

Gülənə MANAFOVA

AMK-nın dissertantı,

“Milli musiqinin tədqiqi” elmi-tədqiqat laboratoriyasında elmi işçi

Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu Ələsgər Ələkbərov 7

Email: gulnarerefiq@gmail.com**AŞIQ MUSIQİSİ BƏSTƏKAR YARADICILIĞINDA**

Xülasə: Məqalənin əsas məqsədi Cavanşir Quliyevin saz və violin üçün Sonatasını araşdırarkən aşıq və bəstəkar yaradıcılığının təmas nöqtələrini, xalq yaradıcılığının professional musiqidə istifadə formalarını aşkara çıxarmaqdır. Araşdırma aşıq musiqisinin tədqiqi materialları, not nümunələri və səsyazıları ilə paralel aparıldığından müqayisəli təhlilə xüsusi yer ayrılmışdır. Gəraylı, bayatı şeir formalarının musiqi quruluşuna təsir nümunələri əyani şəkildə göstərilib.

Açar sözlər: Cavanşir Quliyev, aşıq, saz, “Urfani”, “Saritel”, “Dilqəmi”, “Çoban bayatısı”, “Divani”, gəraylı, bayatı, möhürbənd

Cavanşir Quliyevin saz və violin üçün Sonatası (1980) Azərbaycan musiqi tarixində saz üçün yazılmış ilk sonatadır (1). Şərq və Qərb dünyalarını, iki fərqli təfəkkür tərzini daima birləşdirməyə çalışan bəstəkarın cəsarətli eksperiment üçün sevimli alətini – sazı seçməsi də əlamətdardır. Çünki tar son dövrlərdə müxtəlif modifikasiyalara məruz qaldığından qədimliyini və ilkin səslənməsini artıq itirib. Ona görə də əsərdə saz milli mənlilik və qədimlik simvolu kimi çıxış edir. Çoxəsrlik təkamül yolunu keçmiş violinin də bütün Qərb dünyasını təmsil edəcək qədər nüfuzu var. Sonata yazıldığı zaman eksperiment xarakteri daşıyırdı və saz üçün sonata kimi, eləcə də Avropa alətinin milli alətlə duet çalmasında ilk təşəbbüs idi. “Yeni folklor dalğası”nın nümayəndəsi kimi bəstəkar avanqard musiqi hoqqabazlığından, dinləyicini mat qoymaq istəyindən bilərəkdən qaçaraq xalq dilində sadə və qulağa yatımlı musiqi yaratdı.

Aşıq musiqisi və bəstəkar yaradıcılığının qarşılıqlı təmas nöqtələrini tapıb aşkara çıxarmaq tədqiqatçı üçün çətin, amma önəmli məsələlərdəndir. Problemin məhz bu formada qoyuluşu, yəni aşıq musiqisinin bəstəkara təsir formalarını aydınlaşdırmaq, XX-XXI əsrlərin qovşağında avanqard musiqi tərzilə “düşünən”, müasir üsullarla yaraqlanmış bəstəkarın məhz hansı yolla irəliləyəcəyini müşahidə edib seçdiyi vasitələri əsaslandırmaq xüsusilə çətin görünür. Amma bəstəkarı xalq yaradıcılığına birləşdirən mənəvi, estetik, eləcə də intonasiya bağları çox aydın sezilir. Bəzən xalq yaradıcılığı və bəstəkar təxəyyülü arasında sərhəddin hardan keçdiyini dəqiq müəyyənləşdirmək olmur.

Saz və violin üçün sonatanı dəfələrlə bir növ yaradıcılıq manifesti kimi təqdim edən müəllif düşünür ki, “Nə qədər saz musiqi tədrisində layiq olduğu yeri tutmayıb, saz üçün əsərlər də uzun müddət yazılmayacaq” (2). Sonatanın təqdim olunduğu

festivallar, forumlar, yaradıcılıq gecələrində hamı bu istiqamətin gənc bəstəkarın, eləcə də bütün respublika bəstəkarlarının yaradıcılığında nə dərəcədə izlənməsi faktı ilə xüsusi maraqlanmışlar. Bu əsərin eksperiment kimi milli alət və Avropa alətinin duet çalmasına yeganə nümunə olub keçici xarakter daşıdığını düşünənlər də az deyildi.

C.Quliyevin musiqisinə həтта ötəri nəzər saldıqda belə aşiq musiqisinə münasibətdə xüsusi mövqedə olduğu aşkar görünür. “Sazı bəyənməyən, ona ikrahla baxan adam demək türk deyil” şüarını daim səsləndirən bəstəkar üçün aşiq musiqisi xalqı muğamdan daha artıq simvolizə edir. El şənliklərinin indiyədək ayrılmaz hissəsi olan aşiq musiqisi Azərbaycanın rəngarəng səs palitrasında xalqa ən yaxın zümrənin rəməzidir. Yəni, bəstəkar və folklorist Bela Bartokun təbirincə desək, rəssam üçün baxıb çəkməyə peyzaj nə qədər lazımdırsa, urbanizasiyaya məruz qalmamış kənd musiqi də bəstəkara bir o qədər vacibdir.

Bəzi məsələlərdə bərişmaz, bir-birinə zidd qütbləri tutmuş iki dünyanı - Qərb və Şərqi bərabər dilləndirən bəstəkar əlbəttə ki, hər iki dünyanın musiqisini kamilcəsinə bilməli və onlarla virtuozcasına davranmağı bacarmalı idi. Belə bir əsər nə violinin hakim olduğu Qərbdə, nə də şifahi ənənəli saz mühitində, Şərqdə yarana bilərdi. Coğrafi cəhətdən iki dünyanın arasında dayanmış Azərbaycan, eləcə də hər iki dünyaya köklənmiş mədəniyyətimiz bu sayaq əsərin yaranması üçün ideal mühit vəd verirdi.

Etiraf etməliyik ki, sonata Qərb və Şərq dinləyicisi üçün fərqli səslənir. Qərb dinləyicisi üçün bu, violinin ifasında olsa da belə, tamamilə başqa, tanış olmayan musiqi idi. Bu tərz səslənmə maraqlı və cəzbedici görünürdü. Amma, yalnız şərqililər violinin partiyasında kamança intonasiyalarını duyub özünə məhrəm məqamlar tapa bilərdi. Not yazısında müasir görünən, klaster adlanan (Amerika bəstəkarı Henri Kouelin (1897-1965) termini) səs salxımları Qərb dinləyicisi üçün səs-küy effektindən savayı bir şey deyil. Amma milli musiqiyə alışmış qulaqlar üçün bu parçada si segahın səssırası müxtəlif variantlarda səslənir.

Si segah

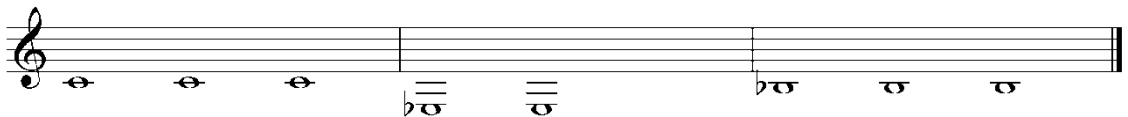


Sonatanın iki hissəli forması da aşıq ənənələrinə uyğundur. I hissə “Gəzişmə”, II hissə isə “Deyişmə” adlanır. Xalq məclislərində də aşıq “şouları” məhz bu ardıcılıqla düzənlənir. “Gəzişmə” adlanan hissədə aşıq öz vokal və çalğı imkanlarının təqdimatını keçirdiyi kimi, sonatada da alətlər öz ifaçılıq imkanlarını sərgiləyir və sanki bir-birinin sözünü davam edərək ikisəli polifonik fakturada arasıkəsilməz səs xalısı “toxuyur”. Bu hissə xanə təşkilindən azaddır və ifaçıya bir qədər çərçivələri genişləndirmək imkanı verir. İkinci hissənin “Deyişmə” adlandırılması bir neçə aşığın bəhsə girib bir-birinə meydan sulaması səhnəsini xatırladır. Buna müvafiq olaraq iki alətin deyışməsi fakturanı daha da yoğunlaşdıraraq akkord fakturasına çevirir və xanə mütəşəkkilliyinə ehtiyac yaranır. “Gəzişmə” vokal təbiətli olub improvizə xarakterlidir. “Deyişmə” isə instrumental ifaçılığın bütün keyfiyyətlərini nümayiş edir. Bununla da, sonatada sanki tam şəkildə aşığın həm vokal, həm də instrumental ifaçılıq imkanları əhatə olunub. Amma deyışmədə iki aşıq deyil, iki dünyagörüşü - violinin təqdimatında Qərb rəşonalizmi, sazın ifasında isə koloritli Şərq toqquşur. Xüsusi qeyd etməliyik ki, sonatada violin daha artıq emansipasiyaya uğrayaraq əksər hallarda kamança kimi səslənir. İfaçılıq praktikasında kamança və saz fərqli dünyaların mədəni abidəsi olduğuna görə heç vaxt duet ifa etmir. Əsərdə bəzən violin saza “dəm tutanda” hətta balaban intonasionaları da eşidilməyə başlayır.

Sonata adlanmasına baxmayaraq əsərdə sonata allegro forması izlənilmir. Amma sonata allegronun tələb etdiyi əsas və köməkçi mövzular arasında təzad prinsipi saz və violin arasında olan qarşıdurma ilə əvəz edilib.

Sonatada sazın kökü ənənəvidir. Məlumdur ki, alətin 6 növ kökləmə üsulu var (3, s. 32-33). Amma aşıq musiqisi tədqiqatçıların zil simlərin kökünün heç vaxt dəyişmədiyi barədə fikri (4, s. 8) yanlışdır. Saz dartımlı alət olub ifaçının səs diapazonuna uyğun köklənir. Uzun illər radio, televiziya və səsyazma studiyalarında, eləcə də folklor ekspedisiyalarında səs rejissoru kimi çalışmış və ifaçılarla bilavasitə təmasda olmuş bəstəkar da bu fikirlə qəti razılaşmır. O, sonatanın kökünü aşıq Hüseyn Saracının (1919-1987) sazına uyğun seçdiyini iddia edir. Bu kök mənbələrin göztərdiyi kökdən yarım ton aşağıdır.

T.Məmmədovun təsnifanına görə Urfani (Ruhani) kökü: (3, s. 33)



Sonatada ifaçı üçün təlimatda göstərilmiş kök:

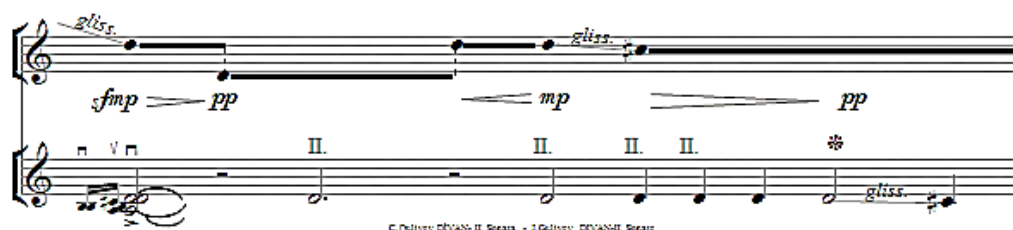
SAZ:

I string		cüt sim double
II string		tək sim single
III string		cüt sim double

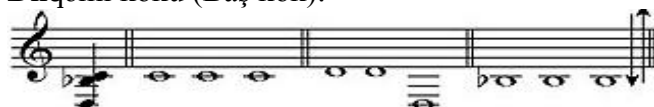


Sonatanın kökü sekunda, tersiya və kvarta quruluşuna görə Urfani kökünə (Orta kökə) uyğundur. Amma I hissədə ifa zamanı sazın kökünü Dilqəmi kökünə (Baş kökə) dəyişmək lazım gəlir. Burdan sonra sanki violin və sazın “yolları ayrılır”.

Nümunə:



Dilqəmi kökü (Baş kök):



Kökün dəyişməsi orta hissədə rastdan segaha keçid zamanı mütləq lazımdır, yoxsa “Sarıtel”i ifa etmək mümkün olmaz. Belə keçid kifayət qədər mürəkkəb prosesdir, çünki arada xaric səslənmə ola bilər, yaxud kökdəyişmə gecikdirib əsərin dinamikasına xələl gətirər. Bu, avanqard bir hoqqaya bənzəyən zərurətdir. Müəlifin dediklərindən: “Bu tapıntıya o zaman çox sevindim, çünki bir çox avanqard bəstəkar üsulu üsul xatirinə işlədirdi, məndə isə zərurətdən doğan bir “tryuk” oldu. Avanqardçılar hamısı bəyənirdi bu kökdəyişməni. Əlbəttə risk var, amma, faciəli deyil, sadəcə çox həyəcanlı olsan, kökləmə vaxtı uzana bilər, bu da əsərin dinamikasına zərərdir. Mən bu əsəri dəfələrlə fərqli yerlərdə (Bakı, Moskva, Leningrad, Tallin, Varşava, Yerevan, Kazan) çaldım, heç bir problem olmadı. Deyim ki, bu effekt dinləyicilərin də ürəyincə olurdu”.

Qarşımıza əsər boyu aşiq musiqisinin spesifik kadanslarını izləmək məqsədini qoysaq, bütün sonata boyu bu kadansları görə bilərik. Bəzən bu, kontekstindən qoparılaq yeni yaradıcı niyyətə bənd edilmiş intonasiya, yaxud xalqın səs yaddaşından xatırlatmalar, bəzən isə aşiqin dinləyiciyə müraciəti kimi nəzərdə tutulan musiqi mesajı ola bilər. Burada bir dənə də kənar, xaric səs, xalq ruhuna zidd olacaq bir not belə eşidə bilməzsiniz. Bunun özü də paradoksal haldır, çünki müasir dillə yazılmış əsərdə aleatorika qanunlarına riayət edərək bəstəkar özü üçün daha böyük azadlıq çərçivələri quraşdırı bilərdi.

Sonatada izlədiyimiz spesifik aşiq musiqisi gedişləri, gəzişmələr və kadanslar:



5.

6.

7.

8.

9.

Sonatanın I hissəsi aşıq musiqisini xatırladan 2 mövzunun təzadına əsaslanır. Bu mövzuları xalq arasında bəzən “Urfani” adlandırılan “Ruhani” və “Sarıtel” aşıq havalarına bənzətmək olar. Amma sonatanın musiqi toxumasını dərinlən izlədikdən və aşıq havaları ilə tutuşdurduqdan sonra biz yalnız “oxşayır”, “bənzəyir”, yaxud “aşıq havası ruhundadır” kimi ifadələri işlətməyə məcburuq. Sonatanın partiturasını və aşıq musiqisinin not yazılarını müqayisə etdikdə bu oxşaqılığı izləmək alınmır. Amma aşıq musiqisi və sonatanın səslənməsini müqayisə etdikdə müəyyən paralellər cizmaq mümkün olur.

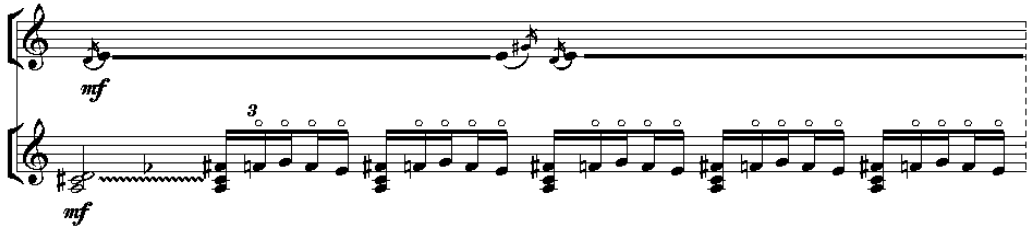
Sonatanın başlanğıc mövzusu:

B.Z.T.

“Urfani” aşıq havası: (3, s. 122)

♩ = 132

Orta hissədə “Saritel” aşiq havasını sekunda gedişlərindən ayırmaq mümkündür.



“Baş saritel” aşiq havası: (4, s. 177)



Sadalanən mövzulardan (major ruhlu, rast üstündə “Ruhani” və segah intonasiyalı, lirik “Saritel”dən) savayı I hissənin musiqi toxumasında dramaturji yük daşıyan daha bir neçə mövzu da duyulur. “Ruhani” ruhlu mövzuya orta hissədə müdaxilə edən “Çoban bayatısı” təzad gətirərək üçhissəli forma yaradır.



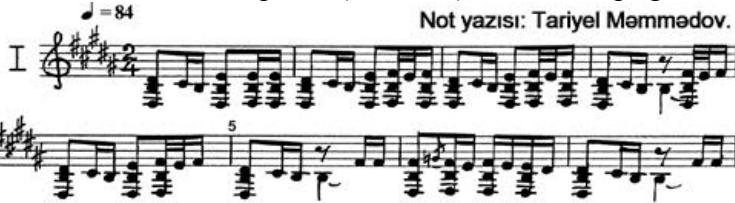
Bu nümunədəki “Çoban bayatısı” (3, s. 266), həm də faktura baxımından sonataya yaxındır.



I hissənin lirik kulminasiyası “Dilqəmi” aşıq havasını çox xatırladır. Bir il əvvəl 1979-cu ildə yazılmış zurna və simfonik orkestr üçün “Uvertürə”sində bəstəkar eynilə bu melodik materialdan istifadə edib. “Uvertürə”də orkestr variantında səslənən və əsərin lirik mərkəzi olan bu musiqi parçası (köməkçi partiya) çox güman ki, müəllif üçün işıqlı, lirik və bir qədər kədərli obrazların təəcəssümüdür.



Amma mənbələrdə “Dilqəmi” (3, s. 288) tamam fərqli görünür:



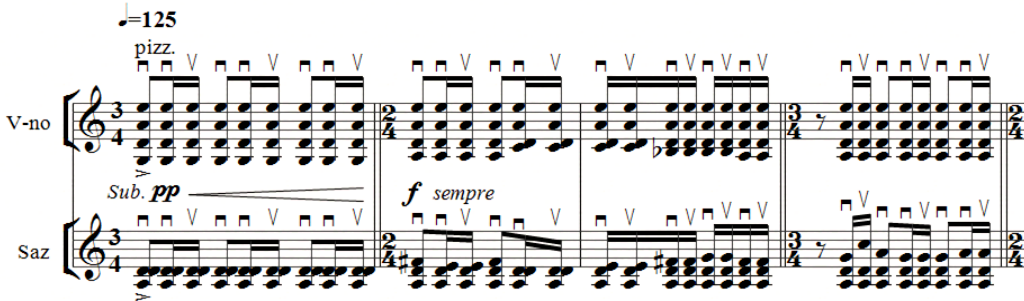
Qeyd etməliyik ki, bütün aşıq havaları kimi “Dilqəmi” (4, s. 160) müxtəlif mənbələrdə və eləcə də ifaçılıq praktikasnda çoxlu variantlara malikdir.



Sonatanın II hissəsi violinin *pizzicatosu* ilə başlaması aləti dartımlı alətə çevirir və artıq sazla duetdə violinin tembrini sazdan ayırmaq mümkün olmur.

"DEYİŞMƏ"

"DEYİSHME"





II hissənin başlanğıc mövzusu bir neçə aşiq havasına bənzəyir. Bir mövzunun “Osmanlı divanı”sinin akkord fakturası, “Baş divanı”nin estetikası və “Ayaq divanı”nin döyüşkən ruhu, hətta fərqli məqamda (minorda, bayatı-şiraz üstündə) olmasına baxmayaraq “Misri” aşiq havasına ritmik quruluşu ilə bənzəməzi fikri əslində çox paradoksal və ziddiyyətli iddiadır. Amma adı çəkilən mövzuda biz bütün sadalanan aşiq havaları ilə müəyyən qohumluq əlaqələrini duyuruq və bənzərliyin daha dərinə, ola bilər hələ araşdırılmamış intonasiya qatlarında, təsnifata gəlməyən bir səviyyədə olduğu qənaətinə gəlməyə məcburuq.

“Baş divanı”: (3, s. 248)

BAŞ DİVANI



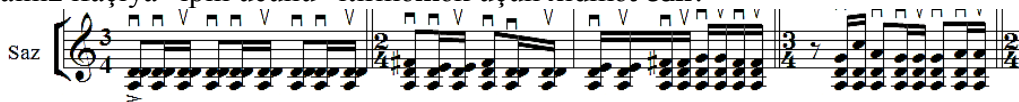
“Osmanlı divanı”: (4, s. 173)



Aşiq musiqisinin tədqiqatçısı Kamilə Dadaşzadə adında divanı kəlməsi olan aşiq havalarını bir qrupa aid edərək müxtəlif mühitlərdə fərqli adlanmasının və müxtəlif ifa üsullarının səbəbini aşiq məktəbləri ilə bağlayır (5). Divanı aşiq havaları növünü Şah İsmayıl Xətəinin dövrü, şeir və musiqi məclisləri ilə əlaqələndirirlər. “Divanı” havalarının hamısı XVI əsrdə – Şah İsmayıl Xətai dövründə yaradılmış və dövlət başçısının saz-söz sevrəliyini görən aşıqlar bu havaları ona həsr etmişlər. Əslində “Divanı” təsəvvüf səciyyəli havadır. Haqqın – tanrının, ilahinin dərğahına, divanına üz tutub çalınan havadır. Aşıqlar məclisə başlayarkən özlərini haqqın

divanında, dərgahında saydıqları üçün ilk öncə istisnasız olaraq “Baş Divanı”yə məhz bu səbəbdən üz tuturlar” (6). Bəstəkarın “Deyişmə”ni divanı ilə (yaxud divaniyə bənzər musiqi ilə) başlaması aşığın deyışmədən əvvəl haqqın dərgahına müraciət edib xeyir-dua almasına bənzətmək də olar. Aşıq musiqisinin bu ali məqamı olmasaydı o, mənəvi simasını əsrlərdən bəri qoruyub saxlaya bilməzdi. C.Quliyev seçimi ilə, ənənələrin davamçısı kimi çıxış etməklə xalqının mənəvi sütununa bir daha söykənmiş olur.

C.Quliyev II hissənin başlanğıc mövzusunı xüsusi vurğularla təşkil edərək fərqli artikulyasiya yaradır. Xüsusi qeyd etməliyik ki, məhz belə ifaçılıq üsulu, yəni alt və üst mizrabların növbələşməsi Azərbaycan aşıqlarının fərqli ifaçılıq tərzini təmsil edir. Hətta qonşuluqda yaşayan və demək olar ümumi ozan mədəniyyətinin təmsilçiləri olsa da başqa regionlarda, məsələn Türkiyə aşıqlarında belə ifa tərzii yoxdur. Demək olar bütün xanə vəznələri (3/4, 2/4, 5/4, 8/5, 6/8, 3/8, 4/8, 7/4) bu hissədə istifadə edilib. Bu cür dəyişkən ölçüdə xanə xətti özü şərti sayıla bilər və yalnız ifaçıya “ipin ucunu” itirməmək üçün xidmət edir.



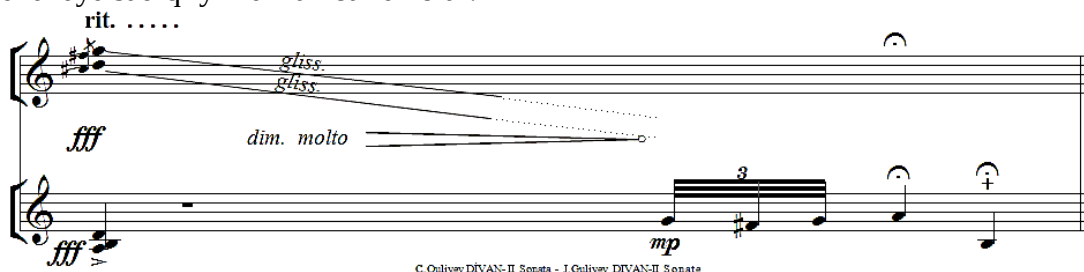
Vurğuların müəyyən qaydada növbələşməsində əruz vəzninin ritmik formulu axtarmaq olardı. Amma nümunədən görünür ki, vurğuların növbələşməsində sisteməlik müşahidə olunmur. Əruz vəzninin müşahidə olunmaması da əlamətdardır. Çünki əruz bizim mədəniyyətə İslam dinindən sonrakı dövrlərdə sirayət edib. Təpədən dırnağa qədər türkçü, türkçülük ideyalarının musiqidə təcəssümü istiqamətində nailiyyətləri olan C.Quliyev bir musiqiçi kimi əruzun ritmini bəyənib qiymətləndirsə də qədim alətimizi əruz ritmində dilləndirmək istəməzdi.

Yalnız bir cəhət diqqəti cəkir – hər xanə güclü vurğu ilə tamamlanır. Aşıq musiqisi isə dəqiq bəhrlidir və xanədə I təqtidə vurğunun yeri dəqiqdir. Bununla da bəstəkar sonatada aşıq musiqisinin nizamlı bəhrliliyini bilərəkdən pozur. Aşıq ruhunda olan musiqidə “axsaq” ritm yaratmaq artıq müəllif əlavəsidir. Amma nədənsə bu prinsipial dəyişikliyə uğramış mövzu yenə də tam aşıq havası kimi səslənir.

Sonatanın II hissəsi “Deyişmə”nin başlanğıc mövzusunun quruluşu klassik period formasının qaydalarına zidd olaraq sezuralarla 5 hissəyə bölünüb. Musiqinin vurğularla fərqləndirilməsi, kvadrat quruluş və xanə təşkilindəki güclü və zəif vurğuların növbələşməsi qaydasını pozaraq yeni ritmik ornament yaradır ki, bu da insan nitqinin imitasiyasına bənzəyir. C.Quliyevin əsərlərinin müfəssəl təhlili bizə şeir formalarının musiqi forması kimi işlədilməsi barədə fikir yürütməyə əsas verir. Bəstəkarın az qala bütün periodları sual-cavab (məs: *aabb*, yaxud *ab a₁b₁*) xarakterli deyil, bayatıda olduğu kimi *aaba* quruluşudur. Burada həmişə üçüncü cümlə bayatıda üçüncü misra kimi fərqlidir və kulminasiya anı məhz bu nöqtədə yerləşdirilib.

Bəstəkar əsəri aşağı istiqamətli qlissando və şur kadansı ilə bitirməklə sanki müəllif avtoqrafı qoyur. Məlumdur ki, aşıq havaları başqa məqamda başlayıb ifa edilməsinə baxmayaraq əksər hallarda şurda ayaq verir. Bu da sazın simləri və

ümumi kökü ilə əlaqədardır. Sonatanın da məhz belə tamamlanmasını müəllifin bu əənəyə sadiqliyi ilə izah etmək olar.



Amma sonatada sonuncu si notu nə şur kadansına, nə də əsərin məqam planına uyşur. Bəstəkarın mövqeyi belədir: “Bu aşıqlara atmacadır, parodiyadır – bir neçə klassik aşiq havaları belə bitir. Si notası isə birinci açıq simin köküdür, mizrabla yox, sol əlin barmağı ilə “cırmaqla” çalınır. Bu da bir zarafatdır: aşıqlar musiqini bitirərkən belə “ehtiyatsızlıq” edirlər. Onlara sataşırım”.

Gəraylı şeir formasında son bənddə müəllif adətən öz təxəllüsünü göstərir. Həmin bənd “möhürbənd” adlanır. Sonatanın sonluğu musiqidə möhürbənd kimi də qavranıla bilər. Ona görə də “Sonata müəllifin “möhürbəndi” ilə bitdi” desək cümlə arxasındakı mənanı yalnız Şərq adamı anlaya biləcək.

Araşdırdığımız sonata musiqinin sərhədsizliyi fikrini bir daha təsdiqləməyə qadir əsərlərdəndir. O musiqi ki, dünyanın hər nöqtəsində qavrana biləcək və bununla belə hər kəs onun orijinal, təkrarsız və tamamilə yeni olduğunu etiraf etməyə məcbur olacaq. Saz və violin üçün sonata, həmçinin xalqın bədii xəzinəsindən yararlanmağın sərhədlərinin çox geniş olmasına bir sübutdur. Hələ 1974-cü ildə, C. Quliyev tədris prosesində axtarışlar etdiyi zamanlarda, gələcəkdə Azərbaycan musiqisini beynəlxalq səviyyədə təmsil edəcək “Yeni folklor dalğası” nümayəndələrinin yaradıcılığını dəqiq xarakterizə edən Qara Qarayev belə yazırdı: “Nə folklor, nə də onun ayrı-ayrı elementləri tükənməz deyil. Amma ona yaradıcı münasibətdə, xalq yaradıcılığı prinsiplərinin fərdi qaydada yenidən dərk etmə və mənalandırma işində yaşama formalarının hüdudları yoxdur” (7, s. 9). Bu mənada C. Quliyev öz “ustad”ının fikri ilə tam razıdır: “Xalq musiqisini təsvir yox, ifadə etmək gərəkdir. Bununçün milli musiqinin dərin qatlarına enmək, onun genetikasını anlamaq, strukturunu açmaq, təfəkkür tərzini dərk etmək və yalnız bundan sonra sitat gətirmədən öz milli musiqini yazmaq lazımdır” (8).

Milli musiqimizi həqiqətən də kamilcəsinə bilən C. Quliyev folkloru tükənməz mənbə kimi istismar etməyin də əleyhinədir: “Mənim yaradıcılığımıza rəğmən məsələyə “Folklor və bəstəkar” rakursundan baxmaqla o qədər də razı deyiləm. Çünki heç vaxt xalq musiqisindən sitat gətirməmişəm. Həmişə də bunun, yəni xalqın musiqisinin altına öz imzanı atmağın əleyhinə olmuşam. Əlbəttə, mən də xalqın parçasıyam və bu mənada hər kəs kimi bu xəzinədən yararlanıla bilərəm. Mənim folklor və xalqın mənəvi abidələrinə münasibətimi “Folkloru yeni baxış” adlandırmaq daha düzgün olardı”.

Bir faktı da qeyd etmək yerinə düşərdi. Bəstəkar illər uzununu Qərb və Şərqi yaxınlaşdırmaq, estetika sahəsində çarpaz nöqtələr aramaq və ən vacibi, yalnız

mədəniyyətlərin qovşağında cücərə biləcək əsərlər yaratsa da, hazırda bu istiqamətin davamçıları müşahidə olunmur. Çünki təklif olunan yolla getmək üçün hər hansı milli musiqi alətində çalğı praktikası mütləq lazımdır. Muğamı çalmamış, aşıq havalarının spesifikasiyasını mənimsəməmiş, xırdalıqları, keçidləri, yalnız şifahi ənənə ilə ötürülən dəyərli bilgiləri səs yaddaşına köçürməmiş, üstəlik bütün Avropa bəstəkarlıq nailiyyətlərini öyrənməmiş C.Quliyevin yolu ilə getmək mümkün olmayacaq.

Sonata ifaçılıq baxımından da kifayət qədər mürəkkəbdir. Əgər violin çalan üçün müasir musiqinin ifa üsullarına yiyələnmək kifayət edərsə, aşıq not yazısını oxumaqdan əlavə müasir not işarələri ilə də tanış olmalı və üstəlik avanqard səsçixarma üsullarını da bacarıqla ifa etməlidir. Bundan əlavə, həmişə solo çalan və azad improvizəyə alışıb aşıq üçün duet çalmaq, tərəf müqabilinə uyğunlaşmaq da gərəkdir. Bəlkə də sadalanan səbəblərdən bəstəkar hələ də öz əsərinin yeganə ifaçısıdır: “İnanmıram ki, sazçalanlar nə zamansa yazdıqlarımı çalsınlar, çünki bu əsər onların müasirlik anlayışına və intellektinə uymur. Bəlkə nə vaxtsa, nisbətən savadlı tarzənlərdən kimsə çala bilər” (Bəstəkarla fərdi yazışmadan – M.G.).

Xüsusi olaraq bir məqamı da qeyd etməyimiz lazımdır. Bu sonata məşhur amerikalı etnoqraf, Orta Asiya musiqisi üzrə mütəxəssis Teodor Levinin sevimli əsərlərindən biridir. Levin kolleksiyasında saxladığı sazda bu əsəri müəllifin iştirakı ilə ifa da edib. Bunun üçün etnoqrafa not yazısını oxumaq bacarığı kifayət edib.

İki dünya, iki düşüncə tərzinin toqquşduğu məqamlarda yaranan əsərlərin təhlilində yanlışlıqlara yol verməmək üçün xüsusilə diqqətli olmaq gərəkdir. Çünki aşıq musiqisi əsərin əsas mahiyyətini təşkil edərək bütün formalarda – sazın kökündən tutmuş, aşıq havaları, spesifik gedişlər, kadanslara, bədii-estetik görüşlər və şeir formalarına qədər hər yerdə təzahür edir. Əsəri tanımayan və aşıq musiqisini professional dərəcədə bilməyən dinləyici hətta onun sırf aşıq musiqisi olduğunu iddia edə bilər. Zaman-zaman, bəzən əsrlərlə xalq yaddaşından süzülüb incələnən mövzu və intonasiyaların seçimində bəstəkar bu işi qısa müddətdə görərək onları yaddaşda müəyyən obrazlar oyada bilən səs simvollarına çevirir. Bu intonasiyalar müxtəlif mənbələrdən qoparılarq tamam yeni qaydada, yəni bəstəkar ideyasına tabe olaraq yenidən modelləşdirilir. Çağdaş dövrün daha yaxşı qavradığı bu “transformer” modellər qədimliyi ifadə edə biləcəyi qədər də müasir və hətta dəbə uyğun ola bilər.

ƏDƏBİYYAT:

1. Quliyev C.R. Sonata [not]: violin və saz üçün partitura. B.: “E.L.” NPŞ MMC, 2008, 28 s.
2. Кулиев Д.Р. Примите саз в свой круг. // Газета «Баку», 1978, 14 aprel
3. Мамедов Т.А. Традиционные напевы азербайджанских ашугов. Б.: Ишыг, 1988, 350 с.
4. Kərimi S., Quliyev A., Quliyev M. Sazməktəbi (Musiqi və incəsənət məktəblərinin saz ixtisası üzrə dərslik). B.: Qarabağ, 2007, 230 s.
5. Dadaşzadə K.H. “Şah Xətayi”: İstilahdan konseptə doğru. / IV Beynəlxalq muğam simpoziumunun materialları [URL:http://www.mugam.az/files/pdf/6.pdf](http://www.mugam.az/files/pdf/6.pdf)

6. Qasımlı M.P. Şah İsmayıl Xətayinin poeziyası. B.: Elm, 2002, 176 s.
7. Караев К.А. Что волнует сегодня // Советская музыка, 1974, № 1, с. 6-9
8. Ахундова-Дадашзаде З.А. Проявление тюркской ментальности в творчестве азербайджанских композиторов / Материалы международной научно-практической конференции «Истоки и эволюция литературы и музыки тюркских народов» Казань, консерватория, 23-24 сентября 2014.
URL: http://kazanconservatoire.ru/index.php?option=com_competitions&view=competition&id=218&id_part=643

Гюльнара МАНАФОВА

Научный сотрудник лаборатории
«Исследование национальной музыки»
Диссертант АНК

АШЫГСКАЯ МУЗЫКА В КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Резюме: Основная задача данной статьи - обнаружение моментов соприкосновения ашыгского и композиторского творчества, выявление методов использования форм народного творчества в профессиональной музыке на примере Сонаты для скрипки и саза Джаванишира Кулиева. Так же приведены нотные записи ашыгской музыки и сравнительные примеры настройки саза. При тщательном анализе выявлены примеры влияния ашыгского стиха герайлы и баяты на музыкальную форму произведения.

Ключевые слова: Джаванишир Кулиев, ашыг, саз, Урфани, Сарытел, Дилгем, Чобан баятысы, Дивани, герайлы, баяты, мохурбанд

Gulnara MANAFOVA

ANC's candidate for a degree
Scientist in “Laboratory of national music research”

ASHUG MUSIC IN A COMPOSER CREATIVITY

Resume: The main aim of article is to show contact points of composer and ashug activities when researching Sonata of J.Guliyev for saz and violin and open up usefulness of folk art in professional music. In researching they use in parallel research materials, note examples, sound recordings so it gives special attention to analysis. Influence forms of “Garayli”, “Bayati” poetry to music structure shown visually.

Key words: Javanshir Guliyev, ashug, saz, Urfani, Saritel, Dilqami, Choban bayatısı, Divani, garayli, bayati, mohurband

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Fəttah Xalıqzadə;
filologiya üzrə fəlsəfə doktoru Fəxrəddin Baxşəliyev