



**AZƏRBAYCAN
RESPUBLİKASI
TƏHSİL NAZİRLİYİ**



**AZƏRBAYCAN MİLLİ
KONSERVATORİYASI**

KONSERVATORİYA

ELMİ NƏŞR

№ 4 (46)

Bakı – 2019

TƏSİSÇİ:

Azərbaycan Milli Konservatoriyası

Print ISSN: 2518-7074

Online ISSN: 2522-1612

REDAKSIYA HEYƏTİ:

Siyavuş Kərimi

Rektor, xalq artisti, professor

Lalə Hüseynova

Elmi işlər üzrə prorektor, sənətsünaslıq
üzrə fəlsəfə doktoru, professor

Malik Quliyev

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

Sənubər Bağirova

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
dosent, əməkdar incəsənət xadimi

Zümrüd Dadaşzadə

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor, əməkdar incəsənət xadimi

Faroqat Əzizi

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor, Tacikistan

Ülkər Əliyeva

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Aida Hüseynova

PhD, professor, ABŞ, Indiana University
Bloomington

Rəna Məmmədova

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

Uğur Alpaqut

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

Oqılxon İbrahimov

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor, Özbəkistan

Abbasqulu Nəcəfzadə

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Saule Uteqaliyeva

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor, Qazaxstan, Kurmanqızı ad.
Qazax Dövlət Konservatoriyası

Violetta Yunusova

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

Fəttah Xalıqzadə

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor

MÜNDƏRİCAT

2019 – 4 (46)

Siyavuş Kərimi – 654

Akif QULİYEV – Tükənməz enerjili sənətkarımız ..5

**Cəmilə MİRZƏYEVA – Siyavuş Kəriminin teatr
tamaşalarına musiqisi9**

**Jalə QULAMOVA – Siyavuş Kəriminin beynəlxalq
musiqi layihələri11**

Alətsünaslıq

Фазилия РАГИМОВА, Ульяяр АЛИЕВА –

История и хронология развития арфы16

Muğamsünaslıq

Aynurə ABUŞOVA – “Çahargah” muğamının

quruluşunda variantlıq məsələləri32

Etnomusiqişünaslıq

İlahə İSRAFİLOVA – Şamaxıda etnomuzikoloji

ekspedisiya47

Xoreoqrafiya

**Джамиля КЕРИМОВА – Особенности звукового
оформления одноактных балетных спектаклей ...52**

İfaçılıq sənəti

Elnarə HƏSƏNOVA – XX əsr avanqard pianizmin

bəzi xüsusiyyətləri58

Türkologiya

Раушан БАЙГУЛАКОВА – О некоторых
аспектах музыкальной тюркологии68

Yubiley

Fəttah XALIQZADƏ – Çətin sənət yolunun
gözəl bəhrələri76

Olaylar, hadisələr, tədbirlər

İradə HÜSEYNOVA – Gənc ifaçı Mədinə
Şahgəldiyeva82

Fəxrəddin BAXŞƏLİYEV – Şərq məqamları və
Şərq ritmləri87

Lalə HÜSEYNOVA – Azərbaycan
xanəndələrinin səsləri Almaniyada elmi tədqiqat
obyektinə çevrildi89

Əhsən RƏHMANLI – Tarzən Elçin Nağıyevin
tədrisdə və ifaçılıqda zəngin töhfələri92

Rövşanə BƏHRƏMLİ – İmadəddin Nəsimi bu
gün də bizimlədir97

NÖMRƏNİ HAZIRLADI:

Baş redaktor

Lalə Hüseynova

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor

Baş redaktorun müavini:

Ülkər Əliyeva

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Məsul redaktor:

Gülnarə Manafova

Redaktor:

Fəzilə Nəbiyeva

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,

Operator:

Gülnar Rzayeva

Üz qabığında:

Sənan Qurbanov

Dizayn:

Gülnarə Rəfiq

Ünvan: Az 1073, Bakı ş.

Ələsgər Ələkbərov 7

Tel.: (012) 539-71-26

(Elmi işlər üzrə prorektor:

Lalə Hüseynova)

(050) 329-67-98

(Redaktor: Gülnarə Manafova)

Email: azconservatory@gmail.com

Sayt: konservatoriya.az

Siyavuş Kərimi – 65

Əziz və hörmətli Siyavuş müəllim!

Sizin Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixində və inkişafında özünəməxsus yeriniz var.

Mahir ifaçı, bəstəkar, pedaqoq, ictimai xadim kimi fəaliyyətiniz çox geniş və rəngarəndir.

Çoxaspektli və geniş yaradıcılıq fəaliyyətinə malik olan sənətkar kimi orijinal ideyalar müəllifisiniz.

Azərbaycan milli musiqisini daim qorumaq və onun bütün dünyada təbliğ etmək amalı ilə yaşayan yorulmaz vətənpərvərsiniz. Həmişə dərin bilik və peşəkarlıq nümayiş etdirən, milli ənənələrə ciddi və məsuliyyətlə yanaşan, sənəti və sənətkarı yüksək qiymətləndirən bir şəxs kimi hamıya örnəksiniz.

Azərbaycan Milli Konservatoriyanın təşkilində, kadr seçimində, təhsilin keyfiyyətə aparılmasında 20 ilə yaxın müddət ərzində bir rektor kimi zəhmətiniz misilsizdir.

Sevimli Siyavuş müəllim!

Bu müdriklik yaşınızda, 65 illik yubileyinizdə ən səmimi arzularımızı Sizə bildiririk. Sizə Azərbaycan Milli Konservatoriyasının kollektivi adından bundan sonrakı həyatınızda da möhkəm can sağlığı, yeni-yeni yaradıcılıq nailiyyətləri arzu edirik.

Azərbaycan Milli Konservatoriyasının professor - müəllim heyəti

TÜKƏNMƏZ ENERJİLİ SƏNƏTKARIMIZ

Hər bir yaradıcı sənətkarın milli musiqi mədəniyyətinin tarixində və inkişafında özünəməxsus yeri var. Azərbaycan musiqi mədəniyyətində belə sənətkarlardan biri də Respublikanın xalq artisti, professor, “Qızıl dərviş” mükafatı laureatı, “Şöhrət” ordenli, Azərbaycan Milli Konservatoriyasının rektoru Siyavuş Kərimidir. Çoxaspektli və geniş yaradıcılıq fəaliyyətinə malik olan Siyavuş Kərimi yüksək professionalizmi və orijinal ideyaları ilə seçilən bir musiqçidir. Bunu biz sənətkarın müxtəlif fəaliyyət sahələrində – ifaçılıq, bəstəkarlıq, elmi-pedaqoji, musiqi-ictimai aspektlərdə nümayiş etdirdiyi bir çox ciddi və mühüm vəzifələrin yerinə yetirilməsində görürük. O, daim axtarışda olan, yeniliyə cəhd edən, ən başlıcası isə Azərbaycan milli musiqisini durmadan qorumaq və təbliğ etmək amalı ilə çalışan yorulmaz patriotdur. Hansı sahədə və ya istiqamətdə çalışmasından asılı olmayaraq Siyavuş Kərimi hər zaman dərin bilik və peşəkarlıq nümayiş etdirən, milli ənənələrə ciddi və məsuliyyətlə yanaşan, sənətə və sənətkara yüksək qiymət verən ustad kimi çıxış edir.



XX əsrin 70-ci illərindən sənətə bir ifaçı kimi qədəm qoyan Siyavuş Kərimi tezlikdə korifey sənətkarların diqqətini özünə cəlb etmiş və yüksək professionalizmi, istedadı ilə böyük səhnəyə çıxmışdır. Həmin illər estrada səhnəsi, geniş auditoriya qarşısında çıxışlar, ifaçılıq fəaliyyəti Siyavuş Kəriminin birinci dərəcəli vəzifəsi və istəyi olmuşdur. Onu da qeyd etmək ki, Siyavuş Kərimi ixtisasca görkəmli Azərbaycan tarzan-pedaqoqu Əhsən Dadaşovun tar sinfini bitirsə də, bir çox alətlərdə sərbəst, məhərətlə ifa etməsi onu “orkestr-insan” adlandırmağa əsas verir.

Siyavuş Kəriminin müxtəlif alətlərdə – tardan əlavə saksofonda, udda, gitarada, fortepianoda çalmaq bacarığı onun hər zaman öyrənmək həvəsindən, çox şeylə dərinlən maraqlanmasından irəli gəlirdi. Belə bir tələbat onda hər bir aləti tanımaq, duymaq, dərk etmək ehtiyacından yaranıb. Siyavuş Kəriminin belə bir istedadı malik olmasını dahi musiqiçilər – Rəşid Behbudov, Rafiq Babayev, Polad Bülbüloğlu yüksək dəyərləndirmişlər.

Təsadüfi deyil ki, Siyavuş Kəriminin ifaçılıq təcrübəsi yaradıcılıq fəaliyyətinin sonrakı dövrlərində milli musiqi alətlərinin yenidən bərpası və təkmilləşdirilməsi sahəsində gördüyü işlərə, alətlər haqqında, onların quruluşu və ifaçılıq imkanlarının genişləndirilməsi, səslənməsinin daha da zənginləşdirilməsi üçün apardığı elmi-praktiki araşdırmalara təkan vermişdir.

Siyavuş Kərimi bir peşəkar ifaçı kimi müxtəlif kollektivlərdə var qüvvəsi ilə çalışmışdır: Rəşid Behbudovun Dövlət Mahnı Teatrında solist (1979-1980), “Aşıqlar” vokal-instrumental estrada ansamblında solist, aranjemançı və bədii rəhbər (1980-ci illər), Azərbaycan Dövlət Tele-Radiosunun estrada orkestrində bədii rəhbər olmuş

(1989-1992), “Cəngi” estrada-folklor qrupuna rəhbərlik etmişdir (1992-1995). Onun estrada-caz musiqisinin mükəmməl bilicisi kimi professional və istedadlı ifaçılıq fəaliyyəti bilavasitə sənətkarın bəstəkarlıq fəaliyyəti üçün də geniş imkanlar açır.

Belə ki, bir çox xalq və bəstəkar mahnılarının gözəl ifaçısı və aranjemançısı kimi tanınan Siyavuş Kərimi artıq XX əsrin sonlarından bir bəstəkar kimi də məşhurlaşır. Onun bu sahədə fəaliyyətini mahnı janrında, kinofilmlərə və teatr tamaşalarına yazdığı musiqisi ilə dəyərləndirmək olar.

Siyavuş Kərimi bəstəkarlıq fəaliyyətinə mahnı janrı ilə başlamışdır. Məhz mahnı janrı vasitəsilə bəstəkar öz fikir və düşüncələrini, hisslərini geniş kütləyə aydın dildə söyləyə bilmişdir. Bəstələdiyi mahnılar obrazlar aləminin müxtəlifliyi, lirik ifadəliliyi, melodik gözəlliyi, incəliyi, milli mənbələrə əsaslanması ilə tezliklə geniş dinləyici qəlbinə yol tapmış və sevilmişdir. Xüsusilə, lirik -məhəbbət mövzusunda yazılan mahnılar bəstəkarın musiqi aləmini, zərif poetik hisslərini, həmçinin, gərgin-dramatik emosiyalarını daha qabarıq göstərmişdir. (“Ömrümün istəyi”, “Səni rəyalarda axtaracağam”, “Sənsizləmişəm”, “Sənsizlik ağrısı”, “Gəl, gəl, gəl, gözəlim” və s.). Patriotik məzmunlu mahnılar vasitəsilə bəstəkar vətənə, doğma torpağa olan ehtiramını dərin pafosla ifadə edir (“Qarabağ”, “Şuşam mənim”, “Ana torpaq”, “Dinlə, dünya”, “Fəxr edir oğlunla” və s.). Müasir mövzulu mahnılarda isə bəstəkarın həyat, zaman, ətraf mühit haqqında fəlsəfi, bəşəri düşüncələri əksini tapır (“Ötüşür zaman”, “İllər”, “Təzadlar”, “Möcüzələr adası”, “Bayram axşamı” və s.). S.Kəriminin mahnı yaradıcılığının daha bir sahəsi – onun bəstələdiyi himn-mahnılardır ki, bunlar da ictimai-mədəni həyatda baş verən müəyyən hadisələrlə bağlı meydana gəlmişlər.

Siyavuş Kəriminin bəstələdiyi mahnılar özündə milli mənbələrlə müasir kütləvi mahnı janrının əsas əlamətlərinin, o cümlədən, caz və rok musiqinin sintezini və qarşılıqlı əlaqəsini daşıdığına görə Azərbaycan estrada musiqisinin inkişafı tarixində yeni mərhələni – etnocaz təmayülünü təşkil edir. Bu işdə də onun yüksək professionallığı təzahür edir.

Siyavuş Kərimi öz mahnılarını müasir Azərbaycan şairlərinin (Rəsul Rza, Cabir Novruz, İsmayıl Dadaşov, Səlim Həqqi, Nahid Hacızadə və b.) sözlərinə bəstə-ləmişdir. Məhz bu səbəbdən onun mahnılarında Azərbaycan dilinin oxuculuğu ilə milli musiqinin axıcılığı vəhdət təşkil edərək milli koloritin güclənməsinə imkan verir.

Beləliklə, XX əsrin sonlarından Azərbaycan estrada musiqisinə yeni nəfəs gətirən mahnıları ilə daxil olan Siyavuş Kərimi milli estrada janrının inkişafına öz töhfəsini verir. Lakin onun bəstəkarlıq fəaliyyəti bununla bitmir. Onun 30-a yaxın bədii və sənədli filmlərə, 10-dan artıq teatr tamaşalarına yazdığı musiqi, həqiqətən yüksək bədii dəyərə malikdir. Bəstəkarın fikrincə, musiqi bəstələmək – onun öz işinə olan sevgisindən irəli gəlir. Sənətkar sevgisini və qəlbinə bu yolla – musiqi bəstələməklə açmağı vacib hesab edir.

Bəstəkarlıq fəaliyyəti ilə yanaşı, musiqiçidən xüsusi bədii zövq və zəngin təcrübə tələb edən xalq musiqisi nümunələrinin işləməsi S.Kəriminin yaradıcılığında mühüm yer tutur. Bəstəkarın xalq mahnı işləmələrində onun milli musiqiyə həssas, məsuliyyətli və professional münasibəti öz əksini tapır. Belə ki, işləmələrdə S.Kəriminin hər bir xalq musiqi nümunəsinə hədsiz duyğu, sevgi ilə yanaşması, milli musiqi dilinin incəliklərinə dərindən bələd olaraq onlara yaradıcı münasibəti özünü aydın göstərir.

Siyavuş Kəriminin bir ifaçı kimi xalq mahnı nümunələrini bilavasitə fortepianoda improvizasiya şəklində öz təfsirində ifa edir.

Maraqlıdır ki, S.Kəriminin yaradıcılığında bəstəkar və folklor arasındakı “dia-loq” bir neçə aspektdə özünü göstərir: birincisi, onun folklorşünaslıq fəaliyyətidir ki, bunun da nəticəsi kimi iki cildlik “Azərbaycan xalq mahnıları” toplusunun (2005) ha-zırlanıb çap olunmasıdır. Toplunun əlamətdar cəhəti – bundan öncə çap olunmuş xalq mahnı məcmuələrində nota alınmış xalq mahnı nümunələrinin yenidən redaktə olun-ması və ilk dəfə olaraq “Sarı gəlin” xalq mahnısının bura daxil edilməsindən ibarətdir. İkincisi vacib cəhət isə xalq mahnılarının özündə topladığı bədii vasitələr əsasında işlənərək nota alınmasıdır.

Şübhəsiz, xalq mahnı yaradıcılığına olan bütün bu yanaşmalar qarşılıqlı əlaqədə-dir. Belə ki, Siyavuş Kəriminin folklorla münasibətində onun bəstəkarlıq, ifaçılıq və aranjemançılıq qabiliyyəti qovuşaraq vəhdət təşkil edir. Siyavuş Kəriminin xalq mah-nı işləmələri həm səs və fortepiano üçün (“Sarı gəlin”, “Laçın”, “Qubanın ağ alması”, “Küçələrə su səpmişəm”, “Girdim yarın bağçasına”, “Elə demə zalım yar”, “Qara tel-lər”, “Dilbərim”), həm də solist və Norveçin “Skruk” xoru üçün (“Ay bəri bax”, “La-çın”, “Bana-bana gəl” və özünün bəstəsi olan “Ömrümün istəyi”) nəzərdə tutulmuş-dur. Hər iki halda bəstəkar işləmələrində xalq mahnılarının təkrarsız melodiylarına, məqam əsasına, kadans quruluşuna xələl gətirmədən, onların sadəliyi, eyni zamanda, orijinallığını və milli özəlliyini qoruyub-saxlamışdır. Lakin birincidən fərqli olaraq ikinci halda sintez problemləri önə çəkilməmişdir. Belə ki, Azərbaycan-Norveç layihəsin-də səslənən Azərbaycan xalq mahnısında milli dildə oxuyan solistlə Norveç dilində oxuyan xorun ifasının uzlaşdırılması mümkündür. Bu uzlaşma nəticəsində milli və qeyri-milli musiqi ənənələrinin sintezindən yaranan orijinal üslubun yaranması xalq mahnı işləmələrinin əsas maraqlı cəhətlərindən biri kimi çıxış edir.

Qeyd etməliyik ki, məhz Siyavuş Kəriminin və Qalib Həsən Məmmədovun tə-şəbbüsü ilə Azərbaycan və Norveç musiqiçilərinin birgə əməkdaşlığı və təşkilatçılığı əsasında 2001-ci ildə həyata keçirilən “Bizim gəldiyimiz ölkə” adlı irihəcmli layihə iki ölkə arasında musiqi əlaqələrinin gerçəkləşdiyi ilk addımlardan biri olmuşdur. Bundan təkan alaraq sonrakı illərdə Azərbaycan – Latın Amerikas musiqiçilərinin birgə hazır-ladıqları “Salam-Hola” layihəsinin həyata keçməsi mümkündür. Bütün bu layihələrin hazırlanmasında əsas məqsəd bir tərəfdən, ölkələrarası və sivilizasiyalararası musiqi-mədəni əlaqələrinin daha da genişlənməsindən, digər tərəfdən, Azərbaycan musiqisini dünya musiqi məkanına tanıtılması və təbliğ edilməsindən ibarət idi. Bu işdə də Siya-vuş Kəriminin təşkilatçılığı və bilavasitə iştirakı mühüm əhəmiyyət kəsb edirdi.

Yaradıcılıq fəaliyyətinin hansı sahəsində çalışmasından asılı olmayaraq Siyavuş Kərimi hər zaman xalq musiqisinin, muğamlarımızın alovlu təbliğatçısı kimi çıxış edir. Onun çoxtərəfli, dinamik fəaliyyətinin təməl daşı da elə milli musiqimizdir. Sə-nətkarın fikrincə, məhz təbliğat nəticəsində “bütün dünyada Azərbaycan musiqisinə maraq artmışdır... Xüsusilə, Azərbaycan müstəqillik əldə etdikdən sonra ümummilli lider Heydər Əliyevin, sonra isə Azərbaycan prezidenti İlham Əliyevin düzgün mədə-ni siyasəti, həmçinin Heydər Əliyev Fondunun və onun rəhbəri birinci vitse-prezident Mehriban xanım Əliyevanın fəaliyyəti hesabına Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tez templə inkişaf etməyə və düzgün təbliğ olunmağa başlamışdır”.

Hər zaman musiqi yaradıcılığını öndə tutan S.Kərimi təhsil sisteminə də dərin-dən bağlıdır. Müsahibələrinin birində “Təhsil mənim üçün həyatımı həsr etməyə hazır olduğum səhədir” – deyən sənətkar artıq 20 ilə yaxındır ki, özünü milli musiqinin tədrisi işinə, təhsil sisteminə həsr edir və bundan sonra da həsr etməyə hazır olduğunu qeyd edir.

2001-ci ildən Azərbaycan Milli Konservatoriyasına rəhbərlik etdiyi müddət ərzində Siyavuş Kərimi bir çox mühüm layihələrə imza atmışdır. Burada təkcə Beynəlxalq “Muğam aləmi” festivalının keçirilməsini qeyd etmək kifayətdir. 2009-cu ildən start götürən bu festivalın aparıcı təşkilatçılarından biri kimi Siyavuş Kərimi başda olmaqla Azərbaycan Milli Konservatoriyası fəal iştirak edir. Demək olar ki, Siyavuş Kəriminin bacarıqlı təşkilatçılıq qabiliyyəti sayəsində Milli Konservatoriyada Azərbaycan milli musiqisinin ən parlaq simaları cəmləşmişdir. Hər bir səhədə professionalizmi üstün tutan Siyavuş Kərimi təhsildə də, yaradıcılıq fəaliyyətində də hər zaman peşəkarlıq göstərməyi tövsiyə edir. Biz də bu yubiley ilində tükənməz enerjili sənətkara həmişə yüksəkdə olmağı və professionalizmini uca tutmağı arzulayırıq.

Akif Quliyev

*Əməkdar incəsənət xadimi,
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor*

SİYAVUŞ KƏRİMİNİN TEATR TAMAŞALARINA MUSIQISI

Siyavuş Kəriminin yaradıcılığı janr müxtəlifliyinə görə olduqca böyük maraq kəsb edir. Bəstəkar bir çox beynəlxalq miqyaslı layihələrin, genişekranlı filmlərin, 9 seriyalı “Heydər Əliyev” televiziya filminin, 2 animasiya filminin, gözəl mahnıların və teatr tamaşalarına yazılan musiqinin müəllifidir. Teatr tamaşalarına yazılan musiqi Siyavuş Kəriminin bütün yaradıcılığı boyu izlənən qırmızı xətt kimi diqqəti çəkir.

Bildiyimiz kimi teatr musiqisi digər musiqi janrlarından fərqli xüsusiyyətlərə malikdir. Burada musiqi tamaşanın ən əhəmiyyətli dramaturji funksiyalarından birini yerinə yetirir və bu musiqi sırf teatral xarakter daşımalıdır. Təbii ki, bu mürəkkəb janrda çalışmaq, onun bütün qanunauyğunluqlarına riayət etmək və ən əsası da bir-birinin ardınca müxtəlif teatr tamaşasına yüksək səviyyəli musiqi bəstələmək heç də asan məsələ deyil. Bu sahə Siyavuş müəllimin bütün yaradıcılığını əhatə edir, yaradıcılığının ayrılmaz hissəsinə çevrilir. Onun teatr musiqisi epizodik xarakter daşımır. Tamaşaçıya musiqi vasitəsilə hər bir obrazın psixoloji portreti dəqiqliklə çatdırılır.

S.Kəriminin yaradıcılığında üslub müxtəlifliyi, janr genişliyi diqqəti cəlb edir. O, müxtəlif teatrlarla çalışmışdır və indi də çalışmaqdadır. Bu fəaliyyət hələ ötən əsrin 80-ci illərindən başlamışdır. O illərdə bəstəkar Abdulla Şaiq adına Azərbaycan Dövlət Kukla Teatrı üçün “Məlikməmməd” tamaşasına musiqi bəstələyir. Daha sonra Səməd Vurğun adına Azərbaycan Dövlət Akademik Rus Dram Teatrında “Kəpənəklər”, “Fərhəd və Şirin”, Teatr Xadimləri İttifaqında 2008-ci il oktyabrın 1-də premyerası baş tutan “Afinalı Timon” tamaşası səhnələşdirilmişdir. Onu da qeyd etmək ki, bu pyes V.Şekspirin dramları arasında səhnə tərtibatı baxımından ən mürəkkəbidir. Klassik səhnənin şərtləri baxımından qeyri-ənənəvi sayılan bu əsər olduqca unikal materiala malikdir. Tamaşanın rejissoru xalq artisti Azər Paşa Nemətovdur.

2012-ci il iyun ayının 8-də Azərbaycan dramaturgiyasının banisi M.F.Axundzadənin 200 illik yubileyi münasibətilə ədibin “Hekayəti Molla İbrahimxəlil Kimyagər” (libretto müəllifi Əjdər Ol) tamaşası təqdim olundu. Tamaşa Azərbaycan Respublikası Mədəniyyət və Turizm Nazirliyinin keçirdiyi “Sərgüzəşti-Mirzə Fətəli Axundzadə” Milli Teatr Festivalı çərçivəsində Akademik Milli Dram Teatrında göstərilmişdir (quruluşçu rejissor əməkdar incəsənət xadimi Bəhram Osmanovdur). “Kimyagər” tamaşasına yazdığı musiqiyə görə Siyavuş Kərimi 2013-cü ildə “Zirvə” mükafatına layiq görülmüşdür.

2014-cü il yanvar ayının 8-də isə Azərbaycan Dövlət Gənc Tamaşaçıları Teatrında Siyavuş müəllimin musiqi müəllifi olduğu daha bir maraqlı əsər – Əli Əmirlinin “Hasarın o üzü” pyesi tamaşaya qoyulur. Tamaşa maraqlı süjet xətti ilə diqqəti cəlb edir: burada bir ailə daxilində dinə ikili münasibət, insan mənəviyyəti, əxlaq prinsipləri, milli mentalitet və cəmiyyətin bu dəyərlərə münasibəti bütün kəskinliyi ilə, bədii obrazlar vasitəsilə önə çıxır. (Tamaşanın quruluşçu rejissoru Bəhram Osmanov, quruluşçu rəssamı İsmayıl Məmmədovdur).

Siyavuş Kəriminin müxtəlif teatrlarla işbirliyini qeyd etməklə yanaşı deməliyik ki, onun Azərbaycan Dövlət Akademik Milli Dram Teatrı ilə əməkdaşlığı olduqca səmərəlidir. Burada dünya və Azərbaycan klassik dramaturqların əsərləri – onlardan M.F.Axundzadənin “Lənkəran xanın vəzir”, C.Məmmədquluzadənin “Dəli yığınca-

ği”, Hüseyn Cavidin “Afət”, C.Cabbarlının “Almaz”, “Yaşar”, B. Vahabzadənin “Cəzasız günah”, V.Şekspirin “Hamlet” tamaşalarını sadlaya bilərik. Onu da qeyd edək ki, “Hamlet” tamaşasına görə 2003-cü ildə Siyavuş müəllim “Qızıl Dərviş” mükafatına layiq görülmüşdür. Daha sonra Artur Millerin “Körpüdən mənzərə” pyesi, həmçinin də müasir dramaturqlardan Hüseynbala Mirələmovun “Xəcalət” povesti, Elçinin “Poçt şöbəsində xəyal” traqikomediyası, Əli Əmirlinin “Şah Qacar”, “Mesenat”, “Ah, bu uzun sevda yolu”, türk dramaturqu Tuncər Cücənoğlunun “Uçqun”, Yuri Polyakovun “Sinif uşaqları” dramlarına musiqini qeyd etmək olar.

Bəstəkar istər klassik, istərsə də müasir dramların məzmununu, dramaturji üslubunu, obraz ardıcılığını, teatrallığını yüksək bacarıqla açma bilmişdir. Müəllifin və rejissorun ideyasını və məqsədini ifadə etmək üçün bəstəkardan xüsusi professionallıq, yaradıcı münasibət və istedad tələb edir. Bütün bu xüsusiyyətlər Siyavuş müəllimdə cəmləşir desək heç də yanılmırıq, çünki, bəstəkar musiqi vasitəsilə həm əsərin ideyasını çatdırmaqla, həmçinin də müasir zamanın tələblərinə tam cavab verir. De-diklərimizin təsdiqi kimi yazıçı-dramaturq Hüseynbala Mirələmovun eyniadlı əsəri əsasında yazılan “Xəcalət” dram tamaşasını qeyd etmək lazımdır. Bu tamaşa hər birimizin ürək ağrısı olan Qarabağ hadisələrindən bəhs edir. Əsərin münəqişəsini Vətən və Murad arasındakı mövqe və baxış fərqi təşkil edir. Görən kimdir haqlı? Qarabağ savaşında canını qurban verməyə hazır olan, lakin yoxsulluq içində yaşayan, xəstə qızına dərman belə ala bilməyən Vətənmi? Yoxsa bu savaşın hesabına varlanan, pula görə mənəvi dəyərlərindən üz çevirməyə hazır olan Muradmı? Tamaşanın sonunadək izləyici bu suallara cavab tapmağa çalışır. Tamaşanın musiqisi o qədər dərin fəlsəfi məna daşıyır ki, izləyiciyə hadisələrin bütün ağırlığını və ağrısını yaşamağa məcbur edir. Sonda səslənən “Qarabağ” mahnısı isə faciəvi tələlərin nisgilliyi kimi səslənir. Bu mahnını xalq artisti Azər Zeynalovun ifasında eşidirik. Siyavuş müəllimin sırf dram tamaşalara yazdığı musiqi o qədər gözəl və yaddaqalan melodiyası ilə seçilir və tamaşadan sonra da müstəqil bir əsər kimi ifa olunur. Məsələn bu tamaşadan “Qarabağ” mahnısı kimi.

Bir dram tamaşasını da xüsusilə vurğulamaq istərdik ki, o da Əli Əmirlinin Mikayıl Müşfiqin nakam həyat yoluna, yarımçıq qalmış yaradıcılığına, məhv edilmiş məhəbbətinə həsr olunmuş, şairin 110 illik yubileyi münasibətilə 2018-ci il iyunun 30-da premyerası baş tutan “Ah, bu uzun sevda yolu” iki hissəli tale dramıdır. Tamaşa xalqımızın heç bir zaman unutmayacağı qanlı-qadalı repressiya illərinin təzahürü kimi maraqla izlənilir. Tamaşada yalnız M.Müşfiqin nakam taleyi əks olunsa da, əslində, bu repressiyaya məruz qalmış minlərlə insanın məhv edilmiş həyatı gözümüz önündə canlanır.

*O gün ki, hicrana uğradı yolum,
Qırıldı qanadım, qırıldı qolum
Fələkdən bac verib, bac alan könlüm,
İndi uşaq kimi ağlar səninçün*

Bəstəkarın teatr musiqi yaradıcılığı yalnız dram teatr üçün yazılan əsərlərlə məhdudlaşsaydı belə bu əsərlərin musiqi dəyəri onların Azərbaycan musiqi tarixinə daxil olub onu zənginləşdirməsinə yetərdi.

Cəmilə Mirzəyeva
Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

SİYAVUŞ KƏRİMİNİN BEYNƏLXALQ MUSIQİ LAYİHƏLƏRİ

Azərbaycan xalqı musiqi mədəniyyətimizin inkişafında böyük xidmətləri olmuş istedadlı sənətkarlardan biri, Azərbaycan Milli Konservatoriyasının rektoru, bəstəkar, xalq artisti, professor, “Şöhrət” ordenli Siyavuş Kərimidir. 2019-cu il noyabrın 9-da sənətkarın 65 yaşı tamam oldu. Siyavuş Kərimi 65 ildir ki, Azərbaycan incəsənəti üçün yorulmadan çalışır. Onun yaradıcılığına nəzər saldıqda gündəlik həyatımızı əhatə edən, aktual problemlərlə səsləşən bir yol olduğunu müşahidə edirik. Geniş erudi-siya, müasir dünya incəsənətində baş verən proseslərə qarşı daimi maraq və diqqət, milli ənənələrə hörmətlə yanaşma – bu xüsusiyyətlər bəstəkarın yaradıcı simasına xas olaraq onun bədii kredosunu formalaşdırmışdır. Bəstəkar xalq musiqisinə, vətənpərvərlik və digər mövzulara müraciət edərək bütün bu həmahəng məsələlərə fikrini məhz öz musiqisi, həm də təşkilatçılığı ilə bildirir. Siyavuş müəllim sənətində və üslubunda mövqeyini səmimiyyətlə və sərbəst ifadə edən bir insandır. Hal-hazırda bəstəkar günün tələblərinə cavab verən, süjet aktuallığı ilə fərqlənən, milli koloriti özündə ehtiva edən əsərlər yaradaraq musiqi mədəniyyətimizə öz layiqli töhfələrini verir.

Ötən əsrin 70-ci illərindən müstəqil yaradıcılıq yoluna qədəm qoyan Siyavuş Kəriminin professional bəstəkarlıq fəaliyyəti üç istiqamətdə inkişaf etmişdir: mahnı janrında bəstələr və aranjeman; teatr musiqisi; kino musiqisi. Siyavuş Kərimi eyni zamanda çağdaş musiqi tariximizdə beynəlxalq miqyaslı bir çox layihələrin müəllifi kimi tanınır. 2001-ci ildə Azərbaycan-Norveç, 2002-ci ildə Azərbaycan-Cənubi Amerika musiqi layihələri onun rəhbərliyi altında uğurla gerçəkləşib.

Belə layihələrdən biri Latin Amerikası və Azərbaycan musiqiçilərinin xalq artisti Siyavuş Kəriminin rəhbərliyi ilə əsas 2002-ci ildə qoyulan birgə fəaliyyəti elə həmin ildə Bakıda keçirilmiş konsertlə başlamışdır. Siyavuş Kəriminin “Trans Atlantik Non Stop” layihəsi əsasında gerçəkləşən konsertdə Azərbaycan tərəfdən Elçin Həşimov, Elnur Əhmədov, Şirzad Fətəliyev, Kamran Kərimovla yanaşı Siyavuş Kərimi özü də çıxış etmişdir (6). Həmin konsertdən sonra “Altiplano” qrupunun ifası Rafiq Babayev adına səsyazma studiyasında lentə alınmış, 2002-2006-cı illərdə həmin studiyada sintez üçün işlənib hazırlanmışdır. Bu müddət ərzində Azərbaycanın aparıcı musiqiçilərindən Arif Babayev, Ağaxan Abdullayev, Alim Qasımov, Polad Bülbüloğlu, Zabit Nəbizadə, Aygün Bayramova, Nazpəri Dostəliyevə, Lalə Məmmədova, eləcə də instrumental ifaçılardan Elçin Həşimov, Elnur Əhmədov, Şirzad Fətəliyev, Elşad Abdurəhimovun ifaları lentə alınmışdır.

İlk dəfə 2002-ci Azərbaycanda gerçəkləşən bu layihə sonradan İsveçin paytaxtı Stokholmda da təqdim olunub. Əldə olunmuş musiqi nümrələri 2007-ci ildə Norveçin “KIRKELIS KULTURVERSKTED” şirkəti ilə bağlanmış müqaviləyə əsasən, həmin il “TRANS ATLANTIC NON-STOP” markası adı altında hazırlanmış alboma daxil edilmiş və 2007-ci ilin aprel ayında Moskvanın “Dünya albomları” musiqi onluğuna daxil olmuşdur. Sonrakı illərdə Avropa dinləyicilərinin marağını qazanmaqla, albom olaraq satış göstəricilərinə görə özünü doğruldan “Trans atlantic non-stop” Azərbaycan musiqisinin dünya dinləyicisinə aydın şəkildə çatdırılması və təbliğində əhəmiyyətli layihələrdən biri olmuşdur.

Daha bir layihə Siyavuş Kəriminin Azərbaycan və Cənubi Amerikanın musiqiçilərinin “Altiplano” qrupu ilə birgə hazırladıqları “Salam-Hola” layihəsidir. 11 mart 2011-ci ildə Heydər Əliyev Sarayında Mədəniyyət və Turizm Nazirliyinin və Azərbaycan Milli Konservatoriyasının təşkilatçılığı ilə reallaşan konsertdə Ekvadordan olan “Altiplano” musiqi qrupu ilə Azərbaycan musiqiçilərinin birgə ifa etdikləri sintez musiqi böyük əks-səda doğurmuşdur. Burada iştirak edən “Altiplano” qrupunun tanınmış üzvlərindən Oscar Velasquez, Fernando Villabianca, Mauricio Vicencio, Stalin Gonzales, Azərbaycan musiqiçilərindən Siyavuş Kərimi, Elçin Həşimov, Elnur Əhmədov, Şirzad Fətəliyev, Kamran Kərimov, Mənsüm İbrahimov, Aygün Bayramova, Zabit Nəbizadə gənc və istedadlı muğam ifaçıları ilə - Bəyimxanım Mirzəyeva, Təyyar Bayramov, Vəfa Orucova, İlkin Əhmədov, Güllü Muradova, Ehtiram Hüseynov və başqaları ilə birlikdə çox maraqlı bir layihə ilə çıxış edərək Azərbaycan mədəniyyətini yüksək səviyyədə təmsil etmişdirlər (7).

Daha bir söhbət açacağımız layihə Azərbaycan-Norveç mədəni əlaqələri haqqındadır. Skandinaviya yarımadasında yerləşən Norveçlə Azərbaycan arasında uzaq məsafənin olmasına baxmayaraq, bu ölkələri yaxınlaşdıran sıx tarixi, mədəni bağlar var. Ötən əsrin 80-ci illərində ölkəmizə səfər edən məşhur norveçli səyyah və alimi Tur Heyerdal Qobustanda olarkən bu məkanın Norveçin tarixi ilə bağlılığını aşkara çıxartmışdır. Səyyahın apardığı araşdırmalar nəticəsində gəldiyi qənaətə görə, norveçlilərin əcdadları olan vikinq tayfaları vaxtilə (eramızdan əvvəl II-I əsrlərdə) məhz Qafqazdan, Azərbaycandan çıxaraq Skandinaviyaya gedib çıxmış insanlar olublar. Heyerdal Qobustandakı qayaüstü rəsmlərin əynisinin Norveçdə də olduğunu önə çəkərək bu rəsmlərin iki ölkə arasında tarixi bağların nümunəsi olduğunu bildirmişdi (1, s.14). Azərbaycan-Norveç mədəni əlaqələrinin tarixinə nəzər saldıqda, bu münasibətlərin hələ sovet quruluşu dövründən mövcud olduğunu görmək olar. 1964-cü ildə Norveç dirijoru Odd Qryunnerin Bakıda konserti, 1971-ci ildə Azərbaycan musiqiçilərinin Norveçdə konsert çıxışları, 1986-cı ildə Norveç bəstəkarlarının respublikadakı çıxışları musiqi sahəsində əlaqələrin inkişafına başlıca səbəb oldu. Norveç Krallığı Azərbaycan Respublikasını müstəqilliyini bərpa etdikdən sonra tanıyıb. Hərtərəfli diplomatik əlaqələr 1992-ci ilin iyun ayından yaradılıb. Azərbaycan-Norveç musiqi əlaqələrinin inkişafında iki ölkə musiqiçiləri tərəfindən təşkil olunan beynəlxalq musiqi layihələrinin böyük əhəmiyyəti vardır. Bu layihələr müxtəlif səpkili olub, öz əhatə dairəsinə və mahiyyətinə görə fərqlənir. Belə layihə müəlliflərindən biri yenə də xalq artisti, professor Siyavuş Kərimiyə məxsusdur.

Siyavuş Kərimi Norveç musiqiçiləri ilə Azərbaycan musiqiçilərinin birgə əməkdaşlığı əsasında ərsəyə gələn layihənin ilk təşəbbüskarı və təşkilatçısı olmuşdur. Bu layihə Norveçin “Skruk” xoru və azərbaycanlı musiqiçilərin birgə təşkilatçılığı ilə həyata keçirilmiş “The land we come from” (“Bizim gəldiyimiz ölkə”) layihəsidir. Layihə səyyah və alim Tur Heyerdalın Azərbaycanla Norveç tarixi əlaqələrinin üzə çıxarılmasına xidmət edən ekspedisiyaların əks-sədası kimi meydana gəlmişdir. Layihənin musiqi tərtibatçısı, koordinatoru və aranjemançıları Siyavuş Kərimi və Norveçdə yaşayan azərbaycanlı bəstəkar Qalib Həsən Məmmədovdur. “Skruk” xoru (Sunnmore Kristelege Ungdomskor Koret – Sünmör Xristian Gənclər Xoru) Norveçin ən məşhur xor ansamblıdır. Bu xorun bədii rəhbəri Per Oddvar Hildredir (3, s.14).

Beləliklə, Siyavuş Kərimi Azərbaycan və Norveç xalqlarının musiqi sahəsində əməkdaşlığının məhsulu kimi 1996-cı ildə “Bizim gəldiyimiz ölkə” adlı ilk kompakt diskini hazırlayıb geniş musiqi ictimaiyyətinə təqdim etmişdir. Layihənin birinci hissəsi Rafiq Babayev adına yaradıcılıq studiyasında, 2-ci hissəsi isə xorla birgə Norveçdə yazılmışdır. “Landet vi kommer fra” SKRUK, Brilliant, İlqar Muradov – Musikk fra Azerbaydsjan” adlı CD alboma “Skruk” xorunun müşayiəti ilə aşağıdakı musiqi nümunələri daxildir: xalq mahnıları – “Ay bəri bax”, “Laçın”, “Süsən-sünbül”, “Sarı gəlin”, “Çal-oyna”, “Aman nənə”, “Bana-bana gəl”, Siyavuş Kəriminin “Ömrümün istəyi”, Qalib Həsən Məmmədovun “Laylay” və “Sənsiz olan” mahnıları, “Bayatı-Şiraz” təsnifi. Burada Siyavuş Kərimi xalq mahnılarını solist və xor üçün işləmişdir və Azərbaycan dilində mahnıların melodiyasını ifa edən solistlə Norveç dilində oxuyan xorun ifasının sintezini çox gözəl yaratmağa qadir olmuşdur. Belə ki, solist və xorun müxtəlif dillərdə oxumasına baxmayaraq məhz ifaçıların peşəkarlığı nəticəsində maraqlı bir sintez meydana gəlmişdir (3, s.15).

Məlumat kitabçasında musiqi nömrələrinin işlənməsi bölməsində “Ay bəri bax”, “Bana-bana gəl” və “Ömrümün istəyi” mahnılarının Siyavuş Kərimi tərəfindən aranjiman olunduğu qeyd olunub. Digər 7 nömrənin aranjimanı isə Qalib Həsən Məmmədova məxsusdur (3, s.16). CD-dəki musiqi nümunələrinin musiqi tərtibatında Azərbaycan milli alətlərindən istifadə edilmişdir. Udda və tərda Siyavuş Kərimi, saz, tütək və balabanda Həsən-ağa Sadıqov, qarmon, nağara və qoşanağarada Elşən Sadıqov, “Sənsiz olan” musiqi nömrəsində kamançada Şəfiqə Eyvazova və “Ömrümün istəyi” nömrəsində isə Ədalət Vəzirov ifa etmişlər. Solo partiyaların ifaçıları isə müğənnilər Brilyant Dadaşova və İlqar Muradov, solo bassvokal ifaçısı isə Norveçli Bjorn Holum olmuşlar (3, s.18).

Bu haqda Norveç mətbuatında davamlı yazılar dərc olunmuşdur. Qəzetlərdən birində “Klanger fra Kaukasus” (“Qafqazdan vokallar”) adlı məqalədə yazılır: “Dünən axşam dirijor Per Oddvar Hildrenin rəhbərliyi ilə SKRUK və Azərbaycandan olan musiqiçi və müğənnilər Molde kilsəsində konsert verdilər. Xor son CD diskləri olan “Landet vi kommer fra”-dan (Bizim gəldiyimiz ölkə) mahnılar təqdim etdi. SKRUK-la olan kilsə konsertləri Molde jazzda düzənli olaraq davam etməyə başladı” (4, s.9).



Daha bir mətbu orqanında müəllifi Johs Brandtzæg olan “Vakkert og spennende” (“Gözəl və maraqlı”) adlı məqalədə isə deyilir ki: “400 nəfərə yaxın insan SKRUK və Azərbaycandan gələr müğənni və musiqiçilərə qulaq asmaq üçün Steinkjer kilsəsinə gedərək xoş anlar yaşadılar. Konsert ənənəvi SKRUK mahnısı olan “Han er oppstanten” (O dirilir) ilə başladı. Əslində bu mahnı Afrika mahnısıdır və sonralar Norveç kilsə mahnıları sırasına daxil olmuşdur. Daha sonra biz Azərbaycan musiqi ənənəsi ilə birləşmiş ilk musiqini dinlədik. Azərbaycandan gələn musiqiçilərdən biri olan Siyavuş Kəriminin yeni il mahnısı olan “Guds son er komen” (Tanrının oğlu gəldi) səsləndi. Sonra isə bizə tamamilə yad olan alətlərlə birlikdə azərbaycanlı musiqiçilər səhnəyə gəldi. Lakin bu alətlər bizim tanıdığımız gitara, skripka və balalaykadan heç də çox fərqli deyildi. Konsertin əsl cazibədarlığı isə 2 mədəniyyətin bir-birinə qarışması idi. Azərbaycan musiqisinin xarakterik xüsusiyyətlərindən biri də bir melodiya da çoxlu tonların olmasıdır. Xor mahnını açıq bir şəkildə Norveç dilində səsləndirir və ona naxışlar vururdu, bu isə mahnını daha da əvəzedilməz edirdi” (5, s.4). Konsert daha sonra İnderoy, Skatval, Namsos və Levangerdə də keçirilmişdi.

Beləliklə, artıq neçə illərdir incəsənət ustalarımız Norveçin paytaxtı Oslo və digər şəhərlərində “SKRUK” xoru ilə birgə konsert proqramlarında çıxış edərək Azərbaycan incəsənətini, milli musiqi nümunələrimizi layiqincə təbliğ edirlər. Per Oddvar Hildre bu gün də Azərbaycan Milli Konservatoriyası ilə sıx əməkdaşlıq edir. Siyavuş Kəriminin döyəti ilə tez-tez Bakıya səfər edir, konsert və ustad dərslər verir. Onu da qeyd edək ki, Per Oddvar Hildre Azərbaycan Milli Konservatoriyasının fəxri doktoru seçilmişdir.

2016-cı ildə AMK-da Norveçin Azərbaycandakı səfiri ilə görüş keçirildi. AMK ilə Norveç arasında təhsil müəssisələrində davamlı tədbirlər, konfrans və müştərək layihələrin keçirilməsi müzakirə olunmuşdur. Eləcə də 16 sentyabr 2016-cı il tarixində Azərbaycan Milli Konservatoriyasında “Olso” Kamera ansamblının konserti keçirilmişdir. Olso Filarmoniyasının solo qoboy ifaçısı David Friedmann STRUNKun bədii rəhbərliyi ilə fəaliyyət göstərən ansambl bir çox ölkələrdə çıxışlar etmiş, bir sıra festivallarda heyratamiz ifası ilə dinləyicilərin sevgisini qazanmışdır. Qeyd edək ki, AMK-da keçirilən tədbirdə də ansambl maraqlı musiqi proqramı ilə çıxış etmişdir. Burada Karl Reinecke, Xəyyam Mirzəzadə, Emil Hartmann və Edvard Qrigin əsərləri ifa olunmuşdur (8). Əlbəttə bütün bunlar iki ölkə arasında musiqi əlaqələrinin və təcrübə mübadiləsi sahələrinin genişləndirilməsindən xəbər verir.

Bu gün Siyavuş Kəriminin rəhbərliyi altında Milli Konservatoriyada milli musiqi mədəniyyətinin öyrənilməsinə, tədqiqinə, qorunmasına, inkişafına, eləcə də dünyaya integrasiyasına mühüm əhəmiyyət verilir. AMK ilə digər dünya ölkələri arasında təhsil müəssisələrində davamlı tədbirlər, konfrans və müştərək layihələrin keçirilməsi nəzərdə tutulan işlər sırasındadır. Yaradıcılığının kamillik dövrünü yaşayan sənətkar yüksək peşəkarlıq prinsiplərinə sadıq qalaraq milli musiqi mədəniyyətimizin tərəqqisi naminə yorulmadan çalışır. Siyavuş Kəriminin yaradıcılıq və fəaliyyətinin çoxşaxəliliyi, dolğunluğu, məzmunu, səmimiyyəti, fəaliyyətinin müxtəlif sahələri arasındakı sıx qarşılıqlı əlaqə onu bizə Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin dəyərli simalarından biri kimi tanıtdırır və gələcək nəsillərə də məhz belə tanıtdıracaq.

ƏDƏBİYYAT:

Azərbaycan dilində:

1. Azərbaycanın dəfinəsi onun nefti deyil, musiqisidir. // “İncəsənət” qəzeti, dekabr 1997, s.14
2. Ömərov V. Azərbaycan-Norveç mədəni əlaqələri. // “Səs” qəzeti, 13 sentyabr, 2013, s. 15
3. Hacılı Ü.T. Azərbaycan-Norveç musiqi əlaqələri. sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru elmi dərəcəsi almaq üçün təqdim olunmuş dissertasiyanın avtoreferatı. B.: 2016, 25 s.

Xarici dillərdə:

4. Sunnmorsposten. “Klanger fra Kaukasus” (“Qafqazdan vokallar”). Trisdag 8 april 1997, səh.9
5. Johs. Brandtzæg. “Vakkert og spennende”(“Gözəl və maraqlı”). Tysdag 4 august 1998, səh.4

Saytoqrafiya:

6. Azərbaycan-Norveç musiqisinin sintezi. // “Mədəniyyət” qəzeti 02-07-2010
URL:<http://medeniyyet.az/page/news/13309/AzerbaijanNorvec-musiqisinin-sintezi.html?lang=ru>
7. Azərbaycan və Latın Amerika musiqiçiləri bir səhnədə. // Lent.az saytı. 27 yanvar 2011
URL:<https://m.lent.az/news/54477>
8. “Olso” Kamera ansamblının konserti. Sentyabr 16, 2016.
URL:<http://conservatory.edu.az/olso-kamera-ansamblinin-konserti/>

Jalə Qulamova

AMK-nın elmi katibi,

sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Фазиля РАГИМОВА

Диссертант АНК, заслуженная артистка Азербайджана
Адрес: Баку, Алескера Алекперов 7
Email: vip.rahimova75@mail.ru

Улькяр АЛИЕВА

Доктор искусствоведения, профессор АНК
Адрес: Баку, Алескера Алекперов 7
Email: ula.aliyeva17@gmail.com

ИСТОРИЯ И ХРОНОЛОГИЯ РАЗВИТИЯ АРФЫ

Резюме: В статье раскрываются инструментальный аспект музыкальной культуры древних цивилизаций Ближнего Востока в ракурсе представленного исследования. На основе анализа известного научного труда К.Закса «История музыкальных инструментов» авторы выдвигают свои суждения и выводы по истории развития арфы.

Ключевые слова: арфа, ченг, классификация, органология, Курт Закс, древние цивилизации

Первая хронология древних музыкальных инструментов была проведена Куртом Заксом в фундаментальном труде «История музыкальных инструментов» [8, с.68]. Следует отметить, что труды К.Закса, к сожалению, до сих пор не переведены на азербайджанский, турецкий и русский языки. Поэтому хронология или синопсис (по К.Заксу) древних музыкальных инструментов приводится в оригинале и далее все переводы осуществлены нами. *Таблица № 1 и 2*

Безусловно, представленная хронологическая таблица К.Закса весьма простая и компилирует лишь общеизвестные на то время исторические факты. И всё же данная таблица стала своеобразным ориентиром для создания хронологии музыкальных инструментов последующих исследователей.

Таблица № 1

MESOPOTAMIA	EGYPT	CRETE AND GREECE
Sumerians	Old Kingdom	Early Crete
–2040	–2160	–2100
Babylonians	Middle Kingdom	Middle Crete
2040–1750	2160–1580	2100–1580
Kassites	New Kingdom	Late Crete
1740–1160	1580–1090	1580–1400
Assyrians	Nubians	Dorian migration
1160–625	1090–663	11th century
Babylonians	Saïtes	
625–538	663–382	
Persians		Classic Period
538–331		6–4th century
Greeks	Greeks	Alexander
from 331	from 332	336–323

Таблица № 2

Месопотамия	Египет	Крит и Греция
Шумерийцы – 2040 до н.э.	Древнее царство - 2160 до н.э.	Ранний Крит - 2100 до н.э.
Вавилоняне 2040-1750 до н.э. (Примечание 1)	Среднее царство 2160 – 1580 до н.э.	Средний Крит 2100 – 1580 до н.э.
Касситы (Прим. 2)	Новое царство 1580-1090 до н.э.	Поздний Крит 1580 – 1400 до н.э. (Примечание 7)
1740-1160 до н.э. Ассирийцы 1160-625 до н.э.	Нубийцы 1090 – 663 до н.э. (Примечание 4)	Дорийская миграция II тыс. до н.э.
Вавилоняне (Примечание 3)	Саиты 663-382 до н.э. (Примечание 5)	Классический период 6-4 вв. до н.э.
625-538 до н.э. Персы		
538-331 до н.э. Греки от 331 до н.э.	Греки от 332 до н.э. (Примечание 6)	Александр (Примечание 8) 336-323 до н.э.

Однако есть ряд моментов, которые вызывают вопросы не только по таблице, но и по всей монографии К.Закса.

1. Почему в таблице, помещённой в третьей главе «Sumerand Babylonia» («Шумер и Вавилон»), также входит историческая хронология Древнего Египта и Древней Греции? И почему таблицу «Крит и Греция» К.Закс заканчивает периодом правления Александра Македонского, а хронологию «Месопотамия» и «Египет» определением Греция (хотя последние даты совпадают с завоеванием Александром Македонским данных историко-географических регионов?).

2. Весьма удивительно, что в монографии не представлена характеристика музыкальных инструментов Древней Персии несмотря на то, что в период жизнедеятельности К.Закса уже существовал большой материал археологических, изобразительных, документальных и литературных источников по истории и культуре данного древнего государства, которое охватывало территорию Передней Азии и Северо-Восточной Африки. Таким образом, большой пласт музыкальной культуры древнего мира не был выделен в отдельную главу, а лишь упоминается в тексте монографии «между строк».

3. Также вызывают некоторые вопросы почему сведения о Средней Азии богатой своей древней историей (Согдиана, Бактрия, Хорезм и т.д.) К.Закс помещает лишь в третей части монографии «Middle Age» («Средние века») в главе «Far East» («Дальний Восток»). И только для того, чтобы подчеркнуть взаимовлияния Китая с

близлежащими странами, при этом, автор утверждает, что Китай оказывал на эти страны большее влияние, нежели данные страны на него [8, с. 207]. При этом сами китайские источники свидетельствуют об обратной тенденции [10, 11].

4. Удивляет отсутствие главы, посвящённой Византии и её преемнице Османской Империи, которые оказали большое влияние на развитие музыкальной культуры Европы, Азии, Ближнего Востока и Северной Африки. Свидетельство о византийских и турецких инструментах также эпизодически рассредоточены в монографии.

5. Также удивляет, что музыкальные инструменты Индии представлены не с древних времён, а лишь в третьей части монографии «Middle Ages» («Средние века»).

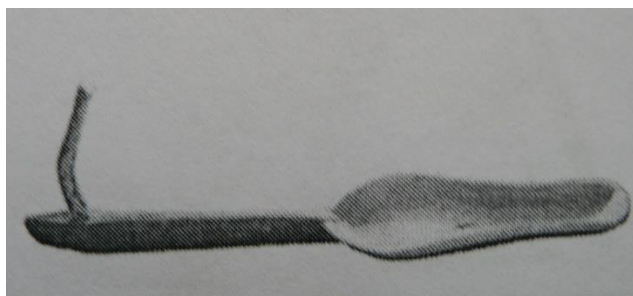
6. Половина монографии К.Закса посвящена развитию музыкальных инструментов в Европе (что не удивительно, так как исследовательский материал по европейскому региону был наиболее знаком К.Заксу). Однако данный подход развил европоцентрический взгляд на развитие музыкальных инструментов, в том числе и на развитие арфы. (Примечание 9) И в последующих хронологиях европейских музыковедов, сразу после Древнего Египта, всё внимание сосредотачивается на развитие арфы в Европе.

Следует отметить, что в работе К.Закса к числу объективных причин неполной картины происхождения, развития и географического распространения музыкальных инструментов, в целом, и арфы, в частности, можно отнести тот факт, что последняя редакция монографии была осуществлена в 1940 году. Таким образом, К.Закс не мог знать о последующих раскопках, документальных источниках меняющих представление по истории музыкальных инструментов. В частности:

1. Безусловно, среди наиболее важных археологических раскопок отметим арфу из гробницы Загунлук (Zaghunluq), найденной недалеко от Чарчана – Синьцзян-Уйгурский автономный округ на западе Китая (следует отметить, что самые ранние Таримские мумии, найденные в Кваригуле относятся к 1800 г. до н.э). Первые раскопки пяти гробниц Зангулук были проведены в 1985 году уйгурским археологом Долкуном Камбери [15]. При этом, данная арфа была практически идентична арфе Янхай. (Пример № 1 а и b)

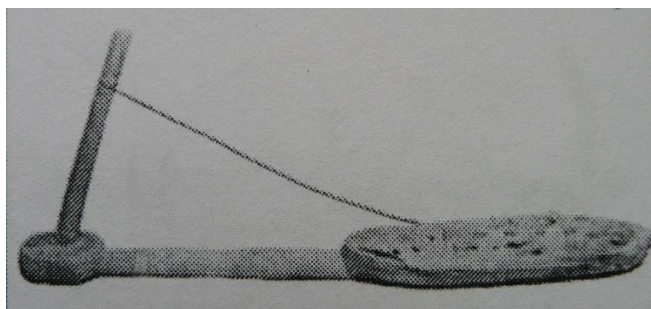
Пример №1

a



Загунлук, на южном краю бассейна Тарим, 500–400 гг. до н.э .

b



Янхай, на северном краю бассейна Тарим, 500–400 до н.э.

2. Следует отметить схожую по форме с таримскими арфами арфу Пазырыкского кургана на Горном Алтае, которая была найдена в первой половине XX века (В 1929 г. академиком С.И.Руденко был раскопан первый Пазырыкский курган, в 1947-1949 гг. М.П.Грязновым и С.И.Руденко была исследована цепочка из пяти больших курганов, которые нумеруются по порядку вскрытия. По названию урочища Пазырык была названа археологическая культура Алтая скифского времени) [16]. Пример № 2.

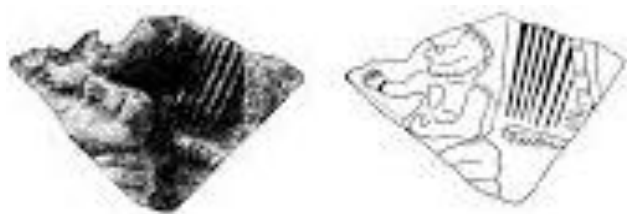
Пример №2



Арфа. Могильник Пазырык, курган 2, V-IV вв. до н.э

3. Отметим изображение арфы на глиняной табличке в Кой-Крылган-кала (Хорезм, Узбекистан), IV-III век до н.э. Пример №3; раскопки в Чога-Миш (Чога-Мыш, провинция Хузистан, Иран) в 1961 по 1978 гг., проведённые Восточным институтом Чикагского Университета под руководством П.Делугаза и Х.Кантор, где было найдено изображение сцены пира с музыкантами [4]. Пример №4; фриз с изображением музыкантов (в том числе арфиста) из буддийского храма в Айртам, Сурхандарья, II в. до н.э. (Термез, Узбекистан), находящийся сейчас в Эрмитаже. Пример №5

Пример №3



Пример №4

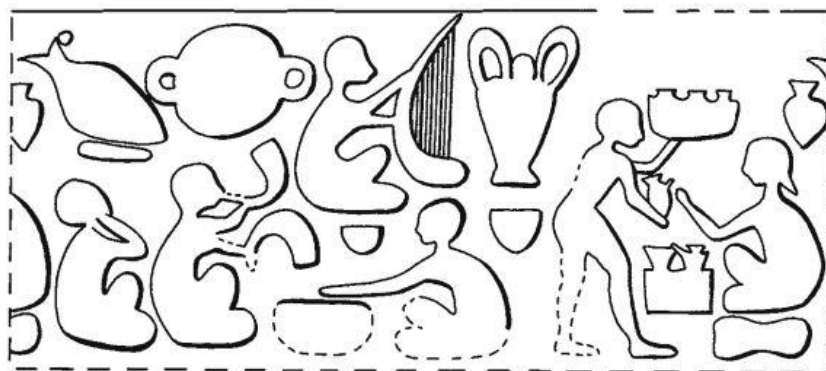


Рисунок цилиндрической печати. 3300-3100 гг.

Перед хозяином праздника на подушке (крайний справа) выступает ансамбль (слева), состоящий из певца, исполнителя на духовом инструменте, арфиста и барабанщика.

Пример №5



Несмотря на ряд вышеперечисленных вопросов, несомненно, что монументальный труд К.Закса представляет определённый исследовательский интерес по затрагиваемой нами тематике. В частности, для нашего исследования представляет интерес 13 глава «The Near East» («Ближний Восток») третьей части монографии «Middle Ages» («Средние века»), где автор, упоминая угловую арфу, пишет: «Угловая арфа пришла на Ближний Восток из Ирана в отдалённые времена и в средние века была ещё персидской. Три типа изображены на сасанидских рельефах в Таг-и Бустан (ок. 600 г. н.э.)» [8, с.259]. Вероятно, автор имел в виду знаменитые барельефы с изображением сцен шахской охоты из каменного комплекса Таг-еВостан (Арки Сада).

Далее представлена краткая информация трёх типов арф, представленных на барельефах

Так-еБостан. Как отмечает К.Закс: «Первый тип является ярким доказательством горизонтальности, который мы наблюдали в вавилонских рельефах, к сабке Книги Даниила (Примечание 10), а затем к образцу, найденному из сарматской гробницы в Крыму. Его тело сравнительно широкое, в форме современного футляра для скрипки, а стержень для крепления струны на его внешнем конце такой же длины, как и тело» [8, с. 259]. *Пример №6.*

Пример №6



Пример №7

Для более ясного определения данного типа арфы, а также для сравнительной характеристики, мы используем рисунки Эрнста Герцфельда (Ernst Herzfeld), сделанных им с барельефов Так-е Бостан в 1913-1923 гг. [17] и сабки. *Пример №7 и 8.*

Рисунок №8



*Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery Archives.
Smithsonian Institution (Вашингтон, США)*



Сабка – арфа в виде своеобразной канатной лестницы на корабле (Potsdam Public Museum)

Отмечая второй тип арфы, изображённой на барельефе Так-е Бостан, К.Закс пишет: «Второй тип, изображенный в Таг-и Бустан, — это вертикальная угловая арфа с телом, увеличивающимся на вершине, который использовался в Ассирии и Египте. Это тоже последняя форма архаичного инструмента» [8, с. 259].

На наш взгляд, К.Закс имел в виду изображение арфистов на фигурках углового фриза, запечатлённых ещё в гравюре Мунье из «Путешествий Гийома-Антуана Оливье по Османской империи, Египту и Персии», 1801. *Пример № 9.*

Пример №9



Giovanni Battista Sonzogno's Collection from Raccolta de Viaggi Piu Interessanti, Milan, 1815-1817

В пользу этой версии говорит тот факт, что аналогичные музыкальные инструменты и их изображения были найдены при раскопках шумерского города Ур и до сих пор ведётся полемика по поводу принадлежности данного инструмента к лире или арфе. Л.Вулли - глава англо-американской исследовательской экспедиции по раскопкам Ура, а также известный археолог Л.В.Кинг (известный также по переводу Кодекса Хаммурапи) причисляют данный инструмент к арфам [9, 5]. Данный тип арфы встречается в Месопотамии и в более поздний период. В качестве примера можно привести фигуру арфиста из «Музыкальной стелы». *Пример № 10.*

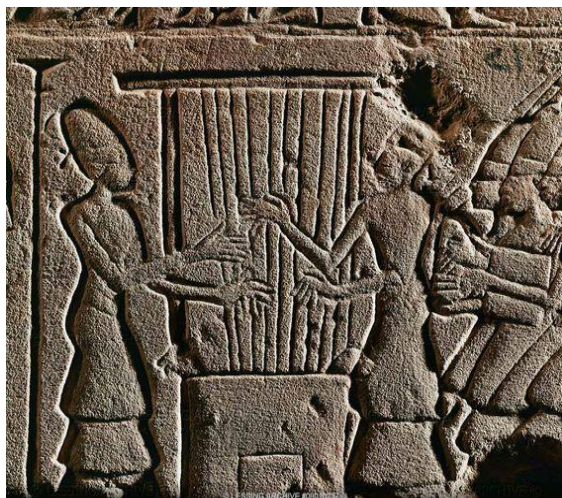
Пример №10



Музыкальная стела Гудеа - правителя Лагаша. 2100 до н.э. (отдел Древнего Ближнего Востока. Лувр)

Сам К.Закс также считал, что данные инструменты могут быть причислены к арфе и встречаются в Древнем Египте [8, с.79]. В подтверждении слов К.Закса можно привести изображение музыкантов, играющих на вертикальной арфе из Эхнатона (храм Аменхотепа IV в Карнаке). *Пример № 11.*

Пример №11



Также К.Закс, упоминает «vertical arched harp» («вертикальную дуговую арфу») - ладьеобразную серебряную арфу из раскопок месопотамского города Ур, хотя, на наш взгляд, её можно причислить и к рамной арфе [8, с. 80].

Раскрывая самый главный для нашего исследования - третий тип арфы с барельефов Так-е Бостан, известный исследователь отмечает: «Третий тип, также вертикальный, является первым свидетельством современной персидской арфы, изображённой на многих средневековых миниатюрах и использовавшейся до недавнего времени. Тело, часто позолоченное и инкрустированное, сужается и изгибается вперёд, на верхнем конце образуя крючок или свиток. Струны были прикреплены на нижнем конце к горизонтальной планке без наших колышков, а за этой планкой тело выступало вниз, образуя закрученный хвост, на котором лежал элемент (своеобразная подставка – ремарка наша), пока игрок становился на колени на полу. Количество струн варьировалось от тринадцати до сорока. Иногда они устраивались парами или даже группами по три человека. Пальцы обеих рук сорваны, на одной миниатюре мы различаем щипковое устройство на больших пальцах».

Безусловно, речь идёт об изображении арфы в руках группы арфисток в лодке из вышеупомянутого барельефа сцены шахской охоты на кабана. Пример № 12. Что касается определения «на одной миниатюре мы различаем щипковое устройство на больших пальцах», то вероятно К.Закс имеет в виду изображение арфистов в левом углу фриза из сцены охоты на оленя.

Пример №12



На наш взгляд, в изображениях Так-е Бостан изображены не три (как считает К.Закс), а четыре типа арфы. Данный тип арфы был обнаружен нами по данному источнику [18]. Четвёртый тип арфы - занимает промежуточное положение между первым и третьим видом арфы, представленных в Так-е Бостан: внешне напоминает первый тип (форма сабки), однако деко-резонатор расположен не горизонтально, а вертикально, а отличие с третьим типом арфы заключается в том, что струны расположены не вертикально (с небольшим уклоном), а под прямым углом. *Пример №13.*

Пример №13



Вызывают некоторые вопросы утверждение К.Закса, что: «Арабская колония в Аль-Хира, недалеко от Вавилона, получила эту арфу от персов за много столетий до того, как ислам появился в Аравии. Арабы хранили его много веков под его персидским названием *čank*, которое на арабском языке было написано *ğank* or *šanğ*, поскольку звук и буква *č* (на англ. *ch*) не существуют на этом языке. Этот инструмент всё ещё использовался в 1554 году в арабоязычных странах, когда французский путешественник Пьер Белон увидел его в руках египетских женщин и подчеркнул красоту его звучания, «которое было едва ли менее гармоничным», чем тон европейской арфы» [8, с. 259].

Не вдаваясь в лингвистические тонкости, остаётся открытым вопрос откуда исследователь взял дату появления ченга в колонии Аль-Хира «несколько столетий до того, как ислам появился в Аравии»? (Мы не нашли ни одного источника у К.Закса, подтверждающего эту дату).

Также ссылка К.Закса на работу французского путешественника XVI века Пьера Белона «Les observations de plusieurs singularitez et choses memorables: trouuées en Grece, Asie, Judée, Egypte, Arabie ... enttroislivres» по поводу его встречи с египтянкой – исполнительницей на ченге в подтверждении персидского происхождения инструмента также не выдерживает никакой критики, так как в этот период Египет около 40 лет уже был под владычеством Османской империи (1517-1867 гг.) и ченг мог появиться в Египте через турецкое воздействие. Как известно ченг входил в состав музыкальных инструментов Османской империи [2]. Это нашло своё отражение в многочисленных средневековых турецких миниатюрах и рисунках датско-немецкого художника Мельхиора Лорка, который с 1555 по 1559 году был назначен немецким королём Фердинандом I во двор султана Сулеймана Великолепного в Константинополь (Стамбул).

Ещё большее удивление вызывает утверждение К.Закса о том, что ченг появился в арабской колонии Аль-Хира, недалеко от Вавилона (ремарка наша). Если провести экскурс по музыкальным инструментам Месопотамии, то можно встретить достаточное количество изображений идентичной по форме арфы (угловой и вертикальной), проявившейся, пользуясь терминологией К.Закса «за несколько столетий» и даже тысячелетий задолго до появления в данном регионе персидской арфы. На цилиндрических печатях при раскопках города Ур были найдены примитивные изображение угловой арфы, также отметим многочисленные изображения угловой арфы с утолщённой вертикальной декой-резонатором [5]. *Пример №14 и 15.*

Пример №14



*Терракотовый рельеф арфиста, начало 2-го тысячелетия до н.э.
Эшнунна. Шумер. (Oriental Institute of the University of Chicago)*

Пример №15



*Фрагмент сцены пира Ашшурбанипала, ок. 645-635 до н.э.
Ассирия, Ниневия, Северный дворец. (Британский музей)*

Также отметим, что из многочисленных видов арфы Древнего Египта, по крайней мере 2 вида вертикальной угловой арфы, схожих с изображением персидской арфы-ченг, встречается на многих изображениях – фресках, рельефах, папирусах. Первый вид египетской вертикальной угловой арфы напоминает по своему строению шумерскую арфу (угловой арфы с утолщённой вертикальной декой-резонатором под углом ~ 70°). По утверждению М.Дюшесн-Гиллемин, данный вид угловой вертикальной арфы Древний Египет позаимствовал у Месопотамии [1, с. 287-297]. Следует также отметить, что данный вид арфы встречается и в древнегреческих изображениях. *Пример № 16.*

Пример №16



*Рельеф с изображением старика арфиста и исполнительницы
на барабане. 350 г. до н.э. (Александрийский музей)*

Ко второму виду египетской арфы по своей форме практически мы также относим угловую арфу с утолщённой вертикальной декой-резонатором. Однако в отличии от вышеупомянутого вида, угол арфы находится под прямым углом. (Пример № 17а и b).

Пример №17

a



*Древнеегипетская арфа (оригинальная и реконструированная форма).
Photoqraphby T.Sykora (Каирский египетский музей)*

b



*Древнеегипетская арфа – дерево (сосна, кедр), цветная кожа и медь
(21 струнная). IV век до н.э. (Отдел Древнего Египта, Лувр)*

Данный вид древнеегипетской арфы встречается гораздо позже в персидских источниках в период владычества Сасанидов. В качестве примера приведём мозаичное изображение арфы III века н.э., найденной во время раскопок персидского античного города Бишапура (Примечание 11). *Пример № 18.*

Пример №18



Напольная мозаика из раскопок Бишапура. 260 г. н. э. (Лувр):

Таким образом, подытоживая вышесказанное, нам представляется несколько сомнительным утверждение К.Закса о том, что арабы Ближнего Востока и Северной Африки получили арфу (ченг) от персов. Скорее всего, мы можем говорить о миграции инструмента в другой регион и обратной её миграции в видоизменённом виде, которую затронул К.Закс в начале упомянутой восьмой главы «Far East» («Дальний Восток»).

Примечания:

1. Вероятно, К. Закс имеет в виду Ранний и Старовавилонский период
2. Вероятно, автор имеет в виду Нововавилонский период (IV династия)
3. Вероятно, автор имеет в виду Нововавилонский период (IV династия)
4. Возможно, автор имеет в виду Двадцать пятую династию Египта, также известной как нубийская или кушитская династия. Однако есть некоторое несоответствие в годах правления кушитских правителей - они правили с 744 по 656 до н.э. На наш взгляд, данные исторические факты впервые появились в 1919 году, то есть после первого издания труда К.Закса «Real-Lexicon der Musikinstrumente» (1913). Среди работ о кушитских династиях отметим исследование известного американского египтолога Дж.А.Рейснера [7]. Таким образом немецкий учёный мог просто не знать о данных фактах.

5. Вероятно, имеется в виду Двадцать шестая династия Египта, так называемая Саиская династия (от названия столицы Саис). Однако и тут имеется не-

которое несоответствие в годах правления. Саиская династия правила с 685-525 гг. до н.э. В 525 г. до н.э. Египет был захвачен персами – 685-525 гг. до н.э.

6. Дата завоевание Египта Александром Македонским.

7. На наш взгляд, К.Закс обратился к «Минойской хронологии» своего современника, известного английского археолога Артура Эванса, который условно поделил минойскую цивилизацию на Ранний, Средний и Поздний периоды. Более подробно [12, 13]

8. Имеется в виду завоевание Греции Александром Македонским до его смерти в 323 году до н.э. (ремарка наша).

9. Европоцентризм (евроцентризм) — характерная философская тенденция и политическая идеология, в явной или неявной форме провозглашающая превосходство европейских народов и западноевропейской цивилизации над другими народами и цивилизациями в культурной сфере, превосходства образа жизни европейских народов, а также их особую роль в мировой истории. Исторический путь, пройденный западными странами, провозглашается единственно правильным или, по крайней мере, образцовым [14].

10. Имеется в виду «Книга пророка Даниила», входящий в состав ветхозаветных пророческих книг Библии (ремарка наша).

11. Строили город римские солдаты, взятые в плен Шапуром I после его победы над императором Валерианом [19]. Это обуславливает смешение архитектурных стилей - римского и персидского.

ЛИТЕРАТУРА:

на иностранном языке

1. Duchesne-Guillemin M. Music in Ancient Mesopotamia and Egypt // *World Archaeology*. Vol. 12, No. 3, Archaeology and Musical Instruments. 1981, pp. 287-297.
2. Göktürk-Cary D. Ottoman music in travel books: a path to restructure the forgotten ottoman musical instruments// *Tarih İncelemeleri Dergisi XXXII*, № 1, 2017, p. 73-92 URL:<https://dergipark.org.tr/download/article-file/323762>
3. Hornbostel von E. M. von, Sachs C.: Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch In: *Zeitschrift für Ethnologie*. Band 46, 1914, Nr. 4–5, p. 553–590 URL:http://www.musikwissenschaft.uni-wuerzburg.de/fileadmin/04070000/Instrumentensammlung/Materialien_Instrumente/Hornbostel_SysTex.pdf
4. Kantor H; Delougaz P; Chogha Mish, Volume 1, Plates: The First Five Seasons, 1961-1971, Oriental Institute Publication 101, 1996, 309 p. (plate 155).
5. King L.W. A History of Babylon, From the Foundation of the Monarchy to the Persian Conquest History of Babylonia vol. 2. London: Catto & Windus, 1919 URL:<https://www.gutenberg.org/files/56667/56667-h/56667-h.htm>
6. Kutzer E. The Socio-Cultural Value and Function of Music. On musical instruments and their performances in Mesopotamia of the 3rd millennium BCE from an archaeological, iconographical and philological perspective. Master thesis archaeology. Leiden University, Faculty of Archaeology. Munich, 2017, 222 p. URL: <https://docplayer.net/80375623-The-socio-cultural-value-and-function-of-music.html>

7. Reisner G.A. Discovery of the Tombs of the Egyptian XXV th Dynasty // Sudan Notes and Records. Vol. 2(4), 1919, pp. 237-254.
8. Sachs C. The History of Musical Instruments: N.-Y.: W.W.Norton & Company, 1940, 505 p.

на русском языке

9. Вулли Л. Ур халдеев. М.: Издательство восточной литературы, 1961 256 с.
URL:<http://annales.info/2riv/ur/ur.htm>
10. Из истории культурных связей Средней Азии и Китая (II в. до н. э. - VIII в. н. э.) // Проблемы востоковедения, 1960, N 5, с. 119-132.
11. Р. Садовков. Тайна сладкозвучной ары (К историческому прошлому исчезнувшего среднеазиатского инструмента) // Советская этнография, Институт этнологии и антропологии РАН им. Н.Н.Миклухо-Маклая, № 2, 1970, с. 150-165
URL:http://journal.iea.ras.ru/archive/1970s/1970/Sadokov_1970_2.pdf

Сайтография

12. Wikipedia the free encyclopedia. Minoan chronology. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Minoan_chronology
13. History of Crete. URL: http://interkriti.org/crete/history_of_crete.html
14. Википедия, свободная энциклопедия. Европоцентризм URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Европоцентризм>
15. Tomás Skinner. URL: <http://tomasskinner.weebly.com/the-mummies-of-zaghunluq-cemetery.html>
16. Википедия, свободная энциклопедия. Пазырыкская культура. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B0%D0%B7%D1%8B%D1%80%D1%8B%D0%BA%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D0%BA%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0
17. Taq-i Bustan (Iran): Sasanian Rock Reliefs, Large Vault, Relief Panel Picturing the Boar Hunt: Harp-Player, Textile Pattern on Costume [drawing]. URL: http://collections.si.edu/search/detail/edanmdm:siris_arc_284631?q=ernst+herzfeld+&fq=place%3A%22Ta%5Cu0304q-e+Bosta%5Cu0304n+Site+%28Iran%29%22&record=19&hlterm=ernst%2Bherzfeld%2B&inline=true
18. Farabi School. URL: <http://www.farabisoft.com/Pages/FarabiSchool/InstrumentsDetails.aspx?lang=en&PID=4&SID=23>
19. Бишапур (Сасанидский археологический ландшафт) Фарс, Иран. URL: <https://tury.club/sight/bishapur-sasanidskiy-arheologicheskij-landshaft>

Fəzilə RƏHİMOVA

AMK-nın dissertantı,
Azərbaycan Respublikasının əməkdar artisti

Ülkər ƏLİYEVA

sənətsünashq üzrə elmlər doktoru,
AMK-nın professoru

ARFA ALƏTİNİN İNKİŞAF TARİXİ VƏ XRONOLOGİYASI

Xülasə: Təqdim olunan məqalədə Orta Şərqdə təşəkkül tapmış qədim sivilizasiyalara məxsus musiqi mədəniyyətinin instrumental aspekti tədqiqat rakuru kimi təqdim edilir. Müəlliflər öz mülahizə və nəticələrini K.Zaksın “Musiqi alətlərinin tarixi” tədqiqatının təhlili əsasında irəli sürmüşlər.

Açar sözlər: arfa, çəng, təsnifat, orqanologiya, Kurt Zaks, qədim sivilizasiyalar

Fazila RAHIMOVA

Candidate for a degree of Azerbaijan National Conservatory,
honored artist of Azerbaijan

Ulkar ALIYEVA

Doctor of sciences on Art,
professor of Azerbaijan National Conservatory

THE HISTORY AND CHRONOLOGY OF THE HARP

Summary: The article reveals the instrumental aspect of the musical culture of the ancient civilizations of the Middle East is noted in the perspective of the presented research. Based on the analysis of C.Sachs' study “The History of Musical Instruments”, the authors put forward their judgments and conclusions on the subject on the subject under discussion.

Keywords: harp, cheng, classification, organology, Curt Sachs, ancient civilizations

Rəyçilər: sənətsünashq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Lalə Hüseynova

sənətsünashq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Fəttah Xəlizadə

Aynurə ABUŞOVA

AMK-nın müəllimi

Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

AMK-nın dissertantı

Elmi rəhbər: sənətsüənəslıq üzrə elmlər doktoru,
professor Cəmilə Həsənova

E-mail: aynuraabushova@mail.ru

“ÇAHARGAH” MUĞAMININ QURULUŞUNDA VARIANTLIQ MƏSƏLƏLƏRİ

Xülasə: Təqdim edilən məqalə muğamın not yazıları əsasında onun musiqi quruluşunun təhlilinə həsr olunub. Müəllif məqalədə “Çahargah” muğamının obrazlı-emosional səciyyəsinə, kompozisiya və melodik quruluşunun xüsusiyyətlərini və məqam-intonasiya əsasını araşdırıb.

Açar sözlər: muğam, variantlıq, məqam, melodik xüsusiyyətlər, musiqi quruluşu

Muğamda melodik variantlıq həm ifaçılıq təfsirlərinin, həm də muğamın tərkibindəki şöbələrin müqayisəli araşdırılmasında müşahidə olunur. “Çahargah” muğamının quruluşu daxilində muğam şöbələrinin melodik xüsusiyyətlərinin variantlılığının araşdırılması maraqlı nəzəri məsələlərdən biridir. Burada muğam dəstgahı kompozisiyasının inkişaf mərhələlərini təşkil edən muğam şöbələrində muğamın əsas mövzularının variantlı təzahürləri və variasiyalı işlənilməsi nəzərdə tutulur.

Muğam dəstgahının kompozisiyası, məlum olduğu kimi, bir neçə mərhələdən ibarətdir ki, bu da məqamın müəyyən interval məsafəsində yüksələn ardıcılıq üzrə istinad pillələri ətrafında melodiylarının qurulmasına əsaslanır. M.İsmayılov muğam dəstgahının kompozisiyası ilə bağlı belə bir vacib cəhəti vurğulayır ki, muğamlarda şöbələrin ardıcıllaşması ilə əlaqədar olaraq, melodik hərəkət aşağıdan-yuxarıya, bəmədən-zilə doğru olur ki, bu da tədricən genişlənmə yaradır. Muğamın şöbələri isə (ayrı-ayrı hissələr – muğam epizodları) məqamın bu və ya başqa pillə ətrafında gəzişməsi və ona istinad etməsi yolu ilə əmələ gəlir. Muğamın əsas musiqi materialını (inkişaf nöqtəyi-nəzərindən) onun əvvəlki üç və ya dörd şöbəsi təşkil edir. Əsas şöbələr, bir qayda olaraq, muğamlarda məqamın mayəsinə (T), mayənin üst kvartasına (S) və kvintasına istinad edir. Bundan sonra, yenə də həmin şöbələr (hamısı da olmasa, bəziləri) melodik və ritmik cəhətdən bir qədər dəyişilməsi şərtilə bir oktava yuxarıda təkrar olunur [1, s. 81]. M.İsmayılovun qeyd etdiyi kimi, muğamların forma etibarı ilə təşkilində şöbələrin əmələ gəlməsində özünü göstərən prinsiplərdən biri də eyni məqamın (bununla birlikdə müəyyən melodiyların) bir oktava yuxarıya, kvarta və ya kvinta intervalları üzrə köçürülməsidir. Bəzi hallarda məqamın üst kvartası və yaxud kvinta tonu müstəqil mayəyə çevrilməklə tonallığı dəyişir və beləliklə, məqam daxilində modulyasiya və yaxud yönəlmə əmələ gəlir.

Dəstgah kompozisiyası daxilindəki inkişaf mərhələlərini Ramiz Zöhrabov “mikrosilsilə” adlandırır [2, s. 210-219]. Biz də həmin tədqiqata əsaslanaraq, “Çahargah” muğam dəstgahının kompozisiya quruluşunda özünü göstərən inkişaf mərhələlərini – mikrosilsilələri xarakterizə edirik.

“Çahargah” muğamının kompozisiya quruluşu onun melodik inkişafı və məqam-tonallıq planı ilə əlaqədardır. “Çahargah” muğam dəstgahının eyniadlı məqamın istinad pillələri üzrə quruluşuna bir daha nəzər yetirək. “Çahargah” muğamının şöbələri və onların istinad pilləsi: “Mayeyi-Çahargah” – IV və II pillə, “Bəstə-Nigar” – VI pillə, “Manəndi-Müxalif” – VII pillə, “Hasar” – VIII pillə, “Müxalif” – IX[#] pillə, “Mənsuriyyə” – XI pillə.

Çahargah məqamında pillələrin funksionallığı digər pillələrlə qarşılıqlı əlaqədə daha aydın şəkildə üzə çıxır. Ü.Hacıbəyli bütün bunları nəzərdə tutaraq, çahargah məqamının səssirasında pillələrin məqam vəzifəsini, o cümlədən, əsas tonun çoxcəhətli rolunu, onun digər tonallıq münasibətləri baxımından əhəmiyyətini və fəal hərəkətli olmasını qabarıq əks etdirmişdir.

“Çahargah” muğamının ümumi kompozisiya quruluşunda bir neçə inkişaf mərhələsi özünü göstərir. Bunlardan birincisi – mayə ətrafında qurulan şöbələrdən (“Bərdaşt”, “Mayə”, “Bəstə-Nigar”); ikincisi – mayədən daha yüksək – kvarta, kvinta, seksta məsafəsində yerləşən şöbələrdən (“Hasar”, “Müxalif” və s.); üçüncüsü – mayənin oktavasına əsaslanan kulminasiya (“Mənsuriyyə”) və mayəyə dönüşlə bağlı olan məqam reprizasından ibarətdir. Həmin mərhələləri ayrılıqda xarakterizə edək. Təhlildə Nəriman Məmmədovun instrumental “Çahargah” muğamının not yazısına əsaslanmışıq [3].

“Çahargah” muğam dəstgahının silsilə quruluşunda birinci inkişaf mərhələsi: “Bərdaşt”, “Mayeyi-Çahargah”, “Bəstə-Nigar” şöbələrini və mayə pilləsinə əsaslanan guşələri özündə cəmləşdirir. Bunu ümumilikdə mayənin ekspozisiyası hesab etmək olar, çünki burada “Çahargah”ın məqam və melodik özəyi öz əksini tapır. Bura aid edilən şöbə və guşələr ardıcıl ifa olunaraq bir-birini tamamlayır. Eyni zamanda, məqam baxımından da bu şöbələrin melodiyasında istinad pillələri və kadensiya baxımından onları birləşdirən ümumi cəhətlər vardır. Bu hissədə əsas məqam “C” çahargahdır. “Bərdaşt” və “Mayə” şöbələri “C” çahargahda qurulur. “Bəstə-Nigar” şöbəsi üçün terisiya tonuna istinad və çahargahın mayəsində tamamlanma xasdır.

“Çahargah” dəstgahında inkişafın ikinci mərhələsini “Manəndi-müxalif”, “Hasar”, “Müxalif” şöbələri təşkil edir. Bu şöbələrin ardıcıllaşması inkişafın yeni dalğası kimi xarakterizə edilə bilər. Bunlar ardıcıl ifa olunaraq, məqam və melodik cəhətdən bir-birindən fərqlənir və çahargahdan kvarta, kvinta, seksta yuxarı səviyyəyə keçid kimi qəbul olunur. Muğamın bu inkişaf mərhələsi yeni məqam mühitinin daxil edilməsi ilə xarakterizə olunur. Məhz məqamın dəyişilməsi muğam kompozisiyası daxilində təzad yaratmaqla, onun formasına da dinamik inkişaf aşılayır.

Muğamın üçüncü inkişaf mərhələsi “Mənsuriyyə”, “Üzzal”, “Məğlub” şöbələrindən ibarətdir. Kulminasiyada çahargah məqamına keçid və muğamın yeni səviyyədə məqam-intonasiya əsasına qayıdışı ilə xarakterizə olunur.

Qeyd etmək lazımdır ki, hər bir mərhələ müəyyən məsafədə özlüyündə kiçik bir silsilə əmələ gətirir. Bu mərhələlərin quruluşunda oxşar cəhətlər özünü göstərir. Dəstgahın mərhələlərinin məqamın mayəsinə, kvinta tonuna və mayənin oktava tonuna

əsaslanması nəticəsində “Mayə” şöbəsinin bu pillələr üzrə köçürülməsi verilir. Eyni zamanda, mayədən sonra yüksəliş - yönəlmə və mayəyə qayıdış öz əksini tapır. Bununla yanaşı, mayədən sonrakı kvinta və oktava mərhələlərində hər dəfə mayəyə qayıdış kadensiyaların istinad pillələri üzrə enən hərəkətlə mayəyə çatdırılması ilə həyata keçirilir. Bu da dəstgahın daxilindəki kiçik silsilələrin, eləcə də ümumilikdə silsilə formasının tamlığına xidmət edir. Bundan əlavə, dəstgahın məqam planında mayənin kvinta və kvarta intervalları üzrə köçürülməsi: birinci oktava “C” mayəli çahargah – birinci oktava “G” mayəli çahargah – ikinci oktava “C” mayəli çahargah məqamını üzə çıxarır. Bu tonallıqlarda əsas dayaq pilləsindən sonrakı yönəlmələr və yeni məqama keçid müəyyən ardıcılıqla özünü göstərir. Hər bir mərhələnin daxilində növbəti mərhələnin məqamı hazırlanır.

“Mayə” mərhələsində mayəyə istinad olunan şöbələrdən sonra “Bəstə-Nigar” şöbəsinə yüksəlişdən sonra mayəyə qayıdış mayə kadensiyası ilə tamamlanır. Bu mərhələdə məqamın mayəsi (IV pillə – “C”), onun üst tersiyasına (VI pillə – “E”) dayaqatlanma vasitəsilə əmələ gələn yönəlmə və mayədə tamamlanma özünü göstərir. “Hasar” şöbəsinə başlanan mərhələdə məqamın kvinta tonunun (VIII pillə – “G”) dayaq pilləsinə çevrilməsi, bu şöbədə “Mayə” melodiyasının kvinta yuxarı işlənilməsi, bundan sonra “Müxalif” şöbəsinə istinad pilləsinin dəyişməsi ilə (IX yüksəlmiş pillə – “Aq”) yüksəliş və modulyasiya sonda mayə kadensiyası ilə bitir (bəzi hallarda kvinta tonunda kadensiya verilir). “Mənsuriyyə” şöbəsi ilə bağlı mərhələdə mayənin oktava yuxarı köçürülməsi ilə “Mayə” mövzusunun melodiyası oktava yuxarı variantlı şəkildə səslənir, daha sonra “Üzzal” şöbəsi verilir ki, bu da musiqi məzmununda yönəlmə əmələ gətirir və sonda geniş həcmli mayə kadensiyası özünü göstərir.

Muğam dəstgahında silsilə şəklində bir-birini əvəz edən muğam şöbələrində inkişaf xüsusiyyəti musiqi düzümlərinin variantlı şəkildə işlənilməsinə əsaslanır. “Çahargah” muğamının mayə pilləsinə istinad edən və bu pillə ətrafında gəzişməyə əsaslanan muğamın əsas mövzusu və kadensiyası müxtəlif səviyyələrdə “Mayə” şöbəsinə kvinta və oktava münasibətində səsləndirilməklə, kompozisiya quruluşunun əsasına çevrilir. “Çahargah” muğamının əsas tematik özəyi sərbəst variasiyalılıq və məqam keçidləri əsasında geniş surətdə inkişaf etdirilir. Variantlı, sekvensiyalı, enən-yüksələn hərəkət formaları muğamın melodik quruluşunda mühüm rol oynayır.

“Çahargah” muğamının melodik quruluşunda “Mayeyi-Çahargah” şöbəsinin mövzusunun müəyyən interval məsafəsində köçürülməsi vasitəsilə əmələ gələn variantlılığı izləyək. “Mayeyi-Çahargah”ın əsas mövzusu məqamın mayə pilləsi əsasında gəzişmədən əmələ gəlir. Bu mövzu ilk növbədə, “Bərdəşt” şöbəsinə, daha sonra “Mənsuriyyə” şöbəsinə oktava yuxarı variantlı şəkildə işlənilir. “Mayeyi-Çahargah” şöbəsinin mövzusu iki ibarədən əmələ gəlir. Birinci ibarə mayənin alt medianta vasitəsilə möhkəmlənməsinə əsaslanır və alt aparıcı tonun mayəyə həll olunması ilə bitir (N.Məmmədovun not yazısında.: A.A).

Nümunə 1:



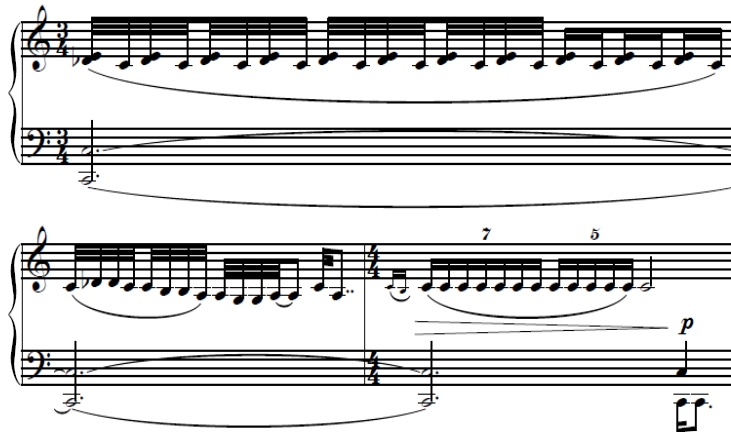
Göründüyü kimi, mövzu əsas iki səsin: çahargah məqamının II yüksəlmiş pilləsinin – “A_h” və mayə pilləsinin – “C” səslərinin ardıcıl təkrarlanmasından əmələ gəlir. Burada artıq çahargah məqamının II pilləsinin yüksəlmiş halda verilməsi intonasiya baxımından dəyişilmələri göstərir. Belə ki, çahargah məqamının natural səs sırasında II pillə “As”dır. Lakin “Çahargah” muğamının əsas mövzusunda ilk intonasiya həmin pillənin yüksəldilmiş şəkli ilə başlanır. Bu cəhət Ü.Hacıbəylinin göstərdiyi II növ çahargah məqamının səs sırasına uyğundur.

Nümunə 2:



Mövzunun ikinci elementində isə mayə üst tersiya (“E”) və üst aparıcı ton (“Des”) vasitəsilə əhatə olunur.

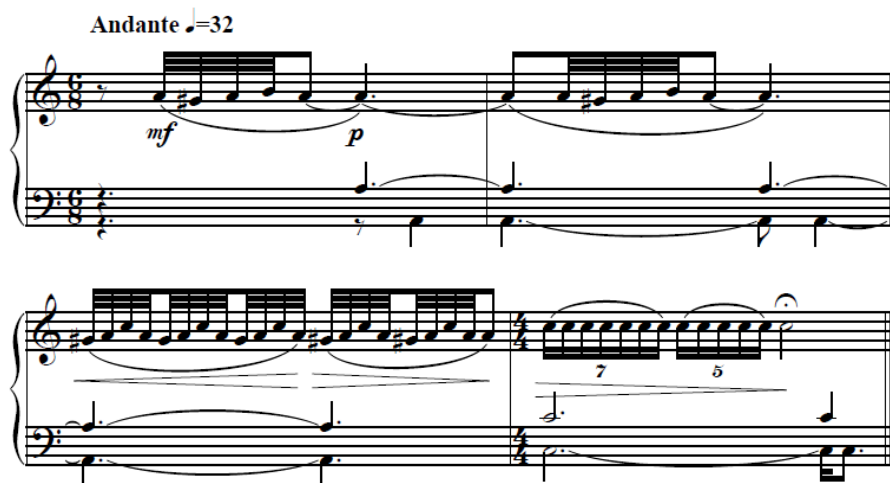
Nümunə 3:



Beləliklə, “Mayə-çahargah” mövzusunun əsas melodik özəyi mayə pilləsinin alt və üst tersiya və aparıcı tonlarla əhatə olunmasından ibarətdir. Bu əsas mövzu müxtəlif səviyyələrdə muğam şöbələrinin əsasını təşkil edərək, variantlı dəyişikliyə uğrayır.

“Mayeyi-Çahargah” mövzusunun oktava münasibətində “Bərdaşt” və “Mənsuriyyə” şöbələrində təkrarlanması diqqəti cəlb edir. Əgər “Mayeyi-Çahargah” kiçik və birinci oktavalarla qurulursa, “Bərdaşt” və “Mənsuriyyə” birinci və ikinci oktavalarla eyni pillələri əhatə edir. “Bərdaşt” şöbəsinin mövzusu da “Mayə”də olduğu kimi, iki elementdən ibarətdir. Mövzunun birinci elementi “A $\sharp$ ” - “C” səslərinə əsaslanır. Lakin bu səslər “Mayə” mövzusunda olduğu kimi, ardıcıl deyil, ayrı-ayrılıqda vurğulanır. Başlanğıc ibarədə məqamın II yüksəldilmiş pilləsinə – “A $\sharp$ ” səsinə istinad edilməklə, bu pillə ətrafında gəzişmədə məqamın I və IV pillələri göstərilir. Mövzunun başlanğıc ibarəsi iki dəfə eyni, üçüncü dəfə ritmik baxımdan variantlı şəkildə təkrarlanır və mayəyə istinad olunur.

Nümunə 4:



İkinci elementdə mayə pilləsi daha qabarıq verilir və onun ətrafında gəzişmələr alt və üst aparıcı tonlar vasitəsilə özünü göstərir. Melodik ibarələrdə variantlı dəyişiklik özünü büruzə verir. Burada birinci və ikinci ibarələr eynidir, üçüncü və dördüncü ibarələr fərqlənir, belə ki, bunlar bir-birilə bağlı olub, bilavasitə mayə ətrafında daha geniş şəkildə gəzişməni əks etdirir.

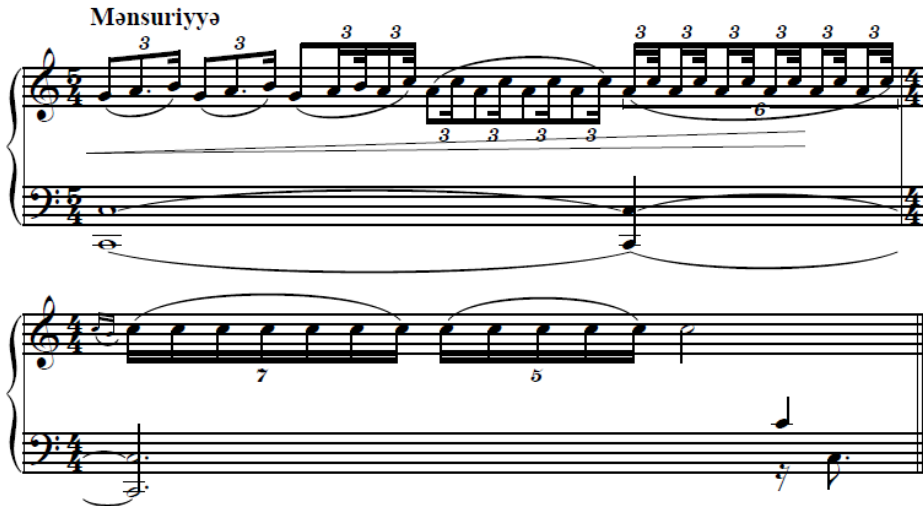
Nümunə 5:



Bu baxımdan “Mayə” mövzusunun elementləri quruluşuna görə “Bərdaşt”ın mövzusunun əsasında duraraq, onun melodik və ritmik variantını təşkil edir.

“Mənsuriyyə” şöbəsi muğamın kulminasiyası kimi mayənin bir oktava yuxarıda səslənməsinə əsaslanır. Burada “Mayəyi-Çahargah”ın intonasiya materialı variantlı şəkildə verilir. “Mənsuriyyə” şöbəsinin mövzusu da iki elementdən ibarətdir. Mövzunun əsas özəyini birinci oktava “A⁺” - ikinci oktava “C” səslərinin növbələşməsi təşkil edir. Əvvəldə melodiya çahargah məqamının üst tetraxordunun pillələri (“G-A⁺-H”) üzrə yüksələn hərəkətlə başlayır, daha sonra IX yüksəlmiş (“A⁺”) və XI (“C”) pillələrə istinad və mayənin oktavasında tamamlanma verilir.

Nümunə 6:



İkinci element isə “C” səsi ətrafında gəzişməklə daha yüksək pillələri əhatə edir. Melodik ibarələrin hərəkətində IX pillənin dəyişməsi “A⁺” - “As” özünü göstərir.

Nümunə 7:



Çahargah məqamında II, IX pillələrin alterasiyasına rast gəlinir. II pillənin yüksəlməsi çahargahın tonikası ətrafında hərəkətdə özünü göstərir ki, bu da “Mayeyi-Çahargah” və “Mənsuriyyə” şöbələrinin səciyyəvi əlamətidir.

“Mənsuriyyə” şöbəsində əsas mövzunun variantlarının müqayisəsindən görünür ki, bunların həcmi “Bərdaşt” və “Mayeyi-Çahargah” şöbələrində olduğundan daha yığcamdır. Əgər not nümunələrində göstərdiyimiz ilk iki variantda mövzunun hər elementi dörd xanədən ibarətdirsə, üçüncü variantda hər element iki xanədən təşkil edilib.

“Mayə” şöbəsinin mövzusu “Hasar” şöbəsindən xalis kvinta yuxarı səsləndirilir. Bu zaman çahargah məqamının kvinta tonu dayaq pilləsinə çevrilir və mövzu “G” mayəli çahargah məqamında səslənir. Buna müvafiq olaraq, əsas mövzunun istinad pilləsi kimi birinci oktavanın “G” səsinə istinad özünü göstərir. Bu variant “Mayeyi-Çahargah” mövzusuna çox yaxın, lakin həcminə görə daha yığcamdır. Mövzunun ikinci elementi də “Mayeyi-Çahargah” mövzusuna yaxındır və həcminə görə fərqlənir.

Nümunə 8:



“Hasar” şöbəsində mövzunun üçüncü elementi əlavə edilir. Bu zaman “G” istinad pilləsi dəyişməyərək, onun ətrafındakı pillələrlə əhatə olunur. Əgər ikinci elementin başlanğıcında melodik hərəkət enən istiqamətdə verilərək daha sonra dayaq pilləsini əhatə edərsə, üçüncü elementin əvvəlində yüksələn hərəkət özünü göstərir və dayaq pilləsi ətrafında dolanaraq ona həll olunur.

Nümunə 9:

The musical score for Nümunə 9 consists of two systems of piano accompaniment. Each system has two measures. In the first system, the right hand plays a sequence of notes with a 7 and a 5 above them, and the left hand plays a single note with a 3 above it. The second system follows a similar pattern with a 10 note in the left hand. The dynamic marking *mf* is present in both measures.

Göründüyü kimi, “Hasar” şöbəsində əsas mövzunun kvinta yuxarı variantında onun quruluşu dəyişərək, üç elementdən ibarət olur. Bu cəhət “Mənsuriyyə” şöbəsində əsas mövzunun oktava məsafəsində təkrarı zamanı da özünü göstərir. Belə qənaətə gəlmək olar ki, dəstgahın birinci inkişaf mərhələsinə aid “Bərdaşt” və “Mayə” şöbələrində əsas mövzunun quruluşu “Hasar” və “Mənsuriyyə” şöbələri ilə bağlı mərhələlərdə dəyişməklə improvizasiyalı inkişafın daha da sürətlənərək, çoxqun xarakter almasını göstərir.

Muğam şöbələrinin sonunda verilən kadensiyalar – “ayaqlar” dəstgahın quruluşunda mühüm əhəmiyyətə malikdir. Müvafiq olaraq, kadensiyaların variantlılığından da danışmaq mümkündür. “Mayeyi-Çahargah” şöbəsinin kadensiyasını ənənəvi sekvensiyalarla məqamın pillələri üzərində hərəkət və mayə ətrafında alt və üst aparıcı tonlardan ibarət gəzişmə təşkil edir ki, bu da mayədə bitir.

Nümunə 10:

The musical score for Nümunə 10 consists of two systems of piano accompaniment. Each system has two measures. In the first system, the right hand plays a sequence of notes with a 7 above them, and the left hand plays a single note with a 7 above it. The second system follows a similar pattern with a 7 note in the left hand. The dynamic marking *f* is present in both measures.

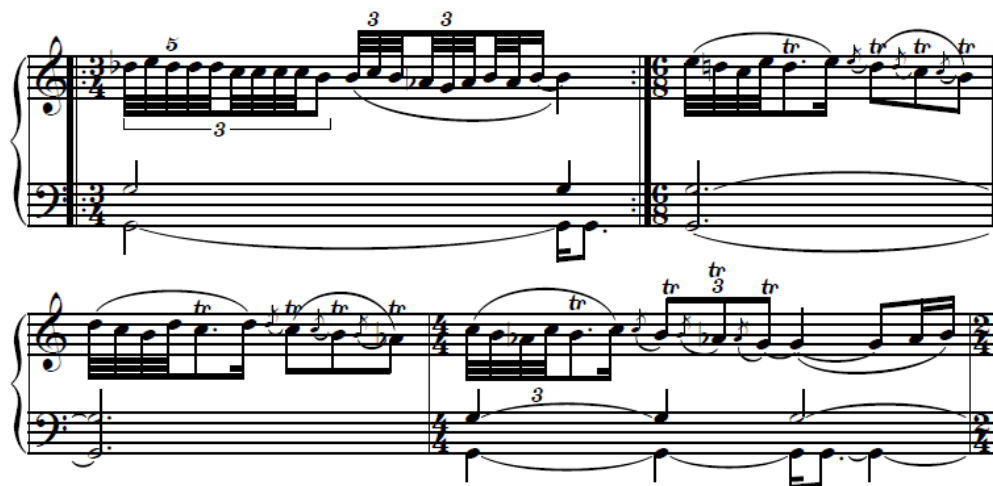


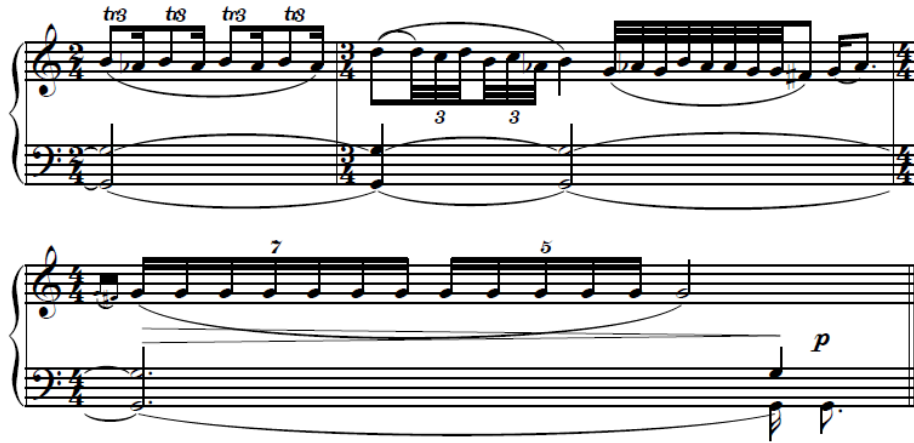
Mayə kadensiyasının sonuncu ibarəsi “Mayeyi-Çahargah” şöbəsinin mövzusu ilə uyğundur. Bu kadensiya quruluşunu mayə ilə bağlı digər şöbələrdə də müşahidə edirik.

“Bərdaşt” şöbəsinin sonluğunda mayə kadensiyasında pillələr üzrə enən sekvensiya gedişləri daha yığcam bir şəkildə verilərək, mayə kadensiyasının sonuncu ibarəsinin olduğu kimi təkrarlanması ilə bitir.

“Hasar” şöbəsinin kadensiyasında məqam pillələri üzərində enən sekvensiya gedişlərində variantlıq özünü göstərir. Lakin sonuncu melodik ibarə – dayaq pilləsi ətrafında gəzişmə mayə kadensiyasının kvinta yuxarı təkrarına əsaslanır.

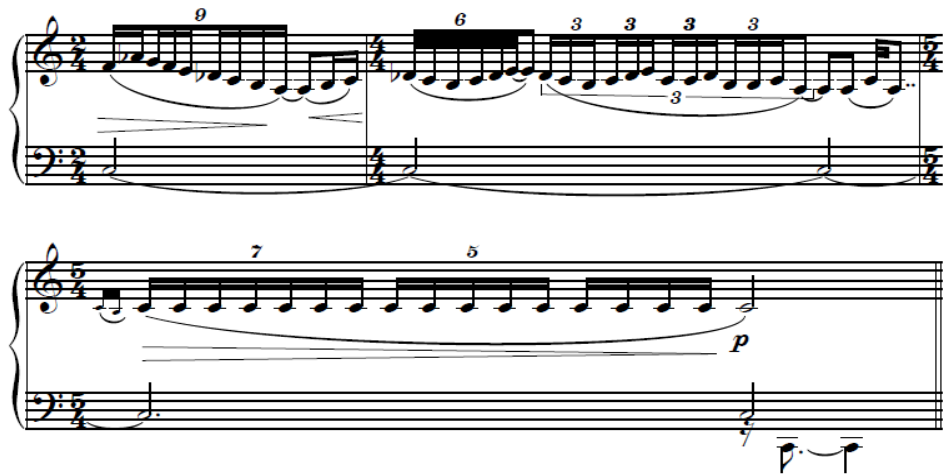
Nümunə 11:





“Mənsuriyyə” şöbəsinin kadensiyası dəstgahda sonuncu, yekunlaşdırıcı əhəmiyyət kəsb etdiyinə görə daha geniş həcmli. N.Məmmədovun not yazısında qeyd olunan kadensiya – “əyaq” həmin ibarə ilə başlanır. Daha sonra “E” səsinə istinadla məqamın pillələri ətrafında melodik gəzişmələr verilir. Kadensiyanın sonrakı mərhələsi mayə pilləsi ətrafında enən-yüksələn hərəkətli melodik quruluşa əsaslanaraq, mayənin üst və alt tetraxordun səsləri ilə əhatə olunmasına yönəldilir. Burada mayə ətrafındakı melodik gəzişmələrin həcmninə getdikcə kiçilməsini və “A” - “C” səslərini cəmləşdirərək, sonda mayədə tamamlanmasını görürük.

Nümunə 12:



Mayə kadensiyası dəstgahın bütün şöbələrinin sonluğunda özünü göstərir. Hər dəfə mayə kadensiyasının oxşar variantları verilir.

Muğam dəstgahında mayə kadensiyası “Bəstə-Nigar” şöbəsində yeni variantda öz əksini tapır. Bu şöbənin dayaq pilləsi olan “E” səsi ətrafında gəzişmə kadensiyaya gətirib çıxarır. Burada mayə ətrafında enən-yüksələn gedişlər verilir ki, bunların da diapazonunun getdikcə sıxlaşaraq, mayə pilləsinə həll olunduğunu görürük.

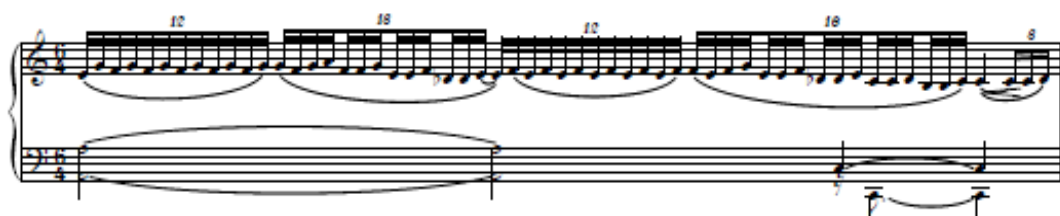
Nümunə 13:



N.Məmmədovun not yazısında “Müxalif” şöbəsinin sonluğu da “Çahargah” məqamının mayəsində bitir. Lakin “Müxalif”in istinad pilləsindən melodik inkişafın mayəyə çatdırılması mərhələli surətdə baş verir: “Müxalif”in istinad pilləsi “A” səsinə sonra enən hərəkətlə “E” səsi - mayənin kvartası və “C” səsi - mayə ətrafında gəzişməklə mayədə tamamlanma verilir.

“Müxalif” şöbəsinin kadensiyasında bu şöbənin əsas dayaq pilləsi olan “A” səsinə istinad olunmasından sonra “E” səsi ətrafında variantlı gəzişmə geniş həcmdə, bir neçə variantlı ibarələrdə özünü göstərir. Daha sonra mayəyə doğru enən gedişlərə əsaslanan ibarə verilir.

Nümunə 14:



Kadensiyanın sonluğu bilavasitə mayə kadensiyasının quruluşuna uyğun olub, onun variantını təşkil edir. “Bəstə-Nigar” şöbəsinə də bu cür sonluq özünü göstərir. Burada mayə ətrafında gedişlərin dəfələrlə təkrarlanması muğamın ikinci inkişaf mərhələsindəki tonallıq dəyişikliyindən və yönəlmələrdən sonra mayədə yekunlaşmanın təsdiqi kimi səslənir.

Nümunə 15:



Onu da qeyd edək ki, “Çahargah” muğamının bir sıra ifaçılıq variantlarında məhz “Muxalif”dən sonra mayəyə qayıdırla muğamın tamamlanması müşahidə edilir.

Beləliklə, muğam şöbələrinin sonluğunda özünü göstərən mayə kadensiyasının əsas mövzu ilə uyğunluğunu qeyd edə bilərik ki, bu da melodik inkişafın vəhdətinə yol açmaqla, muğamın quruluşunda tamlıq yaradır.

“Çahargah” muğam dəstgahının inkişaf mərhələlərində mayə pilləsi ətrafında müxtəlif səviyyələrdə qurulan şöbələrlə yanaşı, yeni mövzuya əsaslanan və muğamın quruluşunda yönəlmə əmələ gətirən şöbələr də vardır. Bunlar mayə mövzusuna əsaslanan “Mayə-Çahargah” şöbəindən sonra “Bəstə-Nigar”, kvinta münasibətində çahargah tonallığında qurulan “Hasar” şöbəindən sonra “Muxalif”, oktava münasibətində mayəyə əsaslanan “Mənsuriyyə” şöbəindən sonra “Üzzal” şöbələridir. Bu şöbələr muğam dəstgahın daxilindəki kiçik silsilələrdə özünəməxsus inkişaf - yüksəliş əmələ gətirərək, yeni intonasiya xüsusiyyətlərini daxil etməklə, həm də özündən sonrakı mərhələyə hazırlıq rolu oynayır. Adı çəkilən bu şöbələrin də özlüyündə variantlı melodik gedişlərə malik olduğunu qeyd etməliyik.

Bu baxımdan “Bəstə-Nigar”, “Muxalif” və “Üzzal” şöbələri arasında melodik variantlığa diqqət yetirək. “Bəstə-Nigar” şöbəsinin mövzusunda melodik hərəkət mayədən başlayaraq, üst tersiyaya istinad edir. Bundan sonrakı inkişaf xəttində enən hərəkətlə “A” səsinə (II yüksəlmiş pillə) istinad özünü göstərir.

Nümunə 16:



Növbəti melodik düzümdə aşağı registrdə E - A səsləri arasında yüksələn-enən gedişlər verilir ki, bunun da “Müxalif” şöbəsinin mövzusu ilə uyğunluğunu qeyd edə bilərik.

Bundan sonra yenidən “Bəstə-Nigar” şöbəsinin mövzusu səslənir. Bu şöbədə bütün musiqi düzümləri əsas istinad dayaq pilləsi olan “E” səsinə bitir. Mövzunun inkişafı melodik və ritmik variantlı melodik düzümlərlə davam etdirilir və şöbənin son mayə kadensiyası öz əksini tapır. Melodik variantlarda VIII pillənin əskilməsinə (G-Ges) kvarta tonuna (F səsi) üst köməkçi hərəkətdə rast gəlinir.

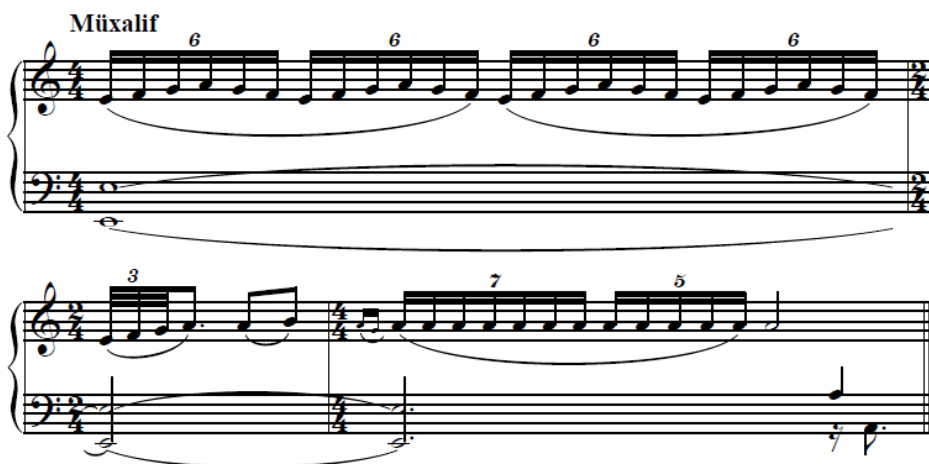
Nümunə 17:



Melodik variantlıq həm də ritmik dəyişikliklərlə müşayiət olunur.

“Müxalif” şöbəsində çahargah məqamının səssirasında IX pillənin (IX#) yüksəlməsi və onun istinad pilləyə çevrilməsi mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Bununla belə həmin pillənin xromatikləşməsinə başqa hallarda – kvinta tonuna (VIII pilləyə) istinad zamanı üst köməkçi hərəkətdə təsadüf olunur. “Müxalif” şöbəsinin mövzusu “E” və “A” səsləri arasında yüksələn-enən hərəkətə və əsas dayaq pilləsi olan “A” səsinə istinad edir.

Nümunə 18:



Bu şöbənin melodik düzümləri əsasən “A” və “E” səslərində bitir. “Müxalif” şöbəsində ikinci dayaq pilləsi kimi özünü göstərən “E” səsi həm də “Bəstə-Nigar” şöbəsinin istinad pilləsidir. Bu da həmin pillə ətrafında qurulan ibarələrin variantlı oxşarlığını üzə çıxarır.

“Mənsuriyyə” şöbəindən sonra səslənən “Hüzzal” şöbəsi ikinci oktavanın “C” və “E” səslərinə əsaslanır.

Nümunə 19:



Bu dayaq pillələri oktava aşağı “Bəstə-Nigar” şöbəsinin də əsasını təşkil edir. Mövzuların müxtəlifliyinə baxmayaraq, oktava münasibətində eyniadlı dayaq pillələrinə əsaslanan bu şöbələr dəstgahın kompozisiyasında inkişaf mərhələləri arasında əlaqə yaradılmasına xidmət edir.

Beləliklə, muğamın şöbələri arasında özünü göstərən variantlıq dəstgahın kompozisiya quruluşunda mühüm əhəmiyyətə malik olaraq formayaradıcı funksiya daşıyır.

ƏDƏBİYYAT:

1. İsmayılov M.C. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. Yenidən işlənmiş və tamamlanmış nəşri. B.: Işıq, 1984. 100 s.
2. Zöhrabov R.F. Azərbaycan muğamları B.: Təhsil, 2013. 336 s.
3. Məmmədov N.H. Azərbaycan muğamları Çahargah və Hümayun. B.: Azərnəşr, 1962, 38 s.

Айнура АБУШОВА
Преподаватель и
диссертант Азербайджанской
Национальной Консерватории

ВОПРОСЫ ВАРИАНТНОСТИ В СТРОЕНИИ МУГАМА «ЧАХАРГЯХ»

Резюме: Статья посвящена изучению нотных записей мугама и анализу его музыкального строения. В статье дается образно-эмоциональная характеристика мугама, рассматриваются особенности композиционного и мелодического строения, ладоинтонационной основы мугама «Чархгарх».

Ключевые слова: мугам, вариантность, лад, мелодические особенности, музыкальное строение

Aynura ABUSHOVA
Lecturer and
Dissertator of Azerbaijan
National Conservatory

**THE PROBLEM OF VARIATION IN THE STRUCTURE OF THE MUGHAM
«CHAHARGAH»**

Summary: *The article is devoted to studying of mugham musical notations and the analysis of its musical structure. In the article is given the figurative-emotional characteristic of mugham and composition and melodic structure features, modus-intonations basis of mugham «Chahargah».*

Keywords: *mugham, variation, modus, the melodic features, musical structure*

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Malik Quliyev
sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Cəmilə Həsənova

İlahə İSRAFİLOVA

Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın doktorantı və elmi işçisi

Elmi rəhbər: fəlsəfə üzrə elmlər doktoru, professor Gülnaz Abdullazadə

Ünvan: Bakı ş, Ş.Bədəlbəyli küç. 98

E-mail: ilaha.qismat@mail.ru

ŞAMAXIDA ETNOMUZIKOLOJİ EKSPEDİSİYA

Xülasə: *Məqalə Azərbaycanın bölgələrində aparılmış etnomuzikoloji araşdırmalar və onların əhəmiyyətindən bəhs edir. Müəllif oxucunun diqqətini 2019-cu ilin iyul ayının 4-də Azərbaycanın Şamaxı bölgəsində aparılmış ekspedisiyaya yönəltmişdir. Məqələdə Bakı Musiqi Akademiyasının elmi tədqiqat laboratoriyasının bir qrup əməkdaşı tərəfindən aparılmış ekspedisiyanın detalları açıqlanmış, toplanmış materiallar haqqında məlumat verilmişdir.*

Açar sözlər: *ekspedisiya, folklor, aşıq, Şamaxı*

Azərbaycan musiqi mədəniyyəti olduqca qədim tarixə əsaslanır. Şifahi ənənəli professional musiqi mədəniyyətinə malik olan xalqımız özündən sonrakı nəsillərə zəngin musiqi irsi buraxmışdır ki, onu qorumaq, dəyərləndirmək, daha da zənginləşdirmək gənc nəslin öhdəsinə düşmüşdür. Nəzərə alsaq ki, indiyədək var olan irsimiz bizə şifahi olaraq gəlib çatmışdır, məhz bu baxımdan musiqi sahəsinin hər bir professional nümayəndəsi usanmadan bölgə-bölgə bu incilərin sorağına çıxmalıdır. Zəngin milli mədəniyyətə malik Azərbaycanın hər bölgəsi ayrı-ayrılıqda sanki folklor, musiqi mənbəyidir. Təsadüfi deyil ki, Azərbaycanda ilk dəfə Üzeyir bəy Hacıbəylinin qoyduğu möhkəm bünövrəyə əsasən keçmiş Konservatoriya və indiki Bakı Musiqi Akademiyasının aparıcı müəllim, seçilmiş tələbə heyətindən ibarət vaxtaşırı ekspedisiyalar təşkil olunur.

Üzeyir Hacıbəyli, Müslim Maqomayev, Asəf Zeynalli, Tofiq Quliyev, Qara Qarayev, Cövdət Hacıyev, Əşrəf Abbasov, Səid Rüstəmov, Zakir Bağirov, Süleyman Ələsgərov daha sonralar Ramiz Zöhrabov, Məmmədsaleh İsmayılov, Bayram Hüseynli, Əhməd İsayadə, Gülnaz Abdullazadə, Fəttah Xalıqzadə, Ariz Abduləliyev, Rauf Bəhmənli və b. görkəmli bəstəkar, musiqişünasların yolunu davam etdirməklə milli folklorumuzun daha da dərinədən, əhatəli öyrənilməsinə, həmçinin gənc nəslin bu sahəyə olan marağının artırılmasına xidmət etməkdədirlər. 1932-ci ildə SSRİ xalq artisti Bülbülün iştirakı ilə təşkil olunmuş “Elmi-tədqiqat kabinet”nin adları çəkilən nümayəndələrinin əməyi nəticəsində ərsəyə gəlmiş xalq rəqsləri, xalq mahnılarından ibarət antologiyaları, Səid Rüstəmovun, Tofiq Quliyevin, Məmmədsaleh İsmayılovun hazırladıqları məcmuələri aktuallığını itirməyib.

Bu gün də Azərbaycanın rayon və kəndləri qarışbaqarış gəzərək dildən-dilə yayılmış bayatı və el nəğmələri toplanmaqda, nota köçürülərək milli folklorun qızıl fondunda qorunmaqdadır. Təbii ki, bizim xalq mahnısı adlandırdığımız nəğmələrin də müəyyən bir bəstəkarı olub. Lakin, qədim dövrün məhdud imkanları musiqinin nota yazılması, qorunub saxlanması tələblərinə cavab verə bilmədiyindən, onlar “xalq mahnısı”, “xalq rəqsi” adı altında cəmləşib.

Elmi ekspedisiya keşməkeşli yollar, müxtəlif çətinliklərlə üzləşsə də bu istiqamətdə illərlə çalışaraq isti, soyuq demədən bölgə-bölgə gəzərək səfərlərdə can qoymuş, bu

işə könül vermiş alim tədqiqatçılarımız da az deyil. Sözügedən sahə üzrə AMEA-nın Folklor İnstitutunun, Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının, Azərbaycan Milli Konservatoriyasının professor, müəllim və tələbə heyətinin fasiləsiz səmərəli fəaliyyətini xüsusi vurğulamalıyıq. Azərbaycan Respublikasının əməkdar incəsənət xadimi, BMA-nın elmi-tədqiqat işləri və yaradıcılıq işləri üzrə prorektoru, fəlsəfə elmləri doktoru, professor Gülnaz Abdullazadə bu sahənin aparıcı şəxsiyyətlərindəndir. Onun rəhbərliyi ilə 1992-ci ildən Bakı Musiqi Akademiyasının nəzdində elmi laboratoriya fəaliyyətə başlamış, müxtəlif regionlara ekspedisiyalar təşkil olunaraq gənc tələbələrin bu sahəyə maraq və diqqətinin artırılması yönündə önəmli işlər aparılmışdır. Zamanla bu laboratoriya daha da təkmilləşərək ətrafına bir çox görkəmli elm xadimlərini – S.Abdullayeva, M.Kərimov və b. alimləri, gənc tədqiqatçıları toplamışdır.

Hazırda “Şifahi ənənəli Azərbaycan professional musiqisi və onun yeni istiqamətlərinin tədqiqi: Orqanologiya və Akustika” elmi tədqiqat laboratoriyası adı altında fəaliyyət göstərən şöbəyə dosent, sənətsüinaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Nuridə xanım İsmayilzadə rəhbərlik edir. O, fəaliyyətini genişləndirir və əməkdaşların yaradıcı imkanlarını mənəvi stimullaşdırır. Xalqımızın dəyərli irsinin axtarışına qalxmaq və onu yenidən dirildərək gələcək nəsillərə ötürmək istəyini onun peşəkarlığı, həmçinin vətənpərvərlik ruhunun coşqunluğu ilə əlaqələndiririk.

04 iyul 2019-cu ildə professor G.Abdullazadə və BMA-nın elmi tədqiqat laboratoriyasının müdiri N.İsmayilzadənin başçılığı ilə Azərbaycanın Şamaxı bölgəsinə daha bir dəyərli ekspedisiya keçirildi. Ekspedisiya heyətinə BMA-nın humanitar elmlər kafedrasının müdiri, filologiya üzrə elmlər doktoru, professor Tərlan Quliyev ilə yanaşı laboratoriyanın elmi işçiləri – xalq artisti, dosent Zümrüd Məmmədova, dosent, aparıcı elmi işçi Ariz Abduləliyev, elmi işçilər Rauf Bəhmənli, Aynur Çələbiyeva, bəstəkar, doktorant İlahə İsrailova və BMA-nın magistrantı Fərhad Ələkbərov daxil idi. Onu da qeyd edək ki, bu ekspedisiya 2000-ci illərdən bu günə qədər BMA-nın təşkilatçılığı ilə Şamaxı bölgəsinə edilən sayca ikinci səfərdir. Əvvəlki ekspedisiya 26 may 2004-cü ildə Məlhəm kəndində baş tutmuşdu.



Şəkil 1: soldan sağa doğru Aşıq İxtiyar Qocayev, xalq artisti Zümrüd Məmmədova, Antik Seyidov (nağara), Aşıq Ağamurad İsrailov

Ekspedisiya çərçivəsində ilk olaraq qonaqları Şamaxı Rayon İcra Hakimiyyəti başçısının müavini İctimai-siyasi və humanitar məsələlər şöbəsinin müdiri Gülnisə Ələkbərova və Şamaxı Mədəniyyət Mərkəzinin rəhbəri Rafael Tağızadə qarşıladı. Daha sonra Şamaxı rayon Mədəniyyət Mərkəzində bu regionun seçilən sənətkarı ilə tədqiqatçılar arasında görüş oldu. Heyəti Aşıqlar Birliyinin Şamaxı bölgəsi üzrə rəhbəri Əliyabub İsmailov salamladı və sənətçiləri qonaqlara təqdim etdi. İştirakçılar arasında AMEA-nın Folklor İnstitutunun böyük elmi işçisi Elçin Qaliboğlu da var idi. O, son illərdə Şamaxı musiqi mədəniyyətinin inkişafı istiqamətində baş vermiş önəmli məqamlar, həmçinin Folklor İnstitutunun bu mövzuda apardığı araşdırmalar haqqında danışdı. Şirvan bölgəsinin görkəmli zurna, balaban ustadı Əli Kərimovun fəaliyyətindən danışaraq onun ifalarından ibarət CD diskin tarixçəsi və eyni mövzuda kitab haqqında tədqiqatçıları məlumatlandırdı. Aşıqlar Birliyinin Şirvan bölgəsi üzrə katibi aşıq Ağamurad İsmailov çıxışı zamanı aşıq sənətinin bəzi məqamlarını həm nəzəri, həm də praktiki şəkildə nümayiş etdirdi. Şirvan ənənələrinə xas olaraq kollektiv ifa (ənənəvi ansambl – balaban, qoşanağara, nağara və aşıq) zamanı aşıq Ağamurad musiqi nümunələrini rəqs edərək, dinamik hərəkətləri ilə də zənginləşdirdi. Tədqiqatçıları maraqlandıran sualları böyük ustalıqla cavablandıran sənətkar bir çox fikirlərə aydınlıq gətirməklə yanaşı, sadəcə aşıq sənətinin davamçısı olmaqla kifayətlənmədiyini, eyni zamanda bu köklü sənətin dərin bilicisi olduğunu göstərdi. Onun zəngin biliyi təkcə Şirvan aşıq mühiti ilə məhdudlaşmayıb digər bölgə sənətçilərinin fəaliyyətini də əhatə edirdi.

AMEA Folklor İnstitutunun Aşıq Yaradıcılığı şöbəsinin müdiri, əməkdar mədəniyyət işçisi Elxan Məmmədli belə yazmışdır: “Aşıq Ağamurad bir çoxları kimi, təkcə Şirvan aşıq məktəbinə məxsus olan hava və havacatlarla kifayətlənməyib, qərb aşıq məktəbinin havacatlarına da kifayət qədər bələddir. Dəfələrlə Ağamuradın “Gödək donu”, “Orta sarıtel”, “Baş sarıtel”, “Mirzəcanı”, “Dübeyt”, “Qaraçı”, “Qəhrəmanı” və s. havaları mükəmməl şəkildə ifa etdiyinə şahidi olmuşam” [2, s. 6].

Ekspedisiya görüşü zamanı da sazəndə dəstəsi ilə əsl Şirvan aşıq məktəbini təmsil edən, öz ustalığını nümayiş etdirən aşıq Ağamurad İsmailovun və tələbəsi aşıq Rza Məmmədovun ifasından “Güllü qafiyə”, “Şəmsiqəmə”, “Əli icadi” peşrovları, “Koroğlu” gözəlləməsi, “Qocaman-Peyvənd” şikəstə və s. nümunələr video görüntüyə alındı. Aşıqların ifaları arasında peşrov janrı çoxluq təşkil edirdi. “**Peşrov** – aşıq musiqisində “Peşrov” adlı hava mövcuddur. Mənası – giriş, başlanğıc, öndə, qabaqda gedən deməkdir. Hər bir muğam, dəstgahdan əvvəl çalınan instrumental müqəddimə. Şirvan aşıq mühitində məclis peşrovla açılır. Şirvan aşıq havalarından bir neçəsinin adları – “Eyvaz peşrovu”, “İbrahim peşrovu” və s.” [4, s. 82].

Təqdim olunan “Qobustanı” (başqa adı – Yekbəh) şikəstə nümunəsi balabanın solosu ilə digərlərindən seçilirdi. Burada sazın rolu nisbətən az idi. Həmçinin, Aşıq Ağamurad və aşıq Rzanın qarşılıqlı deyişməsi, balabanın sazla melodik dialoqu, aşıqların ritmik nömrədəki rəqsləri Şirvan məktəbi ənənələrinin şərəflə davam etdirildiyini göstərir. Yaddaqalan məqamlardan biri də Şamaxıda yaşayan Göyçə aşıq mühitinin istedadlı nümayəndəsi olan aşıq Qocayev İxtiyarın çıxışı oldu. “1988-ci ildə o, qaçqın kimi Azərbaycana gəlmişdir və indi Şamaxı rayonunda yaşayır. İxtiyar Qocayev gözəl səsə malikdir və onun ifa tərzii özünəməxsusdur” [3, s. 83]. Aşıq İxtiyarın çıxışı ilə səhnədə iki fərqli bölgə aşıqlarının ifasına şahid olmaq ekspedisiya iştirakçıları üçün

hər iki bölgə aşığı arasında açıq-aydın müqayisəli təhlil aparmaq üçün gözəl fürsət idi. Aşiq İxtiyar Şamaxı aşiq məktəbinin təsiri altında olsa da onların oxu tərzı, diksiya fərqi ifa zamanı bir-birindən seçilirdi. “Şirvan aşiq məktəbini istisna etməklə Azərbaycanın Qərb bölgələrindəki aşiq məktəblərində ifa olunan aşiq havalarında eyni hava daxilində şeir mətninə uyğun olaraq ritmik ölçü zaman-zaman dəyişir, məsələn: 6/8; 5/8; 7/8 və s.” [1, s. 9]. Aşiq İxtiyarın ifasında Şirvan musiqi nümunələri qərb bölgəmizin oxu tərzı ilə mükəmməl vəhdətdə təzahür edir.

Bildiyimiz kimi, qədim tarixə əsaslanan aşiq sənəti məhz ifa, müşayiət tərzinin zənginliyi, xoreoqrafik hərəkətlərdən istifadə, ansamblı daxil edilən alətlərin ifa zamanı fəal rolu və b. fərqlinə görə bölgələr üzrə qruplara bölünərək təhlil olunur. “Azərbaycan aşiq sənətinin çoxsaylı lokal ocaqlarını nisbətən iri Şirvan (Şərq), Gəncəbasar və Borçalı (Qərb), eləcə də bir sıra İran Azərbaycanı, Təbriz, Qaradağ, Urmiya, Savə, Zəncan (Cənub) aşiq məktəb və mühitlərində birləşdirmək olar” [3, s. 23].

Ekspedisiya çərçivəsində araşdırmaçılar Rasim Ələsgərov (balaban), Firudin Əkbərov (balaban), Antik Seyidov (nağara), Bəhruz Dadaşov (zurna, balaban), Şöhrət Əliyev (nağara), Rauf Fətəliyev (qoşanağara) kimi Şirvan bölgəsinin aparıcı sənətkarları ilə yaxından tanış olma və onların ifasını dinləmək imkanı əldə etdilər. Nəticədə ekspedisiya nümayəndələri günümüzdə Şamaxının aparıcı ifaçılarının adlarını, onların ifalarındakı qədim nümunələri laboratoriyanın tədqiqat külliyyatına əlavə edərək milli arxiv xəzinəmizi daha da zənginləşdirdilər. Yalnız Şirvan aşiq mühitinin janrı olan peşrovlar – “İbrahimi”, “Güllü-qafiyə”, həmçinin “Qədim” şikəstə (digər adları ilə: Qocaman, Peyvənd), “Çığdan çıxmaz” şikəstə kimi nümunələri dinləndi. İki bölgə aşığını bir səhnədə izləməklə onlar arasındakı fərq daha yaxşı aydınlaşdırıldı.



Şəkil 2: Soldan sağa doğru aylaşənlər - BMA-nın elmi tədqiqat laboratoriyasının elmi işçisi Rauf Bəhmənli, Aşiq Ağamurad İsmayilov, elmi işçi, bəstəkar İlaha İsmayilova, professor Gülnaz Abdullazadə, elmi laboratoriyanın müdiri, dosent Nuridə İsmayilzadə. Yuxarıda Antik Seyidov (nağara), Rasim Ələsgərov (balaban)

Ekspedisiyanın sonunda heyət Şamaxının VIII əsrə aid ən qədim məbədlərindən olan “Cümə” məscidini ziyarət etdi. Bu məkanın sehrli abu-havası, əzəməti, tarixi və eyni zamanda müasirliyi, 2013-cü ildə aparılan yenidənqurma işlərindən sonrakı səli-qəsi ilə tanış oldular.

Təbii ki, səfərdən sonra əməkdaşlar ekspedisiyanın ikinci mərhələsinə qədəm qoyur. Bu haqda məqalələr yazılır, toplanmış materiallar emal edilir, nota yazılır, də-rindən tədqiq olunur və tarixin səhifələrinə əlavə edilir. Xalqın mədəni irsinin qorun-ması və gələcək nəsillərə ötürülməsinə xidmət edən bu əvəzsiz təşəbbüsün davamlılı-ğını, ekspedisiya ənənələrinin hər zaman yaşadılmasını arzu edirik.

ƏDƏBİYYAT:

1. Atayev F. Muğam və aşiq sənətinə dair bəzi paralellər. // “Konservatoriya” jurnalı 2015, N-2, s. 5-10
2. Bahadırqızı Y. Mən Muradlar Övladıyam. B.: 2012, 320 s.
3. Bağırova S.Y. Azərbaycan Aşıqları. B.: Golden book. 2009, 125 s.
4. İzahlı Saz-Söz Lüğəti. B.: Elmin İnkişafı Fondu, 2015, 215 s.

Илаха ИСРАФИЛОВА

Докторант БМА им. У. Гаджибейли
Научный сотрудник исследовательской лаборатории

ЭТНОМУЗЫКОЛОГИЧЕСКАЯ ЭКСПЕДИЦИЯ В ШАМАХЫ

Резюме: Представленная статья посвящена этнографическим экспедициям по районам Азербайджана. Специальное внимание уделяется последней научно-практической экспедиции ряда сотрудников БМА им. Уз.Гаджибейли в Шамахинский район республики. Автор подробно освещает итоги экспедиции, описывает собранные образцы ашугского искусства, рассказывает о сегодняшней деятельности шамахинских ашугов.

Ключевые слова: экспедиция, фольклор, ашуги, Шамаха

Ilaha ISRAFILOVA

Doctoral candidate of BMA named after U. Hajibeyli,
Researcher in the Laboratory

ETHNOMUSICOLOGICAL EXPEDITION IN SHAMAKHI

Summary: In the article tells about the series of ethnographical expeditions in different regions of Azerbaijan. This article describes last ethnomusicological expedition which was organized in Shamakhi. A specially emphasis had been made on performance Shamakhi ashugs - Aghamurad Israfilov, Rza Mammadov, İkhtiyar Khojaev and other performances.

Keywords: ashug music, folk expedition, Shamakhi music, traditions, performance, folk music

Rəyçilər: sənəşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Nuridə İsmayilzadə;
sənəşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Mehparə Rzayeva

Джамиля КЕРИМОВА

Диссертант Бакинской Академии Хореографии,
заслуженная артистка Азербайджанской Республики

Научный руководитель: Народная артистка Азербайджанской Республики,
доцент Бакинской Академии Хореографии Камилла Гусейнова

Адрес: г.Баку, Р. Бейбутова 75

E-mail: jamilya_kerimova@mail.ru

ОСОБЕННОСТИ ЗВУКОВОГО ОФОРМЛЕНИЯ ОДНОАКТНЫХ БАЛЕТНЫХ СПЕКТАКЛЕЙ

Резюме: В представленной статье на примере зарубежных и азербайджанских балетных спектаклей подробно раскрываются все виды звукового оформления одноактных балетных спектаклей. Особый акцент делается на раскрытие популярного в балетном театре XX века термина «танцевальная симфония».

Ключевые слова: танцевальная симфония, балет, одноактный спектакль, звуковой дизайн, хореография

Обращение в качестве музыкальной основы к недансанным (нетанцевальным) музыкальным произведениям способствовало появлению танцевальных симфоний (танцсимфоний), то есть балетов на симфоническую музыку. Особенности танцсимфонии – это точное соответствие движений мелодическим фразам, метр-ритмической основе, то есть придание музыке симфонии пластической рельефности.

Отправной точкой танцсимфоний принято считать балет Ф.Лопухова «Величие мироздания» на музыку Четвёртой симфонии Л.Бетховена. Однако следует отметить, что задолго до балета Ф.Лопухова, известные балетмейстеры М.Фокин и А.Горский в своих одноактных балетных композициях использовали музыкальный материал, не предназначенный для танцевального исполнения. В качестве примера приведём хореографические композиции «Бабочки» на музыку Р.Шумана (1912 г.), «Эрос» на музыку Серенады для струнного оркестра П.И.Чайковского (1915 г.), «Франческа да Римини» на музыку одноимённой симфонической поэмы П.И.Чайковского (1915 г.) в постановке М.Фокина, а также «Сюита» на музыку Пятой симфонии А.Глазунова (1916 г.), хореографическая фантазия «В белом» («Enblanc») – на музыку Третьей сюиты для симфонического оркестра П.И.Чайковского в постановке А.Горского и т.д.

Ф.Лопухов предпринял попытку теоретического обоснования танцсимфонии, её бессюжетной основы обосновывая это тем, что «темы мирового значения, не вложенные ни в какую фабулу, которые могут быть переданными непосредственно хореографией, конечно, при её новой форме. Танцсимфония не имеет сюжета и носит в себе развитие какой-либо темы, разбитой на части как музыкальная симфония» [1].

В своей книге «Пути балетмейстера», Ф.Лопухов раскрыл основные принципы постановки танцсимфонии. По мнению балетмейстера танцсимфония строится:

- на единстве музыкальной и хореографической формы;
- на согласовании жестовой пластики с музыкой (совпадении кривой линии звука с кривой линией танца, колоритности инструментов с колоритностью танцевальных движений);
- на построении национально-танцевальных движений на сцене выросшим из особенностей земли и места существования данного народа [1].

Следует отметить, что образно-выразительная сфера танцсимфоний весьма разнообразна. В танцсимфонии представлены:

- лирика, к примеру, одноактный четырёхчастный балет Дж.Баланчина «Хрустальный дворец» (второе название «Symphony in C» - «Симфония До мажор») на музыку Первой симфонии Ж.Бизе, одноактный спектакль «Классическая симфония» в постановке Л.Лавровского на музыку С.Прокофьева (Примечание №1);
- драма, к примеру одноактный балет в пяти частях «Фантастическая симфония» в постановке Л.Мясина на музыку одноимённого произведения Г.Берлиоза;
- трагедия, к примеру в ракурсе «оптимистическая трагедия» решена сюжетная канва одноактного балета И.Бельского «Ленинградская симфония» на музыку первой части Седьмой симфонии Д.Шостаковича;
- театральная патетика, к примеру, одноактная постановка М.Бежара на музыку Девятой симфонии Бетховена с участием 250 танцоров и музыкантов (хора, солистов и симфонического оркестра) и т.д.

Среди современных балетмейстеров, обратившихся к танцсимфонии отметим ряд постановок Дж.Ноймайера на музыку Г.Малера - «Третья симфония Г.Малера; «Четвертая симфония» Г.Малера», «Шестая симфония Малера», а также постановки И.Киляна - «Symphony in D» на музыку Симфонии № 101 Й.Гайдна и «Симфониетта» на музыку Л.Яначека.

В азербайджанском балетном театре постановка танцсимфонии была впервые осуществлена в хореографической композиции «Ритм жизни» албанского балетмейстера, преподавателя Бакинской Академии Хореографии, заслуженного учителя Азербайджана - Пеллумба Агалилай специально подготовленной к торжественному открытию II Международного конкурса молодых артистов балета имени Г.Алмасзаде и исполненной целиком силами школы и колледжа при Бакинской Академии Хореографии, а также студентами БАХ. В музыкальной основе хореографической композиции «Ритм жизни» Третья симфония Кара Караева, а также два Адажио из балетов композитора: Adagio из балета «Семь красавиц» открывает хореографическую композицию (в виде своеобразного Пролога) и Adagio из последнего балета К.Караева - «Тропю грома» завершает её (в виде Эпилога).

Как отмечает М.Алмасзаде: «...Композиционный план и структура постановки – это характерный хореографический (танцевальный) симфонизм. При этом многоплановость фантазий балетмейстера, калейдоскопическая смена тан-

ца в его разнообразных формах – сольные вариации, дуэты, квартеты, массовые ансамбли, кордебалетные эпизоды – следуют непрерывно друг за другом сплетаясь в единое целое. Данный приём способствует раскрытию художественного замысла симфонии К.Караева, включающего противоборство, развитие, скрещение и преобразование тем и тематических элементов» [3, с. 67-68].

Помимо симфоний, начиная с XX века балетмейстеры в своих хореографических композициях широко используют:

- симфонические увертюры, фантазии, картины, сюиты, поэмы, вариации (отметим одноактный балет «Шахерезада» в постановке М.Фокина на музыку одноимённой симфонической сюиты Н.А.Римского-Корсакова, «Симфонические вариации» в постановке Ф.Аштона на музыку одноимённого произведения С.Франка, «Лейли и Меджнун» в постановке Г.Алексидзе на музыку одноимённой симфонической поэмы К.Караева, «Дон Кихот» в постановке Г.Ковтуна на музыку одноимённых симфонических гравюр К.Караева и т.д.);

- камерно-инструментальную музыку (отметим «Серенаду» в постановке Дж.Баланчина на музыку Серенады для струнного оркестра П.И.Чайковского, балет «Парад» в постановке Л.Мясина на музыку фортепианного цикла Э.Сати «Три пьесы в форме груши», «Струнный квартет До мажор Франца Шуберта» в постановке Дж.Ноймейера, «Умиротворение духов» в постановке Д.Вагонера на музыку Струнного квартета №15 Д.Шостаковича, «Белое и Чёрное» в постановке П.Агалилай на музыку фортепианного цикла «12 прелюдий» Х.Мирзаде и т.д.);

- духовную музыку (отметим одноактный балет «Dona nobis pacem» с участием хора и солистов в постановке В.Васильева на музыку си минорной мессы И.С.Баха, балеты «Рождественская оратория» и «Страсти по Матфею» Дж.Ноймайера на духовную музыку И.С.Баха, «Реквием» в постановке Б.Эйфмана на музыку В.А.Моцарта и т.д.);

- музыку из известных классических опер (к примеру, одноактный балет «Кармен» в постановке Р.Пети и «Кармен-сюиту» в постановке А.Алонсо на музыку одноимённой оперы Ж.Бизе в оркестровой редакции Р.Щедрина).

Использование нетанцевальной музыки способствовало появлению хореографических миниатюр на музыку инструментальных пьес (отметим, «Умиравший лебедь» на музыку К.Сен-Санса и «Видение розы» на музыку К.М.Вебера в постановке М.Фокина, «Гибель розы» на музыку «Адажиетто» Г.Малера в постановке Р.Пети) и даже на музыку камерно-вокальных произведений, отдельных песен (к примеру, «Весенние воды» в постановке А.Мессерера на музыку одноимённого романса С.Рахманинова).

Следует отметить, что музыкальное оформление одноактных балетных постановок со временем претерпело значительные изменения. Современные балетные постановки, в отличие от первоначальных одноактных балетных спектаклей М.Фокина или Л.Мясина, идут под звукозапись (фонограмму). Данная тенденция связана с экономическим фактором. Многие современные балетные труппы являются антрепризами и очень мобильны в плане гастрольных выступлений.

Помимо экономического фактора отметим и профессиональный подход к звуковому оформлению балетного спектакля. Музыкальное оформление совре-

менных балетных постановок представляет собой «лоскутное» звуковое полотно, собранное из музыкальных фрагментов произведений одного композитора или нескольких авторов. Таким образом, фонограмма становится незаменимой при монтаже музыкального оформления балетного спектакля.

Также отметим практическую сторону звукозаписи. Современная хореография состоит из «микроэлементов» – жестовой пластики, рассчитанной по секундам. И звукозапись становится важным практическим подспорьем не только в репетиционном процессе, но и во время самого спектакля. Танцовщиками привычно танцевать под уже привычно-устоявшимся метр-ритме, не приспособливаясь к заданному темпу дирижёра.

Следует всё же отметить, что «живой звук» также используется современными балетмейстерами в балетном спектакле (в основном, антрепризных спектаклях). Однако состав музыкантов, из-за экономического фактора, ограничен сольными или ансамблевыми выступлениями музыкантов. При этом хореографы перемещают месторасположение музыкантов из оркестровой ямы на сцену. Таким образом, музыканты становятся своего рода участниками разыгрываемого сценического представления. В качестве примера приведём исполнителя на фортепиано в вышеупомянутом одноактном балетном спектакле «Love. Fear. Loss» в постановке Р.Амаранте, инструментальный дуэт (фортепиано и виолончель) в балетном спектакле «Quatro» в постановке Э.Клюга или квартет, исполняющий Четвёртый струнный квартет Б.Бартока в постановке Я.Годани «Metamorphers» («Метаморфозы»).

В одноактных постановках А.Хана «Until the lions» («Пока львы молчат»), «Xenos» («Кснос»), балетмейстер, синтезируя современную хореографию с элементами индийского танца *катхак* (один из стилей классического индийского танца), использует этномузыкальное оформление – традиционное индийское пение и ударные инструменты (*табла, пакхаваджа*).

Хотелось бы особо отметить творчество известного современного хореографа Саши Вальц, которая в композиции своих одноактных постановок вводит музыкантов не только как участников на сцене (в виде музыкального сопровождения, оформления спектакля), но и как исполнителей, непосредственно вовлекающихся в сценическое действие. В качестве примера отметим «Gefaltet» («Гефалтет»), которую в аннотации к спектаклю сама хореограф охарактеризовала как проект «между классической и новой музыкой, звуком, движением и тишиной» [4]. В постановке С.Вальц на музыку В.А.Моцарта и современного французского композитора М.Андре трое музыкантов, исполняющих музыкальные композиции на скрипке, альте и виолончели непосредственно вовлечены в хореографическую «вязь» восьми танцоров. Четвёртый музыкант – исполнитель на фортепиано хотя и находится в статичном положении, одна из танцовщиц помещена в качестве своеобразного миманса под раскрытую крышку рояля. Отметим также одноактные постановки «Дидона и Эней» и «Ромео и Джульетта» С.Вальц, в которых хореограф вводит вокалистов и хор.

Во многих постановках современные хореографы обращаются в качестве звукового оформления спектакля к немusикальным компонентам – отдельным

звукам, шумам, ритмическим формулам, крикам. В качестве примера можно привести постановки «In The Middle, Somewhat Elevated» («Посередине, чуть выше») и «The Second Detal» («Вторая деталь») У.Форсайт. Отметим также чисто ритмический фрагмент из «Кармен-сюиты» с аккомпанементом, состоящим только из хлопков в постановке А.Алонсо.

Интересно отметить, что в постановке С.Вальц «no Body» («Бестелесность») появляется даже термин, характеризующий данное звуковое оформление спектаклей (отдельные звуки, шумы, удары и эпизоды тишины) – «sound design» («звуковой дизайн»).

Также в качестве звукового оформления всей хореографической композиции может служить человеческий голос (в качестве примера приведём голос за кулисами сцены, диктующий танцовщику порядок движения в композиции Э.Готье «Ballet 101»). В некоторых современных одноактных балетных постановках в целом отсутствует звуковое сопровождение, то есть постановки проходят в полной тишине, предоставляя возможность зрителям сосредоточить своё внимание только на балетных исполнителях (в качестве примера приведём одноактный спектакль «N.N.N.N.» У.Форсайта).

Современный одноактный балетный спектакль переживает период расцвета. Гибкость и подвижность малой балетной формы, расширение хореографической лексики, использование новых, свободных от традиций музыкальных, изобразительных и сценических решений - всё это является тем «магнитом», который привлекает как начинающих, так и известных балетмейстеров к работе над одноактным балетным спектаклем.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Стимулом к его созданию, по мнению балетмейстера-постановщика Ю.П.Бурлаки, послужили гастроли американского «Нью-Йорк Сити балета» во главе с Дж.Баланчиным (2).

ЛИТЕРАТУРА:

1. Танцсимфония, симфонический танец – URL: https://studbooks.net/1076621/kulturologiya/tantssimfoniya_simfonicheskiy_tanets
2. Вечер Академии Русского Балета им. А.Я.Варгановой – URL: <http://www.liepa.ru/vecher-akademii-russkogo-baleta-im-a-ya-vaganovoy/>
3. Алмасзаде М. Хореографический микромир в Караевской макровселенной // Sənət Akademiyası. Qara Qarayev – 100 il (xüsusi buraxılış). B.: 2018, c. 66-69.
4. A choreographic concert by Sasha Waltz and Mark André URL: https://www.youtube.com/watch?time_continue=29&v=HSvZS--sf5I

Cəmilə KƏRİMOVA

Bakı Xoreoqrafiya Akademiyasının dissertantı,
Azərbaycan Respublikasının əməkdar artisti

BİRPƏRDƏLİ BALET TAMAŞALARININ SƏS TƏRTİBATI XÜSUSİYYƏTLƏRİNƏ DAİR

Xülasə: Təqdim olunan məqalədə xarici və Azərbaycan balet tamaşaları nümunəsində birpərdəli balet tamaşalarının səs tərtibatının bütün növləri ətraflı şəkildə üzə çıxarılmışdır. Məqalədə XX əsrdə balet teatrında məşhur olan “rəqs simfoniyası” termininin açılmasına xüsusi diqqət yetirilir.

Açar sözlər: rəqs simfoniyası, balet, birpərdəli tamaşa, süjet, səs dizaynı, xoreoqrafiya

Jamila KARIMOVA

Candidate for a degree of Baku Choreography Academy,
Honored Artist of Azerbaijan Republic

FEATURES OF THE SOUND DESIGN OF ONE-ACT BALLET PERFORMANCES

Summary: In the presented article on the example of foreign and Azerbaijani ballet performances all types of sound design of one-act ballet performances are revealed in detail. Particular emphasis is placed on the disclosure of the term “dance symphony” - popular in the 20th century ballet theater.

Keywords: dance symphony, ballet, one-act performance, sound design, choreography

Rəyçilər: pedaqogika üzrə fəlsəfə doktoru, professor Lyudmila Həsənova;
Azərbaycan Respublikasının xalq artisti, BXA-nın dosenti Kamilla Hüseynova

Elnarə HƏSƏNOVA

Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın müəllimi

Ünvan: Bakı, Ş.Bədəlbəyli küçəsi, 98.

E-mail: m.elnara@rambler.ru

XX ƏSR AVANQARD PİANİZMİN BƏZİ XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Xülasə: *XX əsr musiqisində yeni yaradıcılıq axtarışları avanqard cərəyanların meydana gəlməsinə səbəb olmuşdur. Məqalədə bu dövrün avanqard fortepiano musiqisinin bəzi üslub xüsusiyyətləri araşdırılır. Avropa, Amerika və Rusiya bəstəkarlarının avanqard piano yaradıcılığı, onun bədii, texniki xüsusiyyətləri məqalənin predmetini təşkil edir. Məqalədə “avanqard pianizm”, “forteplano avanqardı”, “pianistik avanqard” terminləri təbiiq olunur.*

Açar sözlər: *XX əsr fortepiano musiqisi, bəstəkar yaradıcılığı, avanqard pianizm, forteplano avanqardının xüsusiyyətləri*

XX əsrin əvvəllərində Avropa incəsənətində yeni forma, mövzu və üslub axtarışları müasir musiqi cərəyanlarının meydana gəlməsi ilə nəticələndi. Bəstəkar yaradıcılığında modern və avanqard cərəyanlar – postimpressionizm, ekspressionizm, konstruksionizm, futurizm, kubizm, simvolizm, neoklassisizm, puantilizm dövrü başladı. XX əsrin ilk onilliyində incəsənətdə geniş və ciddi xarakter alan radikal yenilənmə təmayülləri özünü musiqi incəsənətində də göstərdi. Yeni Vyana Məktəbinin yaradıcılığı nümunəsində ilk dəfə əyaniləşən musiqi avanqardizmi XX əsrin əvvəllərində və ortalarında fortepiano musiqisinə də sirayət etdi. Bəstəkarlıqda musiqinin ənənəvi bədii və texniki vasitələrinə qarşı yönələn ciddi cəhdlər avanqard fortepiano musiqisinə təməl yaratdı və nəticə etibarilə XX əsr pianizmində yeni tembrlərin, səsoyadıcı və yazı texnikasının, avanqard ideya, fəlsəfə və metodların meydana gəlməsinə səbəb oldu. Avanqard təmayüllər fortepiano estetikasını, obrazını və alətin səs imkanlarını kökündən dəyişdi, onu əvvəlki əsrlərlə müqayisədə radikal fərqlənən bir alətə çevirdi.

Barokko, klassisizm, romantizm və impressionizmin fortepiano musiqisindən tamamilə fərqli olan yeni bədii ifadə vasitələri, yeni səslənmə, pianistik texnika, piano tembrləri, yeni harmoniya və çoxsəslilik anlayışlarını irəli sürən XX əsrin avanqard Avropa, Amerika və Rusiya bəstəkarları yeni fortepiano musiqisinin inkişaf mərhələlərini yaratdılar. Dodekafoniya, serializm, aleatorika, puantilizm, sonorika, kollaj, elektron musiqi, minimalizm, konkret musiqi, geometrik not qrafikləri, yeni faktura – bütün bunlar avanqard bəstəkarların fortepiano musiqisinə daxil etdikləri müasir üslub və texnikalar idi. “XX əsrin fortepiano obrazı” (“Образ фортепиано XX века” ifadəsini Leonid Qakkel “Фортепианная музыка XX века. Очерки.” kitabında (səh.3) işlədib – E.H.) məhz avanqard bəstəkarların təsiri ilə yeni keyfiyyətdə formalaşdı. Bu xüsusda mütəxəssislər qeyd edir ki, “XX əsr fortepiano musiqisinin bizi maraqlandıran əhatədə ümumi panoramı, təbii ki, müasir musiqinin inkişaf tarixinin ümumi mənzərəsinin bir parçasıdır” [4, s.5].

Ekspressionizm XX əsrin musiqisində avanqard cərəyanların və üslubların əsasını qoydu. Arnold Şönberqin (1874-1951), Alban Berqin (1885-1935), Anton Vebernin

(1883-1945) yaradıcılığında təmsil olunan Yeni Vyana Məktəbi XX əsrin ilk illərində musiqi incəsənətində ekspressionizm üslubunu yaratdı. Avstriyada yaranan musiqi ekspressionizmi, özündən əvvəl təsviri və ədəbi yaradıcılıqda ifadə olunan ekspressionizm estetikasını və yaradıcılıq ideyasını mənimsəmişdi. Onların arasındakı fərq yalnız bədii ifadə vasitələrində və texnikada idi. Belə ki, insanın, yaradıcı şəxsin subyektiv yaşantıları, onun təklilik, faciə, qorxu, həyəcan hissləri, yaşadığı mənəvi iztirab və fiziki ağrılar, eləcə də müharibələrə, inqilablara, cəmiyyətin eybəcərliklərinə qarşı sərt etirazlar və bunların törətdiyi fəsadlar, ağır hissləri ekspressionizmin mövzusunu, ideya əsasını təşkil edirdi. Musiqi ekspressionizmi də öz yaradıcılığında bu mövqe və mövzuları dəstəkləyirdi.

Ekspressionizmin ideya və mövzuları bu cərəyana məxsus bəstəkarların üslubuna təsir göstərən əsas amil idi. Bu bəstəkarlar yaradıcılıqda təəssüratları, təsvirçiliyi, obyektiv gerçəkliyi, klassik və romantik harmoniyanın funksional qəliblərini qəbul etmirdilər. Ekspressionistlər əvvəlki yaradıcılıq prinsiplərini inkar edir, harmoniya, forma, tematizm, tonallıq və məqam anlayışlarının klassik təfsirinə qarşı radikal mövqe tutur, bu vasitələrin kökündən yeniləşməsinə üstünlük verirdilər. Sərt üslub, dissonans harmoniya, atonallıq, atematizm, dodekafoniya, kəskin vurğular, təzadlı tembr, reçitativ oxuma, seriallıq kimi bədii ifadə metodları ilk ekspressionist bəstəkarların avanqard üslubunu təyin edirdi. Yaradıcılıqda hakim kəsilən bu metod və üslublar bəstəkarların müraciət etdiyi janrlarda, o cümlədən kamera-instrumental musiqi yaradıcılığında özünü büruzə verirdi ki, onların da sırasında fortepiano əsərləri istisna deyildi.

Musiqidə ekspressionizmin təməlini qoyan Arnold Şönberq və onun yetirmələri, davamçıları olan bəstəkarlar bu cərəyanın musiqi üslubu və texnikasını bəyan etmişdilər. A.Şönberq öz yeni yaradıcılıq metodunu və nəzəriyyəsini “Style and Idea”, “Structural Functions of Harmony”, “Fundamentals of Musical Composition” və digər kitablarında açıqlamışdı [15; 16; 17]. Vyana Məktəbinin fortepiano yaradıcılığını araşdıranda, A.Şönberqin 12 pilləli dodekafoniya texnikasına bir neçə piano əsərində mərhələli şəkildə müraciət etdiyinə şahidi oluruq: 3 pyes (1909, op.11), 6 kiçik pyes (1911, op.19), 5 pyes (1920-1923, op.23), Süita (1921-1923, op.25). Bu əsərlər fortepianoda ekspressionizm üslubunun, dodekafoniya texnikasının, atonallığın və postdodekafoniya mərhələsinin nümunələridir [3].

Nümunə 1. A.Şönberq. Forte-piano üçün Süita. 1.Prelüd



A.Berq fortepiano üçün Sonatada (h moll), fortepiano, violin və nəfəs alətləri üçün Konsertdə, A.Vebern fortepiano üçün üçhissəli Variasiyalarda, fortepiano üçün Pyesdə, fortepiano üçün Hissədə (Satz), habelə fortepianonu daxil etdiyi kamera-vokal, kamera-instrumental və orkestr əsərlərində A.Şönberqin dodekafoniya və seriya texnikasını davam etdirmiş, ekspressionizmin pianistik nümunələrini və təfsirini yaratmışlar.

Nümunə 2. A.Vebern. Pyes.



Tezliklə Yeni Vyana Məktəbinin avanqard axtarışları Avropa musiqi incəsənətində öz inkişafını tapdı. XX əsrdə davam etdirilən avanqard musiqi yaradıcılığında dodekafoniya, seriya, atonallıq, atematizm kimi texnikalar bəstəkarların fərdi axtarışları və üslublarının sayəsində yeniliklərlə, fərqli modifikasiyalarla özünü göstərdi. Forteplano aləti də bu yaradıcılıq axarının daimi iştirakçısı oldu. Hətta alətə yeni münasibət meydana gəldi. Xüsusilə ekspressionistlərin kompozisiya, harmoniya, texnika yenilikləri Amerika bəstəkarlıq məktəbinə də təsir göstərdi və avanqard təmayüllər yaratdı. Məsələn, Amerika bəstəkarlarından Çarlz Ayvz (1874-1954) atonallığa, politonallığa, dissonanslığa daha çox yer verirdisə, Corc Keyc (1912-1992) bunlarla bərabər “hazırlıqlı piano” (*prepared piano*, preparasiya edilmiş piano) üçün əsərlər yazırdı, pyeslərində klaster tətbiq edirdi. Forteplanonun yalnız klaviaturasından deyil, simlərindən istifadə etməklə və simlərin arasında müxtəlif metal, taxta və plastik cismlər yerləşdirməklə yeni tembr səslənməsinə, qeyri-musiqi səslərinə, piano ifaçılığında bir sıra qeyri-ənənəvi ştrixlərə nail olmaq, o cümlədən, yumruq və ovuc zərbələrilə ifa etmək – bütün bunlar preparasiya edilmiş piano modelinin ilk təzahürləri idi. Henri Kouell (1897-1965) də öz növbəsində Amerika akademik musiqisinə qarşı öz avanqard üslubunu yaradan ilk bəstəkarlardan sayılırdı.

Amerikanın avanqard pianizmində daha bir yeniliyin – klasterlərin, aleatorikanın, qrafik not yazısının tətbiqi də bu bəstəkarların yaradıcılığında özünü göstərmişdi. Xüsusilə, H.Kouell artıq əsrin əvvəllərində forteplanonun simləri üzərində gəzişmə, qlissando və yumruqlama tətbiq edərək, özünəməxsus səsoyatma üsullarına nail olmuşdu. Bəstəkar dissonans səs birləşmələri – klaster (*tone cluster*) tətbiq edərkən not yazılarında

klavişlərin yumruqla, ovucla döyüclənməsini alətin özünəməxsus avanqard obrazına əlavə etmişdir. H.Kouell fortepiano üçün “*Eol arfası*” (1923), “*Dynamic Motion*” (1914-1917), “*Six İngs*” əsərlərində avanqard üslubunu bu alətdə tətbiq etmişdi.

XX əsrin birinci və ikinci yarısında “Yeni Vyana məktəbi” nümayəndələri və digər müasirləri ilə yaradıcılıq əlaqələrində olan C.Keyc avanqard bəstəkarlıq texnikasına bir sıra novator forma, tembr, səs kompozisiyaları gətirmişdi. Musiqişünas N.B.Pereverzev bəstəkarın yaradıcılığına və estetikasına həsr etdiyi dissertasiyada onun yeni kompozisiya prinsiplərinə bunları aid etmişdir [9, s.11]:

- atonallıq və atonal modallıq (“gamut technique”)
- dodekafoniya
- 25 səsli kompleks texnikası (“25-tones aggregates technique”);
- ostinat ritmik fiqurlar texnikası
- təsadüfi əməliyyat metodu (“method of chance operations”), indeterminizm (“indeterminacy”)
- sonorika, konkret və elektron musiqi
- interdimensional kollaj
- “zaman həddləri” texnikası (“time brackets technique”)

C.Keyc bu texnika prinsiplərindən dodekafoniyani, 25-səsli kompleksi, ostinat ritmik fiqurları, sonorikanı, kollajı, sükutu fortepiano musiqisində - “4.33”, “Music of Changes”, “Ofeliya”, “Amores”, “7 haiyku”, “Bacchanale”, “İnterlude”, “İki hazırlıqlı piano üçün rəqs” əsərlərində, 36 pyesdən ibarət “Music for piano”da, sonatalarında istifadə etmişdir.

Mütəxəssislər bir qayda olaraq, XX əsr avanqard musiqi tarixini iki böyük mərhələyə bölürlər: Avanqard - I və Avanqard-II [12]. I mərhələ XX əsrin ilk onilliklərini əhatə edirsə, ikinci mərhələ müvafiq olaraq, XX əsrin 40-50-ci illərindən etibarən özünü təsdiqləyir. Belə ki, 1946-cı ildən Almanıyanın Darmştadt şəhərindəki Beynəlxalq Musiqi İnstitutunda (İnternational Music İnstitut Darmstadt) Müasir musiqi üzrə yay kursları (almanca: *Ferienkurse für Neue Musik*) fəaliyyətə başlayır. Müasir musiqi kurslarının yaradıcısı alman musiqi tənqidçisi və bəstəkar Volfhanq Ştayneke (1910-1962) idi.

XX əsrin ikinci yarısında musiqi avanqardının inkişafına mühüm təsirini göstərən bu kurslar müasir bəstəkarlarla sıx əlaqə saxlayaraq yeni kompozisiya texnikası barədə seminarlara və təbliğata başlayır. Elə həmin ildən bu şəhərdə müasir musiqi festivallarına start verilir. İlk vaxtlar bu kursda “müasir musiqi” dedikdə yalnız B.Bartokun, İ.Stravinskinin və P.Hindemitin musiqisi anlaşıldı. Lakin dövrün görkəmli fransız bəstəkarı, dirijoru və nəzəriyyəçisi Rene Leybovits kurslara dəvət olunandan sonra Yeni Vyana Məktəbi, dodekafoniya, xüsusilə A.Şönberq yaradıcılığı diqqət mərkəzinə gəlir. Tədrisən yeni musiqinin öyrənilməsi, yeni axtarışlar və onların təbliği daha geniş miqyas almağa başlayır. Görkəmli avanqard bəstəkarlar – Olivye Messian, Karlhayns Ştokhauzen, Pyer Bulez, Ernst Kşenek, Luici Nono, Con Keyc, Anri Püsser, Dyerd Ligeti, Yanis Ksenakis, Maurisio Kaqel, Karela Quyvarts, Luçana Berio, Milton Bebbita və başqaları bu kurslarda müxtəlif illərdə dərslər və müzakirələr aparırlar. Kurslarda musiqi dinləmələrinə, görüşlərə, yubileylərə, müzakirələrə, konsertlərə, ustad dərslərinə xüsusi əhəmiyyət verilir. Qeyd edək ki, XX əsrin görkəmli musiqi sosioloqu, tənqidçi, nəzəriyyəçi və filosof Teodor Adorno (1903-1969) bu

kurslarda “Gənc Şönberq”, “Şönberqin kontrapunktu”, “Yeni musiqinin meyarları”, “Formasız musiqi haqqında” və başqa mövzularda, eləcə də dodekafoniya, tembr, forma, kompozisiya texnikası, müasir musiqinin fəlsəfəsi haqqında silsilə mühazirələr aparmışdır. Sonralar onun musiqiyə aid bir çox məqalə və mühazirələri “Yeni musiqinin fəlsəfəsi”, “Musiqi sosiologiyası” adlı kitablarında yer almışdır. Bu bəstəkarların tarixə “Darmştadt məktəbi” adı ilə düşən fəaliyyəti avanqard musiqidə yeni mərhələ yaratmışdır. Bu kurslar avanqard pianizmin inkişafına bilavasitə mühüm təsir göstərmişdir. Kursların (məktəbin) proqramları, mühazirələri, materialları, əlyazmaları ötən əsrdə Almaniyada 20 cildə nəşr olunmuşdur [14].

Qeyd edək ki, Darmştadt məktəbində ekspressionizm bəstəkarlarına eyni münasibətlə yanaşmırdılar. Ötən əsrin II yarısında Alman bəstəkarları öz avanqard mövqelərində A.Vebernin serializminə daha böyük önəm verirdilər. Onu da qeyd edək ki, əvvəlki dövrdə yaradılan seriya texnikası, aleatorika, sonoristika, elektron musiqi, “instrumental dram” XX əsrin ikinci yarısından etibarən avanqard bəstəkarlar tərəfindən fərdi qaydada işlənilərək, bir çox yeniliklərə səbəb olmuşdu. Bu dövrdə seriya texnikası yalnız səs kombinasiyalarına deyil, ritmə də tətbiq olunur və müxtəlif modifikasiyalar alırdı.

Fransa bəstəkarı, nəzəriyyəçisi və pedaqoqu, “Gənc Fransa” bəstəkar qrupunun yaradıcısı O.Messian (1883-1957) Darmştadt məktəbinin təsiri ilə fortepiano yaradıcılığında avanqard üsluba üstünlük vermişdi. Yeni musiqi kursları ilə yaradıcı ünsiyyət ötən əsrin 40-cı illərində bu bəstəkarın yaradıcılıq baxışlarına təsir göstərmişdi. O.Messian fortepiano üçün “Uzunluqların və intensivliklərin modusu” (“Mode de Valeurs d’Intensités”), “Dörd ritmik etüd” (“Quatre études de rythme”), “Quşlar kataloqu” (“Catalogue d’oiseaux”), “Kanteyocayya” (“Cantéyodjayâ”), “Prelüd” (“Prelude”) və digər əsərlərində seriya texnikası, sonoristika, simmetrik moduslar və aleatorika tətbiq etmişdi. Bəstəkar “Musiqi dili texnikam” (“Technique de mon langage musical”, v.1-2, P., 1944), “Ritm haqqında traktat” (“Traite du rythme”, v. 1-2, P., 1948) kitablarında öz fərdi avanqard texnikasının şərhini vermişdi.

Nümunə 3. O.Messian. “Dörd ritmik pyes”dən bir parça

3

Vif (nombre premier en rythme non rétrogradable)

(41) *f* (*strident et dur*) *ppp* *f* *ppp* *f* *ppp* (V)

Un peu lent (neumes rythmiques)

mf (*cuivre, glissé*)

Fransız bəstəkarı, dirijoru və pedaqoqu Pyer Bulez (1925-2016) aleatorikanın tətbiqi haqqında radikal mövqeyini “Alea” adlı məqaləsində və fortepiano üçün “Notasiyalar” (“Notations”), “Strukturlar. I dəftər”, (“Structures, Livres I”), “Polifoniya X” (“Polyphonie X”) əsərlərində və üç Sonatada açıqlamışdır. Bundan başqa, bəzi kamera-instrumental əsərlərinə fortepianonu da daxil etmişdir. Fransa avanqardının liderlərindən olan bu bəstəkar elektron, konkret və mikroxromatik musiqi sahəsində bir sıra uğurlu yaradıcı eksperimentlər aparmışdır. Onun fikrincə, aleatorikanın müstəqil ifa qaydasını tam şəkildə ifadəyə həvalə etmək düzgün deyil, müəllif aleatorikanın ifasını dəqiqliklə nəzarətə götürməlidir.

XX əsrin ikinci yarısında fortepiano avanqardının yeni mərhələyə qədəm qoymasında alman bəstəkarı, dirijoru və musiqi nəzəriyyəçisi Karlhayns Ştokhauzenin (1928-2007) əsərləri böyük rol oynamışdır. K.Ştokhauzen yeni alman avanqardının lideri hesab olunur. Darmştadt şəhərindəki müasir musiqi kurslarında O.Messian, P.Bulez, P.Şefer ilə tanışlığı onun dünyagörüşünü genişləndirir. Bəstəkarın bioqrafiyasını izlədikdə dövrün müasir texnikasını hərtərəfli mənimsədiyini, özünün fərdi avanqard üslubunu yaratdığını, yeni musiqinin fəal təbiğatçısı olduğunu görürük. O, 1950-1990-cı illərdə Darmştadt Müasir Musiqi Kurslarının fəal iştirakçısı və müəllimi olmuş, 1950-ci illərdə “Paris Konkret Musiqi Studiyası”nda, Almaniyada “Köln Elektron Musiqi Studiyası”nda işləmiş, Bonn universitetində fonetika və kommunikasiya nəzəriyyəsi üzrə təhsilini artırmış, 1960-cı illərdə “Köln Müasir Musiqi Kursları”nı yaratmış, burada bədii rəhbər kimi də çalışmış, nüfuzlu Köln Ali Musiqi Məktəbinin professoru vəsifəsinə yüksəlmiş, özünün “Stockhausen Verlag” nəşriyyatında partituralarını, notlarını nəşr etmişdir. K.Ştokhauzenin P.Bulez, L.Nono ilə sıx əməkdaşlığı “Darmştadt üçlüyü” kimi tanınmışdır. K.Ştokhauzen yeni musiqi sahəsində, xüsusilə elektron musiqi, akustika, tembr yönümündə ən çox eksperimentlər aparan, fərdi avanqard üslubunu yaradan bəstəkarlardandır. Onun “məkan musiqisi” ideyası bir çox yeni bəstəkarlıq texnikası ilə səciyyələnir. Ümumiyyətlə, K.Ştokhauzen XX əsrdə bəstəkarlıq texnikasının imkan sərhədlərini, musiqinin səslənmə və qavrama həddlərini öz əsərləri ilə genişləndirmiş, sonorikanı musiqi təfəkkürü səviyyəsinə yüksəltmişdir. 1950-ci illərdə fortepiano üçün bəstələdiyi “Klavirştyuk” (“Klavierstück”) adlı on doqquz pyes, “Tierkreis” pyesi, 2005-2006-cı illərə aid “Natural səslənmələr” (“Natürliche Dauern”) əsəri müasir fortepiano musiqisi tarixində fərdi kompozisiya, tembr, ritm, forma, aleatorika, sonorika və seriya texnikası ilə fərqlənir. Bundan başqa, bəstəkar elektron əsərlərində, həmçinin müxtəlif instrumental heyətlər üçün “Mantra”, “Prosessiya” (“Prozession”), “Təmaslar”, (“Kontakte”), “Kontra-punktlar” (“Kontra-punkte”), “Kəsişən oyunlar” (“Kreuzspiel”) əsərlərində də fortepianodan istifadə etmişdir.

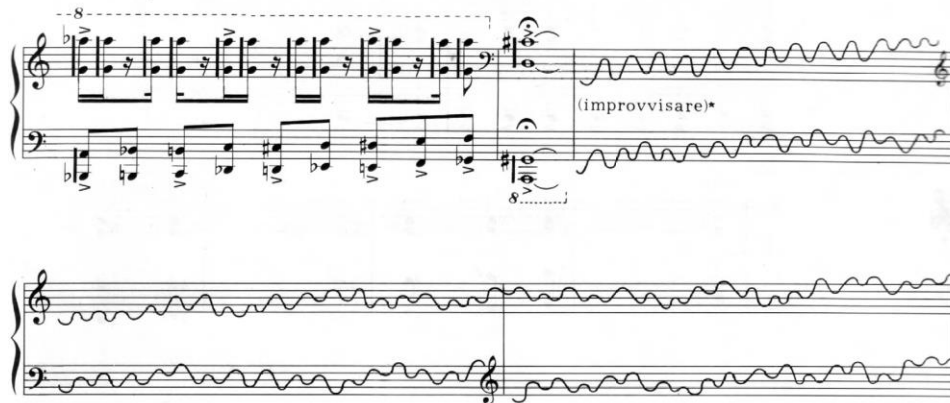
Nümunə 4. K.Ştokhauzen. Klavirştyuk VI.



XX əsrin 10-30-cü illərində Rusiya bəstəkarlarının yaradıcılığında müasir mövzu və üslublar, eləcə də ilk avanqard təmayüllü əsərlər meydana gəlir. Bu dövr Rusiyada avanqard bəstəkarlığın birinci mərhələsidir. İlk avanqard dalğasını N.A.Roslavets, İ.A.Vışnegradski, N.B.Obuxov, A.S.Lurye, A.Avramov, İ.Şillinger təmsil edirdilər. Onların əksəriyyəti 1920-1930-cu illərdə Avropa ölkələrinə və Amerikaya mühacirətə getmişlər.

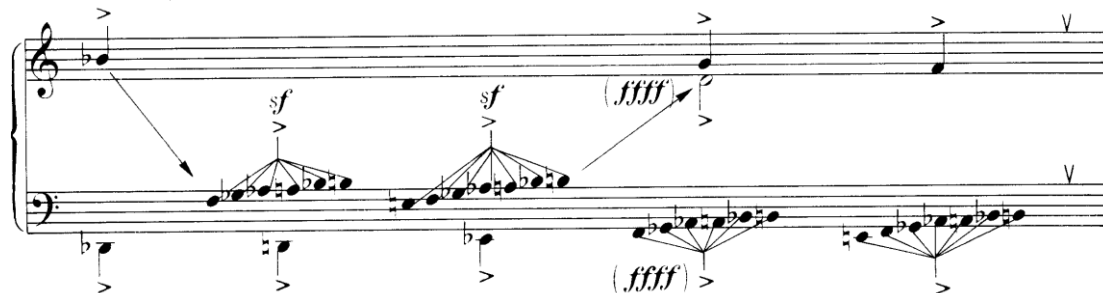
Rusiya avanqardının ikinci mərhələsi XX əsrin 60-cı illərindən başlayır. Bu dalğanın ilk və əsas təmsilçiləri A.M.Volkonski, E.B.Denisov, S.A.Qubaydulina, A.Q.Şnitke, R.K.Şedrin, B.İ.Tişenko, S.Slonimski, Q.İ.Ustvolskaya idi.

Nümunə 5. A.Şnitke. Sonata N 2.



Rus bəstəkarlarının əsərlərində Avropa və Amerika avanqardçılarının texnika və üslubları – dodekafoniya, serializm, aleatorika, sonorika, atonallıq, dissonans və qeyri-funksional harmoniya, kollaj özünü göstərirdi. Məsələn, Sofiya Qubaydulina fortepiano yaradıcılığında Avropanın avanqard təmayüllərinin təcrübəsini öz fərdi üslubu aspektində davam etdirmişdir. Bəstəkarın fortepiano üçün Çakona, Toccata-troncata, İnvensiya, Sonata, Alfred Şnitkenin fortepiano ilə simli orkestr üçün Musiqisi, fortepiano ilə simfonik orkestr üçün Konserti, Prelüd və fuqası, İmprovizasiya və fuqası, Beş aforizmi, üç Sonatası, Qalina Ustvolskayanın altı Sonatası, fortepiano üçün 12 prelüdü, fortepiano, simli orkestr və litavra üçün Konserti, Edison Denisovun fortepiano ilə simfonik orkestr üçün Konserti, Baqatelləri, Variasiyaları, “Nöqtələr və xətlər”, “Əks-etmə” əsərlərində fortepiano musiqisinə və texnikasına avanqard yanaşmaların müxtəlif təzahürləri özünü göstərir [5; 6].

Nümunə 6. Q.Ustvolskaya. Sonata.



XX əsrin avanqard pianizmini araşdırdıqda qarşıya çıxan aktual məsələlərdən biri də bu alət üçün müasir not yazılarıdır. Musiqi nəzəriyyəsində “qrafik notasiya”, “geometrik not yazısı”, “aleatorika”, “sonorika”, “riyazi ölçülər”, “yüksəkliklərsəs-lər” adı ilə qeyd olunan müasir not-yazı üsullarının bəstəkarlar tərəfindən fortepiano musiqisində geniş tətbiq olunması ifaçılığa da yeni texnikalar, qaydalar, tələblər, professional meyarlar daxil etmişdir [10]. Avanqard musiqidə mətnin müxtəlif qeyri-ənənəvi üsullarla yazılması maraqlı olduğu qədər də, mürəkkəb nəzəri problemlərin tədqiqinə zərurət yaradır. Bəzi tədqiqatçılar bu fakta avanqard musiqinin mətni kimi, bəziləri XX əsr müasir not texnikası qəliblərində, bəziləri emosional obraz kontekstində, müəyyən tədqiqatçılar isə fərdi bəstəkar ideyasının qrafik ifadəsi kimi yanaşırlar. Tədqiqatçı və fortepiano müəllimi, dosent M.Sadıqzadə Avropa, Amerika avanqardında özünü göstərən yazı texnikalarını müasir Azərbaycan bəstəkarlarının (Q.Qarayev, F.Qarayev, F.Əlizadə, R.Həsənova, C.Quliyev, E.Dadaşova) fortepiano yaradıcılığında izləyərək, bu qənaətə gəlmişdir ki, müasir musiqiyə məxsus müasir not yazısı məhz yeni bəstəkarlıq texnikası və üslub axtarışları nəticəsində yaranmışdır [11]. Bu məsələlərin fortepiano avanqardında, müasir not-yazı sistemində və ifaçılıq tələbləri kontekstində araşdırılması aktual vəzifə olaraq pianizm tədqiqatçılarının qarşısında dayanır.

Nəticədə deyə bilərik ki, XX əsrin avanqard cərəyanlarında kökündən dəyişmiş avanqard metodlar, ideyalar və texnikalar müxtəlif bəstəkarlar tərəfindən fortepiano əsərlərində də tətbiq olunmuş, spesifik keyfiyyətə malik instrumental musiqi yaradıcılığı və incəsənəti meydana gəlmişdir. Eyni zamanda onu da qeyd etmək lazımdır ki, XX əsrin I və II yarısında alətə tətbiq olunan müxtəlif avanqard yanaşmalar bəstəkarların fərdi novatorluğu, fərdi üslubu və texnikası ilə bağlı olmuşdur. Bununla da, XX əsrin avanqard pianizmində dörd əsas üslub modeli qərarlaşmışdır: 1.Yeni Vyana məktəbinin və onların davamçılarının avanqard pianizmi; 2.Qərbi və Şərqi Avropanın bəstəkar yaradıcılığında meydana gələn avanqard fortepiano yaradıcılığı; 3.Amerika bəstəkarlıq məktəbinin avanqard pianizmi; 4. XX əsrin I və II yarısında Rusiya bəstəkarlığında özünü göstərən avanqard pianizm üslubları.

Avanqard fortepiano əsərləri XX əsrdə olduğu kimi, müasir dövrümüzdə də pianoçuların repertuarında yer alır. Lakin avanqard texnika və üslubda yazılan fortepiano əsərlərinin təfsiri bir çox spesifik ifaçılıq, nəzəri və praktik məsələlərə malik olduğu üçün daim araşdırılır, onun özünəməxsus xüsusiyyətləri sistemli şəkildə öyrənilir və ifaçılıqda, tədrisdə tətbiq olunur [8; 13].

ƏDƏBİYYAT:

1. Авангардизм. Музыка: Энциклопедия / Ред.-сост. Е. Конькова. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2001, с. 6.
2. Алексеева А. Термины музыки XX века: Алеаторика. // Harmony. Международный музыкальный культурологический журнал. URL:<http://harmony.musicigidunya.az/RUS/archivereader.asp?s=1&txid=29>
3. Власова Н.О. Творчество Арнольда Шёнберга. М.: Издательство ЛКИ, 2007, 422 с.
4. Гаккель Л.Е. Фортепианная музыка XX века. Очерки. Л.: Советский композитор, 1990, 288 с.

5. Денисов Э.В. Додекафония и проблемы современной композиторской техники. // Музыка и современность. Сб.статей. М.: Советский композитор, 1969. Вып. 6., с. 478-525.
6. Денисов Э.В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Советский композитор, 1986, 208 с.
7. Конен В.Д. Пути американской музыки. М.: Советский композитор, 1977, 446 с.
8. Мятлева Н.А. Исполнительская интерпретация музыки второй половины XX века: вопросы теории и практики: Автореф. дис. ... канд.иск. М.: 2010, 26 с.
9. Переверзева М.В. Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика: Автореф. дис... канд. иск. - М.: 2005, 21 с.
10. Перепелица А.А. Новые формы нотации - способ адекватного отражения эмоционально-образного контекста в фортепианной музыке // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2013, № 2 (28), с. 32-40.
11. Садыгзаде М.Н. Исполнительская интерпретация фортепианной музыки азербайджанских композиторов в аспекте современной техники письма (1975-2000). Учебное пособие. Б.: Мутарджим, 2011, 152 с.
12. Холопов Ю. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века. URL:<http://www.kholopov.ru/prdgm.html>
13. Шадрин А.Н. Методические принципы аппликатурного освоения фортепианной музыки первой половины XX века: Автореф. дис... пед. наук. СПб, 2005, 29 с.
14. Darmstadter Beitrage zur Neuen Musik. Deutschland: Schott Music, vol.1-20, 1958-1994.
15. Schoenberg A. Style and Idea. New York: Philosophical Library, 1950
16. Schoenberg A. Structural Functions of Harmony. London: 1954
17. Schoenberg A. Fundamentals of Musical Composition. London: 1967

Эльнара ГАСАНОВА

Преподаватель БМА им. У.Гаджибекова

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ АВАНГАРДНОГО ПИАНИЗМА XX ВЕКА

Резюме: В статье рассматриваются некоторые стилевые особенности авангардной фортепианной музыки (его художественные и технические особенности) XX века. Предметом исследования является авангардное фортепианное творчество композиторов Европы, Америки и России, его художественные и технические особенности. Автором употребляются термины "авангардный пианизм", "фортепианный авангард", "пианистический стиль авангардизма" и т.д.

Ключевые слова: фортепианная музыка XX века, авангардизм, композиторское творчество, авангардный пианизм, особенности фортепианного авангардизма

Elnara HASANOVA

Lecturer of the Baku Music Academy named after U.Hajibeyli

SOME FEATURES OF AVANT-GARDE PIANISM OF THE 20th CENTURY

Summary: *The article discusses some of the stylistic features of avant-garde piano music of the 20th century. The avant-garde piano work of composers of Europe, America and Russia, its artistic and technical features is the subject of this article. The author uses the terms "avant-garde pianism", "piano avant-garde", "pianistic style of avant-garde".*

Keywords: *piano music of the 20th century, avant-gardism, composer's creativity, avant-garde pianism, features of pianistic avant-gardism*

Rəyçilər: pedaqogika üzrə elmlər doktoru, professor Tamilla Kəngərli;
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Minaxanım Babayeva

Раушан БАЙГУЛАКОВА

Докторант АНК

Научный руководитель: Улькяр Алиева,
доктор наук по искусствоведению, профессор

Адресс: Баку, Алескера Алекперов 7

E-mail: raushik7@gmail.com

О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЮРКОЛОГИИ

Резюме: Представленная статья посвящена актуальным вопросам музыкальной тюркологии. В статье подчеркивается значение изучения самобытного музыкального фольклора народов тюркских стран в контексте исторической, лингво-генеалогической, культурно-этнографической общности, а также роль и значения музыкального фольклора тюркских народов в произведениях профессиональных композиторов.

Ключевые слова: тюрки, музыкальная тюркология, фольклор, этнос, эпос, опера

Объективное изучение истории возникновения тюркских народов, их глубокие этнические корни, взаимосвязи и общности их исторических, географических, культурных традиций является важным и актуальным вопросом историко-генеалогической и этнокультурной науки. Современное время диктует необходимость детального изучения не только географических данных, исторических фактов и лингвистической общности тюркских народов, но и изучение самобытности и неповторимости культурных традиций.

История тюркского мира простирается от глубокой древности до современности. Археологические и этнографические исследования на современном этапе помогают доказать этот факт. Определение подлинности исторических фактов памятников архитектуры и искусства, их древность и архаичность несомненно вызывает большой интерес для тюркологов всего мира и всех интересующихся историей и культурой тюркской цивилизации. В мировой истории фундаментальные труды по современной тюркологии способствуют возрождению культурного и духовного наследия тюркских народов. На этом этапе необходим комплексный подход к изучению вопросов в области культуры, искусства, языкознания, литературы, истории, этнологии и этнографии тюрков. Возрождение богатейших духовных ценностей народов тюркского мира является одной из приоритетных стратегических задач в изучении культуры и искусства.

Новые данные современной исторической науки о том, что тюркские народы сформировались не в начале нашей эры, а значительно раньше позволяет сделать обоснованный вывод о том, что в глубокой древности тюрки обитали во многих регионах Евразии и были среди других народов и в Европе, и в Причерноморье, и на Кавказе, ближнем Востоке, в Поволжье и Приуралье, в Китае и в Средней Азии. Регионы обитания на современном этапе всех групп и подгрупп тюркских народов весьма обширны: Китай, Афганистан, Монголия, Средняя Азия, СНГ, Иран, арабские страны, Турция, Болгария, Кипр, Югославия, Румы-

ния, Германия, США. Каждое десятилетие происходит процесс на увеличения численности народов и этносов тюркского мира, поэтому исследование влияния музыкального фольклора на творчество профессиональных композиторов приобретает особую актуальность в музыковедческой науке.

Наследие тюркской музыки во всем ее многообразии, имеет богатые традиции. В современной тюркологической науке все более актуальным становится исследования в области музыкальной тюркологии, основанной на изучении самобытности, а также выявление общих корней музыкального языка родственных народов. Однако, справедливо отметить, что история развития тюркского музыкального фольклора как единое целое мало изучена. Звуковой склад и общность музыки тюрков пока не стали объектом детального анализа и изучения. Неослабевающий интерес к музыке тюркских народов позволяет изменить имеющиеся представления о происхождении и эволюции ее в общечеловеческом мировом масштабе, поэтому то и необходимо комплексное изучение культурного наследия наших предков.

Главным достоянием и бесценным завоеванием народов современного мира является приобретение независимости. Именно с обретением независимости во многих тюркских странах постсоветского пространства конца прошлого столетия началась новая эпоха, дающая возможность установить роль и значение тюркской культуры в мировом пространстве. Сложившиеся на рубеже двух веков исторические перемены способствовали укреплению культурных традиций и сохранению самобытности, которая по праву занимает свое достойное место в международном сообществе. Музыкальная тюркология одно из важных направлений тюркологической науки и представляет особый интерес.

Для достижения более точного результатов музыкально-аналитического исследования и сравнительно-показательных характеристик тюркской традиционной музыки необходимо учитывать классификацию стран и народов, родственных по лингво-генеалогической линии и объединенных в одно понятие «тюрк» («türk»). Это понятие применяется в самом широком смысле этого слова и обозначает название нескольких разновидностей тюркоязычных этносов и народностей. Все эти народы имели общность в историческом, генеалогическом и культурном плане. Древняя территория их обитания была гораздо намного обширнее, чем ареол современных земель.

Как отмечает М.З.Закиев (Примечание 1) [1, с. 16-17] в своем монументальном труде «Глубокие этнические корни тюркских народов», по генеалогической классификации различаются четыре основные группы тюркских языков: кыпчакская, огузская, чувашская, якутская. В состав языковой классификации огузской группы входят турки, азербайджанцы, туркмены, гагаузы, каджарцы, кашгайцы, афшары, шахсаванцы, урумы, бахарцы и некоторые народы Южного и Восточного Ирана. К кыпчакской группе относятся: башкиры, татары, казахи, крымские татары, карачай-балкарцы, кыргызы, кумыки, тувинцы, ногайцы, каракалпаки и другие народы Алтая. Некоторые ученые по своим особенностям выделяют карлукскую группу - узбеков, уйгуров, саларов, сары уйгуров, но в качестве подгруппы их можно отнести к кыпчакской группе. Финно-угорское

влияние несколько отделило язык народа чуваша от тюркского языка. Но в языковой классификации М.З.Закиева они составляют третью группу [1, с. 17]. Четвертая группа - якутская, в состав которой входят народы долганы и якуты.

Особенности тюркской музыки и их общность в литературно-поэтических, песенно-инструментальных традициях позволяют познать истоки зарождения жанровых форм музыки тюркского народа, их особенностей ввиду территориальной расположенности для дальнейшего сравнительного анализа музыкального стиля и формообразования, ладовой и ритмической организации и способы преломления их в профессиональную музыку оперного жанра .

Основные характерные жанровые особенности музыкального языка, инструментальной и музыкально-обрядовой традиции народов тюркского мира сложились еще в глубокой древности. Исследования в области музыкального фольклора тюркских народов передают информацию как о самобытности их звучания, так и об общих чертах и способах дальнейшего их воплощения в творчество профессиональных композиторов.

Глубокое изучение эпоса, фольклора и истории тюркских народов позволяет проводить сравнительный анализ музыкального стиля и формообразования, ладовой и ритмической особенностей, вместе с тем выявлять параллели в литературных и музыкально-обрядовых традициях каждого отдельного этноса и народа. Разнообразная звуковая палитра по широте и складу звучания, идущие от низких, горловых, грудных с хриплыми фальцетными призвуками до высоких богатых обертонами орнаментальных импровизаций вокально-инструментального исполнения мугама позволяет понять обширность, самобытность и общность культурно-эстетической природы музыки народов тюркского мира.

Звуковая интонация музыки тюркских народов имеет свою специфику, обусловленную историко-культурными, географическими особенностями. Тембро-регистровая звуковая модель в музыке тюрков формируется в единстве музыкального и немusically-обрядового действия, характерных особенностей синкретизма звуко-высотного, тембрального, вокально-инструментального (мукам) и речевого начал (жыр), единства исполнения одно и многоголосия (гор-ловое пение). Широко распространены в музыкальной культуре тюрков тембро-регистровое восприятие исполнения, связанное со стихами, речью. Тембро-регистровая сторона мелодики, составляющая основу музыкальной культуры тюрков, обнаруживает связи с общетюркскими древними языческими представлениями о божествах, о неиссякаемой силе природных явлениях и отражается в исполнении традиционных песенно-инструментальных жанров.

Каковы источники изучения и теоретические аспекты музыкальной тюркологии, позволяющие рассмотреть общность и познать эстетику столь широкого пласта тюркского музыкального фольклора в дальнейшем преломлении их в бессмертные произведения профессиональных композиторов?

Во-первых, это артефакты глубокой древности и исторические источники, подводящие к мнению об общности тюркских народов. Этому свидетельствуют различные археологические находки и этнокультурные исследования. Достаточно вспомнить уникальную находку века - древний музыкальный инструмент

«пазырыкская арфа», найденную в раскопках Пазырыкского кургана и датируемая IV веком до нашей эры. Арфа сохранилась почти в первозданном виде, так как найдена была в ледниках Алтая. Находка по мнению многих ученых свидетельствует о внешнем сходстве с музыкальными инструментами многих тюркских народов. (Рисунок 1)

Рисунок 1



Древний музыкальный инструмент-Пазырыкская арфа

Таким образом, второй немаловажной стороной является общность истории в области музыкальных инструментов народов тюркского мира. Немаловажным значением является наличие схожих по форме и звучанию некоторых музыкальных инструментов. Древний инструмент пазырыкская арфа доказывает мысль об исторической и этно-культурологической близости тюркских народностей.

Похожие музыкальные инструменты распространилось по всей территории обитания тюрков. Как отмечает С.А.Елеманова (Примечание 2) в своей книге «Наследие тюркской культуры»: «...кобыз, кубыз, хомус, хомыс. У разных тюркских народов это слово употребляется в отношении различных инструментов. У казахов - кобыз — двухструнный смычковый инструмент, у якутов (народа Саха) хомус - это варган, у хакасов хомыс - двухструнный щипковый инструмент типа казахской домбры, у башкир кубыз - варган, у кыргызов комуз - трехструнный щипковый инструмент» [3, с. 19]. Доктор искусствоведения, выдающийся казахский ученый-музыковед А.И.Мухамбетова (Примечание 3) высказывает мнение о том, что: «Именно кобыз казахских шаманов баксы сохранил первозданные черты и строение первопредка струнных смычковых инструментов...» [4, с. 518].

Рисунок 2



Казахский Қыл қобыз

Изучение традиционной культуры, различных письменных и устных источников древнего литературного наследия каждого тюркского этноса и народа является одной из важных задач музыкальной тюркологии. Древние эпосы, поэзия средневековых авторов могут быть использованы как материалы для изучения предыстории музыкальной тюркологии (эпосы «Коркыт Ата» или «Деде Коркерт», «Алпамыс», поэзия Низами и др.).

Большой вклад в мировую науку и культуру внес величайший ученый Востока, философ, математик, теоретик музыки, автор более 160 научных трактатов - Абу Наср ибн Мухаммед Аль-Фараби. В области теории музыки и музыковедения наиболее значительным является его труд «Большая книга о музыке». Эта книга является важнейшим источником сведений о музыке Востока. В ней Аль-Фараби даёт развернутое определение музыки, распределяет музыку на категории, обозначает элементы, из которых образуется музыкальное произведение.

Для более глубокого и детального исследования письменных первоисточников и материалов необходимо осуществлять точные переводы древних писаний, написанных на арабском, китайском, древнетюркском и персидских языках. Вместе с тем, имеющиеся научные знания и материалы дают возможность проводить исследования в области тюркского героического и лирического эпоса, дастанов и обрядовых традиций, учитывая их региональные различия.

Сочетания устной литературно-поэтической декламации и мелодических проведений позволили сохранить и передать уникальный по своей значимости данный вид музыкального этнофольклора тюрков. До наших дней сохранились героические эпосы «Алпамыс», «Кобланды-батыр», «Кёр-оглы», «Ер-Таргын», «Кабанбай батыр», лирические «Кыз Жибек», «Айман-Шолпан», «Енлик-Кебек» и другие. Традиция декламации и пения под сопровождение характерна для многих тюркских народов, это ашугское искусство у азербайджанцев, казахские сказители «жырау», кыргызское исполнение эпоса «Манас».

Немаловажное значение в изучении тюркских мелодий имеют первые записи восточного фольклора, в том числе тюркских народов, осуществленные первыми учеными-востоковедами. Среди них отметим труд А.Ходзько, который подробно исследовал эпос «Кёр-оглы», а также песни астраханских татар, туркмен и азербайджанцев [9]. Большой вклад в области музыкально-этнографического исследования внесли ученые советского периода: А.Затаевич [7], В.Успенский [8, с.28-31].

Эти материалы явились основополагающим для изучения и записи традиционной музыки тюркских народов и дальнейшего их преломления композиторами в шедевры оперно-хорового искусства. На современном этапе прослеживаются перспективы дальнейшего укрепления и развития научной деятельности в области музыкальной тюркологии. Признание мировым сообществом тюркского мира, как самостоятельного и самодостаточного, с его богатой самобытной неповторимой историей, культурой и искусством способствовало созданию таких мощных по своей значимости международных организаций как Тюркский Совет и ТЮРКСОЙ. По линии ТЮРКСОЙ осуществились совместные проекты в области музыкально-театрального искусства, проводились постановки опер У.Гаджибекова «Кероглу» и М.Тулебаева «Биржан-Сара». Перспективы развития и укрепления музыкальной тюркологии связаны с организацией фольклорно-этнографических экспедиций, реализацией научно-культурных проектов, проведением международных конференций, таких как Международная научно-практическая конференция «Театр тюркского мира: перспективы развития» (г.Казань, 23 декабря 2019 г.), Международный фестиваль традиционной тюркской музыки «Музыка Великой степи», Международная научно-теоретическая конференция «Роль наследия Коркыт Ата в тюркском мире» (г. Кызылорда, 20 сентября 2019 г.), в которой приняли участие видные ученые из Турции, Азербайджана, Казахстана, Грузии, Узбекистана, Кыргызстана. Проведение таких мероприятий способствует укреплению взаимного сотрудничества в области науки, культуры и искусства между странами тюркского мира, что в свою очередь вызывает признание и укрепляет интерес ученых всего мира к самобытной и неповторимой культуре огромного географического и культурного пространства стран и народов тюркского мира.

Примечания:

1. Закиев Мирфатых Закиевич – филолог, историк, видный общественный деятель, доктор филологических наук, профессор. Действительный член Академии наук Республики Татарстан, Заслуженный деятель науки Российской Федерации и Республики Татарстан, лауреат Государственной премии республики Татарстан. Автор более 900 научных работ по проблемам татарского языка, истории казанской тюркской лингвистической школы и этнической истории тюркских народов.

2. Саида Абдрахимовна Елеманова – профессор, кандидат искусствоведения, член Международного Совета по традиционной музыке (ICTM), член Сою-

за композиторов Республики Казахстан, автор двух монографий, трех сборников, восьми учебных пособий, около 100 статей, 30 дисков.

3. Асия Ибадуллаевна Мухамбетова – доктор искусствоведения, профессор, выдающийся ученый-музыковед и культуролог, педагог и музыкальный деятель Республики Казахстан, основатель этномузыковедческой научной школы Казахстана.

ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Закиев М.З. Глубокие этнические корни тюркских народов. Астана: Кантана Пресс, 2011, 400 с.
2. Басилов В.Н. Скифская арфа: древнейший смычковый инструмент? // Советская этнография, 1991. № 4, с.140-154
3. Елеманова С.А. Наследие тюркской культуры (исторический обзор казахской традиционной музыки). Алматы: Кантана-пресс, 2012, 408 с.
4. Мухамбетова А.И.: Аманов Б. Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы, 2002 г, 544 с.
5. Кононов А. Поэма Ю.Баласагунского «Благодатное знание». / Юсуф Баласагунский. «Благодатное знание», М., Наука, 1983 г., с.577.
6. Утегалиева С.И. Развитие музыкальной тюркологии на современном этапе, Вестник АГУ, 2015, № 2, с. 153
7. Затаевич А.В. 500 песен и кюев казахского народа, Алматы: Дайк-Пресс, 2002, 378 с.
8. Каракулов Б.И. Проблемные вопросы музыкальной тюркологии, Вестник АН КазССР, 1979, №9, с.28-31
9. Chodsko A. Popular Poetry of Persia. Specimens of the popular poetry of Persia, orally collected and translated with philological and historical notes. London: Oriental Translation Fund, 1842
URL:<https://archive.org/details/specimensofpopul00choduoft/page/n6>

Rauşan BAYQULAKOVA
AMK-nın doktorantı

MUSIQİLİ TÜRKOLOGİYANIN BƏZİ ASPEKTLƏRİ

Xülasə: Təqdim olunan məqalə türkologiya elminin aktual məsələlərinə həsr olunmuşdur. Məqalədə türk xalqlarının özünəməxsus musiqi folklorunun tarixi, linqvo-geneoloji, mədəni-etnoqrafik birlik kontekstində öyrənilməsinin əhəmiyyəti vurğulanıb, həmçinin türk xalqlarının musiqi folklorunun peşəkar bəstəkarların əsərlərində rolu və əhəmiyyəti qeyd edilib.

Açar sözlər: türklər, musiqi türkologiyası, folklor, etnos, epos, opera

Raushan BAIGULAKOVA
Doctoral candidate of ANC

ABOUT SOME ASPECTS OF MUSICAL TURKOLOGY

Summary: *The presented article is devoted to current issues of musical Turkology. The article emphasizes the importance of studying the original musical folklore of the peoples of the Turkic countries in the context of the historical, linguistic-genealogical, cultural and ethnographic community and it's role and significance of musical folklore of the Turkic peoples in the works of professional composers.*

Keywords: *turk, musical Turkology, folklore, ethnos, epic, opera*

Rəyçilər: sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Ülkər Əliyeva
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Fazilə Nəbiyeva

Fəttah XALIQZADƏ

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor

Email: halikzade@mail.ru

ÇƏTİN SƏNƏT YOLUNUN GÖZƏL BƏHRƏLƏRİ

Xülasə: Məqalə istedadlı bəstəkar, musiqişünas və pedaqoq, respublikanın əməkdar incəsənət xadimi Nərgiz Şəfiyevanın yaradıcılığına həsr olunmuşdur. Burada sənətkarın çoxcəhətli və səmərəli fəaliyyətinin müxtəlif istiqamətləri nəzərdən keçirilmiş, xüsusilə də rəngarəng musiqi əsərlərinin ideya-bədii məzmunu, orijinal üslub keyfiyyətləri və yüksək estetik qayəsi açıqlanmışdır. Sənətkarın bənzərsiz elmi və bədii təfəkkürünün zəngin potensialı həm yazılı məqalələrində, həm də oxuduğu mühazirə və seminarlarında parlaq təzahürünü tapmışdır.

Açar sözlər: bəstəkar, musiqişünas, bədii üslub, elmi məqalə, musiqi əsərləri, təhlil, millilik, müasirlik

Qarşıdan gələn 2020-ci ildə milli musiqi mədəniyyətinin dəyərli nümayəndələrindən biri, gözəl bəstəkar, dərin analitik təfəkkürə malik olan musiqişünas və maarifçi-pedaqoq, Azərbaycan respublikanın əməkdar incəsənət xadimi Nərgiz Şəfiyevanın 80 yaşı tamam olur. Biz ölkəmizin bütün musiqi ictimaiyyəti adından sənətkarı səmimi qəlbdən təbrik edir, ona möhkəm can sağlığı, uzun ömür və yeni yaradıcılıq uğurları arzulayırıq.

Yubilyarlara ən gözəl təbrikləri, ən xoş sözləri arzulamaqda bir rəsmiyyət vardır, mənəcə. Həmin arzular istər elmi məqalələrin, istərsə də şifahi nitqlərin sanki bir leyt-motivini təşkil edir. Biz həmin təbriklərə, Nərgiz Şəfiyeva haqqında sanballı elmi araşdırmaların yazılmasını, yaradıcılığına layiqli qiymət verilməsini də əlavə edərdik. Doğrudur, indiyə qədər görkəmli musiqişünas-alimlərdən professorlar R.Zöhrabov və Ü.İmanova dəyərli elmi məqalələri ilə bəstəkarın sənətinin əsas məqamlarını dəqiq təhlil etmişlər. Haqqında kiçik bir broşür də yazılmışdır tərəfimizdən. Lakin bu təşəbbüslər daha geniş tədqiqatın uğurlu bir başlanğıcıdır.



Nərgiz Şəfiyeva nadir istedad sahibidir. O özünün nələrə qadir olduğunu dəfələrlə sübut etmişdir – musiqi əsərləri, elmi məqalələri, sənətə həsr etdiyi mühazirə və seminarları, insanı qiymətli bir kitab qədər zənginləşdirən bitib-tükənməyən söhbətləri ilə.

Taleyin hökmü ilə kövrək qəlbli, dərin zəkalı bu sənətkar yaradıcılıq uğurlarını həmişə çətin həyat mübarizələrində qazanmalı imiş... Bununla belə, musiqi ictimaiyyəti – bəstəkar və musiqişünaslar, ifaçı və əsl musiqisevərlər Nərgiz xanımın yüksək peşəkarlığına yaxşı bələddir, əsərlərini, şəxsi fikir və mülahizələrini həmişə maraqla dinləyir və dərin analitik təfəkkürünə heyran olur.

Nərgiz Şəfiyevanın mənalı həyat və yaradıcılıq yolunu izləyib, onun müxtəlif fəaliyyət sahələrində qazandığı nai-

liyyətlərin mahiyyətinə və dəyərinə vardıda belə bir ümumi nəticəyə gələ bilirik: onun fəaliyyəti ötən əsrin ikinci yarısı və yeni minilliyin əvvəllərində Azərbaycan musiqisinin diqqətəlayiq hadisələrindən biri olmuşdur.

İncə qəlbli bu xanım özünün çılğın yaradıcılıq təbi, aşib-daşan zəkası və fitri istedadı sayəsində möcüzəli musiqi dünyasının gizli sirlərinə nüfuz edir, sənətə və sənətsünaslığa bəlli olmayan məqamlara özünün iti düşüncəsi ilə dərinlən nüfuz edə bilir, onların həlli yollarını göstərərək musiqişünaslıq fikrini qiymətli ideyalarla təmin edir.

N.Şəfiyevanın ehtiraslı və dərin məzmunlu musiqisi bəstəkarlıq istedadının parlaq aynasıdır, zəngin mütaliəsi, təhlil və tənqid etmək qabiliyyəti ona musiqişünaslıq sahəsində də səmərəli çalışmağa imkan verir. Nərgiz xanımın zəkası keçmişin ənənələrini yaşadaraq, bu günümüzün yaradıcılıq təmayüllərini incələyir və milli musiqinin gələcək inkişaf yollarını aydın şəkildə görür, müsahiblərini və oxucularını inandırma bilir.

Bir cəhəti xüsusi vurğulamaq lazımdır ki, görkəmli musiqi xadiminin səmərəli fəaliyyəti öz gücünü Azərbaycanın tarixindən və musiqisindən, müasir cəmiyyətimizdə böyük aktualıq kəsb edən azərbaycançılıq ideyalarından alır. Onun bəstəkar və ifaçılıq sənətinə verdiyi qiymət obyektiv xarakter daşıyır. Sənətkarın sarsılmaz vətəndaşlıq ruhu istər müxtəlif formalı musiqi əsərlərində, istər bəstəkarlıq sənətində və klassik muğamlarımız haqqında məqalələrində, istərsə də ifaçılığa dair müşahidələrində parlaq şəkildə meydana çıxır. O özünün ünsiyyətçi təbiətinə uyğun olaraq sənət barədə görüşlərini həmkarları ilə həvəslə paylaşır.

Adətən bəstəkar və ya musiqişünasların yaradıcılığına qiymət vermək üçün müvafiq əsərlərə müraciət edir, onların məna və əhəmiyyətini anlamağa çalışırlar. Söhbət parlaq simalardan, özü də kifayət qədər erkən nailiyyətlərə imza atmış sənətkarlardan gedirsə, bu adi və dəfələrlə sınaq edilmiş üsula üz tutmaq zənnimcə, azlıq edər. Çünki musiqçinin xüsusi təhsilindən qabaq onun fitri istedadı və yetişdiyi mühit də nəzərə alınmalıdır. Nərgiz Şəfiyevanın bir bəstəkar və musiqişünas kimi yetişməsinə şərtləndirən amillər arasında musiqi təlim-təربiyəsi, xüsusilə də dahi Qara Qarayevin sinfində əla bəstəkarlıq məktəbi keçməsi ən vacib şərtlərdən biri olmuşdur.

Gəlin bəstəkarın çətin və mənalı həyat yolunun lap əvvəllərinə, ağır müharibə dövrünə təsadüf etmiş uşaqlıq illərinə qayıdaq. 1940-cı ilin 1 yanvar tarixi. Bakıda, Şuşa ziyalıları ailəsində dünyaya bir qız göz açır. Həm ata, həm də ana tərəfdən əslinəcabətli nəsilin-Şəfizadələr (Şəfililər) və Əhədخانlıların övladı olan balaca Nərgiz musiqi sənətinə və klassik muğamlara dərin hörmət bəslənən mütərəqqi ruhlu bir ailədə böyüyürdü. Valideynləri və yaxın qohumları Azərbaycan milli mədəniyyətinin dərin köklərinə bağlı olmaqla bərabər, eyni zamanda müasir Avropa tipli elm, təhsil və mədəniyyətə də güclü meyl göstərirdilər. Bir əmisinin violində muğam çalması Nərgizin musiqi yaradıcılığında müraciət etdiyi Şərq-Qərb sintezinin gözəl müjdəsi idi. Əsas dahi Üzeyir bəy tərəfindən qoyulmuş bu istiqamətin gənc istedad tərəfindən davam və inkişaf etdirilməsi tamamilə qanunauyğun idi.

Lakin müharibənin dəhşətli yaraları bu ailədən də yan keçməmiş, onu üç yaşındaykən istəkli valideynindən – Timiryazev adına Moskva Kənd Təsərrüfatı Akademiyasının məzunu olmuş atası Mahmud Şəfiyevdən əbədiyyən ayırdı. Amansız tale bu qızcığı hələ gələcəkdə də dəfələrlə sınağa çəkəcəkdi...

Bununla belə, Nərgiz Şəfiyevanın istedadı üzə çıxıb parlamağa başlayır. Bu baxımdan ailə mühitinin və ilk növbədə musiqi təhsili olan anası Təyyubə xanımın əvəzsiz rolu olmuşdur. Yaşlı qohumları isə (xüsusilə də nənəsi) qədim Qarabağ folklorundan dəyərli məlumat verir, möcüzəli diyarın muğam abu-havasını həssas qəlbli qıza aşılایardılar. Bundan başqa, Şuşanın, XIX əsrin sonlarına məxsus folklor mühiti sonralar nə qədər aşınmalara uğrasa da, onun zərif parıltıları sanki yaşlı şuşalılarla birgə Bakıya köçmüşdür. Həmin bilgilər ailənin əziz xələfi Nərgizə, onun vasitəsilə də bizlərə agah olacaqdı. Demək olar ki, Qarabağın musiqi ənənələri yeniyetmə məktəb şagirdinə o münbit folklor çeşməsinin elə özündən ötürülürdü. Bu isə istər elin musiqisini, istərsə də onun tarixi və etnoqrafiyasını öyrənmək baxımından çox qiymətli idi. Məsələn, Qarabağ halayları haqqında inanılmaz dərəcədə qiymətli məlumata son yüz ilin heç bir qaynağında rast gəlinməmiş, bu əski janr heç bir söyləyici tərəfindən qeyd edilməmişdir. Halbuki, Novruz bayramı münasibətilə keçirilən oyun və əyləncələr barədə bu günün ən yaxşı mənbəyi elə Nərgiz xanımın özüdür.

Digər tərəfdən, Bakının qaynar musiqi həyatının rəngarəng təzahürləri də Nərgizin istedadının üzə çıxmasında böyük rol oynamışdır. Özündə həm Şərq, həm də Qərb mədəniyyətlərini birləşdirən bu şəhərin mədəni şəraiti Nərgizi müasir təmayüllərə qovuşdurur, onun gələcək uğurlarına yol açır. Erkən qələm təcrübələrində isə Ü.Hacıbəylinin, az sonra da Q.Qarayevin musiqisi müstəsna əhəmiyyətə malik olacaqdı.

“Arşın mal alan” məni Üzeyir bəyin musiqisi ilə həmişəlik bağladı! – deyə əsərin ekran versiyasına tamaşa etdikdən sonra o öz heyranlığını beləcə bildirmişdi. Beş-cə yaşlı qızcığazın evə qayıdıb filmin melodiyalarını dərhal pianoda çalması nadir istedadın əlamətlərindən yalnız biri idi. İkicə il sonra (1947) möhtəşəm “Koroğlu” operasının tamaşasında Üzeyir bəyin dinləyicilər tərəfindən coşqun alqışlarla qarşılanması da Nərgizin yaddaşına bütün ömrü boyu həkk olundu. Ü.Hacıbəylinin nəzəri sistemi və yaradıcılığı sonralar Nərgiz Şəfiyevanın sevə-sevə araşdıracağı tükənməz bir mövzu olacaqdı.

O, yeniyetmə yaşlarında milli musiqimizin sürətli inkişafı ilə ayaqlaşır, zamanın ruhunu və intonasiya lüğətini incəliklə tuta bilirdi. Belə ki, Q.Qarayevin “Yeddi gözəl” baletinin 1952-ci ildəki premyerasında musiqinin müasir və milli koloritli üslubu istedadlı qızın diqqətindən yayına bilmədi.

Belə bir şəraitdə Nərgiz sövqi-təbii olaraq musiqi yaradıcılığına başlamalı idi. Ülvi sənətə qarşı “ilk məhəbbətini” anasından gizli saxlaması da, müstəqil olaraq Uşaq yaradıcılığı sinfinə yazılması da (təbii ki, təhsil aldığı məktəbin müdiri Kövkəb xanım Səfəraliyevanın köməyi ilə) olduqca təbii idi. Onun müəllimi bəstəkar Məhədd Əhmədovun qıza göstərdiyi qayğıları tezliklə öz gözəl bəhrəsini verdi – Nərgizin taleyi əvvəldən müəyyən olunmuşdu – o, mütləq konservatoriya təhsili görüb bəstəkar olacaqdı!

Elə birinci kursda yazdığı əsərləri – “6 fortepiano prelüdü” və “Violin poeması” əslində tələbə işləri çərçivəsindən kənara çıxır, milli musiqi sənətinə yeni və parlaq üslublu gəncin gəlişindən xəbər verirdi. Məsələn yalnız Gənc bəstəkarların Ümumittifaq baxış-müsabiqəsində onun I dərəcəli Diplom almasında deyildi, hərçənd ki, sonradan geniş hüsn-rəğbət qazanmış məşhur sənətkarlarla yarışmaq özü də böyük bir şərəf idi.

Onların arasında görün kimlər var idi – Arif Məlikov, Rodion Şedrin, Arvo Pyart, Aleksandra Paxmutova və başqaları!

Fortepiano prelüdlərinə ən yüksək qiyməti isə onun böyük Ustadı Qara Qarayev vermişdi. Dahi bəstəkar həmin inciləri nə zamansa I kursda yazılmış janr nümunələri arasında ən yaxşılarından hesab etmiş, müəllifin nəinki öz yaşadlarını, həm də daha yaşlı həmkarlarını təxminən on il qabaqladığını söyləmişdi. Bu da N.Şəfiyeva musiqisinin müasir intonasiya lüğəti və bənzərsiz fərdi üslubu ilə bağlı idi. Görkəmli musiqiçiləri də valeh edən o cəhət idi ki, onun erkən əsərlərində milli koloritlə qabaqcıl təfəkkürün birləşməsi yüksək texniki səviyyədə yerinə yetirilmişdi.

Böyük ümidləri doğruldan tələbə bəstəkarın fortepiano üçün “Trio”, “Variasiyalar”, “Simli kvartet” və sair əsərləri də diqqətdən yayınmadı. Onlar Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının gənclər plenumunda səsləndirilərək qonaq mütəxəssislər tərəfindən bəyənilədi, İttifaq mətbuatında qeyd edildi.

Lakin həyat yenə də tələbəni ağır sınağa çəkir və o, buraxılış imtahanları ərəfəsində sevimli anası Təyyubə xanımın xəstəliyi ilə əlaqədar təhsilini tamamlaya bilmir. Buna baxmayaraq N.Şəfiyeva əslində bir bəstəkar kimi kifayət qədər yetişmiş və arada vaxt tapıb yaradıcılıqla məşğul olurdu – çox güclü bir psixoloji resurs olan ecəzkar musiqi sənəti ən çətin anlarda belə onu həyata, yaşayıb-yaratmağa bağlayırdı.

Əsərlərinin demək olar hər birində müəllifin dəst-xətti və keçdiyi əla sənət məktəbi dərhal hiss olunur. İki hissəli Simfoniya, Simli orkestr və solistlər üçün “Mahnı dağlarda qaldı” dramatik faciəvi əsəri mütəxəssislər tərəfindən rəğbətlə qarşılandı. O, yaradıcılıqda müxtəlif mövzulara həvəslə müraciət edir, bir tərəfdən Qarabağ hadisələrinin orijinal bədii təcəssümünə nail olur, digər tərəfdən də Hafız Şirazinin sözlərinə “Soruşma” musiqili qəzəli ilə dahi Üzeyir Hacıbəyli ənənələrini inkişaf etdirirdi.

Orijinal məqam keçidlərindən ibarət olan musiqili qəzəl bu janrın ən yaxşı müasir nümunələrindən biridir. Başqa bir orijinal əsərində XX əsr dünya poeziyasının nəhənglərindən olan Nazim Hikmətin “David Oystraxa məktubumdur...” şeirini vokal dialoq kimi təfsir etməsi də məharətlə cəsarətin gözəl bəhrəsi olur. Əsərdə təmkinli emosional hisslər aləmi ilə dərin intellektin üzvi vəhdəti dinləyicilərin qəlbini dərhal ələ ala bilir.

Yuxarıda göstərilən səbəblərlə əlaqədar, Nərgiz Şəfiyevanın musiqi əsərlərinin siyahısı çox da uzun deyil. Buna baxmayaraq, onlardan ən yaxşıları, əminəm ki, bədii məzmun və formasının kamilliyi ilə hələ uzun müddət musiqisevərlər tərəfindən böyük rəğbətlə qarşılanacaqdır.

Nərgiz Şəfiyeva musiqisinin digər səciyyəvi xüsusiyyətlərini də qısaca şərh etməyə çalışaq. Genişləndirilmiş diatonikaya əsaslanan müasir və tərəvətli intonasiya lüğəti yüksək sənətkarlığın parlaq bir göstəricisidir. Bunu əsərlərinin fərdi musiqi üslubu, bədii məzmun və forma kamilliyi bir daha sübut edir. Elə bu səbəbdən bəstəkarın yaradıcılığına xas olan musiqi tematizmi və onun məntiqi açım prosesi olduqca cazibədardır və özünün bədii təsir gücü ilə dinləyiciləri valeh edir.

Nərgiz xanım çox vaxt qeyri-adi və kiçik heyətlərə müraciət edir. Hər bir alətin bədii texniki imkanlarından məharətlə faydalanır. O, adətən müxtəlif tembrləri ifadəli intonasiyalarla aşılamaqla əlvan səslər toxuması hörür. Bəzən musiqi dilinin imma-

nent xassələri əsərlərinə xüsusi gözəllik bəxş edirsə, digər hallarda onlara verilən dəqiq adlar dərin mənə kəsb edir, dinləyicilərin düşüncəsini qidalandırır.

Bu baxımdan onun uşaqlar üçün yazdığı mahnıları, “Günlər keçər, həftə dolanar” fortepiano məcmuəsi, fleyta, violonçel və arfa üçün “Damlalar” adlı Trio, “Mahnı dağlarda qaldı” simfonik əsəri təqdirəlayiqdir. Təbii ki, vokal yaradıcılığında istifadə olunmuş şeir mətnlərinin fərdi şəkildə işlənilməsi də istedadından xəbər verir. Bu cəhəti istər uşaq mahnılarında, istər vokal inciləri sırasına daxil olmuş “Soruşma” musiqili qəzəlinə, istərsə də “David Oystaxa məktubumdur...” adlı vokal dialogda aydın görmək olar.

Musiqi tədqiqatları Nərgiz Şəfiyevanın çoxşaxəli fəaliyyətinin mühüm və ayrılmaz bir tərkib hissəsini təşkil edir. Musiqinin elmi məsələlərini bir yaradıcı, yəni bəstəkar kimi yanaşması nəinki yazılı ənənəli sənət əsərlərinin araşdırılmasına, həm də muğam və məqam nəzəriyyəsi təhlillərinə də xüsusi mənə və əhəmiyyət bəxş etmişdir. Milli musiqi mədəniyyətimizdə Ü.Hacıbəyli və Q.Qarayevin adları ilə bağlı olan belə bir ənənə, etiraf edək ki, o qədər də davamını tapmamışdır. N.Şəfiyeva bir çox böyük bəstəkarlarımızın ən gözəl biliciləri sırasında özünə layiq yer tutur, Ü.Hacıbəylinin musiqi nəzəri sistemi və orijinal bədii üslubu haqqında isə saatlarla mühazirələr oxuya bilər. N.Şəfiyeva onilliklər boyu davam edən elmi-metodiki işlərinin nəticəsində belə bir mühüm nəticəyə gəlmişdir ki, milli məqam nəzəriyyəsi muğam sənəti ilə sıx vəhdətdə tədqiq və tədris olunmalıdır.

N.Şəfiyevanın elmi məqalələrinin sayı çox olmasa da o, müasir musiqi elmimizdə xüsusi yer tutur. Kaş ki, bütün konseptual düşüncələrini, seminar və (adi deməyə dilim gəlmir) qeyri-adi söhbətlərini yazıya köçürə bilsəydi, o zaman, düşünürəm, iri həcmli elmi monoqrafiyaları da ərsəyə gələ bilərdi...

N.Şəfiyeva unudulmaz müəllimi Q.Qarayevin də musiqi irsini döənə-döənə müraciət edir, əsərlərinin müxtəlif məsələlərini dərinədən incələyir. O, “Qara Qarayev tələbələrinin xatirəsində” adlı esse, oçerk, portret cizgiləri və fotosəkillər toplusunun müəllif-tərtibçisi və redaktorlarından biri kimi əvəzsiz bir xidmət göstərmiş, Ustadının A.Puşkinin sözlərinə yazdığı “Mən sizi sevirdim” və “Gürcüstan təpələrində” adlı romansların dilimizdə səsləndirilməsinə nail olmuşdur. Məsələ yalnız şeirlərin qarşılığını tapmaqla bitmirdi axı, tərcümə musiqinin melodikasına da uymalı idi. Və Nərgiz xanımın ikiqat zəhməti olduqca effektiv alındı – dilimizin ahəngi musiqinin intonasiyalarına milli kolorit gətirməklə, Azərbaycan vokal mədəniyyətini yeni versiyalarla daha da zənginləşdirdi.

N.Şəfiyevanın musiqi-pedaqoji fəaliyyəti də diqqətə layiqdir. Uzun müddət səmərəli müəllimlik fəaliyyəti ilə məşğul olmuş Nərgiz Şəfiyeva həm maarifçilik, həm də yaradıcılıq işləri ilə məktəbli musiqiçilərin bədii dünyagörüşünə musiqi zövqünün inkişafında uğurlu səylər göstərmişdir. Onun uşaqlara həsr etdiyi əsərləri ayrıca araşdırılmağa layiqdir. Bu mənada “Yelkən”, “Yelləncək”, “Bizim bağ”, “Deyişmə”, “Xəzərim” kimi mahnıları, məktəblilərin musiqi qabiliyyətini inkişaf etdirən “Polifonik pyeslər” məcmuəsi xüsusi vurğulanmalıdır. Eyni məqsədlə yaranmış “Gün keçər, həftə dolanar” adlı fortepiano silsiləsində yeddi əsas məqamın intonasiya-tematik potensialından məharətlə istifadə olunmuşdur.

Bu gün Nərgiz Şəfiyeva Azərbaycanın sayılıb-seçilən yaradıcı ziyalılarındanır. Əsərləri tələbəlik illərindən başlayaraq Azərbaycan, Rusiya, Gürcüstan, Latviya, İsrail, Bolqarıstan və Amerika Birləşmiş Ştatlarında müvəffəqiyyətlə səsləndirilmiş və yüksək qiymətini almışdır. Arzu edirik ki, onun ən dəyərli əsərləri nəinki yubiley ilində yada düşsün, elə həmişə, hər yerdə daha çox təbliğ və tədqiq olunsun. Biz əminik ki, Azərbaycanın əməkdar incəsənət xadimi, gözəl bəstəkar Nərgiz Şəfiyeva yaradıcılığının gələcək taleyi də uğurlu olacaqdır!

Фаттах Халыгзаде

Доктор философии по искусствоведению, профессор

ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫЕ ПЛОДЫ ТРУДНОГО ТВОРЧЕСКОГО ПУТИ

Резюме: В статье, посвященной славному юбилею талантливого композитора, музыковеда и педагога, заслуженного деятеля искусств Азербайджана Наргиз Шафиевой, раскрываются различные направления многогранного творческого пути музыканта. В частности, анализ произведений различного жанра раскрывает их разнообразное идейно-художественное содержание, индивидуальные стилистические черты и высокие эстетические достоинства. Кроме того, богатый потенциал научного мышления Н.Шафиевой отразился как в ее научных и публицистических статьях, так и в лекциях и семинарах.

Ключевые слова: композитор, музыковед, художественный стиль, научная статья, анализ, черты национальности, современность

Fattakh Khalig-zade

Ph.D., professor

REMARKABLE FRUITS OF THE HARD CREATIVE LIFE

The article is devoted to the anniversary of the talented Azerbaijan composer, musicologist and pedagogue, Honorary art worker of Azerbaijan Nargiz Shafiyeva, where had been made an attempt to analyze her compositions, their rich artistic content, idiosyncratic stylistic features and lofty aesthetical ideas. Beside it, the great potentiality of N.Shafiyeva's scholarly discourse is overtly manifested itself both in the written articles and a series of lectures and seminars.

Keywords: composer, musicologist, artistic style, scientific article, musical works, analysis, nationalism, modernity

GƏNC İFAÇI MƏDİNƏ ŞAHGƏLDİYEVƏ

Tarix boyu Azərbaycan xalq çalğı alətlərinin ifaçılıq sənətində gözəl sənətkarların gətirdiyi yeniliklər ənənələrə çevrilərək bu gün də yaşayır və inkişaf etdirilir. Təqdirəlayiqdir ki, Azərbaycan xalq çalğı alətlərinə olan maraq olduqca böyükdür və ölkəmizdə istedadlı gənc ifaçılar nəslı irəliləməkdədir. Azərbaycanda kamança ifaçılığının böyük tarixi ənənələrə malikdir. Ölkənin bir çox ərazilərində müxtəlif zəngin üslub təmayüllərinə malik olan ifaçılıq məktəbləri fəaliyyət göstərüb. Görkəmli kamança ifaçılarının, ustadların xidmətləri, onların arasıkəsilməz ifaçılıq fəaliyyəti bu alətin inkişafını və təkamülünü təmin etmişdir.

Təqdim olunan məqalə çox gənc və eyni zamanda böyük nailiyyətlər əldə etmiş, bənzərsiz qabiliyyəti olan, istedadlı kamança ifaçısı Mədinə Şahgəldiyevaya həsr olunur. Xüsusi qabiliyyət sahibi olan bu gəncin nailiyyətləri gözə çarpan olduğu üçün onun uğurları hamını sevindirir və qürurlandırır.

1995-ci ildə Bakı şəhərində anadan olmuş M.Şahgəldiyeva yaşadığı evdə daima ona ana laylası kimi doğma və əziz olan kamanın səsinı eşidirdi. Valideynlərinin arzusu balaca Mədinəni gözəl kamança ifaçısı kimi görmək olduğu üçün onu 2004-cü ildə Q.Qarayev adına Mərkəzi İncəsənət Məktəbinin kamança sinfində təhsil almaq üçün göndərirlər. Mədinənin bir musiqiçi kimi formalaşmasında bir neçə amili qeyd etməliyik. Bu, ilk növbədə onun fərdi istedadı malik olması, digər tərəfdən isə musiqiçi, müəllim ailəsində boya-başa çatması idi. Onun anası və xalası gözəl kamança müəllimi Almaz Kərimovanın yetirmələri olublar. Məhz bu alətin sirlərinə yiyələnmək onun valideynlərinin, həm də xalası, gözəl pedaqoq Təranə Babayevanın böyük arzusu idi.



2018-ci ildə Qazaxıstanda keçirilən Tlep Aspantayul adına simli xalq çalğı alətləri üzrə II Beynəlxalq müsabiqəsində birinci dərəcəli diploma layiq görülmüş M.Şahgəldiyeva

Musiqi məktəbində Mədinə T.Babayevanın sinfində oxuyarkən o, məktəbin fəal, istedadlı şagirdi kimi tanınıb. Müəlliminin səyi və özünün zəhmətsevərliyi nəticəsində muğam sənətinin ecazkar aləminə daxil olub və kamança alətinin geniş imkanlarını mənimsəməyə başlayıb. Mədinə musiqi məktəbinin müxtəlif tədbirlərində hər ilin sonunda keçirilən yekun konsertlərində iştirak edib, yaddaqalan ifası ilə seçilib, istedadı, fərqli çalğısı ilə hamının diqqətini cəlb edib. O, respublikamızda və ondan kənarda keçirilən müsabiqələrdə, festivallarda eləcə də müxtəlif tədbirlərdə çıxışlar edib, hər dəfə səhnəyə çıxaraq milli alətimiz olan kamançanı geniş auditoriyaya sevdirməyə çalışıb.

Gənc ifaçı 2008-ci ilin mart ayında Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi tərəfindən keçirilən xalq çalğı alətləri üzrə Respublika müsabiqəsinin, həmin ilin aprel ayında isə Təhsil Nazirliyi tərəfindən təşkil edilmiş Ümummilli Lider Heydər Əliyevin 85 illik yubileyinə həsr olunmuş I Respublika müsabiqəsinin iştirakçısı olub və hər iki müsabiqədə laureat adını qazanıb. Xronoloji ardıcılığa nəzər yetirdikdə Mədinənin hər il müxtəlif müsabiqələrdə iştirak etməsini müşahidə edirik. Ayrı-ayrı müsabiqə, festivallarda iştirak üçün aparılan hazırlıqlar, məşqlər, böyük əmək, çalışqanlıq gənc ifaçının çalğısını tədricən kamilləşdirir və yeni çalarlarla zənginləşdirir.

Mədinənin musiqi məktəbində təhsil aldığı illərdəki uğurlu nailiyyətlərindən biri kimi 2009-cu ilin may ayında SSRİ-nin və Ukraynanın xalq artisti, gözəl dirijor, görkəmli violin ifaçısı olan V.Spivakovun rəhbərliyi ilə Beynəlxalq xeyriyyə fondu tərəfindən təşkil olunmuş “Moskva dostları qarşılayır” (*«Москва встречает друзей»*) adlı festivaldakı çıxışı idi. Mədinənin mükəmməl ifası hamının diqqətini cəlb edib, şəxsən V.Spivakov tərəfindən isə yüksək qiymətləndirilib. Azərbaycan qızının ifası Moskva mətbuatında Y.Martinyuk tərəfindən dərc olunmuş *«Про приглашению Спивакова»* adlı məqalədə xüsusi vurğulanır. Elə bir neçə aydan sonra o, yenidən Rusiyanın Moskva və Kazan şəhərlərində Azərbaycan Mədəniyyət Nazirliyinin dəstəyi ilə keçirilən Azərbaycan mədəniyyəti günlərində çıxış edib. O, Moskvanın Sütunlu zalında, *«Звездный городок»*un konsert salonunda Azərbaycan Respublikasının xalq artisti Teymur Göyçayevin rəhbərlik etdiyi orkestrin müşayiətilə C.Cahangirovun “Rondo” və V.Adıgözəlovun “Skerso” əsərlərini ifa edib.

Mədinənin ən böyük uğurlarından biri 2010-cu ildə Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi tərəfindən keçirilən “Uşaq musiqi və incəsənət məktəbləri şagirdlərinin xalq çalğı alətləri üzrə II respublika müsabiqəsində” iştirak etməsidir. O, yüksək səviyyəli ifası ilə hamının diqqətini cəlb edib və birinci yerə layiq görülüb. Təbii ki, bu uğur gənc ifaçının həyatında böyük və yaddaqalan bir hadisə olub, onun zəhmətsevərliyinin, sənətinə vurğunluğunun nəticəsi idi. Mədinə daima öz üzərində işləyir, ifa etmək üçün yeni əsərlər axtarır, tədricən repertuarını genişləndirərək zənginləşdirir.

2011-ci ildə Mədinə Azərbaycanın Dövlət Müstəqilliyinin bərpasının iyirminci il dönümünə həsr edilmiş “Milli musiqi alətləri ifaçılarının Respublika festivalında” çıxış edib. Həmin festivalda o, yüksək peşəkarlıq nümayiş etdirərək birinci yerə layiq görülüb. İlin sonunda istedadlı gənclərin xüsusi təqaüdə layiq görülməsi ilə bağlı Azərbaycan Respublikasının Prezidenti İlham Əliyev tərəfindən 19 dekabr 2011-ci il tarixdə imzalanmış sərəncamda həmin gənclərin siyahısında Mədinənin də adı var idi.

Sənətə olan sevgi, özünə qarşı olan yüksək tələbkarlıq respublikamızda xalq çalğı alətləri ifaçılığı ilə bağlı keçirilən müxtəlif müsabiqə və festivallardakı çıxışlar Mə-

dinənin peşəkar sənətkar kimi yetişməsində mühüm rol oynayıb. Hər çıxışında o, dinləyicilərə yeni əsərlər təqdim edir, Azərbaycan bəstəkarlarının əsərləri ilə yanaşı Qərb bəstəkarlarının yaradıcılığına da müraciət edib, onların əsərlərini məharətlə ifa etməyə çalışıb.

2012-ci ildə Mədinə Azərbaycan Milli Konservatoriyasının bakalavr pilləsinə daxil olarkən muğam dərslərini adı Azərbaycan musiqi ictimaiyyətinə çox yaxşı tanış olan gözəl kamança ifaçısı, Azərbaycan Respublikasının əməkdar artisti, dosent Elşən Mansurovun rəhbərliyi altında alıb, ixtisas üzrə isə əməkdar müəllim, dosent Afət Kazımovanın sinfində oxuyub. Mədinə ali məktəbdə təhsil aldığı dövrdə də bir sıra müsabiqələrdə çıxış edib. İfaçı 2012-ci ildə SSRİ Xalq artisti Bülbülün anadan olmasının 115 illik yubileyinə həsr olunmuş “Milli musiqi alətləri ifaçıları və xanəndələri” adlı müsabiqənin iştirakçısı olub və I dərəcəli diploma layiq görülüb. Həmin ildə Mədinə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının IX qurultayında iştirak edib, Azərbaycan Respublikasının xalq artisti D.Dadaşovun Mədinəyə həsr etdiyi “Mədinənin sehrli kamanı” adlı əsərini ilk dəfə ifa edərək dinləyicilərə təqdim edib. Elə bu çıxışından sonra o, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının təşkil etdiyi silsilə konsertlərdə dəfələrlə ən müxtəlif əsərləri və muğamları səsləndirməklə çıxış edib. Nəhayət, Mədinə 2014-cü ildə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı tərəfindən təqdim edilən Gənclər və İdman Nazirliyinin xüsusi mükafatı ilə təltif olunub.

İstedadlı ifaçı nəinki respublikamızda, hətta ondan kənarda keçirilən festival, tədbirlərdə də çıxış edib. 2012, 2014-cü illərdə Gürcüstanda keçirilən “Dostluq görüşü” adlı konsertlərdə çıxış edərək fəxri fərmanlarla təltif olunub, 2013-cü ildə isə Tatarıstan Bəstəkarlar İttifaqı tərəfindən “Avropa və Asiya” adlı XI Beynəlxalq musiqi festivalında iştirak etmək üçün dəvət alıb. Həmin festivalda gənc ifaçı F.Əmirov, S.Ələsgərov, D.Dadaşov və S.Fərəcovun əsərlərini ifa edib və festivalın laureatı adını qazanıb. M.Şahgəldiyeva 2016-cı ildə Başqırdıstanın Ufa şəhərində keçirilən VIII “Ural Mono” adlı festivalda uğurla çıxış edərək fəxri fərmanla təltif olunub.

2017-ci ildən təhsilini Azərbaycan Milli Konservatoriyasının magistr pilləsində davam etdirən Mədinə əldə etdiyi nailiyyətləri ilə kifayətlənməyərək daim axtarışlar aparır və öz sənətini kamilləşdirməyə can atır. Mədinə 2018-ci ildə Qazaxıstanda keçirilən Tlep Aspantayul adına simli xalq çalğı alətləri üzrə II Beynəlxalq müsabiqəsində çıxış edib. İki turdan ibarət birinci turda o, Tlep Aspantayulun “Tolqau” adlı əsəri ilə çıxış etməli idi. İkinci turda isə gənc ifaçı F.Əmirovun “Muğam poeması”nı səsləndirib və yüksək qiymətləndirilərək birinci dərəcəli diploma layiq görülüb. Həmin ildə o, Bakıda keçirilən “*Testene art Baku*” müsabiqəsində də iştirak edib və birinci yerə layiq görülüb.

M.Şahgəldiyeva daima öz üzərində çalışan, müxtəlif müsabiqə və festivallarda uğurla iştirak edən və öz ifasını cilalayan və kamilləşdirən musiqiçidir. O, solo konsert vermək üçün geniş repertuar hazırlayır. Mədinə ilk solo konsertini 2016-cı ildə Azərbaycan Milli Konservatoriyasının bakalavr pilləsində təhsil aldığı zaman keçirib. Həmin solo konsert Azərbaycan Respublikasının xalq artisti S.Fərəcovun yaradıcılığına həsr olunub. Mədinə konsertdə bəstəkarın kamança üçün yazdığı “Unutma”, “Qayıt gülüm”, “Oğuz rəqsi”, “Şərq bazarı”, “Yallı”, “Ulduzlu gecə” adlı əsərlərini ifa edib.



M.Şahgəldiyeva müəllimləri: Azərbaycan Respublikasının əməkdar artisti, dosent Elşən Mansurov və Təranə Babayeva ilə

Mədinə ikinci solo konsertini Azərbaycan Milli Konservatoriyasının bakalavr pilləsinin sonuncu kursunda 2017-ci ilin mart ayının 10-da verib. Azərbaycan Milli Konservatoriyasının böyük zalında keçirilmiş bu konsert Mədinənin ali məktəbdə qazandıqlarının hesabatı, müəllimlərinin əməyinin qiymətləndirilməsi idi. Konsertə ali və orta təhsil müəssisələrinin, həmçinin Bakıda fəaliyyət göstərən bir çox musiqi məktəblərinin rəhbər işçiləri, aparıcı müəllimləri və musiqi sevrələr dəvət olunmuşdu. Konsert uzun illər Bülbül adına orta ixtisas musiqi məktəbində çalışmış, onlarla kamança ifaçısı yetişdirmiş, Respublikanın əməkdar müəllimi mərhum Almaz xanım Kərimovanın əziz xatirəsinə həsr olunmuşdu. Konsertin proqramı geniş, rəngarəng və olduqca mürəkkəb idi. İfaçı Azərbaycan bəstəkarlarının əsərləri ilə yanaşı Qərb bəstəkarlarının yaradıcılığına da geniş yer ayırmışdı. Konsertdə gənc ifaçı J.Massne, P.Sarasate, Vaksman-Bize, Ə.Cavid, F.Əmirov, D.Dadaşov, S.Fərəcovun əsərlərini, həmçinin sevdiyi alətdə “Şur” muğamını məharətlə ifa etdi. Məlumdur ki, qədim dövrlərdən etibarən digər alətlər ilə yanaşı, kamançanın da muğam sənətinin inkişafında böyük əhəmiyyəti və rolu olmuşdur. İfaçı, demək olar ki, bir çox çıxışlarında şifahi ənənəli professional musiqimiz olan muğamları məharətlə ifa edir, onları sevdilir.

Mədinənin ifasında səslənən hər yeni əsərdə ifaçının xüsusi musiqi duyumu, texniki kamilliyi, zərif, incə zövqlə kamanı səsləndirmə bacarığı və böyük zəhmət əks olunurdu. Bunlarla yanaşı, konsertin ərsəyə gəlməsində, mürəkkəb proqramın hazırlanmasında müəllimləri E.Mansurov, A.Kazımova və T.Babayevanın böyük rolu vardır.

2017-ci ildə Azərbaycan Milli Konservatoriyasının magistr pilləsinə daxil olan Mədinə sonuncu kursda oxuyarkən (2018) Bəstəkarlar İttifaqının Üzeyir Hacıbəyli adına konsert zalında üçüncü solo konsertini verib. Maraqlı proqram ilə çıxış edən Mədinə konsertdə Y.Sibeliusun violin və orkestr üçün konsertini bütövlüklə kamança-

da ifa edib. Bununla yanaşı konsert proqramında P.Sarasatenin “Qaraçı havaları”, F.Əmirovun “Muğam poeması”, habelə “Cahargah” muğamı səslənib.

Bəstəkarlar İttifaqının sədri, Azərbaycanın xalq artisti Firəngiz Əlizadə konsertdən sonra çıxış edərək Mədinənin ifasını yüksək qiymətləndirib və bir sıra maraqlı məqamları tamaşaçılara açıqlayıb. Diqqətimizi cəlb edən fikirlərdən biri konsertdən əvvəl Mədinə ilə görüşən F.Əlizadənin ifa ediləcək əsərlər, onların müəllifləri ilə maraqlanması oldu. Öz çıxışında F.Əlizadə emosiyalarını gizlədə bilməyərək düşündüklərini belə ifadə etdi: “Mən biləndə ki, Mədinə konsertdə Y.Sibeliusun violin və orkestr üçün konsertini ifa edəcək, dərhal əsərin kamança üçün kim tərəfindən işləndiyini soruşdum. O, isə cavabında dedi ki, əsərin heç bir işlənməsindən istifadə etməyib, burada heç bir dəyişiklik yoxdur və bəstəkar yazısına toxunulmayıb. Mən heyretə gəldim və bugünkü ifa məni dərinlən təsirləndirdi”.

Bu konsert gənc kamança ifaçısının son çıxışı deyildi. O yenə səhnəyə çıxacaq, dünya klassikasının nümunələrini, Azərbaycan bəstəkarlarının maraqlı əsərlərini, muğamlarımızı ifa edəcək. Mədinə səhnə üçün yaranıb, kamança onun həyatının ayrılmaz bir hissəsidir.

Mədinə hal-hazırda Azərbaycan Milli Konservatoriyasında müəllim kimi çalışır, yiyələndiyi bilikləri gənc nəsə ötürür. O, əldə etdiyi nailiyyətlərlə yenə də kifayətlənmir. O, Üzeyir Hacıbəyli XI Beynəlxalq Musiqi festivalında Rusiya Akademik Dövlət xalq çalğı alətləri orkestrinin bədii rəhbəri, baş dirijoru, xalq artisti D.Xoxlovun dirijorluğu ilə Azərbaycan Dövlət xalq çalğı alətlərinin müşayiətilə Q.Dinikunun “Mart yallısı”nı ifa etmişdir.

Məqalə hazırlanan zaman ona tez-tez zəng edib bəzi məlumatlar toplayırdıq. Hər dəfə ünsiyyətdən əvvəl kamanın, sonra isə Mədinənin öz səsinə eşidirdim. O, yenə məşğul olur, növbəti konsert proqramını hazırlayaraq gərgin çalışır. Biz isə gənc ifaçıya sənətində yeni-yeni uğurlar arzulayırıq.

İradə HÜSEYNOVA

*AMK-nın baş müəllimi,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru*

ŞƏRQ MƏQAMLARI VƏ ŞƏRQ RİTMLƏRİ

2019-cu ildə Azərbaycan Milli Konservatoriyası çox özəl bir gün yaşadı. Bəli, məhz bir gün... Həmin gün Cənubi Azərbaycanın başkəndi və bütün dünya azərbaycanlılarının qəlbi olan Təbriz şəhərindən iki nəfər professional musiqiçi gəlmişdi. Açıqı onlar mənim 50 illik yubiley tədbirimlə əlaqədar olaraq Bakıya təşrif buyurmuşdular. Çünki biz – Hüseyn Ətapur və İsa Şükri ilə illərin, yəni ta 25 il öncəsi, mənim Təbrizdə musiqi müəllimliyi etdiyim illərin dostuyuq.

Mənim yubiley konsertim pis keçmədi. Səslənən bütün əsərlər mənim bəstələrim idi. Təkcə Hüseynlə İsanın çıxışından özgə. Əlbəttə, müxtəlif musiqi nömrələrində onlar müşayiətçi kimi də çıxış etdilər. Ancaq onların solo ifası bir başqa aləm idi! Düznü desəm, çox adamın üzümə söylədikləri etirafa əsasən, bu konsertdə ən yaddaqalan, ən heyranverici çıxışlar məhz təbrizli musiqiçilərə aid imiş. Hər kəs kimi mən də buna çox sevindim. Çünki o taylı – bu taylı böyük Vətənimizin mədəni birliyi, sivil dəyərlərə söykənən vəhdəti hər şeydən önəmli və hər şeydən daha realdır.

Mən bilirdim ki, Konservatoriya onları belə buraxmayacaq. Azərbaycan Milli Konservatoriyasının elmi işlər üzrə prorektoru, çox hörmətli Lalə xanım Hüseynova mənə bildirdi ki, onlar getmədən öncə hansısa bir görüş, ya da tədbir keçirilməsini istəyir. Biz söhbət əsnasında belə qərara gəldik ki, onlar üçün Konservatoriyada bir ustad dərsi qoyaq. Belə də oldu. AMK-nın ən böyük sinif otaqlarının birində bu tədbir baş tutdu.

Hüseyn Ətapurun tarı Azərbaycan tarı idi. Lakin onun ahəngi ümumşərq ahəngiydi. Heç kimə sirr deyil ki, bu məsələ mənim də illərdir ki, yaralı yerimdir. Həm mikrotonal sistem, həm də məqam məsələləri baxımından bu problem nə qədər dolaşmış, ziddiyyətli və qəliz olsa da Hüseyn Ətapur ona verilən məhdud vaxt və imkan çərçivəsində bu məsələlərə işıq tutmağı bacardı. Unudulmuş və ya proqramlardan çıxarılmış bir çox muğam və hətta məqamlar, o cümlədən “Nəva”, “Əfşar”, Əbu-Əta”, “Bayatı-Türk” kimi Şərq məqam sisteminin əsasını təşkil edən sütunlar bu ustad dərində geniş şəkildə müzakirə olundu. Əsas müzakirə predmeti isə, həmin muğam və məqamların nə üçün Azərbaycandan uzaq düşməsi və onları hansı yolla qaytarmaq idi. Dedi-yim kimi, illərdir ki, bu sahədə külüng çalan bir çox “fərhad”ın tişəsi qırılmış, əski beyni, sovet stereotipindən çıxma bilməyən qocamanlar və onları yamsılayanların fitfəsi nəticəsində bir çox tədqiqatçı şübhə zərbələri altında qalmışdır. Lakin mən şəxsən həmin gün bir daha əmin oldum ki, Şərq məqam incəsənətinin bir parçası olan Azərbaycan muğamları bir gün mütləq öz əslinə və gerçək mahiyyətinə qovuşacaqdır.



Ustad dərsinin ikinci hissəsi Şərq ritmləri barəsində idi. İranın məşhur dəf çalanlarından olan İsa (başqa bir adıyla Milad) Şükri bu məsələyə xeyli dərəcədə aydınlıq gətirməyə müvəffəq oldu. Biz neçə illərdir öz tədqiqatlarımızda israrla iddia edirik ki, Azərbaycan milli musiqi incəsənətində ritmika məsələləri bu qədər sadə və məhdud və primitiv ola bilməz. Qarışıq və mürəkkəb ritmlər mütləq şəkildə bizim də musiqimizdə olmuşdur. Hətta biz aşiq musiqisinin daxilində elə havalara rast gəlirik ki, müasir ritm çalanlarımız onları dəqiq şəkildə müşayiət edə bilməz. İsanın sehrli dəfi bizə həmin gecə çox şeyi anlatdı.

Bir gün öncəki konsertdə olduğu kimi, iki dəyərli soydaşımızın bu çıxışları da əsil çıxış oldu – cəhalətdən, ətalətdən çıxış!

Fəxrəddin BAXŞƏLİYEV
filologiya üzrə fəlsəfə doktoru
AMK-nın dosenti

AZƏRBAYCAN XANƏNDƏLƏRİNİN SƏSLƏRİ ALMANİYADA ELMI TƏDQIQAT OBYEKTİNƏ ÇEVİRİLDİ

Azərbaycan Milli Konservatoriyasını təmsil edən nümayəndə heyəti 2019-cu ilin oktyabr ayında Almaniyanın Frayburq şəhərinə səfər etdi. Səfərin məqsədi Frayburq Tibb Universitetinin Radiologiya kafedrasında professor Yurgen Henningin rəhbərliyi altında fəaliyyət göstərən tibbi fizika klinikada təcrübələrdə iştirak etmək idi. İlk dəfə olaraq, muğam ifaçılarımızın səs aparatu, səs telləri və ifaçılıq imkanları ən müasir avadanlıq vasitəsilə elmi tədqiqata cəlb edilirdi.

Səfər AMK-nın doktorantı Aleksandriya Sultan fon Brüseldorfun “Xanəndə və aşıqların səs aparatının fizioloji və akustik xüsusiyyətləri” adlı elmi tədqiqat iş çərçivəsində reallaşmışdı. Qeyd edək ki, Azərbaycan mənşəli amerikalı Aleksandriya Sultan fon Brüseldorf Azərbaycan muğamlarının qarmonda məşhur ifaçısı Kor Əhədin nəticəsidir. Son illər o, öz ulu babasının yaradıcılıq irsini təbliğ etmək sahəsində xeyli dəyərli və nəcib işlər görmüşdür. Eyni zamanda peşəkar vokalçı kimi milli səs quruluşunu dərinlən öyrənməyi də qarşısına bir məqsəd kimi qoyub.

Nümayəndə heyətinin tərkibinə bilavasitə layihənin təşəbbüskarı Aleksandriya Sultan fon Brüseldorfla bəhəm AMK-nın elmi işlər üzrə prorektoru, professor Lalə Hüseynova, AMK-nın professoru, Azərbaycanın xalq artisti, məşhur xanəndə Mənsüm İbrahimov və AMK-nın tələbəsi, muğam ifaçıları müsabiqəsinin laureatı Sədəf Budaqova daxil idi.



Tədqiqat üçün Frayburq klinikasının seçilməsi təsadüfi deyildi. Bu klinika uzun illərdir ki, müxtəlif vokal səslərini müasir texnologiyalar vasitəsilə tədqiq edən azsaylı tibb müəssisələrindən biridir. Burada vokal ifaçılığının fizioloji və akustik göstəriciləri yeni üsullarla tədqiq edilir. Bu günəcən artıq 100-ə yaxın opera müğənnisi, repdən tutmuş estrada ifaçılarına qədər müxtəlif səpkili ifaçıların səs imkanları araşdırılsa da, xanəndələrin səs aparatının tədqiqi ilk dəfə idi ki, həyata keçirdi.

Tədqiqatın məhz bu istiqaməti “Radiologiya və tibbi fizika” departamentinin keçirdiyi “dəyirmi masa”nın əsas müzakirə mövzusu oldu. Müzakirədə radiologiya və tibbi fizika departamentinin elmi rəhbəri, professor Yurgen Henning, Tibbi Musiqi İnstitutunun direktoru Bernhard Rixter, maqnit rezonansın tətbiqi Mərkəzinin rəhbəri doktor Maksim Zaytsev, doktor Marten Bühert və Azərbaycan nümayəndə heyətin üzvləri iştirak edirdi. Dəyirmi masada bu sahədə müştərək əməkdaşlığın yaxşı perspektivinin olacağı fikri də dəfələrlə vurğulandı. Söhbət əsnasında Heydər Əliyev Fondunun nəfis tərtibatda nəşr etdirdiyi “Qarabağ xanəndələri” və “Azərbaycan musiqisi: Muğam” adlı disklər toplusu bu tibb müəssisəsinə hədiyyə edildi.

Bilavasitə tədqiqat prosesinin özü isə müəyyən çətinliklərlə üzləşirdi, çünki xanəndələr öz vokal sənətinin imkanlarını tamamilə yad şəraitdə nümayiş etdirməli idi. İlk gündə tədqiqat maqnit-rezonans aparatının köməkliyi ilə aparıldı. Xanəndələrimiz muğam dəstgahını qapalı barokamerada, özü də uzanmış narahat bir vəziyyətdə, tomoqrafiya aparatının uğultusu fonunda ifa etməli idi. Bu cür səs-küydə muğamın tonal yüksəkliyini saxlamaq məqsədilə qulaqcıqlar vasitəsilə ifaçılara müəyyən tonlar ötürülürdü. Bu şəraitdə xanəndələrimiz “Bayatı Şiraz” və “Mahur-hindi” muğamlarını ifa etdilər. Daha bir çətinlik onda idi ki, hər parça 2 dəqiqədən artıq olmamalı idi.

Qeyd edək ki, Mənsur İbrahimov və onun yetirməsi Səfər Budaqova tanış olmayan bu mürəkkəb şəraitdə çətin sınaqdan üzü ağ çıxarıldılar. Beləliklə, Azərbaycan xanəndələrinin oxuma aparatı ilk dəfə olaraq müasir MRT cihazı vasitəsilə fiksasiya və tədqiq edildi.

Ertəsi gün tədqiqat professor Bernhard Rixterin rəhbərliyi ilə Frayburq Klinikasının Musiqiçilər üçün tibb institutunda davam etdi. Bernhard Rixter foniatriya üzrə məşhur həkim otolarinqoloq olmaqla yanaşı, həmçinin gözəl vokalçıdır. Tibb və musiqinin məhz bu şəkildə vəhdəti sayəsində professor B.Rixter vokalçılara səsinin sağlamlığını qorumağa imkan verən, səs tellərini problemlərdən azad edə biləcək və bununla da daha gözəl nəticələr əldə etməyə şərait yaradan xüsusi tibb mərkəzini yaratmağa müvəffəq olmuşdur.

Klinikanın otaqlarında yerləşdirilmiş royallar vokalçılara səs tellərini “qızıışdırmaq” üçün gözəl şərait yaradırdı və bizim xanəndələrimiz də təbii ki, bilavasitə tibbi eksperimentlərə keçməzdən əvvəl bu imkandan yararlandılar. Bu zaman L.Hüseynova və A.Sultan fon Brüseldorf professor B.Rixterlə birgə gözlərinə xüsusi optik qurğu salıb ifa zamanı xanəndələrimizin səs tellərini 3D rejimdə müşahidə etmək imkanı qazandılar. Tədqiqat zamanı Azərbaycan xanəndələrinin səs telləri və oxuma aparatının xüsusi durumu ayrıca qeyd olundu. Bu fakt isə gələcək yeni araşdırmalar üçün yaxşı meydan açır.



Qeyd etmək lazımdır ki, söhbət açdığımız elmi-tədqiqat sahəsi, yəni Azərbaycan xanəndə səslərinin ifa zamanı tədqiqi alman mütəxəssislərinin böyük marağına səbəb oldu. İki gün ərzində ən son dövrün texnologiyaları vasitəsilə Azərbaycan xanəndələrinin səs aparatının bu tərzdə öyrənilməsindən alınan nəticələr təhlil və ümumləşdirmələrlə birgə Aleksandriya fon Brüseldorfun dissertasiya işinə daxil ediləcək. Şübhəsiz ki, bu araşdırma Azərbaycan xanəndələrinin ifaçılıq texnikasını öyrənməklə yanaşı, muğam ifaçılığının fizioloji və akustik xüsusiyyətlərinin tədqiqi istiqamətində çox dəyərli bir addımdır.

Lalə HÜSEYNOVA
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor

TARZƏN ELÇİN NAĞİYEVİN TƏDRİSDƏ VƏ İFAÇILIQDA ZƏNGİN TÖHFƏLƏRİ

Azərbaycanda tar və bütünlükdə ifaçılıq sənəti zaman-zaman inkişaf etmiş və bu sahəyə, mədəniyyət tariximizə öz görkəmli nümayəndələrini bəxş etmişdir. Belə ifaçılara fəxri adlar, müxtəlif təltiflər, ordenlər, medallar verilmiş, onların haqqında məqalələr, monoqrafiyalar yazılmış, teleradioda verilişlər hazırlanmış, televiziya filmləri çəkilmiş, solo ifaları konsertlərə cəlb edilmiş, İnternetdə Vikipediya və digər vasitələrlə məlumat yayımlanmışdır. Sevimli, zəngin, şərəfli, məhsuldar, həmişəyaşar tar ifaçılığı sənətinin fəal nümayəndələrinin biri haqqında oxucuları məlumatlandırmaq istərdik.

Elçin Ağashirin oğlu Nağıyev 1966-cı il noyabrın 10-da Neftçala rayonunun Qoltuq qəsəbəsində anadan olub. Uşaqlıqdan musiqiyə həvəsi və böyük istedadı ilə diqqəti cəlb edib. 1 il rayon mədəniyyət evinin tar dərnəyində ilk çalğı qaydalarını öyrənib. 1977-1982-ci illərdə uşaq musiqi məktəbində tar sinfində əvvəl tarzən-xanəndə Teymur Hüseynovdan, III sinifdən Vilayət Kərimovdan dərs alıb. “Bahar-79” Respublika müsabiqəsinin iştirakçısı olaraq diplomla təltif edilib. II sinifdən oxuduğu musiqi məktəbinin xalq çalğı alətləri ansamblının tar ifaçılarının biri olub. Bu xətlə, ansamblın tərkibində AzTV-də çıxış edib və solo ifası ilə diqqət çəkib. Rayon mədəniyyət evinin “Bahar” mahnı və rəqs ansamblının üzvü kimi fəal ifaçılıq məktəbi keçib. Ansambl üçün rəqslər qurmağa Bakıdan Əli Əşəri dəvət olunurdu. E.Nağıyev bu ansambl ilə Baltıqyanı respublikalarda, Özbəkistanın Sır-Dərya, Amu-dərya əyalətlərində, Daşkənd şəhərində konsertlərdə çıxış edib. Həmin səfərlərdə kolxoz və sovxozlarda da konsertlər verilir. Elçin həmçinin yaşadığı rayonun Bankə qəsəbə mədəniyyət evinin bədii özfəaliyyət kollektivinin tərkibində məşhur Aşıq Ramizlə birlikdə Rusiyanın Həştərxan şəhərində səfərdə olur. O, Neftçala rayon tədbirlərində daim fəal ifaçı kimi rəğbət qazanıb. Onu da deyək ki, Elçin konsertlərdə səsilə də sevilir. O, gənc müğənni kimi konsertlərdə bir neçə xalq mahnısı ifa edirdi. Rayon əhalisi bu təzə, gənc səsin marağında idi.

E.Nağıyev 1982-ci ildə 2 saylı ümumtəhsil məktəbin 9-cu sinfini bitirib Bakıya gəlir və A.Zeynallı adına musiqi texnikumuna daxil olur. O, burada ixtisas-not üzrə Fikrət Əbdülqasimovdan və muğamdan ustad tarzən Elxan Müzəffərovdan dərs alaraq sevib-seçdiyi sənətə mükəmməl yiyələnir. Elçin texnikumda Ramiz Zahidovun rəhbərlik etdiyi tələbələrdən ibarət xalq çalğı alətləri ansamblının üzvü olur.

E.Nağıyevin fikirlərindən: “Mən muğamları, xanəndələri müşayiət etməyi dərin-dən öyrənim deyə, könüllü olaraq ustad xanəndələr – Hacıbaba Hüseynov və Ağaxan Abdullayevin sinfində əyləşib dinləyir, bəzən də tar müşayiətimlə konsertmeysterlik edirdim”. E.Nağıyev oxuduğu texnikumu 1986-cı ildə uğurla başa vurub. Onu dinlərkən: “1983-cü ildə tələbə yoldaşım, tarzən Məhərrəm Nəcəfzadə məni özünün üzv olduğu “Dastan” folklor ansamblına apardı. Rəhbər görkəmli xanəndə, əməkdar artist (sonralar xalq artisti) Baba Mahmudoglu (1940-2006) məni mehriban qarşıladı və ifamı dinləyərək kollektivə qəbul etdi. Burada çox şey öyrəndim. Müşayiəti, ansambl tərkibində çalışmağı, konsertlərdə çıxış etməyi və s. incə mətləbləri mənimsədim. B.Mahmudogluğun səsinin radio fonduna yazılması, Bakının və əyalətin mədəniyyət

müəssisələrində çıxışımız mənim inkişafım üçün stimül yaradırdı. Bu ansamblıda bərkidim, əsl yaradıcılıq yolu keçdim. “Dastan”ın iki qrupu olub, birinin fəaliyyəti 1979-1989-cu illər və digərininki isə 1989-1992-ci illərdə olub. İlk qrupda musiqi rəhbəri Abbasqulu Nəcəfzadə, ikincidə isə Əhsən Rəhmanlı idi. Bütün bu dövr ərzində “Dastan”ın geniş yaradıcılıq işi olub ki, bu da mənim sənət gücümü artırıb və ifaçılığımıza təkan verib”.

E.Nağıyev 1986-cı ildə Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının tar sinfinə daxil olub. O, əsgərliyə çağırılıb və 1986-1988-ci illərdə Sovet ordusu sıralarında əvvəl Moskvada, sonra isə Tbilisidə hərbi xidmət keçib. Əsgərlikdə onun uçot vərəqinə nəzər yetirdikdə, musiqiçi olduğunu bilib nəfəs alətləri orkestrinə qəbul ediblər. Elçin xidmətin sonuna qədər burada 2-ci alt alətini ifa edib. Onun fikirlərindən: “A.Zeynallı adına Musiqi Texnikumunda oxuduğum illərdə Adil Babayevin rəhbərlik etdiyi xalq çalğı alətləri orkestrində çalmağım hərbi orkestrdəki işimə böyük kömək etdi. Baxmayaraq ki, bu orkestrlərin yönümü və çaldığım alətlər başqa idi, lakin mənim hərtərəfli musiqiçi olmağıma çox böyük təsir etdi”.

Elçin əsgərlikdən qayıdıb konservatoriyanın I kursunu davam etdirir. Əməkdar incəsənət xadimi Məmmədəğa Kərimovdan ixtisas-tar dərsi alır. IV kursda oxuyarkən bu tədris ocağında muğam sinfi də açılır. E.Nağıyevə muğam üzrə Möhlət Müslümov (hazırda xalq artisti) dərs deyir. Bütün bu illərdə Elçin bir tar ifaçısı və müəllim kimi yetişir.



Tarzan Elçin Nağıyev

Elçin əvvəldən fəal tələbə kimi göz qarşısında, diqqətdə idi. O, ali təhsili başa vurana qədər bu tədris ocağında Azərbaycan Gənclər İttifaqının konservatoriya üzrə Tələbə Gənclər İttifaqının sədri olub. IV kursda konservatoriyanın nəzdindəki məktəb-studiyanın tar sinfində dərs deyib. E.Nağıyevin xatirələrindən: “Konservatoriyada oxuyanda xalq artisti, görkəmli xanəndə Arif Babayevin muğam sinfində iştirak edir, müşayiət qaydalarını daha mükəmməl öyrənmək istəyirdim. Onun sinfinin tarzən-konsertmeysteri Rzaqala Həziyev idi. Allah ona rəhmət eləsin. Rzaqalanın Dövlət Muğam Teatrı ilə konsertləri olanda, Arif müəllimin tələbələrini mən müşayiət edirdim. Sonra Rzaqala xalq artisti İslam Rzaevsin sinfinə keçdi və beləliklə Arif Babayevin tələbələrini müşayiət etmək üçün məni işə götürdülər. Artıq 26 ildir ki, Arif müəllimlə birlikdə çalışıram. Arif müəllimin sinfindən əlavə Sahil qəsəbəsindəki 28 saylı uşaq musiqi məktəbinin tar sinfində dərs deyir, Niyazi adına 22 saylı uşaq musiqi məktəbində muğam dərsi deyən xanəndə Kamilə Abdullayevanın sinfində müşayiətçi-tarzən kimi çalışırdım. Bundan başqa Azərbaycan Təhsil Nazirliyinin Respublikada Təhsil Alan Gənclərin Bədii Yaradıcılıq Evində xalq çalğı alətləri ansamblına rəhbərlik edirdim. Bu kollektivlə cəbhə bölgələrində konsertlər verir, bir sıra bədii kütləvi tədbirlərdə çıxış edirdik”.

Bir dəfə məşhur xanəndə Süleyman Abdullayev 22 saylı musiqi məktəbinə, Kamilə xanımın sinfinə gəlir, dərs prosesində iştirak edərək diqqətlə dinləyir. O, buradakı tədrisi bəyəndiyini, xüsusilə Elçinin şagirdlərin muğam ifasına necə istiqamət verdiyindən razı qaldığını dilə gətirir: “Belə müşayiətlə oxumağa nə var ki... O, muğamın şöbə və guşələrini düzgün çalarlarla, məzmunlu şəkildə, cümlə-cümlə, ardıcılıqla elə təqdim edir ki, bütün bunlar şagirdləri düz istiqamətə yönəldir. Bu dərs üçün, həm də əslində xanəndə üçün əsl müşayiətdir”.

E.Nağıyev həmin illərdə Xalq Konservatoriyasının muğam sinfində də Arif Babayevlə çiyin-çiyinə çalışıb. Onun 1993-cü ildən Arif müəllimin muğam sinfində çalışması çox böyük bəhrə verib. Bu fəal, çalışqan, yorulmaz, sənət sevdalısı 2 il Dövlət Muğam Teatrında da çalışıb və ifası ilə oradakı tələbatı tam ödəyib.

O, yalnız muğamın müşayiətçisi, mahir ifaçısı kimi yetişməyib, həm də özü də bir xanəndə kimi formalaşmış. Elçin müəllim bütün muğamları tam, bütöv halda öz oxumağını tarda özü müşayiət edərək yerli-yataqlı, sanballı təqdim edə bilir.

Arif müəllimlə çalışdığı illərdə onun müşayiətilə yetişən xanəndələrin sayı xeyli çoxdur. Ustad A.Babayevin sənət bulağından su içən, onun sənət ocağından ilıq nəfəs alan, E.Nağıyevin tarının simlərindən qopub gələn səslərdən güc alan, alətin bütün pərdələri boyu səsinə imtahan edən xanəndələrdən əksəriyyəti sevilən, seçilən, tanınan, məşhurlaşan sənət adamına çevrilmiş, xalq artisti, əməkdar artist fəxri adları ilə təltif olunmuşlar. Xalq artistləri – Aygün Bayramova, Nəzakət Teymurova, əməkdar artistlər – Səbuhi İbayev, Cabir Abdullayev, Feyruz Səxavət, Sevinc Sarıyeva, Babək Nifətliyev, İlkin Əhmədov və başqaları Arif müəllimin ustad dərslərindən qidalanmış, Elçinin tarının səsinə ilham alaraq özlərinə sənət çıxırı açmış və muğam aləminə daxil olmuşlar. Həmin sinfin Vüqar Əliyev, Aşıq İslam Rza oğlu, Gülay Qədimova, Mirəlm Mirələmov, Xəyalə Abdullayeva, Mustafa Mustafayev, Nasir Ətapur kimi yetirmələri də olubdur ki, bu gün musiqi aləmində və bütünlükdə cəmiyyətdə geniş şəkildə tanınır və sevilirlər.

A.Babayevin fikirlərindən: “Mən E.Nağıyevlə birlikdə çalışmaqdan çox məmnunam və çox razıyam. Ona görə ki, o işini çox gözəl bilir, öz yerində olan adamdır, daim məsuliyyət hiss edir, işini çox sevir, muğama dərin sevgisi var. Onun səliqəsi, davranışı, mədəniyyəti, əxlaqı, səmimiyyəti və digər xüsusiyyətləri çox üstündür. Çalışdığımız bu illər ərzində ondan həmişə razı qalmışam. O, muğamları və müşayiət işini dərinləndirən bildiyi üçün tələbələrə rahat işləyirəm. Elə bütün bunların səbəbidir ki, 26 ildir birlikdə xanəndələr yetişdirir və muğam ifaçılığına istiqamətləndiririk”. Onu qeyd etməliyik ki, AMK-nın xanəndəlik sinfinə qəbula gələn tələbələri hər il E.Nağıyev müşayiət edir. O, istər tədrisdə, istərsə də ifaçılıq sənətində öz işini ləyaqətlə yerinə yetirən, öz sözünü deyən və öz bacarığı ilə önə çıxanlardır.

2016-cı il aprel ayında Daşkənddə keçirilən Obnibus ansamblından E.Nağıyevə təklif gəlib. Tələb belə imiş ki, onların tədbirinə özünü müşayiət edən müğənni lazımdır. Elçin ora yola düşür, hazırlanmış 40 dəqiqəlik nağıl-tamaşada “Bayatı-İsfahan” muğamını özü tar çalaraq oxuyur. Bu bacarığa görə onu 2018-ci ildə Kanadaya dəvət edirlər. E.Nağıyev orada məşhur bir ansamblın müşayiəti ilə “Üşşaq” və “Hüseyni” oxuyub.

Dünya ölkələrində tanınan “Atlas” adlı musiqi qrupu var. Onu Amsterdam Konservatoriyasında kafedra müdiri vəzifəsində çalışan Joyell Bons 2002-ci ildə yaradıb. E.Nağıyev: “Əməkdar incəsənət xadimi Cahangir Səlimxanov bizi qrupun rəhbəri Joyell Bonsla tanış etdi. Beləliklə, “Atlas”la yaradıcılıq əlaqələrimiz başladı. İlk səfərimiz Almaniyaya oldu. Həmin qrupla xalq artisti Fərəc Qarayevin bir neçə əsərini hazırlayıb konsertə çıxdıq. O vaxtdan “Atlas”la hər il müxtəlif ölkələrdə 2-3 konsertimiz olur. Orada dünya tamaşaçılarını heyran edən proqramlar hazırlanır. Elə bu konsertlər bizim özümüzə də zövq bəxş edir, ruhlandırır və maraqlı gəlir. Biz ora mahir kamança ifaçısı, əməkdar artist Elşən Mansurovla gedirik. Bu konsertlər həm də öz çalğı alətlərimizi təbliğ etmək üçün bir vasitədir. 19 ildir ki, “Atlas” qrupu ilə əməkdaşlıq edirik”.

Amsterdam konservatoriyasında E.Nağıyev və E.Mansurovun ustad dərsləri də keçirilir. Tələbələr Azərbaycan muğamları, dəraməd, rəng və təsniflərlə tanış edilir. Bizimkilərin ifalarını həmin konservatoriyanın tələbələri müşayiət edirlər. Yazı müəllifi kimi fikir bildirim ki, Elçin müəllimin telefonunda ustad dərslərindən bəzi hissələrə tamaşa etdim, çox maraqlıdır.

Elçin müəllimə sual verək: “Siz axı, Fransa vətəndaşı, ud ifaçısı Markla da çalışmısınız:

- Bəli, Mark Loonuyt bizi səfərlərə aparıb, onunla 4 il əməkdaşlıq etmişik. Övvəl 2 il “Yanardağ” muğam üçlüyü ilə gedirdik. Bu üçlüyün xanəndəsi Ağakərim Nafis idi. Sonra 2 il bizimlə Sevinc Səriyeva yoldaşlıq edib. 2003-cü ildə “Deleve” Bələdiyyə Teatrında A.Nafislə konsertimiz olub. Mark vasitəsilə S.Səriyeva ilə Fransada diskimiz çıxdı və Avropada yayıldı.

E.Nağıyevin ifaçılıq fəaliyyəti geniş və çoxşaxəlidir. O, xanəndələri konsertlərdə, müxtəlif tədbirlərdə müşayiət edir. Gülüstən sarayında şair Şəhriyarın həyat və yaradıcılıq diskinin təqdimat tədbirində xalq artisti Yaqub Məmmədovla çıxış edib. Həmin sarayda “Qarabağ xanəndələri” diskini təqdim olunarkən o, Sevinc Səriyevanı müşayiət edib. Həmçinin dünyanın müxtəlif ölkələrində, o cümlədən Rusiya, İran, Türkiyə, Özbəkistan, Qırğızıstan, Qazaxıstan, Fransa, İtaliya, İspaniya, Finlandiya, Kanar

adaları, Mərakeş, Kanada, İsveçrə, Almaniya, Tayvan, Hollandiya, Belçika və s. ölkələrdə konsertlərdə çıxışları və ustad dərsləri olmuşdur.

E.Nağıyev ailə ocağında iki qız pərvazlanıb, nəvələri var. Bu ailədə bir oğul boy atır. Hüseyn çox istedadlıdır. O, AMK-nın nəzdində Respublika İncəsənət Gimnaziyasının kamança sinfində təhsil alır. Hüseyn 2017-ci ildən Azərbaycanda keçirilən olimpiada, festival və müsabiqələrdə çıxış edərək birincilik qazanır, müxtəlif təltiflər və diplomlar alır. 2019-cu ilin may ayında uşaq və gənclər arasında xalq çalğı alətləri ifaçılarının III Respublika müsabiqəsində I yerə çıxıb. Münsiflər heyətinin sədri, xalq artisti, görkəmli tarzən Ramiz Quliyev belə bir fikir söyləyib: – Müsabiqə ərzində 570 şagird dinləmişik. Belə istedadı rast gəlməmişəm. A bala, sən kimsən? Kimlərdənsən?

Hüseyn cavab verir: – Ramiz müəllim, mən Milli Konservatoriyanın müəllimi Elçin Nağıyevin oğluyam.

– Hə belə de... Elə yaxşı tarzənin, zəhmətkeş, əzmkar musiqçinin ocağından belə kamança ifaçısı boy atıb, yüksələ bilər. Hüseyn, sən çox istedadlısan, gələcəyinə böyük ümidlər var, belə də çalış, beləcə davam etsən, böyük musiqçi olacağına inan. Allah səni qorusun. Bizim borcumuzdur ki, səni nəzarətdə saxlayaq.

E.Nağıyev 2002-ci ildən Milli Konservatoriyanın muğam kafedrasının müəllimidir. O, hazırda baş müəllimdir. Elçin müəllim əhatəli fəaliyyəti ilə bağlı Mədəniyyət Nazirliyindən, Təhsil Nazirliyindən və müxtəlif təşkilatlardan təşəkkürlər, tərifnamələr, fəxri fərmanlar və diplomlar alıb.

Əhsən RƏHMANLI
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

Rövşanə BƏHRƏMLİ

AMK-nın II kurs etnomusiqişünas magistr tələbəsi,

Elmi rəhbər professor Akif Quliyev

Email: m.rovshana95@mail.ru

İMADƏDDİN NƏSİMİ BU GÜN DƏ BİZİMLƏDİR

Adı dünyanın ölməz sənətkarları siyahısında şərəfli yer tutan, Azərbaycan dilini ədəbi-bədii dil səviyyəsinə yüksəldən, qüdrətli sənətkar İmadəddin Nəsimi bəşəriyyət üçün zəngin poetik irs qoymuşdur. Müstəsna əhəmiyyətə malik olan bu irs qədim köklərə və çoxəsrlik ənənələrə malik Azərbaycan ədəbiyyatı tarixində xüsusi mərhələ təşkil edir. Mütəfəkkir şair İmadəddin Nəsimi həmçinin ilk türkdilli divanın müəllifidir.

Nəsimi irsinin Azərbaycan xalqının mənəviyyat xəzinəsində layiqli yerini tutması, ötən əsrin 70-ci illərində öz geniş fəaliyyəti ilə tarixi-mədəni dəyərlərimizə münasibətdə əsaslı dönüş yaratmış, ümummillə lider Heydər Əliyevin adı ilə bilavasitə bağlıdır. Məhz ulu öndərin təşəbbüsü ilə Azərbaycan ədəbiyyatının görkəmli nümayəndəsi Nəsiminin anadan olmasının 600 illik yubileyi YUNESKO-nun tədbirləri siyahısına daxil edilmiş və 1973-cü ildə beynəlxalq miqyasda qeyd olunmuşdur. Lakin qeyd etmək lazımdır ki, şairin anadan olmasının 600 illik yubileyi 1969-cu ildə qeyd olunmalı idi. Bunun obyektiv səbəbi vardır. Ulu öndər Heydər Əliyev 1969-cu ilin ikinci yarısında hakimiyyətə gəldiyi üçün Nəsimi kimi görkəmli şairin YUNESKO xətti ilə dünyaya miqyasında yubileyinin keçirilməsinə bir az gec, yəni 1973-cü ildə nail ola bildi. Həmin dövrdən etibarən Nəsimi irsinin və bütövlükdə Azərbaycan mədəniyyətinin daha əhatəli araşdırılması istiqamətində mühüm addımlar atılmışdır.

1973-cü ildə ssenari müəllifi İsa Hüseynov, quruluşçu rejissor Həsən Seyidbəylinin birgə yaradıcı səyi nəticəsində “Nəsimi” bədii filmi çəkilmiş və nəticədə Azərbaycan ədəbiyyatı və incəsənətində Nəsiminin yaddaqalan obrazı yaradılmışdır.

Yubiley çərçivəsində ölkəmizin paytaxtında Nəsiminin heykəli ucaldılmış, Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının Dilçilik İnstitutuna şairin adı verilmişdir. Şair və yazıçılarımız bu mövzu ilə əlaqədar bir sıra həm kiçik, həm də iri həcmli əsərlər ərsəyə gətirmişlər. Belə ki, xalq şairi Həbilin “Nəsimi” poeması xüsusi qeyd edilməlidir.

Nəsimi mövzusunun parlaq təzahürü bəstəkarların yaradıcılığında da əks olunub. Nəsimi obrazının təcəssümü mövzusunə müraciət edən XX əsr Azərbaycan musiqisinin korifeyləri sırasında ilk növbədə dahi şairin anadan olmasının 600 illik yubileyi ərəfəsində “Nəsimi haqqında dastan” vokal-xoreoqrafik poemasını yaradan görkəmli bəstəkar Fikrət Əmirovun adını qeyd etmək lazımdır. O, şairin faciəli taleyi ilə bağlı hadisələri real şəkildə canlandırmaq üçün milli bəstəkarlıqda ondan əvvəl heç kimin müraciət etmədiyi – orkestr musiqisi, rəqs və vokal ifa, həmçinin poetik sözlə vəhdət təşkil edən yeni bir janr yaratmışdır.

“Nəsimi haqqında dastan” vokal xoreoqrafik poemanın ilk tamaşası 1973-cü ilin sentyabrında şairin 600 illik yubileyinin bayram edildiyi günlərdə Azərbaycan Opera və Balet Teatrında baş tutur. Əsər dirijor Nazim Rzayev, rəssam Toğrul Nərimanbə-

yov, baletmeyster Nailə Nəzirova tərəfindən tamaşaya qoyulub. Baş rolları tanınmış artistlər Vladimir Pletnyov və Çimnaz Babayeva ifa etmişdir. Əsər ikinci dəfə Moskva şəhərində Böyük Teatrda YUNESKO-nun iştirakı ilə şairin 600 illik yubileyi tədbirləri çərçivəsində nümayiş etdirilib. Yüksək bədii dəyərə malik bu əsər Azərbaycan Dövlət Mükafatına layiq görülmüşdür.

“Nəsimi haqqında dastan” poeması Orta Əsrlər milli-bədii mənəvi mədəniyyətin dahi nümayəndəsinə münasibətin XX əsrin yaradıcı ziyalılarının ilham mənbəyi kimi təzahürü idi. Belə ki, bu əsərlə yanaşı digər görkəmli bəstəkarlarımız da həmin illərdə dahi şairin obrazını təcəssüm etdirən bir sıra musiqi əsərləri yaradır və konsert proqramlarında ifa olunur. Bu əsərlərə Cahangir Cahangirovun üçhissəli “Nəsimi” kantatasını, Azər Rzayevin orkestr, bas-tar və şeir ifası üçün Nəsimi simfonik poemasını, eləcə də Əziz Əzizlinin eyniadlı simfonik poemasını misal göstərmək olar.

Görkəmli bəstəkarımız Tofiq Quliyev 1973-cü ildə “Azərbaycanfilm” kinostudiyasında rejissor Həsən Seyidbəylinin lentə aldığı “Nəsimi” tarixi kinofilminə öz dəstəxəttinə uyğun gözəl musiqi nömrələri yazıb. Belə ki, bəstəkar dərviş obrazını təcəssüm etdirmək üçün bir neçə vokal parçalardan istifadə edib. “Qafil oyan”, “İstəmə” vokal parçaları vasitəsilə dərvişlərin həyat tərzini işıqlandırılmış və bununla da tamaşaçıların diqqətini o dövrün mühitinə yönəldə bilmişdir. Onu da qeyd edək ki, Tofiq Quliyev Azərbaycan musiqi mədəniyyətində dini ilahilərə müraciət edən ilk bəstəkarımızdır. Kinofilmdə respublikanın xalq artisti Zeynəb Xanlarovanın ifasında səslənən “Söylədi, yox-yox” vokal əsəri nəinki filmin bəzəyi oldu, bu nəğmə həm də ekrandan kənara çıxaraq estrada səhnəsinə gəldi və bir çox müğənnilərin repertuarında yer tutmağa başladı.

Ulu Öndərimiz Heydər Əliyevin müdirlik siyasətini uğurla davam etdirən prezident İlham Əliyevin 2019-cu ili “Nəsimi ili” elan etməsi, dahi şairin həyat və yaradıcılığının öyrənilməsi, onun şəxsiyyəti və poeziyasına marağın dirçəlməsində yeni mərhələyə çevrildi. Şairin 650 illik yubileyi ilə əlaqədar bir çox silsilə tədbirlər həyata keçirilmişdir.

Dahi şairin əzəmətli obrazı Azərbaycanın xalq artisti, bəstəkar Firəngiz Əlizadənin yaradıcılığında da xüsusi yer tutur. Bəstəkar xor, ifaçı və simfonik orkestr üçün “Nəsimi Passionu” əsərini yaradıb. Həmin əsərdə taleyi dəhşətli edamla başa çatan böyük şair və mütəfəkkirin keçdiyi ömür yolu müasir musiqinin dili ilə təqdim olunur. Əsərin maraqlı yaranma tarixçəsi vardır. Belə ki, Avropanın mədəniyyət təşkilatlarından biri olan “Amsterdam Royal Concertgebouw” müxtəlif dini baxışları olan görkəmli dünya bəstəkarlarına “Passion” janrında əsər yazmaq sifariş edir və təqdim olunan əsərləri səsləndirir. Belə bir sifariş Firəngiz xanıma da olunmuş və nəticədə 2017-ci ildə “Nəsimi Possion”u ilk dəfə Amsterdamda məşhur ingilis dirijoru Martins Brabbinin rəhbərliyi ilə Hollandiyanın Kral Simfonik Orkestri və Klos Stokun xor kollektivi, vokal isə Almaniyanın Manheym Opera və Balet Teatrının solisti, Azərbaycan respublikasının xalq artisti Əziz Abdulla tərəfindən ifa edilmişdir. Nəsiminin qəzəlləri əsasında bəstələnmiş musiqi orijinalda Azərbaycan dilində səsləndi, eyni zamanda konsertin gedişində ekranda tərcümə olunmuş mətn nümayiş etdirildi. Bu, tamaşaçılara həm musiqini dinləmək, həm də mətnin dərin məzmununu anlamaq imkan verdi.

Nəsimi ili çərçivəsində 2019-cu ilin 28 sentyabr - 1 oktyabr tarixlərində həyata keçirilən tədbirlərdən biri də “Nəsimi festivalı”dır. “Nəsimi festivalı” – şeir, incəsənət, mədəniyyət festivalı olub, şüarı “Simadan Asimana” adlanır. Bu festival çərçivəsində Azərbaycan Milli Konservatoriyasının professor müəllim heyətinin fəal iştirakı da təqdirə layiqdir. Festivalın təşkilatçısı Azərbaycan Milli Konservatoriyasının aparıcı əməkdaşlarından biri olan Cahangir Səlimxanovdur. “Nəsimi festivalı”nın proqramı zəngin və rəngarəng olub, Şirvanşahlar sarayı, Azərbaycan Milli Xalça Muzeyi, Beynəlxalq Muğam Mərkəzi, Azərbaycan Milli Dövlət Akademik Teatrı, Azərbaycan Dövlət Akademik Filarmoniyası, Heydər Əliyev Mərkəzi, Şamaxı şəhəri və s. yerlərdə baş tutmuşdur. İlk dəfə olaraq məhz bu Festivalda AMK-nın “Milli musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi” elmi-təcrübi laboratoriyasında (rəhbəri – Məmmədli Məmmədov) hazırlanmış və bərpa olunmuş qədim musiqi alətlərindən ibarət “Əsrlərin sədası” ansamblı orijinal musiqi əsərləri ilə çıxış etmişdir.

Nəsimi ili çərçivəsində Azərbaycan Milli Konservatoriyasının “İctimai elmlər” kafedrasının müdiri, filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Hacı Firudin Qurbansoyun qələmə aldığı “İmadəddin Nəsimi” adlı monoqrafiyası da qeyd olunmalıdır. Bu monoqrafiya İslam təfəkkürü və mədəniyyəti kontekstində formalaşan mütəfəkkir şair İmadəddin Nəsimi poeziyasına yeni baxış kimi qiymətləndirilir.

Azərbaycan Milli Konservatoriyasının “Dirijorluq” kafedrasının professoru, əməkdar incəsənət xadimi Cəlal Abbasov və həmin kafedranın müəllimi, bəstəkar Sevinc Balabəyova da Nəsimi ilinə öz töhfələrini vermişdir. Bəstəkar Cəlal Abbasovun Nəsiminin qəzəllərinə bəstələdiyi “Könlüm pərişan” və “Rəvamıdır həbibim” romansları Respublikanın əməkdar artisti Afaq Abbasovanın ifasında səslənmişdir. Bəstəkar Sevinc Balabəyova isə Nəsiminin şeirləri əsasında “Soprano və fortepiano üçün vokal silsilə” bəstələmişdir. Bu vokal silsilə 4 romansdan ibarətdir. Nyu Yorkda Milli musiqi və Qlobal mədəniyyət Cəmiyyətinin təşkilatçılığı ilə 26 iyun 2019-cu il tarixində Azərbaycan şairi və filosofu İmadəddin Nəsiminin 650 illik yubileyinə həsr olunmuş “İki cahan” və 28 sentyabr 2019-cu ildə “Nəsimi dünyası” adlı konsertlərdə həmin vokal silsilənin birinci və ikinci romansları (“Təzə ay gördükdə dilbər”, “Ətrini duyuram çəməndən, güldən”) sopranoda Şenika Con Cordan və fortepianoda Nərgiz Əliyarovanın ifasında geniş auditoriyaya təqdim edilmişdir.

Bu il Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının 85 illiyinə həsr olunmuş Musiqi Festivalında müasir bəstəkarlarımızın Nəsiminin qəzəllərinə yazdığı musiqi əsərləri də səslənmişdir. Bu əsərlərdən Aliyə Məmmədovanın orqan, simli kvartet və soprano üçün “İşıqdan qopmuşlar” əsərini, Firudin Allahverdinin simli septet və xanəndə üçün “Hardadır yaradan” əsərini, Azad Zahidin “Mərhəbə” qəzəl romansını və s. adlarını qeyd etmək olar.

“Nəsimi ili”ndə ən uğurlu çıxışlardan biri də Azərbaycan əsilli tanınmış musiqiçi Sami Yusifin İmadəddin Nəsiminin “Sığmazam qəzəli” əsasında yaratdığı musiqi kompozisiyasıdır. Kompozisiya Nəsiminin 650 illik yubileyi münasibəti ilə Azərbaycan Respublikası Mədəniyyət Nazirliyinin sifarişində hazırlanıb. Sami Yusif bu kompozisiyanı Bakıda Heydər Əliyev Mərkəzində keçirilən 43-cü sessiyanın açılış mərasimində canlı ifa edib. Əsəri solistlər Sami Yusif, Azərbaycanın əməkdar artisti Təyyar Bayramov, əməkdar mədəniyyət işçisi Samirə Əliyeva və əksəriyyəti Azərbaycan

can Milli Konservatoriyasının müəllim və məzunlarından ibarət olan xalq çalğı alətləri ansamblının müşayiəti ilə xor kollektivi ifa edib.

Azərbaycan xalqı yaşadığıca İmadəddin Nəsimi yaradıcılığına həmişə müraciət olunacaq və onun ölməz sənəti incəsənət xadimləri tərəfindən nəsildən-nəslə qorunub saxlanılacaq.

“Konservatoriya” elmi jurnalının tələbləri

“Konservatoriya” elmi jurnalı Azərbaycan Milli Konservatoriyasının Elmi Şurasının 26 dekabr 2008-ci il tarixli 7 sayılı protokolu ilə təsdiq edilmiş, Azərbaycan Respublikası Ədliyyə Nazirliyində 17.12.2008-ci il tarixdə 2770 sayılı Şəhadətnamə ilə qeydə alınmışdır.

“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. “Konservatoriya” elmi jurnalı ildə 4 dəfə (üç aydan bir) nəşr edilir. Dərgidə Azərbaycan, ingilis, türk, rus və başqa dillərdə məqalələr dərc olunur.

“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) və vəzifəsi (işlədiyi yer, müəssəsinin ünvanı)
4. E-maili
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 flash 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, 14-lük ölçüdə, 1,5 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 7-15 A4 formatlı səhifə çərçivəsində olsa yaxşıdır.
- Elmi məqalə araşdırmadırsa not nümunələrinin olması vacibdir. Not nümunələri not yazan proqramların birində səliqəylə yığılmalıdır. Ksero kopyanın görüntüsü keyfiyyətsiz olarsa məqalənin üstündə verilə bilməz.
- Sadalanan tələblər olmayan məqalə geri qaytarıla bilər.

Elmi jurnalda çap olunmaq üçün ilk əvvəl məqalənin elmi dəyəri müəyyənləşdirilir. Elmi məqalədə heç olmasa bir problem qoyulmalı və məqalənin sonunda həlli yolları göstərilməli yaxud müəyyən nəticələr çıxarılmalıdır. Elmi məqalə balaca bir elmi işdir. Məlum faktları və artıq dərc edilmiş kitab və məqalələrdən sitatları sadəcə sadalamaq məqaləyə elmi dəyər vermir. Elmi məqalədə artıq məlum və kiminsə dərc edilmiş fikri istinadsız yazılarsa bu, mənimsəmə, plagiat sayılır. Elmi məqalədə plagiat faktı aşkarlanarsa məqalə dərhal müəllifinə qaytarılır. Məqalənin elmi dəyərini müəyyənləşdirmək məsələsində problemlər olarsa redaksiya ekspert şurasının fikrini əsas götürərək qərar verir. Redaksiya ekspert şurasının tərkibini gizli saxlaya bilər. Təqdim edilən məqalələr başqa dərgidə artıq çap olunubsa “Konservatoriya” jurnalına verilə bilməz. Təkrar çap müəllifin olmasa da dərginin müəllif hüququnu pozur.

KONSERVATORİYA

ELMİ NƏŞR

№ 4 (46)

Bakı – 2019

EKSPERT ŞURASI

Sevil Fərhadova

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

Gülzar Mahmudova

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

Ceyran Mahmudova

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

Cəmilə Həsənova

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

Rafiq Musazadə

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor,
əməkdar müəllim

Məmmədağa Umudov

Əməkdar incəsənət xadimi, professor,

Fəxrəddin Baxşəliyev

Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Kamilə Dadaşzadə

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Faiq Nağıyev

Bəstəkar, əməkdar incəsənət xadimi, dosent

Sərdar Fərəcəv

Bəstəkar, əməkdar incəsənət xadimi

Eldar Mansurov

Bəstəkar, xalq artisti

Firudin Qurbansoy

Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Malik Mansurov

Əməkdar artist, dosent

Ramiz Əzizov

Əməkdar müəllim, professor

“Konservatoriya” jurnalı 2019, №4 (46), 104 s.

Yığılmağa verilmişdir: 24.12.2019

Çapa imzalanmışdır: 29.12.2019

Tiraj 250 nüsxə, sifariş № 634

“Mütərcim” NPM-də çap olunmuşdur.

Bakı, Rəsul Rza küç., 125/139b

Tel./faks 596 21 44

e-mail: mutarjim@mail.ru