



**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 Art Studies*

№ 4 (69)

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](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

“Konservatoriya” jurnalı elmi məqalələri internet saytında yerləşdirməklə açıq siyasət (Open Access) yeridir. İstifadəçilər məqalələri oxuya, köçürə, paylaşa, kopyalaya, axtara və istinad edə bilərlər. Redaksiyanın rəyət 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 “Konservatoriya” jurnalı **РИНЦ** (Российский Индекс Научного Цитирования) ilə müqavilə bağlamışdır (Müqavilə 257-07/2019). “Konservatoriya” jurnalının 2016-cı ildən etibarən nömrələri elibrary.ru saytında yerləşdirilir. Azərbaycan Milli Konservatoriyasının və “Konservatoriya” jurnalının fərdi səhifəsində həm jurnal, həm də məqalələr barədə bütün informasiya yerləşdirilir.



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

REDAKSIYA HEYƏTİ

Kamilə Dadaşzadə

Azərbaycan Milli Konservatoriyasının
rektoru, Sənətşünaslıq 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

Farəqat Əzizi

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor, Tacikistan

Rəna Məmmədova

AMEA-nın müxbir üzvü, sənətşünaslıq
doktoru, professor

Lalə Hüseynova

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

Gültəkin Şamilli

Sənətşünaslıq doktoru, Rusiya Dövlət
Sənətşünaslıq İnstitutunun aparıcı elmi
işçisi

Uğur Alpaqut

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

Saule Uteqaliyeva

Sənətşünaslıq doktoru, professor,
Qazaxıstan, Kurmanqazı ad. Qazax
Dövlət Konservatoriyası

Abbasqulu Nəcəfzadə

Sənətşünaslıq doktoru, professor

Fəttah Xəlqzadə

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor, Əməkdar incəsənət xadimi

Violetta Yunusova

Sənətşünaslıq doktoru, professor, Rusiya,
Moskva Dövlət Konservatoriyası

EKSPERT ŞURASI

Ceyran Mahmudova

Sənətşünaslıq doktoru, professor,
Əməkdar incəsənət xadimi

Sevil Fərhadova

Sənətşünaslıq doktoru, professor

Faiq Nağıyev

Bəstəkar, Əməkdar incəsənət xadimi,
dosent

Fəxrəddin Baxşəliyev

Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Sərdar Fərəcov

Bəstəkar, Xalq artisti

Cəmilə Həsənova

Sənətşünaslıq 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 doktoru, professor

Məsul redaktor və saytın administratoru:

Gülnarə Manafova

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

Redaktor:

Fəzilə Nəbiyeva

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

Humay Fərəcova-Cabbarova

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

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

Dizayn:

Gülnarə Rəfiq

“KONSERVATORİYA” JURNALI
2025 – 4

MÜNDƏRİCAT

Bəstəkar yaradıcılığı

Рубаба МАМЕДОВА, Улькяр АЛИЕВА – Образная концепция моноопер азербайджанских композиторов.....6

Bəstəkar yaradıcılığı

Zümrüd PAŞAYEVA – Milli vokal ifaçılığının inkişafında Azərbaycan bəstəkar mahnılarının rolu.....21

Xoreoqrafiya

Fatimə İSMAYILOVA – Klassik balet və xalq rəqslərinin sintezi: Azərbaycan balet tamaşalarında milli rəqslərin rolu.....31

Alətsünashq

Məmmədəli MƏMMƏDOV – Tar musiqi alətinin təmiri prosesində vacib məqamlara dair.....47

İfaçılıq sənəti

Aygün QURBANOVA – Azərbaycan vokal sənətində milli ifa üslubunun xüsusiyyətləri.....58

Musiqi tarixi

Fuad NƏZƏROV, Ülkər ƏLİYEVƏ – Türk musiqisinin Qərbi Avropa səhnə əsərlərinə təsiri (XVII-XIX əsrlər).....67

İfaçılıq sənəti

Sabir ƏLƏKBƏROV – Tərzən Hacı Məmmədovun ifaçılıq üslubuna aid bəzi ştrixlər.....85

KONFRANSLAR

Gülənər MANAFOVA – “Falak və dövlət müstəqilliyi: dirçəlişdən qlobal tanınmaya”. Tacikistanda keçirilmiş V Beynəlxalq Falak Simpoziumundan.....93

Humay FƏRƏCOVA-CABBAROVA – “Musiqi aləmləri: bəstəkar və zaman”. Qazaxıstanda keçirilmiş I Beynəlxalq Elmi-praktiki konfransın təəssüratı.....97

Рубаба МАМЕДОВА

Старший преподаватель
Азербайджанской Национальной Консерватории
Email: rubamammad@gmail.com

Улькяр АЛИЕВА

Доктор искусствоведения, профессор
Email: ula.al1704@gmail.com

DOI: 10.62440/AMK2025-4.s.6-20

ОБРАЗНАЯ КОНЦЕПЦИЯ МОНООПЕР АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Аннотация: В статье представлена общая характеристика жанра монооперы. Особое внимание уделяется жанру моноопера в творчестве азербайджанских композиторов. Представлена общая характеристика образной концепции моноопер «Нежность» К.Караева, а также анализ монооперы *Journey to Love* – «Путешествие к любви» Ф.Караева.

Ключевые слова: моноопера, образ, концепция, экспрессионизм, азербайджанские композиторы, Кара Караев, Фарадж Караев, драматургия, тема смерти, конкретная музыка

Термин моноопера, используемый для обозначения одного из вида камерной оперы, отражает важнейшую особенность её драматургии. Камерная моноопера в буквальном смысле является «оперой одного героя»: в действии участвует только один персонаж и вся оперная форма представляет собой развернутый вокальный монолог. Таким образом, важнейшей смысловой константой монооперы, обеспечивающей её жанровую уникальность является центральное значение единственного персонажа. Другие персонажи, виртуально присутствующие в моноопере функционируют лишь как объекты сознания (или фантазии) главного персонажа, то есть второй собеседник (или собеседники) оказываются не более чем фактом сознания, фантазии говорящего. Именно главный персонаж – единственный, кто наделён голосом.

Моноопера как сформировавшийся жанр возникла в XX веке. Хотя первыми примерами можно назвать комическое интермеццо «Капельмейстер оркестра» Доменико Чимарозо и оперу «Пигмалион» Ж.-Ж. Руссо

(XVII в.), всё же датой создание принято считать 1900 год – год создания монооперы «Ожидание» А.Шёнберга. Монодраму «Ожидание» А.Шёнберг сочинил приблизительно за две недели 1909 года (работа над *particella* продолжалась с 27 августа по 12 сентября, партитура была готова в начале октября). В данной моноопере ярко проявились черты экспрессионизма, который, как известно, был порождён страшными последствиями первой мировой войны – это крайний субъективизм, поглощающее человека чувство страха, бредовые идеи, галлюцинации, безысходность. На сцене представлен всего один персонаж – женщина и все происходящее зрителям передается через призму её отношения, галлюцинаций.

Интересно представлена идейно-художественная концепция монооперы А.Шёнберга. Всё действие происходит в ночном лесу, по которому блуждает героиня монооперы, одетая в белое одеяние (ассоциация с подвенечным нарядом), которая ищет своего возлюбленного. В её болезненному, затуманенному сознании лежат две эмоции – ревность и одновременно тревога за него. Ею движет чувство найти его и, в то же время, её охватывает безотчётный ужас за жизнь любимого. *«Развитие сценического действия отступает на задний план, и центр тяжести драмы окончательно перемещается во внутреннее, психическое измерение. Зритель становится свидетелем потока сознания героини: обрывки мыслей, испуганные восклицания, обращенные в никуда вопросы. Во всем сочинении происходит лишь одно событие, роковым образом подтверждающее ее бредовые предчувствия: она находит труп своего возлюбленного (которого, возможно, сама же и убила; впрочем, либретто монодрамы не позволяет утверждать это со всей определенностью – равно как и то, произошло ли убийство на самом деле или оно является плодом больного воображения). Центральное событие драмы – ужасная находка – делит всю композицию на две неравные части (водоразделом становится генеральная пауза в т. 158): до – страхи и предчувствия в ночном лесу, после – огромный монолог, обращенный к мертвому возлюбленному. Лишь к концу сочинения на основании намеков и недосказанностей постепенно вырисовывается некая фабула: «Три дня ты не был у меня... Нет времени... Как часто у тебя не было времени в эти последние месяцы... Где же эта ведьма, девка, женщина с белыми руками... О, ты любишь ее... Ты обнимал ее, да? Так нежно и пылко, а я ждала... Куда же она убежала, когда ты лежишь в крови?» [3].*

Моноопера приобрела особую актуальность именно в XX веке, так как её художественные возможности наиболее точно отвечали художественным запросам композиторов-экспрессионистов данного периода. Это выражение внимания к судьбе и переживаниям отдельного человека, и в её основе не показ сценического действия, а рассказ главного героя/героини, его отношение к происходящему.

Как отмечает Н.Власов: *«Для музыкального экспрессионизма характерен иррационализм, устремлённость за пределы сознания – будь то тёмные глубины человеческой души (не случайно его развитие совпало с расцветом психоанализа) или мистического визионерство; тяготение к пограничным психологическим состоянием нередко приводящая к деформации окружающего мира, который предстаёт сквозь призму восприятия героя»* [3]. Таким образом, моноопера «Ожидание» стала основой «моделирования внутреннего мира человека по образцу макрокосмоса, а одного человека истолковывать как конфликтно организованный коллектив» [6].

Подтверждая актуальность новой разновидности камерной оперы, вслед за произведением А.Шёнберга появляется моноопера «Ёлка» В.Ребикова (1903), где главной героиней оказывается больная девочка, разговаривающая с призраком своей матери (условный персонаж). В качестве другого примера можно привести монооперу "Человеческий голос" Ф.Пуленка (1957) по монодраме Ж.Кокто. Весь сюжет данной монооперы сосредоточен вокруг разговора молодой женщины по телефону со своим бывшим любовником, который её бросил, ради женитьбы на другой и её мыслей покончить собой.

В целом, смысловая концепция монооперы чаще всего связана с «эстетикой одиночества» (термин Е.Приходовской) – «одиночество в толпе», «одиночество вдвоём», «разговор с прошлым», «разговор с воображаемым собеседником» (чаще всего с любимым человеком).

Исследователь смысловых ареалов монооперы Е.Приходько выявляет три типа смысловой организации монооперы:

1. Ареал вынужденного бездействия («Ожидание» А.Шёнберга), где героиня оказывается «запертой» в молчании окружающего мира;
2. Ареал эпистолярного жанра («Письма Ван Гога», «Дневник Анны Франк» Г.Фрида) – превращение в «звуковую партитуру» письменных источников;
3. Ареал «тайников помутнённого сознания» («Записки сумасшедшего» Ю.Буцко) [7].

При всей логичности выводов российского исследователя, всё же заметим, что список остается открытым, данная типология неизбежно будет расширяться и видоизменяться вместе с развитием самого феномена монооперы, так как образный и смысловой потенциал монооперы неограничен. Так, вышеупомянутая опера «Шинель» – это ареал воспоминания героя, а смысловой ареал монооперы Ф.Караева «Путешествия к любви» - сама любовь во всех её проявлениях.

Музыкально-тематическое единство в камерных монооперах обеспечивается благодаря последовательному использованию сквозных музыкальных интонаций (попевок). Едва ли правомерно назвать их лейтмоти-

вами: как уже говорилось, лейтмотив в традиционной опере становится своего рода "тенью" персонажа, обстановки и т.д., либо сопровождая их, либо появляясь при упоминании о них, пунктиром прочерчивая линии основных сюжетных ходов, которых в многоактной опере насчитывается обычно большое количество. Из-за простоты внешнего сюжетного построения и относительно малого сценического взаимодействия персонажей камерной оперы такого рода лейтмотивы в камерной моноопере почти не используются. Лейтинтонация же, обычно присущей камерной моноопере, по своей драматургической роли чаще всего является концентрированным выражением основной идеи произведения, взятой в предельно обобщенном виде. Конечно, в известной мере она является также и характеристикой персонажа или обстановки, но обобщение здесь преобладает над конкретизацией. Подобный тип лейтинтонации встречается в "Дневнике Анны Франк", где призывные возгласы двух труб в высоком регистре и поддерживающее его тремоло скрипок и альтов создают ощущение напряжённости, неизбежно надвигающегося зла.

Творческое освоение монооперы нашло своё отражение и в творчестве азербайджанских композиторов. Диаметральная разная литературная основа предопределяет структуру монооперы азербайджанских композиторов. Если опера «Нежность» (1972) Кара Караева по рассказу в письмах французского писателя Анри Барбюса представляет собой единую программу вокально-инструментальной поэмы, то моноопера Фараджа Караева «*Journey to Love*» – «Путешествие к любви» (1978) на стихи разных поэтов представлять с собой камерно-вокальный цикл, объединённый общей идеей – темой любви во всех её проявлениях: восторга, ревности, болью от измены, обречённости (Следует отметить, что само название «*Journey to Love*» впервые был использован известным джазовым музыкантом Стенли Кларком для обозначения своей композиции и оно послужило названием его сольного альбома (CD), выпущенного в 1975 году).

Как отмечалось выше, чаще всего в монооперах, использующих в качестве основы либретто произведения эпистолярного жанра – дневники, письма. В монооперах данный жанр выражается в эмоциональном монологе героя, рассказывающего о событиях не всегда в той последовательности, в которой они происходили. Можно говорить о некоей авторской сверхидее, лежащей в основе оперы. Поэтическая музыкальная история в письмах «Нежность» Кара Караева словно ещё раз «напоминает, что высшей ценностью жизни остаётся любовь, и никакие прагматические, меркантильные настроения не способны занять ее место. Возвышенное живет в каждом сердце, только надо это увидеть, прочувствовать» [2]. Следует отметить, что одновременно с Кара Караевым к сюжету А.Барбюса «Нежность» обратился и украинский композитор В.С.Губаренко под названием «Письма

любви», премьера которой также состоялась в 1972 году. Интересно отметить и тот факт, что моноопера К.Караева не исполняется и не была записана, тогда как произведение В.С.Губаренко была записана поставлена на сцене Большого зала Национальной филармонии Украины и запись данной постановки можно увидеть на платформе *YouTube* [9].

Сюжет оперы К.Караева составляют пять писем Женщины. Навсегда расставшись с возлюбленным, героиня решает покончить с собой, но прежде пишет ему письма. Он будет получать через определённый промежуток времени – на следующий день, через год, через 20 лет. В посланиях говорится, что она постепенно излечивается от пережитого потрясения, начинает вновь жить, улыбаться, танцевать. И только в последнем письме, датированном так же, как и первое, открывается тайна: *«Вот уже двадцать лет, как мы расстались... И вот уже двадцать лет, как меня нет в живых, дорогой мой. Если ты жив и прочтешь это письмо, которое перешлют тебе верные и почтительные руки, – те, что в течение многих лет пересылали тебе мои предыдущие письма, ты простишь мне, – если ты еще не забыл меня, – простишь, что я покончила с собой на другой же день после нашей разлуки. Я не могла, я не умела жить без тебя»* [2].

Сценическое действие в прямом значении этого слова отсутствует. В монологах-воспоминаниях героини, выдержанных в лирически-повествовательных тонах, нет сквозной линии развития сюжета. В центре повествования – один образ-символ – безграничная нежность к любимому человеку. Как отмечает Л.Карагичева: *«Моноопера «Нежность», психологически достоверный и тонкий женский портрет (по одноименной новелле Анри Барбюса), еще находящаяся в портфеле автора, им не обнародованная... в ней господствует чисто психологическая, хотя и очень многогранная нюансировка образа»* [4].

При всей повторности переживаний, сюжет моноопера «Нежность» перекликается с реальным течением событий, когда ощущение временной дистанции стирается. Раскрывая в письмах-монологах незащищенную женскую душу, в которой есть место печали и одиночества, музыка К.Караева погружает в мир тонких переживаний одинокого женского сердца, вызывая острый эмоциональный резонанс у слушателя.

Общая лейттема новеллы А.Барбюса – тема писем (в моноопере К.Караева можно охарактеризовать как тему любви, нежности) – предопределяет использование, в качестве ведущего композиционного принципа, монотематизм. И в то же время, целые пласты интонационной драматургии могут располагаться за пределами монотематизма и выступать по отношению к ведущей тематической линии яркой стиливой и драматургической оппозицией. В своей моноопере К.Караев использует контрастную драматурию: в опере Кара Караева, при интонационно-образном единстве всего

произведения, сосредотачивается на контрасте первого и последнего письма.

Как отмечает Л.Карагичева: *«Опера «Нежность» – образец ювелирного мастерства вокально-интонационного развития, особенно важного в условиях избранного типа музыкальной драматургии – длительного монолога единственного действующего лица. В монологе достигнута органическая связь словесного текста с музыкальным, вокальной партии – с оркестровой. Глубоко прочувствованная и точно рассчитанная интонационная атмосфера партитуры тем убедительнее, что моноинтонационный материал, развиваемый средствами серийной техники, предопределяет внутренние связи музыкальной ткани во всех ее параметрах – подобно Третьей симфонии или Скрипичному концерту»* [4].

Моноопера «Нежность» К.Караева трактована как своеобразная пятичастная вокальная симфония с четырьмя интерлюдиями, объединяющими ее в одно целое. Монологи героини – речитативно-арийного склада. Номерной принцип строения оперы во многом идет не только от литературного первоисточника (пяти писем к любимому), но и от специфики монооперы – оперы для одного исполнителя: певцу физически необходима передышка.

Концентрация тематического материала достигается за счет использования лейтмотива (звучит в партии оркестра). Можно говорить об аналогии строения оперы со строением вокально-инструментального цикла или сюиты со вступлением и заключением на едином тематическом материале. Основное тематическое развития происходит в оркестре, однако, вокальное начало при этом не отходит на второй план.

Как и в моноопере К.Караева, в «Journey to Love» Фараджа Караева основной акцент делается на раскрытии любовных переживаний главного героя.

В своём интервью, сам композитор даёт следующую характеристику «Journey to Love» – для сопрано и камерного оркестра на стихи поэтов XX века: *«Тривиальный сюжет «любовь-измена-страдания» сложился из первоклассных стихов поэтов XX века – К.Сэнберг, Р.Грейвз, Ж.Превьер, Р.Шар, Дж.Унгаретти, Л.Ферлингетти, С.Вальехо, Н.Хикмет, где герой – «он» и повествование ведётся от первого лица. Вариант иной, от лица «она» – вынужденный: с тенорами, желающими и умеющими петь музыку «неджузеппверди», у нас катастрофа. С женщинами – легче... хотя и ненамного. Из-за этого текст пришлось кое-где подредактировать»* (5).

Две оперы азербайджанских композиторов заканчивается темой смерти – смерть героини в моноопере «Нежность» и смерть любви в «Journey to Love». Свою монооперу, который сам Ф.Караев называет монодраму, композитор заканчивает стихотворением «Павлин» Л.Ферлингхетти:

*Peacocks walked under the night trees
In the lost moon light
When I went out looking for love that night
A ring dove caved in a cove
A cloche tolled twice once for the birth
And once for the death of love that night.*

Павлины прогуливались под ночными деревьями
В утраченном свете луны,
Когда я вышел в ту ночь в поисках любви.
Колокол звонил дважды
Один раз при рождении
И ещё раз в ту ночь, когда умерла любовь (перевод с партитуры монооперы здесь и далее А.У.)

Следует отметить, что в партитуре своей монооперы заявлены 10 стихотворных текстов поэтов разных стран на языке оригинала («*Come on, baby, let's go to sleep girl*» E.E.Cummings, «*Heces*» C.Vallejo, «*Sensiz Paris*» N.Hikmet, «*Two nocturns*» C.Sandburg, «*The visitation*» R.Graves, «*Le cheval rouge*» J.Prevert, «*L'inoffensif*» R.Char, «*Solitudine*» G.Ungaretti, «*Peacocks*» L.Ferlinghetti).

Однако для своей премьеры композитор значительно сократил поэтический текст, заканчивая свою монооперу номером «*Sensiz Paris*» на слова Назыма Хикмета. Следует отметить, что тематический материал «турецкого» кульминационного номера монооперы «*Journey to Love*» стал впоследствии основой музыки произведения композитора «*Ist Es Genug?*» (Этого достаточно?) – для инструментального ансамбля и магнитофонной записи (Первая и единственная до бакинской премьеры постановка оперы состоялась в 1991 году в Эссене на международном Фестивале, посвященном 100-летию со дня рождения С.Прокофьева. Исполнение было организовано силами студентов и преподавателей эссенской *Folkwang Hochschule*. Дирижёр – профессор Кристоф Эркер).

Первое стихотворение «*Two nocturns*» C.Sandburg («Да ноктюрна» Сендберга), который уже «за кадром» озвучивает чтец, звучит на фоне конкретной музыки (завывания морского ветра). Вопросительная интонация в конце данного трёхстишия оставляет ощущение «открытости» формы, его образно-эмоционального содержание. Словно сам композитор сомневается в том, что, несмотря на измену и боль, способен оттолкнуть, потерять свою любимую:

*The prairie tells nothing unless the rain is willing.
It is a woman with thoughts of her own.
Is it a terrible thing to love much?*

Степь молчалива. Она не говорит ничего, пока не прикажет дождь.
Это – женщина, таящая какие-то мысли.
Не правда ли, это ужасно: слепо любить?

В премьерной бакинской постановке композитор даёт следующее предисловие, предопределяющий образно-эмоциональный смысл всей постановки: «Жил-был очень одинокий человек. Нельзя, правда, сказать, что слишком уж не везло в жизни, но по-настоящему повезло лишь однажды – он встретил женщину, которую искал всю жизнь, и был счастлив с ней рядом.

Прошло совсем немного времени, и он начал понимать, что вся его нынешняя жизнь не что иное, как иллюзия, миф, который он сам для себя создал. А вернее – просто ложь. Финал был закономерен: все закончилось гнусной изменой, и они расстались. Сначала ему было невероятно тяжело, он очень горевал и страдал, но постепенно успокоился. «Ибо нельзя потерять того, что не имеешь», – сумел убедить он себя.

Общение с этой женщиной, – а он по-прежнему не мог не видеть ее, – свелось к редким и случайным встречам, когда некогда двух близких людей ничто уже не связывает.

И все же ему порой бывало очень грустно, какой-то горький привкус, тончайший налет неискренности, чувствовал он, оседает в нем от той жизни, которую он теперь вел.

И тогда свет становится ему не мил, ничто его не радует и сознание того, что этой женщины нет рядом и желание видеть ее, сливаются воедино. И он молча удивляется себе – как это можно так слепо любить...» [8].

Как отмечает М.Высоцкая в разделе «*Journey to love*»: поэтическая структура как композиционный инвариант своей работе «Между логикой и парадоксом: композитор Ф.Караев»: «Анализируются приёмы работы композитора с вербальным текстом, трактуемым в качестве саунд-материала, с повышенным вниманием к сонорике слова, его фонетической составляющей, нередко развиваемой по законам чисто музыкальной логики... Музыкальная композиция «*Journey to love*», «нанизанная» на структурный каркас авторского либретто, следует его изгибам, выстраивая параллельную драматургию, которая реализуется в параметрах тембра, звуковысотности, вокальной артикуляции. Переплетение и наложение параллельных планов порождает и обратное влияние, вследствие чего текстовая форма оказывается вписанной в музыкальную конструкцию цикли-

ческого типа со вступлением, разделами экспонирования образов, завязки и развития конфликта, лирическим *Adagio*, репризой и кодой» [1, с. 51-52].

Завязкой монооперы становится «французский номер» (на стихи французских поэтов Жак Превьер и Рене Шар), развязки драмы – «итальянского номера» (на текст Дж.Унгаретти «Одиночество») и «испанский номер» в качестве лирического *Adagio* с акварельным фоно инструментального сопровождения (на текст «Осадок» С.Вальехо).

Следует отметить, что каждый номер монооперы «Journey to Love» Ф.Караева – это музыкально-образные эпизоды, каждый из которых раскрывает определённую эмоцию, настроение или образ, и, будучи объединены в единый поток, создают непрерывную линию сквозного развития. При этом в качестве «цементируемой» основы монооперы может служить не только использование принципа сквозного тематизма, выражающий общий эмоциональный тон повествования (нельзя назвать отдельные интонационные обороты лейттемами, скорее, более подходит обозначение лейтпопевки как в инструментальной, так и в вокальной партиях), но и отдельные элементы драматургии, приобретающие символическое значение.

В своей моноопере Ф.Караев использует драматургический приём «кольцевого обрамления» начиная с поэтической основы (композитор начинает своё произведение с первого «Ноктюрна» К.Сендберга и заканчивает вторым «Ноктюрном» поэта) и шумовым эффектом (моноопера начинается с записью шума морского ветра и заканчивается им). Также отметим, что с прообраза ветра и начинал свою премьерную постановку композитор, точнее, с поэтических строк Р.Гравеса:

*Drowning in my chair of disbelief
I watch the door as it slowly opens –
A trick of the night wind?*

Объятый неверием, я следил
За открывающейся дверью –
Не шутка ли ночного ветра?

Изобразительное начало – шум моря, ветер и риторические вопросы – несут важную смысловую функцию:

1. Море – как символ путешествия, которое имеет своё начало и конец;
2. Море – как беспредельная субстанция (текучая, неуловимо меняющаяся и в то же время вполне реальная);
3. Риторические вопросы – моноопера начинается (Не шутка ли ночного ветра?) и заканчивается (Не правда ли, это ужасно: слепо любить?) вопросами, на которые у героя нет ответа;

4. Ветер уносит в даль последний риторический вопрос героя, на который у автора нет ответа.

Следует отметить, что композитор в моноопере «Путешествие к любви» довольно часто прибегает к использованию элементов конкретной музыки. Магнитофонная запись (*nastro magnetico*) шума непогоды (ветра, дождя) характеризует символ ссоры, разлуки, слёз, а урбанистические шумы (автомобильных гудков) наряду с «вкраплением» мотивов известной британской рок-группы 70-х годов прошлого столетия ELP (Emerson, Lake & Palmer), джазовых импровизаций и мугама «Сегях» в звучании балабана призваны раскрыть многообразную палитру окружающего героя мира, окружающей действительности.

При этом композитор отмечает, что «при монтаже записи в Германии произошло любопытное событие. Первичное озвучение *nastro magnetico* было осуществлено в Москве в 1978 году на синтезаторе SINTY-100. Для исполнения в Эссене было решено заново смонтировать звуковое сопровождение в электронной студии *Folkwang Hochschule*. И хотя аппаратура здесь была более совершенной, не обошлось без неожиданностей, суть которых, впрочем, была понятна только автору. Так, для финального эпизода требовалось совместить запись мугама и городских шумов. Запись мугама я захватил с собой из Баку, рассчитывая на то, что в фонотеке *Hochschule* найду звуки города. Так и случилось – нужная плёнка была найдена без труда. Но когда я прослушал её, прослушал запись звуков немецкого города, то с изумлением понял, что эти шумы абсолютно чужды моему слуху! И гудки автомобилей – чужие, и скрежет тормозов – чужой, и неразличимый по языку говор – всё равно чужой, и вся атмосфера, вся аура – чужая...

А та запись, которую я «откопал» на киностудии «Азербайджан-фильм» и которая была использована в монтаже *nastro* в 1978 году, была родной, знакомой и удивительно близкой – тоже шум города, но города Баку...» [5].

Совершенно особую роль в моноопере играет песня «*The Stones Of Years*» («Камни лет») вышеупомянутой группы ELP. Отрывок данной песни «*Had you talked to the winds of time*» («Если бы вы поговорили с ветрами времени») выполняет не только чисто фоновую функцию. Используя данную песню в начале и в финале (принцип «кольцевого обрамления» наряду с шумом морского ветра) героиня воспринимает данную мелодию как символ утраченного счастья. В целом данный музыкальный отрывок и его функциональное использование напоминает широко используемый в кино прием – перехода музыки из внутрикадровой в закадровую.

Сам музыкальный материал монооперы Ф.Караева базируется на комплексе современных техник: атонально-сонорная музыка с элементами

алеаторики, пуантилизма, элементы пространственной музыки. При этом в опере Ф.Караева особое значение уделяется тембровой драматургии. Так, сам голос вокалистки композитор использует как разнотембровый инструмент, создаваемой на основе богатой фонической палитры языка: от *sprechgesang*¹ – до насыщенной мелизматикой кантилены, от почти беззвучного шёпота «*con sordino*» до пения с закрытым ртом. В ностальгическом пении вполголоса (в лирическом «испанском номере»), данное тембровое переключение обуславливает предельную концентрацию конфликтной составляющей монооперы – неразделённость, покинутость, одиночество.

Так же следует отметить эпизодическое использование аккордеона (*armonica a manticini*), который приобретает значение лейттембра любви в «узловых» драматургических местах, призванных раскрыть тему воспоминания героя о моментах ушедшей любви.

Особая эмоционально-психологическая нагрузка ложится, в отсутствие развитой лейтмотивной системы, на инструментальное сопровождение, который весьма оригинальный по своему составу: камерный оркестр в составе флейта, басовый кларнет, 2 колокольчиков, вибрафон, аккордеон, 2 пианино, 1 подготовленное пианино, магнитофонная запись (композитор вводит запись в партитуру оперы как отдельный самостоятельный инструмент), 7 скрипок, 3 альты, 2 виолончели и джазовый квартет (электрогитара, бас-гитара, ударные, фендер-пиано (электромеханический инструмент, тембр которого напоминает ксилофон, челесту). Строгое «дозирование» тембровой драматургии (практически композитор не смешивает тембры предпочитая, исходя из образного воплощения каждого поэтического текста их дифференциацию) соответствующим элегическому тону музыкального повествования оперы. В качестве яркого примера можно привести большой инструментальный отрезок у струнных (от цифры 155 до цифры 171) внутри лирического «испанского номера».

Данная тембровая дифференциация в опере не случайна. Сам композитор является автором 8 главы учебного пособия для ВУЗов «Теория современной композиции», которую озаглавил «Тембрика» (Термин *тембрика*, или иначе *тембровая структура музыкальной ткани*, впервые появляется в музыковедческой практике в исследовании известного российского музыковеда Ю.Холопова). И в своей работе Ф.Караев в качестве примера рассматривает *Le Marteau sans Maître* (Молоток без мастера) для контральто и

¹ *Sprechgesang* (нем. букв. речевое пение; «шпрыхгезанг») – техника распева текста, при которой точно соблюдаются ритмические длительности (зафиксированные в нотах), а линия звуковой высоты не выдерживается, хотя рельеф мелодии (в случае, если он нотирован) – пребывание на одной высоте, восхождение и нисхождение – в целом соблюдается.

шести инструментов П.Булеза. Комментируя калейдоскоп тембровых сопоставлений и отвечая на вопрос: «Где пролегает связующая нить между инструментами, кажушимися столь несоединимыми?», Ф.Караев подчёркивает, что П.Булез выстраивает *темброряд*, в котором любой из инструментов представляет собой «глубоко индивидуализированный компонент разнообразных структур, рассматриваемый в зависимости от конкретного контекста каждый раз по-новому» [8].

Важную тембро-фоническую функцию выполняет в «итальянском номере» (развязка драмы) магнитофонная запись с какофоническим индустриальным звуком-шумом. Как отмечает сам композитор в своей ремарке к партитуре: «Музыка представляет собой своеобразный дуэт-противоборство магнитофона и сопрано. Магнитофон прерывает солистку, мешает, заглушает её. Реплики солистки становятся всё короче и в цифре 97, магнитофон, полностью вытеснив солистку, выходит на первый план, солируя до 98 цифры. Регулировка динамики магнитофона – вручную. Общая динамика эпизода – *f tutta la forza*» (Партитура монооперы Ф.Караева была предоставлена нам для анализа Ф.Мамедовой –11). Таким образом, большое соло и нарастание динамики магнитофонной записи на фоне практически не слышной краткой попевки (на *pp*) вибратона, композитор подчёркивает образной строй краткого стиха Дж.Унгаретти «Одиночество»:

*Ma le mie urlie ferriscono
como l'ielo l'ic
la campana fioca
del l'ielo
Sprofondano
Impaurite*

Вопли мои ранят,
подобно молниям,
колокол хрипит с небес
и рушится в ужасе

Бакинская премьера монооперы “*Journey to Love*” Ф.Караева состоялась 16 декабря 2013 года на сцене *Gənc tamaşaçılar teatri*. В постановке приняли участие ансамбль солистов азербайджанского государственного симфонического оркестра им. У.Гаджибекова, солистка – заслуженная артистка Азербайджана – Фарида Мамедова, дирижер Владимир Рунчак (Украина)

Следует отметить, что композитор учёл ошибки своей монооперы «*Journey to Love*» в г. Эссен (Германия) в 1991 году. Как отметил сам ком-

позитор: «Публика восприняла мою монооперу достаточно спокойно, чем я был слегка шокирован. Николай Корндорф, который присутствовал на премьере, устроил мне после исполнения настоящую взбучку, посчитав, что в этом виноват только я сам. Он искренне недоумевал, как можно было упустить из виду факт того, что к любому оперному спектаклю должна прилагаться программка с изложением сюжетной линии происходящего. А уж если опера идёт в концертном исполнении, это просто необходимо! Без программки же перипетии действия остались загадкой для слушателей, а то обстоятельство, что текст пелся на языках оригинала – английском, французском, итальянском, испанском и турецком, – вообще заводило слушателей в тупик» [8].

Поэтому для своей бакинской премьеры Ф.Караев специально пригласил грузинского режиссёра Гелу Канделаки, которая в содружестве с художником Элен Мурджикнели (Грузия) представила свою сценическую версию монодрамы «*Journey to Love*» – в формате *semi-stage* (сочетание элементов концерта и представления).

Важную драматургическую составляющую приобретает и сценография монооперы – видеоинсталляция, в которых картины, распускающиеся цветов, моментально сменяются холодными абстрактными геометрическими фигурами, обветшалых домов [10]. Исходя из образного строя музыки также в видеоинсталляции привлечены картины «Адам и Ева» Сакита Мамедова, «Спящий город» и «Пигмалион» Поля Дельво, «Крик» Эдварда Мунка, «После представления» Марии Тойен, «Влюблённые» Рене Маргаритт, «Дождь» Валентина Агабабаева, «Париж ночью» Альбера Марке.

Даже непосредственно исполнители-оркестранты вовлечены в общий поток сценического действия. Во время исполнения монооперы они перемещаются по сцене, ближе к финалу, покидая её один за другим. Данный элемент сценографии в качестве смысловой драматургии не нов (вспомним «Прощальную» симфонию Й.Гайдна), однако в финале монооперы «Путешествие к любви», данный приём несёт в себе определённую образно-эмоциональную концепцию – он призван в финале резче подчеркнуть одиночество главной героини монооперы.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Высоцкая М. Между логикой и парадоксом: композитор Ф.Караев. Автореферат на соискание звания док. искусствоведения. М., 2012, с. 50-51.

Сайтография

2. Барбюс А. Нежность – <https://mirbukv.net/kniga/nezhnost-barbyus?ysclid=mh7wcwipb545568639>

3. Власова Н. Монодрама «Ожидание» и кантата «Уцелевший из Варшавы» из кн. «Творчество Арнольда Шенберга» – <https://opentextnn.ru/old/music/personalia/Schoenberg/index.html?ysclid=mh7vrjueb6809340952>
4. Карагичева Л. Кара Караев – URL:<http://kompozitor.su/books/item/f00/s00/z0000011/st018.shtml>
5. Караев Ф. Из лекции Ф.Караева «Об инструментальном театре», прочитанной для студентов историко-теоретического факультета Московской консерватории – URL: http://www.karaev.net/t_fk_from_book_r.html
6. Лотман Ю.М. Статьи по семиотике и топологии культуры – <https://uchebana5.ru/cont/3812927-p23.html>
7. Приходовская Е.А. Смысловые ареалы одиночества в жанре монооперы // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2016. № 4, с. 117-125 – URL:<http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vtls:000564002>
8. http://www.karaev.net/w_1978_journey_r.html

Видеография:

9. Губаренко В. Моноопера "Ніжність" – <https://www.youtube.com/watch?v=byUYBEtdHd8&t=523s%D1%8F>
10. Караев Ф. Моноопера "Journey to Love" – <https://www.youtube.com/watch?v=PD65DxJNYs0>

Нотография:

11. Караев Ф. "Journey to Love". Моноопера. Партитура. Рукопись. 1978.

Rübabə MƏMMƏDOVA

AMK-nın baş müəllimi

Ülkər ƏLİYEVƏ

Sənətsünaslıq doktoru, professor

**AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ MONOOPERALARINDA
OBRAZ KONSEPSİYASI**

Xülasə: Məqalədə monoopera janrının ümumi xüsusiyyətləri təqdim olunur. Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında monoopera janrına xüsusi diqqət yetirilir. Q.Qarayevin "İncəlik" monooperasının məcazi konsepsiyasının ümumi xüsusiyyətləri, həmçinin F.Qarayevin "Journey to Love" ("Sevgiyə səyahət") monooperasının təhlili təqdim olunur.

Açar sözlər: monoopera, obraz, konsepsiya, ekspressionizm, Azərbaycan bəstəkarları, Qara Qarayev, Fərəc Qarayev, dramaturgiya, ölüm mövzusu, konkret musiqi

Rubaba MAMMADOVA

Senior Lecturer of Azerbaijan National Conservatory

Ulkar ALIYEVA

Doctor of sciences on Art, professor

THE IMAGERY CONCEPT OF MONO-OPERAS IN THE WORKS OF AZERBAIJANI COMPOSERS

Abstract: *This article presents a general description of the monooпера genre. Particular attention is paid to the monooпера genre in the works of Azerbaijani composers. A general description of the imagery concept of K.Karayev's monooпера "Tenderness" is presented, as well as an analysis of F.Karayev's monooпера "Journey to Love"*

Keywords: *monooпера, image, concept, expressionism, Azerbaijani composers, Kara Karayev, Faraj Karayev, dramaturgy, theme of death, musique concrète*

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Lalə Hüseynova
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Gülnarə Manafova

Zümrüd PAŞAYEVA

Azərbaycan Milli Konservatoriyası

“Milli vokal” kafedrasının baş müəllimi

Ünvan: Ə.Ələkbərov küç. 7

Email: rustam.pashazade@mail.ru

DOI: 10.62440/AMK2025-4.s.21-30

MİLLİ VOKAL İFAÇILIĞININ İNKİŞAFINDA AZƏRBAYCAN BƏSTƏKAR MAHNILARININ ROLU

***Xülasə:** Məqalədə bəstəkar mahnıları və vokal ifaçılığının qarşılıqlı əlaqə və təsirlərini öyrənən araşdırma təqdim edilir. Bu araşdırmada əsas məqsəd bəstəkar mahnılarının milli vokal ifaçılığının formalaşmasına və inkişafına təsir xüsusiyyətlərinin üzə çıxarılması ilə bağlıdır. Bəstəkar yaradıcılığı ilə ifaçılıq sənətinin hər zaman qarşılıqlı əlaqələr zəminində inkişaf etməsi özünü vokal musiqisində də göstərməkdədir. Bu məqalədə həmin təsirlərin xüsusiyyətləri öyrənilmiş, bəzi bəstəkarların mahnı və romansları əsasında təhlillər aparılmışdır. Məqalədə Ü.Hacıbəylinin qəzəl romansları, eləcə də S.Rüstəmovun “Hardasan”, “Gəlmədin” və “Alagöz” mahnıları təhlil obyektinə kimi araşdırılmış, vokal ifaçılığının inkişafına göstərdiyi təsir xüsusiyyətləri işıqlandırılmışdır.*

***Açar sözlər:** vokal, bəstəkar mahnıları, Üzeyir Hacıbəyli, Səid Rüstəmov, qəzəl-romans*

Giriş

Azərbaycan bəstəkar yaradıcılığının əsas hissəsini təşkil edən janrlardan biri də mahnı və romanslardır. Musiqi janrları içərisində sadəliyi, eyni zamanda demokratikliyi ilə seçilən mahnılar xalqın qədim tarixi ilə paralel yaranıb inkişaf etmişdir. Mahnı musiqinin ən demokratik növü olaraq hər bir cəmiyyətdə, müxtəlif təbəqələrdə özünəlayiq yer tapır. Söz ilə musiqinin birləşməsi nəticəsində mahnılarda yaranan musiqili obraz ən əlverişli şəkildə dinləyicilərə çatdırılır. Mahnılarda xalqın bütün yaşantıları, adət-ənənələri, fəlsəfi-psixoloji düşüncələri, eləcə də milli-mənəvi dəyərlərini əks etdirən obrazlı-emosional dünyagörüşü əks olunmuşdur. Bu janrın bəstəkar yaradıcılığına daxil olması da onun sadalanan cəhətlərindən irəli gəlmişdir. Bəstəkar mahnılarının təşəkkülü Azərbaycanda əsasən XX əsrin əvvəllərinə təsadüf etsə də, həm xanəndələr, həm də aşıqlar yüzrlə mahnıların müəllifi kimi bu janrın inkişafına mühüm töhfələr vermişlər. Onları müəllifli mahnıların ilk nümayəndələri də hesab etmək olar. Hər iki sənət şifahi

ənənələr əsasında yaranıb inkişaf etdiyi üçün irsin ötürülməsində də bu prinsip üstünlük təşkil edir. Nəticədə bir çox aşıq və xanəndə mahnıları xalq tərəfindən sevilərək “xalq mahnısı” statusunu qazanmış, zamanla onları yaradan müəlliflərin kimliyi unudulmuşdur. Azərbaycan vokal məktəbinin banisi Bülbül aşığılar və xanəndələr barədə belə yazırdı: *“Azərbaycan xalq klassik musiqisinin başlıca mühafizi və yaradıcısı xalq müğənniləri – xanəndələr və improvizator-şairlərin gözəl nəslİ – aşıqlardır”* [3, s. 26].

Mahnı janrının yeni mərhələsi Azərbaycanda XX əsrin əvvəllərinə, bəstəkar yaradıcılığının təşəkkül tapdığı dövrə təsadüf edir. Üzeyir bəyin yaradıcılığı ilə başlanan bu dövrdə mahnı janrı yeni cəhətlər əldə etdi. Kütləvi mahnı, qəzəl-romans kimi janrların təşəkkül tapması vokal-instrumental janrın zənginləşməsinə və böyük bir irsin yaranmasına səbəb olmuşdur.

Kütləvi mahnı janrının vüsət alması dövrün tələbatı ilə bağlı olmuşdur. Xüsusilə, quruculuq illərində yaranan əmək tərənnümü ilə əlaqədar mahnılar, eləcə də müharibə dövründə yaranan vətənpərvərlik mahnıları misal ola bilər. Xalq mahnısının təsiri bəstəkar yaradıcılığında milli vokal üslubun formalaşmasına mühüm təsir göstərmişdir. Bu təsir özünü nəinki əsərlərin forma, melodiya, ritm və digər musiqi ifadə vasitələrinin tətbiqində, həmçinin yeni ifaçılıq ənənələrinin formalaşmasında da büruzə vermişdir. Bu ənənələr milli kökə arxalanaraq klassik Avropa vokal məktəbinin ənənələrini mənimsəmiş peşəkar ifaçıların yetişməsində mühüm rol oynamışdır. Beləliklə, XX əsrin birinci yarısında milli vokal məktəbin təşəkkülü baş vermiş və onun baniləri Şövkət Məmmədova, Bülbül kimi professional müğənnilər olmuşdur. Adıçəkilən sənətkarların repertuarında həm xalq, həm də bəstəkar musiqisi yer almışdı. Xüsusilə, Bülbülün Şuşanın zəngin musiqi həyatında böyüyüb püxtələşən sənəti İtaliyada təhsil alması ilə daha da inkişaf edərək öz yüksək zirvələrini fəth etmişdi [11, s. 100].

Klassik vokal ifaçılıq məktəbinin təşəkkülü bəstəkar mahnılarının yaranmasına, eləcə də milli repertuarın formalaşmasına təkan vermişdir.

Üzeyir Hacıbəylinin qəzəl-romanslarının vokal ifaçılıq xüsusiyyətləri

Bir sıra ilklərin müəllifi hesab edilən Üzeyir bəy Hacıbəyli Azərbaycan vokal musiqisinin zənginləşməsinə də mühüm töhfələr vermişdir. Onlardan biri də bəstəkarın qəzəl və romans janrının əsas cəhətlərinin vəhdətini ifadə edən qəzəl-romans janrıdır. Bəstəkarın dahi Azərbaycan şairi Nizami Gəncəvinin qəzəlləri əsasında bəstələdiyi “Sənsiz” və “Sevgili-canan” qəzəl-romansları peşəkar vokal ifaçılığının əsas meyarlarını özündə ifadə edir. Hər iki əsərin ilk ifaçısı Bülbül olmuşdur.

Qəzəl-romansların ifası müğənnidən vokal texnikasının yüksək peşəkarlığı ilə yanaşı, qəzəl poetik janrının əruz vəznindən qaynaqlanan metr-ritmik bilgilərə sahib olması da tələb edir. “Romans qəzəllərdə Nizami qəzəllərinin bəhrləri saxlanılmışdır: “Sənsiz” romans-qəzəlinin metroritmi türk poeziyasında geniş istifadə olunan rəməl bəhrinə, “Sevgili canan”ın ritmik şəkli isə həcəz bəhrinin VIII

növünə uyğundur” [10, s. 4]. Bir sıra tədqiqatlarda həm də “təsnif-romans” kimi qeyd edilən [10, s. 3] bu musiqi nümunələrində təsnif janrına xas olan melodik xüsusiyyətləri də qeyd etmək vacibdir. Beləliklə də, bu musiqi əsərlərini ifa etmək üçün vokalçı romans, qəzəl və təsnif janrlarının kəsb etdiyi əsas xüsusiyyətlərdən xəbərdar olmalı, eyni zamanda romans-qəzəllərin yazıldığı məqam-intonasiya xüsusiyyətlərinə də bələd olmalıdır. Bəstəkarın romanslarında musiqi və poetik mətnin qarşılıqlı əlaqələrini tədqiq edən musiqişünas Ü.Talıbzadə yazır: “*Vokal əsərin musiqi obrazının yaranmasında intonasiya əhəmiyyəti kəsb edir. Əsərin poetik mətninin intonasiya əsasının inkişaf etdirilməsi, müxtəlif forma və şəkillərdə ifadə edilməsi əsərin melodiyasına özəllik bəxş edir*” [10, s. 52]. Eyni zamanda müəllif melodiyanın kiçik diapazonda və sıçrayışsız, kiçik intervallarla asta tempdə hərəkət etməsini bilavasitə mətnin, yəni qəzəlin rəqəbativ-deklamasiyalı oxu tərzindən qaynaqlandığını göstərir [10, s. 53]. Bu cəhətlər nəinki janrın musiqi məzmununa, ifadə vasitələrinin seçiminə, eyni zamanda vokal ifaçısının uyğun səs tembrini və nəfəs çalışmaları icra etməsini də yönləndirir.

Qəzəl-romansların ifaçılıq meyarlarının öyrənilməsində məqam-intonasiya əsasının da əhəmiyyətini unutmamaq olmaz. Məlumdur ki, Azərbaycan bəstəkarlarının əsərləri Avropa major-minor sistemində nota yazılmış olsa da, onların hər birində milli köklərdən qaynaqlanan məqam-intonasiya boyaları duyulur. Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığında bu amil özünü bütün parlaqlığı ilə göstərir və qəzəl-romanslarda bəstəkar segah, şüştər, bayatı-şiraz kimi məqamlara müraciət edərək onların zəngin intonasiya aləmindən bəhrələnmişdir. Təbiidir ki, bu romansları ifa edəcək müğənni xalq musiqisinin intonasiya əsasını yaradan milli məqamlardan xəbərdar olmalı və onlar əsasında səs çalışmaları da həyata keçirməlidir. Bu mənada təsnif ifa edən xanəndə üçün sadalanan çətinliklər xüsusi çalışma tələb etməsə də, digər tərəfdən romansın klassik vokal səsin imkanları çərçivəsində tələb edilən ifası müğənnidən hər iki istiqamətdə peşəkar bacarıqların olması şərtini irəli sürür.

Qəzəl-romans janrının digər nümunələri F.Əmirov, Ş.Axundova, Z.Bağirov, C.Cahangirov, S.Ələsgərov və digər bəstəkarların yaradıcılığında ərsəyə gəlmiş və ifaçılıq repertuarında özünə möhkəm yer tutmuşdur. Bununla belə, qeyd etmək gərəkdir ki, qəzəl-romansların ifası müğənnidən həm xalq, həm də klassik vokal ifaçılıq texnikasına sahib olmaq kimi mühüm şərt qoyur və bununla da, bu janrda bəstələnmiş əsərlərin tədris repertuarında və konsert səhnələrində səslənməsi musiqidən xüsusi məsuliyyət tələb edir.

Bəstəkar mahnılarında xalq və estrada üslubunun təzahürü

Vokal musiqinin geniş yayılmış janrı kimi mahnılar bəstəkar yaradıcılığında geniş inkişaf etdirilmiş və müxtəlif üslub keyfiyyətləri əxz etmişlər. Azərbaycan bəstəkarlarının mahnılarını tədqiq edən musiqişünas alim C.Mahmudova bu janrın iki əsas istiqamətdə inkişaf etdiyini göstərir: “*Lirik mahnılarımızın ümumi inkişafı iki paralel yol üzrə getmişdir və indinin özündə də yaranan mahnılar bu*

istiqlamətləri məntiqi davam etdirir. Bu, mahnıların xalq və estrada üslubuna aid olması ilə bağlıdır” [7, s. 13].

Azərbaycan vokal sənətinin inkişafına xidmət edən bəstəkar mahnılarında qeyd edilən hər iki üslubun tətbiqi bu əsərlərin həm xanəndələr, həm də vokal ifaçılarının yaradıcılığına daxil olmasına şərait yaratmışdır. Xalq üslubunda yazılan mahnıların hər iki ifaçının repertuarında yer alması məsələsi yuxarıda qeyd etdiyimiz cəhətlərlə bağlılıq təşkil edir. Lakin, mahnılarda müraciət edilən poetik mətnlər əsas etibarilə xalq üslubuna yaxın olan şeir vəznləri ilə əlaqədar olduğu üçün, ifaçılıq çətinlikləri qəzəl-romanslara nisbətən daha azdır. Lakin, bu mahnıların ifası xanəndə yaradıcılığında inkişaf edərək əsl peşəkarlıq nümunələrinə çevrilmiş xalq mahnılarından bəhrələnir. Ü.Hacıbəylinin, S.Rüstəmovun, Ş.Axundovanın, F.Əmirovun, C.Cahangirovun, Q.Hüseynlinin, H.Xanməmmədovun, S.Ələsgərovun, B.Nəsimovun və bir çox digər bəstəkarların mahnılarında xalq üslubuna xas olan sadə melodik quruluşu ilə yanaşı, məqam-intonasiyadan qaynaqlanan zəngin melizmlər və metr-ritmik cəhətlər özünü göstərir. Bu mahnıların vokal imkanlarını düzgün dəyərləndirmək repertuar seçimində mühüm problemlərdən biridir. Azərbaycan Milli Konservatoriyasının 2016-cı ildə tərtib edilmiş milli vokal ixtisası üzrə proqramda bəstəkar mahnılarının seçilməsi məsələsi xüsusi başlıqlarla fənnin əsas məqsəd və vəzifələri sırasında durur. Burada əsas meyarlar tələbənin səs imkanları çərçivəsində formalaşsa da, bu tövsiyələri solo ifaçılıqla məşğul olan müğənnilər üçün faydalı ola bilər. Proqram müəllifləri *“İfaçıların öhdəliyi bundan ibarətdir ki, milli vokal əsərləri öz milli çalarında ifa etsinlər”* [8, s. 16]. Bu fikir opera əsərlərinə şamil edilsə də, onu bir tövsiyə kimi milli üslubda bəstələnmiş bəstəkar mahnılarına da tətbiq etmək lazımdır. “Milli vokal ifaçılığı” proqramında tədris repertuarının səs tembrinə uyğun tərtib edilməsi məsələsi də mühümdür. Artıq bu ixtisasa yiyələnən vokal ifaçısı öz repertuarını daha düzgün və məqsədyönlü tərtib etmək bacarığına da sahib olur. Təəssüf hissi ilə qeyd etməliyik ki, müasir dövrümüzdə müğənnilərin ən böyük problemlərindən biri də məhz doğru seçilməyən əsər, səs imkanlarına uyğunlaşmayan repertuarla bağlıdır. Bu fakt nəinki müğənninin öz sənətinə zərər verir, eyni zamanda tamaşaçının bədii-estetik zövqünə mənfi təsir göstərir.

Xalq üslubunda bəstələnmiş mahnıların yaranmasına təkan verən amillərdən biri də XX əsrin birinci yarısında fəaliyyətə başlayan xalq çalğı alətləri orkestrinin, eləcə də xor kollektivinin repertuar probleminin həllinə yönəlmiş addımlarla bağlıdır. Bu kollektivlərin yaranması ilə onlar üçün milli zəmində repertuarın formalaşması üçün Üzeyir bəy də başda olmaqla, Azərbaycan bəstəkarları xalq mahnı və təsniflərinin, rəqslərinin işləmələrini hazırlamış, eləcə də bu janrların səciyyəvi cəhətlərini özündə əks etdirən xeyli sayda əsərlər bəstələmişdilər. Bu mənada orkestrin müşayiətilə oxunan mahnıları, xor kollektivləri üçün xalq mahnı işləmələri misal ola bilər. Bu nümunələr bəstəkar yaradıcılığında xalq üslubunda bəstələnmiş mahnıların əsas cəhətlərinin formalaşmasına təsir göstərmiş,

eyni zamanda milli vokal ifaçılığının inkişafına təkan vermişdir. “Bülbül, X.Şuşinski, R.Behbudov, F.Əhmədova, L.İmanov, Ş.Ələkbərova, S.Qədimova, Ə.Əliyev, R.Muradova, R.Atakişiyev, G.Məmmədov, M.Babayev, Y.Səfərov, E.Rəhimova, R.Adıgözalov və digər müğənnilər bu orkestrin solisti kimi parlaq sənət ustalığı nümayiş etdirmişlər” [6, s. 38]. Adıçəkilən müğənnilərin repertuarına nəzər saldıqda həm xalq, həm də estrada üslubunda əsərlərin yer aldığını görə bilərik. Bu da həmin müğənnilərin yüksək peşəkarlıq və məharətli vokal texnikasına, zəngin səs imkanlarına malik olduğunu göstərir ki, gənclərimiz üçün bir məktəb əhəmiyyəti daşıyır.

Xalq üslubunda mahnı bəstələmiş bəstəkarlardan Səid Rüstəmovun yaradıcılığı olduqca səciyyəvidir. Buna səbəb bəstəkarın xalq musiqisinə dərinlən bələd olması, həm bəstəkar, həm də etnomusiqişünas kimi bu sahədə çalışmasından, eləcə də ömrünün böyük bir hissəsini məhz xalq çalğı alətləri orkestri ilə bağlamasından irəli gəlir. S.Rüstəmovun “Sürəyya”, “Hardasan”, “Gəlmədin”, “Səhər nəğməsi”, “Oxu tar”, “Maralım, gəl!”, “Qurban adına”, “İntizar”, “Gözəl Şuşam”, “Alagöz”, “Haralısan”, “Getmə”, “Şeir deyilmi?”, “Həkim qız” mahnıları toplanmış məcmuəyə nəzər salaraq bir sıra cəhətləri qeyd edə bilərik. İlk növbədə bəstəkarın melodist olmasını vurğulamaq lazımdır. Məlumdur ki, mahnıların gözəl melodiyaşın onun tez mənimsənilməsinə və yaddaşlara hopmasında əsas amillərdən biri kimi çıxış edir. Eyni zamanda bu amil mahnının ifaçısı üçün də keçərlidir. Müğənni yaddaşlanan melodiyaşın olan vokal əsərləri daha tez qavrayaraq onun ifaçılıq meyarlarını peşəkarlıqla göstərməyə çalışır. Təsədüfi deyil ki, S.Rüstəmovun mahnıları neçə onilliklər öncə yaranmasına baxmayaraq öz aktuallığını qoruyub saxlaması, həm dinləyicisinin, həm də ifaçısının qəlbində əbədi yuva qurmasına səbəb ilk növbədə gözəl melodiyaşın üstünlük təşkil etməsidir.

Vokal ifaçısı üçün bu mahnıları hansı bacarıqların mənimsənilməsinə təkan verə bilər? Bu suala cavab vermək üçün mahnıların quruluşuna, melodik dəyərlərinə nəzər salmaq lazımdır. Adıçəkilən mahnıların əksəriyyəti lirik mövzulara həsr olunduğu üçün, asta temp, həssas və emosional xarakter üstünlük təşkil edir. Proqramda vokal səslərin diapazonuna görə müəyyən edilmiş repertuarda S.Rüstəmovun “Alagöz”, “Gəlmədin” və “Hardasan” mahnıları metso-soprano üçün təyin olunmuşdur. Bu da mahnıların melodiyaşının orta registrdə yerləşməsi ilə əlaqədardır. “Hardasan” mahnısının diapazonu kiçik oktavanın “lya diyez” səsinədən ikinci oktavanın “do diyez” səsi arasında (undesima) əhatələnir. “Gəlmədin” mahnısında diapazon birinci oktavanın “re” səsinədən ikinci oktavanın “mi bemol” səsi (desima) arasında gerçəkləşir. “Alagöz” mahnısında isə diapazonun həcmi birinci oktavanın “lya” səsinədən ikinci oktavanın “fa” səsinə (seksta) qədərdir. Diqqət etdikdə ən kiçik diapazon “Alagöz” mahnısında, ən geniş isə “Hardasan” mahnısında qərarlaşır. Bununla belə zil registr “Gəlmədin” mahnısında müşahidə olunur. Hər bir halda messo soprano üçün nəzərdə tutulan işlək diapazona görə (kiçik oktavanın lya səsinədən – birinci oktavanın lya səsinə)

“Hardasan” mahnısı daha çox uyğunluq təşkil edir. Lakin, digər mahnıların da melodiyasında əsas hərəkət istiqaməti və yerləşmə mövqeyi işlək diapazon üçün uyğundur. Hər üç mahnıda 3/4 metri seçilmişdir. Ritmik baxımdan melodiyayı vals tipinə bənzətmək mümkündür. Lakin, xarakter etibarilə bəstəkar lirik xalq mahnılarının ruhunda melodiyalar bəstələnmişdir.

“Hardasan” mahnısında vokal ifaçısı üçün əsas çalışma tələb edən məqam geniş nəfəslərin düzgün alınması ilə bağlıdır. Səsin üç xanə ərzində uzadılması, eləcə də bir heca daxilində kiçik fiqurasıyaların ifa edilməsi bu mahnıda diqqət edilməsi gərək olan məqamlardır. Mahnının melodiyası şur məqamının intonasiyalarına əsaslanır və kadansda V pillənin alterasiyası ilə daha çox hiss edilir. “Gəlmədin” mahnısında şüştər məqam-intonasiyaları üstünlük təşkil edir. Bəstəkar müraciət etdiyi məqamların əsas istinad pərdələrini və xarakterik kadanslarını verməyə çalışsa da, melodiyanın kantilen xarakterini və lirik romanslara xas olan romantik əhval-ruhiyyəni də qabartmağa nail olmuşdur. Qeyd etmək istədim ki, mahnıların ifa üslubunun şəkilləndirilməsi müğənnidən də asılıdır. Məsələn, “Hardasan” mahnısı görkəmli müğənnilər Şövkət Ələkbərovanın, Akif İslamzadənin, Nərminə Məmmədovanın, Flora Kərimovanın, Gülağa Məmmədovun ifalarında musiqi mədəniyyətimizin qızıl fonduna daxil olmuşdur. Adıçəkilən müğənnilərin bir çoxu öz repertuarında estrada mahnılarına müraciət etsə də, bu mahnının cazibədar melodiyası və dövrün müasir estetik zövqünü əks etdirən cəhətləri ilə neçə-neçə ifaçının məhəbbətini qazanmışdı. Mahniyə həsr olunmuş TV proqramlardan birində [4] S.Rüstəmovun bu əsəri məhz Şövkət Ələkbərovaya həsr etdiyi məlumatı verilir. Akif İslamzadənin Rafiq Babayevin orkestrinin müşayiəti ilə təqdim etdiyi ifada isə estrada-caz üslubunun özünü göstərməsi onu yeni ifaçılıq mərhələsinə daşdığını deməyə əsas verir. Beləliklə, səs tembrinə və ifaçılıq manerası ilə xalq, estrada və caz üslublarına müraciət edən müğənnilər eyni əsərə müraciət edərək hər dəfə onun yeni təfsirini yaratmağa nail olmuşlar. Bu gün mahnının olduqca yeni və cəsarətli təfsir variantları da mövcuddur. Gənc vokal ifaçısı üçün hər ifa bir informasiya mənbəyi, bu və ya başqa şəkildə nümunə ola bilər. Lakin, peşəkar təhsil alan müğənninin müraciət etdiyi əsərdən asılı olmadan vokal ifaçılığının əsaslarını bilməsi və yaradıcılıq prosesində tətbiq edə bilməsi mühümdür. Fərdi təfsir bacarığı isə onun istedad və bədii zövqündən, peşəkarlığından və təcrübəsindən irəli gələn bir amildir.

Milli vokal ifaçılığının əsas göstəricilərindən biri xalq mahnılarının və bu üslubda bəstələnmiş bəstəkar əsərlərinin ustalıqla ifa etmək bacarığıdır. Mahni janrını tədqiq edən C.Mahmudova xalq üslubunda bəstələnmiş mahnıların özəlliklərindən biri kimi, müğənnilərin öz ifalarına muğam parçaları əlavə etmələrini göstərir [7, s. 21]. Əlbəttə ki, bu hər müğənni üçün şərt deyil, lakin, muğam parçasının əlavə edilməsi xalq musiqi yaradıcılığından gələn bir ənənə kimi ifa edilən əsərin bədii mahiyyətini gücləndirməyə xidmət edir. Lakin, belə ifa bacarığı hər vokal ifaçısı üçün keçərlidirmi? Öz təhsilini əvvəlcə xanəndəlik sinfində al-

miş olan müğənnilər bu işin öhdəsindən məharətlə gəlsə də, musiqi sənətinə sırf vokal ifaçısı kimi daxil olmuş musiqiçilər üçün bu məsələ çox mürəkkəbdir və belə demək olarsa, əlçatan deyil. O zaman milli vokal ifaçısının peşəkar səviyyədə yetişməsi üçün muğam ifaçılığına bələd olması şərtidirmi? XX əsrin bəstəkar mahnılarının peşəkar ifaçıları hesab edilən Bülbül, Şövkət Ələkbərova, Nərinə Məmmədova, Rəşid Behbudov, Zeynəb Xanlarova kimi müğənnilər bu mənada mükəmməl sənət ustaları hesab edilmişdir. Eyni zamanda dövrün estrada mahnılarının mahir ifaçıları kimi tanınan Flora Kərimova, Gülağa Məmmədov, Akif İslamzadə, Elmira Rəhimova və digərləri üçün bəstəkarlar onlarla mahnılar bəstələmiş, xalq bu əsərləri məhz onların ifasında sevib yaddaşına hopdurmuşdur. Belə qənaətə gəlmək olur ki, xalq üslubunda yazılmış bəstəkar mahnılarının daxilində muğam parçalarının ifası mühüm şərt olmasa da, milli vokal ifaçısının bu sənətdən xəbərdar olması, xalq mahnı və təsniflərini bilməsi onun sənətini kamilləşdirən və peşəkarlığını artıran faktır. Əgər vokal ifaçısı öz sənətinin zirvələrini fəth etmək niyyətindədirsə, öz sənətini nəinki estrada konsert səhnələrində, eyni zamanda peşəkar opera səhnəsində də nümayiş etdirmək istəyirsə Azərbaycan musiqisinə xas olan zənginlikləri mənimsəməli və səs imkanları, sahib olduğu vokal texnikası daxilində inkişaf etdirməyi bacarmalıdır. Bu mənada Azərbaycan bəstəkarlarının mahnıları və romansları, eləcə də opera əsərləri, musiqili komediyaları münbit yaradıcılıq laboratoriyasıdır.

Bəstəkarlıq və ifaçılıq sənəti hər zaman qarşılıqlı təmas və təsir zəminində inkişaf edir. Bu tərəflərdən biri digərini şərtləndirir, inkişafına təkan verir və stimullaşdırır. Bu hal vokal sənəti üçün də səciyyəvidir. Peşəkar ifaçılıq ənənələrinin formalaşması bəstəkarların vokal yaradıcılığına təsir göstərərək bir-birindən dəyərli və zəngin əsərlərin yaranmasına gətirib çıxarır. Digər tərəfdən bəstəkar yaradıcılığının inkişafı və gündən-günə zənginləşən irsi ifaçılıq sənətinin dirçəlməsinə, yeni peşəkarlıq zirvələri fəth etməsinə zəmin yaradır. Bu prosesi həm geniş həcmli və mürəkkəb formalı vokal əsərlərində, həm də kamera janrında izləmək mümkündür. Bəstəkar mahnılarının zamanın bədii tələbindən irəli gələn üslub dəyişmələri, yeni cəhətlər əldə etməsi, dövrün müasir cərəyanlarına ayaq uydurması nəticəsində ərsəyə gələn yeni əsərlər öz ifa üslubuna zərurət yaratmışdı. Bunu Azərbaycanda estrada – caz orkestrinin yaranması ilə mahnı janrında baş verən inkişafı hiss etmək mümkün idi. Xüsusilə, Tofiq Quliyev, Rauf Hacıyev, Elza İbrahimova, Vasif Adıgözəlov, Emin Sabitoğlu, Oqtay Kazımi, Ramiz Mirişli və bir çox bəstəkarların mahnılarında estrada-caz üslubuna yer verilməsi, əsərlərin estrada orkestrlərinin müşayiəti ilə ifası özü ilə onlarla gənc müğənninin sənətə gəlişinə təkan vermişdi. Bununla yanaşı, xalq çalğı alətləri orkestrlərinin, ansambllarının müşayiəti ilə oxuyan müğənnilərin bir çoxu da yeni üslubların təsirindən yola çıxaraq öz yaradıcılığına yeni nəfəs qatır, vokal imkanlarını genişləndirməyə çalışırdılar. XX əsrin 70-ci illərində meydana çıxan “Dan ulduzu”, “Qaya” və digər ansamblların fəaliyyəti, onlarla çalışan müğənni-

lərin repertuarı və ifaçılıq üslubu milli vokal ifaçılığının yeni istiqaməti kimi həyata vəsiqə qazanmışdı [2, s. 75]. Bütün bu proseslərin məntiqi nəticəsi olaraq Azərbaycanda milli vokal ifaçılığının akademik və estrada-pop üslubları paralel inkişaf etmiş, müasir dövrümüzdə həm ayrı-ayrı müğənnilərin yaradıcılığında, həm də bəstəkar musiqisinin təsiri altında uğurla davam etdirilmişdir. Milli vokal ifaçılığının yüksək nailiyyətləri Azərbaycan opera və konsert səhnələrində, eləcə də bu günün tələbi olan internet platformalarında təbliğ edilir.

Milli vokal ifaçılığının inkişafı təməli ümummilli lider Heydər Əliyev tərəfindən qoyulmuş Azərbaycan Milli Konservatoriyasında 2015-ci ildə yaradılmış “Milli vokal” kafedrasının [1] fəaliyyəti ilə yeni inkişaf yoluna qədəm qoymuşdur. Azərbaycan müasir vokal məktəbinin parlaq təmsilçilərindən biri olan Xalq artisti Azər Zeynalovun rəhbərliyi ilə fəaliyyət göstərən kafedranın professor-müəllim heyəti bu şərəfli işdə böyük əmək sərf edərək və əlindən gələn bütün səyləri göstərərək gənc vokalçıların peşəkar kadrlar kimi yetişməsinə mühüm töhfələr verirlər. Kafedrada vokal ifaçılığının sirlərini, tarixi və nəzəriyyəsi ilə bağlı bilikləri əhatə edən bir çox fənlər tədris edilir ki, onların sırasında həmçinin “Muğam” fənni də yer almaqdadır. Azərbaycan muğamının əsas tədris ocağı kimi fəaliyyət göstərən Milli Konservatoriyada təhsil alan vokalçılar bu sənətin sirlərini birbaşa ustadlarından öyrənirlər. Bu əhəmiyyətli tədris prosesi müasir dövrün milli vokal ifaçılığı sənətinə mühüm töhfələr verməklə ölkəmizdə xalq və klassik vokal sənətinin sirlərinə dərinlən yiyələnmiş, musiqi mədəniyyətimizi beynəlxalq səviyyədə təmsil etməyə qadir olan solistlərin, pedaqoqların yetişdirilməsində mühüm rol oynayır.

Nəticə

Müasir dövrün qloballaşan və mədəniyyətlərarası inteqrasiya prosesləri çərçivəsində cərəyan edən mədəni mühitində milli vokal ifaçısının sahib olduğu əsas dəyərlər xalq musiqisinin zənginliklərindən bəhrələnməklə sənətini klassik və modern meyarlar əsasında inkişaf etdirməklə əldə oluna bilər. Lakin, bununla yanaşı, milli musiqiyə xas olan intonasiya təfəkkürünün qorunub saxlanması yaradıcılığın bədii dəyərini göstərən əsas amildir və bu cəhət musiqi ifaçılığının bütün növlərinə aid edilə bilər. Milli kolorit hər xalqın vokal ifaçılığına xasdır. Onun peşəkar sənətə sirayət etməsi və klassik meyarlarla qovuşaraq inkişaf etdirilməsi Azərbaycan vokal məktəbinin təməl prinsiplərindən biri olmuşdur. Görkəmli müğənni Bülbülün yaradıcılığı ilə baş tutan bu inkişaf yolu sonrakı nəsillər tərəfindən inkişaf etdirilərək mühüm nailiyyətlərə gətirib çıxarmışdır. Bu gün milli musiqimizə dünya səhnələrində uğurla nümayiş etdirən peşəkar vokal ifaçılarımız var. Onların sənətində milli koloritin qorunması və peşəkar vokal texnikasının imkanları hesabına inkişafı, müasirləşməsi, beynəlxalq müstəvidə təqdim olunması həmin nailiyyətlərin parlaq nümunəsidir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Azərbaycan Milli Konservatoriyası // URL: <https://conservatory.edu.az/kafedralartest/>
2. Babayeva İ.Ə. Azərbaycanda estrada-caz vokal ifaçılığı // “Musiqi dünyası” jurnalı, 2018. № 2(75), s. 74-76.
3. Bülbül. Seçilmiş məqalə və məruzələri / tərt., komentari və qeydlər ed. Ə.İ.İsazadə, Q.A.Qasimov. B.: Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyası, 1968, 138 s.
4. Bir mahnının tarixçəsi – 21.01.2020. “Hardasan” // URL: https://www.youtube.com/watch?v=NdvHP6WY_4U
5. Hübətova N. Bəstəkar Emin Sabitoğlunun mahnı yaradıcılığı. B.: “Zəngəzurda” Çap Evi, 2025, 92 s.
6. Kazımov N.K. Səid Rüstəmov. B.: Çarşıoğlu, 2007, 92 s.
7. Mahmudova C.E. Mahnının qoşa qanadı. B.: Mars-print, 2013, 244 s.
8. “Milli vokal ifaçılığı” fənnindən Proqram // Tərt.A.Zeynalov. B.: 2016, 68 s.
9. Nizami Gəncəvinin lirikası vokal miniatürlərdə / Tərt. edən və ön sözün müəllifi S.Qurbanəliyeva. B.: Elm və təhsil, 2011, 116 s.
10. Talıbzadə Ü.K. Üzeyir Hacıbəylinin “Sənsiz” və “Sevgili-canan” qəzəl-romanslarının musiqi-mətn əlaqələrində intonasiya uyğunluğu // Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı. Üzeyir Hacıbəyli Beynəlxalq Musiqi Festivallarından elmi məqalələr. B.: Mütərcim, 2024, s. 49-56.
11. Zeynalov A.Z. Vokal ifaçılığı // Ali məktəblər üçün dərslik. B.: ADMİU, 2012, 352 s.

Зумруд ПАШАЕВА

Азербайджанская Национальная Консерватория,
Старший преподаватель кафедры «Национальный вокал»

РОЛЬ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ КОМПОЗИТОРСКИХ ПЕСЕН В РАЗВИТИИ НАЦИОНАЛЬНОГО ВОКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Аннотация: В статье представлено исследование, посвящённое изучению взаимосвязи и взаимного влияния композиторских песен и вокального исполнительства. Основная цель исследования заключается в выявлении особенностей влияния композиторских песен на формирование и развитие национального вокального исполнительства. Взаимное развитие композиторского творчества и исполнительского искусства всегда проявлялось и в области вокальной музыки. В статье изучены особенности данного влияния, проведён анализ на основе песен и романсов некоторых композиторов. В качестве объектов анализа рассмотрены газель-романсы У.Гаджибейли, а также песни С.Рустамова «Hardasan», «Gəlmə-din» и «Alagöz», выявлены особенности их влияния на развитие вокального исполнительства.

Ключевые слова: вокал, композиторские песни, Узеир Гаджибейли, Саид Рустамов, газель-романс

Zumrud PASHAYEVA

Azerbaijan National Conservatory,
Senior Lecturer of “National Vocal” chair

THE ROLE OF AZERBAIJANI COMPOSER SONGS IN THE DEVELOPMENT OF NATIONAL VOCAL PERFORMANCE

Abstract: *The article presents a study examining the interaction and mutual influence between composer songs and vocal performance. The main objective of this research is to identify the characteristic features of the impact of composer songs on the formation and development of national vocal performance. The mutual development of compositional creativity and the art of performance has always manifested itself in vocal music as well. This article explores the characteristics of such influences and provides analyses based on selected songs and romances by several composers. Uzeyir Hajibeyli's ghazal-romances, as well as Said Rustamov's songs “Hardasan,” “Gəlmədin,” and “Alagöz,” are examined as analytical objects, and their influence on the development of vocal performance is highlighted*

Keywords: *vocal, composer songs, Uzeyir Hajibeyli, Said Rustamov, ghazal-romance*

Rəyçilər: professor Azər Zeynalov
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Humay Fərəcova-Cabbarova

Fatimə İSMAYILOVA

Bakı Xoreoqrafiya Akademiyasının müəllimi və dissertantı
Elmi rəhbər: sənətşünaslıq doktoru, professor Ülkər Əliyeva
Ünvan: Nəsimi r, Rəşid Behbudov 75
Email: fatimaismayil777@gmail.com
ORCID: 0009-0000-3516-5065

DOI: 10.62440/AMK2025-4.s.31-46

KLASSİK BALET VƏ XALQ RƏQSLƏRİNİN SİNTEZİ: AZƏRBAYCAN BALET TAMAŞALARINDA MİLLİ RƏQSLƏRİN ROLU

Xülasə: Təqdim olunan məqalədə Azərbaycan baletində milli xalq rəqslərinin tətbiqi və onların klassik balet texnikası ilə sintezi araşdırılır. Balet, Qərb mənşəli sənət forması olsa da, Azərbaycanda milli musiqi və folkloru ilə vəhdət halında inkişaf etmişdir. Bu sintez, həm milli identikliyin qorunmasına, həm də yeni xoreoqrafik üslubların formalaşmasına şərait yaratmışdır. Məqalədə Üzeyir Hacıbəylinin ilk dəfə olaraq milli rəqsləri musiqili-səhnə əsərlərinə daxil etməsi və Azərbaycan xalq rəqslərinin baletə tətbiq etməsi qeyd olunur. Əfrasiyab Bədəlbəylinin “Qız Qalası” (1940) baleti Azərbaycanın ilk klassik və milli rəqslərin sintezi baxımından mühüm mərhələsi sayılır. Bu əsərdə Qəmər Almaszadə milli xalq rəqs elementlərini klassik balet texnikaları ilə ustalıqla birləşdirərək xoreoqrafik yeniliklər yaratmışdır. Baletdə “Tərəkəmə”, “Cəngi”, “Şəlxo”, “Ay bəri bax”, “Yengənin rəqsi” kimi rəqslər klassik rəqs hərəkətləri ilə orqanik şəkildə birləşdirilmişdir. əllərin və bələklərin naxışlı hərəkətlərini önə çıxarmışdır. Bundan başqa, Fikrət Əmirovun “Şur” xoreoqrafik novellası da milli və klassik üslubların sintezinin uğurlu nümunəsi kimi təqdim olunmuşdur. Bu əsərdə milli rəqs elementləri emosional və dramatik ifadənin əsas vasitəsinə çevrilmişdir.

Açar sözlər: Azərbaycan balet sənəti, milli xoreoqrafiya, sənət və identiklik, Qəmər Almaszadə, Qərb və Şərqi rəqs sintezi

Azərbaycan xalq rəqsləri əsrlər boyu xalqın mədəni kimliyini əks etdirən incəsənət nümunələrindən biri olmuşdur. Digər tərəfdən, balet Qərb ənənəsinə əsaslanan akademik səhnə sənəti olsa da, Azərbaycan baletində milli rəqslərlə harmoniya yaradaraq yeni bədii ifadə formaları meydana gətirmişdir. Milli rəqs elementlərinin klassik balet texnikası ilə harmoniyası, həm xoreoqrafiyada yeni forma axtarışlarına, həm də milli identikliyin səhnədə ifadəsinə şərait yaradaraq tamaşalara unikal rəng gətirmişdir. Azərbaycan balet sənəti XX əsrin ortaların-

dan etibarən inkişaf edərək, klassik balet texnikalarını milli musiqi və folklor motivləri ilə zənginləşdirmişdir. Bu prosesdə xalq rəqslərindən və milli rəqsə məxsus əsas elementlərdən istifadə olunmuşdur. Azərbaycan rəqslərini musiqi-səhnə əsərində ilk dəfə olaraq Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin banisi Ü.Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun” (1908), “Əsli və Kərəm” (1912), “Koroğlu” (1937), S.Hacıbəylinin “Aşıq Qərib” (1916), M.Maqomayevin “Şah İsmayıl” (1919), “Nərgiz” (1935) operalarında milli rəqs nümunələrinə rast gəlinir.

Məqalənin aktuallığı: Qloballaşma şəraitində milli kimliyin səhnə sənətinə qorunması və yenidən ifadəsi xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Qərb mənşəli klassik baletin Azərbaycan xalq rəqsləri ilə sintezi həm milli mədəni kodların itirilmədən yenilənməsi, həm də milli xoreoqrafik məktəbin nəzəri əsaslarının göstərilməsi baxımından aktualdır. “Qız Qalası” baleti və “Şur” xoreoqrafik novellası kimi əsərlərin konkret səhnə və hərəkət analizləri bu sintezi müasir baletmeysterləri və tələbələri üçün praktiki model kimi təqdim edir.

Məqalənin elmi yeniliyi: Məqalədə ilk dəfə olaraq Azərbaycan baletində milli və klassik rəqs leksikasının sintezi bu dərəcədə detallı – konkret hərəkətlər, əl-bilək naxışları, puant texnikası üzərindən təhlil edilir. Qəmər Almaszadənin xoreografiyasında milli qadın obrazı, milli jest və plastikanın dramaturji funksiyası (obraz, emosional xətt, identiklik daşıyıcısı kimi) ayrıca elmi problem kimi qoyulur və onun prinsiplərinin sonrakı baletmeysterlərin yaradıcılığında “milli-klassik sintez məktəbi” kimi davamı ümumiləşdirilir.

Qeyd etmək lazımdır ki, Ü.Hacıbəyli artıq ilk operası olan “Leyli və Məcnun” əsərində səhnəyə rəqs nömrəsi daxil etmişdir. Şübhəsiz ki, ilk tamaşanın texniki və təşkilati çətinlikləri səbəbindən peşəkar baletmeysteri dəvət etmək imkanı olmamışdır. Lakin səhnədə rəqs nömrəsinin yer alması və bu hissənin tamaşaçılar tərəfindən rəğbətlə qarşılanması, gələcəkdə Ü.Hacıbəylinin və M.Maqomayevin sonrakı operalarında rəqs nömrələrinin geniş şəkildə tətbiqinə zəmin yaratmışdır. Ceyhun Hacıbəylinin xatirələrində bu barədə belə deyilir: “*Xoreoqrafiya (balet) mənim məktəb yoldaşlarımdan biri – Vəzirov qardaşlarının ortancılı Bəhram Vəzirova həvalə olunmuşdu. Onlar haqqında belə deyirdilər: ‘Əgər Vəzirov qardaşlarının başı ayaqları qədər işləsəydi, onlar Qarabağda birinci olardılar.’ Hər halda, Bəhramın səhnə improvizasiyası olduqca uğurlu alındı və ərəb rəqslərini daha əvvəl görməmiş tamaşaçılar tərəfindən böyük maraqla qarşılandı. Əlavə etmək lazımdır ki, baletmeysterin özü də heç vaxt ərəb rəqslərini müşahidə etməmişdi*” [4, s. 38-39].

Rəqs nömrələri daha sistemli və geniş şəkildə artıq M.Maqomayevin “Nərgiz” və Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operalarında təqdim olunmuşdur. “Nərgiz” operasında M.Maqomayev bir sıra milli xalq rəqslərindən istifadə etmişdir. Bunlar arasında aşağıdakı nümunələr qeyd edilə bilər:

- “Turacı”,
- “Çobanı”,
- “Güləşmə”,
- “Kənd rəqsi” (I pərdə),
- “Örtük altında rəqs”,
- “Bəylər rəqsi”,
- “Qızların rəqsi”,
- “Əyləncə məclisi” (bütün iştirakçılarla birlikdə) – (V pərdə)

Müəllifin öz sözləri ilə desək: *“Stilizə olunmuş kənd rəqsləri, teatrlaşdırılmış şəkildə operaya daxil edilməklə, həm əsərin tamaşaçılar tərəfindən qəbuluna metodoloji dəstək olmuş, həm də gələcək Azərbaycan baletinin formalaşmasına zəmin yaratmışdır”* [3, s. 131].

Ü.Hacıbəyli özünün zirvə əsəri olan “Koroğlu” operasında Azərbaycan milli rəqslərini bol istifadə edib. Xalqın birliyini və gücünü əks etdirən “Yallı”, “Cəngi”, “Çənlibel” rəqsləri, xanəndə qızların oxuduğu “Saray qızlarının rəqsi”, zərif hərəkətlərlə ifa edilən qadın xalq rəqsini bu sıraya aid edə bilərik. “Nərgiz” və “Koroğlu” operalarındakı rəqs nömrələrinin ilk baletmeysteri İvan Arbatov olmuşdur. Görünür, onun hazırladığı xoreoqrafiya tam mənada Azərbaycan milli rəqs ənənələrinə uyğun deyildi. Məhz bu səbəbdən, daha sonrakı dövrlərdə operalardakı bütün rəqs nömrələrinin yeni redaktəsi və səhnələşdirilməsi Q.Almaszadə tərəfindən həyata keçirilmişdir.

Ü.Hacıbəylinin Azərbaycan xalq rəqsini cəlb etdiyi ilk xoreoqrafik miniatürün də müəllifi olması barədə ehtimal səsləndirməyə müəyyən qədər əsasımız da var. Azərbaycan bəstəkarlarının musiqisinə birpərdəli səhnələşdirmələr haqqında ilk sözü Azərbaycan və rus dillərində nəşr olunan 27 fevral 1919-cu il tarixli (Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinin mövcud olduğu dövr) “Azərbaycan” qəzetində tapırıq. Qarşıdan gələn “Yeni balet” elanı altında aşağıdakı məlumat təqdim edilib: “Müsəlman bəstəkar Üzeyir bəy Hacıbəyov iki bal rəqsi bəstələyib: 1) “Dağıstan” (a-la “Lezginka”), 2) “Azərbaycan” (a-la “Tərəkəmə”). Hər iki balet Hacıbəyov qardaşlarının direksiyası tərəfindən səhnələşdirilməyə hazırlanmışdır” [1, s. 121]. Bizə məlum deyil ki, bu səhnələşdirmələr həyata keçirilibmi, yoxsa onlara dair işlər 1920-ci il aprelin 27-də XI Qırmızı Ordu tərəfindən baş vermiş müdaxilə ilə yarımçıq qalıb. Həmçinin, bu xoreoqrafik kompozisiyaların baletmeysteri Mənsur Mənsurov olmuşdur və bu əsər onun ən nüfuzlu işlərindən biridir və o, bu rəqs miniatürünü Azərbaycan və Dağıstan xalqlarının musiqi və rəqs mədəniyyətlərinin vəhdətini əks etdirmək məqsədilə qurmuşdur. Bu kompozisiyanın dəqiq ifaçıları bizə məlum deyil, lakin həmin dövrün mərkəzi qəzetində bu barədə elan dərc olunması artıq faktoloji sübutdur ki, XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanda xalq üslubunda, Ü.Hacıbəylinin musiqisinə (və ya onun

işləməsində) xoreoqrafik kompozisiyaların səhnələşdirilməsinə cəhd edilmişdir (və ya bu həyata keçirilmişdir).

Qeyd edilməlidir ki, M.Maqomayev 1936-cı ildə dörd pərdədən ibarət “Dəli Muxtar” baleti üzərində işləməyə başlamışdı. Lakin bəstəkarın 1937-ci ildəki xəstəliyi və vəfatı bu yaradıcılıq ideyasının reallaşmasına mane oldu. M.Maqomayevin “Nərgiz” operasına, eləcə də Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operasına daxil etdiyi üsyançılara qoşulan yoxsul obrazlarının yaradılması sovet incəsənətinin əsas estetik istiqamətlərindən biri olan “sosialist realizmi” ilə bağlı idi. Bu estetik konsepsiyanın əsas və məcburi elementlərindən biri isə “xalqlar dostluğu”nun təbliğidir. Qeyd edək ki, “Nərgiz” operası 1937-ci ildə Stalin repressiyaları dövründə səhnəyə qoyulmuşdur. Bu tarixi-siyasi reallıq operanın libretto müəllifləri Heydər İsmayilov və Məmməd Səid Ordubadi tərəfindən nəzərə alınmışdır. Bundan əlavə, Ə.Bədəlbəyli də “Qız Qalası” baletində toy səhnəsində qonaqların ifasında başqa millətlərin rəqslərinə yer vermişdir. Bu nümunə də “xalqlar dostluğu” ideyasının balet sənətində əks etdirilməsinə xidmət edir. Operalarda milli rəqslərdən istifadə artıq müasir balet tamaşasındakı milli rəqslərin yaranmasına cığır açır və baletmeysterlərə də bəlli bir təcrübə əldə etməyə imkan yaradıb. Azərbaycan bəstəkarlarının balet tamaşalarında ən geniş şəkildə təqdim olunan Azərbaycan xalq rəqsləri arasında aşağıdakılar xüsusilə seçilir:

“Yallı” – kollektiv birlik və harmoniya ideyasını əks etdirən yallılar balet səhnələrində xalqın mədəni birliyini simvolizə edir (S.Hacıbəyovun “Gülşən” baleti – Q.Almaszadə, F.Qarayevin “Qobustan kölgələri” – R.Axundova və M.Məmmədov, A.Əlizadənin “Babək” – R.Axundova və M.Məmmədov, P.Bülbüloğlunun “Eşq və Ölüm” baleti – birinci redaksiya V.Usmanov, ikinci redaksiya N.Malığina tərəfindən səhnələşdirilmişdir, həmçinin R.Axundova və M.Məmmədovun səhnələşdirməsində “Yallı” əsasında qurulmuş birpərdəli balet kompozisiyasını da qeyd etmək olar).

“Cəngi” – döyüş ruhunu əks etdirən bu rəqs, balet səhnələrində qəhrəmanlıq motivlərini vurğulamaq üçün istifadə olunur (Ə.Bədəlbəylinin “Qız qalası” baleti – Q.Almaszadə, Q.Qarayevin “Yeddi gözəl” baleti – birinci redaksiyada P.Qusev, A.Əlizadənin “Babək” baletinin R.Axundova və M.Məmmədov, tamamilə “Cəngi” rəqsi üzərində qurulmuş iki döyüş səhnəsi, P.Bülbüloğlunun “Eşq və Ölüm” baletinin üçüncü redaksiyası – V.Usmanov, N.Malığina və O.Kostelin tərəfindən səhnələşdirilmişdir).

“Tərəkəmə” – köçərilik dövrünün rəqsidir. Qollarını geniş açmış, başını vüqarla dik tutan rəqqas irəliyə doğru hərəkət edir. Bu rəqsdə azadlıq və məkan genişliyi duyğusu hakimdir. Azərbaycanda “Tərəkəmə” çox geniş yayılıb. Bu solo rəqs qadınlar və kişilər tərəfindən ifa olunur və ilk dəfə Ə.Bədəlbəylinin “Qız Qalası” baletində istifadə edilib.

Qeyd etmək lazımdır ki, ilk Azərbaycan baleti olan “Qız qalası”ndan (1940) başlayaraq, Ə.Bədəlbəyli musiqili-səhnə əsərlərində Azərbaycan xalq

rəqslərindən istifadə etmək ənənəsinin davamı olaraq Ü.Hacıbəylinin və M.Maqomayevin yolu ilə getmişdir. Bu baletdə milli musiqi və xalq rəqslərinin motivlərindən geniş istifadəyə rast gəlinir. Xüsusilə, Cəngi və Yallı səhnələri tamaşanın dramatik quruluşuna dinamizm qatmışdır. Bu elementlər tamaşanın milli xarakterini vurğulamış və Azərbaycan mədəniyyətinə bağlılığı nümayiş etdirmişdir. Q.Almaszadənin quruluşçusu olduğu balet tamaşasında milli rəqs nümunələrinə çox sıx rast gəlinir, məsələn: “Yengənin rəqsi”, “Şalaxo”, “Nəlbəki”, “Xonçalarla rəqs”i göstərmək olar.

Ü.Hacıbəyli qeyd edirdi: *“Yerli konservatorianın yetişdirməsi olan Ə.Bədəlbəyli gənc bəstəkarların elə bir dəstəsinə daxildir ki, həmin dəstə nəinki musiqi yazısı texnikasına yiyələnməyə can atır, həm də xalq yaradıcılığını səmərəli surətdə öyrənir. Ə.Bədəlbəyli öz baletində gözəl orkestrləşdirmə vermiş, bəstəkar fikrini sərbəst inkişaf etdirmiş, habelə, xalq melodiylarının gözəlliyindən diqqətlə istifadə etmişdir. “Şoloxo”, “Ay bəri bax”, “Kikican” kimi xalq havaları orkestrin ifasında xüsusilə tərəvətli, rəvan və dolğun səslənir, bu havaların əsasında emosional rəqslər yaradılmışdır. Bədəlbəylinin musiqisi bədii yüksəkliyinə görə fərqlənməklə yanaşı, həm də son dərəcə aydın və anlaşılandır. Klassik balet musiqisinin əsl xalq rəqsləri ilə məharətlə əlaqələndirilməsi bütövlükdə tamaşanın məzmun və üslubunu müəyyən etmişdir”* [8].

Eyni zamanda, partituranın bir çox səhifələri bəstəkar tərəfindən musiqi folkloruna əsaslanmadan yazılmışdır. Bununla belə, müəllif musiqisi baletin musiqi toxuması ilə təbii şəkildə qovuşur, üslub baxımından seçilməyən bu musiqi bəstəkarın xalq yaradıcılığının mahiyyətinə dərinlən nüfuz etdiyini göstərir. Bəstəkarın özü də bu barədə qeyd edirdi: *“Baletimin məzmununda, əlbəttə ki, işlənmiş formada olan orijinal xalq rəqsləri ilə yanaşı, “adajio”, “variasiyalar”, “pitsikato” və s. kimi balet nömrələrinin də yer alması təbiidir. Buradakı məqsəd bu nömrələrin yad, uzaq və xalq musiqisinə uyğun olmayan bir təsir bağışlamaması, partituranın əvvəlki və sonrakı hissələri ilə üzvi surətdə bağlı olması idi. Buna görə də, xalq melodiylarından əlavə, baletimdə yazdığım çoxlu orijinal melodiylar da var. Lakin bu melodiylar Azərbaycan xalq musiqisinin intonasiyaları ilə zənginləşdirildiyindən (onların çoxu orijinal mövzuya kontrapunkt kimi işlənmişdir), fikrimcə, onlar xalq musiqisindən yad bir ünsür kimi qəbul edilməməlidir”* [3, s. 9-10].

Vurğulamaq lazımdır ki, xalq rəqslərinin əksəriyyəti fasiləsiz (Əsər boyu davam edən əsas motiv) hərəkətin ifadəsi kimi birinci pərdədə, “Kəndlilərlə səhnə”də təqdim olunur. Həmin səhnə sovet dövrü üçün məcburi sayılırdı və onun əsas istiqaməti olan “sosialist realizmi” ilə bağlı idi. “Sosialist realizmi” istiqamətinin əsasını xəlqilik və realizmlə romantikanın vəhdəti təşkil edirdi, həmçinin *“ətraf reallığın həqiqi mahiyyətinin qəhrəmanlıq və romantika ilə realistlik təsdiqi deməkdir”* [9]. Bu tamaşada vəhdət Poladla Gülyanağın məhəbbət romantikasında və Poladın Cahangir xana qarşı qəhrəmanlıq mübarizəsində ifadə olunur.

Belə növ səhnədən bir çox balet tamaşalarında – B.Asafyevin “Parisin alovu” (1932), A.Balançivadzenin “Dağların ürəyi” (1938), A.Kreynin “Laurensiya” (1939), M.Kroşnerin “Bülbül” (1939) kimi əsərlərdə də istifadə olunmuşdur. Həmin səhnə fasiləsiz hərəkətin əsas qəhrəmanlarının – xalq mühitindən çıxmış obrazların təqdimatı (ekspozisiyası) kimi istifadə olunurdu. Onu da bildirək ki, bu səhnələr üçün çox məşhur və demək olar ki, məcburi element hesab olunan – “Qocalar rəqsi” də daxil edilmişdir. İlk tamaşanın səhnələşdirilməsi üçün xoreoqraflar S.Gevorkov və V.Vronski (Nadiradze) cəlb edilmişdi, səhnə rəhbəri isə İ.Hidayətzadə olmuşdur. Təəssüf ki, ilk səhnələşdirmənin xoreoqrafiyası haqqında fikir yürütmək üçün video və ya arxiv materialları mövcud deyil. Lakin, ikinci redaksiya əsasında aparılan xoreoqrafiyaya əsasən, baş rolunu ifa edən Q.Almaszadə tamaşanın xoreoqrafik quruluşundan razı olmamışdır.

“Əvvəllər klassik baletlərin xoreoqrafı kimi tanınan S.Gevorkov Azərbaycan rəqs folkloruna bir qədər bələd idi və milli operalarda xalq rəqsləri səhnələşdirməkdə müəyyən təcrübəyə malik idi. Lakin milli mövzulu böyük, çoxpərdəli tamaşa üçün bu biliklər o qədər də geniş və dərin olmadığından xalq rəqslərini inkişaf etdirmək üçün İ.Arbatovdan məsləhət alırdı.” [7, s. 76]. Yeni xoreoqrafik versiya, 1948-ci ildə azərbaycanlı balerina və baletmeyster Q.Almaszadə tərəfindən həyata keçirilmiş və 1958-ci ildə redaktə olunmuşdur. Bu versiya Ə.Bədəlbəyli tərəfindən təsdiqlənmiş və indiyə qədər öz əhəmiyyətini qoruyub saxlamışdır. Q.Almaszadə baletin milli mahiyyətini parlaq şəkildə üzə çıxarmış, klassik və milli xoreoqrafiya elementlərini orqanik şəkildə sintez edərək, həm də baş qəhrəman rolunda Azərbaycan qadınının milli xarakterini, onun ən yaxşı xüsusiyyətlərini – yumşaq və sadıqlığı, güclü daxili iradə ilə birləşdirərək açıb göstərmişdir. 1977-ci ildə tamaşa yenidən redaksiya edilərək bəzi mühüm dəyişikləri özündə əks etdirmişdir. İlk iki versiyada Poladın zindandakı yuxusu əks olunub və kostyumu da bu səhnəyə uyğun idi. 1977-ci ildəki redaksiyada Poladın yuxusu Gülyanağın yuxusu ilə əvəz edilmişdir. Fərhad Bədəlbəyli tərəfindən həyata keçirilmiş son redaktədə (1990) və səhnə quruluşu nəticəsində baletin dramaturji xətti fundamental şəkildə yenidən işlənmişdir. Bu dəyişikliklər çərçivəsində, əsərin süjetinin ideya-məzmun ardıcılığında mühüm yer tutan və hadisələrin uzaq keçmişdəki başlanğıcını – xan qızının dünyaya gəlişinin sonradan sirrə çevrilməsi motivini izah edən proloq hissəsi tamaşadan çıxarılmışdır, həmçinin xanın Gülyanağın öz doğma atası olmağı faktı dəyişdirilmişdir. Q.Almaszadə baletin milli mahiyyətini parlaq şəkildə üzə çıxarmış, klassik və milli xoreoqrafiya elementlərini orqanik şəkildə sintez edərək, həm də baş qəhrəman rolunda Azərbaycan qadınının milli xarakterini, onun ən yaxşı xüsusiyyətlərini – yumşaq və sadıqlığı, güclü daxili iradə ilə birləşdirərək açıb göstərmişdir.

Azərbaycan xalq rəqsini mükəmməl bilən Q.Almaszadə öz xoreoqrafiyasında həm klassik, həm də xalq rəqslərini təbii şəkildə transformasiya edərək, ayrılmaz birliyinə yaratmışdır. Məlum olduğu kimi, 1937-ci ildə, Moskva şəhərindəki

Azərbaycan İncəsənəti Ongünlüyünə hazırlıq dövründə Q.Almaszadə Azərbaycan Dövlət Xalq Rəqsləri Ansamblının rəhbəri olmuşdur. “*Respublikanın xalq rəqsinin bütün özəlliklərini və zəngin imkanlarını öyrənmək üçün, Q.Almaszadə kinooperator, bəstəkar və musiqiçilərlə birlikdə respublikanın müxtəlif bölgələrinə səfər etmişdir. Bu səfər, Q.Almaszadə üçün yeni bir xalq rəqsi məktəbi olmuş, onun ifaçılıq bacarığını zənginləşdirərək, həm balerina, həm də baletmeyster kimi bütün yaradıcı fəaliyyətinə təsir etmişdir. Xalq rəqsi üzərində işləyərkən, Q.Almaszadə etno-xoreoqrafik material ilə öz baletmeysterlik ideyaları arasında harmonik bir əlaqə qurmuş, eyni zamanda milli rəqslərin xarakterini, daxili mənasını və bənzərsiz özəlliyini itirməyərək onlara uyğunlaşdırmışdır*” [7, s. 44-45].

“Qız qalası” baletinin xoreoqrafiyasına müraciət edərkən Q.Almaszadə üçün Azərbaycan rəqs formalarının klassik rəqslə qarşılıqlı əlaqəsi məqsəd yox, baletin obraz quruluşunda milli və tarixi konkretliyi əldə etmək tamaşanın xoreoqrafik tələblərindən irəli gələn bir ehtiyac idi. Klassik və xalq rəqslərinin elementlərinin təbii sintezi, ilk dəfə Q.Almaszadə tərəfindən “Qız qalası” əsərində tətbiq edilmiş və sonrakı Azərbaycan balet tamaşalarının xoreoqrafik dilinin yaradılmasında aparıcı rol oynamışdır.

“Qız qalası” baletində ən çox istifadə olunan üsullardan biri klassik hərəkətlərin milli xarakterli əl jestləri, barmaqların naxışlı vəziyyəti ilə birləşdirilməsi idi. Q.Almaszadənin sözləri ilə desək “*Azərbaycan xalq rəqslərində uzun ətlər ayaq hərəkətlərini tamamilə gizlədir və bütün diqqət bədənin yuxarı hissəsinə, yəni əllərin hərəkətlərinə cəmlənir. Aydın olur ki, məhz buna görə Azərbaycan rəqslərində əllərin naxışları son dərəcə cilalanmış və ən yüksək mükəmməlliyə çatdırılmışdır və Azərbaycan xalq rəqslərində əllər haqlı olaraq ən yumşaq və gözəl sayılır. Əgər diqqətlə, xoreoqrafın gözləri ilə baxsaq, Azərbaycan xalq rəqslərində əllərin hərəkətləri klassik ayaq hərəkətləri ilə təbii şəkildə uyğunlaşır*” [5, s. 70]. Q.Almaszadə xoreoqrafiyasının ən böyük uğuru ondan ibarətdir ki, o, klassik rəqs incəsənətini mükəmməl mənimsəyən parlaq balerina olaraq, klassik və milli xoreoleksikanın ümumi xarakterik xüsusiyyətlərini dəqiq şəkildə tutmağı bacarmışdır. “*Məsələn, gəlin, bizim rəqslərimizdə tez-tez rastlaşdığımız yarım attitude croisé vəziyyətini götürək. Dəstək ayağını dabanın üzərinə qoyduqdan sonra, dirsəkləri və biləkləri aşağı salaraq (adətən Azərbaycan rəqslərində dirsəklər aşağı salınır, biləklər isə əksinə, qaldırılır), biz tamamilə yeni bir vəziyyət əldə edirik – həm xalqa aid, həm də klassik olan bir vəziyyət... Adətən, Azərbaycan xalq rəqsi üç hissəli olur: əvvəlcə – dairəvi hərəkət, sonra isə bir yerdə dayanaraq “süzmə” – ayaqlar demək olar ki, hərəkət etmir, amma bədənin yuxarı hissəsi sanki özünəheyranlıq ifadə edir və nəhayət, yenə dairəvi hərəkət, amma artıq daha böyük emosional bir həvəs ilə. Bu hərəkəti balerina çox yüksək yarımbarmaqlar üzərində icra edir və bu yüksək yarımbarmaqları yenidən point ilə əvəz edib, əlləri xalq rəqslərində olduğu kimi sağdan sola balanslaşdıraraq,*

yenə də yeni hərəkətlər, daha doğrusu – yeni bir vəziyyət, həm xalqa, həm də klassikaya aid olan bir vəziyyət əldə edirik” [5, s. 72].

Ə.Bədəlbəyli tərəfindən baletə gətirilən və Q.Almaszadə tərəfindən icra olunan “Qız qalası” baletini müasir balet sənətinin estetikasına əsaslanaraq qiymətləndirdikdə, bədii və konseptual qərarlarda bir sıra konservativ üsullar qeyd edilə bilər. Lakin tarixi baxımdan illər ərzində qazanılan biliklər Azərbaycan baletinin səhnələşdirilməsi zamanı ortaya qoyduğu ideyalar, axtarışlar və üsullar bu baletin əhəmiyyətini daha yaxşı dəyərləndirməyə imkan verir. “Qız qalası” baleti Q.Almaszadənin yaradıcı obrazının formalaşmasında ilk təcrübə olmaqla yanaşı, həm də Azərbaycan balet teatrının inkişafının başlanğıcı olmuşdur.

“Qız Qalası” baletində I pərdənin başlanğıcında “Tərəkmə” rəqsinin musiqisi səslənir, toya hazırlıq işləri səhnəsi canlandırılır. Gülyanağın rəfiqələri ilə ilk rəqsdə təksillə² hərəkətinin klassik parafrəzi, biləklərin içəri çevrilməsi, əllərin II və III klassik və milli əl pozisiyalarından istifadə əks olunub. Belə ki, *‘soutenu en tournant’* hərəkətində əllər növbəli olaraq birinci sol əl dirsəkdən yuxarı qatlanıb əl içi yuxarı baxaraq başın ənsə hissəsində birləşmiş şəkildə, sağ əl isə II milli əl vəziyyətində olmaqla icra olunur, bu zaman açıq əl II vəziyyətdə, biləyi isə qadın barmaqlar yuxarı baxacaq şəkildə sındırılaraq qadın əlinin plastikasını nümayiş edir. Ayaqlar isə növbəli şəkildə V vəziyyətdə barmaq üstündə birləşir və sonda *“soutenu en touenant”* hərəkəti edilir. Əllərin II vəziyyətdən biləklərin fırlanaraq mərhələli şəkildə III vəziyyətə keçidi ayaqların ütüləmə hərəkətinin modifikasiyası ilə bir vəhdət daşıyır.

Növbəti klassik rəqs ilə milli rəqsin sintezini göstərən element təksillədir ki, burada əllər təmiz Azərbaycan rəqsinin əl vəziyyəti, ayaqlar isə təksillənin ütüləmə ilə birləşməsidir. Hərəkət çarpaz formada icra olunur. İlk təksillə irəli, sonra yana edilir. Vurğulamaq lazımdır ki, yana təksillə hərəkətinə milli rəqsdə rast gəlinmir. Əllərin forma dəyişikliyi və təksillə sırf klassik və milli rəqs arasında olan sintezdir. Sözsüz ki, bu elementlər hamısı *puant* üzərində icra olunub. Eyni zamanda yarımdairəvi hərəkət zamanı yüngül tullanışlar və əl formaları milli rəqsdən əsaslanaraq buraya əlavə edilib. Hətta burada *“grande jetes”* elementindən öncə və sonra Azərbaycan yerisinə rast gəlmək olar.

Gülyanağın *“tour”* hərəkətini milli III əl vəziyyətində sonlandırmaqla yanaşı çırtma əl hərəkətindən də istifadə edilir. Rəfiqələri ilə *puanta* üzərində ütüləmə və əllərin II və III vəziyyətlərdə növbəli şəkildə hərəkəti ilə daha sonra Gülyanağın dövrəyə alırlar. Baletmeyster Q.Almaszadə əsl Azərbaycan xanımına xas xüsusiyyətlərlə Poladla Gülyanağın *Adagiosuna* giriş verib. Belə ki, Gülyanaq örpəyi ilə üzünü bağlayır. Bəzi yerlərdə örpək simvolik mənə daşısa da, əsasən

² Milli rəqslərə dair terminlər – Almaszadə Q.H., Məmmədov B.A. Azərbaycan xalq rəqsləri. B.: Birləşmiş nəşriyyat, Bakı, 1959; Həsənov K.N. Qədim Azərbaycan xalq rəqsləri. B.: İşiq, 1983, Bakı, 60 s. – kitablarında ətraflı təsvir edilmişdir.

iki gəncin alovlu məhəbbətinin ayrılmaz bağı hesab olunur. “Arşın mal alan” rəqsinin elementlərini xatırladan yaylıqdan istifadə zamanı əllərin III vəziyyətdə, ayaqların isə *puant* üzərində irəli gəziş hərəkəti, eyni zamanda *Adagionun* bir çox yerində təkrarlandığı diqqətdən qaçmır. *Adagiodakı* bütün “saxlama”lar klassik rəqsdən götürülmüşdür. Lakin diqqətimizi çəkən bir nüans odur ki, klassik hərəkətlər silsiləsində Gülyanağın bir anlıq macal tapıb üzünü örtməsi də, xanımlarımıza məxsus utancaqlıq, təvazökarlıq davranışının göstəricisidir. Burada həm də “Cəngi” rəqsinin əl elementlərinin bənzərinə rast gəlmək olar. Sadəcə “Cəngi” musiqisinin *Allegro-Presto* tempindən fərqli olaraq baletdə rast gəlinən element daha yumşaq və incə göstərilir, hərəkətlərin plastikasi dəyişir. Çarpaz formada bağlı vəziyyətdə (sıkkizliklərlə) icra olunan bu hərəkətin klassik rəqsə xas olmaması, əllərin II və III vəziyyətdə növbəli şəkildə dəyişməsi burada dəqiq sintezin baş verdiyinin göstəricisidir. Çünki başın klassik rəqsdə olduğu kimi vəziyyəti, əllərin isə ayaqla çarpaz olması milli rəqs elementinə aiddir. Ayaqların hərəkəti isə üçlü sayda və *puant* üzərində icra olunur. Gülyanağın dairəvi şəkildə icra etdiyi “*tour pique*” hərəkətində əllər Azərbaycan milli rəqs elementi ilə uyğunluq yaradır. *Adagionun* sonluğu tamaşaçını bir daha bu iki gəncin saf, təmiz, müqəddəs sevgisinə inandırır. Sonda heç bir qüvvə Gülyanağın sevgisinə sadıq qalmasına mane olmur. Hər dəfə Gülyanaq öz hərəkətlərində böyük sevgisini izhar edir. Abır, həya, ismət rəmzi sayılan örpəyin Azərbaycanlı xanım tərəfindən birinə verilməsi həm də onun böyük sevgisinin göstəricisi demək idi.

Q.Almaszadənin quruluş verdiyi yengənin (elçinin) ifasındakı “Qavalla rəqs”dən bizə aydın olur ki, çox daha sonralar Ə.Abdullayev də bu rəqs parçasından ilhamlanmışdır. Sındırma, diz üstündə *por de bras*, yarımdairəvi yerləş (sağ və sol ayaqla mərhələli oturuş) bu rəqs üçün səciyyəvidir. Daha sonra burcutma, diksinnmə və Q.Almaszadənin “Azərbaycan xalq rəqsləri” kitabında qeyd etdiyi II, III növ fırlanma hərəkətləri də burada yer almaqdadır. Qavalla rəqsi Xumar Zülfüqarovanın ifasında izləyən sənət biliciləri bu qənaətdədir; iki ifa arasında kifayət qədər fərq var. Belə ki, bu rəqsdə öz ifaçılıq bacarığını böyük məharətlə göstərən Xumar xanım qavaldan sadəcə bir atribut kimi istifadə etməmiş, həm də böyük peşəkarlıqla orkestri müşayiət etmişdir. Rəqs üçün səciyyəvi olan qavalı atıb-tutmaq hərəkətinə də Xumar xanımın özünəməxsus yanaşma tərzı olmuşdur. Belə ki, onun qavalla hərəkətlərindəki çeviklik, vəziyyətə hakim olmaq bacarığı diqqət çəkir. Hər iki əlində qavalın mövqeyini təmin etmək və eyni zamanda yer-dəyişmə hərəkətini icra etmək, bir əli ilə havaya atdığı qavalı çevik addımlarla irəliləyib iki əli ilə tutması və bu mürəkkəb hərəkətin sonunda qaval vasitəsilə orkestr müşayiətinə paralel olaraq özünümüşayiət yaratması səhnənin ritmik və emosional dinamikasını gücləndirir və həmçinin, Xumar xanımın yüksək ustalığından xəbər verirdi.

Musiqidə kəndlilərin çıxışı “Heyratı” və “Keçiməməsi” melodiyası ilə əks edilib. Ən diqqətçəkən nömrələrdən biri də “Yengənin rəqsi”dir ki, bura daha

sonra qocalar da qoşulur və komik xalq rəqsi alınır və bu milli mənşəyi əks etdirən Rast və Şikəsteyi-fars xarakterində melodiya əsl Azərbaycan milli rəqslərinin musiqi ölçüsündə 6/8 ritmində təsvir olunub. Burada daha çox bas instrumental alətlərindən istifadə olunmuşdur [6, s. 41].

Aypəri və qoca kəndlilərin kiçik etüdündə əsl Azərbaycan xalq rəqsinin ağır elementləri öz əksini tapmasıyla yanaşı həm də bütün personajların rəqsə qoşulması bu səhnədə sanki bir coşqu və xoş əhval yaradır. Aypəri və 2 kəndli kişi “*dosados*” hərəkəti edirlər. İllərlə Gülyanağın doğma anası kimi qayğısını çəkən Aypəri bu xoş gündə ahıl yaşına baxmayaraq, öz sevincini ifasıyla göstərməsi və daha sonra bu izdivaca razılığının ifadəsi kimi Polada xeyir-dua verməsi təsirli səhnələrdən biridir. Kəndlilərin rəqsi (*Allegro-moderato*) nəzərəçarpan milli kişi rəqsi olan “Şalaxo” ilə başlayır. Melodiya çahargah İməqamındadır və hər dəfə yeni tembrlə səslənir [6, s. 42].

İlk quruluşda Q.Almaszadənin balet truppası üçün ərsəyə gətirdiyi “Şalaxo” rəqsi milli və klassik rəqs ənənələrini özündə birləşdirərək tamaşaya xüsusi rəng qatmışdır. 1940-1959-cu illərdə balet truppası tərəfindən ifa edilmiş bu rəqsi, daha sonra 1999-cu ildə Yuliana Əlikışizadənin redaksiyasında Afaq Məlikova Dövlət Rəqs Ansamblının ifası ilə əvəz etmişdir. Lakin burada incə bir nüansı vurğulamadan keçmək olmaz. “Qız Qalası” baletində bir çox divertismentlər yer almasını nəzərə alsaq, buna baxmayaraq, Dövlət Rəqs Ansamblının ifasındakı bu rəqs sanki nümayiş xarakteri daşıyır. Belə ki, bu quruluş özlüyündə xoreografiyanın bir parçası olmayaraq müstəqil rəqs nümunəsi təəssüratı yaradır. Burada kişi rəqslərinə xas olan atma, çaxmağın II və III növləri, yana oturma hərəkətləri rəqqaslar tərəfindən ifa olunur. Solistlərin ifasındakı oyunvari hissə rəqsə xüsusi rəng qatır və buradakı təksillələr və ütüləmə, arxaya çaxmaq mürəkkəb hərəkətlər kombinasiyasına aid edilir.

Gülyanağın qadın cazibəsini təcəssüm etdirən “Gəlin rəqsi” (*Allegretto*) qoboyun lirik melodiyasını yumşaq akkordlarla müşayiət edir. Bu səhnədə həm də xalqımızın minilliklər boyu qoruyub yaşatdığı toy adət-ənənələrinin təntənəsini aydın görə bilərik. Belə ki, al-qırmızı duvaqda ər evinə qədəm basan gəlinin başına tökülən noğul-nabat, rəfiqələrinin əlindəki şamlar, ayaqaltına atılan xalça yeni qurulan ailənin təməlinin möhkəmliyinə, şirinliyinə, istiliyinə sanki bir işarədir. Torpağın varı, bağların barından tutulmuş xonçalara bir də dirilik-birlik rəmzi olan səmənilərin əlavəsi bəşər övladının öz ilkinliyinə bağlılığı ilə bərabər, həm də xalqın öz süfrəsində bolluq-bərəkət görmək istəyinin ifadəsidir.

Gülyanağın “Gəlin rəqsi”ndə rəfiqələrinin xonçalarla ifası bir növ “Məhsul” rəqsini xatırladır. Qızların əllərindəki xonçalarla süzmə, eyni zamanda sındırma etmələri kompozisiyaya özünəməxsus gözəllik verir. Süzmə hərəkətinin III növü burcutma ilə birləşdirilib. Adətən diz üstündə süzmə hərəkəti yaylıqlarla rəqsdə ifa olunur, burada isə baletmeyster xonçalar əlavə edərək çox fərqli görüntü yaradıb. Diz üstə əyləşib əllərin I milli əl pozisiyasında qərar tutması, daha

sonra yeni bir formaya düşməsinə kömək edir. Hansı ki, sol əlin I vəziyyətdə dirsəkdən sınaq digər qolun dirsəyinə doğru yığılması və işarət barmağının sanki sağ əlin dirsəyinə dəstək xarakteri daşdığını görürük. Sağ əlin dirsəkdən özünə doğru çəkilərək əl içi əks tərəfə dönük formada biləkdən sındırılmış şəkildə xırda atışlarla II vəziyyətə açılması, daha sonra eyni hərəkətin sol əllə təkrar icrasını bariz şəkildə müşahidə edirik. Gözə sürmə çəkmək, gövdə ilə diksinmə, dairəvi yeriş (irəliyə və geriyyə) qızların kütləvi rəqsində çox incə və gözəl şəkildə tamaşaçıya çatdırılıb. Gülyanağın solosu isə izləyən hər kəsə kövrək hisslər, gənc qızın alovlu məhəbbətinin simasındakı əksini göstərir. Baletmeyster Q. Almazadə klassik balet ənənələrinə xas hərəkətlərlə milli rəqs elementlərini çox mahir şəkildə sinxronlaşdırıb. Solonun başlanğıcında gəlinin kövrək hərəkətləri, biləklərin sındırılaraq, əsərək istifadəsi, daha sonra Polada doğru nəzər salması, utanaq üzünü bağlayıb uzaqlaşması qəlbi sevgi ilə dolan gənc qıza məxsus olan bir davranışdır. *‘Tour pique’* klassik hərəkət hesab edilsə də, əllər II və III vəziyyətdə biləklərdən fırladılaraq istifadəsi klassika ilə milli rəqsin sintezini göstərir. Gülyanağın öz tərəf müqabilinə münasibətindəki utancaqlıq, həya, eyni zamanda da şux qamət əsl Azərbaycan xanımına xas davranışları əks etdirir. Daha sonra qolların III vəziyyətdə biləklərdən sınaq dalğavari hərəkəti və eyni zamanda, *puant* üzərində VI vəziyyətdə burcutma məhz milli ilə klassikanın sintezini daha qabarıq şəkildə tamaşaçıya çatdırır. Klassikadan götürülmüş *“pirouette”* öncəsi *‘preparation’* hərəkəti milli üslubda tam olaraq öz əksini tapır. Əllərin II və III vəziyyətlərində sağ biləyi içəri fırladılaraq *‘pirouette’* etməsi və *‘soutenu’*-də qolların klassik II vəziyyətdən dirsəyin yuxarı sınaq biləklərin içəridönük fırlanışı çox gözəl nümunə hesab olunur. Bu rəqs bir növ iffət və sadəlik nümunəsi kimi bərq vurur (bayatı-şiraz məqamında qurulmuşdur). Rəqsin orta hissəsində nazlı və zərif başlanğıc vurğulanır (*pizzicato* simləri və tarın fonunda klarnet və fleytanın solosu). Rəqsdə gənclik obrazı üstünlük təşkil edir, gözəllik və sevgi burada öz əksini tapır.

Lirik “Gəlin rəqsi”ndən sonra temperamentli kütləvi xalq rəqsi “Kikican” səslənir. Burada iki qız və iki oğlan rəqsə daxil olurlar. Milli xarakter burada yalnız musiqidə deyil, həmçinin rəqslərin quruluşunda və hərəkətlərdə də özünü göstərir. Poladın solo çıxışında çiynlərin sındırması və hər iki tərəfə üçlü yerişlə əllərin qapalı formasından II və III vəziyyətə keçidi və ayaqların “*ёлочка*”dan əsaslanaraq modifikasiya etməsi məişətdən səhnəyə açılmış yol idi. Daha sonra Poladın ifasında biz milli rəqsə xas olan çaxmaq, aşırma, ütüləmə, təksillə, sındırma, çöməlmə, süzmə kimi Azərbaycan milli rəqs yerışı elementlərinə rast gəlirik. Hər kəsin bu iki gəncin şad gününə sevinib qol-qanad açdığı bir zamanda dəyişən musiqi tembri, həm də yaxınlaşan fəlakətin xəbərçisi idi.

Qılincının və gücünün qüdrətinə arxalanan zalım hökmdar Cahangir xan zülmkar dəstəsi ilə bərabər hələm-xanası üçün yeni gənc və gözəl qızların ovuna çıxmışdı. Kütlənin içindən gənc və gözəl Gülyanaq xanın diqqətini dərhal çəkdi.

Xanın xain niyyəti qarşısında sarsılan cütlük bu ədalətsizliyə etiraz etsələr də, qılınca öz hökmünü göstərdi. Xanın fikri qəti idi: Poladı edam, Gülyanağı isə həməxana gözləyirdi. Bu ədalətsiz hökmə qarşı kəndlilər elliklə üsyan səslərini qaldırsalar da, bir nəticəsi olmur. Gülyanaq Polada qarşı sevgisində qətiyyətli olduğu kimi xana nifrətində də yenilməz idi. Onun bu daxili üsyanı xoreoqrafiyada da öz əksini tapmışdır. Öz böyük sevgisi nəminə o xanın ayaqlarına düşüb yalvarmaqdan belə çəkinmir və sonda Poladın həyatı bahasına öz faciəsinə razılığını belə ifadə edir. Xanın Xəzərin sahilində ucaldacağı əzəmətli qalanın tikintisi başa çatdıran gün onların izdivacı baş tutacaq. II pərdədə Gülyanağı və qədim musiqi alətləri olan çəng, kamança, ud, rübab, dəf ilə qızların səhnəsini görürük. Qızların bəziləri yüngül tullanırlar və dönmələrlə vals obrazında rəqs edirlər.

Poladla Gülyanağın variasiyası klassik üslubdadır. Lakin hər ikisinin solo variasiyalarına milli obrazın rəngləri əlavə olunub. Azərbaycan rəqsinə xas olan yerləşmə qaydasına burada daha çox rast gəlmək olar. Pərilərin rəqsində milli əl hərəkətlərindən, gözə sürmə çəkmə, II, III vəziyyətdə əllərin çevrilməsi, I vəziyyətdə paralel qolların duruşunda əks tərəfə doğru qatlanaraq açılması buna nümunədir. Vurğulamaq yerinə düşər ki, bu hərəkətlərin icrasında, hətta milli rəqs rənglərində belə *puant* üzərində durulur. Daha sonra Gülyanağın qolların II və III vəziyyətdən içəri tərəfə qatlanaraq üzünü sanki çərçivəyə alırmışcasına biləklərin xırda sıçrayışları klassik elementlərin milliliklə vəhdətini yaradır. Əllər daha yumşaq, təbii və improvizasiya xarakteri daşıyır. Barmaq ucları çox vaxt “çiçək açma”, “quş uçuşu”, “çırtma çalma” effekti verir. Akademik olan qol hərəkətləri *port-de-bras* qanunları ilə icra olunur. Onların *‘dos-a-dos’* un da Polad Azərbaycan milli yerləşməni, Gülyanaq isə *puant* üzərində yerləşmə icra etməklə yanaşı həm də əllərində iki fərqli üslubun təzahürünü göstərir.

Toya dəvət alan qonaqların gəlişi ilə açılan III pərdədə Azərbaycan, gürcü, iran, özbək xalqlarının rəqslərinin şahid oluruq. “Rast rəngi” ilə müşayiət olunan ilk çıxışda biz tarın səsinə xüsusilə eşidirik. Axı, lirik mövzu qızların ifasındakı rəqslə bir vəhdət daşıyır. Yana incə əyilmə, başın aşağı-yuxarı dönmə hərəkəti tamaşaçıya həm Azərbaycan qadınının “nazını”, həm də baletin monumental estetikasını çatdırır. Əlində nəlbəkilərlə rəqs edən solistin hərəkətlərində milliliklə yanaşı klassikanın ruhunu hiss etmək mümkündür. Belə ki, diz üstə oturmada icra olunan hərəkətlərə diqqət yetirəndə aydınca görünür ki, klassik *“port-de-bras”* hərəkətinin milliliklə vəhdəti tam uyğunlaşıb. Gözə sürmə çəkmə, üzünü vurğulayaraq sındırma, nəlbəkilərlə əllərin önə doğru işləməsi sırf milli rəqs nümunəsi olan “Nəlbəki” rəqsindən götürülmüşdür. Sadəcə bu ifa görməyə alışdığımız önə doğru daha çox vurğulu, aksentlə və fasiləli formada icra edilən “Nəlbəki”dən fərqlənir.

Daha sonra solistin sağ dirşəyi üzərinə söykənərək yana doğru əyilməsiylə nəlbəkilərə münasibəti bir növ baletdəki *“cambre”* hərəkəti ilə uzlaşaraq forma dəyişikliyi yaradır. Azərbaycan milli rəqsləri üçün səciyyəvi olan “səkkizlik ye-

riş”, “çiçəkaçma” hərəkəti ilə birləşərək burada uğurlu sonluq yaradır. Bu həm də milli ritmin dinamik kontrastı ilə baletin metrik sabitliyinin harmoniyasıdır. Daha sonra qonaqların ifasındakı milli rəqslər tamaşaya xüsusi rəng qatır. Toy səhnəsinin sonunda qızların müşayiəti ilə səhnədə görünən Gülyanağın könülsüz ifasında kədər, peşmançılıq, çarəsizlik, hüzn hisləri qabarıqdır. Qızların ifasında biz nöqtəli dönmə hərəkətini biləklərin fırlanaraq tamamlamasını görə bilirik. Bizim şən, sevgi dolu, emosional, həyatsevər görməyə alışdığımız Gülyanaq toy səhnəsindəki ifasında sanki tamamilə başqa bir obrazda idi. Onun xana yönələn ürkək baxışlarında çarəsizlik, qorxu və nifrət duyğuları açıq-aşkar görünür. Gülyanağın milli hərəkətləri baletdə sadəcə texniki element deyil, onun obrazını, milli kimliyini və emosional xəttini açır. O, səhnədə Azərbaycan qadınının poetik simvolu olmaqla yanaşı həm də baletin zərif texnikasını tamaşaçıya çatdırır. Onun hərəkətləri emosional zərifliklə bərabər Azərbaycan qadının şərəf və ləyaqətinin əksidir. Baletin son səhnəsi olan proloqda Gülyanağın ifasında sanki bir quş uçuşunu xatırladan yerışı onun bir ümid, qurtuluş istəyində olduğunun ifadəsidir. Burada “Tərəkəmə” rəqsində rast gəlinən əllərin I və II vəziyyətdə növbəli olaraq biləkdən fırlanması, əllərin önə doğru dalğavari hərəkəti və eləcə də yuxarı istiqamətlənmiş əllərin dəyişməsi sanki gecənin zülmətində Yaradana yalvarışın ifadəsi idi. Ən sonda intihar səhnəsində Gülyanağın və Poladın ifasında demək olar ki, heç bir akademik milli və ya klassik elementə rast gəlinmir. Burada daha çox pantomima (drambalet) və emosional gedişat öz əksini tapır.

Təəssüf ki, “Gülşən” baletinin Q.Almaszadə tərəfindən səhnələşdirilməsinin təhlili video materialların olmaması səbəbindən mümkün deyil. Buna görə də, növbəti balet kimi, aparıcı baletmeysterlərimizdən birinin – Q.Almaszadə tərəfindən səhnələşdirilən və F.Əmirovun musiqisinə qurulmuş “Şur” adlı biraktlı kompozisiyasını qeyd etmək olar (1968-ci il, üç hissədən ibarət xoreoqrafik novellalar, Proloq və Epiloq ilə). Əsər 1975-ci ildə G.Babuşkinin rejissorluğu ilə çəkilən “Əfsanələr aləmində” adlı film-baleti sayəsində günümüze qədər qorunub saxlanılmışdır [10]. Xüsusilə vurğulamaq lazımdır ki, biraktlı “Şur” xoreoqrafik novellasının səhnələşdirilməsi, milli balet teatrımızda rəqs hərəkətlərinin simfonizasiyası prinsiplərinin və üsullarının həyata keçirilməsinin ilk nümunəsi olmuşdur. Beləliklə, bu səhnələşdirmə, həm məzmunu, həm də forma baxımından Azərbaycan balet tarixində ilk proqramlı rəqs-simfoniya sayılır. “Şur” xoreoqrafik novellasında Q.Almaszadə “Uzundərə” və “Tərəkəmə” rəqslərinin elementlərini klassik balet hərəkətləri ilə sintez edərək milli ruhun qorunmasına kömək etmişdir. Q.Almaszadə bu biraktlı kompozisiyada geniş şəkildə xoreoqrafik parafrazlardan və xalq rəqsinin elementlərindən istifadə edib. Bu üsul Q.Almaszadə tərəfindən “Qız qalası” baletinin səhnələşdirilməsində də tətbiq edilmişdir. Lakin məhz “Şur” xoreoqrafik novellasında müəyyən milli elementlərin daxil edilməsi – qadın rəqsində əllərin və biləklərin mürəkkəb ornamentli na-xışları və kişi rəqsində (*croise derriere* pozasında) çiynlərin xarakterik irəliləyi-

ci hərəkəti – klassik rəqsdə milli koloriti artırmaqla yanaşı həm də qəhrəmanların emosiyalarını ifadə edən bədii “səs”ə çevrilir.

Bu prinsip – *“milli elementlərin daxil edilməsi ilə sonra səhnə transformasiyası, mürəkkəb bədii işlənmədə və özünəməxsus klassik transkripsiyada” realizə edilir*” [5, s. 147]. Bu istiqamətin başlanğıcını Azərbaycan balet teatrında Q.Almaszadənin tələbələri – R.Axundova, N.Nəzirova və T.Şirəliyeva qoymuşdular. Onlar öz biraktlı balet səhnələşdirmələrində müəllimələrinin əsas prinsiplərini və üsullarını orijinal şəkildə mənimsəyib, özünəməxsus şəkildə tətbiq etmişlər.

Beləliklə, Azərbaycan baletində milli rəqslərin istifadəsi bir neçə mühüm istiqamətdə sənətə təsir etmişdir:

- Milli identikliyin qorunması – baletdə xalq rəqslərinin tətbiqi milli mədəni irsin yeni formalarla yaşadılmasına imkan yaradır.

- Yeni xoreoqrafik üslubun yaranması – xalq rəqslərinin klassik balet texnikaları ilə birləşməsi nəticəsində unikal xoreoqrafik formalar meydana çıxmışdır.

- Beynəlxalq arenada tanınma – Azərbaycan baletində xalq rəqslərinin istifadəsi milli sənətimizin global səviyyədə tanınmasına kömək edir.

- Klassik balet və milli rəqsin sintezi Azərbaycan xoreoqrafiyasında unikal bir məktəb formalaşdırmışdır. Bu harmonik yanaşma, milli mədəniyyətin qorunmasına və beynəlxalq səviyyədə tanınmasına xidmət edir. Həm estetik, həm də ideoloji baxımdan böyük əhəmiyyətə malik olan bu sintez, gələcək xoreoqraflar üçün də geniş yaradıcılıq imkanları açır. Tanınmış baletmeyster və xoreoqraflar, R.Axundova, M.Məmmədov, N.Nəzirova, T.Şirəliyeva və K.Hüseynova klassik və milli rəqsin sintezini daha dinamik şəkildə təqdim edirlər.

- Klassik balet intizamı və texniki cəhətdən mükəmməlliyə yönəlmiş sənətdir. Xalq rəqsi isə emosional, canlı və toplumun mədəni kodlarını daşıyan təbii hərəkət sistemidir. Bu prinsipial fərqə baxmayaraq, onların sintezi (xüsusilə Azərbaycan səhnə sənətində) həm bədii, həm də identik baxımdan zəngin nəticələr doğurur.

ƏDƏBİYYAT:

1. Əliyeva, F.Ş. Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixinin qaynaqları (1918-1920). – B.: Nurlan, III kitab, – 2005, – 452 s.
2. Алиев, Г.А. Хореографическое искусство Азербайджана на пересечении культурных традиций Востока и Запада. – М.: Наука, – 2001, – 237 с.
3. Бадалбейли, А.Б. Заметки автора. (Программа к постановке балета «Девичья башня» в Азербайджанском Государственном ордена Ленина Театре оперы и балета им.М.Ф.Ахундова. – Б.: Азербайджанское театральное общество, – 1940, – 30 с.
4. Гаджибейли, Дж.А. Как была создана первая азербайджанская опера. / Журнал «İrs» (Наследие) № 3, – 2008, – с. 36-39. В качестве материала представленной публикации были использованы воспоминания

- Дж.Гаджибейли, хранящиеся в Центральном Государственном Архиве литературы и искусства Азербайджанской Республики. Фонд № 649.
5. Дурылин, С.Н. Художественный театр в 1917-1945 гг. // Театральный альманах. Вып. № 3 (5). М.: Всероссийское Театральное Общество, – 1946, – 172 с.
 6. Фархадова, Р.Д. «Девичья Башня» Бадалбейли А. – Б: Азернешр, – 1962, – 81 с.
 7. Шихлинская, Л.Ф. Узоры хореографических легенд азербайджанского балета. – Б.: Азербайджан, – 1995, – 191 с.

Saytoqrafiya

8. Ü.Nacibəyli “İlk Azərbaycan baletinin premyerası”. URL:<http://uzeyir.musigi-dunya.az/az/article16.html>
9. Социалистический реализм –
URL:<https://www.sites.google.com/site/mirovaahudozestvenaakultura/home/socialisticeskij-realizm>
10. Фильм-балет «В мире легенд».
URL:<https://youtu.be/UDL57ousH2c?si=c8PhFdEc4CkP1WtS>

Фатима ИСМАЙЛОВА

Преподаватель, диссертант кафедры Национального танца
Бакинской Академии Хореографии

СИНТЕЗ КЛАССИЧЕСКОГО БАЛЕТА И НАРОДНЫХ ТАНЦЕВ: РОЛЬ НАЦИОНАЛЬНЫХ ТАНЦЕВ В АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ БАЛЕТНЫХ ПОСТАНОВКАХ

Аннотация: В представленной статье исследуется синтез азербайджанских народных танцев с классической балетной техникой. Несмотря на западное происхождение балета, в Азербайджане он развивался в тесной связи с национальной музыкой и фольклором. Отмечается, что Узеир Гаджибейли стал первым азербайджанским композитором, внедрившим народные танцы в музыкально-сценические произведения, положив начало их использованию в балете.

Особое внимание уделяется балету «Девичья башня» А.Бадалбейли (1940), в котором Гамэр Алмасзаде гармонично сочетала элементы народного танца с классической техникой, создавая хореографические новшества. В балете органично объединены такие танцы, как «Таракяма», «Джанги», «Шалахо», «Ай бери бах», «Танец невестки». Также подчеркивается значимость хореографической новеллы «Шур» Фикрета Амирова, где синтез народных и классических стилей становится основным средством эмоционального и драматического выражения

Ключевые слова: Азербайджанское балетное искусство, национальная хореография, искусство и идентичность, творчество Гамэр Алмасзаде, синтез восточного и западного танца.

Fatima ISMAILOVA

Lecturer, candidate for a degree of the
Department of National Dance Baku Academy of Choreography

**SYNTHESIS OF CLASSIC BALLET AND FOLK DANCES:
THE ROLE OF NATIONAL DANCES IN AZERBAIJANI BALLET
PRODUCTIONS**

Abstract: *This article explores the synthesis of Azerbaijani folk-dance elements with classical ballet techniques. Although ballet is a Western-origin art form, it has developed in Azerbaijan in close connection with national music and folklore. The article highlights that Uzeyir Hajibeyli was the first to integrate folk dances into musical stage works, laying the foundation for their use in Azerbaijani ballet.*

Particular attention is given to the first national ballet “Maiden Tower” by Afrasiyab Badalbeyli (1940), in which Gamar Almaszade skillfully merged folk dance elements with classical ballet to create innovative choreographic solutions. Dances such as “Terekeme”, “Cengi”, “Shalakho”, “Ay beri bak”, and “The Bride’s Dance” are organically integrated into the classical structure. Furthermore, Fikret Amirov’s choreographic novella “Shur” is presented as a successful example of this synthesis, where folk elements become key tools for emotional and dramatic expression. The article emphasizes the role of such fusion in preserving national identity and developing new choreographic styles

Keywords: *Azerbaijani ballet, national choreography, art and identity, creativity of Gamar Almaszade, synthesis of Eastern and Western dance*

Rəyçilər: sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Lalə Hüseynova;
 sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Humay Fərəcova

Məmmədəli MƏMMƏDOV

AMK-nın “Milli musiqi alətlərinin
təkmilləşdirilməsi və bərpası”

elmi-tədqiqat laboratoriyasının rəhbəri

Ünvan: Yasamal r., Ə.Ələkbərov küç. 7

Email: mammadovmammadali@gmail.com

DOI: 10.62440/AMK2025-4.s.47-57

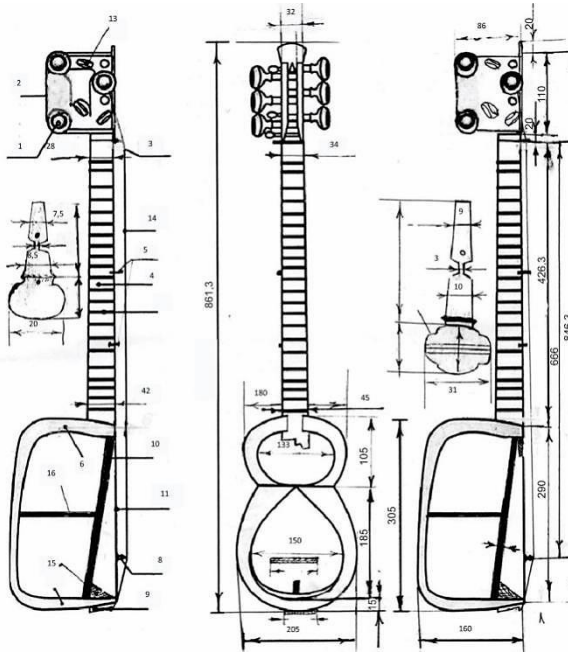
TAR MUSIQİ ALƏTİNİN TƏMİRİ PROSESİNDƏ VACİB MƏQAMLARA DAİR

Xülasə: *Təqdim olunan məqalədə Tar musiqi alətinin təmiri ilə bağlı problemlər, onun hissələrinin vəzifələri və baş vermiş problemlərin aradan qaldırılması məsələləri yer almışdır. Məqalədə həmçinin, tar musiqi alətinin əmsalları və ölçü sistemləri təyin edilmişdir. Məqalə tar musiqi alətinin hazırlanması zamanı ustaların yanlışlıqlara yol verməməsi üçün onların maarifləndirilməsinə xidmət edir və alətin hissələrinin funksiyaları haqqında dolğun məlumat oxuculara çatdırılır.*

Açar sözlər: *tarın təmiri, xərək, quş xərək, körpücük, simgir, konus, iç mizrab, çanaq, qol, bucaq, aşxıqlar*

Tar musiqi aləti Azərbaycan xalqının şah əsərlərindəndir və xalqımız bu alətə çox hörmət və sevgi ilə yanaşır. Ümumiyyətlə milli musiqi alətlərimiz xalqımızın mədəniyyətinin ayrılmaz bir hissəsidir. Xalqımızın məişəti, tarixi, ictimai həyatında özünü əks etdirən milli musiqi alətləri, milli musiqimizin zənginləşməsinə və möhtəşəmliyini sübut edir. Milli musiqi alətlərimizin təkmilləşməsi tarixində dönüş nöqtəsi XIX əsrin ikinci yarısından başlamışdır. Qeyd etmək lazımdır ki, bu gün də AMK-nın Elmi-Tədqiqat laboratoriyasında təkmilləşmə işləri davam edir. Bu məqalədə tar musiqi alətinin təmir və hissələrin funksiyasından bəhs edəcəyik.

Çanaq: Əsas etibarilə tarın çanağı tut ağacından hazırlanır. Çanaq iki hissədən ibarətdir: Kiçik və böyük çanaq. Kiçik çanağın qolla birləşən hissəsi çıxıntılıdır. Bu çıxıntı qolla çanağı daha etibarlı birləşdirmək üçün qoyulur.



Çertyoj № 1



Şəkil № 1



Şəkil № 2

Çanağın ümumi uzunluğu 29 sm-ə (290 mm) bərabərdir. Çanağın hündürlüyü isə 160 mm-dir. Böyük çanağın uzunluğu 185 mm, kiçik çanağın uzunluğu isə $290 \text{ mm} - 185 \text{ mm} = 105 \text{ mm}$ -ə bərabərdir. Önemli olan məqamlardan biri də çanağın arxa hissəsinin qalınlığı, kiçik çanağın qolla birləşən divarından 2-3 mm daha qalın olmalıdır. Əks halda iç qolla tara çəngəl (qolla çanaq arasındakı bucağın tənzimlənməsi) verdikdə tar çanağının arxa divarı nazik olduğundan (zəifliyi

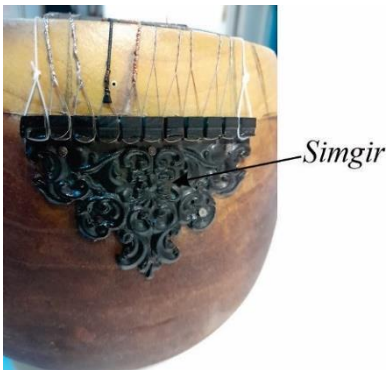
səbəbindən) qolla çanaq arasındakı bucağı tənzimləmək mümkün olmur, yəni iç qol vasitəsi ilə qolu aşağı və ya yuxarı hərəkət etdirmək olmur.



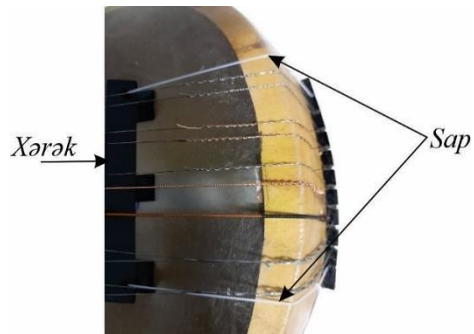
Şəkil № 3

Çanaq üzünün membran mal üreynin pərdəsindəndir (Şəkil № 3). Pərdənin çanaq üzünə çəkdikdə əsas diqqət verəcəyimiz amil pərdənin ortasında çökəklik olmamasıdır. Yəni pərdəni çanaq üzünə çəkdikdə ideal müstəvi yaranmalıdır. Membran, müəyyən musiqi alətlərdə səs yaratmaq üçün istifadə olunur, gərgin və vibrasiya edilə bilən bir səsdür. Daha doğrusu barmağımızla pərdənin müxtəlif yerlərinə toxunduqda eyni tarımlığı hiss etməliyik.

Çanağın arxa tərəfinə simgir (qarmaq) bərkidilir (Şəkil № 4). Simgirin vəzifəsi ona keçirilən simləri saxlamaqdır. Simgir 11 dildən ibarətdir.



Şəkil № 4



Şəkil № 5

Xərəyi sərbəst saxlamaq üçün sağ və sol dillərə saplar keçirilir (Şəkil № 5), 9 dilə isə sim keçirilir. Xərək üç ayaqdan ibarətdir. Ayaqlar arasındakı məsafə fərqlidir. Zəng simlər oturan hissədə (ayaqlar) arasındakı məsafə, ağır simlər oturan hissədə ayaqlar arasındakı məsafədən kiçikdir. Çünki zəng simlərin basqısı daha çoxdur (Şəkil № 5).

Xərəyin hündürlüyü təxminən 16 mm bərabər olur (Şəkil № 5). Qolla çanaq arasındakı bucaq 180^0 -dən böyük olur. Bucağın böyük və ya kiçik olduğu hallarda xərəyin hündürlüyü dəyişə bilər. Xərəyin uzunluğu $\approx 70-75$ mm-ə bərabərdir. Xərək ebonit materialından hazırlanır.

Çanaq üzə pərdəni istifadə etmək üçün ilk öncə üzəri yağlardan (piy qatından) və artıq ət qatından təmizlənir. Məsləhətdir ki, pərdə 8-10 saat təmiz suda qalsın ki, üzərində olan qan ləkələri tamamilə təmizlənsin. Daha parlaq (şəffaf) olması üçün sabunla yuyub və çox təmiz parça ilə qurulamaq lazımdır. Bundan sonra ilk olaraq böyük çanağın pərdə yapışan tərəfinə yapışqan çəkilir, sonra isə pərdəni böyük çanağın üzərində yapışdırmaq lazımdır. Daha sonra bu prosesi kiçik çanaqda aparmaq lazımdır.

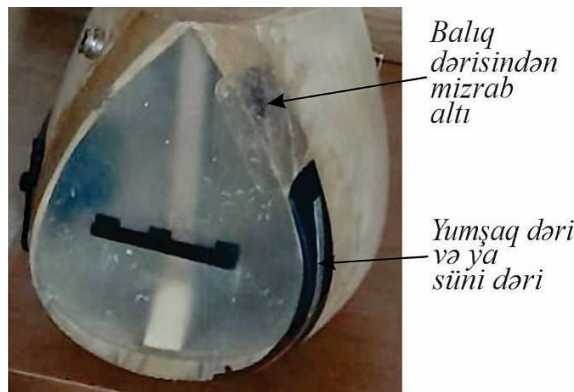
Tarı mizrabla ifa etdikdə mizrab simdən sürüşərək pərdəyə dəyir və vaxtından əvvəl, çanaq üzə pərdə dəşilir. Mizrab da böyük sıxlığa malik olan ebonit materialından hazırlanır (Şəkil № 6).



Şəkil № 6

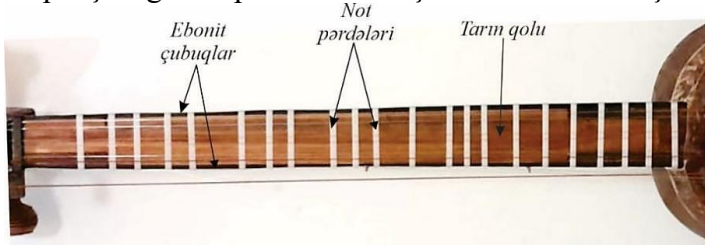
Bu səbəbdən ifaçı pərdəni dəyişmək məcburiyyətində qalır. Bu problemi aradan qaldırmaq üçün mizrab mütəmadi toxunan yerə balıq dərisindən yamaq qoyulur ki, bu da pərdənin uzun müddət istifadəsinə şərait yaradır (Şəkil № 7).

İfa zamanı qolun (biləyin) çanağa toxunduğu daha bir yer tərləməyə məruz qalır. Bu halda pərdə islanır və membranın tez sıradan çıxmasına səbəb olur.



Şəkil № 7

Problemi aradan qaldırmaq üçün həməən hissəyə yumşaq dəri və ya yumşaq və nazik süni dəri yapışdırılır ki, bu da çanaq üzü pərdənin tez sıradan çıxması-
nın qarşısını alır. Pərdənin çanağa yapışdırmaq üçün çiriş və ya PVA yapışqanla-
rından istifadə olunur. Çiriş bitkisindən keyfiyyətli çiriş yapışqanı hazırlanır ki,
bundan da əsas etibarilə tar musiqi alətinin membranını yapışdırmaq üçün istifa-
də olunur. Pərdəni çanaq üzərinə yapışdırdıqdan sonra üzərinə nəm kağız qoyu-
lur ki, çanağın üzü yapışdırılmış ətrafından gec qurusun. Əks halda üz tez quru-
duğundan, pərdənin dartılması baş verir və yapışmış divarlarda sürüşmə əmələ
gəlir. Belə olduqda çanağın üz pərdəsində boşalma hallarını müşahidə edirik.



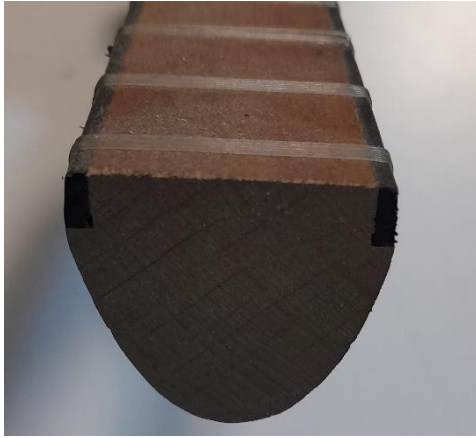
Şəkil № 8

Professional tarın qolunun uzunluğu $1,47 \times 290 \text{ mm} = 426,3 \text{ mm}$ bərabər-
dir və qoz ağacından hazırlanır. Qolun qıraqlarına ebonit çubuqlar yerləşdirilir ki,
qol üzərindəki not pərdələrini sürüşdürmək rahat olsun (Şəkil № 8). Qol üzərində
22 not pərdəsi var və kapron (jilka) materialındandır. Dolaqların sayı adətən 7-8
dolama olur və kapron sapın diametri 0,4-0,5 mm-ə bərabərdir. Bəzi ifaçılar ifa
xüsusiyyətlərinə uyğun olaraq bu pərdələrin sayını daha çox edir. Qolun çanaq
hissəsində eni – 4,5 mm, hündürlüyü isə 42 mm bərabərdir.

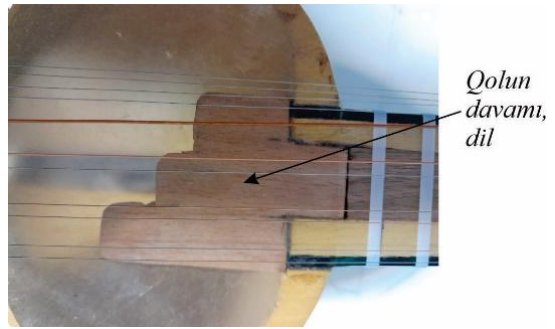
Qolun kəllə hissəsində eni 34 mm, hündürlüyü isə 28 mm-ə bərabərdir.
Qolun kəllə ilə birləşən yerində qolüstü xərək (bəzən bu xərəyə “quş xərək”) də
deyilir. Bu xərəkləri bəzən maral kəlləsinə və quş kəlləsinə bənzədirdilər, elə bu
səbəbdən də ona “quş xərək” deyilir (Şəkil № 9). Bu xərəyin vəzifəsi, aşixlardan
çıxan simləri tənzimləyərək qol üzərindən keçməklə çanaq istiqamətində paralel
ötürməkdən ibarətdir. Quş xərəkdən çıxan simlərlə qol arasındakı məsafə mini-
mum olmalıdır ki, ifa zamanı barmaqlara çox güc düşməsin. Qolun kəsik forması
üçbucaq şəklində olur (Şəkil № 10). Kəsik şəkil № 10-da göstərilmişdir.



Şəkil № 9



Şəkil № 10

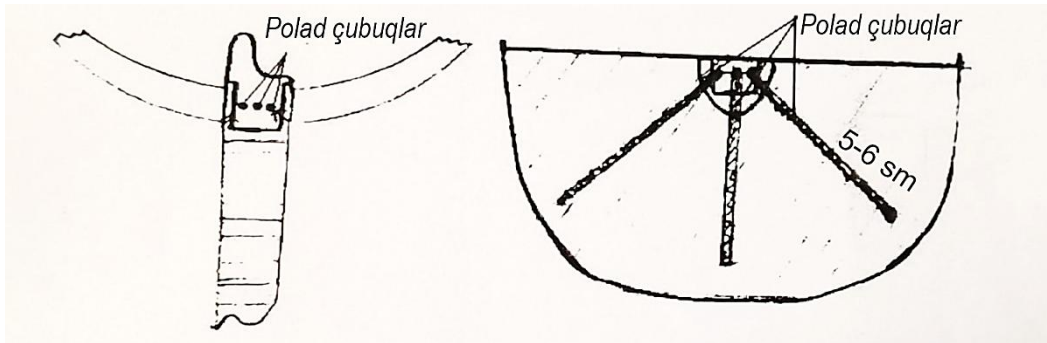


Şəkil № 11

Qolun çanaqla birləşən hissəsindən kiçik çanaq istiqamətində dil uzadılır (Şəkil № 11).

Dilin uzunluğu müxtəlif olur. Bəzi hallarda böyük çanağa qədər uzanır. Məqsəd alətin səs diapazonunu artırmaqdır.

Qolla çanaq arasındakı kövrəkliyin aradan qaldırılması (Çertyoj № 2).

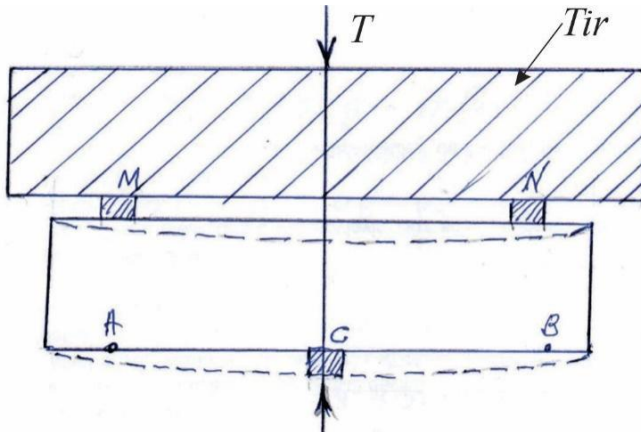


Çertyoj № 2

Qolda yarana biləcək problemlərin aradan qaldırılması (Çertyoj № 3).

Bəzi hallarda tar musiqi alətinin qolunda əyilmələr baş verir. Bu ayrılığı aradan qaldırmaq üçün tərəfimizdən belə bir qurğu hazırlanmışdır. Bu qurğu həm sadə, həm də sədəfli tarlarda çox önəmlidir. Belə ki, sədəfli tarlarda qol əyildikdə qoldakı sədəf sökülüb, qolu rəndələməklə düz hala gətirib, sonra isə sədəfləri düzmək məcburiyyətində qalırdıq.

Bu qurğu sədəfləri sökmədən aşağıdakı qaydada qol ayrılığı düzəlir. Qol ayrılığının düzəlməsi zamanı, əgər 1-2 sədəf yerindən qoparsa, onu sonradan öz yerinə yapışqan vasitəsi ilə oturtmaq olar.

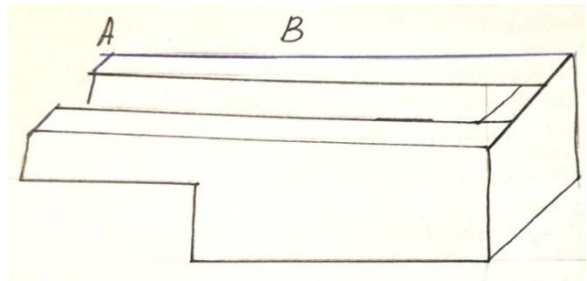


Çertyoj № 3

İlk öncə (A) ilə (B) nöqtələri arasındakı məsafə isladılır (Çertyoj № 3). Daha sonra qolun üzərinə (M) və (N) yastıqlar (ağac materialından) qoyulur. (M) və (N) yastıqların üzərinə qalınlığı qoldan daha qalın olan tir qoyulur. (C) yastığı isə qolun arxa tərəfinə qoyulur və (C, T) istiqamətində sıxılır. Sıxılma o vaxta qədər davam olunur ki, əyilmə əks tərəfə müşahidə edilir. Belə vəziyyəti qol quruyana qədər gözləmək lazımdır. Bu proses təxminən 2-3 gün çəkə bilər.



Şəkil № 12



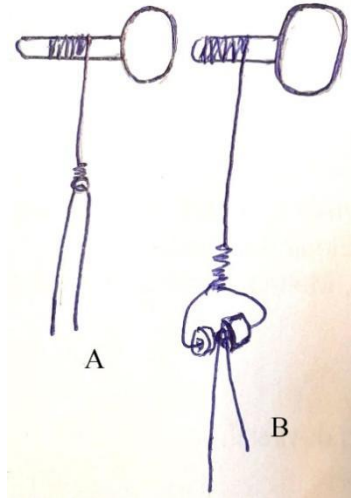
Çertyoj № 4

Tar musiqi alətinin kəlləsi qoz ağacından hazırlanmışdır (Şəkil № 12). Kəllə 2 hissədən ibarətdir: sağ və sol tərəf (Çertyoj № 4). Kəllənin (A) və (B) çıxıntısı, qolla kəlləni daha etibarlı birləşdirmək üçün nəzərdə tutulmuşdur.

Kəllənin hər iki tərəfi qoz ağacı materialı ilə üç tərəfdən bir-birinə bərkidilir ki, aşxları kəlləyə oturdan zaman kəllədə hissələr arasında hər hansı bir yer-dəyişmə olmasın (Şəkil № 14) Tarın kəlləsi üzərində 9 aşıx vardır, bunlardan 6-sı böyük, 3-ü isə kiçik aşıxlardır. Zəng simləri tənzimləməkdən ötür 2 böyük aşıxdan istifadə olunur ki, bunlarda 4 simi kökdə saxlamaq üçündür. (Şəkil № 13).



Şəkil № 13



Çertyoj № 5

Simlər tros vasitəsi ilə aşıxlara dolanır. Sxem № 5-ə bax.

(A) halında sim trosda yaradılmış dəlikdən keçərək simgirə gedir. (B) halında isə sim trosun ucuna yerləşdirilmiş rolik üzərindən keçərək simgirə gedir.

(B) variantında simləri kökləmək daha rahat olur, çünki (A) halında simlər deformasiyaya uğrayır və onları kökləmək çox çətinləşir.

(B) variantında isə sim rolikin üzərində olduğundan asan sürüşür və rahatlıqla köklənir.

Simlər trosun ucunda hazırlanan dəliklərə keçir və qol pərdələrinin altı ilə aparılaraq zəng sim xərkələrinin üstü ilə çanaq arxası simgirə bərkidilir. Aşıxların konus diametri, böyük aşıxlər üçün 10-9 mm, kiçik aşıxlər üçün 8,5-7,5 mm olur. Kəllənin sağ və sol hissəsinin möhkəmliyi əldə etmək üçün qoz ağacından hazırlanmış detallardan istifadə olunur (Şəkil № 14).

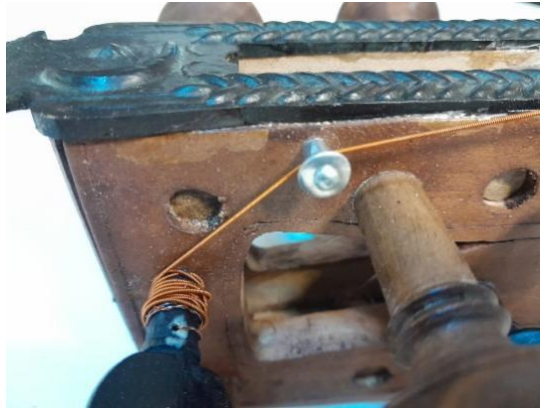


Şəkil № 14

Tarın kəlləsinin üz tərəfi ebonit materialı ilə bəzədilir ki, kələ hissəyə gözəllik gətirsin (Şəkil № 12). Bu aksesuar sədəfdən, sümükdən və plastik materialdan ola bilər. Aşıxların konusu, kəllədə açılmış dəliklərin konusu ilə bərabər olmalıdır ki, kəllə ilə aşıxlar arasındakı monolit birləşmə olsun, daha doğrusu simləri aşıxlar vasitəsilə dartıldıqda və ya boşaltdıqda onların dartı qüvvəsini etibarlı şəkildə saxlaya bilsin.

Bəzi qeydlər.

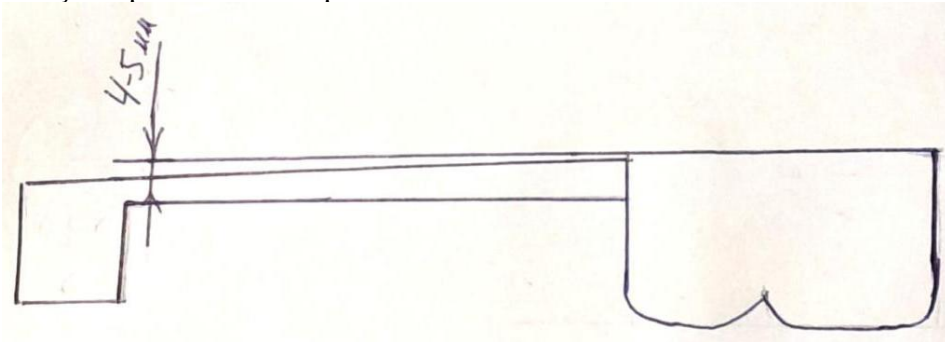
1. Quş xərək ton simi elə yüksəklikdə salınmalıdır ki, zəng sim xərəyindən çıxan tellərin titrəyiş zamanı bir-birinə toxunmasın. “Ton sim” aşıxlardan çıxarkən digər aşıxların üzərinə oturduğundan, kökləmə zamanı bir-birlərinə mane olurlar. Bu səbəbdən ton simə tənzimləyici qoyulur (Şəkil № 15) ki, ton sim sərbəst şəkildə maneəsiz quş xərəkdən və çanaq üstü xərəkdən keçərək simgirə bərkidilir.



Şəkil № 15

2. Qolun sinə tərəfindən 1 mm dərinliyi və eni olan kanal açılır ki, not pərdələrini qol üzərinə dolandıqda rahatlıq yaratsın.

3. Çanaq müstəvisi ilə qol müstəvisi arasındakı məsafə 4-5 mm olmalıdır.



Çertyoj № 6

4. Qolu çanağa bərkidəndə qol 12 mm sola meyilli olmalıdır ki, simgir tam çanağın mərkəzində otursun. Əks halda balans pozulur və çanaq üstü xərək ya sağa yada sola sürüşmüş olur. Bu halda simlər qol üzərində kənara çıxır və ya birinci (ağ) simlər daha çox mərkəzə tərəf yönəlmiş olurlar.

ƏDƏBİYYAT:

1. Abbasov A. A. Tar alətinin ölçü meyarları. // “Konservatoriya” jurnalı, №1 (35) 2017, s. 23-27
2. Abbasov A. A. Tar üzərində rekonstruksiyalar. // “Dədə-Qorqud” jurnalı, № 4-2011, s. 99-109
3. Abbasov A. A. Tarla bağlı təkmilləşmələr. // “Qobustan” jurnalı, № 1-2012, s. 78-82
4. Abdullayeva S. A. Azərbaycan çalğı alətləri haqqında qaynaqları araşdırarkən. // “Musiqi dünyası”. 2016, 4 (69), s. 11-16.
5. Xəlilov A. Musiqi alətlərinin innovasiyalı inkişafı: stereo buta adlı yeni simli alətin yaranma tarixi // Azərbaycan milli musiqi alətlərinin patentlə mühafizəsi. B.: Patent və Əmtəə Nişanları Mərkəzi, 2017, s. 145-152.
6. İmanov K.S. Azərbaycan musiqi alətlərinin qorunması və inkişafı haqqında. B.: 2017, 20 s.
7. Məmmədov M. M. Yeni bərpa edilmiş musiqi alətləri. / “Türksöylü xalqların musiqi mədəniyyətinin tədqiqi problemləri”. XVIII Beynəlxalq Elmi-Praktiki Konfrans. Bakı: 2018, s. 216-219.
8. Məmmədov M.M. Möhtəşəm musiqi aləti: // “Mədəniyyət.az” jurnalı, № 321, 2018, s. 82-83
9. Məmmədov M.M. Azərbaycan xalq çalğı alətlərinin təkmilləşdirilməsi. B.: Red. N.Line, 2018, s. 236

Mammadali MAMMADOV

Head of the scientific research laboratory

"Improvement and restoration of national musical instruments" of the ANC

ABOUT SOME IMPORTANT ASPECTS OF REPAIRING THE MUSICAL INSTRUMENT TAR

Abstract: The presented article addresses the problems related to the repair of the Tar musical instrument, the functions of its parts, and the approaches for resolving the issues that have arisen. The article also defines the coefficients and measurement systems of the tar musical instrument. The article serves to educate masters so that they do not make mistakes during the preparation of the tar musical instrument, and provides readers with complete information about the functions of the parts of the instrument.

Keywords: Tar repair, kharak, bird kharak, korpucuk (bridge), simgir, konus, inner plectrum, chanakh, neck, pegbox, strings

Мамедали МАМЕДОВ

Заведующий научно-исследовательской лабораторией
«Совершенствование и реставрация национальных музыкальных
инструментов» АНК

О НЕКОТОРЫХ ВАЖНЫХ АСПЕКТАХ РЕМОНТА МУЗЫКАЛЬНОГО ИНСТРУМЕНТА ТАР

***Аннотация:** В представленной статье рассматриваются проблемы, связанные с ремонтом музыкального инструмента тар, а также функции его частей и методы устранения возникших неисправностей. В статье также определяются коэффициенты и системы мер музыкального инструмента тар. Статья служит для обучения мастеров, чтобы они не допускали ошибок при изготовлении тара, и предоставляет читателям полную информацию о функциях частей инструмента.*

***Ключевые слова:** ремонт тар, херек, мост, симгир, конус, внутренний медиатор, чанáх, гриф, колковая коробка, струны*

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Lalə Hüseynova;
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Humay Fərəcova-Cabbarova

Aygün QURBANOVA

Azərbaycan Respublikasının Əməkdar artisti
AMK-nın “Milli vokal” kafedrasının müəllimi

Ünvan: Yasamal r., Ə.Ələkbərov küç. 7

Email: aygunmubarizofficial@gmail.com

DOI: 10.62440/AMK2025-4.s.58-66

AZƏRBAYCAN VOKAL SƏNƏTİNDƏ MİLLİ İFA ÜSLUBUNUN XÜSUSİYYƏTLƏRİ

***Xülasə:** Məqalədə Azərbaycan milli vokal ifaçılıq ənənəsinin formalaşması, onun muğam sənəti ilə əlaqəsi, eləcə də bu ənənənin Şərq vokal mədəniyyəti, xüsusilə Hindistanın Khayal vokal üslubunun tarixi inkişaf xətti və Avropa Bel canto vokal məktəbinin prinsipləri ilə müqayisəli təhlili aparılır. Tədqiqatda səs texnikasının inkişaf mərhələləri — sinə rezonansına əsaslanan ifa tərzindən baş rezonansına yönəlmiş vokal yanaşmaya keçid prosesi, milli intonasiyanın və emosional ifadə tərzinin qorunması prinsipləri elmi-nəzəri aspektdən araşdırılır. Müasir dövrdə Azərbaycan vokal məktəbinin qarşısında duran əsas vəzifə Avropa vokal texnikasının elmi prinsiplərini milli səs estetikasına uyğunlaşdırmaq və “Milli vokal” anlayışının nəzəri-metodoloji əsaslarını sistemli şəkildə formalaşdırmaqdan ibarətdir. Məqalədə həm tarixi, həm də nəzəri müstəvidə milli vokal tədrisinin inkişaf istiqamətləri təhlil edilir.*

***Açar sözlər:** Azərbaycan musiqisi, milli vokal, bel canto, khayal, muğam, raqa, vokal texnikası, sinə və baş registrləri, metodologiya, ifaçılıq sənəti.*

Azərbaycan vokal ənənəsi, uzun əsrlər boyu xalqın musiqi və danışiq mədəniyyətinin təzahürü kimi formalaşaraq zəngin tarixi inkişaf mərhələlərindən keçmişdir. Bu ənənə xalqın nitq mədəniyyəti, səs texnikası, emosional təbiəti və muğam düşüncəsindən qaynaqlanaraq, özünəməxsus vokal üslubun əsasını təşkil etmişdir. Azərbaycan milli musiqi tarixi xalqın özünəməxsus hissiyyatını və təbii səs intonasiyasını ifadə edən muğam sənətinin mövcudluğu ilə daha da zənginləşir. Muğam təkcə musiqi janrı deyil, həm də insanın daxili emosional dünyasını səs vasitəsilə ifadə edən bədii-ruhi formadır. Bu xüsusiyyət Azərbaycan ifaçılıq ənənəsinin əsasını təşkil edir və ifaçının hisslərini ifadə etməyə imkan verən xüsusi bir musiqi dilinə çevrilir. Əsrlər boyu formalaşan bu ənənə Azərbaycan oxuma tərzinin melodik və emosional strukturunu müəyyənləşdirmişdir. Hər bir ifaçı bu təbii duyumları və musiqi təfəkkürünü öz ifasında əks etdirərək dinləyiciyə orijinal və fərdi bir bədii ifadə təqdim edir. Müasir dövrdə, xüsusilə təhsilin inki-

şafı və peşəkar səhnə ifaçılığının genişlənməsi ilə əlaqədar olaraq Avropa məktəblərinin təsiri daha da güclənmişdir.

Bel canto sistemi səs texnikasının formalaşması, nəfəsin idarə olunması və səs rezonanslarının təbii balansının qorunması baxımından mühüm elmi-praktik əhəmiyyət kəsb edir [3]. Lakin müasir tədrisdə Avropa üsullarının tətbiqi ilə yanaşı Azərbaycan ifaçılıq ənənələrinin qorunması və inkişaf etdirilməsi məsələsi də prioritet istiqamətlərdən biri kimi dəyərləndirilməlidir. Avropa məktəblərinin təcrübəsi Azərbaycan musiqisinin zənginliyi ilə integrasiya olunaraq ifaçılıq sənətinin konseptual və estetik çərçivəsini genişləndirmiş, onu yeni elmi-metodoloji mərhələyə yüksəltmişdir. Bu baxımdan, müasir tədrisin əsas məqsədlərindən biri *Bel canto* sisteminin texniki və metodoloji təcrübələrinin Azərbaycan ifaçılıq ənənələrinin prinsipləri ilə qarşılıqlı integrasiyasını təmin etməkdən ibarətdir. Bütün bu amillər müasir ifaçılıq təhsilinin inkişafında həm texniki mükəmməlliyin, həm də milli musiqi irsinin qorunmasının zəruriliyini ön plana çıxarır. Nəzərə çarpan məqam ondan ibarətdir ki, “milli vokal” anlayışı öz mahiyyətinə uyğun şəkildə elmi-nəzəri və metodoloji əsaslar üzərində formalaşdırılmalı, bu istiqamətin konseptual prinsipləri sistemli şəkildə tədqiqat obyektinə kimi araşdırılmalıdır. Məktəbin əsas məqsədi milli ifaçılıq xüsusiyyətlərinin qorunması və yeni pedaqoji yanaşmalarla inkişaf etdirilməsidir. Bu prosesdə milli səsin elmi-nəzəri əsaslarla öyrədilməsi və tədris metodikasının müasir tələblərə uyğun yenilənməsi xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Tədris prosesində *Bel canto* məktəbi ilə Azərbaycan ifaçılıq ənənəsi arasında müəyyən fərq mövcuddur. Bu fərq hər iki məktəbin özünəməxsus xüsusiyyətlərindən, eləcə də musiqi mədəniyyətlərinin fərqli tarixi inkişaf yollarından irəli gəlir. *Bel canto* məktəbi səsin texniki inkişafı və vokal elastikliyinə xüsusilə çox böyük önəm verir. Burada əsas məqsəd səsə tam nəzarət edilməsi, ən çətin vokal ibarələrin asan və düzgün şəkildə ifa edilməsi, həmçinin səsin geniş diapazonunun inkişaf etdirilməsidir. *Bel canto* tədrisi Avropa klassik musiqisinin ənənələrinə uyğun olaraq, “yüksək sənət” ifaçılığına əsaslanır və səsin texniki incəliklərinin geniş vokal diapazonunu tədris etməyə yönəlib.

Azərbaycan milli vokal istiqaməti əsasən xalq və bəstəkar mahnılarının, muğam sənətinə məxsus incəliklərə söykənən ifaçılıq üslubu ilə səciyyələnir. Bu ənənə səsin təbii istifadəsini, duyğusal ifadəni və xalq musiqisinə xas ritmik-melodik xüsusiyyətləri ön plana çıxarır. Milli vokal istiqamətinin tədrisində səs texnikası ilə emosional ifadə gücü arasında balanslı bir yanaşma müşahidə olunur. Burada ifaçı yalnız səsin texniki imkanlarına deyil, həm də xalq musiqisinin ruhunu və onun özünəməxsus melodik quruluşlarını mənimsəməyə yönəlir. Təbii ki, *Bel canto* məktəbinin səsin idarə edilməsi, nəfəs texnikası və digər vokal texnikalar sahəsində müasir ifaçılıq sənətinə verdiyi töhfə danılmazdır. Bu üslub çərçivəsində opera, operetta, oratoriya, kantata, romans, eləcə də iri və kiçik həcmli vokal əsərlərin ifası onun əsas istiqaməti sayılır. Qeyd etmək lazımdır ki, *Bel canto* məktəbinin formalaşdığı Avropada da ifaçılıq ənənələri zamanla müx-

təlif istiqamətlər üzrə inkişaf etmişdir. Qədim musiqi ifa tərzilə operetta, opera və musikal səsənməsi arasında rezonans, vokal texnika və ifa maneraları baxımından nəzərəçarpan fərq mövcuddur. Bu fərq təkə janr xüsusiyyətlərindən deyil, həm də hər bir dövrün akustik tələbləri və səhnə estetikasından irəli gəlir. Beləliklə, Avropa vokal məktəblərinin özündə də qədim musiqidən operettaya, oradan operaya və nəhayət, musikal janrına qədər inkişaf xətti müşahidə olunur.

Mövcud reallıq göstərir ki, “milli vokal” istiqamətinin inkişafında yeni elmi mərhələ başlanmışdır. Bu mərhələ təkə ifaçılıq bacarığının təkmilləşdirilməsini deyil, həm də elmi əsaslara söykənən nəzəri və metodoloji sistemin formalaşdırılmasını zəruri edir. Bülbül və Rəşid Behbudov kimi sənətkarların yaradıcılığı bu sintezin – muğamdan qaynaqlanan milli rezonans və Avropa vokal texnikasının vəhdətinin canlı sübutudur. Onların ifasında muğamın təbii səs plastikasının və Avropa vokal texnikasının peşəkarlığının paralel şəkildə vəhdəti müşahidə olunur. Bu vəhdət səs formalaşmasında yeni metodoloji istiqamətin – milli və Avropa ifa prinsiplərinin sintezinin əsasını qoymuşdur.

Beləliklə, bu məqalənin məqsədi “milli vokal” anlayışına yalnız termin kimi deyil, həm mədəni-fəlsəfi, həm də elmi-metodik aspektdən yanaşmaq, onun formalaşma, inkişaf və gələcək istiqamətlərini müəyyənəlməkdir. Milli səs qorunması və müasir tələblərə uyğun inkişafı üçün vokal sənətinə yanaşma tarixi köklərlə çağdaş elmi prinsipləri sintez edən yeni metodoloji modelin yaradılmasını zəruri edir. Azərbaycan musiqi tarixinin ən qədim və fundamental təbəqəsini muğam sənəti təşkil edir. Muğam təkə musiqi janrı deyil, həm də düşüncə tərzilə, emosional təfəkkür forması və estetik fəlsəfəsi kimi xalqın mədəni kimliyini ifadə edən çoxqatlı bir sistemdir. Bu sənət əsrlər boyu xalqın mənəvi həyatının, hiss və düşüncə dünyasının ayrılmaz tərkib hissəsinə çevrilmiş, onun musiqi dilinin əsas sütunlarını formalaşdırmışdır. Muğamın genezisi qədim Şərq mədəniyyətinin dərin qatlarına əsaslanır və bu mədəniyyətin musiqi-fəlsəfi sistemlərinin ayrılmaz hissəsini təşkil edir. Yaxın və Orta Şərq incəsənətində mövcud olan məqam sistemləri, melodik modellər və silsilə formalar üzərində formalaşmış muğam, əslində, müxtəlif regional musiqi sistemlərinin ortaq prinsipial təməlini əks etdirir. Bu baxımdan, muğam, makam (Türkiyə və ərəb ənənəsi), makom / şeşmakom (Özbəkistan, Tacikistan), dəstgah (İran), raqa (Hindistan), nuba (Mərakeş və Əlcəzair) və küy (Türkmən və Qazax ənənəsi) kimi sistemlərlə eyni mədəni mənbədən qidalanır [5]. Müxtəlif terminoloji adlar altında təqdim olunan bu modellər vahid musiqi-estetik dünyagörüşünün regional təzahürlərini əks etdirir. Bütün bu sistemlər üçün ümumi olan əsas prinsip musiqinin yalnız melodik struktur deyil, həm də insanın daxili emosional və mənəvi halının səs vasitəsilə ifadəsi kimi anlaşılmasıdır.

Bu nöqteyi-nəzərdən, muğam sənəti klassik Şərq musiqi irsinin əsas dayaq sütunu hesab olunur. O, yalnız melodik sistemlərin məcmusu deyil, həm də ifa fəlsəfəsini, improvizasiya azadlığını və daxili emosional halın musiqi vasitəsilə

ifadəsini özündə birləşdirən canlı ənənədir. Muğamın canlılığı onun zamanla dəyişərək müxtəlif dövrlərin estetik tələblərinə uyğun şəkildə yenilənməsində təzahür edir. Muğamın yayılma və inkişaf prosesi təkcə melodik sistemin transformasiyası ilə məhdudlaşmamış, ifa tərz, üslub və səs quruluşunun formalaşmasına da mühüm təsir göstərmişdir. Yaxın və Orta Şərq xalqlarının musiqi mədəniyyətində sinə səsi ənənəsi bu baxımdan xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Sinə səsi – bədənə daxili rezonansına əsaslanan təbii, dərin və emosional səs forması muğam ifaçılığında əsas səs dayağı kimi qorunmuşdur. İllər boyu xanəndəlik sənətinin inkişafı ilə paralel olaraq, ifaçılıq üslubları və oxuma texnikası da transformasiyaya məruz qalmışdır. Bu üslub dəyişiklikləri milli musiqinin inkişaf dinamikası ilə birbaşa əlaqədardır. Sinə səsi muğamın dramatik, emosional və ekspressiv gücünü daşıyır, ifaçının hisslərini dinləyiciyə birbaşa ötürməyə imkan verir. Azərbaycan muğam ifaçılığında bu xüsusiyyət özünəməxsus səs plastikasını, təbii rezonansı və emosional dərinliyi ilə seçilir.

Tarixi mənbələr və sənət ənənələri göstərir ki, qədim dövrlərdən etibarən azərbaycanlılar səsin “maddi” və “mənəvi” qatlarını eyni dərəcədə inkişaf etdirmişlər. Bu ənənə, xüsusilə XIX-XX əsrlərdə, Cabbar Qaryağdıoğlu, Xan Şuşinski, Seyid Şuşinski, Zülfü Adıgözəlov və s. [1] kimi ustad xanəndələrin ifasında zirvəyə çatmışdır. Onların ifasında muğam səsi təkcə musiqi hadisəsi deyil, həm də emosional-ruhi bir təcrübə, daxili enerji axını kimi dəyərləndirilir. Muğamda səsin quruluşu və ifadə tərz, sanki insanın ruh halına uyğun olaraq dəyişir. Fərqli şöbələr, müxtəlif məqam sistemləri, səsin yüksəlməsi və enməsi, intonasiyanın elastikliyi – bütün bunlar insan duyğularının musiqi dilinə çevrilməsi prosesini təmin edir. Məhz bu xüsusiyyətlər muğamı Azərbaycan vokal məktəbinin ən təbii və fundamental bünövrəsinə çevirir.

Beləliklə, muğam sənəti Azərbaycan vokal düşüncəsinin mənəvi başlanğıcı, səs mədəniyyətinin formalaşmasında əsas estetik baza rolunu oynayır. Onun sistemli şəkildə öyrənilməsi, səs texnikası ilə fəlsəfi məzmunun əlaqələndirilməsi və müasir vokal tədrisinə inteqrasiyası “milli vokal” ifa tərzinin gələcək inkişafı üçün mühüm istiqamətlərdən biridir. Muğam köklərinə söykənən vokal mədəniyyət təkcə Yaxın və Orta Şərq coğrafiyası ilə məhdudlaşmır. Bənzər səs düşüncəsi və melodik prinsip Cənubi Asiya, xüsusilə Hindistan musiqi mədəniyyətində də öz inkişaf xəttini tapmışdır. Hindistan vokal ənənəsinin əsasını təşkil edən raqa sistemi tarixi inkişaf prosesində müxtəlif ifaçılıq ənənələrinin və vokal üslublarının formalaşmasına səbəb olmuşdur. Zamanla səsin ifadə imkanları genişlənmiş, bu da müxtəlif dövrlərdə fərqli texniki yanaşmaların və ifa prinsiplərinin yaranmasına gətirib çıxarmışdır.

XIII-XVI əsrlərdə yaranmış *Dhrupad* janrı səsin sinə rezonansına əsaslanan dərin və sabit tembr xüsusiyyətləri ilə seçilirdi. Bu üslub Şimali Hindistan klassik vokal ənənəsinin ən qədim və fundamental formalarından biri kimi qəbul edilir. XVII-XVIII əsrlərdə Şimali Hindistan klassik vokal musiqisində *Khayal*

janrı formalaşaraq müasir strukturunu qazanmışdır [4]. “*Khayal*” termini ərəb-fars mənşəlidir və “xəyal”, “təsəvvür”, “təxəyyül” anlayışlarını bildirir; bu da janrın əsas ideyasını, improvizasiya və ifadə azadlığını simvolizə edir.

Raqa sisteminə əsaslanan bu vokal ənənələrdə səsin melodik hərəkəti və intonasiya çevikliyi tədricən yeni rezonans sferasının formalaşmasına gətirib çıxardır. Zaman keçdikcə bu təkamül prosesi XIX-XX əsrdə baş rezonansın daha aktiv istifadəsinə, yəni baş səs vokalının meydana gəlməsinə səbəb oldu. Hətta Khayal janrı daxilində formalaşmış müxtəlif üslublar belə bu istiqamətdə fərqlənərək, səsin təmizliyinə, rezonansın yuxarı zonada idarəsinə və mikrointonasiyaların dəqiqliyinə xüsusi diqqət yönəltmişdir. XX əsrdə bu ənənə Lata Mangeshkar kimi sənətkarların yaradıcılığında yeni səviyyəyə yüksəlmiş, baş səs Hindistan vokal estetikasının əsas ünsürünə çevrilmişdir. Beləliklə, Hindistan vokal mədəniyyətinin təkamülü göstərir ki, bu ənənə də raqa sisteminə əsaslanaraq tədricən “baş səs” mədəniyyətinə doğru inkişaf etmişdir. Bu proses mahiyyət etibarilə Azərbaycan muğam ənənəsində müşahidə olunan səs təkamülü ilə paralellik təşkil edir. Hər iki mədəniyyətin vokal məktəbləri – muğam və raqa eyni modal (məqam) sinfinə aid olub, səsin ifadə tərzinin təkamülünü oxşar prinsiplərlə formalaşdırmışdır. Bununla belə, hər iki ənənə öz mədəni mühitinə xas fərqli intonasiya çalarları, emosional ifadə tərzii və estetik dəyərləri ilə seçilir. Nəticədə, həm muğamda, həm də raqa əsaslı ifaçılıqda səsin inkişafı sinə rezonansından baş rezonansına doğru istiqamətlənmiş, lakin hər biri milli üslubun xüsusiyyətlərini qorumaqla özünəməxsus vokal ifadə forması yaratmışdır.

Yeni səs tembrinin formalaşması ilə paralel olaraq, ifaçılıqda melizmatik çevikliyin, yeni intonasiya xüsusiyyətlərinin və özünəməxsus akustik şəffaflığın səviyyəsi artmışdır. Bu inkişaf prosesi həm bədii ifadə diapazonunun genişlənməsinə, həm də səsin emosional enerjisinin və tembr dayanıqlığının yüksəlməsinə şərait yaratmışdır. Xüsusilə Hindistan klassik vokal ənənəsində “baş səs”in tətbiqi qadın ifaçılığında mikro-melizmatik keçidlərin və incə intonasiya nüanslarının ifadəsi üçün geniş akustik və texniki imkanlar açır. Qeyd olunan paralellik onu da nümayiş etdirir ki, Şərq musiqi mədəniyyətlərində baş səs vokalı anlayışı müxtəlif yollarla formalaşmışdır: Hindistan raqa məktəblərində bu, daxili modal təkamülün təbii mərhələsi kimi meydana gəlmiş, Azərbaycanda isə Avropa vokal məktəbinin (*Bel canto*) təsiri altında milli səs estetikasına uyğun şəkildə adaptasiya olunmuşdur. Buna görə də, Azərbaycan vokal ənənəsində ifa zamanı Avropa səs intonasiyasının təsiri daha qabarıq şəkildə müşahidə olunur. Hindistan vokal məktəblərində isə əksinə, yad boğaz texnikaları, intonasiyalar və tələffüz formaları müşahidə edilmir; səsin təbii formalaşması tamamilə milli musiqi dilinin və raqa sisteminin daxili qanunauyğunluqlarına əsaslanır. Bu dövrlərdə paralel zaman kəsiyində Avropa vokal məktəbləri elmi və pedaqoji əsaslarla sürətli inkişaf edirdi. Avropa vokal mədəniyyəti öz başlanğıcını orta əsr kilsə ifa ənənələrindən götürür. XI-XIV əsrlərdə formalaşan kilsə xorları və monodik nəğ-

mələrdə, xüsusilə Qriqorian xorallarında səsin əsas məqsədi mətnin aydın çatdırılması və rezonansın məbəd akustikasında uzağa yayılması idi. Bu səbəbdən vokal ifa əvvəldən baş səsinde qurulmuş, səsin yuxarı rezonansda səslənməsi əsas tələblərdən birinə çevrilmişdir. Burada səs sinədən gələn güclü təməl üzərində qurulsada, rezonans əsasən baş boşluqlarında toplanırdı. Bu “baş səsi” texnikasının ilkin forması idi.

Renessans dövründə (XVI əsr) çoxsəslilik inkişaf etdikcə, vokal artıq yalnız dini deyil, həm də bədii ifadə vasitəsinə çevrildi [2]. Bu dövrdə Y.Haydn, İ.S.Bax, G.Hendel kimi bəstəkarlar səsin harmonik və texniki işlənməsini genişləndirdilər. Xüsusilə İ.S.Bax və G.Hendel oratoriyalarında səs həm dini, həm dramatik xarakter daşımağa başladı. XVIII əsrdən etibarən Avropada vokal mədəniyyətinin inkişafı əsasən opera sənəti üzərində qurulmağa başladı. Bu dövr “*Bel canto*” adlanan yeni estetikanın yaranışı idi. “*Bel canto*” (ital. “gözəl səs”) anlayışı vokal sənətinin zirvəsini ifadə edir. Bu məktəb səsin baş rezonansda parlaqlığı ilə sinə dayacağının dərinliyini birləşdirən ideal balans üzərində qurulmuşdur. XIX əsrdə C.Verdi, V.Bellini, Q.Donizetti və C.Puccini və s. kimi bəstəkarlar *Bel canto* texnikasının bədii zirvəsini yaratdılar. Onların musiqisində səs yalnız melodiyanı daşımaqla kifayətlənmir, həm də obrazın psixoloji dərinliyini ifadə edirdi. Bu dövrdə vokal texnika yüksək səviyyəyə çatdı, nəfəsin idarəsi, rezonatorların aktivləşdirilməsi, səsin rənglənməsi (*chiaroscuro* prinsipi) kimi anlayışlar vokal pedaqogikasına daxil oldu.

Bel canto məktəbi səsi insan ruhunun ali ifadə forması kimi dəyərləndirərək, onun əsasında səs texnikasının və vokal metodikasının sistemli inkişafını təmin edən elmi-nəzəri baza formalaşdırdı və nəticə etibarilə vokal sənətinin inkişaf səviyyəsi yeni mərhələyə yüksəldi. Burada “baş səsi” artıq mistik və bədii işıq mənbəyi kimi qəbul edilirdi, səs sanki ruhun yuxarı rezonansına qalxırdı. *Bel canto* məktəbi Avropada səsin texniki və bədii inkişafına yeni mərhələ açdığı dövrlərdə, Azərbaycan musiqi mühitində muğam ifaçılığının sinə səsi ənənəsi öz təbiiliyini qoruyurdu. Bu səs xalqın danışiq intonasiyası, nəfəs ritmi və emosional enerjisi ilə əlaqələnərək, öz coğrafi bölgəsinin akustik və mədəni xüsusiyyətlərinə uyğun şəkildə formalaşmışdır.

XX əsrin əvvəllərində artıq bu iki istiqamət Şərqi təbii səsi və Avropanın texniki məktəbi bir-birinə yaxınlaşmağa başladı. Üzeyir Hacıbəylinin operaları bu sintez üçün mədəni zəmin yaratdı. Ardınca Bülbül bu prosesi elmi səviyyəyə qaldırdı: o, İtaliya belkanto məktəbinin prinsiplərini öyrənərək onları Azərbaycan səsinin təbiətinə uyğunlaşdırdı. Bülbül öz yaradıcılığında ilk dəfə olaraq Şərq və Qərb oxuma üslubunu qovuşdurub Azərbaycan vokal ifaçılıq sənətində yeni səhifə açdı. O, Avropa və rus professional vokal məktəbinin milli ifaçılıq mədəniyyəti ənənələri ilə qovuşmasının mümkünliyünü sübuta yetirmiş və vokal sənətində inqilab edərək bu sahədə yeni bir məktəb yaratmışdır. O, Üzeyir Hacıbəylinin irəli sürdüyü estetik ideyaları ifaçılıq təcrübəsində tətbiq edərək, sənətində millilik və

beynəlmiləlçilik prinsiplərinin vəhdətini nümayiş etdirmişdir. Ü.Hacıbəylinin “Sənsiz” romansının ifasında çərək tonlardan istifadənin ilk nümunələrindən biri məhz bu ifa ilə bağlıdır [6].

Rəşid Behbudov isə bu məktəbi səhnədə tamamlayaraq milli vokalın bədii formasını yaratdı. Onun ifasında milli tərzin istiliyi ilə baş səsinin parlaqlığı birləşərək Azərbaycan səsinin universal modelinə çevrildi. Qadın ifaçıların Fırəngiz Əhmədova, Leyla Şaripova və başqaları vokal tərzində milli oxuma meyli aydın şəkildə hiss olunsa da, texniki və estetik baxımdan Avropa məktəbinin təsiri üstünlük təşkil edirdi. Bu səbəbdən milli intonasiyanın səsdə tam təcəssümü müəyyən çətinliklərlə üzləşirdi. Xüsusilə qadın səsinin təbiətə bir oktava yuxarı diapazonda yerləşməsi fizioloji və akustik səbəblərlə bağlıdır. Səs tellərinin uzunluğu, qalınlığı və titrəmə tezliyi qadın və kişi səsi arasında əsas fərqi müəyyən edir. Kişi səsinin telləri daha qalın və uzun olduğundan onların titrəmə tezliyi aşağıdır, nəticədə yaranan səs dalğası daha “ağır” və tembrə zəngin, yəni sinə rezonansına əsaslanan olur. Qadın səsi isə bioloji quruluş etibarilə daha qısa və incə səs tellərinə malikdir, bu da titrəmə tezliyini artırır və yaranan səsi bir oktava yuxarı diapazona daşıyır. Bu struktur fərq rezonans mərkəzinin yerdəyişməsinə səbəb olur: qadın səsinə əsas rezonans baş və üz bölgəsində – xüsusilə alın və burun boşluqları rezonatorlarında – formalaşır, kişi səsinə isə alın və burun boşluqları iştirak etsə də, sinə rezonansı üstünlük təşkil edir. Məhz bu akustik və fizioloji fərq nəticəsində qadın səsi muğamın sinə tembrinə xas dərinlik və rezonans zənginliyini eyni dərəcədə ifadə etməkdə çətinlik çəkə bilər. Bu isə ifaçının səsinin texniki çevikliyindən, nəfəsin idarə olunma səviyyəsindən və rezonans bölgələrinin balanslı şəkildə işlədilməsindən birbaşa asılıdır.

XX əsrin ortalarından etibarən Azərbaycan səhnəsində qadın səsinin inkişafı xüsusi mərhələyə qədəm qoydu. Bu dövrdə qadın vokal ifaçıları artıq Avropa opera məktəbi səviyyəsində yetişdirilirdi. Onlar səsin texniki mükəmməlliyini, nəfəs idarəsini, rezonans bölgələrini və “*Bel canto*” estetikasını dərinlən mənimsəmişdilər. Lakin bu texniki mükəmməllik bəzən milli səsin təbii emosional rəngini kölgədə qoyurdu. Milli ifa üslubunun əsas dayaqını təşkil edən milli intonasiya və melizmlər Avropa vokal texnikasının sərt çərçivəsi daxilində tam və təbii şəkildə ifadə olunmaq imkanından məhrum qalırdı. Qadın ifaçılar bu ziddiyyəti intuitiv şəkildə hiss edir, milli səsi qorumağa çalışırdılar, lakin tədris sistemi və səhnə tələbləri onların ifasını daha çox Avropa vokal estetikasına yönəldirdi. Nəticədə səsin forması mükəmməlləşsə də, milli nəfəsin, xalqın emosional ritminin bir hissəsi itirdi. Beləliklə, bu mərhələ Azərbaycan vokal tarixində keçid dövrü kimi qiymətləndirilə bilər. Milli səs Avropa texnikası ilə qarşılaşmış, lakin hələ tam harmoniyaya çatmamışdı. Bu təcrübə sonrakı illərdə milli vokal konsepsiyasının formalaşması üçün zəmin yaratmışdır.

Hər bir sabit ifa manerası zamanla öz adını, sistemini və elmi əsaslarını qazanır. Tarixi təcrübə göstərir ki, ilkin mərhələdə praktik səviyyədə formalaşan ifa

üslubu sonradan nəzəri və metodoloji sabitlik mərhələsinə keçid edir. Hazırda “Milli vokal” adı ilə tanınan ifa ənənəsi də belə bir mərhələdədir. Bu ənənə artıq formalaşmış praktik baza üzərində qurulmuşdur: səsin quruluşu, nəfəsin idarə olunması, emosional ifadə, intonasiya və dilin bədii istifadəsi kimi prinsiplər müəyyən sistemə salınıb. Lakin onun elmi statusu və terminoloji əsasları hələlik tam şəkildə müəyyənləşdirilməyib.

Bu ifa ənənəsi təkcə keçmiş təcrübənin davamı deyil, həm də ənənədən elmi sistemə keçidi ifadə edən yeni mərhələdir. Burada xalq təcrübəsi elmi əsaslarla dərk olunur, praktik biliklər nəzəri çərçivəyə keçirilir və nəticədə milli ifa mədəniyyəti beynəlxalq elmi məkanın tərkib hissəsinə çevrilir. Beləliklə, Azərbaycan vokal məktəbi həm milli səs mədəniyyətinin bədii ifadə gücünü qoruyacaq, həm də qlobal musiqi elmi daxilində müstəqil metodoloji istiqamət kimi formalaşacaqdır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Azərbaycan Respublikası Prezidentinin İşlər İdarəsinin Prezident Kitabxanası. Görkəmli şuşalılar. Şuşa: Prezident Kitabxanası. s. 10, 33, 68, 90.
URL:<https://files.preslib.az/projects/shusha/az/c1.pdf>
2. Kite-Powell, J. (Ed.). A Performer's Guide to Renaissance Music. 2nd ed. Bloomington: Indiana University Press, 2007. s. 26-27.
URL:<https://www.examenapium.it/cs/biblio/Kite2007.pdf>
3. Lamperti, G. B. The Technics of Bel Canto. New York: G. Schirmer, 1905. s. 8-9.
URL:<https://archive.org/details/technicsofbelcan00lamp/page/28/mode/2up>
4. Ranade, G. H. Hindusthani Music: Its Physics and Aesthetics. Bombay: Popular Prakashan, 1939/1971, s. 149-150.
URL:<https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.179684>
5. Zöhrabov, R. Azərbaycan muğamları. Bakı: Təhsil, 2013. s. 336.
6. Bülbül Məmmədov. Sənsiz [video material].
URL:https://www.youtube.com/watchv=CqdBFSRqOUc&list=RDCqdBFSRqOUc&start_radio=1

Айгюн КУРБАНОВА

Заслуженная артистка Азербайджанской Республики
Преподаватель кафедры «Национальный вокал»
Азербайджанской Национальной Консерватории

АНАЛИЗ НАЦИОНАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО СТИЛЯ В АЗЕРБАЙДЖАНСКОМ ИСКУССТВЕ ВОКАЛА

Аннотация: В статье рассматривается формирование азербайджанской национальной вокальной традиции, её связь с искусством мугама, а также проводится сравнительный анализ данной традиции с восточной вокальной культурой, в частности с историческим развитием индийского вокального стиля

Khayal, и западной школой Bel canto. В исследовании с научно-теоретической точки зрения анализируются этапы развития вокальной техники – процесс перехода от грудного к головному резонансу, а также принципы сохранения национальной интонации и эмоциональной выразительности. В современный период основная задача азербайджанской вокальной школы заключается в адаптации научных принципов европейской вокальной техники к национальной звуковой эстетике и в системном формировании теоретико-методологических основ понятия «национальный вокал». В статье рассматриваются направления развития национального вокального образования как в историческом, так и в теоретическом аспекте.

Ключевые слова: *Азербайджанская музыка, национальный вокал, bel canto, khayal, мугам, рага, вокальная техника, грудной и головной регистр, методология, исполнительское искусство*

Aygun GURBANOVA

Honored Artist of the Republic of Azerbaijan,
Teacher at the “National Vocal” Department of
The Azerbaijan National Conservatory

ANALYSIS OF THE NATIONAL PERFORMANCE STYLE IN AZERBAIJANI PERFORMANCE ART

Abstract: *The article examines the formation of Azerbaijani national vocal performance traditions, their connection with the art of mugham, and provides a comparative analysis of this tradition with Eastern vocal culture – particularly the historical development of the Indian Khayal vocal style – as well as with the Western Bel canto system. From a scientific and theoretical perspective, the study analyzes the stages of vocal technique development, including the transition from chest resonance to head resonance, and the principles of preserving national intonation and emotional expressiveness. In the contemporary period, the main objective of the Azerbaijani vocal school lies in adapting the scientific principles of European vocal technique to the aesthetics of the national voice and in systematically establishing the theoretical and methodological foundations of the “National Vocal” concept. The article explores the directions of development of national vocal education from both historical and theoretical perspectives.*

Keywords: *Azerbaijani music, national vocal, bel canto, khayal, mugham, raga, vocal technique, chest and head register, methodology, performance art*

Rəyçilər: professor Azər Zeynalov
dosent Əliəhməd İbrahimov

Fuad NƏZƏROV

AMK-nın magistrantı

Email: fuadnazarov842@gmail.com

Ülkər ƏLİYEVƏ

Sənətşünaslıq doktoru, professor

Email: ula.al1704@gmail.com

DOI: 10.62440/AMK2025-4.s.67-84

TÜRK MUSIQİSİNİN QƏRBİ AVROPA SƏHNƏ ƏSƏRLƏRİNƏ TƏSİRİ (XVII-XIX ƏSRLƏR)

Xülasə: Məqalədə Türk üslubunun XVII-XIX əsrlərdə Qərbi Avropanın opera mədəniyyətinə və saray mühitinə təsirindən bəhs olunur. Ümumiyyətlə Türk üslubu, eləcə də Türk üslubunun V.A.Mosartın və bir sıra Avropa bəstəkarlarının yaradıcılığına olan təsiri danılmazdır. Məqalədə məhz bu yöndə təhlillər aparılmış və ümumi nəticələr əldə edilmişdir. Məlum olur ki, Avropada XVII-XVIII əsrlərin bəstəkarları üçün “türk musiqisi” dedikdə “şərqi-oriyental” (yəni onun ekzotik dəyərli) və “hərbi musiqi” kimi başa düşülür

Açar sözlər: Qərbi Avropa, Barokko dövrü, “türkeri”, “Rondo à la turca”, pedal, türk musiqisi, V.A.Mosart, hərəmxana

Qərbi Avropa bəstəkarlarının XVII-XVIII əsrlərdəki opera yaradıcılığında istifadə olunan *turquerie* anlayışını tamamilə “türk musiqisi” adlandırmaq olmaz. Həmin dövrün bəstəkarları və musiqi nəzəriyyəçiləri müəyyən ölkə və ya regionun musiqi üslubunu mənimsəmək üçün etno-musiqişünaslıqla maraqlanmırdılar [10, s. 483]. Buna görə də “*alla turca*” üslubu adətən yalnız melodik, metr-ritmik elementləri və orkestrin zərb alətlərlə zənginləşdirilməsi ilə təmsil olunurdu – adətən böyük baraban, üçbucaq, sinclər (bu alətlər osmanlı-türk hərbi musiqisində istifadə edilirdi). Həmçinin, osmanlı yeniçəri musiqisində zurnanın kəskin səslərinin iti tonu ilə xatırladan fleyta-pikkolo tez-tez istifadə olunurdu.

Operaların əksəriyyəti Osmanlı İmperatorluğunun görkəmli sultanlarından biri olan Sultan Mehmet Fatehin (1432-1481) həyatı ilə bağlı süjetlər üzərində qurulurdu. 1453-cü ildə Konstantinopolun fəthi Barokko dövrünün ən görkəmli Almaniya opera bəstəkarlarından biri, 100-dən çox opera müəllifi Reynhard Keyzerin (İ.A.Şaybe onu İ.Kunau, F.G.Hendel, G.F.Telemanna bərabər hesab edirdi) 1696-cı ildə yaratdığı “Mahumeth II” (üç hissədən ibarət faciə) adlı Ba-

rokko operasının əsasını təşkil etmişdir. Bundan əlavə, 1820-ci ildə Coakkino Rossini Çezare della Vallenin librettosu əsasında “Maometto II” operasını bəstələmişdi. Hadisələr 1470-ci ildə Osmanlı imperiyasının Sultan II Mehmetin rəhbərliyi altında Neqroponte mühasirəsi zamanı baş verir (Operanın süjeti türklərlə venesiyalılar arasındakı müharibə dövründə cərəyan edir. Opera Neapoldakı San-Karlo teatrının sifarişi ilə yazılmışdır. Bu opera Rossininin Neapol operaları arasında ən iddialı və ən yaxşısı hesab olunur).

Teymurləng (Avropada “tatarların imperatoru” kimi təsvir edilən) və Bəyazid I arasındakı münaqişə ilə bağlı (1402-ci ildə fəlakətli döyüşdə Bəyazidin əsir düşməsi və daha sonra həbsdə intihar etməsi hekayəsi) süjetlərə əsaslanan operalar da Avropa tamaşaçıları arasında müvəffəqiyyət qazanmışdı. Bu mövzuda ən tanınmış opera F.G.Hendelin 1724-cü ildə bəstələdiyi, Barokko dövrünün şah əsəri hesab edilən “Tamerlan”dır. Əsər Qərbi Avropa bəstəkarlarının opera yaradıcılığında yenilik gətirmiş xarakterdə idi: ilk dəfə olaraq baş rol (Bəyazidin partiyası) kastrat deyil, tenora etibar edilmişdir [6].

N.F.Haym tərəfindən yazılmış italyan librettosu A.Piovenenin “Tamerlan” əsəri və J.Pradonun “Tamerlan və ya Bəyazidin Ölümü” (1675) pyesinə əsaslanmışdır. J.Pradonun əsəri üçün öz növbəsində J.Rasinin “Bəyazid” (1672) adlı şeiri faciə nümunəsi olmuşdur [19]. Dözümlü və ehtiras haqqında olan bu hekayələr avropalıların xoşuna gəlmiş və tamaşaçılar arasında geniş yayılmışdır.

Qeyd etmək lazımdır ki, A.Piovenenin librettosu əsasında bu süjetə dair təxminən 40 opera yazılmışdır. Bunların arasında F.Qasparinin 1711-ci ildə Venesiyada “San-Kassiano” teatrında premyerası keçirilmiş operasını qeyd etmək olar. Daha sonra bu süjetə F.Çelleri (1721), L.Leo (1722), N.A.Porpora (1730), C.Porta (1730), A.Vivaldi (1735), C.B.Kazali (1740), A.Bernaskoni (1740), C.Skolari (1763), C.Skarlatti (1765), Y.Mıslıveçək (1772 r.), C. De Luka (1810 r.) və başqaları tərəfindən operalar yazılmışdır. A.Pioveninin librettosuna yazılan bu operalar “Il Bajazette” (“Bəyazid”), “Il Tamerlano” (“Tamerlan”) və ya “Il gran Tamerlano” (“Böyük Tamerlan”) adları altında səhnələşdirilmişdir. Bu mövzuya əsaslanan ilk tamaşaların coğrafiyası da genişdir – İtaliyadan (Neapol, Venesiya, Florensiya, Verona, Treviso, Milan, Turin, Roma, Bolonya, Parma və s.) Vyana, London, Kopenhagen, Hamburg, Lübek, Lubliana və digər şəhərlərə qədər uzanır. Eyni zamanda qeyd etmək lazımdır ki, bu süjeti (J. Pradonun dramına əsasən) dövrün başqa tanınmış libretto müəllifi Antonio Salsi də istifadə etmiş və “*Il gran Tamerlano*” (“Böyük Tamerlan”) adlı opera 1706-cı ildə Mediçi villasının səhnəsində ilk dəfə təqdim olunmuşdur.

Fransada isə fransız bəstəkarları F.Frankör və F.Rebel tərəfindən yazılmış və ilk dəfə 27 oktyabr 1735-ci ildə Kral Musiqi Akademiyasında (Paris Operasında) təqdim olunmuş “*Skanderbeg*” adlı opera böyük uğur qazanmışdır. Opera “*Tragédie en musique*” janrında yazılıb, libretto müəllifləri A.G.de La Mott və J.-L.-İ. de La Serdir. Opera Albaniyanın milli qəhrəmanı İskəndər bəyin XV əsrdə

Osmanlı İmperatorluğuna qarşı apardığı mübarizədən bəhs edir. Bu operanın səhnələşdirilməsi türk operalarından vizual olaraq ən mürəkkəblərindən biri olduğundan, məscidlər və saray-hərəmxanalar üçün müfəssəl səhnə dizaynları ilə məşhurlaşmışdır. (Qeyd etmək lazımdır ki, “*Skanderbeg*” operasını A.Vivaldi Antonio Salvinin librettosunda da yazmışdır).

“Türkeçi” (yaxud “türkeri”) üslubunu istifadə edən operalar adi Avropa dillərində yazılırdı, lakin türk mədəniyyətini və adət-ənənələrini təqlid etməyə çalışırdılar. Onlar adi insan üçün əlçatmaz olan fantaziya, təmtəraq, cəlal və macəra dünyasını təqdim edirdilər. Tamaşaçılar təqdim olunan türk və osmanlı qurumlarından valeh olurdular. Hekayələr və məzmun altındakı mesajlar, eləcə də ekzotik geyimlər və mürəkkəb səhnələşdirmələr insanlara xoş gəlirdi. Avropalılar türklərin həyatını nümayiş etdirən operalarda gerçəklik axtarırdılar. Tamaşalar zamanı qadınlar tez-tez son dəb üzrə geyinirdilər, burada yerli rəngarənglik xarici ölkə geyimləri və ya müxtəlif bəzəklərlə təmsil olunurdu. Kişilər isə daha çox orijinal türk geyimləri, o cümlədən türban, kəmə, uzun qaftan və bahalı parça ilə bəzədilmiş paltarlar geyinirdilər, çünki orijinal türk qadın geyimləri adətən sadə və sıxıntılı olurdu [18].

Türk üslubunun təsiri hiss olunan opera islahatçısı K.V Qlyukun “İfigeniya Tavriddə” operasıdır. Birinci fəslin sonunda o, “*Il nous Fallait du sang pour expier nos Crimes*” (“Cinayətlərimizi bağışlamaq üçün bizə qan lazım idi”) adlı xor (Nümunə №3) və ardınca gələn skiflərin “türk” üslubunda olan rəqsini təqdim edir. Skif səhnəsinin qaranlıq və “vəhşi” koloritini fasiləli marş ritmi və pikolo fleyta və zərb alətlərinin iştirakı ilə güclü orkestrləşdirmə ilə çatdırılır (opera partiturasında litavralar, davul, dəf, sinclər və üçbucaq alətləri qeyd olunub).

Bu dövrün bütün oriyental operaları arasında xüsusi olaraq K.V. Qlyukun komik operası və onun ən yaxşı əsəri sayılan, XVIII əsrdə bu janrdakı ən populyar əsər olmuş “Gözlənilməz görüş, ya Məkkə Ziyarətçiləri” (“*La rencontre imprévue, ou Les pèlerins de la Mecque*”) operası qeyd edilməlidir. Süjet qeyd edildiyi kimi “*Dramma giocoso per musica*” (Musiqi üçün məzəli dram) janrına uyğun və iki aşiqin macəralarından bəhs edir: fars şahzadəsi Raziyyəyə Bəsrə şahzadəsi Əliyə aşiqdir. Şahzadə Əli Bəsrədən qardaşından qaçmağa məcbur olur. O, Fars hökmdarının yanına sığır və sonuncunun qızı Raziyyəyə aşiq olur. Lakin Raziyanın atası onu Mogola ərə vermək istədiyindən, onlar birlikdə ölkədən qaçırlar. Dəniz quldurlarının hücumu zamanı ayrılırlar. Əliyə qaçmaq nəsb olmur, amma Raziyyə Qahirə Sultanının hərəmxanasına düşür. Sultan, Raziyanın və Əlinin sevgisi barədə məlumat alaraq onlara möhtəşəm bir toy mərasimi vəd edir. Bu zaman gözətçilər Kələndəri gətirir. Əli və Raziyyə onun adından rəhm etməsini yalvarırlar və Sultan ölüm hökmünü sürgünlə əvəz edir. Kələndər islah olacağına söz verir.

Bu opera ilk dəfə 1766-cı ildə Brüsseldə fransızca səsləndirilmişdir. Sonra alman dilinə tərcümə edilərək “*Die unvermuttete Zusammenkunft oder Die*

Pilgrimme von Mecca” adı ilə 1771-ci ildə Frankfurtda, 1776-cı ildə Vyanada və daha sonra Avropanın bir çox şəhərlərində səhnələşdirilmişdir.

Həmin operanın süjeti Karl Fribert tərəfindən tərcümə və uyğunlaşdırılmasından sonra, Y.Haydn bu librettoya 1795-ci ildə knyaz N.Esterhazinin sarayında 1380 qonaqla təqdim edilmiş “Gözlənilməz görüş” (*L'incontro improvviso*) adlı operasını yaratmışdır.

Ekzotika kimi qəbul olunan “Türk” musiqi üslubu üçün təkrarlanan tersiyalarla nizamsız melodiyalar, forşlaq və xromatizmlər, statik bas partiyaları və zərb alətləri tipikdir. Operanın orkestrində həmçinin türk zərb alətləri (zinclər, üçbucaq və davul), uvertürada (“türk” rəngarəngliyi əsas mövzuda, major-minor modulyasiyalı keçidlərində təqdim edilir), türk marşında və finalda (orkestr *“Intermezzo”*sunda yeniçəri zərb alətləri ilə *“alla turca”* janrında) istifadə edilir. Bir çox tədqiqatçılar, Y.Haydnın operasının süjeti və orkestrləşdirilməsində V.A.Mosartın “saray” operaları ilə oxşarlığını qeyd edirlər [7].

Bilavasitə türk personajının Avropa şəraitində təsvirini verən əsər (xəyali türk şahzadəsi Səlim) premyerası 1814-cü ildə Milan şəhərində keçirilmiş C.Rossininin *“Il turco in Italia”* (“İtaliyada türk”) adlı komik operasıdır (*opera-buffa*). Katerino Mazzolonun librettosu geyim dəyişmələri və bütün qəhrəmanlar üçün uğurlu sonluqla nəticələnən tipik bir “vəziyyətlər komediyası”dır. Operanın süjeti fransız bəstəkarı Franz Seidelmannın 1788-ci ildə Drezden şəhərində səhnəyə qoyulmuş *“Il turco in Italia”* (“İtaliyada türk”) adlı operasından götürülmüşdür.

Qeyd etmək lazımdır ki, K.Mazzolonun librettosu, 1794-cü ildə A. Salyeri və V.A.Mosartın tələbəsi olan Franz Züsmayer tərəfindən “Türk İtaliyada” (və ya “Türk Neapolda”) adı ilə istifadə edilmişdir. O, ustadı V.A.Mosart kimi, türk mövzusunə valeh olmuşdur. “İtaliyada türk” operasından başqa, F.Züsmayer 1799-cu ildə “Süleyman II, ya Üç Sultan xatun” (*“Soliman der Zweyte, oder Die drey Sultanninen”*) adlı başqa bir opera da yaratmışdır. Bu operanın mövzusunun bir hissəsini – *“Tändeln und Scherzen”* adlı mövzusunun sonradan L. van Bethoven öz varyasiyalarında istifadə etmişdir.

Yuxarıda qeyd olunduğu kimi, türk üslubuna olan maraq tədricən ümumən oriyental üsluba olan marağa çevrilmişdir. F. Züsmayerin yaradıcılığına gəldikdə, “Süleyman II” operasından bir il sonra, 1800-cü ildə, şərq mövzusunda “Gülনারə, yaxud Fars qulu” (*“Gülnare oder Die persiche Sklavin”*) adlı operasını qeyd etmək olar. Bu opera, ehtimal ki, onun ilk müəllimi Antonio Salyerinin “Palmira, fars kraliçası” (*“Palmira, regina di Persia”*) adlı operasından təsirlənərək yazılmışdır. Bu operanın ədəbi əsası fransız dramaturqu Volterin “Babil şahzadəsi” adlı əsəri olmasına baxmayaraq, Salyerinin operasında əsərin mövzusu fars dövlətinə köçür, burada bir sıra ekzotik (o dövrdə Qərbi Avropa üçün) şərq obrazlarından – fars şahı və onun qızı, hind şahzadəsi, skif knyazı və Misir şahzadəsi obrazları yer alır.

Volfqanq Amadey Mosartın musiqili-səhnə əsərlərində türk mövzusunun təəcəssümü

V.A.Mosart bütün yaradıcılığı boyunca bir neçə dəfə birbaşa və ya dolayısı türk mövzusuna, xüsusilə oriyentalizmə müraciət etmişdir. Türk mövzusuna müraciət etdiyi ilk operalardan biri “Zaide”, ilkin olaraq “Hərəmxana” (“*Das Serail*”) adlandırdığı opera olmuşdur. Opera üzərində iş 1779-cu ildə başlanmış və 1778-ci ildə İosif II tərəfindən alman operasının ifası üçün opera truppasının yaradılmasına təkan vermişdir. Bununla da operanın janrı – zinqşpil (danışiq dia-loqları ehtiva edən) müəyyən edilmişdir. V.A.Mosart tezliklə “İdomeney” operasının yaradılmasına yönəldiyindən, opera tamamlanmamış qalmışdır. Yalnız birinci və ikinci pərdələrdən bəzi ariyalar və ansambllar (birinci pərdədə beş nömrə, ikinci pərdədə isə altı nömrə) bəstələnmişdir. Ən çox məşhurlaşmış ariya Zaidenin soprano “*Ruhsanft, mein holdes Leben*” (“Əlvida, mənim xoşbəxt həyatım”) ariyasıdır.

“Zaide” operası İohan Andres Şakthnerin alman dilində yazdığı libretto əsasında yaradılmış və Volterin “*Zaïre*” adlı əsəri ilə oxşar bir mövzudadır. Operanın mövzusu Zaidenin, Qomats adlı qulu sevərək, Sultan Süleymanın qısqancılığına, qəzəbli və hirsli olmasına səbəb olması ilə başlayır, çünki Sultan da Zaidedən heyran qaldığı müəyyən olur. Əsirliyə düşməsindən sonra Zaide, Sultanla yaxşı bir həyat əvəzinə, Qomatsla azad həyat seçir. Allazim Sultana Gomat-zı qul deyil, insan olaraq görməsini təklif edir. Sonuncu qalan kvartet, Zaide və Qomatsın cəzaya və ya edama məruz qalması ilə bitir. Mosartın əlyazması burada qırılır.

V.A.Mosartın erkən operalarını tədqiq edən alim Karolin Canturko, türk mövzusunda ilk operasını yazmağa kömək edən aşağıdakı əsərləri qeyd edir:

1. “Zaïre” – Volterin pyesi, İohan Mixael Haydnın (Y.Haydnın kiçik qardaşı) musiqisi ilə, 1777-ci ildə Zalsburqda təqdim edilmişdir. Leopold Mosart bu tamaşa barədə oğluna bir neçə məktubunda bildirmişdir.

2. Avstriyalı bəstəkar İozef Fribertin “*Das Serail oder Die unvermuthete Zusammenkunft in der Slavery zwischen Vater, Tochter und Sohn*” (“Hərəmxana, ya da Atanın, Qızın və Oğulun əsarətdəki gözlənilməz görüşü”) adlı zinqşpilinin Franz Yosef Sebastiani tərəfindən yazılan mətninə uyğun olaraq, 1777-ci ildə Velsdə (Zalsburqdan şərqdə) təqdim edilmişdir [2, s. 200].

Qeyd etmək lazımdır ki, “Zaide” operası bəstəkarın ən məşhur “Türk operası” olan “Hərəmxanadan qaçırılma” (“*Die Entführung aus dem Serail*”) əsərinin öncüsü olmuşdur. Hər iki opera Sultan sarayından qaçış mövzusunı təqdim edir. Özəlliklə iki operanın hekayələrinin bənzərliyini qeyd etmək lazımdır, çünki hər ikisinin əsas mövzusu o dövrün Qərbi Avropası üçün aktual olan dəniz quldurluğu məsələsidir. O dövrün şimal-şərq Afrikadan olan Berberi dəniz quldurları, əsasən Qərbi Aralıq dənizində fəaliyyət göstərərək, xristian dövlətlərinə

məxsus gəmiləri ələ keçirirdilər. Cihad adı altında gəmilər və mallar satılır və ya yalnız müəyyən ödənişdən sonra geri qaytarılırdı. Onlar Əl-Cəzair, Tunis və Tripolinin yerli müsəlman rəhbərlərinin adı, yaxud icazəsi ilə hərəkət edirdilər [4, p. 46]. Məhz belə əsirlər V.A.Mosartın iki “hərəmxana” operasının əsas qəhrəmanları olmuşdur.

Bu əsər yalnız musiqili teatr üçün deyil, həm də bəstəkarın kompozisiya inkişafı üçün əsas bir mərhələni təmsil edir. Əslində bu, Mosartın ilk həqiqətən yetkin teatr əsəridir, burada partitura və dramatik hadisələr tam harmoniyada birləşir; müəllif öz sənətində komediya anlarını sentimental və dramatik vəziyyətləri, eyni zamanda o dövrdə məşhur olan “Türk üslubu”nun incə xüsusiyyətləri ilə zənginləşdirmişdir [13].

Qeyd etmək lazımdır ki, mövzunun seçilməsi sonradan qalmaqla səbəb olmuşdur. Mosart Vyanada tanınmış dramaturq I.G.Ştefaniyə müraciət etmiş, sonuncu da bəstəkarın gələcək operası “*Il ratto dal seraglio*”-nin librettosunu yazmışdır. Mövzu, Kristof Fredrih Betznerin “Belmont və Konstantza, yaxud Hərəmxanadan qaçış” (“*Belmont und Constanze, oder Die Entführung aus dem Serail*”) əsərindən götürülmüş və Leypsiqli tacir və dramaturq K.F.Bretznerin (1781) əsəri həmin dövrün ədəbiyyatında dəfələrlə istifadə olunmuş “nəcib türk” motivinə əsaslanır. K.F.Bretznerin “Belmont və Konstanza, yaxud Hərəmxanadan qaçış” adlı əsəri, alman bəstəkarları İohan Andrenin (sonralar 3 dəfə də şərq mövzusuna müraciət edərək “Tatar qanunu” (“*Das tartarische Gesetz*”, 1779), “Bağdad bərbəri” (“*Der Barbier von Bagdad*”, 1783) və “Aldadılmış qazi” (“*Der betrogene Cadi*”, 1772) adlı əsərlər yaratmışdır) “*Die Entführung aus dem Serail oder Belmonte und Constanze*” (“Hərəmxanadan qaçış, yaxud Belmont və Konstanza”, 1781) və Justin Henrih Knextin “Hərəmxanadan qaçış” (“*Die Entführung aus dem Serail*”, 1787) adlı operalarının mövzu əsasını təşkil etmişdir.

K.F.Bretzner özü bu tamaşaya qarşı idi, çünki Mosart, onun orijinal pyesini deyil, I.G.Ştefani tərəfindən işlənmiş versiyanı istifadə etmişdir. 1782-ci ildə Bretzner “*Leipziger Zeitung*”-da (“Leypsiq qəzetəsi”) bəstəkarın və öz əsərinin mətnini Mosartın ideyalarına uyğun dəyişmiş libretisti I.G.Ştefaninin süjetinin plagiatına qarşı ictimai etiraz etmişdir [5, s. 34]. Bu iki əsər arasındakı yeganə fərq, Bretznerin əsərini müsbət notda bitirməsidir: Selim Paşa Belmontun atası olduğu məlum olur.

1794-cü ildə Bretzner tərəfindən Mosartın digər operası “Hamı belə hərəkət edir” (“*Così fan tutte*”) alman adaptasiyası nəşr edilməsi onun uzlaşma və Mosarta hörmətini təcəssüm etdirən bir iş kimi şərh olunur.

Alman dilindəki zinqşpilin yaranması imperiyanın dil birliyini təşviq edən imperator II Yosifin istəyi ilə əlaqədardır. İmperatorun layihəsi (Vyana musiqili-səhnə həyatında geniş yayılmış İtalyanca əvəzinə alman dilində əsərlər ifa etmək) son nəticədə uğursuz kimi tərk edilmişdir. Lakin bu layihə həm də bir sıra

uğurlu təqdimatlar gətirdi və V.A.Mosartın “Hərəmxanadan qaçırılma” operası bu uğurların ən diqqətəlayiq orijinal nəticəsi oldu [8, s. 473-474].

Qeyd etmək lazımdır ki, “Hərəmxanadan qaçırılma” operası üzərində işə başlamazdan beş il əvvəl, Mosart Vyanada İtalyan operasının hakimiyyətinə müqavimət göstərə biləcək Avstriyanın milli musiqili teatrının yaradılmasını arzula-mış, və bu arzunu reallaşdırmışdır. “Hərəmxanadan qaçırılma” – həm ideya baxı-mından, həm də dil baxımından ilk milli operadır. Höte həmin əsər bu janrdakı hər şeyi kölgədə qoyacağını demişdir. Həqiqətən, araşdırmaçılar bu təsiri L. van Bethovenin “Fidelio”sunda, K.M.Veberin “Sehrli atıcı” və “Oberon”unda, R.Vaqnerin operalarında və XIX əsrin digər alman və avstriyalı bəstəkarlarının əsərlərində görürlər. Bu gün də “Hərəmxanadan qaçırılma” dünya repertuarında ən qədim almandilli opera olaraq qalır.

Bəstəkar özü bu opera üzərində böyük həvəs və maraqla işləyib. Onun atası Leopolda yazdığı məktub bu operanın Vyanada nümayiş etdirilməsi perspekti-vindən çox həyəcanlandığını və bu layihə üzərində coşquyla çalışdığını göstərir [10]. Burada avtobiografiya amilləri məlum rol oynayıb. Operanın baş qəhrəma-nı Konstansadır və operanın üzərində iş Konstans Veberlə evlənməsi ilə eyni vaxtda baş verir. İki il ərzində o, nişanlısının valideynlərinin mənfi münasibətinə və atasının müqavimətinə qarşı mübarizə aparmışdır. Lakin bu əngəllər bir zərbə ilə aradan qaldırıldı: Mosart Konstansanı atasının evindən qaçırdı. Yalnız bu və-ziyyət deyil, həmçinin musiqidə yayılan incə eşq duyğusu və baş qəhrəmanların təsvirləri operaya avtobiografik çalarlar əlavə edir: sədaqətli Belmonte obrazında Mosart öz hisslərini əks etdirdi və hər iki qadın qəhrəmanında, həm liriki, həm də komik cəhətdən, nişanlısının xarakter xüsusiyyətlərini yenidən yaratdı.

Operanın süjeti Konstansanın ətrafında inkişaf edir – gənc ispan Belmonte-nin nişanlısı olan və məhəbbətini qazanmağa çalışan Türk paşasının hərəmxana-sına əsir düşən bir qadındır. Belmontenin qulluqçusu Pedrillo sahibinə kömək et-mək istəyərək Konstansanın qulluqçusu Blondhenin köməyi ilə bağban kimi pa-şanın sarayına daxil olur. Pedrillodan sonra, Saraya memar kimi Belmonte də işə qəbul olunur. Qaçmaq üçün hazırlıqlar başlayır. Bu prosesə səfeh, özündən razı olan, heç kəsə inanmayan, hamıdan şübhələnən, həm də Blondhenlə evlənmək istəyən paşanın baş idarəçisi Osmin maneçilik törədir. Ancaq Pedrillo onu sakit-ləşdirməyə müvəffəq olur. Gecə yarısı, idarəçini içirərək, sevgililər saraydan qa-çır. Amma bu dəfə mühafizəçilər onları tutub qəzəbli Selimə təqdim edirlər.

Bretznerin pyesinin sonunda paşa Belmontendə itkin düşən oğlunu tanıyır, buna görə də xoşbəxt bir sonluq olur. Mosart daha dərin və dramatik bir çıxış yo-lu tapmışdır. Belmonte paşanın deyil, onun qatı düşməninin oğludur. Gəncin ölü-mü qaçılmazdır. Lakin təbii insan xüsusiyyətlərini təcəssüm etdirən nəcib Selim, intiqam hissindən uzaqdır. O, sonda xoşbəxt aşiq cütlüyə deyir: “İntiqamdan da-ha dəhşətli heç nə yoxdur; insan olmaq, mərhəmətli olmaq və səxavətlə bağışla-maq – bu ruhun yüksək qabiliyyətidir.”

Mosart mətnə etik başlanğıc daxil etdi və onun əsəri Avstriya-Alman komik operasının əsasını qoydu. Musiqi lirizmin gözəlliyi, ifadə gücü, zəriflik, parlaq xarakter və ən əsası dramaturgiyanın birliyi və bütövlüyü ilə valeh edir. Əsərin bütün elementləri bir bütövlüyə xidmət edir, stilistik olaraq hər şey çox təbii və uyğundur, hər bir qəhrəman, həm yüksək əxlaqlı olanlar, həm də komik obrazlar maskalar deyil, canlı insanlardır.

Bütün musiqi dilinin zənginliyinə baxmayaraq, operanın obrazları bəzi türk stereotiplərini əks etdirir, xüsusilə də paşa sarayının qorxunc gözətçisi Osmin. O, dərin bas səsi ilə hədələrini ifadə edir, halbuki o, sarayın mühafizəçisi olan hədumdır, yəni xacədir.

Henri Saymon qeyd edir: “XVIII əsr Vyanası hər şeydə türklüyə pərəstiş edirdi. Burada türk kostyumları, türk saç düzümü, müxtəlif türk hekayələri və çoxlu türk musiqisi (daha doğrusu, Vyanada Türkiyə musiqisi kimi qəbul edilən musiqi) eşidilirdi. O dövrün bəzi fortepianoları “Türk effektləri” yaratmaq üçün müxtəlif kiçik tamburlar və zənglərlə təchiz olunmuşdu. “Hərəmxanadan qaçırılma”nın yaranma tarixi və musiqisi Türkiyəyə pərəstişin bir hissəsidir. Biz bunu nəcib paşanın obrazında hiss edirik. O, gözəl gənc ispaniyalı qız Konstansanı və onun qulluqçusu Blondheni (“balaca sarışın” deməkdir), həmçinin gənc ispaniyalı zadəgan Belmontenin qulluqçusu Pedrillonu əsir götürmüş, lakin onlara heç bir zərər vurmamışdı [10].

Əslində, operada əsl “türk” musiqisi çox azdır: Mosart, əsasən Moldaviya və Valaxiya bölgələrindən populyar melodiylar götürüb yenidən işləyərək Türk hərbi orkestrlərinin tipik perkussiya alətləri ilə birləşdirmişdi [17].

Böyük uvertüra – operanın yeganə geniş simfonik epizodu – öz sürəti, parlaqlığı ilə hadisələrin atmosferini öncədən hiss etdirir. Orkestrdə musiqiyə türk rəngarəngliyi qatmaq üçün həmin dövrdə “yeniçəri” alətləri sayılan üçbucaq, nağara, pikolo fleyta və litavrlar istifadə olunub. Qeyd etmək lazımdır ki, opera orkestri klassik dövr üçün tipik olan tərkibə malikdir: fleytalar, qoboylar, klarnetlər, faqotlar, valturna və truba, həmçinin iki litavr və simli alətlər. Türk koloritini vurğulamaq üçün orkestrə *tamburo grande* (*tamburo turco*), simballar, üçbucaq və fleyta *pikkolo* əlavə olunub. Uvertüra boyunca Belmontenin ilk ariyasının melanxolik melodiyası səslənir və məhz uvertüra onun yekun hissəsi ilə birbaşa bu melodiya gətirib çıxarır.

Eyni “yeniçəri” orkestri tərkibi, operanın ilk bölməsində, Yeniçəri xorunda (№ 5) “Böyük Paşaya mahnı oxuyun” (“*Singt dem Grossen Bassa Lieder*”) – səslənir. Opera paşanı tərifləyərək hamının birləşdiyi konsert nömrəsi ilə bitir (Selimin sadıqlığı və alicənablığını şöhrətləndirən yeniçərilər xorunun dəstəyi ilə müşayiət olunan böyük kvintet).

Mosart “türk musiqisi” dedikdə, həmişə bu alətlərdən bəhs edirdi. “Simfoniya, birinci pərdə xorunu və sonuncu xoru türk musiqisi ilə edəcəyəm” (1781-ci ilin 1 avqust tarixli atasına məktub). Türk musiqisinin başqa bir xüsusiyyəti, unison melodiylar və tez-tez istifadə olunan zərif ifa tərzini xatırladan heterofoniyadır. Mosart həmçinin terras dinamikası texnikasından (dinamik və səs təzadları)

istifadə edir və təkcə uvertürada deyil, ümumiyyətlə modulyasiya etməyə böyük meyl göstərir, burada isə əsas rolu majordan minora keçid oynayır [13, s. 46-48].

Bizim fikrimizcə, araşdırıcıların türk üslubunun yalnız orkestrləşmədə meydana çıxdığını bildirməsi tam doğru deyil. Operanın uvertürası və yeniçəri xorları əsasında formalaşan türk üslubu həmçinin zərif pasajlar və keçidlərdə, eləcə də bu nömrələrin marşvari metr-ritmində özünü göstərir.

V.A.Mosartın digər operalarında da oriyentalizm müşahidə olunur. Xarici görünüşdən asılı olmayaraq, “Hərəmxanadan qaçırma”da sevginin təsvirində, Belmonte və Pedrillo sevdikləri ilə görüşəndə, yenidən əsir alınmazdan əvvəl, onlardan sədaqətli qalıb-qalmadıqlarını soruşurlar, çünki şərq cazibəsinin təsirinə düşə biləcəklərini anlaşırlar. Şərqli kişilərin cəlbədiciliyi tipi həmçinin “Hamı belə edir” (“*Così fan tutte*”) operasında da görünür. Ferrando və Qulielmo albaniyalılar kimi geyinib nişanlılarının qarşısına çıxırlar və ümitsizliklərinə baxmayaraq, qadınların bu “şərqli bəy namizədlərinə” düşüdüklərindən daha çox maraq göstərdiklərini görürlər. Bacılar saxta albaniyalılarla evlənməyə belə hazırdırlar.

Bundan əlavə, oriyental mövzu, V.A.Mosartın son operası “Sehrli Fleyta”da da görünür. Əlbəttə, bütün opera masonluq simvolları ilə doludur, ancaq librettonun ədəbi əsası aşağıdakı mənbələrdən götürülmüşdür: alman Maarifçiliyinin aparıcı nümayəndələrindən olan C.M.Velandın “*Cinnistan*” toplusundan A.Y.Libeskindin “Lulu, yaxud Sehrli Fleyta” adlı nağılı, V.Müllərin “Braminlər arasında günəş bayramı” operasının K.V.Genslərin librettosundan əlavələrlə C.M.Vielandın “Oberon, sehrbazların kralı” əsəri, T.F. von Geblerin “Tamos, Misir padşahı” dramı və J.Terrasonun “Setos” romanı. Operada Misir şahzadəsi Tamino, müdrik ali kahin Zərastionun obrazı ilə yanaşı, mənfi obraz olaraq, ibadətə xana qullarının başçısı mavr Monostas da var.

L.Kirilina qeyd edir ki, V.A.Mosartın türk mövzusu ilə bağlı ilk əsəri və yenə də hərəmxana ilə bağlı olan “*Lucius Sulla*” opera-seriyanın pərdələri arasında ifa olunan “Hərəmxanada qısqanclıq” baletidir. Opera 1772-ci ilin dekabr ayında Milanda təqdim olunmuş və 20 dəfə tamaşaya çıxarılmış, operanın pərdələri arasında heç bir əlaqəsi olmayan baletlər ifa olunurdu. “Hərəmxanada qısqanclıq” baleti birinci və ikinci pərdələr arasında ifa edilirdi [16].

Yalnız Şarl Le Pik xoreoqrafın adı dəqiq məlumdur. Lakin Le Pik, böyük ehtimalla, artıq mövcud olan prototiplərdən istifadə etmişdir (onlardan ən erkən olanı 1758-ci ildə Jean-Jorj Noverr tərəfindən təqdim olunan eyniadlı balet ola bilər). Nə çap olunmuş libretto mətnində, nə də Mosartın məktublarında musiqi müəllifi haqqında heç bir məlumat yoxdur. Ən çox ehtimal olunan budur ki, XVIII əsrdə tez-tez rast gəlinən bir vəziyyət olaraq musiqi pastişço (əsr, adətən opera, musiqisi əvvəllər yazılmış bir, yaxud bir neçə bəstəkarlar tərəfindən yazılmış operalardan ibarət) idi. Doğrudur, Zalsburqdakı beynəlxalq Mosarteum mərkəzində “Hərəmxanada qısqanclıq” baletinə aid Mosartın orijinal eskiz vərəqləri saxlanılır. Bu eskizlər alətlərin giriş hissəsinə (“Simfoniya”) və baletin 32 nömrə

rəsinə aid qısa qeydləri ehtiva edir. “*Le gelosie del serraglio*” adı da Mosartın öz əli ilə yazılmışdır, bu da materialın janr mənsubiyyəti ilə bağlı heç bir şübhə yeri qoymur. Lakin mosartşünaslıqda qəbul olunmuş avtoqrafın tarixlənməsi “*Lutsiy Sulla*” operasının premyerası ilə uyğun gəlmir. Valter Senin fikrincə, Mosartın eskizləri 1773-cü ilin qışına aid edilməlidir [19]. Məlum olmuşdur ki, Mosartın tələsik yazdığı nömrələrin əksəriyyəti Yozef Ştarserin “Beş sultan xatun” (Vyana, 1771) və “Hərəmxanada qısqanclıq” (Vyana, 1772) baletlərindəki musiqi parkalarına uyğun gəlir. Buna görə də müəlliflik məsələsi problematik görünür. Ola bilsin ki, Mosart Ştarserin musiqisini öz təfsirində işləməyə cəhd göstərmişdir. Təbii ki, burada “türk” mövzusunun müstəqil şəkildə işlənməsindən söhbət gedə bilməz. Süjet, o dövrdə – 1750-1770-ci illər arasında Avropa səhnələrində nümayiş etdirilən digər balet və operalarla müqayisədə, əsasən hərəmdəki bir neçə fəvorit qadının rəqabəti ətrafında cərəyan edirdi.

Burada həqiqətən dramatik heç nə baş vermir və bu baletdə heç bir dərin psixoloji məzmun gizlənmirdi. Lakin qeyd etmək lazımdır ki, bu mövzuya əsaslanan opera və baletlər XIX əsrin romantik baletinin formalaşmasında böyük rol oynamışdır. Bu mövzuya aid ən məşhur baletlərdən biri “Hərəmxanada üsyan, yaxud qadınların üsyanı” (“*La Révolte au sérail ou la révolte des femmes*”) adlı romantik üç pərdəli balet-feeriyadır, romantizm dövrünün ən böyük xoreoqraflarından biri olan, məşhur “Silfidlər” baletinin xoreoqrafı Filippo Talyoni tərəfindən hazırlanmışdır. Librettonun müəllifi də F.Talyoni olub, baletə musiqi isə Teodor Labarr tərəfindən yazılmışdır. Baş rolun ifaçısı xoreoqrafın qızı, romantizm dövrünün mərkəzi fiqurlarından biri olan balerina Mariya Talyoni idi. (Şəkil № 9).



Şəkil № 9

«Hərəmxanada üsyan, yaxud qadınların üsyanı» (1835).

Mariya Talyoninin iştirak etdiyi balet səhnəsi.

XIX əsrin birinci yarısının naməlum rəssamı

Əsərin əsas intriqası, əsir qadın Zülmənin və müharibə qəhrəmanı İsmailin sevgisinin mürəkkəbliyini və bu iki şəxsin çoxsaylı sınaqlardan keçərək taleyin onları birləşdirməsini təsvir edirdi. Onların qeyri-adi hissləri çoxsaylı parlaq və real görünməyən, lakin taleyüklü hadisələr fonunda baş verirdi. Bu süjetlər şərq rəqsləri, hərəmxanada hovuz başında keçən səhnələr və hərbi döyüşlər kimi elementlərlə zəngin şəkildə bəzədilmişdi.

Bundan əlavə, məşhur klassik balet “Korsar”ı da qeyd etmək lazımdır. Bu balet Corc Qordon Bayronun eyniadlı poemasına əsaslanaraq dahi xoreoqraflar Jül Perro və Marius Petipa tərəfindən səhnələşdirilmişdir. Musiqisini isə Adolf Adan, Léo Delibes, Rikardo Drigo və Çezare Puni bəstələmişdir. Baletin premiyerası 1856-cı ildə Paris Operasında baş tutmuşdur.

Beləliklə, V.A.Mosartın musiqili-səhnə yaradıcılığındakı “türk mövzuları” dövrün ümumi sənət meyllərinə uyğun gəlirdi. Həmin dövrdə türk üslubu daha çox dekorativ şəkildə işlənmiş və geniş yayılmış dəb tendensiyalarından biri olmuşdur. Bununla belə, Mosartın bu mövzuda yaratdığı əsərlər XVII-XVIII əsrlər Qərbi Avropa musiqi mədəniyyətində mühüm hadisələrə çevrilmiş və sonrakı Avropa bəstəkarlarının yaradıcılığına təsir göstərmişdir.

V.A.Mosartın instrumental əsərlərində türk üslubu

Qeyd etdiyimiz kimi XVIII əsrdə Qərbi Avropada klassik bəstəkarlar öz əsərlərində əsasən yeniçəri orkestrinə bənzəməyə çalışırdılar, o cümlədən türk musiqiçiləri və alətlərini dəvət edirdilər. Avropada zərb alətlərinin yayılmasının 1720-ci illərdə sultandan bütöv bir türk orkestri almış Polşanın xidməti olduğu qeyd edilir. Geri qalmamaq üçün Rusiya 1725-ci ildə Babialidən (Osmanlı İmperiyası dövründə Böyük Vəzirin sarayına verilən ad) oxşar lütfkarlıq xahiş etmiş, Prussiya və Avstriya bu hərəkəti təkrar etdilər və 1770-ci illərə qədər əksər ölkələr yeniçəri musiqisinin təsirinə düşdülər [1]. Həqiqi musiqiçilərin dəvət edilməsi müvəqqəti bir hadisə idi və sonralar Avropa hərbi orkestrində türk alətləri digər ifaçılara həvalə olundu.

Beləliklə, Avropada XVII-XVIII əsrlərinin bəstəkarları üçün türk musiqisinin iki mənadla şərq (oriental), yəni onun ekzotik əyləncəli dəyəri və hərbi musiqi kimi anlamı var idi – Türk assosiasiyası tez bir zamanda yox olmadı. Hətta 1820-ci illərdə Bethoven “Doqquzuncu simfoniyanın” son hissəsini planlaşdırarkən xüsusi qeydlərində onun “türk musiqisini” ehtiva edəcəyini qeyd etmişdi. Müasir dövrdə də orkestrin zərb bölməsini təsvir etmək üçün “türk bölməsi” termini istifadə olunur.

Zaman keçdikcə artıq böyük tambur, üçbucaq, simbal, sinclər və pikkolunun türk atmosferi yaratmadan istifadəsi mümkün oldu və XIX əsrin sonlarında

simfonik bəstəkarlar bu alətləri sərbəst şəkildə istifadə edirdilər. Beləliklə, türk alətləri Osmanlı hərbi musiqi ənənəsinin Qərb klassik musiqisinə töhfəsi oldu. Yuxarıda qeyd olunan mənada türk musiqisi həmişə canlı tempə malik olmuş və demək olar ki, həmişə yürüş janrında olmuşdur.

Türk musiqisinə olan maraq əsasən türklərin Avropanın hərbi rəqibi olması ilə bağlı idi. Mədəni fərq, eləcə də çoxsaylı türk yürüşlərinin yaratdığı həyəcan, görünür, vyanalıların türk mədəniyyətinə olan marağını artırmışdır. Avstriyalı bəstəkarlar türk üslubunda bir sıra instrumental musiqi əsərləri bəstələmişdilər. Bunlardan Mixael Haydnın (Yozef Haydnın qardaşı) “*Marcia turchesca*”-sı, Fridrix Vittin “Simfoniya № 6, la minor” (“*Sinfonie turque*”), Andreas Yakob Romberqin “*Sinfonia alla turca*” [№ 4] c-moll və s. qeyd etmək olar. A.Salyeri və V.A.Mosartin tələbəsi olmuş, sonuncunun “Rekviyem”-ini tamamlaması ilə tanınmış Frans Ksaver Züsmayer “*Sinfonia turchesca*” da daxil olmaqla bir neçə türk əsərləri yazmışdır.

Paul Vranitskinin “*Con musica turca*” adlı D dur simfoniyası məşhurlaşmışdır. Simfoniyanın rondo formasında yazılmış finalında ilk epizodda fleytanın, ikinci epizodda isə pikkolonun və kiçik tamburun solosu eşidilir, bu da militarist bir atmosfer yaradır. Üçüncü epizodda isə yeniçəri üslubunda nəhayət üçbucaq, sinclər və türk tamburu ifa olunur. Əsas mövzunun son qayıdışında isə bütün instrumental qüvvələr birləşərək təntənəli kodaya çatdırırlar.

Qərbi Avropa bəstəkarlarının bu dövrdə yazdığı instrumental əsərlərdən Y.Haydn üslubunda yazan hollandiyalı pianoçu və bəstəkar Karel Anton Fodorun klavir üçün konsertində (op. 12) “*Rondo alla turque*”, danimarkalı bəstəkar Frederik Föersomun 1825-ci ildə fortepiano üçün yazdığı “*Rondo à la turca*” və alman bəstəkarı Lüdvig Berqerin “*Alla Turca*” adlı fortepiano əsərini və s. bu janrın nümunəsi kimi qeyd etmək olar.

Klassik dövrün üç böyük bəstəkarı – Yozef Haydn, Volfqanq Amadey Mosart və Lüdviq van Bethoven türk üslubunda musiqi yazmışdır. “*Turquerie*” üslubu yalnız səhnə musiqisində deyil, instrumental musiqidə də öz əksini tapmışdır. Haydn “Hərbi Simfoniya” (Simfoniya №100, G-dur, 1794) “türk musiqisindən” istifadə etmişdir. *Allegretto* hissəsində döyüş təsvir olunmuş, finalın sonunda isə qısa bir repriza şəkildə yenidən işlənmişdir. “Biz hərbi siqnalların, hərbi musiqinin obrazlığını qavrayır, bəlkə də hətta düşərgənin səs mənzərəsini yaratmaq cəhdlərini hiss edirik. Bu simfoniyanın menueti də Haydn üçün nadir olan “qoçaq”, “hərbi” xarakter alır” [14, s. 227].

Qeyd edək ki, Y.Haydnın ana tərəfdən nənə və babası Hainburq sakinləri kimi 1683-cü ildə türk ordusu hücumunun şahid olmuşdular. “Əsrlər boyu Habsburqlar Avstriya imperiyası ilə böyük və qüdrətli Osmanlı imperiyası arasında müxtəlif mədəni qarşılıqlı təsirlər mövcud olmuşdur. Müharibələr bitdikdən sonra daha dinc münasibətlər quruldu, Vyana mətbəxi şərq ədviyyatlarına üstünlük

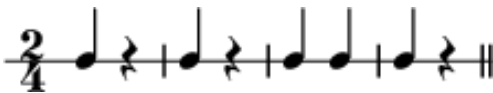
verməyə başladı, dəb üslubu şərq motivlərinə açıq işarələr etdi, şəhər musiqisi isə türk yeniçəri orkestrindən alınan döyüşkən notlarla zənginləşdi” [20].

Öz növbəsində, Lüdviq van Bethoven də böyük simfonik döyüş əsəri olan “Vellinqtonun qələbəsi, yaxud Vittoriya döyüşü” (1813) vasitəsilə Britaniyanın fransızlar üzərində qələbəsini təsvir edərkən türk üslubundan istifadə etmişdir. Qarşı-qarşıya duran Britaniya və Fransa orduları öz hərbi marşlarını yeniçəri aranjimanında ifa edərək döyüşə doğru irəliləyirlər – ingilis “*Rule Britannia*” (“Hakim ol, Britaniya”) və fransız “*Malbrouk s'en va-t-en guerre*” (“Malbrukun müharibəyə yollanması”).

L. van Bethoven 1824-cü ildə “Doqquzuncu simfoniyanın” son hissəsində yenidən türk üslubuna müraciət etmişdir. Burada tenor-solist, ona dəstək verən tenor və bas xoru ilə birlikdə pianissimo ifa edən türk alətlərin müşayiəti ilə məşhur mövzu üzərində çiçəklənmiş bir variasiya oxuyur “Sevindim! Günəşinin, günəşinin uçduğunu görməkdən məmnunam...” (“*Froh! Froh, wie seine Sonnen, seine Sonnen fliegen...*”).

Qeyd etmək lazımdır ki, Bethovenin “Türk marşı” (“*Marcia alla turca*”) da mövcuddur və bu əsər bəstəkarın sağlığında populyarlıq qazanmışdır. Bu marş 1809-cu ildə “D-durda orijinal mövzu üzərində altı variasiya” (op. 76) kimi bəstələnmiş və türk üslubunda işlənmişdir. Daha sonra, 1811-ci ildə Bethoven bu “Türk marşı”-nı Avqust fon Kosebünün “Afina xarabalıqları” (op. 113) adlı pyesinə daxil etmişdir. Bu əsərin premyerası 1812-ci ildə Budapeştdə baş tutmuşdur.

Türk, daha dəqiq desək, “yeniçəri” musiqisində zərb alətləri ritmi vurğulayan əsas elementlərdən biri olmuşdur. Bu ritm əsgərlərin yürüş addımları ilə tam uyğun gəlirdi: “Sol... sol... sol, sağ, sol...”. Türk musiqisində melodik alətlər tez-tez ritmi vurğulamaq üçün tək-tək və ya ardıcıl olaraq bir neçə dəfə təkrarlamaqla ritmə uyğun şəkildə forşlaqlar ifa edirlər.



Volfqanq Amadey Mosart “Yeniçəri musiqisi” üslubundan 1775-ci ildə bəstələdiyi 5 nömrəli skripka A-dur Konsertinin finalında istifadə etmişdir. Bu əsər bəzən “Türk konserti” də adlandırılır. Mosart bu hissəni 1772-ci ildə Milanda tanış olduğu Yozef Starçerin “Hərəmxana qısqanclığı” (“*Le gelosie del seraglio*”) baletindən götürmüşdür.

Tanınmış amerikalı pianoçu və musiqi tənqidçisi Çarlz Rozen özünün məşhur “Klassik üslub: Haydn, Mosart, Bethoven” (“*The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*”) kitabında qeyd edir ki, türk üslubuna əsasən klassik əsərlərin ən sərbəst və rahat təşkil olunmuş final hissələrində rast gəlinir [21]. Mosart konsertinin finalındakı Rondo menuet üslubunda rondo-sonata formasında yazılmış unikal bir əsərdir. Bu formanın strukturu təkrarlanan ABACABA şəkildə kodlaş-

dırılmışdır: burada A – birinci mövzu, B – ikinci, C isə üçüncü mövzunu təmsil edir. İkinci və üçüncü mövzular əsəri tamamlayan və təkrarlanan element kimi çıxış edən birinci mövzu ilə növbələşir. Əsərin orta hissəsində (trio) 3/4 ölçüsündən 2/4 ölçüsünə keçid baş verir (bu “türk musiqisi” fragmentidir) və A-durdan a-molla keçid edilir. “Yeniçəri ritmi”ndən dən başqa burada zərb alətlərinin effektini gücləndirmək üçün violonçel və kontrabas simlərinə kamanlar ilə (*col legno*) vurulur.

Nümunə № 6

The musical score for Nümunə № 6 is written for a chamber ensemble. It consists of two systems of staves. The first system includes staves for Oboes, Horns in F, Violin I + solo, Violin II, Viola, and Cellos/Basses. The second system continues the music for the same instruments. The time signature is 2/4. The key signature is one flat (B-flat). The score includes various dynamic markings: *fp* (fortissimo piano), *f* (fortissimo), and *p* (piano). The Cellos/Basses part includes the instruction *coll' arco al roverscio*. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Mosartın 11 №-li fortepiano sonatasının finalı olan məşhur “Türk üslubunda rondo” (Rondo alla Turca) A-dur tonallığında yazılmış və oxşar elementləri özündə ehtiva edir. Bu rondo da rondo-sonata formasında qurulmuşdur: A - B – A' – C - D - E – D' – C - A - B – A' - C' – Koda. Bütün hissə rondo-sonata forması kimi təhlil edilsə, D və E hissələri işlənmə hissəsi kimi yozula bilər. Birinci işləmə hissəsi fis-molldan başlayır, sonra cis-moll tonallığına keçir. Qısa keçiddən (C hissəsi) sonra A və B mövzuları repriza kimi geri qaydır. C hissəsi bir qədər dəyişdirilmiş formada f-mollda sonuncu dəfə təkrarlanır və A-durda parlaq koda üçün hazırlıq görür. Bu sonatada Mosart sol əl partiyasında “yeniçəri ritmi”nə də müraciət edir.

“Yeniçəri üslubunda” V.A.Mosart İohan Vilhelm Lüdvig Qleymin sözlərinə yazılmış “Alman hərbi mahnısı”nı (“*Ich möchte wohl der Kaiser sein*” – “Mən imperator olmaq istərdim”) bəstələmişdir. Bu əsər 1788-ci ildə Avstriya-Osmanlı müharibəsi ilə əlaqədar olaraq sinclər və böyük tamburlar əlavə olunmuş kiçik simfonik orkestr üçün (pikkolo fleytalar, 2 qoboy, 2 faqot, 2 valturn, violinlər, altlar, violonçellər və kontrabaslar) bütövlükdə “türk üslubunda” yazılmışdır.

Türk üslubuna olan maraq o qədər böyük olmuşdur ki, bəstəkarlar və ifaçılar addımlayan türk hərbi orkestrinin səsinə imitasiyaya etməyə çalışdıqlarından, fortepiano istehsalçıları öz alətlərinə klaviaturada ifa edən zaman kiçik və böyük tamburlar, zıncırovlar, zinclər və ya üçbucaq səsi çıxarmağa imkan verən pedallar əlavə etməyə başlamışlar. Həmin pedal “Yeniçəri pedalı” (“*Janissary*” və ya “*Janizary pedal*”) adı ilə tanınmışdır. 1810-1828-ci illərdə Vyanada istehsal edilən kvadrat fortepianoların bir çoxu bu əlavə “Yeniçəri pedalı” ilə təchiz olunmuşdu. Bu pedal zıncırova və ya polad gövdəyə bərkidilirdi. Zıncırov adətən gözəl cilalanmış, yüksək və təmiz səslə çalınan latun materialdan olurdu. Tambur çubuğu isə alətin gövdəsinə latun həcəmə ilə bərkidilmiş, at tükü ilə doldurulmuş dəri örtüklü, sərt ağacdan hazırlanmış bir avar şəklində olurdu və eyni şəkildə at tükü ilə doldurulmuş yastığa söykənirdi.

Bəzi hallarda Yeniçəri pedalı gövdəyə dəyərək bas tamburun səsinə təqlid edən yumşaq altlıqlı bir çəkiyə şəklində olurdu (Şəkil № 10 a və b).



a)



b)

Bütün bu səslər 6 pedalla idarə edilirdi. Məşhur alman ixtiraçısı Alfred Dolge özünün “Fortepianolar və onların istehsalçıları” kitabında “Yeniçəri pedalı”nın erkən fortepiano pedallarının ən məşhurlarından biri olduğunu və ifaya müxtəlif titrəyən səslər əlavə etdiyini qeyd etmişdir.

Bu, tambur çubuğunun gövdənin alt hissəsinə vurmasına, zıncırovların çalınmasına, çax-çax alətin səs çıxarmasına və hətta mis folqa zolağı ilə bir neçə bas simə vurulduqda zinclər səsi effektinin yaranmasına səbəb ola bilərdi [22]. V.A.Mosartın sonatasının finalındakı “Türk rondosu”na məhz bu yeniçəri pedalı ilə xüsusi bəzək və effekt qatmaq mümkün olurdu [3].

Türk və ya “Yeniçəri pedalı” 19-cu əsrdə (məsələn, L. Bethoven, F.Şubert və digərlərinin fortepiano yaradıcılığında) istifadə edilmişdir. Beləliklə, türk üslubu təkcə Qərbi Avropa bəstəkarlarının instrumental yaradıcılığına deyil, həm də 19-cu əsrin sonu və 20-ci əsrin əvvəllərində ifaçılıq sənətinə böyük təsir göstərmişdir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Farmer, Henry George. Military Music. (The World of Music, Band 12) Max Parrish & Co., London, 1950, 71 p.kı
2. Gianturco C. Mozart's early operas. Batsford, London, 1981, 216 p.
3. Good E. Grand and Would-Be Grand Pianos," in James Parakilas, New Haven: Yale University Press, 2000, 480 p.
4. Hsu-Ming T. Desert Passions: Orientalism and Romance Novels, TX: University of Texas Press, 2012, 352 p.
5. Hessisches Staatstheater Wiesbaden: Die Entführung aus dem Serail, Programmheft 175, Spielzeit 1995/96.
6. Lang P.H. George Frideric Handel. New York: W.W.Norton, 1966, 731 p.

7. L'opéra est discuté dans l'article " Haydn " dans The Grove Dictionary of Opera, version en ligne, copyright 2007, Oxford University Press
8. Manning E. "Mozart's Entführung: An Anniversary. // The Musical time, July 1982, pp. 473-474.
9. Meyer, Eve R. Turquerie and eighteenth-century music. Eighteenth-Century Studies. 7 (4), 1974, p. 474–488.
10. Mozart Briefe und Aufzeichnungen No. 615. Collected edition, Internazionali Stiftung
11. Mozarteum, Salzburg, 1991 (<https://dme.mozarteum.at/DME/briefe/doclist.php>)
12. Sehn W. Mozarts Skizze der Ballettmusik „Le gelosie del serraglio“ (KV Anh. 109/135a) // Acta musicologica. Vol. 33. Fasc. 2/4 (1961, April-December) s. 169-192
13. Sgrignoli G. Invito all'ascolto di Mozart, Milano, Mursia, 2017
14. Йозеф Гайдн. Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1972, 320 с.

Saytoqrafiya:

15. Вольфганг Амадей Моцарт «Турецкий марш» - <https://soundtimes.ru/kamernaya-muzyka/udivitelnye-muzykalnye-proizvedeniya/volfgang-amadej-mozart-turetskij-marsh>
16. Кириллина Л. Турецкая тематика в творчестве В.А.Моцарта – https://nv.moscons.ru/sites/default/files/2021-10/01_kirillina_larissa.pdf
17. Опера Моцарта «Похищение из сераля» - <https://www.belcanto.ru/seral.html>
18. Levey M. The World of Ottoman Art. – <https://archive.org/details/worldofottomanar0000leve>
19. Makstrom K. Tamerlano (libretto by Piovene) -(‘Tamerlane’) – <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O905048>
20. East Meets West: Turkish Influences on the Viennese Classics – https://wnnorton.com/college/music/enj10/complete/content/unit/persp_09.htm
21. Rosen Ch. The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven. N.-Y.^ W. W. Norton & Company; Expanded edition, 1998, 556 p.
22. Dolge A. Pianos and their makers – https://archive.org/details/bub_gb_J8Y5AAAAIAAJ

Фуад Рафат оглы НАЗАРОВ

Азербайджанская Национальная Консерватория

Улькяр Сабир кызы АЛИЕВА

Доктор искусствоведения, профессор

ВЛИЯНИЕ ТУРЕЦКОЙ МУЗЫКИ НА ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИЕ СЦЕНИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ (XVII–XIX вв.)

***Аннотация:** В статье рассматривается влияние турецкого стиля на оперную культуру и придворную среду Западной Европы XVII-XIX вв. В целом, турецкий стиль и влияние турецкого стиля на творчество В. А. Моцарта и ряда*

европейских композиторов неизбежно. В статье анализируется это направление и делаются общие выводы. Выясняется, что для композиторов XVII-XVIII веков в Европе «турецкая музыка» понималась как «восточно-ориентальная» (т. е. её экзотическая развлекательная ценность) и «военная музыка».

Ключевые слова: Западная Европа, эпоха барокко, “тюркери”, «Rondo à la turca», педаль, турецкая музыка, В. А. Моцарт, гарем

Fuad Rafat NAZAROV
Azerbaijan National Conservatory

Ulkar Sabir ALIYEVA
Doctor of sciences on Art, professor

INFLUENCE OF TURKISH MUSIC ON WESTERN EUROPEAN STAGE WORKS (XVII-XIX centuries)

Abstract: The article discusses the influence of the Turkish style on the opera culture and court environment of Western Europe in the XVII-XIX centuries. In general, the Turkish style and the influence of the Turkish style on the creativity of V.A. Mozart and a number of European composers is inevitable. The article analyzes this direction and draws general conclusions. It turns out that for composers of the XVII-XVIII centuries in Europe, “Turkish music” is understood as “eastern-oriental” (i.e. its exotic entertainment value) and “military music”

Keywords: Western Europe, baroque period, “turkeri”, “Rondo à la turca”, pedal, Turkish music, V.A. Mozart, harem

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

Sabir ƏLƏKBƏROV

AMK-nın baş müəllimi

Ünvan: Yasamal r. Ə.Ələkbərov küç. 7

DOI: 10.62440/AMK2025-4.s.85-92**TARZƏN HACI MƏMMƏDOVUN İFAÇILIQ ÜSLUBUNA AİD
BƏZİ ŞTRİXLƏR**

Xülasə: Bu məqalədə Hacı Məmmədovun ifa etdiyi muğamlardakı ecəzkar təsirə malik ştrixlərdən söz açılır. Müəllif Rast, Mahur-Hindi, Bayatı-Şiraz və Çahargah muğamlarından nümunələr gətirərək Hacı Məmmədovun ifasında bəzi orijinal ifa texnikalarını və ştrixləri aşkar və təhlil edir. Qeyd edək ki, mizrab texnikasını, lal-barmaq və cırmaq üsullarını ayrıca öyrənib məşq etməklə müəyyən nəticələrə nail olmaq mümkündür.

Açar sözlər: mizrab, cırmaq, xum, Hacı Məmmədov, ifaçılıq, tar sənəti, ştrixlər

Azərbaycan xalqının çalğı alətləri arasında aparıcı qüvvə olan tar – yaxın Şərqi və Orta Asiya xalqlarında sevilən musiqi alətlərindən biri sayılır. Tarın ifasında səslənən musiqi əsərləri, xalqın ürəyindən gələn sevinc, kədər, fərəh, hüzn hisslərinin tərənnümü və inikasıdır. Yarandığı gündən bu günə qədər tar, Azərbaycan xalqının muğam yaradıcılığında xanəndə və sazəndələrin sənətkar kimi yetişməsində mühüm rol oynamışdır.

Azərbaycan tarının yaradıcısı olan Sadıqçandan tutmuş bu günümüzdə qədər Mirzə Fərəc Rzayev, Mirzə Mansur Mansurov, Qurban Primov, Hacı Məmmədov, Əhsən Dadaşov və başqa korifeylər tar alətinin səslənməsini müxtəlif özünəməxsus ifaları ilə yeni barmaqlar, mizrablar və texniki üsullarla zənginləşdirmişlər. Onların ardıcılları zəngin təcrübədən yararlanaraq daha da irəli getmiş, özünəməxsus ifa sərgiləmişlər. Mirzə Fərəc Rzayev, Mirzə Mansur Mansurov, Əhməd Bakıxanov, Bəhram Mansurov ifalarında muğam cümlələrini xüsusi mizrabla barmaq, mizrabsız barmaq (ənguşkar), zəng simləri yerində işlənməklə ecəzkar ifalar yaratmışlar. Qurban Primov, Hacı Məmmədov, Əhsən Dadaşov, Həbib Bayramov, Firudin Ələkbərov, Firudin Yarməmmədov, Sərvər İbrahimov, Əlikram Hüseynov, Ramiz Quliyev, Ağasəlim Abdullayev, Ramiz Həsənov daha da irəli gedərək yeni ifa üsulları yaratmışlar. Hazırkı tar ifaçılarımız Malik Mansurov, Elçin Həşimov, Rövşən Qurbanov və başqaları korifeylərimizin təcrübəsindən istifadə edərək muğam ifaçılığını yeni zirvələrə qaldırırlar.

Göründüyü kimi Azərbaycanda bir neçə çalğı məktəbi yaranmış və öz mövcudluğunu bu günə qədər davam etdirir. Bunlardan Əhməd Bakıxanov, Bəhram Mansurov, Mansur Mansurov, Kamil Əhmədov məktəbidir ki, Elxan Müzəffərov və Vamiq Məmmədliyəv, Valeh Rəhimov, Elxan Mansurov bu yolu layiqincə davam etdirirlər. Qurban Primov, Hacı Məmmədov məktəbi isə bir başqa ölçüyə, quruluşa malikdir. Bunlardan bütün məktəblərdə istifadə olunduğu halda bəzi sirləri gizli qalır.

Uzunmüddətli pedaqoji təcrübəmizə əsaslanaraq biz, Hacı Məmmədov məktəbinin bir neçə gizli, amma çox sadə nümunələrinin izahını not yazıları ilə göstərəcəyik. Onu da deyək ki, bu üsullara yiyələnmiş, müəyyən qədər zəif ifaçı belə yaxşı qarşılanır və sevilir. İstedadı güclü olanlar isə müsabiqələrdə yüksək nəticələr göstərərək, gələcəkdə mahir tarçalan olacaqlarına ümid verirlər. Misal üçün Vüsal İsgəndərzadə, Bəhruz Zeynalov, Şəhriyar İmanovun adını qeyd edə bilərik. Onların yaradıcılıqlarında tar alətinin imkanları geniş aspektdə özünü göstərir. Qədim ənənələr müasir dövrün imkanları ilə zənginləşib dünya səhnələrini fəth etməkdədirlər.

Hacı Məmmədovun ifa tərzində bir neçə əsaslı qaydalardan ibarətdir. Buna yiyələnən tərzən ifa etdiyi muğamın texniki tərəfini, mizrabların sayını, bəzi ştrixləri, “lal barmaqları”, vibrasiyanın quruluşunu, *glissando* və onun əvəzinə xüsusi üsulu, pauzaları, muğam cümlələrinin “sual və cavab” qaydalarını, sadəcə mürəkkəbə doğru pillə-pillə inkişafını, *crescendo-diminuendo* ştrixlərini, ümumiyyətlə muğamın şöbə və guşələrinin daxili ritmini duyur və bu qaydaları mənimsəmiş olur.

“Orta-mahur” muğamının nümunəsində konkret üsulları aşağıda göstəririk.

Nümunə №1

"Orta mahur"

№1. "Bərdaşt"

The musical score is written on four staves in 13/8 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains several measures of music with slurs and accents. The second staff continues the melody with similar notation. The third staff features a series of notes with slurs and accents, followed by a measure with a double bar line. The fourth staff starts with a measure marked with a 'p' (piano) dynamic, followed by a series of notes with slurs and accents. The score concludes with a final measure.

“Orta Mahur” muğamının “Bərdaşt” hissəsində mizrabların 8 üst-üst, 8 üst-alt, yenə 8 üst-üst, akkord “xum”, kök sim, üst mizrab və xum bir nəfəs ölçüsündə pauza ilə ecazkar ifa yaranır. II cümlədə də eyni mizrablar “mi” notunda 4 üst-üst, 4 alt-üst “vibrasiya” ilə pauza III cümləyə keçdikdə re-re vurub, “do”ya iki cırmaq “do” notu (rəqəmlərlə) “do-do”dan, “si bemol”a barmaqı çırparaq (ənguşkar) “si bemol”da “lya”ya cırmaq (1-2) 2. “lya” “sol” 2 cırmaq (1-2) (fa-lya-do), pazaya keçid edərək tonikaya gəlir. Ardıcıl “üst” mizrablarla tonikaya gəlib mizrabları dörd-dörd ölçüdə pazanı vibrasiya ilə “Bərdaşt”ı sonuna yetirir. Göründüyü kimi, I cümlə 8, II cümlə 4, III cümlə 2 ilə çalınır.

Müxtəlif ifaçılar “Bərdaşt”ı başqa üsullarla ifa edirlər. Burada isə “ritm”, “metr” gözlənilməklə başlamaq, qurtarmaq, bir göz qırpımında olur. “Hüseyni” şöbəsi, “Bərdaşt”ın tempindən yarısı ağır olur. Burada mizrablar əvvəlki kimi “üst”, “üst-alt”, “re” pərdəsində “re-do” sürüşdürmə əvəzinə əsas, göstərmək istədiyimiz Hacı Məmmədovun “üsulu” verilib. Bu üsulu bütün muğamlarda işlətmək olur və lazımdır.

Nümunə № 2

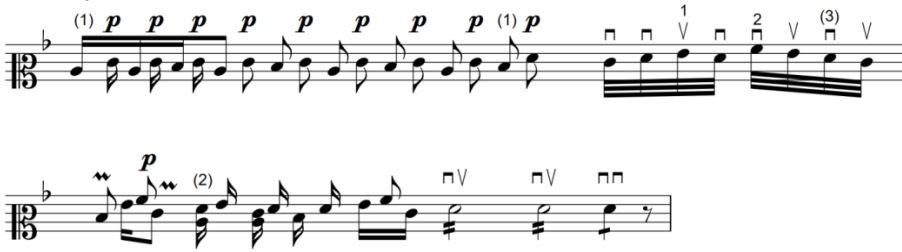
№2. “Hüseyni”



“Mayə Orta-Mahur” – “alt mizrab”, “lal” p barmaq, ağ simdən sarı simə keçid üçün işlənən mizrabların quruluşu ilə əlamətdardır.

Nümunə № 3

№3. "Mayə Orta-mahur"



Lazım olan üsulları bütün muğamlara aid etmək olur. “Do”dan “Lya” edilən sürüşdürmə *glissando*, əvvəl dörd üst mizrab sonra dörd üst-alt vibrasiya ilə, sonra mizrabsız dörd dəfə vibrasiya (əks səda) ilə ifa olunur.

Nümunə № 4

№4.



Bu üsulun müxtəlif variantı var.

Nümunə № 5

№5.



Segah muğamının növlərində bir üsul var ki, lazımı pərdəni vurğulamaq üçün “Zəngülə forması” işlədilir.

Nümunə № 6

№6. "Orta Segah"



“Bayatı-Şiraz” muğamında bir neçə muğamlara fikir vermək lazımdır: Bərdəşt ənənəvi üsulla başlayıb “re” pərdəsində dayanır. Məsələn, re” səsində dayanaraq kök simdəki “re”-dən sonra “sol” vurub muğamı bitirmək olmaz.

Nümunə № 7

№7. "Bayatı Şiraz" (Bərdəşt)



“Bayatı-Şiraz”ın mayəsinin axırında mizrabla çalınan hissəni, cırmaqlar silsiləsi ilə etmək olur.

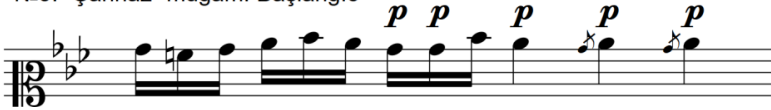
Nümunə № 8



“Şahnaz” muğamının başlanğıcında müəyyən düzəlişlər tələb olunur.

Nümunə № 9

№9. “Şahnaz” muğam. Başlanğıc



Əlbəttə, bunların hamısı tövsiyə xarakterində olub məcburi əməl olunma anlamına gəlmir. Amma ifa olunanda yaxşı təsir bağışlayır. Klassik tar ifaçılığı ənənələrini, müasir dövrün ifaları arasında professional səviyyəyə uyğun nümunə rolunu oynaya bilər.

H.Məmmədovun çalğı üslubu, muğamın metrik xüsusiyyətindən asılı olaraq, konkret ştrix, mizrab, cümlə quruluşu, ritm ölçülərindən ibarət bir möcüzədir. “Xaric segah” misalında bu ölçüləri aydın görmək olur. Mizrabların sayı “xum”, “vibrasiya” tar alətinin bütün xüsusiyyətlərindən istifadə etmək, öyrənmək istəyən hər bir ifaçı üçün sənət xəzinəsidir.

Nümunə № 10

⑩ Xaric-Segah. Bərdəşt



“Çahargah” muğamı, xarakterindəki əzəmət, döyüş ruhu, mübarizlik mizrabların ardıcılıqla istifadəsi nəticəsində, tonika olan “do” səsi üst mizrablıca (mənası muğam qaydalarının gözlənilməsi olan. – S.Ə) vacib, əsas qaydalardan biridir. “Xaric segah” nümunəsində olduğu kimi.

Nümunə № 11

11 Çahargah. Bərdəşt



Çahargahın məsafəsində “Balu-kəbutər” hissəsindəki mizrablara fikir verdikdə yenə ritm, ölçü, səslərin ahəngi insanı məftun edir.

Nümunə № 12

12 Balukəbutər



İfanın gözəlliyi, onun dəqiq ritminə və ölçülərinə bağlıdır. Əlbəttə, hər ifaçı öz bacarığı və istedadına arxayın olub müxtəlif quruluşda ifa edə bilər. Amma Hacı Məmmədovun ifasındakı mizan-tərəzi dinləyicini valeh edir, möv-

zudan yayınmağa qoymur. Onun tar ifaçılığı neçə-neçə gənc tar ifaçısı üçün öyrənməli xəzinədir. Hacı Məmmədovun sual-cavab quruluşu, cümlələr arasındakı parçaların ölçüsü, təmkin, tar alətinin spesifik xüsusiyyətlərindən məharətlə istifadəsi dinləyicidə heyranlıq, tar ifaçılığına isə xüsusi məhəbbət yaradır. Tarın xüsusiyyətlərindən biri də bir mizrabı cırmaqlar vasitəsilə bir neçə mizrabın işini görməkdir ki, qədim çalğı üsulunun mükəmməl yiyələnməsi sayəsində Mirzə Mansur Mansurov, Qurban Primov ənənələrinin davamıdır. Məsəl üçün “Bayatı-Şiraz” muğamının “mayə” hissəsindəki bu cümləni göstərə bilərik.

Nümunə № 13

(13) “Bayatı-Şiraz”. Mayə



Hacı Məmmədov cümlənin axırında etdiyi “cırmaq silsiləsi” “İsfahanək” cümləsində edildikdə mayə “Bayatı-Şiraz” hissəsini qeyri-adi çalğı nümunəsinə çevirir.

“Rast” muğamı nümunəsində H. Məmmədov ifaçılığının qeyri-adi ustalığı nümayiş olunur. Bərdəşt hissəsini “Novruzi-rəvəndə” ilə deyil, “Əraq” hissəsini qısa ifa ilə göstərüb, “mayə” hissəsinə düşür. Burada “Rast” muğamına xüsusi temp verib, əsl rast bərdəştinə vaxt ayırır. Rastın “mayə” hissəsi isə təmkin və qürur hissləri ilə ifa olunur. Bu ifalar Mirzə Mansur, Mirzə Fərəc, Qurban Primov, Əhməd Bakıxanov məktəblərinin dərin biliyindən xəbər verir.

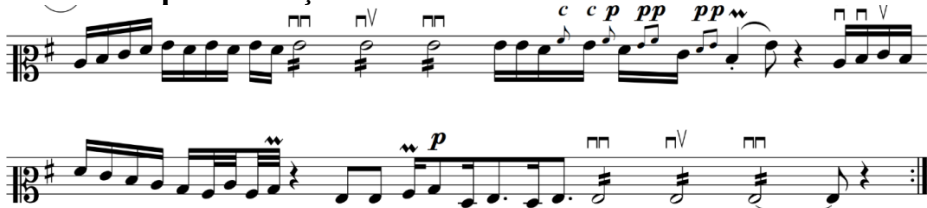
Nümunə № 14

Rast. Bərdəşt



Nümunə № 15

Rast. Əraq ilə Bərdəşt



Bu ştrixlər Hacı Məmmədov üslubundan təkanlanan ifaçılar üçün yadigar xəzinədir və gələcək nəsillər üçün bir nümunədir.

Qeyd: *Bəzi işarələrin izahı: P – lal barmaq, c – cırmaq üsulu*

ƏDƏBİYYAT:

1. Əbdülqasimov V. Ə. Azərbaycan tarı. - B: Işıq, 1989, 96 s.
2. Zöhrabov R.F. Muğam. - B: Azər nəşr, 1991, 119 c.
3. Musazadə R.M; Abdullayev A.S; Dadaşov F.Ə. Instrumental muğam tədrisi. - B.: MBM, 177 s. (s.172)

Сабир АЛЕКБЕРОВ

Старший преподаватель АНК

Адрес: Ясамальский район, ул. А. Алекперова, 7

**О НЕКОТОРЫХ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ШТРИХАХ В ТВОРЧЕСТВЕ
ГАДЖИ МАМЕДОВА**

Аннотация: В данной статье рассматриваются эффективные мугамные штрихи в исполнении тариста Гаджи Мамедова. На примере мугамов *Раст*, *Махур-Хинди*, *Баяты-Шираз* и *Чахаргях* автор раскрывает и анализирует некоторые оригинальные исполнительские приемы и штрихи с игры известного тариста, которые утвердились и развиваются нынешними исполнителями на таре. Определенных результатов можно достичь, отдельно изучая и практикуя методы ударов «мизраб», «лал-бармак» и «джирмак».

Ключевые слова: мизраб, джирмак, хум, Гаджи Мамедов, исполнение, искусство игры на таре, удары

Sabir ALEKBEROV

Head teacher of the ANC

**HIGHLIGHTS FROM THE PERFORMANCE SCHOOL OF HAJI
MAMMADOV**

Abstract: This article examines the characteristic tar playing techniques of the outstanding performer Haji Mammadov. Using the mughams "*Rast*," "*Mahur-Hindi*," "*Bayati-Shiraz*," and "*Chakhargakh*" as examples, the author identifies and analyzes some original tar performance techniques adopted by modern performers. Specific results can be achieved by separately studying and practicing the "*mizrab*," "*lal-barmak*," and "*jirmak*" techniques.

Keywords: mizrab, dzhirmak, hum, Haji Mammadov, performance, art of playing the tar, strikes

Rəyçilər:

professor Möhlət Müslümov
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Gülnarə Manafova

KONFRANSLAR

“FALAK VƏ DÖVLƏT MÜSTƏQİLLİYİ: DİRÇƏLİŞDƏN QLOBAL TANINMAYA” V Beynəlxalq Falak Simpoziyumundan Tacikistan 15-16.10.2025

15-16 oktyabr 2025-ci il tarixində Tacikistanda “Falak və dövlət müstəqilliyi: dirçəlişdən qlobal tanınmaya” mövzusunda V Beynəlxalq Falak Simpoziumu baş tutdu. Tacik ənənəvi musiqisinin zirvəsi sayılan Falak hərfi tərcümədə “Göylərə ünvanlanmış nəğmə” kimi səslənir. Obrazlı şəkildə “tale” mənasında işlədilərək tacik xalqının ən ümdə arzu və diləklərini ifadə edir. Falak janrında əsasən beyt və rübailərdən istifadə olunur. Ənənəvi olaraq Falak dombra, ney və rübab alətlərinin müşayiəti ilə ifa edilir. 2021-ci ildən bəri YUNESKO-nin bəşəriyyətin mədəni irsi siyahısına daxil edilib. Hər il oktyabrın 10-da tacik xalqı öz mədəni incisinin rəsmi tarixi – Falak gününü böyük təntənə ilə qeyd edir. Bu ərəfədə şifahi ənənəli bənzər



janrlara malik olan dövlətlər Tacikistana Beynəlxalq Simpoziuma dəvət alaraq ənənəvi janrların inkişaf tendensiyası və müasirliyə uyğunlaşma ritmini izləyə bilən elmi araşdırmaları dinləmək imkanı qazanır. Muğam, makam, falak və s. bu kimi bənzər janrların inkişafını müasir həyat ritminin fonunda izləyə bilmək tədqiqatçılar və ifaçılar qarşısında geniş üfüqlər

açıq. Toxunulmazlığı ilə qədim ənənələrlə qırılmaz bağlar yarada bilən janrların daşıyıcıları bu bilikləri, intonasiya toplusunu gələcək nəsillərə çatdırmaq kimi ali bir funksiya da daşıyırlar.

Hər il olduğu kimi bu il də Falak Simpoziyumuna Azərbaycan da dəvət almışdı. Simpoziyum çərçivəsində beynəlxalq konfrans və canlı ifaları sərgiləyən musiqi festivalı da nəzərdə tutulmuşdu. Azərbaycan Respublikası Mədəniyyət

Nazirliyinın dəstəyi ilə Simpoziuma həm konfransda çıxış etmək, həm də musiqi festivalında mədəniyyətimizi layiqincə təmsil etmək üçün bir qrup musiqiçilər səfərə göndərilmişdi. Tacikistan ev sahibliyi edərək qonaqların gəlişini sənətkarlıq nümunələri, dərc edilmiş musiqi kitabları (bu sırada Falak janrının not yazıları xüsusi əhəmiyyətə malikdir), milli ornamentləri əks etdirən böyük bir sərgi ilə qarşıladı. Tacikistanın mədəniyyət naziri Matlubaxon Sattoriyen hər eksponatı özü şəxsən təqdim edərək tarixçəsini danışdı. Bir qədər əvvəl, Azərbaycanın prezidenti cənab İlham Əliyev Tacikistan səfərinin təəssüratı altında olduğundan hər kəs bu görüşü təbəssümlə xatırlayırdı. Bu görüşdə Tacikistan Konservatoriyası və Azərbaycan Milli Konservatoriyasının rəhbərliyi bilavasitə tanış olmuş və gələcək əməkdaşlığın təməl daşı qoyulmuşdu.

Falak mövzusu ətrafında araşdırmaları bir yerə toplamış Elmi Konfransda Azərbaycan Respublikası və Azərbaycan Milli Konservatoriyası sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Gülnarə Manafovanın iştirakı ilə təmsil edildi. “Muğam və dodekafoniya: Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında iki mədəniyyətin qovuşması” mövzusunda çıxış Plenar iclasda təqdim olundu. Falak və dodekafoniyanın qovuşma nöqtələrini aşkara çıxaran tədqiqatlarda bənzər tendensiyanın bütün Şərq ölkələrinə məxsusluğu fikri dəfələrlə vurğulandı. Daha sonra seksiyalarda davam edən elmi diskurslarda ənənəvi janrların oxşar və fərqli cəhətlərini aşkar edən araşdırmaların nəticələrinə görə ustad-şagird tədris üsulunun hələ də aktual olması və musiqi mirasını ötürmək üçün əlverişli üsul olması məsələsi də müzakirə edildi.



*Soldan sağa: Muxtar Əsrəfi adına Daşkənd Dövlət Konservatoriyasının professoru
Faroqat Azizi, Tacikistanın mədəniyyət naziri Matlubaxon Sattoriyen,
Azərbaycan Milli Konservatoriyasının Elm, Yaradıcılıq və Beynəlxalq əlaqələr
Mərkəzinin direktoru Gülnarə Manafova*

Elmi konfransdan sonra Tacikistanın bütün bölgələrini əhatə edən ansambl və qruplar sənət yarışması nümayiş etdirdilər. Gecənin sonunda tədqiqatçılar, eləcə də ifaçılar sertifikatla təltif edildi.



*Tacikistan Respublikası mədəniyyət nazirinin müavini
Şərifzoda Mənuçehr Murtazo sertifikat təqdim edərkən*

Falak V beynəlxalq simpoziumunun çərçivəsində təşkil edilmiş Musiqi Festivalı da bu möhtəşəm sənət hadisəsinə gözəl yekun oldu. Azərbaycandan bu Festivalda iştirak etmək üçün bir qrup musiqiçi səfər etmişdi. Azərbaycan muğamını yüksək səviyyədə təqdim edən sənətkarlar, Azərbaycan Milli Konservatoriyasının müəllimləri – Prezident mükafatçısı, AMK-nin baş müəllimi, Beynəlxalq Muğam Mərkəzinin solisti, “Buta” ansamblının bədii rəhbəri Rövşən Qurbanov (tar), Əməkdar artist, Prezident mükafatçısı, sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Toğrul Əsədullayev (kamança), Əməkdar artist, sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Təranə Əliyeva (qanun) və Beynəlxalq Muğam Mərkəzinin solistləri xanəndə Hüseyn Məlikov, Emin Cabbarov (nağara) Azərbaycan muğamını layiqli səviyyədə təmsil etdilər. Tacik dinləyiciləri bizim musiqini çox böyük sevgi ilə və sürəkli alqışlarla qarşıladı.



*İfaçılar: Rövşən Qurbanov, Toğrul Əsədullayev,
Təranə Əliyeva, Rövşən Məlikov, Emin Cabbarov*



Azərbaycanın Tacikistandakı səfirliyində

Azərbaycanın Tacikistandakı səfirliyi və şəxsən səfir Əlimirzamin Əsgərov Azərbaycandan gələn nümayəndə heyətinə xüsusi qayğı və diqqətlə yanaşaraq bütün addımlarımızda bizə dəstək oldu. Mədəniyyət müstəvisində xalqların təcrübə mübadiləsi həmişə müsbət nəticələr verən vacib addımlardır. Xüsusilə də bənzər ənənəvi janrlara malik xalqlar professional janrların tədqiqi və eləcə də ifasında müştərək nöqtələr aşkar edib bu janrların inkişafına təkan verə bilirlər.

*Azərbaycan Milli Konservatoriyasının
Elm, Yaradıcılıq və Beynəlxalq əlaqələr
Mərkəzinin direktoru, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru
Gülnarə MANAFOVA*

“MUSIQİ DÜNYALARI: BƏSTƏKAR VƏ ZAMAN” **Qazaxıstanda keçirilmiş I Beynəlxalq Elmi-praktiki konfransın təəssüratı**

14 noyabr 2025-ci il tarixində Qazaxıstan Respublikasının Mədəniyyət və İnformasiya nazirliyinin dəstəyi ilə K.Bayseyidov adına Qazaxıstan Milli İncəsənət Universitetində Qazaxıstan Respublikasının Dövlət Mükafatı Laureatı, Qazaxıstan Bəstəkarlar İttifaqının uzun illər sədri olmuş tanınmış bəstəkar Balnur Kızırbekin 70 illik yubileyi münasibəti ilə “Musiqi dünyaları: Bəstəkar və zaman” adlı I Beynəlxalq elmi-praktiki konfrans keçirildi.

Konfransa Qazaxıstanın müxtəlif şəhərlərindən (Astana, Almatı, Karaqanda, Qızılorda), eləcə də bir sıra türk ölkələrindən (Özbəkistan, Azərbaycan, Rusiya Federasiyası Saxa Respublikasından) alimlər, tələbələr qatılaraq Balnur Kızırbekin, eləcə də ümumən türk bəstəkar yaradıcılığına etnomusiqişünaslıq aspektindən yanaşaraq müxtəlif səpkili çıxışlar etdilər. Bu sıraya Qazaxıstandan Dana Jumabekova, Saule Şaimerdenova, Gulnara Kuzbakova, Laylya Kokubayeva, Zarina Turubekova, Alkulat Kazakbayev, Nazarke Omar, Dana Zumakova, Valeriya Nedlina, Tatyana Pavlova-Borisova (Saxa-Rusiya), Alim Mullayev (Özbəkistan), Tatyana Davıdova (Özbəkistan), Yekaterina Alyabyeva (Rusiya), Azərbaycandan isə Zümrüd Axundova-Dadaşzadə və Çinarə Heydərova online, Humay Fərəcova-Cabbarova isə şəxsən qatılmışdır.



*Musiqişünas
Humay Fərəcova-Cabbarova*

Konfransa sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor, Əməkdar incəsənət xadimi Zümrüd Axundova-Dadaşzadə “Üzeyir Hacıbəylinin “Koroğlu” operası və “Sovet musiqisi” jurnalına aid diskurs”, Azərbaycan Milli Konservatoriyasının baş müəllimi, Əməkdar artist Çinarə Heydərova “Azərbaycan bəstəkarı Dadaş Dadaşovun milli alətlər üçün yazılmış əsərlərinin üslub xüsusiyyətləri”, Azərbaycan Milli Konservatoriyasının Elm, Yaradıcılıq, Beynəlxalq əlaqələr Mərkəzinin elmi işçisi, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Humay Fərəcova-Cabbarova “Balnur Kızırbekin “Xocalı Qurbanları” əsəri: Müasir Azərbaycan tarixinin bəstəkar yaradıcılığında əksi məsələləri ” mövzusu ilə çıxış etdilər.



Humay Fərəcova-Cabbarova və bəstəkar Balnur Kızırbek

Qeyd edək ki, Balnur Kızırbek bəstəkar kimi səmərəli musiqi-ictimai fəaliyyəti ilə akademik musiqi sənətinin inkişafına, gənc müəlliflərin dəstəklənməsinə və Türk mədəniyyəti məkanında yaradıcılıq əlaqələrinin möhkəmlənməsinə mühüm töhfə vermişdir. Onun Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə olan diqqəti və sevgisi, Üzeyir Hacıbəylinin və Azərbaycanın digər görkəmli bəstəkarlarının yaradıcılığına səmimi heyranlığı dərin ehtiramla qeyd edilməlidir. Balnur Kızırbek dahi Azərbaycan bəstəkarı Ü.Hacıbəyliyə həsr olunan və kamera orkestri üçün yazılmış “Türk akademik musiqisinin atası” divertimenti haqlı olaraq onun Türk-Qazax birliyinin musiqi himni hesab edilə bilər. O öz yaradıcılığınızda Azərbaycan xalqının tarixi səhifələrini dərinlən duymağı bacaran bəstəkarıdır. Bəstəkarın “Xocalı qurbanları” əsəri dünyaya əhəmiyyətli mədəni mesaj, xa-

tirələrin bədii təcəssümü, ədalətin bərqərarıdır. Bu baxımdan B.Kıdırbekin yaradıcılığı musiqiçilər tərəfindən yüksək qiymətləndirilir. Bəstəkarın yaradıcılığına dair keçirilmiş konfransın Plenar Sessiyasında Azərbaycan Milli Konservatoriya-sının rəhbərliyi – rektor, sənətşünaslıq doktoru, professor, Əməkdar İncəsənət xadimi Kamilə Dadaşzadə və Elm, İnnovasiya və Yaradıcılıq məsələləri üzrə prorektor, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor, Əməkdar İncəsənət xadimi Lalə Hüseynovanın adından Balnur Kıdırbekə təbrik ünvanı və hədiyyələr, eləcə də Üzeyir Hacıbəylinin ev muzeyinin direktoru, Xalq artisti, bəstəkar Sərdar Fərəcovun adından Ü.Hacıbəyliyə həsr olunmuş “Ömür albomu” kitabı təqdim olundu.



Qazaxıstan Milli İncəsənət Universitetinin müəllim heyəti ilə

Konfransdan sonra Qazaxıstan Milli İncəsənət Universitetinin konsert salonunda Balnur Kıdırbekin yaradıcılığına həsr olunmuş yubiley konserti dirijor Askar Düsənbayevin rəhbərliyi ilə baş tutdu. Konsertə Qazaxıstan Bəstəkarlar İttifaqının sədri Serikcan Abdinurov, bəstəkar Alibi Abdinurov, ifaçı Alkulat Kazakbayev, musiqişünaslardan Gulnara Kuzbakova, Meruert Kurmanqaliyeva, Alma Dosanova, Qaliya Akparova və b. qatılmışdır. Konsertdə bəstəkarın Qazax küyləri, Üzeyir Hacıbəyliyə həsr olunmuş “Türk akademik musiqisinin atası” əsəri, eləcə də “Sarı gəlin” xalq mahnısının motivləri əsasında yazılmış divertimenti xüsusilə diqqət çəkdi.

“Musiqi dünyaları: bəstəkar və zaman” adlı I Beynəlxalq elmi-praktiki konfrans çərçivəsində növbəti gün - 15 noyabr tarixində Astananın Milli Muzeyi ilə tanış olduq. Burada e.ə IV-V əsrlərdən qalmış qızillar, dulusçuluq məmulatla-

rı, insan və heyvan sümüklərinin qalıqları, qədim alətlər, sərdabələr və s. sərgilənmişdir. Ucu bucağı bilinməyən muzeydə çoxlu sayda eksponatlar və s. yer almışdır. Ən maraqlı eksponatlar isə “qızıl insanlar” sayıla bilər. Mənbələrə görə qədim skif xalqlarının ən zəngin insanları bütünlüklə qızıla bürünərək dəfn edilirdi. Məhz buna görə də həmin insanlar el arasında “qızıl insanlar” adlanırdı.

Yekun olaraq onu qeyd edək ki, qazaxlar olduqca qonaqpərvər, səxavətli, çalışqan və Azərbaycan xalqına hörmət edən bir xalqdır. Bu günlər ərzində dinlədiyimiz musiqi nümunələri sırasında intonasiya baxımından Azərbaycan musiqisinə çox yaxın olan əsərlər dinlədik. Bu bənzərlik bizə gələcək tədqiqatlarımızı Azərbaycan və qazax xalqlarının musiqisini müqayisəli şəkildə tədqiq etməyə imkan verəcək.

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru
AMK-nın Elm, Yaradıcılıq, Beynəlxalq Əlaqələr Mərkəzinin elmi işçisi
Humay FƏRƏCOVA-CABBAROVA

“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 göstərilməli yaxud müəyyən nəticələr çıxarılmalıdır. Elmi məqalə balaca bir elmi işdir. Məlum faktları və artıq dərc edilmiş kitab və məqalələrdən sitatları sadəcə sadalamaq məqaləyə elmi dəyər vermir. Elmi məqalədə artıq məlum və kiminsə dərc edilmiş fikri istinadsız yazılarsa bu, mənimləmə, 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 dərjədə artıq çap olunubsa “Konservatoriya” jurnalına verilə bilməz. Təkrar çap müəllifin olmasa da dərginin müəllif hüququnu pozur.

Требования научного журнала "Консерватория"

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

Структура статьи:

1. Имя и фамилия автора;
2. Фото автора;
3. Статус (научное название или название научной степени или степень магистра или доктора философии в организации) и должность (рабочее место, адрес);
4. Электронная почта;
5. Заголовок статьи (не более 8 слов). В конце заголовка не нужно ставить точку.
6. Резюме (4-5 предложения) и ключевые слова (6-10 слов) на том языке, на котором написано статья;
7. Статья в пределах 10-20 страниц формата A4;
8. Текст статьи (К тексту могут быть приложены фотографии, таблицы и нотные примеры. Ксерокс и сканер нотных примеров должны быть высокого качества);
9. Список литературы (статья со слишком большим списком литературы и также без каких-либо ссылок не приемлема);
10. Резюме и ключевые слова на двух языках;
11. И.Ф.О. и научные звания рецензентов;

Формат представленных статей:

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

Научное значение статьи

Научная статья является научно-исследовательской работой. Цитирование книг и статей автора, которые были ранее опубликованы, не представляют научную ценность для статьи. Использование других идей без ссылок рассматривается как плагиат. Котировки в кавычках без ссылок рассматривается как непрофессиональный подход. Издательская группа не обязана искать и ссылаться на данные цитаты. Научная новизна статьи должна быть четко написана в конце статьи. Статья будет немедленно возвращена, если в статье обнаружится факт плагиата. Рассматривается как плагиат не только предложение, но и использование мыслей и идей других. В случае возникновения проблем с определением научной ценности статьи, редакция будет принимать решение на основе мнений совета научных экспертов. Мнение членов редакции научного совета может храниться в тайне. Научные статьи представляются в журнал в сочетании с двумя рецензиями. Научная степень рецензента должна быть выше, чем у автора статьи. Рецензенты должны внимательно прочитать статью, прежде чем писать свое мнение. Рецензия 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

№ 4 (69)

Bakı – 2025



<http://konservatoriya.az/>

“Konservatoriya” jurnalı 2025 № 4 (69), 104 s.

Yığılmağa verilmişdir: 12.12.2025

Çapa imzalanmışdır: 28.12.2025

Tiraj 250 nüsxə, sifariş № 317

“Mütərcim” NPM-də çap olunmuşdur.

Bakı, Rəsul Rza küç., 125/139b

Tel./faks 596 21 44

e-mail: mutarjim@mail.ru