövzu violin partiyasında başlanır, refren ilə təzadlı deyildir. Bu, yenə şən və qayğısız bir melodiya olub, sinkopalar və uzun forşlaqlar ilə rəvnəqlənir. Yüngül stakkatolar ona oynaqlıq verir. Refrenin növbəti təkrarı əsas tonallıqda səslənsə də, dinamik baxımdan çox fərqlidir. İlk aparılışda refren yalnız forte səslənir, ikinci aparılışda isə fortepiano partiyasında hətta pianissimo ilə başlanır. Sanki baletdəki rəqqaslar bu stakkato ştrixi ilə ahəstə, barmaqlarının ucunda rəqs edirlər. Refrenin sonluğunda yenə forte ifası pianissimonu üstələyir.

Növbəti epizod refren və birinci epizodla təzad təşkil edir. Qəfildən marş ritmində melodiya səslənir. Fortepianoda basda ostinat ritmik formul melodiyani müşayiət edir. Tonal planda növbələşmələr baş verir: h-e-a-g-D. Belə tonal növbələşmə kaleydoskop şəklində keçir. Refrenə növbəti keçid dominanta harmoniyası üzərində qurulur. Fortepianoda basda səslənən ostinat ritmik fiqur fonunda politonal ahənglər meydana çıxır. Burada artıq XX əsr musiqisinə xas olan harmonik boyalar özünü göstərir. Refren işıqlı çalarlarla D dur tonallığında səslənir və fortissimo var qüvvəsi ilə özünü təsdiqləyir. Beləliklə, “mini-tamaşa” tamamlanmış olur. Bəstəkar klassik tam kadensiya ilə – D7-T bu hissəyə yekun vurur və süitə təzadlı bir hissə – “Menuet” başlanır.

Süitanın üçüncü hissəsi “Menuet”də violin solist, fortepiano isə yenə müşayiətdir. Burada gözəl, ahəngdar melodiya sanki bir qədər melanxolik boyalar kəsb edir. Məlum olduğu kimi, menuet əslən fransız xalq rəqsi olsa da, XVI əsrdə nəzakətli maneralarla ifa edilən saray rəqsi kimi tanınırdı. Bu süitdəki menuet dərin məzmun daşıyır. Elegik ovqat, üçhissəli kompozisiya, sadə faktura şəffaf a moll tonallığı və İ.S.Baxın “Yaxşı temperasiyalı klavir”indəki prelüd və fuqaların sonluğuna xas olan eyniadlı majorun Tonika üçsəslisi ilə tamamlanması bu, əsl barokko dövrünün stilizasiyasıdır. “Menuet” – üçüncü hissə *attaca* üsulu ilə özündən sonrakı polifonik hissəyə fuqaya keçir. Bu iki hissənin tonal əsası da eynidir a-moll. Lakin “Menuet” eyniadlı majorda, “Fuqa” isə elə a-moll tonallığında tamamlanaraq, yenə *attacca* ilə bu dəfə paralel majora C-dur tonallığında “Pantomima”ya keçəcəkdir.

“Menuet” həm də vokal-instrumental kompozisiya kimi qavranılır. Burada sanki violin müğənni, fortepiano isə müşayiətdir. Menuetin violin partiyası həzin, yüngül kədər çalarlarına boyanmış, lamento intonasiyaları üzərində qurulan həzin bir melodiya. Orta hissənin melodiyası elə birincinin yeni variantıdır. Tonallıq orta hissədə eynilə saxlanılır. Bu, birinci bölmənin variyasiyasıdır, lakin tam yeni bir obrazdır. Rəvan, səlis hərəkət edən səkkizlik və çərək notlar kəskin punktir ritmlə əvəz olunur, intonasiyalar daha qətiyyətli xarakter kəsb edir. Sanki yeni bir opera personajı səhnəyə çıxır. Menuetin orta bölməsi 3/4 ölçüdə olsa da, burada fortepiano müşayiəti ilə birlikdə violin partiyasında marş cizgiləri özünü göstərir. Violin partiyasının melodiyasında kəskin qısa forşlaqlar ona daha inadçı xarakter verir.

Reprizada birinci bölmənin violin alətində səslənən melodiyası fortepiano-ya həvalə edilir. Violin partiyasında isə kantilen, həzin və axıcı bir melodiya səslənir. Birinci bölmədə imitasiyalı elementlər özünü daha çox büruzə verirdi. Bu xüsusiyyət reprizanın başlanğıcında da özünü göstərir. Sonra violin və fortepiano-nda paralel sekstalarla hərəkət həzin iki hissəli duet yaradır.

Kodada violin partiyası uzadılan səslər üzərində qurulan ah-nalə xarakterli intonasiyalara əsaslanır. Kodada fortepiano partiyası daha fəaldır. Menuetin dinamikası çox maraqlıdır. Demək olar ki, violin və fortepiano partiyası burada əsasən piano və pianissimo səslənir. Yalnız reprizada *mp* ifası ilə rastlaşırıq.

Süitanın üçüncü hissəsi Menuet fasiləsiz (*attacca*) dördüncü hissə – Fuqaya keçir. Bütövlükdə isə Menuet və onun ardınca səslənən Fuqa sanki ikihissəli silsilə təəssüratı yaradır. Elegik menuetdən sonra *Allegro* tempində iki mövzulu fuqa verilir. Fuqanın belə spesifik növü iki ifaçı – violin və fortepiano ifaçısı arasında rəqabət hissi yaradır. Fuqa süitanın ən iri həcmli hissəsi olub, ənənəvi üçhissəli kompozisiya kimi ekspozisiya, işlənmə və reprizadan ibarətdir. İfa baxımından violin partiyası süitanın əvvəlki hissələri ilə müqayisədə daha mürəkkəbdir. *Marcato* ştrixi, 4/4 ölçüdə xanədə uzadılan bütöv notların ifası, stakkato ştrixinin melodiyanın sıçrayışlı gedişlərində tətbiqi ifaçıya müəyyən çətinliklər yaradır.

Menuet ilə müqayisədə Fuqa dinamika baxımından daha rəngarəngdir. Violin partiyasında uzun müddətli forte ifasından sonra qəfil pianissimo, daha sonra onun yenidən güclü fortissimo ilə əvəzlənməsi ifaçıdan böyük diqqət və həssaslıq tələb edir. Fuqanın fortepiano müşayiəti səlis çərəklərin üzərində səkkizliklərlə rəvan hərəkətə əsaslanır. Bu ritmik formula fortepiano partiyasında ostinato kimi saxlanır.

Fuqa *attacca* ilə birbaşa süitanın sonuncu – beşinci hissəsi “Pantomima”ya keçir. “Pantomima” işıqlı C-dur tonallığında, 3/4 ölçüdə və Andantino tempindədir. “Pantomima”da sanki səhnəyə çıxan personaj qəfildən qəlb həyəcanı keçirir, hisslərini gizlədə bilmir. Sonluqda violin alətinin uzun müddətli trel ifasından sonra C-dur tonallığında fortepianoda dominant nonakkord harmoniyası verilir. *Fermata* ilə uzadılan sual intonasiyası bu hissəni tamamlayır.

Məlum olduğu kimi, pantomima insanın öz hisslərini mimika və jestlər vasitəsilə ifadə etməsidir. Bu, həm də XVIII əsrdə balet tamaşasının mühüm elementlərindən biri idi. Bəzən baş verən hadisələrin ümumi məcrasında insan öz duyğularını sözlə ifadə etməyi bacarmırsa, bunları mimika və jestlərlə göstərməyə özünü məcbur edir. A.Şnitkenin “Qədim üslubda süita”sında “Pastoral”, “Balet”, “Menuet”, “Fuqa”dan sonra sanki bəstəkarın demək istədikləri bitir. Bəstəkar artıq hiss və duyğularını pantomima ilə ifadə etməyə çalışır.

A.Şnitkenin “Qədim üslubda süita”sı violin və fortepiano üçün nəzərdə tutulsa da, çox məşhurlaşaraq, digər alətlər üçün köçürülmüş, müxtəlif orkestr tərkibləri üçün işlənərən konsertlərdə ifa edilmişdir. Əsərin belə məşhurluğunun səbəbi onun neoklassik üslubda yazılması, sadə musiqi dili ilə yanaşı, həm də dərin fəlsəfi məzmun daşımındadır. Bu süita sanki özünü dərk edən insanın qəlbinin səyahətidir. Əsərin müxtəlif musiqiçilər tərəfindən səciyyələndirilməsi fərqli bucaqlardan olmuşdur: “teatral miniatürlər”, “instrumental teatr”, “mini tamaşa”. Bu səciyyələr “Qədim üslubda süita”nın ilk növbədə kino musiqisi əsasında bəstələnməsindən irəli gəlir. Eyni zamanda barokko dövrü musiqisinin stilizasiyası bəstəkarın akademik musiqiyə ciddi yanaşmasının təzahürüdür. Süitanın zahirən çox sadə görünən musiqisi əslində çox dərin fəlsəfi məzmun daşıyır. Bu əsərin özünə xas olan daxili gərginliyi mövcuddur. Süita sanki insanın özü və onu əhatə

edən gerçəklik, xeyir və şər haqqında düşüncələridir. Burada həyəcan, narahatlıqla yanaşı, sakitlik, təskinlik də mövcuddur.

Süitanın birinci hissəsi “Pastoral” insanın təbiətlə harmoniyası, gözəlliyin tərənnümüdür. Lakin bu harmoniyanın daxilində A.Şnitke qəfildən barokkaya xas olmayan bir detallı əlavə etməklə bu gözəl idilliyani, harmoniya illüziyasını pozur, disbalans təəssüratı yaradır. “Pastoral”ın son kadensiyası, dissonans üzərində tamamlanma sanki insanın ürəyinin qəfildən dayanması ilə bənzəyiş yaradır. Süitanın məşhur interpretatorlarından biri olan violin ifaçısı Mixail Kazinik “YouTube” kanalındakı verilişlərindən birində süitanın musiqisində hətta sürrealizmə xas olan bir sıra cəhətlərin mövcudluğunu vurğulayır [7]. Süitanın ikinci hissəsi “Balet” divertisment olsa da, rəqs çərçivəsindən kənara çıxır. Mixail Kazinik bu hissəni təhlil edərkən onu hətta Qustav Malerin musiqisi, onun obrazlar aləmi ilə müqayisə edir.

Süitanın üçüncü hissəsi “Menuet” sadə görünsə də, musiqinin gözəlliyi ilə örtülən qəlb faciəsini əks etdirir. Bu əsrarəngsiz gözəllik öz yerini Mixail Kazinikin “İblisanə fuqa” adlandırdığı dördüncü hissəyə verir. Əslində fuqa nədir? Fuqa gerçək aləmin mürəkkəbliyini əks etdirən bir formadır. Sadə menuetdən sonra belə mürəkkəb formanın verilməsi sanki fəlsəfi məna daşıyaraq, fuqanın yeni rakursdan şərhidir. Barokko dövründə fuqa vahid mövzunun inkişafı üzərində qurulan və nəticədə özünə inam, uçuş, yüksəlişi əks etdirən bir formadır. Lakin A.Şnitkenin fuqası çatışmamazlığı, çarəsizliyi əks etdirir. Nəhayət, “Pantomima” süitanın son hissəsi, məntiqi yekunu, fuqanın “xaos”undan sonra saf, ülvəi hissələrin təcəssümüdür. Burada faciəvilik və gözəllik qovuşur, insan sanki özünə təskinlik tapır. Ümumilikdə “Qədim üslubda süita”nın musiqisi bütövlükdə dinləyicini ruhən saflaşdırır. A.Şnitkenin bu süitasını eşidən dinləyici mənəviyyatca tamamilə başqalaşır.

A.Şnitkenin violin və fortepiano üçün “Qədim üslubda süita”sı dərin məzmunlu, fəlsəfi bir əsərdir. Bu əsərin interpretasiyası violin ifaçısından yüksək peşəkarlıq tələb edir. Əsəri yüksək səviyyədə, ustalıqla çalmaq ifaçıdan A.Şnitkenin bir bəstəkar kimi “iç dünyası”na, özünəməxsus mənəvi aləminə, fəlsəfi təfəkkürünə bələd olmağı tələb edir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Композиторы Российской Федерации: сборник статей /ред-сост. В.Казенин). вып. 2. – М.: Сов.композитор, – 1982, – 282 с.
2. Савенко С.И. История русской музыки XX столетия от Скрябина до Шнитке. – М.: Музыка, – 2011, – 231 с.
3. Творческие портреты композиторов: популярный справочник. – М.: Музыка, – 1990, – 444 с.

Saytoqrafiya:

4. Чудесное произведение Альфреда Шнитке "Сюита в старинном стиле". URL:<https://iskusstvo-zvuka.livejournal.com/126239.html>

5. Альфред Шнитке «Сюита в старинном стиле» URL: <https://soundtimes.ru/kamernaya-muzyka/udivitelnye-muzykalnye-proizvedeniya/alfred-shnitke-syuita-v-starinnom-stile>
6. Искушения по Шнитке. URL: <https://shmandercheizer.livejournal.com/23405.html>
7. Михаил Казиник. Сюита в старинном стиле Альфреда Шнитке (документальный фильм). URL: <https://youtu.be/-kqG0jHvEvs?si=jFUtluCnPYMy-tcl>

Notoqrafiya

8. Нотный архив Бориса Тараканова. Сюита в старинном стиле. URL: <https://notes.tarakanov.net/katalog/kompozitsii/syuita-v-starinnom-stile/>

Захра КАРАЕВА

Доцент БМА им.У. Гаджибейли

«СЮИТА В СТАРИННОМ СТИЛЕ» ДЛЯ СКРИПКА И ФОРТЕПИАНО АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ

Аннотация: В богатом и плодотворном творчестве выдающегося композитора второй половины XX века Альфреда Шнитке произведения для скрипки отражают его уникальный творческий почерк. «Сюита в старинном стиле» для скрипки и фортепиано написана в неоклассическом стиле. Здесь использованы фрагменты из музыки двух кинофильмов. В пяти контрастных частях сюиты («Пастораль», «Балет», «Менуэт», «Фуга», «Пантомима») стилизован барочный музыкальный стиль, органично соединяясь с методами современной композиторской техники.

Ключевые слова: Скрипка, барокко, неоклассицизм, сюита, пастораль, менуэт, Альфред Шнитке

Zahra QARAYEVA

Associate Professor of the U.Hajibeyli BMA

"SUITE IN THE OLD STYLE" FOR VIOLIN AND PIANO BY ALFRED SCHNITKE

Abstract: In the rich and prolific creative output of the prominent composer of the second half of the 20th century, Alfred Shnitke, works for violin reflect the composer's distinctive artistic handwriting. The Suite in Ancient Style for violin and piano is written in a neoclassical style, incorporating music the composer had previously written for two films. The suite consists of five contrasting, sequential parts ("Pastoral," "Ballet," "Menuet," "Fuga," "Pantomime"), where the Baroque music style is stylized and organically merged with modern compositional techniques.

Keywords: Violin, baroque, neoclassicism, suite, pastoral, menuet, Alfred Schnitke

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəksəfə doktoru, professor Lalə Hüseynova
sənətşünaslıq üzrə fəksəfə doktoru Humay Fərəcova

Elvira QULİYEVA

AMK-nın magistrantı

Elmi rəhbər: Əməkdar incəsənət xadimi,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Akif Quliyev

E-mail: elviramusic21@gmail.com

DOI: 10.62440/AMK2025-2.s.28-40

AQIL MƏLİKOVUN TƏSNİFLƏRİ

Xülasə: *Məqalədə Respublikanın Əməkdar incəsənət xadimi, çoxşaxəli yaradıcılıq fəaliyyətinə malik olan xanəndə, pedaqoq, şair Aqil Məlikovun bəstələdiyi təsniflərin xarakteristikası verilir. Xanəndənin müəllifi olduğu “Rast”, “Şur” (iki nümunə), “Çahargah”, “Bayatı-Şiraz” təsniflərinin musiqi nəzəri təhlili aparılır. Onların Azərbaycan təsnif janrının inkişafına bir töhfə olduğu bildirilir.*

Açar sözlər: *xanəndə, dəstgah, təsnif, qəzəl, məqam, Aqil Məlikov*

Məlumdur ki, bir çox Azərbaycan xanəndələri təsnif janrının inkişafında xüsusi rol oynamışlar. Cabbar Qaryağdioğlu, Zülfü Adıgözəlov, Seyid Şuşinski, Xan Şuşinski, Hacıbaba Hüseynov, Əlibaba Məmmədov, Arif Babayev və başqa xanəndələrimiz təkcə təsnif ifa etməmiş, həm də onun yaradıcısı olmuşlar. Onların yaratdıqları təsniflər Azərbaycan muğam sənətini daha da zənginləşdirmiş və inkişaf etdirmişdir. Elə xanəndələrimiz də vardır ki, onlar nəinki təsnifin musiqisini, həmçinin, onun poetik mətninin də müəllifi kimi çıxış etmişlər. Belə xanəndələrdən biri də Aqil Məlikovdur. O, nəinki muğam dəstgahlarının ayrılmaz tərkib hissəsi olan təsniflərin gözəl ifaçısı, həm də onların yaradıcısı kimi tanınır. A.Məlikovun təsnif yaradıcılığının bu sahəsi xüsusilə diqqəti cəlb edir. O, “Rast”, “Şur”, “Bayatı-Şiraz” və “Çahargah” təsniflərinin müəllifidir. Lakin çox təvazökar bir sənətçi olduğuna görə onun bu sahədə yaratdığı nümunələr naməlum qalmışdır. Bizim xanəndə ilə müsahibəmiz əsasında onun yaratdığı təsnif nümunələri müəyyənləşdirilmiş və ilk dəfə olaraq tərəfimizdən nota alınmışdır.

Aqil Məlikov görkəmli Azərbaycan şairləri – Məhəmməd Füzuli, Seyid Əzim Şirvani, Əliağa Vahid, İmadəddin Nəsimi və bir çoxlarının sözlərindən istifadə edərək təsniflər oxumuşdur. Onun təsnif ifaçılığında qazandığı təcrübə və peşəkarlığı bu janrda yeni nümunələr yaratmasına da təkan vermişdir. Onun yaradıcı xanəndə kimi bacarığı Əbülqasim Nəbatinin, Əliağa Vahidin, Abbas Tufarqanlının, həm də özünün yazdığı şeirlərə bəstələdiyi təsniflərdə əks olunur.

Məlum olduğu kimi, təsnif söz və musiqinin vəhdətindən əmələ gələn vokal-instrumental janrdır. Təsniflərdə söz və musiqinin qarşılıqlı əlaqəsi müxtəlif şeir formaları vasitəsilə həyata keçirilir. Əruz vəzninə əsaslanan qəzəl poetik jan-

rı təsniflərin metroritminin özünəməxsus təşkilində mühüm rol oynayır. Bununla yanaşı, təsnifə xalq yaradıcılığının, xüsusilə də, aşiq poeziyasının (qoşma, gəraylı, bayatı) təsiri böyükdür. Təsniflərin forması onların poetik mətni ilə əlaqədardır. Poetik şeirin forma və növlərindən (beyt və ya bənd quruluşlu) asılı olaraq təsniflərin musiqi forması da əmələ gəlir. Bunlar əsasən nəqəratsız və nəqəratlı formalar kimi müəyyənləşdirilir. Bütün bu xüsusiyyətləri biz A.Məlikovun bəstələdiyi təsnifləri təhlil etməklə göstərə bilərik.

Rast təsnifi

Təsnifin poetik mətni XIX əsr Cənubi Azərbaycan şairi Əbülqasim Nəbatininidir. Lirik məzmunlu bu şeirdə o, bir çox xalq poeziyası ruhunda yazdığı nümunələrdə olduğu kimi, “Xançobanı” təxəllüsü ilə çıxış edir:

Sən biçə ol dəli Məcnuna bir bax,

Adı nə üçün belə rüsva imiş.

Xançobanı adı Nəbatı özü,

Bir üzü gül qaməti tuba imiş.

Şeir 7 beytdən ibarətdir. Təsnifin musiqi materialının təşkil olunduğu hər bir melodik sətir şeirin beytlərinə müvafiq olaraq musiqili obrazlar aləmini əks etdirir. Təsnif instrumental girişlə başlayır (*Allegretto*). 6/8 ölçüdə olan girişin mövzusu (A) mayənin üst kvartasından (c) pilləvari hərəkətlə aşağı enərək mayədə (g) qərarlaşır. Mövzu əvvəlcə birinci oktavada, ikinci dəfə təkrarlandıqda isə yuxarı, ikinci oktavada verilir.

Nümunə № 1.



Bu mövzu təsnif boyu bir neçə dəfə səslənərək özünəməxsus refren funksiyasını yerinə yetirir. Belə ki, instrumental girişin mövzusu beytlərin ifası zamanı (I, II, IV, VI, VII beytlərdə) cavab cümlə xarakteri daşıyaraq həm vokal, həm də instrumental versiyada səslənir, sanki tamamlayıcı, yekunlaşdırıcı funksiya yerinə yetirir. Vokal partiyada səsləndikdə onun variant dəyişilməsi (ritmik dəyişiklik) müşahidə olunur. Sxematik olaraq bunu belə göstərmək olar:

Giriş instrumental mövzu – A (6 x. + 6 x.)

I beyt - B (6 xanə) + A₁ (6 xanə) + A (instrumental çalğı 6 xanə)

II beyt - C (3 xanə) + C₁ (inst. 3 xanə) + C (3 xanə) + A₁ (6 xanə) + A (inst. 6 x.)

III beyt - D (3 x.) + D₁ (inst. 3 x.) + D (3 x.) + D₂ (3 x.) + D₃ (inst. 3 x.) + D₂ (3 x.)

IV beyt - E (3 xanə) + E₁ (inst. 3 x.) + E (3 x.) + A₁ (6 xanə) + A (instr. 6 x.)

V beyt - F (3 x.) + F₁ (inst. 3 x.) + F₂ (3 x.) + F₃ (3x.) + F₄ (instr. 3 x.) + F₃

VI beyt - G (3 x.) + G₁ (instr. 3 x.) + G (3 x.) + A₁ (6 xanə) + A (instr. 6 x.)

VII beyt - B₁ (3 x.) + B₂ (instr. 3x.) + B₁ + G₂ (3x.) + G₃ (instr.3x.) + G₄ (3x.) + A₁(6 x.)

Sxemdən görüldüyü kimi, təsnif çoxtərkibli formaya malikdir. Burada muğamın fazalı inkişaf prinsipindən istifadə olunub, belə ki, təsnifin hər bir inkişaf mərhələsi muğamın müəyyən şöbəsi ilə bağlı olduğuna görə onun bütün intonasiya məzmununu əks etdirir. İndi isə təsnifin melodik inkişafını nəzərə çatdırıraq.

Qəzəlin I beyti (B) muğamın “Mayə” şöbəsi üçün səciyyəvi olan intonasiya materialına əsaslanır. Burada 6 xanəli mövzuda məqamın I pərdəsindən mayəyə kvarta sıçrayışı ilə başlayaraq onun vurğulanması və mayənin üst tersiyasına yüksələrək ona istinad edib yenidən mayəyə dönmək üçün girişin mövzusunda istifadə edilir.

Nümunə № 2.



II beyt (C) muğamın “Mayə” şöbəsinin dairəsinə aid olan “Üşşaq” şöbəsi üçün səciyyəvi olan intonasiya kompleksinə əsaslanır. Burada musiqi materialı mayənin üst kvintasının oxunması ilə başlayıb tədricən aşağı enib mayənin üst tersiyasında (h) qərarlaşır.

Nümunə № 3.



Onu da qeyd edək ki, təsnifin vokal partiyalarının cümlələri eyni mövzunun instrumental araçalığı ilə ardıcılılaşır. Bu dəfə də cavab cümlə kimi girişin mövzusu vokal və instrumental versiyada səslənir.

III beyt (D) muğamın VII pərdəsinə (C səsi) istinad edən intonasiya oxuması üzərində qurulmuşdur. Burada mövzunun yüksək səslərdən başlaması, eyni zamanda məqamın IX pərdəsinin yarım ton əskildilməsi (Es) yeni intonasiya sferasına – “Vilayəti” şöbəsinə keçidi bildirir. Bu inkişaf fazasında mövzu müəyyən variant dəyişikliklərlə təkrarlanır və digər musiqi beytlərindən fərqli olaraq, burada girişin refren mövzusu (A) vasitəsilə mayəyə qayıdış baş vermir.

Nümunə № 4.



Bu hissənin inkişafı öz davamını sonrakı IV beytin (E) musiqi materialında tapır. Belə ki, burada artıq alterasiyalı IX pərdə əvvəlki vəziyyətinə qayıdaraq natural şəkildə səslənir (e). Mi səmindən başlayan melodik cümlə tədricən pilləli şəkildə aşağı enərək mayənin üst tersiyasında (h) qərarlaşdıqdan sonra girişin refren mövzusunun təkrarlanması inkişafı mayəyə çatdırır.

Nümunə № 5.



Növbəti mərhələ şeirin V beytinin başlanması ilə üst-üstə düşür. Artıq bu zaman bütün musiqi materialı (F) mayənin üst kvintasının (d) vurğulanaraq təkrarlanması prinsipi üzrə qurulan və elə həmin pərdədə qərarlaşan üçxaneli mövzunun variantlarından (vokal və instrumental) təşkil olunur (F, F₁, F₂, F₃, F₄). Bu hissə muğamın “Şikəsteyi-fars” şöbəsi üçün səciyyəvi olan intonasiya məzmununu əks etdirir.

Nümunə № 6.



VI beyt (G) əvvəlki beytin melodik inkişafını davam etdirərək hərəkəti tədricən enərək mayənin üst tersiyasında qərarlaşdırdıqdan sonra yenidən girişin refren mövzusu vasitəsilə mayəyə çatdırır.

Nümunə № 7.



VII beyt (B1) demək olar ki, təsnifin kulminasiyasını təşkil edir. Burada I beytin musiqi materialının oktava yuxarı köçürülərək təkrarlanmasıdır ki, bu da muğamın “Əraq” şöbəsinə uyğundur. Şübhəsiz, burada müəyyən dəyişikliklər onun variantı kimi səslənir. Bu yüksək tonlardan sonra yenə mayəyə qayıdış tələb olunur. Burada tədricən, əvvəlcə mayənin üst kvintası (d), sonra üst tersiyası (h) üzərində dayandıqdan sonra, nəhayət, mayə öz təsdiqini tapır. Beləliklə, müəllif bir təsnifdə muğamın bütün əsas şöbələrini əhatə edərək onun tam ahəngini canlandırır. Təsnifin melodik inkişafında isə muğamın dramaturji inkişaf prinsipi həlledici

rol oynayır. Bu növ melodik inkişafa malik olan təsniflər adətən muğam dəstgahlarının əvvəlində ifa olunur və dəraməd funksiyasını yerinə yetirir.

Şur təsnifi

Bu təsnifin sözləri A.Məlikova məxsusdur. Müəllif bu şeirində nəsihətverici kəlamları ilə haqlı, ədalətli olmağı, həqiqəti söyləməkdən çəkinməməyi, düz yolda olmağı məsləhət görür.

*Vəslə ümid var olub, ta dözüb hər zillətə,
Ömri firavanımı, həzl edərəm möhnətə.
Zərrə maraqlı etməyəm, zövq ilə eyş-işrətə,
Sənsiz ürək ta iki xəndan ola bilməz yəqin.*

*Aqilü fərzanələr, bəzminə amadə gəl,
Əhli məcaz olma sən, həqqi salıb yadə gəl.
Sadə dolan, sadə dur, sadə otur, sadə gəl,
Həqqi deyən, qorxma de, qan ola bilməz yəqin.*

*Eşqlə Məcnun kimi, var ola bilməsəm əgər,
Vamıqi biçarə tək, zar ola bilsəm əgər,
Aqili nalan kimi, xar ola bilsəm əgər,
Bundan uca şöhrətü-şan ola bilməz yəqin.*

Təsnifin poetik mətni 3 bənddən ibarət dördlükdür. Misralar aaab, cccb, dddb prinsipi ilə qafiyələnir. Təsnifin musiqi materialı isə ABC+ ABC+ ABC prinsipli üçhissəli 3 təkrar bəndlərdən təşkil olunmuşdur.

Allegretto tempində, 6/8 ölçüdə olan təsnif instrumental girişlə başlayır (A). Girişin mövzusu təkrar prinsipli kvadrat melodik sətir formasındadır. Burada I cümlə (4 xanə) mayənin (g) üst kvintasından başlayan melodik frazanın əvvəlcə c səsi, sonra isə h səsinə qərarlaşması ilə qurulursa, II cümlə (4 xanə) həmin dayaq nöqtədən təkan alaraq musiqi fikrini mayəyə çatdırır. Bu instrumental epizod hər dəfə bəndlərdən əvvəl səslənərək onları bir-birinə bağlayır, həm də bütün təsnifə tamlıq verir. O, üçbəndli formanın I hissəsi kimi çıxış edir:

Nümunə № 8.



Təsnifin musiqili bəndinin II hissəsi (B) poetik bəndin ilk iki misrasına əsaslanır. Burada sanki mayənin oktava yuxarı köçürülərək intonasiya materialı təqdim olunur. Belə ki, intonasiyanın məqamın I pərdəsindən (d) mayəyə ucalması tədricən, pilləli şəkildə baş verir (4 xanə). Sonrakı cavab cümlə isə mayənin zilindən əks istiqamətdə pillələrlə dönərək, əsas dayaq pərdələrə istinad edərək (əvvəlcə – mayənin üst kvintasında, sonra üst kvartada), nəhayət mayənin mediantasında (b) qərarlaşır. Bu hissənin musiqi materialı Şurun “Zəmin-xara” şöbəsi üçün səciyyəvi olan dayaq pərdəyə istinad edir.

Nümunə № 9.



Bəndin III hissəsi (C) poetik bəndin III və IV misralarına əsaslanır. Burada əsas musiqi materialı sekvent halqalardan təşkil olunmuşdur. Mayənin üst kvintasından başlayan melodiya iki sekvent zəncirlə aşağı – mayəyə doğru yönələrək (4 xanə) əvvəlcə üst mediantada (b), sonra isə intonasiya daha da xırdalanaaraq, nəhayət mayədə qərarlaşır. Təsnifin digər musiqili-poetik bəndləri eynilə təkrarlanır.

Nümunə № 10.



Şur təsnifi

Bu təsnifin mətni xalq bayatılarına əsaslanır. Poetik mətnin əsasını hər misrası 7 hecadan ibarət olan və *aaba* prinsipi ilə qafiyələnən poetik forma təşkil edir. Təsnif bənd-nəqərat formasında bəstələnib.

Əzizinəm şinəvə,
Mən nə dedim biləvə,
Oleydim süd quzusu,
Sarılaydım sinəvə.

Nəqərat:

*Aparar tatar məni,
Qul kimi satar məni,
Vəfalı yar, yar olsa,
Axtarar tapar məni.*

Bu Şur təsnifi də instrumental girişlə (A) başlayır. Giriş təkrar prinsipli melodik sətir formasındadır (8 x + 8 x.). Onun cümlələri də təkrar prinsiplidir (4 x + 4 x). Melodik sətirin musiqi materialının əsasını mayənin zilindən başlayaraq aşağı mayəyə tədricən dalğavari hərəkətlə enən melodik cümlə təşkil edir.

Nümunə №11.

Allegretto 



Təsnifin musiqili-poetik bəndi cüt cümlələrdən ibarətdir. Belə ki, şeirin I və II misrasına təsnifin melodiyasının təkrar prinsipli ilk iki cümləsi (BB) cavab verir (4 x + 4 x). Bu cümlələr mayənin zilindən başlayaraq aşağı istiqamətlənib mayənin üst kvarta (c səsi) dayaq pərdəsinə istinad edir:

Nümunə № 12.



Poetik mətnin III və IV misralarına isə təsnifin melodiyasının sonrakı təkrar prinsipli iki cümləsi (CC₁) cavab verir. Bu zaman melodik hərəkət mayənin üst kvintasından başlayaraq aşağı enib mayədə bitir.

Nümunə № 13.

22 O- ley- dim süd qu- zu- su Sa- rı- lay- dum si- nə- və,

26 O- ley- dim süd qu- zu- su Sa- rı- lay- dum si- nə- və,

Mahnının nəqəratı bəndin sonuncu cümlələrinin davamı olaraq təsnifin melodik inkişafını tamamlayır. Onun musiqi materialı musiqili bəndin son cümlələrinin variant inkişafına əsaslanır. Beləliklə, təsnifin melodik forması bənd-nəqərat formasında olub, sxematik olaraq belə görünür:

İnstrumental giriş: A

Bənd: BB + CC₁

Nəqərat: C₂C₂ + C₃C₄

Çahargah təsnifi

A.Məlikovun bu təsnifi Əliağa Vahidin sözlərinə yazılıb. Qəzəl 3 beytdən ibarətdir və *aa, ba, ca* prinsipi üzrə qafiyələnir. Bu qəzəl də sevgi, məhəbbət mövzusunda yazıldığına görə, onun poetik məzmununda gözəllərin eşqinə düşər olan aşiqlərin zillət çəkmələrindən bəhs edilir. Şeir xarakterinə uyğun olaraq onun musiqisi çahargahın coşqun, sərt əhval-ruhiyyəsinə müvafiq səslənir.

*Gözəllər mahi peykərlər, könüllər qan edənlərdir.
Şəfa rəsmində bu bimehrilər tuğyan edənlərdi.*

*Ümidi vəsl ilə hər qara zülfə payibənd olma,
Ki onlar aşiqi sərgəştəyə dövrən edənlərdi.*

*O məcnunlar ki eşq içrə əsiri daği zillətdir,
Dəmadəm arezuvi türeyi canan edənlərdi.*

Bu təsnif də A.Məlikovun bütün təsnifləri kimi instrumental girişlə (*Moderato*) başlayır. Girişin mövzusu mayənin kvintasının üst aparıcı tonundan (as) başlayaraq aşağı sekvent halqalarla enən melodik strukturun mayədə qərarlaşması prinsipi üzrə qurulmuşdur. Bu, dörd xanəli mövzu instrumental ifadə dörd dəfə təkrarlandıqdan sonra (iki dəfə zildə, iki dəfə aşağı registrdə) həmin mövzu vokal partiyada da I beytin ifası zamanı (A₁) çıxış edir:

Nümunə № 14



Burada I beytin hər mısrası iki dəfə təkrarlandığı üçün musiqi cümlələri də beytin qafiyələnən misralarına uyğun olaraq təkrarlanır. Lakin girişin mövzusunun fərqli olaraq beytin musiqili cümlələri eyni səviyyədə, yəni eyni registrdə verilir. İkinci beytin qafiyəli quruluşuna – *BA* – uyğun olaraq musiqi cümlələri qurulur: *BBA*. Burada I cümlə (B) mayənin üst tersiyasına (e) istinad etdiyinə görə, onun “Bəstə-Nigar” şöbəsinin intonasiya məzmununa uyğun gəldiyini deyə bilərik. Sonra yenidən giriş mövzusunun təkrarlanması mayəyə istinad edərək beyti tamamlayır.

Nümunə № 15.



II və III beyti bir-birindən girişin instrumental araçalığı ayırır. III beyt də eyni prinsiplə musiqi materialına əsaslanır: *CCA*. Burada bəndin I cümləsi (4 xanə + 4 xanə) muğamın “Muxalif” şöbəsi üçün səciyyəvi olan IX pərdənin yarım ton artırılması (a) ilə seçilir. Musiqi mətnində həmin pərdənin 3 xanə vurğulanaraq təkrarlanması nəticəsində melodik frazanı 4-cü xanədə məqamın VI pərdəsinə (e) istinad etməklə tamamlanmasına gətirib çıxarır. İkinci cümlə isə ənənəvi olaraq refren funksiyası daşıyan giriş mövzusunun təkrarlanmasına əsaslanır: *CCA*.

Nümunə №16



Beləliklə, təsnifin strukturunu sxematik olaraq belə göstərə bilərik:

Instrumental giriş - A (8 xanə + 8 xanə)

Poetik forma: beytlər - I a a + II b a + III c a

Musiqi forması: AA (8 x + 8 x) + BB A (8 x + 4 x) + CCAA (8 x + 8 x)

Bayatı-Şiraz təsnifi

Təsnif Abbas Tufarqanlının sözlərinə bəstələnib. Heca vəznində yazılan bu şeir dörd bənddən və hər misrası 8 hecadan ibarət olan dörd misralı şeir forması olan gəraylı formasındadır. Şeirin bəndləri aaab, cccb, dddb və s. prinsipi üzrə qafiyələnir və bütün bəndlərin sonuncu misrası “*gözləram səni*” rədifi ilə tamamlanır. Lirik sevgi hisslərini ifadə edən bu şeirin xarakterinə uyğun olaraq təsnif bayatı-şiraz məqamı əsasında bəstələnib.

*Yeri, yeri zalim qızı,
Geyin-keçin al qırmızı.
Səhər-səhər dan ulduzu
Doğanca gözləram səni.*

.....
*Abbas diyər yatmış hamı,
Dünyadan almadım kamı,
Getdi həsrət səkkiz damı,
Alınca gözləram səni.*

Bu təsnif də A.Məlikovun digər təsnifləri kimi instrumental girişlə başlayır. Girişin mövzusu (A) təkrar prinsipli iki cümlədən ibarətdir (6 x + 6 x). Bu mövzuda təsnifin musiqi materialının özülü qoyulmuşdur. Mayə bayatı-şirazın (g) əsas xarakter intonasiyaları, xüsusən də, mayənin üst mediantası (si bemol) göstərilmək şərtilə müşahidə olunur.

Təsnifin I bəndi elə girişin mövzusunun intonasiyalarından təşkil olunmuşdur. Təkrar prinsipli iki cümlədən ibarət olan bəndin I cümləsi (2 x + 4 x) giriş mövzusunun müəyyən dərəcədə dəyişdirilmiş variantıdır (A₁), təkrar prinsipli II cümlə isə giriş mövzu ilə tam eynidir (A):

Nümunə № 17.

13 *Oxumaq*

17 *Oxumaq*

21

25

Birincidən II bəndə keçid yenə də girişin instrumental araçalğısı vasitəsilə yerinə yetirilir. II bənd də iki cümlədən ibarətdir. Bunlar I bəndin eyni təkrar kimi çıxış edir.

Təsnifin II bəndi təsnifin kulminasiyasını təşkil edir. Burada mayənin zil yüksəkdə göstərilməsi xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Belə ki, bu bəndin melodiya- sında mayənin zilinə I pərdədən kvarta sıçrayışı ilə yanaşma onun mərkəzi rolu- nu parlaq əks etdirir. Bu xüsusiyyəti möhkəmləndirmək məqsədilə bənd iki dəfə təkrarlanır.

Nümunə № 18.

Vokal Instrumental

Mayə zildə təsdiqini tapdıqdan sonra növbəti IV bənd mayəni əvvəlki və- ziyyətinə qaytarmaq üçün I bəndin mövzusu təkrarlanır ki, bu da repriza funksi- yasını yerinə yetirir. Təsnifin belə bir kompozisiyaya malik olması burada repriz- li üçhissəlik əlamətini nümayiş etdirir. Belə ki, təsnifin strukturunu sxematik ola- raq belə göstərə bilərik:

Instrumental giriş - A (6 x. + 6 x.)

I hissə - I bənd A₁ (2 x. + 4 x.) + A (6 xanə) + instrumental çalğı (6 x.)

II bənd $A_1 (2x + 4x) + A (6x)$ + instrumental çalğı (6 x.)

II hissə - III bənd $B (2x + 4x) + B_1 (4x) + B B_1$ (instrum. keçid) + BB_1

III hissə - IV bənd $A_2 (4x) + A (6x)$ 2 dəfə.

Göründüyü kimi, A.Məlikov təsniflərin formalarını poetik mətnin xüsusiyyətlərindən, məzmunundan irəli gələrək özünəməxsus, fərdi şəkildə qurur. Burada biz müxtəlif struktura malik təsniflər: çoxtərkibli (Rast), üçhissəli (Şur), bənd-nəqərat (Şur), rondo səciyyəli (Çahargah) və üçhissəli reprizli (Bayatı-şiraz) quruluşları müşahidə edirik.

A.Məlikov bəstələdiyi təsniflərdə onların poetik forması ilə melodik məzmununu gözəl uzlaşdırma bilmişdir. Bütün təsniflər instrumental girişlə başlayır. Bəndlərin və ya beytlərin ifasında vokal cümlələr, o cümlədən, bəndlər arasında instrumental araçalğı verilir.

Beləliklə, Aqıl Məlikov müxtəlif şairlərin sözlərinə oxuduğu təsniflərlə təkcə xanəndə kimi deyil, həm də onun bəstəkarı kimi çıxış edir. O, bəstələdiyi təsniflərlə Azərbaycan təsnif ənənəsinin layiqli davamçısı kimi özünü göstərir. Bununla da muğam ifaçısı olmaqla bərabər, o, təsnif janrının inkişafına və zənginləşməsinə öz töhfəsini verir.

ƏDƏBİYYAT:

Azərbaycan dilində

1. Azərbaycan xalq musiqisi (oçerklər). – Bakı, Elm, – 1981, – 197 s.
2. Cəfər Ə. S. Ərüzün nəzəri əsasları və Azərbaycan əruzı. – Bakı, Elm, -1977, – 416 s.
3. Quliyev A.N. Azərbaycan muğam – dəstgahlarında dəramədin növləri haqqında// “Muğam aləmi” 6-cı Beynəlxalq Musiqi Festivalı çərçivəsində keçirilən Elmi simpoziumun materialları. Bakı, 2023-cü il 20-22 iyun, – s.99-105
4. Məlikov A. Muğam və əruz. Proqram (magistr pilləsi üçün). – Bakı, – 2016, – 24 s.
5. Hacıbəyli Ü.Ə Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. – Bakı, “Apostol” Çap Evi, – 2010, - 176 s.
6. İsmayılov M.S. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. – Bakı, İşıq, – 1984, – 100 s.
7. Nəcəfzadə A., Məmmədəliyev V. Muğam. Dərs vəsaiti. – Bakı, – 2017, – 157 s.
8. Teymurova N. XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərində Bakı xanəndələrinin yaradıcılığına nəzər. //“Konservatoriya” jurnalı, 2017, № 2 (36), s. 30-35.
9. Fəseh R. Azərbaycan muğamlarında söz və musiqinin əlaqəsi. – Bakı, Çıraq, – 2004, –140 s.

Rus dilində:

10. Зохранов Р. Азербайджанские теснифы. М., Сов. Композитор, – 1983, – 326 с.

Эльвира ГУЛИЕВА
Магистрант АНК

ТЕСНИФЫ АГИЛЯ МЕЛИКОВА

Аннотация: В представленной статье дается характеристика теснифов, автором которых является Заслуженный деятель искусств Азербайджана, уstad-ханенде и поэт Агиль Меликов. В его многогранной творческой деятельности сочинительство теснифов занимает особое место. В статье внимание уделяется музыкально-поэтическому анализу теснифов написанных для мугамов “Раст”, “Шур” (два образца), “Чахаргях” и “Баяты - Шираз”. В результате проведенного исследования автор приходит к такому заключению, что данные образцы внесли свой определенный вклад в развитие азербайджанского классического жанра тесниф.

Ключевые слова: ханенде, дастгях, тесниф, газель, макам, Агиль Меликов

Elvira QULIYEVA
Master's student of ANC

TASNİFS OF AGİL MALIKOV

Abstract: The article gives the characteristics of the tasnifs composed by the honored art worker of the Republic, khanende and poet Agil Malikov, who has a multifaceted creative activity. The musical and poetic analysis of the tasnifs “Rast”, “Shur” (two samples), “Cahargah”, “Bayati - Shiraz”, authored by the singer, is carried out. As a result of the study, it is concluded that these samples made their own contribution to the development of the Azerbaijani classical genre of tasnif.

Keywords: singer, dastgah, tasnif, ghazal, maqam, Aqil Malikov

Rəyçilər: sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Akif Quliyev;
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, AMK-nın professoru Jalə Qulamova

Maral İMAMOVA

AMK-nın magistrantı

Elmi rəhbər: Akif Quliyev

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor

E-mail: maral_imamova@mail.ru

DOI: 10.62440/AMK2025-2.s.41-53

CAVANŞİR QULİYEVİN MAHNI YARADICILIĞINDA VƏTƏNPƏRVƏRLİK MÖVZUSU

***Xülasə:** Məqalədə görkəmli Azərbaycan bəstəkarı, Əməkdar incəsənət xadimi, professor Cavanşir Quliyevin mahnı yaradıcılığında xüsusi yer tutan vətənpərvərlik mövzulu mahnılarının xarakteristikası verilmişdir. Bəstəkarın bu mövzuya həsr edilən mahnılarının musiqi dilinin təhlili əsasında onların üslub xüsusiyyətləri müəyyənləşir. Belə ki, bu mahnıların əsasən şur və şüştər məqamlarında bəstələnəndiyi aşkarlanır. Bu da onların Azərbaycanın çətin, təlatümlü tarixi dövrlərində, XX əsrin 80-90-cı illərində, Qarabağın işğalı zamanında yazıldığına görə qəm, kədər, həsrət hissələrini daha qabarıq ifadə edir.*

***Açar sözlər:** mahnı, vətənpərvərlik, musiqi dili, məqam, Cavanşir Quliyev*

Azərbaycanda elə bəstəkar yoxdur ki, özünü mahnı janrında sınımasın. Hətta, irihəcmli əsərlər yazan Qara Qarayev, Fikrət Əmirov, Arif Məlikov, Vəlif Adıgözelov, Xəyyam Mirzəzadə, Aqşin Əlizadə və başqa bəstəkarlarımız da bu janrda özünəməxsusluğu ilə fərqlənən mahnılar bəstələyiblər. Cavanşir Quliyev də bu janrda öz sözünü demiş və konkret bədii keyfiyyətlərə malik mahnı üslubunu yaratmış bəstəkardır. Onun geniş mövzu dairəsinə malik olan mahnıları arasında vətənpərvərlik mövzusu mərkəzi yerlərdən birini tutur. Mahnılarda bu mövzu həm lirik, həm arxaik, həm də müasir aspektdə geniş surətdə təəcəssüm olunur. C. Quliyevin Vətən mahnılarının mətnləri müxtəlif nəsilləri təmsil edən Azərbaycan şairlərinin sözlərinə yazılmışdır. Nümunə olaraq Məmmədhusəyn Şəhriyar, Almaz Yıldırım, Bəxtiyar Vahabzadə, Mədinə Gülgün, Əli Kərim, Dilsuz Mustafayev və başqalarını göstərə bilərik.

C. Quliyevin təhlilə cəlb olunan mahnılarının fərdi xarakterini bəstəkarın xalq intonasiyalarına münasibəti təyin edir. Mahnıların musiqi dilinin mənbəyini xalq mahnı yaradıcılığının əsaslandığı məqam-intonasiya, struktur və metroritmik xüsusiyyətləri müəyyənləşdirir. Məhz xalq mahnısının xarakterik keyfiyyətləri fərdi şəkildə işlənilib müasir mahnı janrının əsas cəhətləri ilə birləşərək bəstəkarın vokal musiqisinə parlaq özünəməxsusluq bəxş etmişdir. Bəstəkarın dördcildli “Mahnılar” (Bakı -2010) toplusunun I cildində “Canım Vətənim!” böl-

məsində 23 mahnı Vətənpərvərlik mövzusuna həsr olunmuşdur. Bunlar aşağıdakılardır:

1. Bura vətəndir – d-segah
2. Ana yurdum – d-şur
3. Azərbaycan – c-şur
4. Xəzər neftçiləri – hümayun
5. Bir uçaydım – e-şüştər
6. Aman dağlar! – d-şur
7. Şəhidlər andı – zabul-segah
8. Aman ayrılıq! – c-şur
9. Bir yay sənsiz – d-moll
10. Əsgər marşı – g-şüştər
11. Darıxıram, Şuşam mənim! – c-şur
12. Yaşıl ağac – C-dur
13. Səngərlər – c-moll
14. Türkün türklə ədavətə haqqı yox! – g-şüştər
15. Dağlar – a-şüştər
16. Fərizənin səsi – c-şur
17. Ah, Vətən! – d-şüştər
18. Azərbaycan –Türkiyə! – f-şüştər
19. Musavat himni – G-çahargah
20. İstərəm – d-şur
21. Azərbaycan mənimdir – f-şüştər
22. Naxçıvan – g-şüştər
23. Qarabağ – c-şur

C.Quliyevin vətənin təcəssümünə həsr olunan mahnıları müxtəlif məqamlarda bəstələnmişdir ki, bu da vətən mövzusunun müxtəlif aspektdən işıqlandırılmasına kömək edir. Biz bəstəkarın şur məqamında yazdığı mahnıları təhlil etməklə onların musiqi dilinin xüsusiyyətlərini nəzərə çatdırmaq istəyirik. Bəstəkarın vətənpərvərlik mahnıları arasında şur məqamında bəstələnən nümunələr çoxluq təşkil edir. Bu məqama əsaslanan mahnılardan “Ana yurdum”, “Azərbaycan”, “Aman dağlar!”, “Aman ayrılıq!”, “Darıxıram, Şuşam mənim!”, “Fərizənin səsi”, “İstərəm”, “Qarabağ” xüsusi yer tutur. Bunlardan bəziləri üzərində ətraflı dayanacağıq.

“Ana yurdum” (1982) d-şur məqamında bəstələnən bu mahnının sözləri D.Mustafayevə məxsusdur. Həmin mahnıda Vətən yurdunun gözəlliyi, qüdrəti lirik ifadə ilə tərənnüm olunur. Mahnının poetik mətni hər misrası müxtəlif heca quruluşuna malik olan beşlidən ibarət olduğuna görə, onun musiqi cümlələrinin müxtəlif uzunluqlu olması qeyri-kvadrat melodik sətir formasının yaranmasına imkan verir. Belə ki, bənd-nəqərat formasında olan mahnının poetik bəndi fərqli

misralardan təşkil olunduğuna görə, bütövlükdə onun musiqi cümlələri fərqli, hətta demək olar ki, təzadlı xarakterə malikdir.

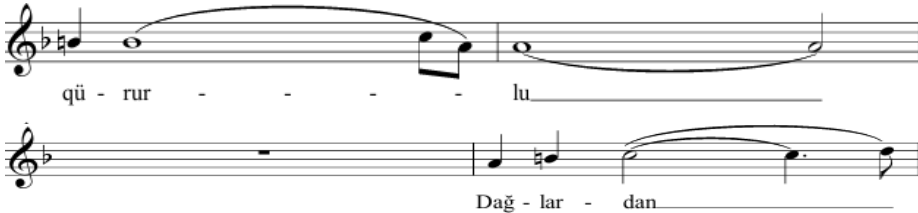
I Bənd – A (4 x + 2 x) + B (4 x) təkrar prinsipli cümlələrdən ibarət melodik bənd formasındadır. 4/4 ölçüdə bəstələnən bu hissənin melodik məzmunu şurun “Zəmin- xara” şöbəsi üçün səciyyəvi olan intonasiya kompleksinə əsaslanaraq mayənin mediantasına (fa) istinad etdikdən (4 xanə) sonra iki xanəli kadans dönmə vasitəsilə üst əskildilmiş kvinta pərdədən (lya-bemol) ardıcıl hərəkətlə mayədə qərarlaşmaqla qurulur. Əgər bəndin I cümləsində (A) şurun VIII və IX pərdələrinin alterasiyası özünü göstərsə (lya-bemol və si-bekar), II cümlədə (B) artıq həmin pərdələr natural şəkildə çıxış edir və mayənin zilindən başlayan melodik hərəkət tədricən fiqurasiyalı şəkildə mayəyə enir. II bənd birincidən həm intonasiya məzmununa, həm də ölçüsünə (6/4) görə fərqlənir. Burada poetik mətnin misralarının heca quruluşu da fərqlidir ki, bu da melodik quruluşa öz təsirini göstərir.

II bənddə bütün melodik cümlələr eyni həcmlidir, yəni cümlələrin dördü də 3 xanəlidir. Lakin bunların dayaq pərdələri fərqlidir. İlk iki cümlədə mayənin kvintasına (lya) istinad etməsi və IX pərdənin artırılmış şəkildə istifadə olunması “Şur-Şahnaz”ın əlamətlərini bildirir. 3-cü cümlədə melodik hərəkətin tədricən aşağı enərək əsas tonda (do) qərarlaşması “mayə” şöbəsinin əlaməti kimi özünü göstərir və nəhayət IV cümlə mayənin möhkəmlənməsini təmin edir. II bəndin melodik şəkli sanki birincinin artırılmış variantı kimi çıxış edir. Bunu biz I və II bəndlərin ilk xanələrində aydın müşahidə edə bilərik. Belə bir variantlı melodik inkişafın baş verməsinə poetik mətnə həm misraların, həm də heca sayının azalması təkan verir. Belə ki, əgər I bəndin ilk 2 xanəsində əsas intonasiya kompleksi mayənin kvintası üzərində cəmləşirsə, II bənddə artıq eyni intonasiya məzmunu artırılmış şəkildə 3 xanə həcmində verilir.

Nümunə № 1.



Nümunə № 2.



Nəqərat kvadrat melodik sətir formasındadır (4 x + 4 x). Burada Şur-Şahnazın intonasiya məzmunu üçün xarakter olan xüsusiyyətlər – məqamın VII pərdəsinə istinad (sol), VIII pərdənin əskildilməsi (lya bemol) və IX pərdənin artırılması

(si-bekar) müşahidə olunur. Onun II cümləsi bütün melodik inkişafın mayadə bitməsi ilə tamamlayıcı funksiya daşıyır. Burada da bütün mahnıda kadans funksiyasını yerinə yetirən “Ana yurdum” kəlməsinin bir neçə dəfə təkrarlanması obrazın möhtəşəmliyini qabarıq göstərir.

“Azərbaycan” (1986) – Faiq Bağırzadənin sözlərinə yazılan bu mahnı da c-şur məqamındadır. Mahnı vətənə sevgi və saygını ifadə edən parlaq nümunədir. C.Quliyevin digər mahnıları kimi, bu da instrumental girişlə başlayır. Girişin musiqi materialı mayənin üst səslərlə oxunması prinsipinə əsaslanan qısa, bir xanəli motivin çoxsaylı variantlı təkrarından ibarətdir. Onu müşayiət edən mayə pərdə üzərində pulsasiyalı ritmik fiqur xalq çalğısı üslubundadır. Mahnının poetik mətni 3 bənddən ibarətdir. Bəndlər hər misrası 8 hecadan ibarət beşlik formasındadır. Bəndlərin qafiyə quruluşunun sərbəst olması musiqi cümlələrinin də münasibətinə təsir etmişdir. Belə ki, sual-cavab prinsipli musiqi cümlələri qeyri-bərabər melodik sətir formasını törədir ($4x + 10x$). Onu da qeyd edək ki, poetik mətnin hər misrası bir musiqi xanəsi çərçivəsinə yerləşdirilir. Beləcə I musiqi cümləsi ($2x + 2x$) iki poetik misranın təkrarlanmasından, II musiqi cümləsi ($4x + 4x + 2x$) isə üç poetik misranın təkrarlanmasından ibarətdir. Bəndlərin intonasiya məzmununa gəldikdə isə I (a) cümlə mayə və onun üst kvartası çərçivəsində gəzişən və mayənin üst aparıcı pərdəsində dayaq verən bir xanəli motivin dəfələrlə təkrarlanmasından ibarətdir.

Nümunə № 3.



II cavab xarakterli cümlə isə (b) mayənin üst kvintasından aşağı sekvent zəncirlə mayəyə doğru yönələn dörd xanəli mövzunun təkrar prinsipli quruluşunu təmsil edir. Bu cümlənin III və IV xanələri tamamlayıcı tam kadans dönməsi daha 3 dəfə təkrarlanmaqla mahnının əsas ideyasını – Azərbaycanın böyüklüyünü vurğulamağa xidmət edir.

Nümunə № 4.



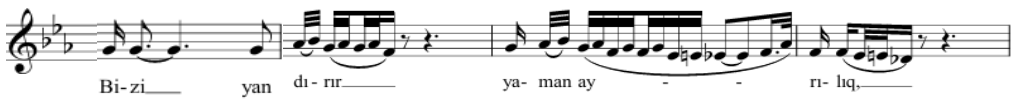
Bəndləri müşayiət edən punktir ritmik fiqur isə bu musiqi fikrini daha da möhkəmlədir və gücləndirir. Bütövlükdə mahnının strukturunda iki hissəli formanın elementləri özünü göstərir. A ($2x + 2x$) + B ($4x + 6x + 2x$)

“Aman ayrılıq” (1990) – Cənubi Azərbaycan şairi Məmmədhusəyn Şəhriyarın sözlərinə bəstələnib. Mahnının adından da göründüyü kimi, burada həsrət, göz yaşı, qəm hissi üstünlük təşkil edir. Bütün bu hissələr c-şur məqamının intonasiyaları vasitəsilə çatdırılır. Əvvəlcə mahnının instrumental girişində çox incə

və zərif oxumalarla, melizmlərlə məqamın VII və VIII pərdələri vurğulandıqdan sonra sonda onun mayəsinə (do) istinad edilir. Mahnının mətni dörd bənddən ibarətdir və buna müvafiq olaraq onun strukturu da bir neçə blokdan təşkil olunmuşdur. Şeirin poetik əsasının hər misrası 10 hecadan ibarət dördlü təşkil edir. Şeir I bəndi *aaaa* prinsipi ilə qafiyələnir, qalan bəndlər isə *bbba*, *ccca* və s. qafiyə quruluşudur. Poetik mətnin hər bir bəndinə uyğun musiqili bənd-blok bəstələnmişdir. Şeir dramaturji inkişaf xətti musiqi bəndlərinin tematik inkişafına da təsir edir. Məsələn, I bəndin poetik məzmununda ayrılıq hissinin üstünlüyünə hər misranın “ayrılıq” sözü ilə bitməsi əsas verir:

Nümunə № 5.

a



a1



a2



b



Burada əsas musiqi məzmunu mayənin üst kvintasından (sol) təkən alaraq onun ətrafında gəzişən yanıqlı və təsirli intonasiyaların aşağı istiqamətlənərək mayənin üst kvartasına (fa) istinad etməsi şurun “Hicaz” şöbəsi üçün səciyyəvidir. Əsas dayaq pərdə (fa) göstərildikdən sonra səsin daha aşağı səslərin üzərinə sürüşməsindən yaranan artırılmış sekunda (es-e-des) ayrılıq, natamamlıq hissinə daha da qabarıq, ekspressiv göstərilməsinə xidmət edir.

Şeir II bəndində əsas ayrılıq xətti – Araz çayının olduğuna işarə edildiyinə görə də Araz sözü iki dəfə istifadə olunaraq vurğulanır. Bu hissədə şeir II bəndi birinci musiqi bəndinin intonasiya materialına əsaslanır. Burada musiqi materialının variant dəyişikliyi özünü göstərir. Lakin əsas vurğu şeir III misrasının üzərinə düşür. Bu zaman muğamın Şur-Şahnaz şöbəsi üçün səciyyəvi olan

intonasiya kompleksi çıxış edir ki, bu da təzadın, mətndən irəli gələn dramatik anın göstərilməsinə xidmət edir.

Nümunə № 6.



Bu cümlədən sonra yenidən Hicaz intonasiyalarına qayıdılır. Beləliklə, II bənd daxilində üçhissəlik əlamətləri özünü göstərir.

Növbəti inkişaf mərhələsində poetik mətnin III bəndinin I bəndin musiqi materialı ilə qovuşması özünü göstərir: III bənd $a(4x) + a_1(4x) + a_2(4x) + b(4x)$ sxeminə uyğundur. Yəni musiqi materialı baxımından bu, I bəndin olduğu kimi təkrardır.

IV bənd mahnının dramaturji inkişafının kulminasiyasını təşkil edir. Belə ki, burada şur məqamının alt tetraxordunun səssirasının intonasiya məzmunundan istifadə edilməsi mayənin zil səviyyədə göstərilməsi ilə bağlıdır. Şeyrin bu sonuncu təsirli bəndinin xarakterinə uyğun olaraq ilk iki misranın oxunmasında mahnının əsas mövzusunun variant inkişaf təkrarı ($a_4 - 4$ xanə), son iki misrası isə mayənin zilə qaldırılaraq kulminasiya nöqtəsi kimi təqdim edilir ($a_5 - 5$ xanə) və əlavə iki xanə vasitəsilə onun əvvəlki səviyyəyə enməsi (ayaq) təmin olunur: $a_4(4x) + a_5(5x + 2x)$

Nəhayət, sonda mahnının I musiqili-poetik bəndi olduğu kimi təkrarlana-raq repriz funksiyasında çıxış edir. Bütövlükdə mahnının strukturunu belə göstərmə bilirik:

A (I bənd) + B (II bənd) + A (III bənd) + C (IV bənd) + A (I bənd)

Göründüyü kimi, mahnının formasında bənd-variant inkişaf prinsipi və rondo formasının elementlərinin uzlaşması özünü göstərir.

“Darıxıram, Şuşam mənim” (1992) – Telman Qarayevin sözlərinə yazılan bu mahnı Qarabağın ağır günləri, düşmən tərəfindən işğal edildiyi zaman yaranmışdır. Ona görə də şeyrin aşladığı qəm-qüssə, ağır kədər hissi bu dövrün emosional atmosferinin təsirindən meydana gəlmişdir. Bu əhval-ruhiyyə mahnının musiqi dilində də əksini tapır (c-şur).

Mahnının poetik mətni 4 bənddən ibarətdir. Bəndlər müxtəlif misra sayına malikdir. Belə ki, I və II bəndlər 5 misralı, III bənd 7 misralı, IV bənd isə 8 misralıdır. Misraların heca sayı da fərqlidir. Məsələn: I və II bəndlərdə təkcə misralar 8 hecalı, cüt misralar isə 13 hecalı olsa da, III bənddə yalnız 3-cü və 6-cı misralar 15 hecalı, qalanları (1, 2, 4, 5, 7) 8 hecalıdır. IV bənddə isə ilk misra 12 hecalı, 7-ci misra 13 hecalı, qalanları isə 8 hecalıdır. Bununla belə şeyrin bütün bəndlərini bir-birinə bağlayan bir misra vardır ki, bu da hər bəndin sonunda verilən və şeyrin əsas ideyasını əks etdirən “Sənin üçün Şuşam mənim” cümləsidir. Bu cümlənin xüsusi olaraq vurğulanmasına təkan verən isə bəndlər daxilində bağlayıcı əlavə söz kimi çıxış edən “darıxıram” kəlməsinin işlədilməsidir.

Mahnı girişlə başlayır. Girişin mövzusu vokal-instrumental ifadə verilir. Müşayiətdə xalq instrumental ifadəliliğini xatırladan kvarta-kvinta əsaslı ostinat fon (sol əldə do-sol-do, sağ əldə re-sol-do) üzərində vokal partiyasının zümzümə ifa tərzli vokalizi olduqca dərin qüssəli, ağır düşüncəli musiqi obrazını əks etdirir. Müşayiətin şur məqamının əsas dayaq pərdələri (do-sol) üzərində vokalın improvizasiyalı, muğam ifası üçün səciyyəvi olan sərbəst quruluşlu oxumaları mayənin kvintasından (sol) başlayaraq mayəyə doğru enən yolda məqamın orta tetraxordunun səssirasını ardıcıl şəkildə göstərərək mayədə qərarlaşır.

Nümunə № 7.



Bu mövzu mahnının strukturunda xüsusi dramaturji funksiyanı yerinə yetirir. Belə ki, hər dəfə bəndlər arasında çıxış edərək (instrumental müşayiət dəyişilməz saxlanıldığı halda, vokaliz hər dəfə yeni variantda verilir) bağlayıcı, müəyyən dərəcədə keçid funksiyasını yerinə yetirir. Bu mövzunu R hərfi ilə işarə edirik. Hər yeni keçiddə vokaliz müəyyən dəyişikliklərlə, hər dəfə diapazonunun genişlənməsi ilə təqdim olunur. Məsələn: onun həcmi (6 xanə) sabit saxlanılsa da, diapazonu ilkin formada seksta (c-as), I bənddən sonra septima (c-b), II və III bəndlərdən sonra isə desima (c¹-d²) çərçivəsində genişlənir. Mahnının musiqi bəndləri danışiq tərzli melodik cümlələrdən ibarətdir. Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, burada “daxıxıram” kəlməsi cümlələri tamamlayan kadans rolunda çıxış edir. Elə I bəndin (A) mayənin üst kvinta tonuna (sol) istinad edən təkrar prinsipili cümlələri də belə kadansla tamamlanır. Bunun ardınca isə bütün bəndi yekunlaşdıran “Sənin üçün Şuşam mənim” frazası gəlir (2 x): I bənd (6 x + 6 x + 2 x) + vokaliz R₁

Nümunə № 8.

Əl çat - ma yan_ zir - vəm mə - nim, ün_ yet-mə - yon, doğ - ma e - lim,
Qar - tal ol - maq_ is - tə - yi - rəm, zir , və - la - ra_ qon-maq ü - çün,

da - rı - xı - ram! sə - nin_ ü - çün, Şu - şam mə - nim!
da - rı - xı - ram,

II bəndin (A) musiqi materialı da birincidə olduğu kimi tərtib edilmişdir. Hər iki bəndin poetik əsasının eyni quruluşa malik olması onların musiqi quruluşunun (cümlələrinin, istinad pərdələrinin) da eyniliyinə dəlalət edir. III bəndin (B) poetik əsası daha geniş olduğuna görə, şübhəsiz bu, onun musiqi dilinə də təsir göstərir. Belə ki, III bəndin cümlələrinin həcmi genişlənir (8 x + 8 x + 2 x), intonasiya məzmununda daha yüksək pərdələrin özünü göstərməsi, cümlələrin mayənin üst kvintasından (sol) yuxarı zil mayəyə kvarta sıçrayışı ilə başlaması

poetik mətndə ifadə olunun emosional əhval-ruhiyyənin təsiri ilə sıx bağlıdır. Bu, mahnının kulminasiya nöqtəsi, dramaturji inkişafın zirvəsidir:

Nümunə № 9.

Ha-ray sa - lır da - li - lə - rin, Ha - ni sə - nin gö zəl - lə - rin, Ha - ni sə -
De-mə - yə də gəl- mir. di - lim, Tək-lən - mi - sən, bi- lir e - lim, Ni- gar ge -
nin ge-dən-lə - rin, da-ri-xı - ram!
dib. sı-nıb be - lin, da-ri-xı - ram,

IV bənd (C) dramaturji inkişafın yeni bir mərhələsi kimi qavranılır. Poetik əsasdan aydındır ki, bu bənd əvvəlkilərdən həcminə görə daha geniş olduğuna görə, onun musiqi ifadəsi də inkişaflıdır. Belə ki, onun intonasiya məzmununda yeni major sferasının çıxış etməsi (Es-dur) bəndin musiqi materialının artmasına təkan verir. Burada ilk 5 xanə Es- dur əsaslı cümlələrdən, sonrakı 6 xanə c-şurda olan yekunlaşdırıcı cümlələrdən, tamamlayıcı 7 xanə isə kadans xarakterli motivin dəfələrlə təkrarından ibarətdir.

Beləliklə, mahnının strukturundakı bəndlərin vokaliz epizodlarla ardıcıl-laşmasında rondo formasının elementləri özünü göstərir. Burada vokaliz epizod - Refren (A), bəndlər isə (B, C, D) epizod funksiyasını yerinə yetirir:

A - B (I bənd) + A₁ + B (II bənd) + A₂ + C (III bənd) + A₃ + D (IV bənd)

“İstəram” (1999) - sözləri Z.Quliyevaya aid olan bu mahnı da Vətənin ağır, sinəsi yaralı olan günlərinin təsirindən yetişmişdir. Burada da şurun yanıqlı, qəm-qüssə aşıl原因 intonasiyaları talanmış Vətən yurdunun, doğma torpağın ağrısını parlaq əks etdirir. Şeirin poetik formasında müvafiq musiqi obrazı yaradı-ılır. Belə ki, poetik şeir iki bənddən ibarətdir. Bəndlər hər mısrası 11 hecadan ibarət üçlüklərdir. Poetik mətnin yığcamlığı musiqi formasının lakonikliyi şərtlən-dirir. Mahnı bənd-nəqərat formasındadır. O, dördxanəli instrumental girişlə baş-layır. Girişin 4/4 ölçüdə olan, kvarta-kvinta sıçrayışlı, punktir ritmli müşayiəti bütün mahnı boyu saxlanılaraq ona xüsusi gərginlik və narahat xarakter verir.

Nümunə № 10.

Canto **Allegretto** ♩=80

Piano **Allegretto** ♩=80 **f**



Bəndlərdə bu müşayiətin üzərinə sekondalı, kvarta-kvinta əsaslı, qısa uzunluqlu akkordların əlavə edilməsi gərginliyə daha kəskin tonlar verir. Mahnının musiqili-poetik bəndi hərəsi üç xanədən ibarət iki cümlədən təşkil olunmuşdur. Bunlardan birincisi təkrar prinsiplidir. O, mayənin üst kvintasında aşağı mayəyə doğru istiqamətlənərək onun üzərində tamamlanır. İkinci cümlə isə mayənin kvintasında (Iya) tamamlanır. Nəqərat 4 xanəli cümlənin təkrarlı quruluşu ilə səciyyələnir. Burada bütün musiqi fikri mayə dayağa doğru hərəkət edir.

“Qarabağ” (2003) – sözləri R.Abdullayevə aid olan bu mahnı düşmən tapdağı altında olan doğma vətən yurdu – Qarabağın tezliklə azad edilməsinə and kimi səslənir. İki bənddən ibarət olan şeirdə düşməyə qarşı hiddət, ondan qisas almağa cəhd motivləri mühüm yer tutur. Şeirin poetik forması hər misrası 11 hecadan ibarət olan beşlidir. Burada “Qarabağ” ifadəsinin I, II və V misraların sonunda xitabən istifadə olunması şeirin vətənpərvərlik ruhunu daha da gücləndirir. Belə bir əhval-ruhiyyənin təcəssümü üçün şurun mübarizlik aşılaman intonasiyalarından istifadə edilmişdir. Do şur məqamında bəstələnən mahnının musiqi məzmununda şeirdə əksini tapan həm qəm, kədər hissi, həm də qisas, qələbəyə çağırış motivləri müvafiq şəkildə ifadəsini tapmışdır. Belə ki, mahnının 3 müxtəlif həcmli cümlələrində bunu aydın görmək olar. Bəndin I cümləsi ($A - 3 \times + 3 \times$) mayənin kvintasından (sol) danışq tərzli intonasiyalarla ardıcıl pillələrlə yüksələrək mayənin zilinə istinad edir. Əldə edilən zirvədən geriye kvintaya doğru dönmə frazada “Qarabağ” kəlməsi çox qəmli, qüssəli ahəngdə səslənir.

II cümlədə (B – 4 xanə) meydana gələn intonasiyalar yanıqlı, təsirli hisslər oyadır. Burada məqamın VIII pərdəsinin əskildilməsi (sol-bemol) və IX pərdənin yüksəldilməsi ilə qurulan danışq tərzli intonasiyaların məqamın VII (fa) pərdəsində qərarlaşması şurun Şur-Şahnaz şöbəsi üçün səciyyəvi olan xüsusiyyət kimi özünü göstərir. Belə bir əhval-ruhiyyənin yaranmasında, sözsüz ki, poetik mətndə ifadə olunan sözlərin rolu böyükdür.

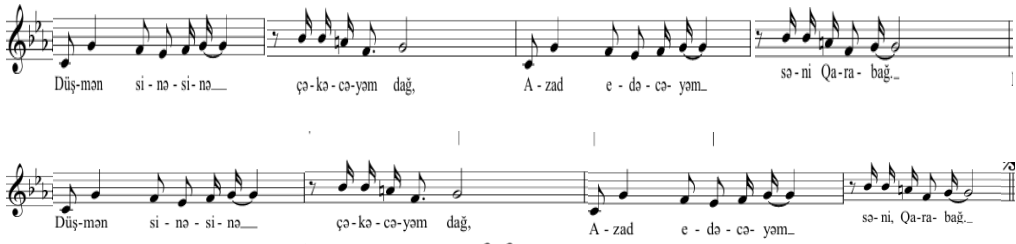
Nümunə № 11.





Bəndin III cümləsi (C - 8 xanə) mübarizlik, qələbəyə inam hissi aşılıyır. Buna mayədən üst kvinta pərdəsinə sıçrayışlı intonasiya ilə başlayan melodiyanın daşdığı musiqi məzmunu, daha doğrusu, şurun “Hicaz” şöbəsi üçün səciyyəvi olan iradəli, inadlı intonasiya kompleksi şeirin məzmunundan bəhrələnərək yaranır.

Nümunə № 12.



Beləliklə, “Qarabağ” mahnısının hər bir musiqi cümləsinin poetik mətnin məzmunu ilə sıx bağlılığı, onun daşdığı ideyadan qidalanması özünü aydın göstərir. C.Quliyevin vətən mövzulu mahnılarını nəzərdən keçirdikdə onların melodik quruluşunda uyğun əlamətlərin olduğunu müşahidə edirik. Bu, hər şeydən əvvəl, mühüm intonasiya yükünü daşıyan, frazalar şəklində təqdim edilən kiçik melodik qurumların çıxış etməsində özünü göstərir. Bu mövzunu əks etdirən mahnıları bir-birinə yaxınlaşdıran əsas amil onların eyni məqam quruluşuna əsaslanmasıdır.

Bəstəkarın bu mövzuya aid olan mahnılarında tez-tez qarşılaşdığımız melodik struktur növü düz melodik xəttə əsaslanan quruluşlardır. Belə melodik təşkilə xalq musiqi təcrübəsində çox vaxt rastlaşdığımız müəyyən bir dayaq pərdənin “əhatələnməsi” prinsipi mühüm rol oynayır. Məlum olduğu kimi, xalq musiqisində “əhatələnmənin” əsas məqsədi məqamın dayaq nöqtələrinin daha da qabarıq göstərməkdən ibarətdir. C.Quliyevin mahnılarında melodiyanın ifadəliyini və milli ənənələr ilə sıx bağlılığını aydın görmək və hiss etmək üçün poetik ovqat və əhval-ruhiyyəni əks etdirən intonasiyaların axıcı kantilena ilə qovuşmasını müşahidə etmək kifayətdir. Xalq mahnı ənənələrinə arxalanaraq bəstəkar mahnılarında forma təşkilinin üç prinsipindən istifadə edir: təkrarlıq, variant inkişaf və sekventlik. Mahnılarda kiçik motivlərin təkrarlanması bir qayda olaraq poetik mətnlə əlaqədardır və demək olar ki, ondan asılıdır. Motiv, cümlənin və s. təkrarlanması ilə yanaşı, mahnı melodiylarında müəyyən məsafə daxilində də təkrarlanma xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Məsələn, “Aman ayrılıq”, “Darıxıram, Şuşam mənim” və s. mahnılarında olduğu kimi.

Daha bir forma təşkilədiçi prinsip kimi – dəyişdirilmiş təkrarı, yəni təkrarlanma zamanı yaranmış yeniləşmə və ya variantlı inkişafı göstərmək olar. Təkrar zamanı melodiya variant üsulla zənginləşir və ya olduğu kimi verilir. Variant inkişaf mahnıların vokal təbiətindən irəli gəlir. Bəstəkarın mahnılarının forma təşkilinin digər prinsiplərindən biri də sekvensiyalardır. Mahnılarda verilən sekvensiyalar tonaldır, əksər hallarda aşağı istiqamətlidir.

C.Quliyevin mahnılarının melodikasına gözəllik gətirən melizmlərdir. Mahnılarda ən çox istifadə olunan melizm forşlaq və trellərdir. Onlar xanənin güclü və zərqli hissəsinə təsadüf edir. Bunlardan daha çox ifadəliliyi artırmaq məqsədilə istifadə edilir.

Struktur nöqteyi-nəzərdən isə C.Quliyevin şur məqamına əsaslanan vətənpərvərlik mahnılarının çoxu xalq musiqisində olduğu kimi, bənd-nəqərat formasındadır. Lakin bəzi mahnılarda bənd-nəqərat forması ilə mərdunda formasının uzlaşması müşahidə olunur. Məsələn: “Aman ayrılıq”, “İstərəm” mahnılarında olduğu kimi.

C.Quliyevin mahnıları özünəməxsus ritmi ilə seçilir. Müşayiətdə daha çox punktir ritmik şəkillərə rast gəlmək olar. Onların çoxu 4/4 və 6/8 ölçüdədir. Bəstəkarın vətənpərvərlik mahnılarının melodik diapazonu əsasən genişdir. Bu da mahnının əsaslandığı məqamın xüsusiyyətlərini göstərməyə imkan verir. Belə ki, geniş melodik quruluş vasitəsilə məqam əsası dolğun əksini tapır. Çox vaxt mahnılarda muğamın bir neçə şöbəsi üçün səciyyəvi olan dayaq pərdələr göstərilir.

Bu mövzuya həsr edilən mahnıların mənə və məzmununun açılmasında fortepiano müşayiəti mühüm rol oynayır. Burada fortepiano partiyası ikili funksiya daşıyaraq həm vokal partiyaya müdaxilə edir, həm də obrazlı məzmunun açılmasına xidmət edir. Mahnılarda aparıcı rol, şübhəsiz, vokal partiyaya mənsub olsa da, fortepiano partiyası melodiya daha böyük kolorit, rəngarənglik və ifadəlilik verir. C.Quliyev böyük ustalıqla fortepiano partiyasında xalq musiqisinə xas olan improvizəliyi, bəzəkləri istifadə edir. Çox vaxt fortepiano ifasında xalq musiqi janrlarına xas olan ornamentlər, ostinat baslar tətbiq edilir. Bu zaman alətin tembr və dinamika imkanlarından istifadə olunur. Mahnıların fortepiano girişləri mahnı obrazı və emosional nöqteyi-nəzərdən məharətlə hazırlayır. Mahnı ən geniş yayılmış və hamı tərəfindən sevilən, başa düşülən janr olduğundan C.Quliyev məhz mahnıları vasitəsilə Vətən sevgisini, həsrətini və buna müvafiq ideyaları dinləyiciyə çatdırmağa çalışır.

Bəstəkarın vətən mövzulu mahnıları həm də tərbiyyəvi əhəmiyyətə malikdir. Mahnıları dinlədikcə onların bənzərsiz musiqi dilinə, özünəməxsus üsluba, xüsusi dəst-xəttə malik olduğu eşidilir. Mahnılardakı lirika, melodik əlvanlıq, orijinallıq dinləyicini maraqlandırır, özünə cəlb edir. Ü.Hacıbəyli ənənələrinin layiqli davamçısı kimi çıxış edən C.Quliyev mahnı janrı vasitəsilə musiqi dilinin ən dəyərli ifadə vasitələrini, xalq musiqisinin ən saf intonasiyalarını saxlamaqla öz fərdi üslubunu nümayiş etdirir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Dadaşzadə Z.A. Biz də bu dünyanın bir hissəsiyik. – Bakı: Nurlan, – 2004, – 412 s.
2. Dadaşzadə Z.A. Cavanşir Quliyevin total musiqi axtarışları. // “Musiqi dünyası” jurnalı, 1-2, – 2001, – s. 87-91.
3. Dadaşzadə Z.A. Cavanşir Quliyev / Azərbaycan musiqi tarixi. V c. – Bakı: Elm. – 2020, – s. 449-462
4. Əliyeva F.Ş. Azərbaycan musiqisində üslub axtarışları. – Bakı: Elm və həyat, – 1996, – 118 s.
5. Fərəcova-Cabbarova H.S. Cavanşir Quliyevin “Dastan” Simfoniyası” // “Mədəniyyət Dünyası” elmi-nəzəri məcmuə (XXXV buraxılış). – Bakı: ADMİU, – 2018, – s. 87-96
6. Hacıbəyli Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Sonuncu nəşr. – Bakı: “Apostrof” çap evi, – 2010, – 176 s.
7. Həsənova C.İ. Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərində milli ladların təzahürü. Ali musiqi məktəbləri üçün dərs vəsaiti. – Bakı: Mars Print, – 2004, – 136 s.
8. Hüseynova L.Ş. Mahnı diqqət mərkəzindədir // “Musiqi dünyası” jurnalı, N2 (3), – 2000, – s. 3-9.
9. Manafova G.R. Cavanşir Quliyevin “Əsgər marşı” türk əsgəri musiqisi ənənələrinin davamı qismində. // “Konservatoriya” jurnalı, – 2022, №2 (55), – s. 41-61.
10. Mahmudova C.E. Mahnının qoşa qanadı – poeziya və musiqi. – Bakı: – 2013.
11. Mahmudova C.E. Azərbaycan bəstəkar mahnılarında poeziya və musiqi. – Bakı: Mars-Print, – 2009, – 209 s.
12. Головинский Г.Л. Композитор и фольклор. Из опыта мастеров XIX-XX веков. Очерки. М.: Музыка, 1981, 279 с.

Saytoqrafiya:

13. Musiqili “divan” - Vəfa Abbasova Cavanşir Quliyevin kitabından yazır.// 525-ci qəzet. 21.04.20. URL: <https://525.az/news/140330-musiqili-divan-vefa-abbasova-cavansir-quliyevin-kitabindan-yazir>
14. C.Səlimxanov. URL: <http://www.musigi-dunya.az/magazine1/articles/Diskgraf/DiskPage3.html>
15. Cavanşir Quliyev: “İndi musiqilərimizi dinləyib deyirsən ki, bunu yazan azərbaycanlıdır...” 18 Fevral 2021 14:06 URL:https://musavat.com/news/cavansir-quliyev-indi-musiqilerimizi-dinleyib-deyirsen-ki-bunu-yazan-azerbaycanlidirmi_779960.html

Notoqrafiya:

16. Cavanşir Quliyev. Divan. “Renessans” Nəşriyyat evi. 2 cildə, 2018.
17. Cavanşir Quliyev. Mahnılar. Bakı, Apostrof, 4 cildə, 2010.

Марал ИМAMOBA
Магистрантка АНК

ПАТРИОТИЧЕСКАЯ ТЕМА В ПЕСЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ ДЖАВАНШИРА ГУЛИЕВА

Аннотация: В статье дана характеристика песен на патриотическую тематику, занимающих особое место в песенном творчестве видного азербайджанского композитора, Заслуженного деятеля искусств, профессора Джаваншира Гулиева. Эти песни были написаны в основном в 80-90-е годы XX века, во время оккупации Карабаха и данное обстоятельство наложило глубокий отпечаток на образно-эмоциональный строй песен, где ярко выражены чувства горя, печали и тоски. На основе анализа музыкального языка, определяются стилистические особенности песен композитора, среди них и преобладание ладов шур и шюштер, выражающие соответствующие данной тематике эмоции.

Ключевые слова: песня, патриотизм, язык музыки, лады, Джаваншир Гулиев

Maral IMAMOVA
Master's student of AMK

PATRIOTIC THEME IN THE SONG WORKS OF JAVANSHIRA GULIYEV

Abstract: The article provides a description of songs on patriotic themes, which occupy a special place in the song work of a prominent Azerbaijani composer, Honored Artist, Professor Javanshir Guliyev. These songs were written mainly in the 80-90s of the twentieth century, during the occupation of Karabakh, and this circumstance left a deep imprint on the figurative and emotional structure of the songs, where feelings of grief, sadness and melancholy are clearly expressed. Based on the analysis of the musical language, the stylistic features of the composer's songs are determined, among them the predominance of the shur and shushter modes, expressing the corresponding emotions.

Keywords: song, patriotism, musical language, modus, Javanshir Guliyev

Rəyçilər: sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Akif Quliyev
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Sevdə Mütəllibova

Arzu XƏLİLOVA

AMK-nın II kurs magistri

Elmi rəhbər: Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,

AMK-nın dosenti Aynurə Abuşova

E-mail: arzuxalilova91@gmail.com

DOI: 10.62440/AMK2025-2.s.54-71

CƏLİL MƏMMƏDQULUZADƏNİN “ÖLÜLƏR” PYESİNİN MUSİQİDƏ TƏCƏSSÜMÜ

***Xülasə:** Məqalədə Cəlil Məmmədquluzadənin “Ölülər” əsərinin Azərbaycan teatr musiqisində təcəssümü tədqiq olunur. Əsərin müxtəlif dövrlərdə səhnələşdirilməsində mühüm rol oynamış üç bəstəkarın – (Müslüm Maqomayev, Qara Qarayev və Xəyyam Mirzəzadənin) dram üçün musiqi nümunələri təhlil edilir. Hər bir bəstəkarın musiqi dili, orkestr fakturası, tematik materialı, avanqard və yaxud klassik kompozisiya texnikaları əsasında “Ölülər” dramının məzmun və forma bütövlüyünə verdiyi töhfə araşdırılır, həmçinin musiqinin təkcə səhnəni müşayiət edən element deyil, həm də mənəvi və ideoloji yük daşıyan ifadə vasitəsi kimi funksional rolu önə çəkilir. Məqalədə qəhrəmanların psixoloji portretlərinin səs müstəvisində təcəssümü xüsusi vurğulanır, eləcə də, qeyd olunan üç bəstəkarın “Ölülər” dramına müstəqil yanaşmaları əsasında onların musiqi nümunələrinin dramaturji, tematik və emosional funksiyası müqayisəli şəkildə təhlil olunaraq “Ölülər”in musiqidə təcəssümünün Azərbaycan teatr və musiqi sənətində tutduğu yer müəyyənəndirilmişdir.*

***Açar sözlər:** Cəlil Məmmədquluzadə, tragikomediya, “Ölülər”, teatr musiqisi, Müslüm Maqomayev, Qara Qarayev, Xəyyam Mirzəzadə, müqayisəli təhlil*

Cəlil Məmmədquluzadənin “Ölülər” tragikomediyası yalnız Azərbaycan ədəbiyyatında deyil, bütövlükdə milli teatr düşüncəsində satira, fəlsəfə və maarifçilik ideyalarının vəhdətini yaradan unikal bir sənət hadisəsi kimi çıxış edir. Lakin bu əsərin səhnə təcəssümündə musiqinin funksional rolu, müxtəlif dövrlərdə müxtəlif bəstəkarlar tərəfindən yaradılmış partituraların estetik, dramaturji və psixoloji xüsusiyyətləri hələ də geniş şəkildə elmi təhlil olunmamışdır. Tədqiqatın elmi aktuallığı ondan ibarətdir ki, ilk dəfə olaraq Müslüm Maqomayev, Qara Qarayev və Xəyyam Mirzəzadə kimi üç görkəmli bəstəkarın “Ölülər” dramına bəstələdiyi musiqi nümunələri komparativ musiqişünaslıq yanaşması ilə birgə təhlil olunur.

Elmi yenilik isə ondan ibarətdir ki, bu məqalədə yalnız musiqi əsərlərinin estetik xüsusiyyətləri deyil, həm də onların dramaturji yükü, personajların psixo-

loji portretlərinin musiqi dili ilə ifadəsi və teatr dilinin inkişafında funksional rolu analitik şəkildə araşdırılır. Hər üç bəstəkarın partiturası əsasında musiqinin “Ölülər” dramının fəlsəfi və satirik mahiyyətinə necə töhfə verdiyi ilk dəfə olaraq elmi əsaslarla müqayisəli şəkildə sistemləşdirilmişdir.

Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin üç böyük siması – Müslüm Maqomayev, Qara Qarayev və Xəyyam Mirzəzadə müxtəlif dövrlərdə “Ölülər” dramına musiqi bəstələyərək, C.Məmmədquluzadənin satirik irsini fərqli kompozisiya texnikası və musiqi estetikası ilə səhnəyə daşıyıblar. Onların partituralarında ölüm və həyat anlayışlarının satirik qarşılaşdırılması, bəzi ruhanilərin riyakarlığı, xalqın mənəvi donuqluğu və qəhrəmanların psixoloji gərginliyi musiqi dili ilə təsvir olunmuşdur.

C.Məmmədquluzadənin “Ölülər” dramı Azərbaycan ədəbiyyatının və milli düşüncə tarixinin zirvə əsərlərindən biri kimi yalnız bədii mətn səviyyəsində deyil, eyni zamanda onun dramaturji enerjisi, ictimai-sosial satirası və fəlsəfi məna qatları ilə də öz dövrünü aşan universal bir sənət nümunəsi kimi çıxış edir. Bu əsər Azərbaycan ədəbiyyatında cəmiyyətin sosial-ictimai problemlərini bədii həll müstəvisində əks etdirən mühüm nümunələrdən biridir. Əsərdə dramaturq cəmiyyətin maarifsizlik, dini mövhumat və avamlıq kimi mənfi xüsusiyyətlərini kəskin tənqid obyektinə çevirir. Dramın süjet xətti boyunca ictimai və mənəvi problemlərin mənbəyi kimi çıxış edən fırlıdaqçı Şeyx Nəsrullah, onun köməkçisi Şeyx Əhməd, həqiqəti dərk edən və ictimai qüsurlara qarşı çıxan Kefli İsgəndər, həmçinin cəhalət və dini təsirlər qarşısında tərəddüd içində qalan Hacı Həsən ağa kimi personajlar vasitəsilə dövrün tipik obrazları yaradılır.

Əsərdə Kefli İsgəndər obrazı dini mövhumat və cahil inancları təəcəssüm etdirən Şeyx Nəsrullahla qarşı qoyularaq, onun “ölü diriltmə” kimi əsassız iddialarını ifşa edir və cəmiyyətin aldadılmasına etiraz edir. Lakin xalq həmişə həqiqəti söyləyən, açıq sözlü və cəmiyyətin naqisliklərini üzə çıxaran İsgəndəri qəbul etmir, onu “dəli” adlandırır və onun çağırışlarına laqeyd yanaşır. Dramaturq Şeyx Nəsrullah obrazı vasitəsilə dini dəyərlərdən sui-istifadə edərək şəxsi mənafeələrini təmin etməyə çalışan, mövhumat və cəhaləti alətə çevirən şəxsləri ifşa edir, Kefli İsgəndər surəti ilə isə xalqı cəhalət və avamlıqdan ayılmağa, maariflənməyə səsləyir.

Dram əsasında tənqid və gülüş əsas ideya xətti kimi çıxış edir. Əsərdə gülüş müxtəlif növlərdə təzahür edərək bədii-estetik dəyər qazanır. Əsərin bəzi məqamlarında mənasız, islah edilə bilən vəziyyət və xarakterlər yumor və yüngül kinayə vasitəsilə estetik qiymətləndirilir. Eyni zamanda, satira daha sərt və kəskin ictimai tənqid üsulu kimi tətbiq edilir. O, acı kinayə və sarkazm vasitəsilə yalnız gülünc və naqis halları deyil, həm də ictimai həyat üçün təhlükə doğuran neqativ hadisə və prosesləri ifşa edir. Beləliklə, C.Məmmədquluzadə “Ölülər” dramında tipik obrazlar və müxtəlif bədii-estetik vasitələrlə dövrünün sosial problemlərini ifşa etmiş, maarifçilik ideyalarını ön plana çıxarmışdır. Əsər, Azər-

baycan realist dramaturgiyasının ən parlaq nümunələrindən biri kimi həm ideya-bədii, həm də ictimai-sosial baxımdan yüksək dəyər kəsb edir.

Bu dramatik əsərin səhnə təcəssümündə musiqi dili – xüsusilə simvolik və semantik yüklü musiqi nömrələrinin seçimi, strukturlaşdırılması və dramaturji axına uyğun şəkildə yerləşdirilməsi əsərin ideya-məzmun xəttinin tamaşaçıya daha təsirli çatdırılmasında mühüm vasitəyə çevrilmişdir. Məhz bu kontekstdə Müslüm Maqomayev, Qara Qarayev və Xəyyam Mirzəzadə kimi Azərbaycan mədəniyyətinin nəhəng simalarının “Ölülər” tragikomedyasına münasibəti və bu dramın musiqi interpretasiyası məsələləri ayrıca elmi və estetik tədqiqat predmetidir. Bu bəstəkarların hər biri “Ölülər”i yalnız səhnə üçün səsləndirməkdən savayı həm də C.Məmmədquluzadənin satirik, fəlsəfi və metaforik təhkiyəsini musiqi vasitəsilə ikinci bir dilə çevirməyə çalışmışdır. Onların partituralarında dramaturgiyanın daxili gərginliyi, ruhanilərin ikili siması, xalqın mənəvi donuqluğu, ölüm və həyat anlayışlarının ironik təhrifləri musiqi ilə yenidən yozulmuş, qəhrəmanların psixoloji portretləri səs ritmləri ilə dərinləşdirilmişdir.

Qeyd edək ki, “Ölülər” ilk dəfə 1916-cı ildə H.Z.Tağıyev adına teatrda “Nicat” maarifçi cəmiyyətinin truppası tərəfindən səhnələşdirilmiş, rejissoru Hüseynqulu Sarabski olmuşdur. 1939-cu ildə isə əsər Azərbaycan Dövlət Akademik Milli Dram Teatrında yenidən tamaşaya qoyulmuş və bu səhnələşdirmə həm quruluş, həm də aktyor oyunu baxımından teatr tariximizdə mühüm hadisəyə çevrilmişdir [6, s. 98].



Şəkil № 1: “Ölülər” tamaşasından səhnə

Mənbə: Azərbaycan Dövlət Akademik Milli Dram Teatrının foto-salnaməsi (1873-1950)

Azərbaycanda teatr tamaşalarında musiqidən istifadə XX əsrin əvvəllərinə qədər fragментар və epizodik xarakter daşıyırdı, əsas vurğu dialoq və aktyor oyununa verilirdi. Lakin teatr musiqisinin dramaturji funksiyası XX əsrin ortalarından etibarən artmağa başladı. Bu sahədə dönüş nöqtəsi Əfrasiyab Bədəlbəylinin “Od gəlini” (1928) tamaşasına bəstələdiyi musiqi ilə baş verdi. O, musiqini yalnız səhnəyə müşayiət deyil, həm də obrazların daxili aləmini açıqlayan və dramaturgiyanı gücləndirən vasitəyə çevirdi. Bu yanaşma Azərbaycan teatr musiqisinin əsas istiqamətini formalaşdıraraq sonradan M.Maqomayev, Q.Qarayev, X.Mirzəzadə və digər böyük bəstəkarların yaradıcılığında davam etdirilir.

M.Maqomayevin erkən simfonik yanaşması, Q.Qarayevin müasir musiqi texnikası ilə sosial konfliktləri səs sisteminə transformasiya etməsi, X.Mirzəzadənin isə konseptual minimalizmə söykənən fəlsəfəsi əsərin fərqli dövrlərdə müxtəlif şəkildə səsləndirilməsinə səbəb olmuşdur. Bu fərqli estetik baxışlar tək-cə musiqi dilində deyil, həm də əsərin necə “eşidildiyini” və tamaşaçı tərəfindən necə dərk edildiyini müəyyən edən əsas amillərdəndir.

Əbdül Müslüm Maqomayev Azərbaycan musiqisinin inkişafında və təbliğində mühüm rol oynamış görkəmli bəstəkar və ictimai xadimdir. O, milli teatr musiqisinin formalaşmasında da əhəmiyyətli iz qoymuşdur. Maqomayevin teatr musiqisi sahəsindəki yaradıcılığı xüsusilə Cəlil Məmmədquluzadənin “Ölülər” (1932) və Cəfər Cabbarlının “1905-ci ildə” (1933) dramlarına bəstələdiyi musiqi ilə diqqət çəkir. Bu əsərlər arasında “Ölülər” dramına yazılmış musiqi xüsusi fərqlənir. Müslüm Maqomayevin bu əsərə bəstələdiyi musiqi həm onun bədii təsirini gücləndirmiş, həm də milli musiqi ənənələrinin səhnəyə integrasiyasına xidmət etmişdir [6, s. 112].

M.Maqomayevin 1932-ci ildə C.Məmmədquluzadənin “Ölülər” dramı üçün bəstələdiyi musiqi nümunələri hazırda AMEA-nın Əlyazmalar İnstitutunda qorunur [9]. “Ölülər” dramı 16 fevral 1933-cü ildə Dadaş Bünyadzadə adına teatrda səhnələşdirilmişdi. Tamaşanın bədii rəhbəri Əhməd Bədi Rəcəb oğlu Triniç, quruluşçu rejissorlar isə Rza Darablı, İsmayıl Hidayətzadə və Cəfər Cabbarlı olmuşdur. Baş rollarda dövrün tanınmış aktyorları çıxış etmiş, quruluş və musiqi əsərin satirik ruhunu gücləndirmişdir.

M.Maqomayevin C.Məmmədquluzadənin “Ölülər” dramı üçün bəstələdiyi musiqi Azərbaycan teatr musiqisinin inkişafında mühüm mərhələ kimi dəyərləndirilir. Bəstəkar bu tamaşa üçün 15 musiqi nömrəsi yazmış, onlardan 3-nü xor üçün nəzərdə tutmuşdur. Musiqi əsərin dramaturji xəttinə uyğun şəkildə qurularaq səhnələrin emosional və semantik dərinliyini gücləndirmişdir. Uvertürada İsgəndər və bacısına aid leytmotivlər təqdim olunur və bu melodiyalar tamaşa boyunca təkrarlanaraq musiqi dramaturgiyasına bütövlük qazandırır.

Əsərdə Azərbaycan xalq musiqisinin intonasiyaları ilə Avropa klassik musiqisinin bəstəkarlıq texnikaları – xüsusilə çoxsəsli harmonizasiya, leytmotivlərin işlənməsi və orkestr rəngləməsi kimi üsullar sintez olunmuşdur. Xüsusilə

“Şalaxo” rəqsi və segah (re) məqamında ifa olunan muğam parçaları səhnələrin dinamikasını və milli-estetik ruhunu gücləndirmişdir. Balabanın solo ifasında səslənən “Segah” muğamı dini-mistik ab-havanı yaratmaqla yanaşı, personajların riyakarlığını ifşa edən estetik vasitəyə çevrilmişdir.

M.Maqomayevin tamaşa musiqisi “Uvertüra” ilə başlayır, “İsgəndərin bacısı ilə söhbəti”, “Bazar” səhnəsi, xor nömrələri, “Şeyx Nəsrullah və Hacı Həsən-ağanın qızı” səhnəsi, “Məzarlıq” əsərin kulminasiyası hesab olunur. Maqomayevin musiqisi yalnız səhnənin fonu deyil, həm də əsas obrazların daxili aləmini və psixoloji vəziyyətlərini açan bir dildir. Şeyx Nəsrullah obrazı musiqidə satirik və ironik frazalarla təqdim olunması onun mövhumatçılıqla dolu mahiyyətini vurğulayır. Passiv və mənəvi baxımdan durğun obrazlar isə monoton melodiylar və zəif dinamik quruluşla ifadə edilir. Xor üçün yazılmış musiqi, xüsusilə “*Ey sitəmi şimridən biqərar*” (“Ey zülm və əziyyətdən əndazəsiz dərəcədə bezmiş (yorğun) olan!”) kollektiv şüur və ictimai passivliyi simvolizə edir. Modal quruluş və xalq üslubuna yaxın melodik xətt bu səhnələrin emosional təsirini artırır.

Bütün bu xüsusiyyətlər Maqomayevin “Ölülər” üçün yazdığı musiqini yalnız səhnə tərtibatı deyil, həm də dramaturji strukturun bir hissəsi halına gətirir. Bu əsər, Azərbaycan səhnə musiqisində klassik Avropa teatr musiqisinin strukturuna yaxınlaşdırılmış ilk nümunələrdən biri kimi xüsusi yer tutur və milli teatr musiqisinin inkişafına güclü təkan vermişdir.

M.Maqomayev “Ölülər” dramına bəstələdiyi musiqidə Azərbaycan muğam sənətinin struktur xüsusiyyətlərindən də geniş şəkildə bəhrələnmişdir. Xüsusilə bəzi səhnələrdə “Şüştər” və “Rast” muğamlarının intonasiyaları, improvizasiya ruhunda işlənmiş frazalar şəklində təqdim olunmuşdur. Qeyd edək ki, bu elementlər səhnələrin emosional yükünü və dramatik gərginliyini dərinləşdirmək məqsədi daşıyır. Şeyx Nəsrullahın iştirak etdiyi səhnələrdə Segahla yanaşı Rast muğamının məqam xarakterli musiqi frazalarının fon musiqisi kimi istifadəsi bu baxımdan diqqətəlayiqdir.

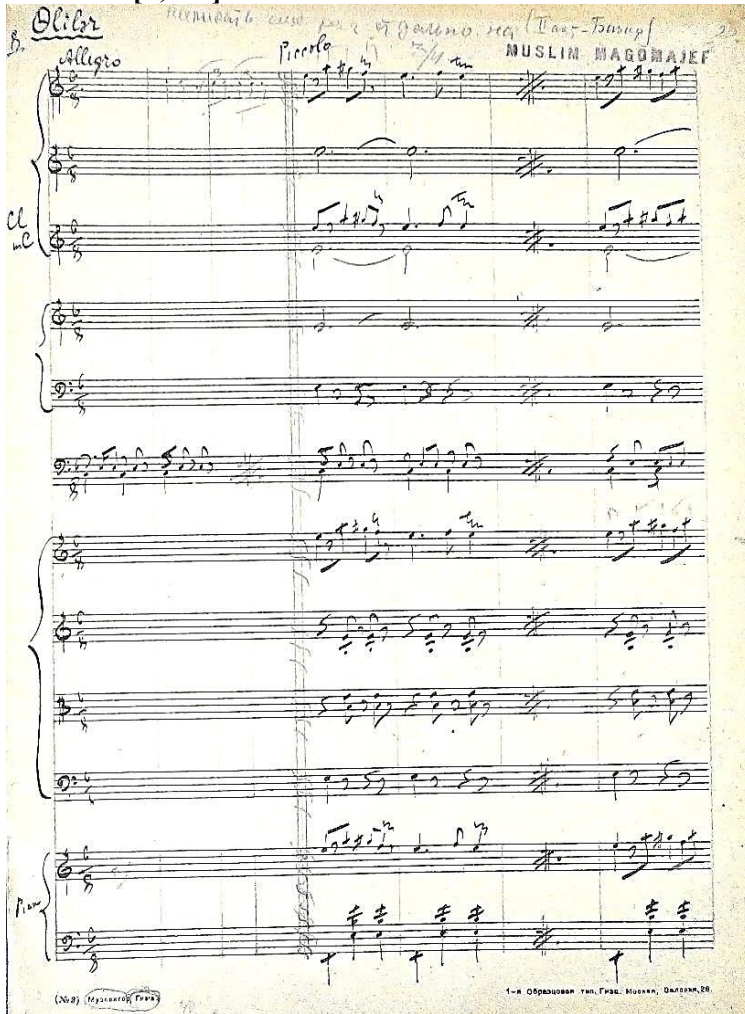
Maqomayevin musiqisi sonrakı illərdə “Ölülər” tamaşalarının səhnələşdirilməsində də istifadə olunaraq klassik teatr musiqisi nümunəsi kimi qəbul edilmişdir. Onun bəstələdiyi partituralar tamaşanın forma və məzmun bütövlüyünü təmin edən əsas komponentlərdən birinə çevrilmişdir. Uvertüra əsərin satirik-fəlsəfi mahiyyətini simvolik və emosional dəyərlərlə açmaq baxımından mühüm rol oynayır. Litavralarda, baraban və zillərdə fortissimo tremolo ilə başlayan dramatik giriş tədricən ağac nəfəs alətləri, re majorda səslənən borular, violinlər və fortepianonun iştirakı ilə genişlənərək emosional gərginliyi yüksəldir. Bu musiqi ardıcılığı tamaşaçını əsərin ironik və fəlsəfi atmosferinə hazırlamaqla yanaşı, İsgəndər obrazının daxili ziddiyyətlərini və faciəvi təlatümünü də əks etdirir. Leytmotiv kimi istifadə edilən bu mövzu əsər boyunca variant şəkildə təkrarlana-raq musiqi dramaturgiyasına ardıcılıq və emosional dərinlik qazandırır.

Nümunə № 1. [9, s. 1]



Uvertüra drama giriş kimi tamaşaçını dərhal ciddi və düşüncəyə sövq edən atmosfərə daxil edir. M.Maqomayev burada klassik orkestr texnikasını milli musiqi elementləri ilə sintez edərək orijinal musiqi dili yaradır. Tamaşanın başlanğıcında səslənən marşvari motivlər, cəmiyyətin mənəvi iflicini və insan həyatının mexaniki ritmlə davam etməsini simvolizə edir. Orkestrdəki vurğulu akkordlar və zərb alətlərinin ritmik müşayiəti gərginlik və qərarlılıq hissi formalaşdırır ki, bu da əsərin əsas fəlsəfi ideyasına – mənəvi ölülük anlayışına birbaşa işarədir. Uvertüranın ikinci mövzusu re minor tonallığındadır və “Vay, Vay” xor nümunəsinin melodiyası ilə eynidir. Bu melodiya İsgəndər obrazının leytmotivini də xatırladır.

Nümunə № 2. [9, s.9].

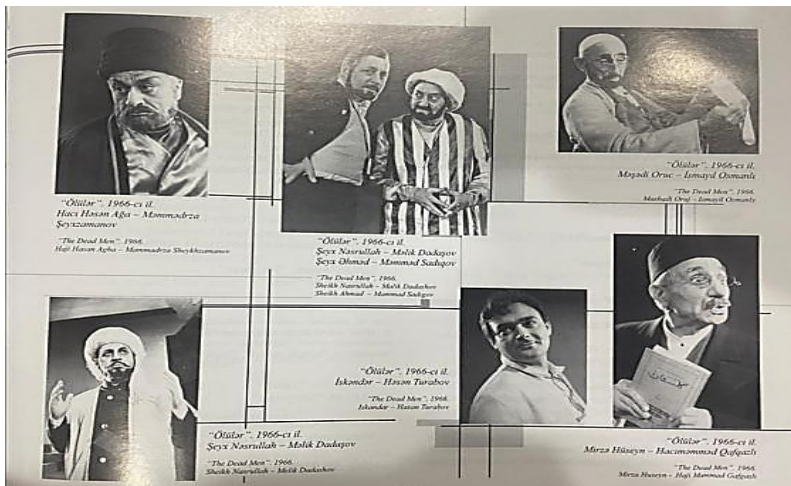


Tədqiq olunan not nümunəsi əsərin bazar səhnəsinə aiddir və tamaşanın ümumi atmosferini müəyyənləşdirən mühüm musiqi materialı kimi çıxış edir. Bu epizoddə istifadə olunan melodik xətt və orkestr fakturası səhnənin dinamikasını və sosial ironiyasını təsvir etməklə bərabər, tamaşaçıda ictimai həyatın mənasızlığı ilə bağlı ilkin emosional assosiasiyalar formalaşdırır. Bununla belə, dramatik inkişaf və musiqi dramaturgiyasının kulminasiya nöqtəsi daha çox IV və V şəkillərdə, xüsusilə “Məzarlıq” səhnəsində öz əksini tapır. Bu hissədə bəstəkar orkestrin tembr imkanlarından və ritmik strukturundan maksimum istifadə edərək satirik-fəlsəfi təbəqələri gücləndirir. Musiqi burada öz kulminasiya nöqtəsinə çatır: ağır, təkrarlanan ritmlər, dissonans harmoniya və geniş orkestr palitrası vasitəsilə bəstəkar cəmiyyətin “ölüləşmiş”, yəni mənəvi-fəlsəfi durğunluq içində donmuş düşüncə tərzini simvolik şəkildə təqdim edir.

M.Maqomayevdən sonra Azərbaycanın görkəmli bəstəkarı Q.Qarayev tamaşaya müraciət etmişdir. Q.Qarayevin janr və üslub baxımından zəngin irsi simfonik əsərlərdən balet və kinoya, səhnə musiqisindən instrumental kameralığa qədər geniş spektrdə yayılır. Bəstəkar Şərq və Qərb musiqi ənənələrini sintez edərək Azərbaycan musiqisinə universal estetik çalarlar gətirmişdir. Məhz bu sintez və üslub çevikliyi onun teatr üçün yazdığı əsərlərdə də aydın şəkildə hiss olunur. “Ölülər” dramı üçün yazdığı musiqi nümunəsində isə Qarayev bu prinsipləri ən yüksək ifadə səviyyəsinə çatdırır. Qarayev həm Azərbaycan, həm də rus teatrları üçün səhnə musiqisi bəstələmişdir. Onun Azərbaycan Dövlət Akademik Milli Dram Teatrı üçün yazdığı əsərlər arasında “Mirzə Xəyal”, “Qaliblər”, “Hamlet” və “Ölülər” (1966) kimi tamaşalar mühüm yer tutur.

C.Məmmədquluzadənin anadan olmasının 100 illiyi münasibətilə, 1966-cı il noyabrın 12-də “Ölülər” əsəri rejissor Tofiq Kazımovun quruluşunda səhnəyə qoyulmuşdur. Kazımovun təşəbbüsü ilə musiqi məhz Q.Qarayevə həvalə olunmuş, səhnə tərtibatı isə Elçin Aslanova tapşırılmışdır. Tamaşada Məlik Dadaşov, Həsən Turabov, Ətəyə Əliyeva və digər tanınmış aktyorlar çıxış etmişdir.

Qarayevin musiqisi təkcə müşayiət funksiyası daşımır, həm də obrazların psixoloji aləmini açır, dramaturji gərginliyi və əsərin satirik-fəlsəfi ruhunu dərinləşdirir. O, İsgəndər obrazı üçün dinamik və ümid dolu melodiylar, fanatik və mövhumatçı qəhrəmanlar üçün isə ağır, bəzən ironik mövzular bəstələmişdir. Musiqi vasitəsilə cəmiyyətin geriliyi və mənəvi durğunluğu tamaşaçıya daha təsirli çatdırılmış, Mirzə Cəlilin tragikomik obrazları musiqi dilində öz əksini tapmışdır. Bu səhnələşdirmə və musiqi tərtibatı Azərbaycan teatr sənətində ədəbiyyat, musiqi və səhnə vəhdətinin parlaq nümunəsi kimi qiymətləndirilir.



Şəkil № 2: Qara Qarayevin musiqi yazdığı “Ölülər” tamaşasından səhnələr

Mənbə: Azərbaycan Dövlət Akademik Milli Dram Teatrının foto-salnaməsi (1873-1950)

Q.Qarayevin “Ölülər” dramına bəstələdiyi musiqi Mirzə Cəlilin satirik ideyalarının musiqili təcəssümü kimi Azərbaycan mədəniyyətində xüsusi əhəmiyyət daşıyır. Bu əsər yalnız bəstəkarlıq texnikası baxımından deyil, həm də dərin sosial-ictimai məzmununa görə diqqətəlayiqdir. Qarayevin bu tamaşa üçün yazdığı musiqi Azərbaycan Dövlət Akademik Milli Dram Teatrının kitabxanasında iki variantda saxlanılır. Birinci variant bəstəkarın əlyazmasıdır və burada beş əsas musiqi nömrəsi – “Məktub”, “Yürüş”, “Balaca qızın səhnəsi”, “Əlavə” və “Fina” – hər bir orkestr aləti üçün ayrılıqda, ətraflı şəkildə işlənmişdir. Bu əlyazma Qarayevin 1960-cı illərdə əsərə yanaşmasında onun ilkin yaradıcılıq niyyətlərini və dramaturji baxışlarını əks etdirir. İkinci variant isə 1970-ci illərin əvvəllərində, əsərin sonrakı səhnələşdirmələri zamanı Rauf Əliyev tərəfindən hazırlanmış aranjimandır. Aranjimanın məqsədi əsərin musiqisini daha yığcam orkestr heyəti üçün uyğunlaşdırmaq və tamaşa prosesində praktik istifadəsini asanlaşdırmaq olmuşdur. Bu da göstərir ki, Qarayevin əsərinə sonrakı dövrlərdə yeni yanaşmalar tətbiq olunmuş, onun musiqisinin teatr kontekstində yaşarlılığı qorunub saxlanmışdır. Burada orkestr genişləndirilmiş, musiqi nömrələrinin sayı doqquza çatdırılmış və bəzi parçalar iki hissədə təqdim olunmuşdur (məsələn, “Məktub 1”, “Məktub 2”). Bu versiya səhnə təqdimatının dinamikasına uyğunlaşdırılaraq musiqi tərtibatını zənginləşdirmişdir.

Q.Qarayevin “Ölülər” tamaşası üçün yazdığı musiqinin orijinal orkestr tərkibi sadə, lakin funksional idi. Fleyta, qaboy, klarnet, faqot, valtornlar, truba, tuba, violin, viola, violonçel və fortepianodan ibarət bu tərkib dramaturji gərginliyi və emosional dərinliyi ifadə etməyə xidmət edirdi. Rafiq Əliyevin sonrakı aranjimanında orkestrin tərkibi nəzərəcarpacaq dərəcədə genişləndirilmişdir. Klassik orkestrin əsas strukturu qorunmaqla yanaşı, əlavə olaraq litavralar, baraban, piat-ti, tam-tam, ksilofon, kontrabas və arfa kimi alətlərin daxil edilməsi nəticəsində tembr palitrası əhəmiyyətli dərəcədə zənginləşdirilmişdir. Eyni zamanda fortepianonun orkestrdən çıxarılması musiqi fakturasında daha çox akustik və orijinal orkestrləşməni ön plana çıxarmışdır. Bu dəyişikliklər nəticəsində musiqinin ifadəliliyi nəzərəcarpacaq dərəcədə artmış, dinamik yük və emosional təsir gücü daha güclü şəkildə təqdim olunmuşdur. Litavra və tam-tam kimi alətlər dramatik gərginlik anlarında kulminasiyanı gücləndirərkən, arfa və ksilofon səhnələrin simvolik, mistik və ya fəlsəfi alt qatlarını akustik olaraq ön plana çıxarır. Bu yeni orkestrləşmə sayəsində əsər yalnız səslənmə cəhətdən deyil, həm də səhnə dramaturgiyasının musiqi vasitəsilə təqdimində keyfiyyət baxımından daha yüksək səviyyəyə çatdırılmışdır.

Nümunə № 3. [8, s.1].

Orkestr
№1 - Məktub 1

mus.: Qara Qarayev
arranj.: Rauf Əliyev

Allegro molto

The musical score is for a full orchestra. It includes parts for woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon), brass (Horn, Trumpet, Trombone, Tuba), percussion (Timpani, Plasti sopp, Tamburo mil, Gran Cassa), harp, and strings (Violin I & II, Viola, Cello, Contrabass). The tempo is marked 'Allegro molto'. The key signature has one flat (Bb). The score shows a complex orchestration with many notes and rests across multiple staves.

Q. Qarayevin “Ölülər” tamaşası üçün beş musiqi nömrəsi arasında “Məktub 1” dinamik və çoxplanlı orkestr yazısı ilə seçilir. *Allegro molto* tempində yazılmış bu hissə sürətli ritmi və si minor tonallığında baş verən qəfil dinamika keçidləri ilə dramatik gərginlik yaradır. Ağac nəfəs alətlərindəki “partlayışa bənzər” tersiya sıçrayışları, truba və trombonların əlavə etdiyi dərinlik, yaylı alətlərdəki triol ritmləri və zərb alətlərinin ritmik vurğuları musiqiyə teatra xas enerji və gərginlik qatır. Arfa akkordları isə fakturanı yumşaldaraq melodik xəttə rəng verir.

Nömrənin ikinci hissəsində unison melodiylar pilləli yüksəliş və qəfil enişlərlə inkişaf etdirilir, xromatizmlər və stakkato ifa tərzı isə əlavə dramatizm yaradır. Qarayev bu orkestr tərtibatı ilə əsərin tragikomik ruhunu gücləndirir, satirik və fəlsəfi məzmunu auditoriyaya musiqi vasitəsilə emosional şəkildə çatdırır.

Nümunə № 4. Yürüş səhnəsi 2 [8, s.3].

Olülər
№ 4 - Yürüş 2

Qara Qarayev
arranj: Rauf Əliyev

Alta marcia

Piccolo
Flute 1
2
Oboe 1
2
Clarinet in Bb
2
Bassoon 1
2
Horn in F 1
2
Horn in F 3
4
Trumpet in Bb 1
2
Trumpet in Bb 3
Trombone 1
2
Trombone 3
Tuba
Timpani
Tamburo mil
Piauti
Cr. Cassa
Xylophone
Harp
Violin I
Violin II
Viola
Cello
Contrabass

“Yürüş” epizodunda böyük simfonik orkestr nəzərdə tutulur və ritmik quruluşun əsasını zərb alətləri – *tamburo*, *piatti*, *gran cassa* və ksilofon təşkil edir. Xüsusilə hərbi baraban və böyük baraban səsləri musiqidə avtoritar və mexaniki atmosfer yaradır. Yaylı alətlərin aşağı registrində təkrarlanan motivlər vahid, yorucu yürüş havası ilə cəmiyyətin ölü düşüncəsini simvolizə edir. “Yürüş 2” isə təkrarlanan və struktur baxımından mexanik ritmlərə əsaslanaraq, cəmiyyətin düşüncəsiz itaətini və fərqsiz irəliləyişini musiqi vasitəsilə ifadə edir.

Qara Qarayev “Olülər” dramı üçün bəstələdiyi musiqidə cəmiyyətin mənəvi böhranını, şəxsiyyətin parçalanmasını və sosial saxtakarlığı musiqi dili ilə ifadə etməyə nail olmuşdur. Bəstəkarın bu məqsədlə istifadə etdiyi musiqi vasitələri arasında dissonans akkordlar və qeyri-tonal fraqmentlər xüsusi yer tutur. Məsəl-

lən, “Yürüş” və “Final” musiqi nömrələrində sabit tonik mərkəzlərin olmaması, tez-tez dəyişən harmoniya və gərgin interval strukturları Qarayevin tonallıqdan uzaqlaşmış məhz psixoloji gərginlik yaratmağa yönəlmiş niyyətini göstərir. Bu cür texnikalar personajların daxili ziddiyyətlərini, cəmiyyətdəki ikili standartları və ümumi ideoloji böhranı daha dolğun çatdırmağa xidmət edir. Xüsusilə satirik və emosional baxımdan yüklü səhnələrdə tətbiq edilən poliritmik quruluş, təkrarlana-disharmonik motivlər və sürətli metr dəyişmələri tamaşanın psixoloji dinamikasını musiqi vasitəsilə gücləndirir. Bu baxımdan, əsərin bəstələnməsi yalnız musiqi müşayiətindən ibarət deyil, həm də dramaturji dərinliyin bədii musiqi dili ilə şərhidir. Satirik və gərgin səhnələrdə müşahidə olunan poliritmika, dəyişkən və çoxqatlı ritm strukturları tamaşanın daxili dinamikasını musiqi ilə daha da dərinləşdirmişdir. Bəzi epizodlarda orkestrin gözlənilməz səslənməsi, qəfil səs “partlayışları” və təsadüfi fraqmentlər avanqard ruhu gücləndirmiş, tamaşaçıda narahatlıq və düşüncə oyadan emosional fon yaratmışdır. Qarayevin fərqli musiqi alətlərinin tembrlərini bir-birinə qarşı qoyaraq təzad yaratması, musiqidəki psixoloji qatların formalaşmasına xidmət etmiş, səhnələrin dramatik məğzini akustik vasitələrlə vurğulamaq üçün yeni ifadə imkanları açmışdır. Satirik və qrotesk motivlərin tətbiqi, xüsusilə Şeyx Nəsrullah kimi dini riyakarlıqla yüklü personajların təqdim olunduğu səhnələrdə, musiqi vasitəsilə ironik və istehzalı münasibət yaradılmışdır. Bəstəkar bu nüansları müasir musiqi texnikaları ilə sintez edərək əsərin tragikomik mahiyyətini tamamlayan və universallığını vurğulayan bir musiqi dili formalaşdırmışdır. Nəticədə bu partitura Azərbaycan teatr musiqisinin ən yüksək zirvələrindən birinə çevrilmiş, Qarayevin yüksək peşəkarlığını və konseptual yanaşma qabiliyyətini nümayiş etdirmişdir.

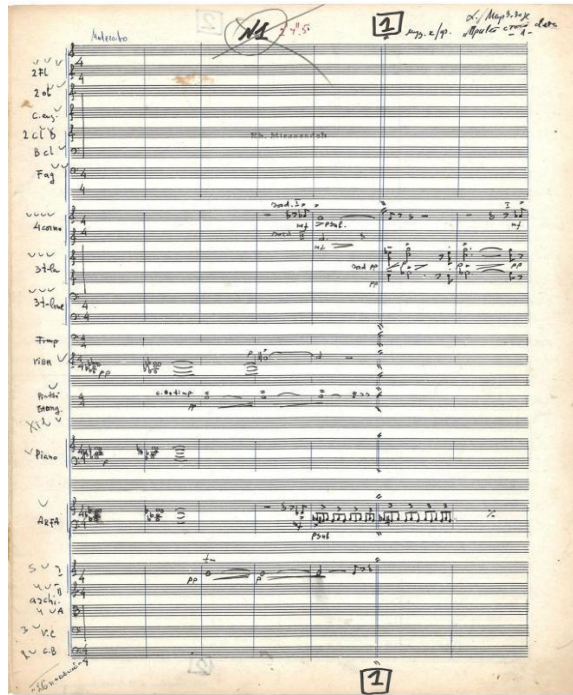
C.Məmmədquluzadənin “Ölülər” əsərinin səhnələşdirilməsində Q.Qarayevdən sonra bu tamaşanın musiqi həllinə onun tələbəsi X.Mirzəzadə də müraciət etmiş və öz fərdi yanaşmasını təqdim etmişdir. Q.Qarayevin yaradıcılıq məktəbinin davamçısı olan X.Mirzəzadə də teatr və kino musiqisi sahəsində zəngin irs qoymuş sənətkarlardandır. O, 1982-ci ildə C.Məmmədquluzadənin “Ölülər” dramına yenidən musiqi bəstələmiş və bu nümunə tanınmış rejissor Hüseynağa Atakişiyevin quruluşunda Azərbaycan Gənclər Teatrının səhnəsində tamaşaçılara təqdim olunmuşdur. Mirzəzadənin partiturası orijinala sadıq qalmaqla, əsərin satirik-tragikomik mahiyyətini daha da qabartmış, emosional-psixoloji atmosferi gücləndirərək tamaşaya fəlsəfi dərinlik qazandırmışdır. Onun musiqisində həm klassik ənənə, həm də müasir orkestr texnikası uğurla vəhdət təşkil etmiş, beləliklə əsər yeni səslənmə forması ilə auditoriyaya təqdim olunmuşdur. Bu musiqi materialı 1991-ci ildə Mirzə Cəlilin 125 illiyi münasibətilə çəkilən “O dünyadan salam” filmində (rejissor Tofiq Tağızadə) və “Mirzənin söylədikləri” simfonik lövhəsində istifadə olunmuşdur.

X. Mirzəzadənin musiqisi melodik incəlik, zəngin harmoniya və fərqli orkestr rəngi ilə seçilir. Bəstəkar milli musiqi elementlərini – muğam intonasiyaları, xalq havalarından fraqmentləri və arxaik ritmləri – müasir kompozisiya texni-

kalari, o cümlədən modal variasiyalar, politonallıq, sərbəst dissonanslar və aleatorik strukturlar ilə sintez edərək əsərə həm milli kolorit, həm də fəlsəfi və bəzən ekspressionist atmosfer qazandırmışdır. Xüsusilə muğam ladlarının (məsələn, segah və şur) melodik konturlarını klassik orkestr fakturası ilə birləşdirməsi, həmçinin ritmik cəhətdən dəyişkən və qeyri-simmetrik ölçülərdən istifadə etməsi onun müasir texnika ilə milli ruh arasında uğurlu balans yaratdığını göstərir. Musiqidə qəfil dinamik dəyişikliklər, dissonanslar və qeyri-ənənəvi ritmlər satiranın ironik təbiətini vurğulayır. Şeyx Nəsrullah və tərəfdarlarının musiqisi isə təkrarlanan və monoton strukturu ilə onların fikri durğunluğunu ifadə edir.

X.Mirzəzadənin musiqisi tamaşada sadəcə müşayiətçi rol oynamır, eyni zamanda səhnə hadisələrinin emosional yükünü artıraraq onların dramaturji inkişafına yön verir [2, s. 124]. Xüsusilə kulminasiya nöqtələrində orkestrin səslənməsi daha güclü və təsirlidir. Bu musiqi C.Məmmədquluzadənin ideyalarının səhnə interpretasiyasında əsas ifadə vasitələrindən birinə çevrilmişdir.

Nümunə № 5.



X.Mirzəzadənin “Ölülər” əsərinə yazdığı musiqinin giriş hissəsi *Moderato* tempində başlayır və ehtiyatlı, düşüncəli atmosfer yaradır. Vibrafon, fortepiano və arfanın pianissimo səslənməsi, yaylı alətlərdə *con sordino* göstərişi ilə birlikdə həyat və ölüm arasında simvolik keçid hissi oyadır. *Marcato* və *accento* ilə müşayiət olunan qəfil dinamika dəyişiklikləri isə səhnənin dramatik dönüşlərini vurğulayır. Bəstəkar tamaşaya 9 musiqi nümunəsi yazmışdır. Arpeciolu faktura ilə başlayan İsgəndərin leymotivi müxtəlif səhnələrdə istifadə edilmişdir. “İsgəndə-

rin bacısı ilə söhbəti” (Lirik xarakterli), “Məzarlıq səhnəsində” (düşündürücü, fəlsəfi musiqi), “Şeyx Nəsrullahın gəliş səhnəsi” (marş ritminə məzhəkəli xarakterdə), final səhnəsi isə faciəvi, ümitsiz sonluqla təəcəssüm olunmuşdur.

Orkestrin geniş tərkibi – ağac və mis nəfəs alətləri, arfa, zərb, klavişli və yaylı alətlər – bəstəkarə zəngin tembr palitrası yaratmaq imkanı verir. Poliritmik quruluş, sinkopalar və triollar əsərin ritmik müxtəlifliyini təmin edir. Atonal və modal harmoniyaların paralel istifadəsi isə musiqiyə qeyri-müəyyənlik və gərginlik qatararaq, cəmiyyətin ideoloji boşluğunu simvolizə edir. Məsələn, bəzi epizodlarda modal melodiylar (milli ladlar əsasında qurulan fraqmentlər) dinləyicidə tanışlıq və dayaq hissi oyatdığı halda, bu ladların ardınca atonal fraqmentlərin gəlməsi həmin sabitliyi pozur və sosial-mənəvi dağılmanı musiqi vasitəsilə ifadə edir. Belə harmonik toqquşmalar, xüsusilə dialoqsuz səhnələrdə emosional boşluq və gərginlik effekti yaradır. Bas klarnet, faqot və aşağı yaylı alətlər musiqiyə sabitlik və dərinlik gətirməklə bu ziddiyyətli atmosferi daha da gücləndirir. Bu giriş hissəsi X.Mirzəzadənin avanqard üslubu, orkestr texnikası və musiqi dramaturgiyasındakı ustalığını nümayiş etdirir. Musiqi yalnız səhnə müşayiəti deyil, həm də əsərin ideya yükünü daşıyan əsas ifadə vasitəsinə çevrilir.

Nümunə 6.

Tamaşanın №13 musiqi nömrəsi *Adagio* tempində yazılmış və əsərin ən tragik epizodlarından biri – İsgəndərin məzarlıqda gəzişdiyi və yuxuya getdiyi səhnəyə uyğundur. Yavaş temp səhnədəki gözləmə, narahatlıq və passivlik atmosferini musiqi vasitəsilə dərinləşdirir. Xalqın mövhumata kor-koranə inamı burada həm dramaturji, həm də musiqi səviyyəsində tənqid olunur. X.Mirzəzadə bu hissədə minimal musiqi vasitələri ilə maksimal psixoloji və fəlsəfi təsir yaradır. Təkrarlanan mexaniki arpecio, zamanın dayanması və ölü məkan hissi – bütün bunlar cəmiyyətin metaforik musiqi tablosunu yaradır.

Bəstəkarın psixoloji dərinlik daşıyan bu yanaşması pyesin ideya-fəlsəfi yükünü daha da gücləndirir. Musiqi sadəcə müşayiətçi deyil, düşüncə tərzini donmuş bir cəmiyyətin mənəvi durumunu simvolizə edən əsas ifadə vasitəsidir.

C.Məmmədquluzadənin “Ölülər” dramına yazılmış musiqi nümunələrinin təhlili göstərdi ki, M.Maqomayev, Q.Qarayev və X.Mirzəzadə bu əsərə müxtəlif dövrlərdə fərqli estetik mövqedən və texniki yanaşmalarla müraciət etmiş, hər biri musiqi dili vasitəsilə dramın ideya-fəlsəfi mahiyyətini uğurla əks etdirməyə nail olmuşdur. Bu musiqi nümunələrinin təsviri göstərdi ki, hər üç bəstəkar öz dövrünün musiqi düşüncə tərzini və texniki imkanlarını əsərin kontekstinə uyğun şəkildə tətbiq etmiş, nəticədə “Ölülər”in səhnə təfsiri çoxqatlı musiqi yozumlarına malik olmuşdur.

M.Maqomayevin musiqisi əsasən xalq intonasiyalarına və sadə, lakin effektiv ritmik quruluşa əsaslanır. Onun partituralarında melodik xəttin sadəliyi, klassik tonal harmoniya və leymotiv texnikasından istifadənin funksional xarakter daşınması müşahidə olunur. Musiqi dramaturgiyası əsasən səhnələrin xarakterinə uyğun milli tembrlərlə zənginləşdirilmişdir. Simfonik inkişafdan çox, tematik təsvirə əsaslanan bu musiqi üslubu teatrın milli bədii-estetik ənənələri ilə sintez təşkil edir.

Q.Qarayevin partiturası müasir musiqi texnikalarının teatr səhnəsində tətbiqi baxımından yeni mərhələ hesab oluna bilər. Bəstəkar burada klassik formalara sadıq qalmaqla yanaşı, XX əsr avanqard musiqisinin bəzi xüsusiyyətlərini də daxil etmişdir. Xüsusilə tonal mərkəzin qırılması, sərbəst dissonansların funksional harmoniya çərçivəsindən çıxarılması, tembr əsaslı yazı (*timbre-oriented writing*) və orkestrin müəyyən alətlər qrupuna dair qeyri-ənənəvi bölgüsü (məsələn, bəm nəfəs və zərb alətlərinin ön plana çəkilməsi) bu baxımdan diqqətəlayiqdir. Eyni zamanda, bəstəkar musiqi dramaturgiyasını mətn dramaturgiyası ilə paralel deyil, bəzən ona qarşı duran şəkildə qurmuş, bu da sovet dövrü teatr musiqisində nadir hallarda müşahidə olunan bir yanaşmadır. Bu xüsusiyyətlər partituranı təkcə müşayiət musiqisi deyil, həm də avanqard teatr dili kimi dəyərləndirməyə imkan verir [4, s. 76].

X.Mirzəzadənin musiqisi isə daha çox avanqard yazı texnikaları, qeyri-tonal harmonik strukturlar, rəngarəng tembr eksperimentləri ilə xarakterizə olunur. Bəstəkar musiqini yalnız eşidilən bir fon deyil, düşüncəyə təsir edən psixoloji və

fəlsəfi diskurs kimi işləyir. Minimal musiqi vasitələri ilə maksimum dramaturji gərginlik yaratmaq Mirzəzadənin əsas üslub xüsusiyyətidir. Onun partituralarında qeyri-ənənəvi səslənmələr, təzadlı tembr toqquşmaları və təsadüfi fraqmentlər insan düşüncəsinin passivləşməsi və cəmiyyətin mənəvi böhranı kimi dərin konsepsiyaların musiqi dili ilə ifadəsinə xidmət edir [2, s. 125].

Bütün bu fərqli kompozisiya modelləri göstərdi ki, musiqi yalnız səhnə təsvirinin tamamlayıcısı deyil, onun daxili ritmini, fəlsəfi yükünü və psixoloji enerjisini daşıyan əsas struktur elementlərdən biridir. Hər üç bəstəkar bu aspekti fərqli şəkildə ifadə etsə də, nəticədə ümumi sənət ideyasına – “ölülənmiş cəmiyyətin” fəlsəfi tənqidinə – musiqi vasitəsilə öz dövrlərinə uyğun estetik münasibət bildirmişlər.

Beləliklə, M.Maqomayev, Q.Qarayev və X.Mirzəzadənin “Ölülər” dramına yazdığı musiqi həm milli teatr musiqisinin inkişafında, həm də dramaturgiya ilə musiqi arasında interaktiv münasibətlərin qurulmasında ciddi mərhələ təşkil edir. Bu tədqiqat bir daha sübut etdi ki, musiqi yalnız eşidilən mətn deyil, səhnənin düşünlən və hiss olunan alt qatını yaradan fəal ifadə vasitəsidir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Azərbaycan Dövlət Akademik Milli Dram Teatrının Foto-Salnaməsi (1873–1950). I cild, Letterpress, – 2010.
2. Bünyadzadə, A.B. Метод оркестрового изложения “Concerto grosso” Хайяма Мирзаде. / “Musiqi Dünyası” jurnalı, – 2012, № 1 (50), – s. 123-125.
3. Kərimova, N.M. XX Əsrdə Azərbaycan Bəstəkarlarının Dramatik Təmaşalarına Yazılmış Partitur Musiqi Əlyazmaları. – Bakı: – 2008. – 144 s.
4. Məmmədli, R. M., Qəmbərova, Ş. Ş., və Ağazadə, K. K. Qara Qarayevin 100 illik Yubileyi Münasibətilə Metodik Vəsait. – Bakı: F. Köçərli adına Respublika Uşaq Kitabxanası, – 2018. – 144 s.
5. Qara Qarayev: Məqalələr Toplusu. Edited by R. Atakişiyev, – Bakı: Elm, 1977, s. 153.
6. Şərifova, S. Klassiklər və Müasirlər Söz Müstəvisində. – Bakı: Elm və Təhsil, – 2018, – s. 568.

Notoqrafiya

7. Qarayev Q.Ə. Dram təmaşalarına musiqidən fraqmentlər. – Bakı: 2018, 48 s.
8. Qarayev Q.Ə. “Ölülər”: C. Məmmədquluzadə təmaşasına musiqi. – Bakı: Azərbaycan Dövlət Milli Dram Teatrının arxiv. – 44 s.
9. Maqomayev M.Ə. C.Məmmədquluzadənin “Ölülər” təmaşasına yazdığı musiqi. AMEA M.Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutunun arxiv fondu. Fond № 25, siyahı 1, s.v 7. Avtoqraf. – 88 s.

Arzu KHALILOVA

Musicology

Master's student at the Azerbaijan National Conservatory

THE MUSICAL EMBODIMENT OF J. MAMMADGULUZADE'S TRAGICOMEDY "THE DEAD"

Abstract: *The article studies the embodiment of Jalil Mammadguluzadeh's tragicomedy "The Dead" in Azerbaijani theater music. The musical examples for the drama of three composers who played an important role in the staging of the work at different times (Muslim Magomayev, Gara Garayev and Khayyam Mirzazadeh) are analyzed from dramaturgical, aesthetic and philosophical points of view. The contribution of each composer to the integrity of the content and form of the drama "The Dead" based on the musical language, orchestral texture, thematic material, avant-garde or classical composition techniques is examined, and the functional role of music as not only an accompanying element of the scene, but also a means of expression carrying a moral and ideological burden is highlighted. The article especially emphasizes the embodiment of social-satirical ideas in the sound plane, where psychological portraits of the heroes are built with music.*

This article also compares the dramaturgical, thematic and emotional functions of the three aforementioned composers' musical examples based on their independent approaches to the drama "The Dead" and determines the place of the musical embodiment of "The Dead" in Azerbaijani theater and music.

Keywords: *Jalil Mammadguluzadeh, tragicomedy, "The Dead", theatrical music, Muslim Magomayev, Gara Garayev, Khayyam Mirzazadeh, comparative analysis*

Арзу ХАЛИЛОВА

Музыковед

Магистрант Азербайджанской Национальной Консерватории

МУЗЫКАЛЬНОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ТРАГИКОМЕДИИ «МЕРТВЕЦЫ» ДЖАЛИЛА МАМЕДГУЛУЗАДЕ

Аннотация: *В статье рассматривается воплощение трагикомедии Джалила Мамедгулузаде «Мертвецы» в азербайджанской театральной музыке. С драматургической, эстетической и философской точек зрения анализируются музыкальные примеры к пьесе трех композиторов, сыгравших важную роль в постановке произведения в разное время (Муслим Магомаев, Гара Гараев и Хайям Мирзаде). Рассматривается вклад каждого композитора в целостность содержания и формы драмы «Мертвецы» с точки зрения их музыкального языка, оркестровой фактуры, тематического материала, авангардных или классических композиционных приемов. Подчеркивается также функциональная роль музыки не только как элемента, сопровождающего сцену, но и как средства выражения,*

несущего духовный и идеологический заряд. В статье подчеркивается воплощение социально-сатирических идей в звуковой плоскости, где посредством музыки выстраиваются психологические портреты героев.

В статье также сравниваются драматургические, тематические и эмоциональные функции музыкальных образов трех вышеупомянутых композиторов на основе их самостоятельных подходов к пьесе «Мертвецы» и определяется место музыкального воплощения «Мертвецов» в азербайджанском театре и музыке.

Ключевые слова: Джалил Мамедкулизаде, трагикомедия, «Мертвые», театральная музыка, Муслим Магомаев, Гара Гараев, Хайям Мирзаде, сравнительный анализ

Rəyçilər: sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, AMK-nın dosenti Aynurə Abuşova
sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Ülkər Əliyeva

Ülkər SƏFƏROVA

AMK-nın II kurs Magistri

Elmi rəhbər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,

AMK-nın professoru Cəmilə Mirzəyeva

E-mail: ulkerseferova@bk.ru

DOI: 10.62440/AMK2025-2.s.72-83

ELNARƏ DADAŞOVANIN “UŞAQLAR ÜÇÜN” SİLSİLƏSİ

***Xülasə:** Təqdim edilən məqalə bəstəkar Elnarə Dadaşovanın “Uşaqlar üçün” mahnılar silsiləsinin təhlilinə həsr olunmuşdur. Bu məqsədlə silsiləyə daxil olan pyeslərin tonallıq, forma, obraz, poetik tərəfləri nəzərdən keçirilmişdir. Məlum olmuşdur ki, pyeslərdə obrazın formalaşmasına xidmət edən dinamik boyalar, ritm, temp göstəriciləri, eləcə də yeni ifa üsulları həm də yeni bilgilərin əldə edilməsinə, ifaçılıq vərdişlərinin formalaşmasında xidmət edir. Bəstəkar pyeslərin ardıcılıq prinsipini daha çox tədris prosesi ilə uyğunlaşdırmışdır.*

***Açar sözlər:** bəstəkar, Elnarə Dadaşova, fortepiano, tədris*

Dahi Üzeyir Hacıbəylinin əsasını qoyduğu Azərbaycan milli bəstəkarlıq məktəbi 1970-ci illərdən yeni parlaq dövrə qədəm qoydu. Bu dövr bəstəkarların yaradıcılığında rəngarəng məzmun və üslub təmayülləri ilə seçilir. Belə bir dövrdə sənətə qədəm qoyan bəstəkarlardan biri də Elnarə Dadaşovadır. E.Dadaşova özünəməxsus yazı tərzilə fərqlənən bir bəstəkardır. Bu yaradıcılıq yolu uşaq pyeslərindən tutmuş irihəcmli səhnə əsərlərinə qədər çoxsaylı musiqi nümunələrini əhatə edir.

Elnarə Dadaşovanın yaradıcılığında fortepiano əsərləri əhəmiyyətli yer tutur. Özü də mahir fortepiano ifaçısı olan Elnarə xanım bütün yaradıcılığı boyu bu alət üçün əsərlər yazmışdır. Onun fortepiano əsərləri müxtəlif janr və mövzuları əhatə edir. Xüsusən də, azyaşlı və gənc musiqiçilər üçün bəstələdiyi əsərlər nəinki ölkəmizdə, hətta ölkəmizin hüdudlarından kənarda da musiqi məktəblərinin tədris proqramlarına daxil edilmişdir.

Ümumiyyətlə, Azərbaycan fortepiano musiqisində uşaqlar üçün yazılan əsərlərin sayı çoxdur. Təbii ki, uşaq mahnılarının ilk nümunələri Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığında təşəkkül tapmışdır. Onun “Pilotlar”, “Bir quş düşdü havadan”, “Yetim quzu” adlı bəstələri uşaqlar üçün yazılmış ilk mahnılardır. Bu ənənə hələ Asəf Zeynallının “Uşaq süitəsi”ndən başlayaraq müasir bəstəkarlarımızın yaradıcılığında da davam etdirilir. A.Zeynallının bu proqramlı süitəsinin hər pyesi uşaq dünyasının müxtəlif obrazlarına həsr olunmuşdur [1, s.326]. Bəstəkar təs-

virçi elementlərə geniş yer vermişdir. Bu ənənələr daha sonra uşaqlar üçün fortepiano silsilələri bəstələmiş Q.Qarayev, F.Əmirov, C.Hacıyev, Ə.Abbasov, E.Nəzirova, T.Quliyev, V.Adıgözəlov, M.Mirzəyev və digər bəstəkarların yaradıcılığında davam etdirilmişdir. Bu silsilələrdə əsasən uşaqların oyun qəhrəmanları, nağıllar aləmi, gündəlik həyat səhnələri, müxtəlif obrazlar, eləcə də təbiət mənzərələrini təsvir edən pyeslər cəmləşmişdir. Professor T.Seyidov Azərbaycan bəstəkarlarının uşaqlar üçün fortepiano repertuarının yaradılmasında iki istiqaməti qeyd edir: *“Uşaq tədris repertuarının yaradılmasına münasibətdə Azərbaycan bəstəkarları müxtəlif üsulları əldə rəhbər tuturlar ki, bu da fortepiano musiqisinin bu sahəsində iki istiqamətin mövcudluğundan söz açmağa imkan verir. Özü də bu istiqamətlərdən hər biri uşaq həyatından götürülmüş parlaq və səciyyəvi obrazları ifadə edən kiçik yaşlı şagirdlər üçün repertuarın Qarayev şərhi ilə bağlıdır. Ya da «böyük» janrların yüngülləşdirilərək istifadəsinə əsaslanan Əmirov ənənəsi ilə əlaqədardır”* [3, s.199].

Bəstəkar Elnarə Dadaşovanın fortepiano üçün bəstələdiyi “Uşaqlar üçün” silsiləsində bədii obrazlıqla tədris prosesinin tələblərinin uzlaşdırılmasını müşahidə etmək mümkündür. Bu mənada silsilənin aşağı siniflər üçün tədris vəsaitlərində yer alan kiçik pyeslərin üslubundan qaynaqlandığını demək olar.

“Uşaqlar üçün” silsilə 1983-1984-cü illərdə bəstələnmişdir. Onun tərkibinə 17 pyes daxildir. Bəstəkar silsiləyə xüsusi ad verməsə də, onun tərkibindəki pyeslərin hər biri proqramlıdır və uşaqların təxəyyülündə, oyunlarında və gündəlik həyatında yer alan obrazlara həsr olunmuşdur. Silsilədə “Dovşan”, “Xoruz”, “Göyərçin”, “Bahar nəğməsi”, “Təmizlik”, “Yağış”, “At”, “Qərənfil”, “Top oyunu”, “İt”, “Kəpənək”, “Arı”, “Balaca dəmirçilər”, “Keçi”, “Bülbül”, “Bənövşə”, “Şaxta baba” pyesləri cəmləşmişdir. Pyeslərin həsr edildiyi obrazlar baxımından aşağıdakı kimi qruplaşdırmaq mümkündür:

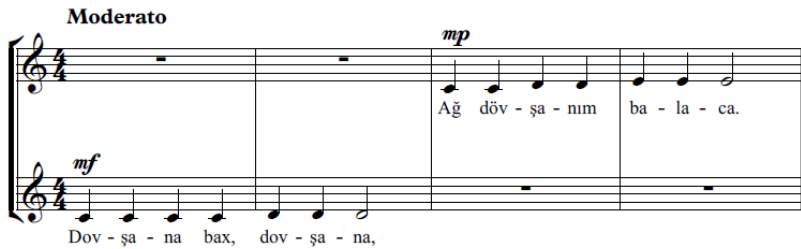
- Heyvanlara həsr olunmuş pyeslər;
- Bitkilərə həsr olunmuş pyeslər;
- Uşaq oyunları;
- Təbiət hadisələrinin təsviri

Bundan başqa azyaşlı pianoçular üçün yazılmış əsərlərin proqramlı olması uşaqların bu əsərləri daha həvəslə ifa etməsinə və ən əsası da obraz təxəyyülünün formalaşmasına xidmət edir. Pyeslərin melodiyası üzərində verilən şeir mətnləri isə uşaqlar üçün zəngin irs yaratmış xalq şairi Abdulla Şaiqə məxsusdur. Bəstəkar şairin kiçik uşaq şeirlərində təsvir edilən obrazlar əsasında fortepiano pyesləri yaratmış, eyni zamanda, müəyyən misraların çalğı zamanı ifa olunması üçün, sözləri notların aşağısında yerləşdirmişdir.

Pyeslər çətinlik dərəcəsinə görə bir qədər fərqlənsə də, ümumiyyətlə fortepiano tədrisinin ilk mərhələsi üçün nəzərdə tutulmuşdur. Elə pyeslər var ki, onlar bir neçə xanədən ibarətdir. Bu pyesləri fortepiano arxasında yeni oturan uşaqlar

rahatlıqla ifa edə bilər. Misal olaraq birinci “Dovşan” adlı pyesə nəzər salmaq olar. Bəstəkar tədrisin ilk günlərində hələ notları yenicə öyrənməyə başlayan uşaqların bilik dairəsini nəzərə alaraq pyesin musiqi mətnində “do-mi” diapazonunu əhatə edən kiçik melodiya ilə kifayətlənmişdir. Dörd xanədən ibarət pyesdə ilk iki xanə sol əl üçün “do” və “re” səslərinin təkrarlanması ilə səciyyəvidir. Bəstəkar heç bir işarəsi olmayan C-dur qammasına müraciət edir ki, bu da fortepiano ilə tanışlıq zamanı barmaqların ardıcıl hərəkətini formalaşdırmaq üçün müraciət edilən ilk səssırasındır. Beləliklə, pyesdə fortepiano tədrisinin birinci sinifləri üçün tələb edilən bütün meyarlar nəzərə alınmışdır.

Nümunə №1 “Dovşan”



Dörd xanə daxilində biz həm də dinamik nüansların tətbiqini də müşahidə edirik. Bu da fortepiano ifaçılığının ilkin mərhələsində uşaqların dinamik işarələrlə və onların səslənmə xüsusiyyətləri ilə tanışlığı üçün şərait yaradır. Şagird bu nüanslar vasitəsilə həm də pyesin obraz səciyyəsinin vurğulanmasına nail ola bilər. Bəstəkarın pyeslərində uşaq şeirlərindən mətn parçalarının verilməsi də maraqlı yanaşmadır və tədrisin ilkin mərhələsi üçün olduqca məqsədəuyğundur. Çünki, azyaşlı pianoçular bu mərhələdə alətlə tanış olaraq həm də onun tembr-diapazon imkanını öyrənir. Eyni zamanda, ifa edilən musiqi parçasının səsli şəklildə oxunması pedaqoji prosesdə tətbiq edilən effektiv üsullardan biridir. Bəstəkar bu üsulu tətbiq etməklə silsilənin tədris prosesində asanlıqla istifadəsinə yol açır. Bu təcrübə bir sıra fortepiano məcmuələrində də müşahidə olunur. Məsələn, Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının yetirmələri olan tanınmış pianoçu pedaqoqlar L.N.Yeqorova və R.İ.Siroviçin tərtib etdikləri iki hissəli “İbtidai siniflərdə fortepianoda çalmaq üçün vəsait”inin birinci hissəsində bu tip kiçik pyeslər yer alır [2]. Lakin, burada müəlliflər obrazla bağlı şeir parçalarını pyeslərin yanında vermişlər. E.Dadaşova isə mətnin sözlərini birbaşa notların aşağısında yerləşdirməklə uşaq üçün melodiyanı pianoda ifa etmək və sözlərlə oxumaq imkanı yaratmışdır ki, bu da həm pedaqoqun, həm də şagirdin işini yüngülləşdirir.

Pyeslərin həsr olunduğu poetik mətnlərin müəllifi olan Abdulla Şaiq və onun müxtəlif məzmunlu şeirləri uşaqlara yaxşı tanışdır. Bu şeirlərlə onlar hələ uşaq bağçalarında, məktəbin ilk siniflərində tanış olurlar. Bəstəkarın pyeslər məcmuəsində bu şeirləri istifadə etməsi uşaqların həyat fəaliyyətinin müxtəlif sahələ-

rini birləşdirməklə disiplinlərarası əlaqələrin qurulmasına xidmət edir və daha məqsədyönlü nəticələr almağa təkan verir.

Həcm etibarilə birinci pyesə yaxın olan səkkiz nömrəli “Qərənfil” pyesi isə bu sırada təsadüfi yer almamışdır. Çünki silsilədə pyeslərin ardıcılıq prinsipi ənənəvi olaraq asandan çətinə prinsipi ilə düzülmüşdür. Bu səbəbdən səkkizinci yerdə qərarlaşan “Qərənfil” pyesində ifaçılıq qabiliyyətinin formalaşmasında növbəti bilik və bacarıqları əhatə edən ritmik quruluş, sıçrayışlı melodik dönmələr, eləcə də daha geniş diapazon özünü göstərir. Dinamik nüanslaşma isə repriz işarəsi vasitəsilə əvəz olunur. Birinci dəfə melodiya *mp*, təkrar zamanı isə *mf* nüansında ifa olunmalıdır.

Nümunə №2 “Qərənfil”

Qə - rən - fi - ləm mən,
Sap - la - ğı - ya - şıl,
mp(mf)

Gö - zəl - gü - ləm mən;
Bir - sün - bü - ləm mən.

İkinci sırada qərarlaşan “Xoruz” pyesi müəllim və şagirdin ansambl ifası üçün nəzərdə tutulmuşdur. Bu təcrübə musiqi məktəblərində fortepiano tədrisinin ilk mərhələsində geniş tətbiq edilir. Ansambl ifasının ilk zamandan mənimsənilməsi musiqi ifaçılığının bütün sahələri üçün vacib sayılır. Forteplano ansamblalarının ifası musiqi təhsilinin bütün mərhələlərində nəzərdə tutulur. Lakin, alətlə yenicə tanış olan uşaqlar üçün bu, həm də maraqlı və əyləncəli xarakter daşıyır. Kiçik ansambların ifası şagirdin dərəcə marağını artırmaqla yanaşı, onun ritm hissiyyatını gücləndirir, tərəf müqabilini dinləmək bacarığını formalaşdırır. “*Ansambl musiqi ifaçılığı şagirdin bütün bacarıq kompleksinin inkişafı üçün böyük potensiala malikdir: musiqi eşitmə qabiliyyəti, yaddaş, ritm hissi, hərəkət-motor bacarıqları inkişaf edir; musiqi dünyagörüşü genişlənir; bədii zövq, üslub, əsərin forması ilə bağlı anlayış və dərkedilmə formalaşır və tərbiyə olunur*” [4]. Bir pianoçu kimi bu cəhətləri yaxşı bilən E.Dadaşova fortepiano silsiləsində həm də pedaqoji yanaşma nümayiş etdirir.

Pyes üç cümlədən qurulmuş period formasındadır. Birinci cümlə dörd xanədən ibarətdir və burada şagird hər iki əllə, müəllim isə yalnız sol əllə ifaya başlayır. Müəllimin partiyası şagirdin sağ əllə ifa etdiyi melodiyanın bir oktava aşağı yüksəklikdə təkrarından ibarətdir. Şagirdin sol əldə ifa etdiyi ostinato isə daha çox ritmik dəstək kimi çıxış edir. Birinci cümlədə şagirdin ifası daha çox seçilir və ön plana çıxır. Silsilənin ikinci pyesindən bəstəkar melodik materialın diapazonunu genişləndirir və artıq ikinci oktavanın notlarından istifadə edir.

İkinci cümlədə müəllimin partiyası ön plana çıxır və şagird hər iki əldə ostinato ifasını davam etdirir. Cümlənin sonunda isə şagirdin partiyası yalnız oxumaqla yekunlaşır. Müəllimin partiyasında yer alan sekondalı səslənmələr isə xoruzun banlamasını xatırlatmaqla emosional təsir bağışlayır. Burada verilən dinamik yüksəlmə *f* işarəsi ilə vurğulanır. Cümlənin həcmi də kənar cümlələrdən fərqlənir ($4x+8x+4x$).

Nümunə №3 “Xoruz”

Sonuncu cümlənin quruluşu ikinciye bənzəsə də, daha sadələşmiş variantdadır. Burada şagirdin ostinatolu ifası “do” səsi üzərində davam etdirilir. Müəllimin partiyası isə son üç xanədə birinci cümlənin mövzunu xatırlatmaqla pyesi yekunlaşdırır.

Silsilənin növbəti pyesi “Göyərçin” adlanır. Bu pyes solo ifa üçün yazılmışdır. İki cümlədən ibarət təkrar quruluşlu ($5x+5x$) period formasındadır. Birinci cümlə sağ əldə, ikinci isə sol əldə ifa olunur. İkinci cümlənin sonluğunda bəstəkar *ritenuto* təəssüratı yaratmaq üçün pauzalardan istifadə edir. Övvəlki pyesə nisbətən burada daha sadə ifaçılıq tələbləri qoyulur və birinci siniflərin şagirdləri bu pyesi tədrisin ilk aylarında asanlıqla öyrənə bilər.

“Bahar nəğməsi” adlanan növbəti pyesdə isə bir qədər diqqətin cəmləşməsi tələb olunur. Bu da poetik mətnin sağ və sol əlin partiyaları arasında bölüşdürülməsi ilə bağlıdır.

Nümunə №4 “Bahar nəğməsi”

Moderato

Bəstəkar keçidi xətlərlə göstərir. Musiqi mətni isə “do-fa” kvarta sıçrayışı ilə ostinato şəkildə verilmişdir. Poetik mətndə “Novruz” bayramının əsas atributu olan Səməni tərənnüm olunur. Bu mətn uşaqlara çox yaxşı tanışdır. Nəticədə şagird onu əzbərdən oxumağı da bacara bilər. Kvarta intonasiyası isə özündə bir növ xalq musiqisinə işarə kimi qəbul oluna bilər. Pyesdə əsas çətinlik metro-ritmik baxımdan hiss olunur. Belə ki, ilk kvarta çərəklərlə, növbəti isə yarım notlarla ifa olunur və bu ardıcılıq pyesin sonuna qədər davam edir. Melodiyanın xarici ilə başlanması, şagirdin 3/4 metr ölçüsünü hiss etməsi və dəqiq riayət etməsi pyesin məhz bu ifaçılıq tapşırığına əsaslandığını göstərir. İki cümləli periodda quruluş daha çox poetik misraların dəyişməsi ilə fərqlənir. Burada həm də Novruz bayramında söylənən bayatıların rəçitativ-deklamasiyalı üslubu da hiss olunur.

Ritmik tapşırıqların həlli özünü silsilənin “Təmizlik” adlanan növbəti pyesində də göstərir. Burada məsələnin qoyuluşu melodiyanın sağ və sol əldə bölüşdürülməsi ilə həll edilməlidir. Notun üzərində bəstəkarın xüsusi “diqqətli saymaq” qeydi də yer alır. Maraqlıdır ki, bəstəkar not yazısında vokal partituraya müraciət etmiş və hər hecaya düşən səsləri vokal qaydası əsasında yazmışdır. Pyes sanki iki səslə xor üçün yazılmış miniatürləri xatırladır.

Nümunə № 5 “Təmizlik”

4 **Moderato**

The musical score is written for two voices (Soprano and Alto) and piano accompaniment. The tempo is marked 'Moderato' and the time signature is 3/4. The lyrics are: 'ca, ca, Sil-dim di - şi - Sə-hər du-run- Ə-lim-də fir- Bil-dim i - şi - mi,'. The piano part consists of a continuous eighth-note accompaniment.

Fortepiano üçün tədris vəsaitlərində belə pyeslərin ifasında əvvəlcə melodiyanın səslə oxunmasını, yadda saxlanmasını, daha sonra fortepianoda müəllimlə birlikdə və ya solo şəkildə ifa edilməsi tövsiyə olunur [5, s.17].

Silsilənin altıncı pyesi “Yağış” yeni tonallığın verilməsi ilə səciyyəvidir. Bu pyesin ifası şagirdin ilk diyezli qamma G-dur, major qamması ilə tanışlığını təmin edir. Paralel olaraq musiqi nəzəriyyəsi və solfecio dərslərində qammanın səssirasını öyrənən pianoçular bu əsərlə həm də onun intonasiya aləminə varmış olur. Hər iki əlin ifasında qammanın əsas pərdələri və xüsusilə tonikanın vurğulanması müşahidə olunur. Gördüyümüz kimi, bəstəkar qammanın işarəsini açar qarşısında göstərmir, onu notun yanında yazmaqla, sanki yaddaşa vizual olaraq daha yaxşı həkk olunmasına çalışır.

Silsilənin yeddinci pyesi “At” adlanır. Uşaqların sevimli obrazı pyesdə əsas etibarilə atın qaçışını əks etdirən stakkatolu ifa ilə təsvir olunmuşdur. Pyesin musiqi məzmununda müəyyən məsafələrə interval sıçrayışları hər iki əlin partiyasında verilmişdir. Xüsusilə, kvinta intervalının dəfələrlə təkrarlanması müşahidə

edilir ki, bu da uşaqların müəyyən intonasiyaları yadda saxlamasına xidmət edir. 15 xanədən ibarət kiçik pyesin həcmi təkrarlanan motivlərin hesabına genişlənsə də, forma etibarilə 8+7 xanədən ibarət iki cümləli periodu əmələ gətirir.

Nümunə №6 “At”

Moderato

Tam kadans kimi özünü göstərən “lya” səsi həm birinci, həm də ikinci cümlənin sonunda yer alır. Birincidə sekondalı intonasiya sual təəssüratı yaratsa da, ikinci cümlənin sonunda kvarta intonasiyası bir qədər rast məqamına xas kadansları xatırladır. Obrazlı ifanı gücləndirmək üçün son xanələrdə at ayaqlarının səsinə bənzəyən səs çıxarma göstərişi də uşaqlar üçün ifa prosesinin maraqlı və əyləncəli olmasına hesablanmışdır.

Əvvəldə qeyd etdiyimiz “Qərənfil” pyesində isə bəstəkar sanki tonika cazibəsini bir qədər aradan qaldırır, belə ki, pyesin ilk ibarəsi “sol” səsinə tamamlanır, ikinci ibarəsi isə birincisinin variantlı təkrarı kimi səslənir və “lya” səsinə yekunlaşır. Bu pyes qısa sekvensiya kimi də maraqlıdır.

“Top oyunu” pyesində şagird ilk dəfə interval səslənməsi ilə tanış olur. Əvvəlki pyeslərdə bəstəkar əsasən eyni ifadəni növbəli və yaxud unison şəkildə müxtəlif əllərdə səsləndirməyə üstünlük verir. Bu pyesdə isə biz tersiya və kvinta intervallarının istifadəsini müşahidə edirik.

Nümunə № 7 “Top oyunu”

Atılıb düşən topun obrazını yaratmaq üçün tətbiq edilən stakkatolar şagirdin yeni barmaq toxunuşu ilə tanışlığını təmin edəcəkdir. Pyesin sonunda bəstəkar *accelerando* – temp göstəricisini qeyd etmişdir. Bu nüansların göstərilməsi yeni ifa üsullarının mənimsənilməsinə təkan verir. Sonuncu xanədə bir əldə iki səsin birlikdə ifası da bu sıraya daxil ola bilər. Beləliklə, interval, akkord səslənmələrinə hazırlıq başlanır.

10 sayılı “İt” pyesində hər əl üçün fərqli partiyaların yazılması ilkin təcrübələrə start verir. Bu pyesdə artıq tersiya, kvarta və seksta intervallarının harmo-

nik səslənməsini eşitmək mümkündür. Açar işarəsi qoyulmasa da, bəstəkar melodiya F-dur tonallığının səssirasını göstərmişdir. Diapazonun genişlənməsi də tədricən baş verir və melodiya artıq oktava çərçivəsində təşkil olunur. Bəzən bu münasibətlər sağ və sol əldə unison səslənmələr sayəsində yaranır. Pyesdə şagird həm də ilk dəfə bas açarı ilə tanış olur. Sonuncu xanədə sol əldə ifa edilən “fa” səsinin önündə bas açarı qoyulmuşdur. Bu ilkin tanışlıq növbəti pyesdə davam etdirilməsə də bəstəkar ansambl əsəri verməklə, müəllimin partiyasında bas açarının notlarından istifadə edir və bununla da şagird bu registrin tembr boyaları ilə tanış olmağa imkan tapır.

“Kəpənək” adlı 11-ci pyes ansambl ifası üçün yazılmışdır. Bundan əvvəlki ansambl (№ 2 “Xoruz”) nisbətən burada müəllimin partiyası daha mürəkkəb və iri həcmli. Pyesdə diqqəti cəlb edən əsas məqam isə 6/8 metrinin tətbiqi, eləcə də xanələrdə həm 6/8, həm də 3/4 ritmik qruplaşmaların yer almasıdır. Məlumdur ki, bu cür ardıcılışma xalq musiqi nümunələri üçün olduqca xarakterikdir. Xalq musiqi janrlarından və onlara xas olan səciyyəvi cəhətlərdən bəhrələnmək E.Dadaşovanın yaradıcılığı üçün xarakterikdir. Bəstəkar azyaşlı pianoçunu bu pyes vasitəsilə xalq mahnılarına xas olan ritmik xüsusiyyətlə tanış etməyə nail olmuşdur.

Nümunə № 8 “Kəpənək”

Mə-nəm qa - naq - lı çi - çək,
Müəllim partiyası

A - dım i - sə kə - pə - nək.

Pyesdə artıq minor səslənməsi və e-moll qammasının pərdələri ilə tanışlıq baş tutur. Müəllimin partiyasında verilən akkord quruluşunda üçsəslilər, septakkordlar və onların paralel hərəkəti həm də şagirdin partiyasını ritmik cəhətdən dəstəkləyən müşayiət xətti yaradır. Güman etmək olar ki, bəstəkar bu dəstəyi məqsədyönlü şəkildə vermişdir. Çünki, birinci sinif şagirdi üçün iki müxtəlif metr ölçüsünə məxsus ritmik qruplaşmaların ardıcıl ifasını səlis şəkildə həyata keçirmək bir qədər çətin ola bilər. Bu səbəbdən, müəllimin partiyası da ritmik cəhətdən şagirdlə eynilik təşkil edərək bu prosesi sanki yüngülləşdirməyə xidmət edir. Kiçik diapazonu əhatə edən melodiya kvarta sıçrayışı və minor qammasının 7-ci pilləsinin natural şəkildə verilməsi, eyni zamanda, tonikaya keçidi ilə sə-

ciyyəvi son kadans E.Dadaşovanın bu pyesdə şur məqamına istinad etdiyini deməyə əsas verir. Əlbəttə, bəstəkar bu cəhdi daha sadə və uşaqların qavraya biləcəyi səpkidə həyata keçirmişdir. Bununla belə, pyes şagirdin milli məqam intonasiyalarla ilk tanışlığına imkan yaradır. Kiçik miniatür xalq yaradıcılığında yer alan uşaq mahnılarının xarakterində bəstələnmişdir.

Silsilənin növbəti pyesində (№ 12 “Arı”) bəstəkar yenidən ostinatoya müraciət edir. Burada sağ əlin partiyası şagirdə, sol əlin partiyası isə müəllimə həvalə edilmişdir. Hər iki əlin partiyasında səslənən iki xanəlik motiv pyes boyu bir neçə dəfə təkrar edilir. Şagird üçün yeni təcrübə isə motivləri əmələ gətirən səslərin həm natural, həm də alterasiyalı variantda eşidilməsidir və bəstəkar bu səsləri birgə səslənmədə verir.

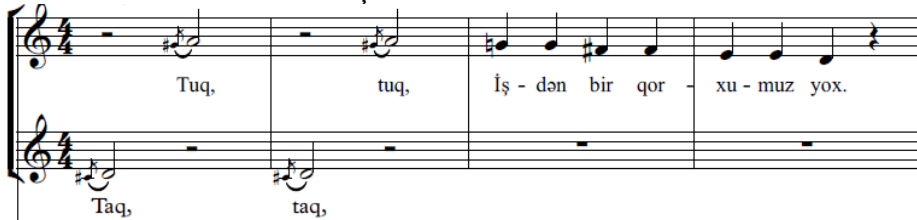
Nümunə № 9 “Arı”



Xromatik səslərdən yaranan sekundalar vasitəsilə şagird ilk dəfə dissonans səslənmə ilə tanış olur. Buna görə, ifa zamanı çətinlik törənməməsi üçün bəstəkar şagirdə yalnız sağ əlin partiyasını həvalə edir.

Əgər “Arı” pyesində D-dur tonallığının əsas işarələrinin tətbiqi xromatik səslərlə bir qədər ötürülürdüsə, növbəti “Balaca dəmirçilər” (№ 13) pyesində bəstəkar bu qammanı aydın şəkildə göstərir. Lakin pyesin təcrübə əhəmiyyəti bununla bitmir. Belə ki, çəkicin səsinə imitasiya edən qısa forşlaqların tətbiqi şagird üçün yeni işarələrin və ifa üsullarının kəşfi ilə əlaqədardır. Bu ifa üsulu şagirdin gələcək mərhələlərdə ifa edəcəyi mürəkkəb əsərlər üçün mühüm əhəmiyyət daşıyır.

Nümunə № 10 “Balaca dəmirçilər”



Birinci dörd xanəlik cümlənin dəfələrlə təkrarlanması da bu vərdişin əmələ gəlməsinə xidmət edir. Pyes ansambl ifası üçün nəzərdə tutulur. Müəllimin partiyasında qısa forşlaqlı notların dəfələrlə təkrarlanması da yeni ifa üsulunun şagirdin yaddaşına hopmasını təmin edir.

“Keçi” (№ 14) adlı pyesdə bəstəkar şagirdi *fermato* ilə tanış edir. Bu işarə pyesdə iki yerdə təsadüf edilir. Bundan başqa dinamik nüansların da müxtəlif növləri (*crescendo*, *diminuyendo*, *f*, *accen*) not üzərində qeyd olunur.

“Bülbül” adlı 15 sayılı pyesdə ansambl ifası nəzərdə tutulsa da, müəllimin partiyası daha sadə və obrazın təsvirinə yönələn quruluşu ilə seçilir. Burada quşun oxumasını imitasiya edən qısa forşlaqlı notlar həm şagirdin, həm də müəllimin partiyasında verilmişdir.

“Bənövşə” pyesində bəstəkar ilk dəfə olaraq akkord birləşməsi vermişdir. Əvvəlcə sol əlin partiyasında verilən bu akkord birləşməsi əslində ardıcıl yerləşən üç səsin (do-re-mi) birgə səslənməsini ehtiva edir. Daha sonra eyni tərkib (ikinci oktavada) növbəti cümlədə sağ əllə ifa edilir. Bu cümlənin ikinci ibarəsində isə iki əllə qamma ifasında bənzəyən kiçik passaj da verilmişdir. Xüsusilə sol əldə keçən tetraxordun yenidən geri dönüşündə verilməsi artıq iki əlli ifanın nisbətən mürəkkəb quruluşunu nəzərdə tutur. Miniatürün üçüncü cümləsində bəstəkar melodiya və harmonik müşayiəti əhatə edən faktura tipini tətbiq edir. Burada sol əlin partiyası müşayiət mövqeyini yerinə yetirərkən, sağ əl əsas melodiyanı ifa edir.

Nümunə №11 “Bənövşə” pyesi



Silsilənin sonuncu nömrəsi ansambl pyesidir. “Şaxta baba” adlanan miniatürdə əsas obrazın çatdırılması üçün bəstəkar şagirdin partiyasını bas açarında, kiçik oktavada verir. Bununla yanaşı, müəllimin partiyasını təşkil edilən punktirli səkkizliklər sanki onun addımlarını xatırladır. Uşaqların sevimli obrazı olan Şaxta baba bu miniatürdə öz möhtəşəmliyi və əzəməti ilə göstərilir. Mətnin ifasını isə şagirdə görə onun səs diapazonuna uyğun olaraq həyata keçirmək olar. Bu pyes həm də yeni ritmik ölçü ilə (punktir ritm) tanışlığa imkan yaradır. Punktirli notlar müəllimin partiyasının əsasını təşkil etsə də, eyni ibarələrin ostinatolu səslənməsi bu ritmik quruluş haqqında təsəvvürü yetərli şəkildə formalaşdırmış olur. Bu həm də, şagirdin ifa zamanı ölçüyə diqqət etməsini tələb edir, onun ritm hissiyyatını möhkəmləndirir.

Nəticə

İlk siniflərdə şagirdlər hər bir əsəri ifa edərkən həm də xeyli informasiya alır, yeni məlumatlar əldə edir. Bu cəhət təhsilin ilk ili üçün də səciyyəvidir. E.Dadaşovanın silsiləsində hər bir pyes şagirdə həm də qamma, dinamik işarələr, temp, ritm, metr, müxtəlif ifa üsulları (fermato, liqa, forşlaq, stakkato və s.) haqqında məlumat almağa imkan verir. Pedaqoq bu haqda şifahi məlumat və biliklər verməklə yanaşı, onu praktik olaraq ifa edərək göstərir. Bu pyeslər şagirdin musiqi nəzəriyyəsi və solfecio fənlərindən əldə etdiyi biliklərin ardıcılıq prinsipinə uyğun verilmişdir. Məsələn, pyeslərin tonallığı sadədən mürəkkəbə prinsipi ilə

qurulur. Bəstəkar bu cəhəti nəzərə alır və qamma, major, minor, interval, üçsəsli və s. səslənmələrini tədricən miniatürlərə daxil edir. Proqramlı pyeslərdə obrazın formalaşmasına xidmət edən dinamik boyalar, ritm, temp göstəriciləri, eləcə də yeni ifa üsulları həm də yeni bilgilərin əldə edilməsinə, ifaçılıq vərdişlərinin formalaşmasında xidmət edir. Bununla da bəstəkar pyeslərin ardıcılıq prinsipini daha çox tədris prosesi ilə uzlaşdırmağa nail olmuşdur. Qeyd etmək lazımdır ki, Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano üçün bəstələnmiş uşaq silsilələrində poetik mətnin ifası ilə səciyyəvi olan nümunələr ilk dəfə E.Dadaşova tərəfindən yazılmışdır və öz təcrübi əhəmiyyəti ilə tədris proqramında uğurla tətbiq edilir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Azərbaycan musiqi tarixi II cild. (Tər.Z.Səfərova). B.: Elm, 2017, 584 s.
2. Yeqorova L.N., Siroviç R.İ. İbtidai siniflərdə fortepianoda çalmaq üçün vəsait. B.: Şirvanəşr, 2004, 158 s.
3. Seyidov T.M. XX əsrin Azərbaycan fortepiano mədəniyyəti: pedaqogika, ifaçılıq və bəstəkar yaradıcılığı. B.: Təhsil, 2016, 336 s.

Rus dilində

4. Гуськова К.Б. Ансамблевая игра на занятиях по фортепиано. Россия, 2017. URL:https://olimpiada.melodinka.ru/publications/pub_144.html
5. Кувшинников Н.Н., Соколов М.Г. Школа игры на фортепиано. М.: Музыка, 1964, 140 с.

Улькар САФАРОВА
Магистрант АНК

ФОРТЕПИАННЫЙ ЦИКЛ ЭЛЬНАРЫ ДАДАШОВОЙ «ДЕТЯМ»

***Аннотация:** Представленная статья посвящена анализу фортепианной серии «Детям» композитора Эльнары Дадашовой. С данной целью в комплексе рассматриваются тональность, форма, образность и поэтические аспекты пьес, входящих в цикл. В результате исследования выявлено, что динамические оттенки, ритм, темповые характеристики, а также новые приёмы исполнения, способствующие формированию художественного образа, одновременно служат средством освоения новых знаний и формирования исполнительских навыков. Тем самым композитору удалось более полно соотнести принцип последовательности пьес с процессом обучения.*

***Ключевые слова:** композитор, Эльнара Дадашова, фортепиано, обучение*

Ulker SAFAROVA
Master student of ANC

ELNARA DADASHOVA'S "FOR CHILDREN" SERIES

***Abstract:** This article provides an analysis of Elnara Dadashova's "For Children" series. The study examines key aspects such as tonality, form, imagery, and poetic*

elements present in the pieces. The analysis reveals that the dynamic colors, rhythmic patterns, tempo markings, and innovative performance techniques used in the compositions not only serve to create vivid imagery but also contribute to the development of new skills and performance habits. Through these techniques, the composer successfully integrates the educational value of the pieces with their artistic depth, balancing the pedagogical and expressive aspects of the works.

Keywords: *composer, Elnara Dadashova, piano, pedagogy, music education*

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, AMK-nın professoru Cəmilə Mirzəyeva
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, AMK-nın professor Jalə Qulamova

Məleykə ADGÖZƏLLİ

AMK-nın II kurs magistr tələbəsi

Elmi rəhbər: Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə

doktoru, professor Lalə Hüseynova

Ünvan: Yasamal ray., Ə.Ələsgərov küç. 7

E-mail: meleykehtiram1992@gmail.com

DOI: 10.62440/AMK2025-2.s.84-96

FAİQ ÇƏLƏBİNİN TƏDQIQATLARINDA MUĞAM DƏSTGAHININ STRUKTUR FUNKSIONALLIĞINA DAİR

Xülasə: *Məqalədə professor Faiq Çələbinin “Dəstgahın morfolojiyası” tədqiqatında ortaya qoyduğu Azərbaycan muğam dəstgahının struktur və funksional modeli təhlil olunur. F. Çələbi dəstgahı janrlarası funksional sistem kimi təqdim edir. Məqalədə həm muğam (maye, guşə, bərdəşt, ayaq və s.), həm də qeyri-muğam (dibacə, təsnif, rəng, zərbi muğam) komponentlərin dramaturji və morfoloji funksiyaları izah edilir. Vurğulanır ki, Çələbinin araşdırması muğamın elmi əsaslarla sistemləşdirilməsinə mühüm töhfədir.*

Açar sözlər: *Muğam, dəstgah, Faiq Çələbi, morfoloji model, struktur-funksional analiz, janrlarası modulyasiya, musiqi dramaturgiyası*

Azərbaycan muğam sənəti əsrlər boyu şifahi ənənə ilə qorunub saxlanılan və nəsil-dən-nəslə ötürülən milli musiqi mirasımızın mühüm qoludur. Muğamın ən geniş yayılmış forması olan dəstgah, uzun illər boyu musiqiçilər tərəfindən daha çox praktiki təcrübəyə əsaslanaraq təqdim olunmuş, onun nəzəri əsasları isə yalnız XX əsrin ortalarından etibarən sistemli şəkildə tədqiq edilməyə başlanmışdır. Bu baxımdan, Azərbaycan musiqi elminin inkişafında özünəməxsus yeri olan muğamşünas alim Faiq Çələbinin nəzəri düşüncələri və elmi araşdırmaları böyük maraq doğurur.

Faiq Çələbi Azərbaycan musiqi elminin görkəmli nümayəndələri – Üzeyir Hacıbəyli, Bülbul, Əfrasiyab Bədəlbəyli kimi klassiklərin yaratdığı elmi məktəbin davamçısı olmaqla yanaşı, özünəməxsus yanaşma tərzini və nəzəri baxışları ilə də fərqlənmişdir. Onun elmi fəaliyyəti, əsasən, milli musiqi düşüncəsinin təhlili, muğamın strukturu, məzmunu və tarixi inkişaf yollarının öyrənilməsinə yönəlmişdir ki, bu da onu Azərbaycan muğamşünaslığının əsas simalarından birinə çevirmişdir.

Ənənəvi təsəvvürlərə görə, dəstgah bir neçə muğam şöbəsi və guşələrinin müəyyən ardıcılıqla bir-birinə bağlı şəkildə ifa olunmasından ibarət silsilə şəklində başa düşülür. Bu yanaşma əsasən ifaçılıq praktikasına əsaslanır və musiqi quruluşunun funksional və dramaturji tərəflərini tam mənada izah etmir. Bu boş-

luğu doldurmaq məqsədilə Faiq Çələbi özünün “Dəstgahın morfolojiyası” adlı doktorluq dissertasiyasında muğam dəstgahını yeni elmi-nəzəri çərçivədə təqdim etmişdir. Qeyd etmək lazımdır ki, dissertasiya rus dilində yazılmış və 2009-cu ildə Sankt-Peterburqda, Federal Dövlət Elmi-Tədqiqat Mədəniyyət İnstitutu – Rusiya İncəsənət Tarixi İnstitutunda uğurla müdafiə edilmişdir. Faiq Çələbi bu işinə görə musiqi sənəti üzrə sənətşünaslıq doktoru elmi dərəcəsinə layiq görülmüşdür. İşin dili və təqdimat forması tədqiqatın beynəlxalq akademik çevrələrdə daha geniş yayılmasını təmin edir.

F.Çələbi dəstgahı sadəcə ardıcıl muğam şöbələrinin cəmi kimi deyil, janrlararası keçidlər və funksional əlaqələr əsasında qurulan morfoloji model şəklində araşdırmışdır. Bu məqalədə əsas məqsədimiz Faiq Çələbinin dəstgah anlayışını ənənəvi yanaşma ilə müqayisə etmək, onun nəzəri modelinin yeniliklərini üzə çıxarmaq və bu modelin Azərbaycan muğamşünaslığında yaratdığı elmi transformasiyanı qiymətləndirməkdir. Araşdırmanın aktuallığı həm də muğam sənətinin çağdaş elmi metodologiyalarla təhlilinə olan ehtiyacdən, bu sahədə nəzəri bazanın möhkəmləndirilməsi zərurətindən və muğam tədrisinin akademikləşdirilməsi prosesindən qaynaqlanır.

Mir Möhsün Nəvvab tərəfindən 1884-cü ildə yazılmış “Vüzuhül-ərqam” musiqi risaləsində “muğam” termini janr kateqoriyası kimi deyil, daha çox melodik quruluşun adı kimi təqdim olunur. Bununla belə, həmin risalədə “dəstgah” termini artıq musiqi janrı səviyyəsində yeni bir forma kimi qeyd edilir. Bu fakt, XIX əsrin ortalarından başlayaraq Azərbaycan musiqi təcrübəsində dəstgahın tədricən yeni bir janr formasına çevrildiyini və XX əsrin əvvəllərində bunun “muğam dəstgahı” şəklində terminoloji sabitlik qazandığını göstərir [3].

Bu baxımdan Üzeyir Hacıbəyli də “Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında” məqaləsində muğam və dəstgah terminlərinin sonradan musiqi sözlüyünə daxil olduğunu vurğulayır. O qeyd edir ki, “məqamat və dəstgahlardan ən məşhur və müstəməlləri: “Rast”, “Mahur”, “Şur”, “Çahargah”, “Segah”, “Kabili”, “Bayatı-Şiraz”, “Bayatı-Kürd”, “Bayatı-Qacar” və sairədir. Qədim musiqarlar bunların hamısına məqam və dəstgah deməyib də, bəzilərini “guşə”, “şöbə” ya “avaz” adlandırır” [2, s. 184].

Bu sitat açıq şəkildə göstərir ki, bugünkü “dəstgah” anlayışı əvvəlki dövrdə ya ümumiyyətlə istifadə olunmurdu, ya da müxtəlif adlarla ortaya çıxırdı. Terminlər zamanla dəyişmiş, fərqli elmi və praktik məzmunlar qazanmışdır. Məhz bu səbəbdən, muğam və dəstgahın struktur və funksional əsaslarının müasir elmi çərçivədə yenidən nəzərdən keçirilməsi zərurəti meydana çıxmışdır.

Muğam sənətində hər bir muğam nümunəsi şifahi-peşəkar ənənəyə əsaslanan klassik musiqi janrının müstəqil təəcəssümüdür. Bu musiqi formaları yalnız melodik quruluş baxımından deyil, həm də fəlsəfi və estetik məzmununa, müəyyən məqam sisteminə, tonallıq xüsusiyyətlərinə və kadanslarla tamamlanan formalarına görə fərqlənir. Hər muğam öz adına, daxili məntiqinə və musiqi dramaturgiyasına malik olaraq bütöv bir əsər kimi qəbul edilir.

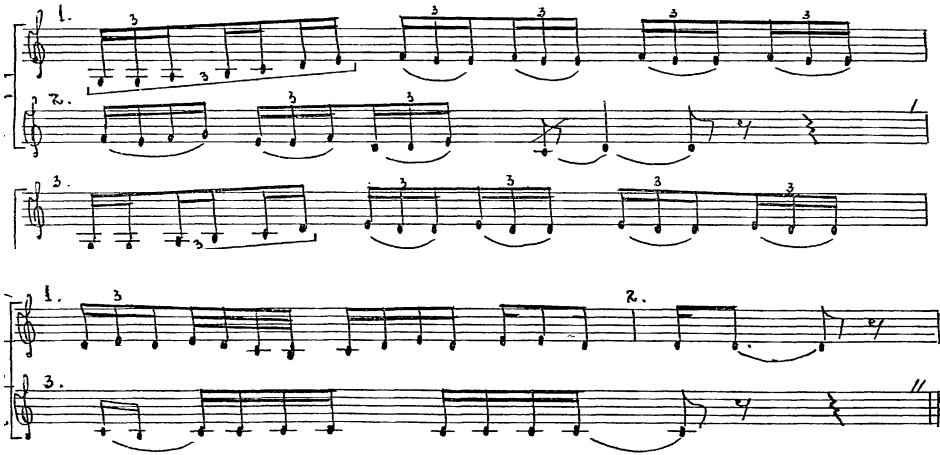
Dissertasiyanın “Muğamın morfologiyası” adlı II Fəslində muğam janrını yalnız musiqi materialı kimi deyil, canlı və daim inkişaf edən musiqi orqanizmi kimi dərk etmək mümkündür [5, s. 60]. Bu yanaşma muğamın daxili quruluşunun – morfoloji və sintaktik xüsusiyyətlərinin – öyrənilməsinə zəruri edir. Tədqiqat prosesində muğamın həm improvizasiya prinsipləri, həm də forma quruculuğu qanunauyğunluqları tədricən üzə çıxarılır.

Faiq Çələbi muğamın struktur vahidlərini araşdırarkən “kiçikdən böyüyə” prinsipini rəhbər tutaraq ilk növbədə avaz anlayışını önə çəkir. Avaz – məqam sisteminin dayaq pillələri ətrafında yaranan qısa melodik ifadələr, musiqi fikrinin təməl elementləri kimi çıxış edir. Bu məxsusi “muğam motivləri” – tədricən bir-birinə bağlanaraq tamamlanmış musiqi fikrini yaradır. Muğam terminologiyasında bu melodik ifadələrə avaz (sözün mənası – “səs”), onların cəm halına isə avazlar deyilir. Avazlar qısa və ya uzun ola bilər və onların hər biri müəyyən tamlıq və müstəqillik daşıyır. Bu müstəqillik avazlar arasında *sezura* (fasilə) ilə müşayiət olunur – bəzən bu fasilələr cüzi və yalnız “daxili musiqi düşüncəsində” hiss olunur.

Avazların ardıcılışması musiqi fikrini inkişaf etdirir və bu ardıcılıq ladin əsas dayaq pilləsində tamamlanan tam musiqi epizodu – guşə ilə nəticələnir. Guşə həm məzmun, həm də struktur baxımından müstəqil və tamamlanmış struktur vahidi kimi çıxış edir. Onun daxili quruluşu isə iki hissədən – cümlələrdən ibarətdir. Beləliklə guşə cümlələrdən, cümlə isə avazlardan ibarət olur. İlk cümə sual xarakteri daşıyır və dayaq pərdəsində dayanaraq *sezura* ilə bitir. Ardınca gələn ikinci cümə bu sualın cavabı funksiyasını daşıyır və kadans çevrilmələri ilə əsas dayaqda tamamlanır. Muğam nəzəriyyəsində bu sual–cavab prinsipi “sual – cavab” termini ilə ifadə olunur və həm cümlə, həm də guşə səviyyəsində muğamın əsas dramaturji strukturunu formalaşdırır. Əgər bu prinsip pozularsa – yəni musiqi fikri əsas dayaqda tamamlanmazsa – bu, muğamın natamamlığı kimi qəbul olunur. Belə hallarda muğam ustadları “Guşə tamam olmadı” və ya “Cümlə yarımcıq qaldı” kimi ifadələrlə ifaçının qeyri-dəqiq yanaşmasını qeyd edirlər. Bu tənqidi yanaşma muğam sənətində formanın daxili məntiqinə və ifanın dramaturji bütövlüyünə verilən önəmin göstəricisidir.



Yuxarıdakı nümunədə [5, s.63] cümlələrdən birincisi məqamın dayaq pillələrindən birində, daha dəqiq desək, əsas dayaq (do) pərdəsindən əvvəlki yuxarı giriş tonunda (re) müvəqqəti dayanıqlılıqla tamamlanır. İkinci cümlə isə cavab xarakteri daşıyaraq məqamın əsas dayaq pərdəsində (do) tamamlanır və musiqi fikrini məntiqi şəkildə yekunlaşdırır. Nəticədə, bu iki cümlənin birləşməsi ilə guşə formalaşır. Eyni halı həmin muğamdan götürülmüş ikinci guşədə də müşahidə edirik [5, s.64]. Bu cür təhlil nümunəsi artıq konkret intonasiya dramaturgiyasını göstərir.



Birinci guşəyə qayıdaraq qeyd etmək olar ki, birinci cümlə dörd avazdan, ikinci cümlə isə üç avazdan ibarətdir və beləliklə, bu guşə ümumilikdə yeddi avazdan təşkil olunmuşdur. Bəzi avazlar vardır ki, onların ixtisarı cümlənin məzmununu pozmur. Belə avazların cümləyə daxil edilməsi onun strukturunu genişləndirir və müəyyən dayaq pilləsinin rolunu bir daha vurğulamağa xidmət edir. “Üşşaq” muğamından götürülmüş birinci guşənin ikinci və üçüncü avazları məhz bu tip avazlara nümunədir. Bu cümlə artıq formanın içindəki dəyişkənliyi və variantlılığı açıqlayır.

Guşə, Faiq Çələbinin tədqiqatında müəyyən bir məqamda lokallaşmış bir-hissəli musiqi əsəri – muğamın (yəni muğam-şöbənin) əsas struktur vahidi kimi təqdim olunur. “Hər guşə ladin müxtəlif pilləsindən başlaya bilsə də, mütləq şəkildə əsas dayaq pərdəsində tamamlanmalıdır. Bu baxımdan, muğamı təşkil edən hər bir guşə “muğamın guşəsi” adlanır”. Guşəni 3 hissəyə bölərək onun quruluşunu F.Çələbiyev belə vermişdir [5, s. 66].

İlk guşə + orta guşə + sonuncu guşə

Bu, muğamın quruluşundakı başlanğıc, inkişaf və tamamlanma mərhələlərini təşkil edən funksional guşələrin bölünməsinə göstərir. Hər bir muğamın ilk və sonuncu guşəsi, istər muğam ayrıca ifa olunsun, istərsə də dəstgahın tərkibində şöbə kimi təqdim edilsin, xüsusi funksiyaya malikdir. İlk guşə giriş, sonuncu isə nəticə funksiyası daşıyır. Bu onların yalnız muğamın əvvəlində və ya sonunda yerləşməsi ilə deyil, həm də digər guşələrlə müqayisədə daha çox lakonikləşmiş

və müstəqilliyini itirmiş olması xüsusiyyəti ilə əlaqəlidir. Bu guşələrin funksiyaları dəqiq müəyyən olunmuşdur və onların melodik sahəsi sabitdir, demək olar ki, ifa zamanı dəyişməz qalır. Giriş (başlanğıc) və nəticə (sonluq) guşələri muğamın zəruri struktur komponentləri hesab olunur və ifa zamanı çox az variasiyaya məruz qalır. Əksinə, tərkib hissəli – ara (orta) guşələrin sayı dəqiq müəyyən olunmur; bu guşələr ifa şəraitindən asılı olaraq artırılı və ya azaldıla bilər. Bu məsələdə əsas rol ənənənin formalaşdırdığı musiqi zövqünə aiddir.

Muğamın birinci – giriş guşəsi adətən muğam başı və ya muğamın başı adlanır, sonuncu – nəticə guşəsi isə ayaq və ya muğamın ayağı (“muğamın sonu”) adlandırılır. Bu guşələrin müəyyənedici rolu xüsusilə vokal muğamlarda daha qabarıq şəkildə hiss olunur. Maraqlıdır ki, bu guşələr adətən sözsüz – yəni qəzəlsiz oxunur. Qəzəl əvəzinə burada “ay aman”, “ay dad”, “a yar” kimi ənənəvi nida ifadələri səsləndirilir. Üslub baxımından bu guşələr muğamın instrumental təfsirinə daha yaxındır – çünki onlar demək olar ki, eyni şəkildə instrumental ifadə də səsləndirilir.

Muğam başı və ayaq, hər biri muğamın bir növ emblemi kimi çıxış edir və bu baxımdan ayağın rolu daha həlledici hesab olunur. Bəzən xanəndə muğamı muğam başı olmadan, yəni birbaşa sözlərlə (qəzəllə) başlayaraq ifa edə bilər. Lakin bu, peşəkar mühitdə arzuolunmaz sayılır və belə bir ixtisar, sənətkarlar tərəfindən muğamın ifadə zənginliyini azaldan hal kimi qiymətləndirilir. Amma muğamı ayaq olmadan tamamlamaq yolverilməzdir. Çünki bu, ifağının savadsızlığı kimi qəbul olunur və ciddi ifa səhvi sayılır. Mahiyyət etibarilə ayaqsız muğam – muğam deyil. Burada muğamın struktur tamlığı və ifa etikasına baxımından baş və son guşələrin zəruriliyi vurğulanır.

Tədqiqatın diqqətçəkən məqamlarından biri də budur ki, Faiq Çələbi muğamın daxili quruluşunu klassik şərq poeziyasının – xüsusilə qəzəl janrının – struktur prinsipləri ilə müqayisə edir. O göstərir ki, muğamın “muğambaşı” və “ayaq” adlı funksional guşələri ilə qəzəldəki “misra” və “şəir” arasında formaca və funksional baxımdan paralellik mövcuddur. Belə ki, hər iki sənət növündə başlanğıc və sonluq sabit funksiyaya malikdir və strukturun bütövlüyünü təmin edir. Bundan başqa, muğamda guşələrin sonu əsas dayaq tonunda başa çatdığı kimi, qəzəldə də hər beytin ikinci misrası ümumi qafiyə ilə tamamlanır [5, s.80].

Çələbi bu bənzərlikləri təsadüfi hesab etmir. Onun qənaətinə görə, klassik poeziyada, xüsusilə əruz vəznində yazılmış qəzəllərdə müşahidə olunan formalaşmış struktur modelləri zamanla muğam sənətinə də təsir göstərmişdir. Beləliklə, muğamın morfoloji quruluşu yalnız musiqi məntiqi ilə deyil, eyni zamanda klassik şərq estetikası ilə də sıx şəkildə bağlıdır.

Faiq Çələbinin bu istiqamətdə apardığı tədqiqatlar muğamın strukturunu anlamaqda mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Onun yanaşması muğamı yalnız ifaçılıq prizmasından deyil, həm də musiqi düşüncəsinin elmi-analitik kontekstindən dəyərləndirməyə imkan verir.

Faiq Çələbinin araşdırmasında diqqət çəkən başqa bir fərqləndirmə də muğam guşəsi ilə dəstgah guşəsi arasındakı funksional və struktur fərqidir. Alimin fikrincə, muğam guşəsi bir muğam şöbəsinin daxilində formalaşan lokal quruluş ikən, dəstgah guşəsi bütün dəstgah miqyasında müəyyən funksiyanı yerinə yetirən və istənilən registrdə yerləşə bilən müstəqil bölmədir. Məsələn, “Dəhri” guşəsi bəm registrdə, “Xavəran” və “Müciri” miyanxanada, “Rak-Xorasani” isə zil registrdə tətbiq olunur [5, s.221].

Çox maraqlı yanaşmalardan biri də Faiq Çələbinin ustad xanəndələrin ifa praktikasına əsaslanaraq “ikibaşlı guşə” anlayışını elmə gətirməsidir. Bu tip guşələr bir bölmədən başlayıb digərinə keçid edən quruluşa malikdir və adətən bağlayıcı funksiyasını daşıyır.

Tədqiqatda müəllif bərdəşt növlərinin təsnifatını da təqdim edir. Bu təsnifat bərdəştin forma və funksiya baxımından dəyişkənliyini əks etdirir:

Genişlənmiş bərdəşt

Uzaqdan götürülmüş bərdəşt

Bəm registrli bərdəşt

Bərdəştin kiçildilmiş forması

Gəzişmə ilə Bərdəşt və ya gəzişməli bərdəşt [5, s.239-271].

Bu yanaşmalar bir daha göstərir ki, Faiq Çələbinin təqdim etdiyi dəstgah modeli yalnız janrların sadə ardıcılığı deyil, struktur, məqam və dramaturji əlaqələr əsasında qurulmuş mürəkkəb funksional sistemdir.

Faiq Çələbi muğam sənətinin janrlarını sistemli şəkildə araşdıraraq göstərir ki, dəstgah – muğam sənətinin bütün janrlarını özündə birləşdirən mürəkkəb musiqi formasıdır və bu birləşmə dəqiq müəyyən olunmuş qanunlara əsaslanır. Bu səbəbdən dəstgahın ümumi strukturunu təhlil etməzdən əvvəl, onun tərkibində yer alan əsas muğam janrları haqqında ümumi məlumat verilməsi vacibdir. Bu janrlar – 1. muğam; 2. təsnif; 3. dibaçə; 4. rəng; 5. dərnamə; 6. zərbi muğam; 7. şikəstədir. Onların hər birinin nümunələri müəyyən qanunauyğunluqla birləşərək muğam dəstgahı adlanan monumental, vokal-instrumental, çoxhissəli və tsiklik kompozisiyanı formalaşdırır. Burada əsas məqsəd, janrlararası qarşılıqlı əlaqə və dramaturji ardıcılıq əsasında funksional tamlıq yaratmaqdır. Bu məsələ ilə bağlı Ramiz Zöhrabov da qeyd edir ki, “bizim dövrümüzə gəlib çatmış öz bitkin, kamil formasında dəstgah rəngarəng məzmun və vahid məqam sisteminə malik böyük silsilə və ya çoxhissəli musiqi əsəridir. Şöbə və guşələrin, təsnif və rənglərin məntiqli prinsipi əsasında ardıcullaşması dəstgaha xas olan ümdə keyfiyyətlərdir” [4, s.144].

Beləliklə, dəstgah – təkcə muğam şöbələrinin birləşməsi deyil, müxtəlif janrların nəzəri və bədii inteqrasiyası ilə formalaşan musiqi modelidir. Qeyd etmək lazımdır ki, yuxarıda sadalanan janrlar dəstgahdan kənarda müstəqil şəkildə mövcud ola bilsə də, onların əsas funksional təyinatı məhz dəstgahın strukturunda yer almaqdır. Bu janrlar kompleks şəkildə birləşərək xüsusi bir musiqi kom-

pozisiyası – muğam sənətinin ən yüksək forması sayılan dəstgah janrını meydana gətirir. Beləliklə, janrlarası qarşılıqlı əlaqə nəticəsində formalaşan muğam dəstgahı xüsusi bir musiqi kompozisiyası kimi çıxış edir. Dəstgah janrı Azərbaycan muğam sənətinin zirvəsi hesab olunur və artıq qeyd edildiyi kimi, onun əsasını təşkil edən, funksional-struktur mahiyyət daşıyan əsas komponentlər muğamlardır. Onlar olmadan dəstgah anlayışı ümumiyyətlə mümkün deyil.

Dəstgah bir neçə (təxminən 5-10) müxtəlif, lakin məqam əsaslarına görə yaxın və oxşar olan, həcmi baxımından böyük və ya kiçik muğamları özündə birləşdirir. Dəstgahın tərkibinə daxil olan və onun forma quruculuğunda iştirak edən hər bir vokal-instrumental muğam, həmin dəstgahın muğam bölməsi (başqa sözlə, hissəsi) olur. Bu muğamlar həm janr mənasında “muğam”, həm də özünəməxsus adı ilə (məsələn, “Muxalif”, “Hicaz” və s.) tanınmaqla yanaşı, əlavə olaraq ümumi funksional anlayış olan “şöbə” adını da alır.

“Şöbə” termini ümumi funksional ad kimi qəbul edilir, çünki bu termin dəstgahın tərkibindəki bütün muğamlara aiddir və onların eyni funksiyanı yerinə yetirdiyini göstərir. Beləliklə, dəstgah daxilində “muğam” (M) eyni zamanda “şöbə” (Ş) deməkdir.

Dəstgahın strukturunda şöbələr müəyyən ardıcılıqla düzülür və onların hər birinin funksional rolu vardır. Birinci şöbə “Bərdaşt”, ikinci “Maye”, sonuncu isə “Ayaq” adlanır. Bu adlar həm musiqi dramaturgiyasını, həm də məqam-melodiya əsaslı gərginlik-qapanış prinsipini əks etdirir.

Dəstgahın əvvəlində bərdaştdan əvvəl dərəməd ifa edilir. Bəzi hallarda isə onu dibaçə əvəz edir. Muğamlar arasında, yəni dəstgahın şöbələri arasında rənglər (r) ifa olunur və bu baxımdan dəstgahın tərkibindəki rənglərin sayı, muğam-şöbələrin sayı ilə bağlıdır. Birinci rəng maye (M) şöbəsindən sonra, sonuncu rəng isə sonuncu (kulminasiya xarakterli) şöbə ilə ondan əvvəlki (prekulminasiya) şöbə arasında ifa edilir. İstənilən rəng təsniflə əvəz oluna bilər. Bu geniş həcmli, vokal-instrumental və tsiklik kompozisiyanın əsas və əlavə komponentlərini əks etdirən dəstgah sxemi aşağıdakı kimidir [5, s.107]:

$$\begin{array}{ccccccc} \text{Д} = \text{Д-Д} + \text{Б} \text{ (III)} + \text{М} \text{ (III)} + \text{р} + \text{М} \text{ (III)} + \text{р} + \text{М} \text{ (III)} + \\ \text{(Д-Б)} & & \text{(Т)} & & \text{(Т)} & & \\ \text{р} + \text{М} \text{ (III)} + \text{р} + \text{М} \text{ (III)} + \text{р} \dots + \text{М} \text{ (III)} + \text{А} \text{ (III)} & & & & & & \\ \text{(Т)} & & \text{(Т)} & & \text{(Т)} & & \end{array}$$

F.Çələbiyevin doktorluq dissertasiyasının mühüm novatorluqlarından biri də dəstgahda yer alan qeyri-muğam komponentlərin (dibaçə, təsnif, rəng, zərbi muğam, dərəməd və s.) əhəmiyyətinin və funksional yükünün IV fəsildə ayrıca araşdırılmasıdır [5, s.325]. Müəllif sübut edir ki, bu komponentlər yalnız mu-

ğamların arasında dekorativ əlavələr deyil, bütöv dramaturgiyanın struktur bünövrəsini tamamlayan funksional vahidlərdir.

Dəraməd – instrumental giriş. Dəraməd dəstgahın əvvəlində yer alan instrumental parça olub, əsas musiqi məqamına və intonasiya atmosferinə keçid üçün dinləyicini hazırlayır. Çələbiyev göstərir ki, dəraməd yalnız texniki giriş deyil, eyni zamanda emosional-intonasiya baxımından dinləyicini muğamın ruhuna kökləyən estetik keçid mərhələsidir.

Təsnif – vokal-instrumental janr. Təsnif, Çələbiyevin təhlilində üç fərqli kontekstdə təqdim olunur: poeziyada, aşiq sənətində və muğam sənətində. Bu bölgü aparıldıqdan sonra təsnif muğam dəstgahında müstəqil bir janr kimi təqdim olunur. Dəstgah daxilində təsnif dinləyici üçün emosional sabitlik və psixoloji fasilə funksiyasını yerinə yetirir.

Təsniflər, rənglərlə eyni musiqi formalarına malikdir, muğamın quruluşu və dəstgahın strukturu ilə əlaqəli olur, həmçinin funksiyaları və dəstgahda yeri oxşardır. Buna görə də onları paralel və müqayisəli şəkildə nəzərdən keçirmək lazımdır. Hər bir təsnif, rəng kimi, müəyyən bir muğama aiddir, yəni müəyyən bir şöbə dəstgahına aiddir, bu muğamla eyni tonallığa malikdir və ondan sonra ifa olunur. Buradan da muğamın təsnifi ifadəsi yaranır: məsələn, “Nəva” muğamının təsnifi – “Nəva” təsnifi, “Şur” təsnifi – “Şur” muğamının təsnifi və s.

Təsnif, rəng kimi, muğamın məqam-intonasiya məzmununu və kadanslı hərəkətlərini parlaq şəkildə əks etdirir və bunlar sərt təşkil olunmuş metroritm şəraitində özünəməxsus şəkildə ümumiləşir. Çox vaxt olur ki, təsnif, rəng kimi, müəyyən bir muğam-şöbəyə aid olsa da, eyni zamanda dəstgahın növbəti şöbəsinin məqam-intonasiya xüsusiyyətlərini əks etdirir və sonunda birinci şöbəyə, yəni aid olduğu şöbəyə qayıdır. Hər bir muğamın özünün çoxsaylı təsnifləri vardır və onlar müxtəlif melodik və temp xüsusiyyətlərinə malikdir. Buna görə də “Rast” təsnifi, “Şur” təsnifi, “Şahnaz” təsnifi və s. kimi adlar müəyyən bir təsnifi göstərmir.

Təsnifin dəstgaha daxil olma yeri, rəngin yerinə bənzəyir. Təsnif, rəng kimi, dəstgahda öz muğamından sonra ifa olunur. Bundan sonra növbəti şöbə dəstgaha daxil olur və beləliklə, təsnif, rəng kimi, iki şöbə arasında yerləşir. Təsnif ifa edilmir:

- a) bərdəşt və maye arasında
- b) kulminasiya şöbəsi ilə ayaq arasında.

Rəng və təsnifin funksiyalarında bir tək fərq var: əgər dəstgahın sonunda (ayaqdan sonra) rəng ifa edilə bilməzsə, təsnif oxunması mümkündür. Bu, xanəndənin istəyindən asılıdır.

Dəstgahın şöbələri arasında yalnız rənglər və ya yalnız təsniflər ifa edilə bilər. Ən çox rast gəlinən ifa variantı isə budur ki, bəzi şöbələr arasında rənglər ifa olunur, bəzi şöbələr arasında isə təsniflər. Əgər dəstgahın ifası zamanı lazımlı olan rəng, tarzən tərəfindən onun istəyinə və ifa vəziyyətinə uyğun olaraq seçilirsə, təsnifi isə xanəndə seçir. Bəzi xüsusi ifa vəziyyətlərində iki şöbə arasında

rəng ifa edilir və dərhal rəngdən sonra xanəndə təsnif oxumağa başlayır. Bununla bağlı heç bir qadağa yoxdur.

Dibaçə – müstəqil janr kimi. Çələbiyev dibaçəni yalnız mürəkkəb formalı təsnif kimi deyil, muğam dəstgahının müstəqil janr elementlərindən biri kimi təqdim edir. Dibaçə bir neçə şöbədən ibarət ola bilər və əsas məqam-intonasiya modelinin ümumiləşdirilmiş təqdimatıdır. Dramaturji baxımdan dibaçə “başlanğıcın simvolik məkanı” kimi çıxış edir.

Əgər bir muğamın təsnifi bir şöbəyə aid olaraq, yalnız bir və ya iki deyil, üç və daha çox şöbə dəstgahının məqam-intonasiya xüsusiyyətlərini əks etdirsə və nəticədə birinci şöbənin əsasına və qeyd olunan registrinə qayıdarsa, bu halda həmin janr “dibaçə” adlandırılır. Yəni, dibaçə dəstgahda, dəyər baxımından, dəramədlə eyni funksiyanı daşıyır və dəstgahın başlanğıcında müqəddimə – giriş kimi ifa edilir. Beləliklə də dibaçə, dəraməd kimi, dəstgahın ümumi məzmununa aiddir və ona uyğun adla adlandırılır.

Rəng və təsnif bir-birini dəstgah şöbələri arasında əvəz edə bildiyi kimi, dəraməd və dibaçə də dəstgahın başlanğıcında bir-birini əvəz edə bilər. Bu da xanəndənin istəyinə bağlıdır. Əgər o, dəstgahın əvvəlində dibaçə ifa etmək istəyirsə, o zaman dəraməd ifa olunmur. Dibaçədən sonra artıq bərdəst ifa edilir.

Rəng – ritmik-instrumental bölmə. Rənglər – xüsusilə də onların formaları olan diringə, zərb, ağırlama dəstgahın strukturunda dinamika və temp baxımından dönüş nöqtələri yaradır. Çələbiyev bu komponentlərin ikili funksiyasını vurğulayır: həm muğamlar arasında ritmik keçid rolunu oynayır, həm də folklor və aşiq musiqisi ilə dramaturji bağ yaradır.

Zərbi muğam – “Azərbaycan rondosu”. Zərbi muğam janrı Çələbiyev tərəfindən Azərbaycan rondosu kimi xarakterizə olunur. Burada təkrar olunan nəqəratlar (refren) və improvizasiya xarakterli epizodlar növbələşir. Dəstgahın kulminasiyasını təşkil edən bu komponent, musiqi prosesinin həm psixoloji, həm intonasiya baxımından son məqamını ifadə edir. [5, s.412-454].

Janrlararası əlaqələr və dramaturji axıcılıq. Faiq Çələbiyevin tədqiqatının əsas nailiyyətlərindən biri də odur ki, o, qeyri-muğam komponentləri (dibaçə, təsnif, rəng, zərbi muğam) ayrı-ayrı əlavələr kimi deyil, bir-biri ilə struktur və funksional əlaqədə olan dramaturji vahidlər kimi təhlil edir. Bu komponentlər tək-cə dəstgahın janr müxtəlifliyini təmin etmir, eyni zamanda onun dramaturji dinamikasını, emosional yüksəliş və enişlərini formalaşdırır. Belə yanaşma dəstgahı musiqi baxımından deyil, həm də estetik “hekayə” kimi anlamağa imkan yaradır.

“Janrlararası modulyasiya” anlayışı. Çələbiyev maraqlı və orijinal bir anlayış – janrlararası modulyasiya terminini təqdim edir. Bu termin yalnız məqamların dəyişməsi deyil, həm də bir janr sahəsindən digərinə keçid prosesini izah edir. Məsələn, bərdəstdən təsnifə, təsnifdən rəngə, oradan zərbi muğama keçid yalnız musiqi baxımından deyil, dramaturji baxımdan da keçid kimi qiymət-

ləndirilir. Bu yanaşma dəstgahı bir janrın içində deyil, janrların qarşılıqlı təsiri nəticəsində qurulan “kompozisiya məkanı” kimi izah edir.

Ustad-şagird ənənəsi və praktik təcrübə. Çələbiyevin metodologiyası yalnız nəzəri yanaşma deyil. Bu, onun illərlə ustad ifaçılarla çalışdığı, onların ifalarını lentə aldığı və muğam ənənəsini birbaşa öyrəndiyi təcrübəyə əsaslanır. O, göstərir ki, hər bir qeyri-muğam komponentin struktur-funksional izahı yalnız kitab və notlara deyil, real ifaçılıq və pedaqoji ənənəyə söykənməlidir. Bu, Çələbiyevin təhlillərini həm nəzəri, həm də praktik cəhətdən dərin və etibarlı edir.

Janrların simvolik mənaları və poetik-musiqili dramaturgiya. Dibaçə – başlanğıcın, mənəvi oyanışın; təsnif – hissələrin ifadəsi və lirik pauzanın; rəng – impulsun və çevikliyin; zərbi muğam – emosional burulğanın və aydınlanmanın simvolu kimi təhlil edilir. Çələbiyevin bu yanaşması muğamın yalnız musiqi deyil, həm də poetik və mənəvi-mədəni məzmun daşdığını bir daha sübut edir. Beləliklə, muğam sənəti musiqi və sözün sintezi kimi təqdim olunur. [5, s.102].

F.Çələbiyevin “Dəstgahın morfolojiyası” əsasında aparılan bu elmi təhlil Azərbaycan muğam dəstgahının struktur və funksional əsaslarını kompleks şəkildə izah etməyə imkan verir. Müəllifin təqdim etdiyi morfoloji model muğam dəstgahının yalnız musiqi ardıcılığı deyil, janrlararası qarşılıqlı təsirə əsaslanan funksional musiqi sistemi olduğunu sübut edir.

İlk növbədə, Çələbiyev ənənəvi şifahi ifaçılıq təcrübəsində mövcud olan termin və anlayışlara əsaslanaraq, dəstgahın morfoloji strukturunu sistemləşdirən ilk tədqiqatçıdır. Onun yanaşması dəstgahın bütün komponentlərini – muğam və qeyri-muğam elementləri funksional və dramaturji baxımdan təhlil etməyə imkan verir.

İkincisi, muğamların struktur hissələri (maye, guşə, bərdəşt, ayaq və s.) və qeyri-muğam komponentlər (dəraməd, dibaçə, təsnif, rəng, zərbi muğam) bir-birilə qarşılıqlı əlaqədə formalaşan vahid dramaturji bütöv kimi təqdim olunur. Bu yanaşma dəstgahın janr sintezi olduğunu, yalnız musiqi yox, həm də poetik və emosional məzmun daşdığını nümayiş etdirir.

Alimin yanaşması həm də şifahi ənənədən yazılı musiqi modelinə keçid məsələsini aktuallaşdırır. O, muğamın nota alınması ilə bağlı məsələlərə yalnız texniki yanaşmır, eyni zamanda bu prosesin musiqi mədəniyyətindəki rolu və ifaçılıq ənənəsinin qorunması baxımından elmi əhəmiyyətini də vurğulayır.

Çələbi muğamı sadəcə musiqi əsəri kimi deyil, mədəniyyətin və estetik düşüncənin ifadə forması kimi təhlil edir. Bu da onun tədqiqat metodunu yalnız musiqişünaslıq çərçivəsində deyil, eyni zamanda etnomusiqişünaslıq, kulturoloji və fəlsəfi baxışlar kontekstində də əhəmiyyətli edir.

Bu komponentlərin hər biri F.Çələbinin nəzəri modelində funksional dramaturji əlaqə zənciri kimi təqdim olunur. Onların bir-biri ilə əlaqəsi, əsas məqamın təsdiqlənməsi, dəyişdirilməsi və yenidən təsdiqlənməsi kimi məqam-müqavimət prinsipi üzərində qurulur. Bu yanaşma muğamı yalnız musiqi ardıcılığı deyil, kompleks struktur-məna sistemi kimi anlamağa imkan verir.

Faiq Çələbinin muğam dəstgahına dair təqdim etdiyi morfoloji model Azərbaycan musiqişünaslığında elmi metodoloji dönüş nöqtəsi kimi qiymətləndirilə bilər. Bu model, muğamın yalnız melodik və məqam sistemləri baxımından deyil, daxili funksional əlaqələr və dramaturji dinamikası əsasında da tədqiq olunmasına imkan verir.

Ənənəvi yanaşmalarda muğam çox zaman melodiyanın inkişafı və məqamlarası keçidlər çərçivəsində qiymətləndirilirdisə, Çələbinin təklif etdiyi morfoloji sistem bu yanaşmanı çoxsəviyyəli struktur təhlili ilə əvəz edir. Bu modeldə hər bir komponent – istər vokal-instrumental, istərsə də sırf instrumental – özünəməxsus funksional yüklə təqdim olunur və birgə şəkildə dəstgahın ümumi dramaturgiyasını formalaşdırır. Bu morfoloji yanaşma sayəsində: Muğamın şifahi ənənədən yazılı sistemə keçidi asanlaşır; Dəstgahın kompozisiya prinsipləri konkret elmi meyarlarla ölçülə bilər; İfaçılıqda janrlarası keçidlərin məntiqi və emosional səbəbləri aydınlaşır; Tədris sistemində muğam analitik metodlarla izah oluna bilər.

Çələbinin təqdim etdiyi model həm də nəzəri musiqi təhsili ilə praktiki ifaçılıq arasında körpü rolunu oynayır. Bu yanaşma, xüsusilə də muğamın nota alınması və notların şərhli sahəsində yeni imkanlar açır. Morfoloji modelin əsas üstünlüyü odur ki, o, muğamın improvizasiya və sərbəstlik prinsiplərini məhdudlaşdırmadan, onları struktur məntiqlə izah edə bilər.

Əlavə olaraq, bu model Şərq və Qərb musiqi sistemləri arasında müqayisəli təhlillər üçün də baza rolunu oynayır. Belə ki, Çələbinin struktural yanaşması sayəsində muğamın forma prinsipləri klassik Avropa sonata və ya rondo formaları ilə müqayisə edilə bilər, bu isə etnomusiqişünaslıqda yeni tədqiqat perspektivləri yaradır.

Bu baxımdan, Faiq Çələbinin morfoloji modeli təkcə Azərbaycan musiqişünaslığında deyil, ümumiyyətlə Şərq musiqi nəzəriyyəsində forma və funksiyanın sistemləşdirilməsi baxımından ən əhəmiyyətli elmi yeniliklərdən biri hesab olunur.

Çələbinin tədqiqatları yalnız Azərbaycan daxilində deyil, beynəlxalq musiqişünaslıq müstəvisində də tətbiq oluna biləcək metodoloji baza kimi qəbul edilə bilər. Onun morfoloji yanaşması Şərq musiqi formalarının Qərb musiqi nəzəriyyələri ilə komparativ təhlili üçün geniş imkanlar açır. Bu yanaşma gələcəkdə muğamın fənlərarası tədqiqinə (musiqişünaslıq, etnomusiqişünaslıq, kulturologiya), Şərq musiqisinin rəqəmsal analiz vasitəsi ilə öyrənilməsinə, muğamın didaktik modelinin qurulmasına və beynəlxalq elmi mühitdə təqdimatına töhfə verə bilər.

Nəticə olaraq, Faiq Çələbiyevin elmi irsi muğam dəstgahının öyrənilməsində yeni mərhələ açır və Azərbaycan muğamşünaslığında həm nəzəri, həm də praktik istiqamətlərdə gələcək tədqiqatlara möhkəm zəmin yaradır. Onun təqdim etdiyi morfoloji model ifaçılıq, pedaqoji və elmi işlərdə praktik tətbiq üçün geniş imkanlar açır. Alimin elmi irsi Azərbaycan muğamşünaslığının yalnız keçmişini deyil,

gələcəyini də müəyyən edən mühüm mərhələdir. Onun əsərləri bu sahədə çalışan gələcək tədqiqatçılar üçün metodoloji bünövrə və ilham mənbəyi olaraq qalacaqdır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Bədəlbəyli Ə.B. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. – Bakı: Elm, – 1969, – 247 s.
2. Hacıbəyli Ü.Ə. Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında. / Bax: XX əsr Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixinin qaynaqları (1918-1920), III kitab, Toplayanı və tərtib edəni, ön sözün, qeydlərin, lüğət və adlar göstəricisinin müəllifi Fərəh Əliyeva. – Bakı: Nurlan, – 2006, – s.181-206
3. Nəvvab Mir Möhsün. Vüzühül-ərqam. Risaləni çapa hazırlayanı, ön söz, lüğət və şərhlərin müəllifi Zemfira Səfərova. – Bakı: Elm, – 1989, – 85 s.
4. Zöhrabov R.F. Azərbaycan muğamları. – Bakı: Təhsil, – 2013, – 336 s.
5. Челебиев Ф.И. Морфология дастгяха: / Дис. на соиск. ученой степени д-ра искусствоведения. – Санкт-Петербург: Российский институт истории искусств, – 2009, – 725 с

Мәлейкә АДГӨЗӘЛЛИ

Магистрант II курса

Азербайджанской Национальной Консерватории

Научный руководитель – профессор Лала Гусейнова

О СТРУКТУРНОЙ ФУНКЦИОНАЛЬНОСТИ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО МУГАМ-ДАСТГЯХА В ИССЛЕДОВАНИЯХ ФАИГА ЧЕЛЕБИ

Аннотация: В статье проводится анализ структурной и функциональной модели азербайджанского мугамного дастгяха на основе фундаментального труда профессора Фаига Челеби «Морфология дастгяха». Автор рассматривает дастгях как жанрово-функциональную систему. В статье раскрываются драматургические и морфологические функции мугамных и немугамных компонентов – дибаче, теснифа, ренга, зерби-мугама и др. Модель Челеби вносит значительный вклад в научную систематизацию мугама и его интеграцию в письменную образовательную практику.

Ключевые слова: мугам, дастгях, Фаиг Челеби, морфологическая модель, структурно-функциональный анализ, межжанровая модуляция, музыкальная драматургия

Maleyka ADGOZALLI

Master's Student,

Azerbaijan National Conservatory

ON THE STRUCTURAL FUNCTIONALITY OF AZERBAIJANI MUGAMA-DASTGYAKH IN THE STUDY OF FAIG CHELEBI

Abstract: The article analyzes the structural and functional model of the Azerbaijani mugham dastgah based on Professor Faiq Chalabi's work "Morphology of

the Dastgah.” The author presents the dastgah as an inter-genre functional system. The article explains the dramaturgical and morphological roles of mugham and non-mugham components such as the dibache, tasnif, reng, zarbi mugham, and others. Chalabi’s model significantly contributes to the scientific systematization of mugham and its integration into written educational practice.

Keywords: *Mugham, Dastgah, Faiq Chalabi, Morphological model, Structural-functional analysis, Inter-genre modulation, Musical dramaturgy*

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

“Konservatoriya” elmi jurnalının tələbləri

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

Məqalənin quruluşu

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

Təqdim edilən məqalələrin formatı

- Məqalənin çap olunmuş əlyazması (1 nüsxə) və onun elektron variantı (CD disk və ya flaş kartda) məqaləyə 2 rəy ilə birlikdə təqdim edilir. Əlyazma və CD disk geri qaytarılmır. Məqalə jurnalın emailinə göndərilə bilər: azconservatory@gmail.com
- Məqalə Azərbaycan dilində, yaxud rus və ingilis dillərində Times New Roman şriftində, 12-lik ölçüdə, 1 intervalı ilə yazılmalıdır.
- Hər sözdən sonra, həmçinin nöqtə və vergüldən sonra cəmi bir boşluq (spaceback) işarəsi qoyulmalıdır. Mətnə tərtibat vermək olmaz.
- Məqalənin başlığı həddən artıq böyük olmamalıdır və 8 sözdən artıq olacaqsə ixtisar ediləcək.
- Məqalə ədəbiyyat siyahısı, not nümunələri və xülasələrlə birlikdə 10-20 A4 formatlı səhifə çərçivəsində olsa yaxşıdır.
- Elmi məqalə 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 göstərməli yaxud müəyyən nəticələr çıxarılmalıdır. Elmi məqalə balaca bir elmi işdir. Məlum faktları və artıq dərc edilmiş kitab və məqalələrdən sitatları sadəcə sadalamaq məqaləyə elmi dəyər vermir. Elmi məqalədə artıq məlum və kiminsə dərc edilmiş fikri istinadsız yazılarsa bu, mənimsəmə, plagiat sayılır. Elmi məqalədə plagiat faktı aşkarlanarsa məqalə dərhal müəllifinə qaytarılır. Məqalənin elmi dəyərini müəyyənləşdirmək məsələsində problemlər olarsa redaksiya ekspert şurasının fikrini əsas götürərək qərar verir. Redaksiya ekspert şurasının tərkibini gizli saxlaya bilər. Təqdim edilən məqalələr başqa dərgidə artıq çap olunubsa “Konservatoriya” jurnalına verilə bilməz. Təkrar çap müəllifin olmasa da dərginin müəllif hüququnu pozur.

Требования научного журнала "Консерватория"

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

Структура статьи:

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

Формат представленных статей:

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

Научное значение статьи

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

Requirements for “Conservatory” scientific journal

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

Structure of an article

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

Format of the submitted article

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

Scientific impact of the article

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

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

KONSERVATORİYA

ELMİ NƏŞR

№ 2 (67)

Bakı – 2025



<http://konservatoriya.az/>

“Konservatoriya” jurnalı 2025 № 2 (67), 100 s.

Yığılmağa verilmişdir: 21.06.2025

Çapa imzalanmışdır: 28.06.2025

Tiraj 250 nüsxə, sifariş № 205.

“Mütərcim” NPM-də çap olunmuşdur.

Bakı, Rəsul Rza küç., 125/139b

Tel./faks 596 21 44

e-mail: mutarjim@mail.ru