



**AZƏRBAYCAN
RESPUBLİKASI
TƏHSİL NAZİRLİYİ**



**AZƏRBAYCAN MİLLİ
KONSERVATORİYASI**

**ISSN 2518-7074 (Print)
ISSN 2522-1618 (Online)**

KONSERVATORİYA

Sənətşünaslıq üzrə elmi jurnal

Scientific Journal of Scientific Studies

№ 1-2 (47)

Bakı – 2020

TƏSİSÇİ:

Azərbaycan Milli Konservatoriyası

Print ISSN: 2518-7074

Online ISSN: 2522-1612

“Konservatoriya” elmi jurnalı

“Konservatoriya” elmi jurnalı Azərbaycan Milli Konservatoriyasının Elmi Şurasının 26 dekabr 2008-ci il tarixli 7 sayılı protokolu ilə təsdiq edilib, Azərbaycan Respublikası Ədliyyə Nazirliyində 17.12.2008-ci il tarixdə 2770 sayılı Şəhadətnamə ilə qeydə alınmışdır. Jurnalın fəaliyyət istiqaməti sənətsünaslıq üzrə olduğundan burada musiqişünaslıq, etnomusiqişünaslıq elmi ilə yanaşı təsviri incəsənət, xoreografiya, filologiya, fəlsəfə, teatr və s. bu kimi istiqamətli elmi məqalələr dərc olunur.

“Konservatoriya” elmi jurnalı Azərbaycan Respublikasının Prezidenti yanında Ali Attestasiya Komissiyası Rəyasət Heyətinin 30 aprel 2010-cu il tarixli iclasında (protokol № 10-R) “Azərbaycan Respublikasında dissertasiyaların əsas nəticələrinin dərc olunması tövsiyə edilən elmi nəşrlərin siyahısı”na salınmışdır. Müasir zamanın yeni tələblərinə görə respublikada mövcud olan elmi jurnallarla bərabər bir daha təftişdən keçdikdən sonra 2020-ci il üçün yenidən nizamlanmış siyahıya daxil edilib. “Konservatoriya” elmi jurnalı ildə 4 dəfə (üç aydan bir) nəşr edilir. Dərgidə Azərbaycan, ingilis, türk, rus və başqa dillərdə məqalələr dərc olunur.



“Konservatoriya” elmi jurnalı
2016-cı ildən etibarən Print və
Online ISSN almışdır.



üzrə axtarış sistemində qeydiyyatdadır.

“Konservatoriya” elmi
jurnalı ROAD (Directory of open
access scholarly resources) Elmi
qaynaqların açıq əldə etmə resursu



PLOS Open Access
Public Library of
Science (PLOS,
İctimai elmi
kitabxana)



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

“Konservatoriya” jurnalı elmi məqalələri internet saytında yerləşdir-məklə açıq siyasət (Open Access) yeridir. Açıq istifadədə olan jurnal o deməkdir ki, bütün məqalələri ilə birlikdə hər istifadəçi üçün ödəniş-siz və rahat əldə ediləndir. Bir şərtlə ki, əldə edilən informasiya qeyri kommersiya məqsədi ilə istifadə ediləcək. İstifadəçilər məqalələri oxuya, köçürə, paylaşa, kopyalaya, axtara və istinad edə bilirlər. Bu zaman istinad verərkən müəllifdən icazə almağa ehtiyac yoxdu. Redaksiyanın riayət etdiyi bu mövqe 2002-ci il Budapeşt açıq əldə etmə təşəbbüsü qaydalarına uyğundur.



Scientific Indexing Services

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



2019-cu ildən etibarən “Konservatoriya” jurnalı **РИНЦ** (**Российский Индекс Научного Цитирования**) ilə müqavilə bağlamışdır (Müqavilə 257-07/2019).

“Konservatoriya” jurnalının 2016-cı ildən etibarən nömrələri elibrary.ru saytında yerləşdirilir. Azərbaycan Milli Konservatoriyasının və “Konservatoriya” jurnalının fərdi səhifəsində həm jurnal, həm də məqalələr barədə bütün informasiya yerləşdirilir.

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

Kamilə Dadaşzadə

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Ülkər Əliyeva

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

Faroqat Əzizi

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor, Tacikistan

Rəna Məmmədova

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

Aida Hüseynova

PhD, professor, ABŞ, Indiana University
Bloomington

Oqılxon İbrahimov

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor, Özbəkistan

Uğur Alpaqut

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

Saule Uteqaliyeva

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor, Qazaxıstan, Kurmanqazı ad.
Qazax Dövlət Konservatoriyası

Abbasqulu Nəcəfzadə

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

Fəttah Xalıqzadə

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor, əməkdar incəsənət xadimi

Violetta Yunusova

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

EKSPERT ŞURASI

Ceyran Mahmudova

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

Sevil Fərhadova

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

Faiq Nağıyev

Bəstəkar, əməkdar incəsənət xadimi, dosent

Fəxrəddin Baxşəliyev

Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Sərdar Fərəcov

Bəstəkar, əməkdar incəsənət xadimi

Eldar Mansurov

Bəstəkar, xalq artisti

Cəmilə Həsənova

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

Məmmədağa Umudov

Əməkdar incəsənət xadimi, professor

Rafiq Musazadə

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor,
əməkdar müəllim

Firudin Qurbansoy

Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Ramiz Əzizov

Əməkdar müəllim, professor

Malik Mansurov

Əməkdar artist, dosent

NÖMRƏNİ HAZIRLADI:

Baş redaktor

Lalə Hüseynova

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor

Baş redaktorun müavini

Ülkər Əliyeva

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

Məsul redaktor və saytın administratoru:

Gülnarə Manafova

Redaktor:

Fazilə Nəbiyeva

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,

Operator:

Gülnar Rzayeva

Dizayn:

Gülnarə Rəfiq

Ünvan: Az 1073, Bakı ş.

Ələsgər Ələkbərov 7

Tel.: (012) 539-71-26

(Elmi işlər üzrə prorektor:

Lalə Hüseynova)

(050) 329-67-98

(Məsul redaktor: Gülnarə Manafova)

Email: azconservatory@gmail.com

Sayt: konservatoriya.az

© AMK– 2020

MÜNDƏRİCAT

Muğamşünaslıq

Sabir ƏLƏKBƏROV – Bayatı-Şiraz muğamında “İsfahanək” şöbəsi6

Aşıqşünaslıq

Hafiz KƏRİMOV – “Ürfani” aşıq havalarının variantlarına dair11

Türkologiya

Fatima NURLYBAYEVA – Memory of The Turkic World: A Review of Historical Recordings of The Turkic-Speaking Peoples of The Vienna Phonogrammarchiv...21

Alətşünaslıq

Фазилә РАГИМОВА, Улькяр АЛИЕВА – Ченг в типовой классификации арфообразных инструментов32

Dini musiqi

Vəfa XANBƏYOVA – Azərbaycanca şəbeh tamaşaları və ilk milli opera41

Bəstəkar yaradıcılığı

Sahib PAŞAZADƏ - Azərbaycan bəstəkarlarının tar üçün birhissəli proqramlı əsərləri58

Xoreoqrafiya

Джамиля КЕРИМОВА – Особенности балетного спектакля «Насими» в постановке Камиллы Гусейновой73

Tədris metodikası

Xeyrulla DADAŞOV – Azərbaycan musiqi təhsilində qarmon alətinin tədris tarixi və metodikası80

Rəqs sənəti

Fazilə NƏBİYEVA – “Tənzərə” yallı rəqsinin variantlarında spesifik cəhətlər90

İfaçılıq sənəti

İlham NƏZƏROV – Müslüm Maqomayevin vokal ifaçılıq üslubunun səciyyəvi elementləri107

Musiqi tarixi

Нармина ГУСЕЙНОВА – Отражение событий 20 января 1990 года и геноцида в Ходжалы в культуре и искусстве Азербайджана116

Üzeyirbəyşünaslıq

Derya AĞCA – Üzeyir Hacıbəyli'nin “Köroğlu” operası dünya sahnelerinde128

Sabir ƏLƏKBƏROV

AMK-nın baş müəllimi
Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ə.Ələkbərov 7

BAYATI-ŞİRAZ MUĞAMINDA “İSFAHANƏK” ŞÖBƏSİ

Xülasə: Məqalədə “Bayatı-Şiraz” muğamında ifa olunan “İsfahanək” şöbəsinin yeri, rolu haqqında söhbət açılır, “Bayatı-Şiraz”ın yaranma tarixçəsi tədqiq olunur. “İsfahanək” şöbəsinin not yazısı ilə tam variantda təqdim edilməsi onu öyrənmək istəyənlər üçün dəyərli mənbə ola bilər.

Açar sözlər: Muğam, “Bayatı-İsfahan”, “İsfahanək”, not yazısı

Azərbaycanın dahi bəstəkarı Üzeyir Hacıbəyli muğam musiqisini Şərq xalqlarının ümumi xəzinəsi hesab edib onu 12 sütunlu əzəmətli saraya bənzədirdi (5). Sonralar bu bina dağılmış, hər bir xalq öz ruhuna uyğun gələn parçalardan yeni muğam, makom, raqa və s. melodiyalar, dəstgahlar yaratmışlar. Bu fikir ona görə geniş yayılıb ki, muğam yaradıcılığında oxşar, ümumi cəhətlər mütəmadi özünü göstərir.

Muğamlar qədim dövrlərdən bu günümüzdə qədər müxtəlif dəyişikliklərə məruz qalmış, inkişaf etmiş, bəzən də yığcam şəkllə düşərək kiçilmiş, amma onun cazibədarlığı heç vaxt azalmamışdır. Qədim zamanlardan mövcud olan “Bayatı-İsfahan” zaman keçdikcə inkişaf edib “Bayatı-Şiraz” muğamına çevrilmiş, “Bayatı-İsfahan”ın şöbə və guşələrindən daha da effektiv istifadə etməklə “muğamların gəlini” statusunu qazanmışdır.

Bir qədər musiqi tarixinə nəzər saldıqda “Bayatı-Şiraz” muğamının yaranıb təşəkkül tapmasını çox da uzaq olmayan XX əsrin 20-30-cu illərinə təsadüf etdiyini görürük. Dahi bəstəkar Ü.Hacıbəyli “Bayatı-Şiraz” haqqında belə yazmışdır: “Bədii-ruhi təsir cəhətdən... “Bayatı-Şiraz” dinləyicidə qəmginlik hissi oyadır” (1, s. 28). A.Əsədullayevin fikirlərini nəzərinizə çatdıraq: “Əvvəllər bu muğam dəstgahına “Bayatı-İsfahan” da deyirdilər. Bəzən yaşlı nəslin nümayəndələri bu muğama musiqinin gəlini, “ərusi musiqi” də deyirlər” (3, s. 12).

XIX əsrin sonlarında tarzən Məşədi Məlik Mansurov Azərbaycan muğamlarının siyahısını tərtib edərkən başqa muğamlarla bərabər “Bayatı-İsfahan”ın adını qeyd edib. XX əsrin əvvəllərində də mahir tar ifaçısı, muğam bilicisi Mirzə Fərəc Rzayev də “Bayatı-İsfahan” muğamını əsas muğam dəstgahları arasında göstərmiş, əvvəl “Bayatı-İsfahan”, sonra “Bayatı-Şiraz” şöbələrini qeyd etmişdi (4, s. 152).

Məşhur xanəndə Məşədi Məmməd Fərzəliyev 1906-cı ildə səsi yazılmış 3 dəqiqəlik qrammofon valında “Bayatı-İsfahan” muğamını, “Bayatı-İsfahan”, “Zil Bayatı-Şiraz”, “Əbül-çəsb” hissələri, bir rəng və bir təsnif oxumaqla nümayiş etdirmişdi. Hətta 1925-ci ildə Ü.Hacıbəyli Bakı Musiqi Texnikumu üçün muğam proqramı tərtib edərkən məqamı “Bayatı-Şiraz” adlansa da “Bayatı-İsfahan” muğamının adını yazmış, hissələrini isə əvvəl “Bayatı-Şiraz”, sonra “Bayatı-İsfahan” şöbəsinə göstərmişdi. Bu yerdəyişmələr başqa şöbə və guşələri özündə cəmləşdirməklə “Bayatı-İsfahan”

han”dan daha mükəmməl “Bayatı-Şiraz” muğamının yaranmasına səbəb olmuş, keçən əsrin 90-cı illərinə qədər “Bərdaşt” (“Nişibü-fəraz” ilə), “Mayə Bayatı-Şiraz”, “Nişibü-fəraz”, “Bayatı-İsfahan”, “Zil Bayatı-Şiraz”, “Xavəran”, “Üzzal” və “Bayatı-Şiraz”a “ayaq” şöbələri ilə tədris olunurdu.

Muğamlar heç vaxt bir yerdə dayanmayıb, şifahi xalq yaradıcılığının ənənələrinə uyğun olaraq dəyişib, daha da təkmilləşərək cazibədarlığını qoruyub saxlamış bir janrdır. İstedadlı ifaçıların zəhməti, axtarışları, ifaları sayəsində yeni cümlə, yeni guşə, yeni şöbələr əmələ gəlmiş, muğamlarımız daha da zənginləşmişdir.

Xalq artisti, tarzən Bəhram Mansurov 1968-ci ildə “Melodiya” firmasının buraxdığı qrammofon valında ifa etdiyi “Bayatı-Şiraz” muğamını “Bərdaşt”la başlayıb, sonra bir cümlə “İsfahanək”i göstərərək “Mayə Bayatı-Şiraz”a düşüb. Bu çalğıda “İsfahanək” ilk dəfə geniş dinləyici kütləsinə təqdim olunurdu (6). 1973-cü ildə həmin firmanın buraxdığı qrammofon valında pedaqoq, muğam bilicisi, tarzən Kamil Əhmədov da “İsfahanək”i “Bayatı-Şiraz” muğamının tərkibində göstərmiş, burada “Bərdaşt”dan sonra 3 cümlə “İsfahanək”, sonra “Mayə Bayatı-Şiraz” və s. hissələri ifa etməklə “İsfahanək”in “Bayatı-Şiraz” muğamında tutduğu mövqeyini, rolunu, əhəmiyyətini bir az da qabarıq surətdə təqdim etmişdi. Daha sonralar bu ustadların davamçıları olan tarzənlər Elxan Müzəffərov, Vamiq Məmmədəliyev (7, 8), Valeh Rəhimov, Elxan Mansurov (9) və başqaları muğamların təkmilləşməsində öz axtarışları, yaradıcılıqları, ifaları ilə əvəzsiz rol oynamışlar. Əməkdar incəsənət xadimi kamanzən Arif Əsədullayev nota saldığı “Bayatı-Şiraz” muğamında “İsfahanək”i 3 cümlə şəklində vermiş (3, s. 111) və öyrənmək istəyən hər bir ifaçıya ərməğan etmişdir.

Muğamın müasir dövrdə biliciləri, gözəl pedaqoqlar Elxan Müzəffərov, Rafiq Musazadə Musiqi Kolleci və Milli Konservatoriyanın muğam proqramlarında “Bayatı-Şiraz” muğamını daha geniş aspektdə “Bərdaşt”, “İsfahanək”, “Mayə Bayatı-Şiraz”, “Əbül-çəsb”, “Nişibü-fəraz”, “Bayatı İsfahan”, “Ximsü-Rəvan”, “Zil Bayatı-Şiraz”, “Zil Əbül-çəsb”, “Xavəran”, “Üzzal”, “Dilruba” və “Bayatı-Şiraz”a “ayaq” hissələri ilə tərtib etmiş, gələcək tədqiqatlar üçün bu şöbə və guşələrin əhəmiyyətini göstərmiş, təbliği və tədqiqi üçün zəmin yaratmışlar. Göründüyü kimi, bir əsr ərzində muğam dəyişərək yeni ad, yeni musiqi tərkibi qazanmış, Bəhram Mansurovun bir cümlə, Kamil Əhmədovun 3 cümlə göstərdikləri “İsfahanək” artıq tədqiqat üçün mövzuya çevrilmişdir.

Öncə deməliyə ki, “İsfahanək” muğam proqramına düşənə qədər “Bayatı-Şiraz”da rast gəlinmirdi. Bu fakt “İsfahanək” şöbəsinin əmələ gəlməsini daha dərinlən araşdırmağa vadar edir. “Ək” şəkilçisi kiçilmiş, yığcam mənasını, “İsfahan” sözü isə “Bayatı-İsfahan”a işarədir. Çünki əslən “Bayatı-İsfahan” muğamı “Bayatı-Şiraz”ın əcdadı sayılır. İranda indi də “Bayatı-İsfahan” muğamı mövcuddur. Amma tərkibində “İsfahanək” adlı şöbəyə rast gəlmirik. Çünki “Bayatı-İsfahan”ın “İsfahanək”ə ehtiyacı yoxdur və “İsfahanək” “Bayatı-İsfahan”ın bir oktava bəm variantıdır. “Bayatı-İsfahan” zildə başlayıb daha da zilə getməklə, “Bayatı-Şiraz” isə bəmdə, “Bərdaştla” başlayıb zilə çıxmaqla inkişaf edir. “Bərdaşt” və “Mayə Bayatı-Şiraz” arasında müəyyən interval məsafəsi yarandığı üçün “İsfahanək”ə ehtiyac duyulur.

“İsfahanək”i standart 3 cümlə ilə də ifa etdikdə belə “Mayə Bayatı-Şiraz” “Bərdaşt”dan sonra “göydəndüşmə” alınır. Mövzunu məntiqi sonluğa çatdırmaq tələb olunur. Bunun üçün “İsfahanək”ə daha 2 cümlə əlavə edib, “Bayatı-İsfahan”ın pərdə və gəzişmələrindən istifadə etmək lazım gəlir. “İsfahanək”in D-G pərdələrində gəzişmələrinin məntiqi davamı kimi A-B-C pərdələrinə toxunmaq ehtiyacı duyulur. Əsas mənbə olan “Bayatı-İsfahan”ın özü geniş tərkibə malikdir. Əgər o da “İsfahanək” kimi D-G pərdələri arasında qalsaydı, o dərəcədə maraqlı, cazibəli, yanıqlı alınmazdı. Onda bəs niyə “İsfahanək”də A pərdəsindən istifadə etməyək?

Əlavə IV və V cümlələrində A-B-C pərdələrində gəzişməklə “Mayə Bayatı-Şiraz” üçün zəmin yaratmış oluruq. Həm də D pərdəsinə qayıtmaqla “İsfahanək”i öz başlanğıc pərdəsinə, məntiqi sonluğuna qaytarırıq.

Nümunə 1 İsfahanək



II cümlə



III cümlə “gəzişmə”



IV cümlə



V cümlə



Klassik muğam mükəmməl quruluşa malikdir. Sadədən-mürəkkəbə, bəmdən-zilə, pillə-pillə ardıcılıqla inkişaf prinsipi əsas götürülür. Əks halda natamam ifa alınar. “Bayatı-Şiraz”da “Bərdəşt”dan sonra “İsfahanək”siz “Mayə” natamam görünür. “İsfahanək”siz “Bayatı-Şiraz”, “Rast” muğamında “Mayə”siz ifaya bənzəyir. “Rast” muğamının mükəmməl quruluşu “Bayatı-Şiraz” üçün də yetərlidir. “Bərdəşt”, “İsfahanək”, “Mayə” və s. hissələrlə pillə-pillə inkişaf prinsipi əslində hər muğama xas olan cəhətdir. Ona görə də muğamları ifa edən hər bir musiqiçi bilməlidir ki, onun ifası muğamsevərlərin daimi diqqətindədir. İndi öyrənilən muğam dəstgahları gələcək nəsillərin muğam biliklərində dünyagörüşlərinin formalaşmasında mühüm rol oynaya bilər.

Hal-hazırda “İsfahanək” 3 cümlə ifa olunur. Əgər yuxarıda göstəriləyi kimi 5 cümlə ilə ifa olunsaydı, muğamın klassik quruluşunu özünə qaytarmış olarıq. Hazırkı not nümunəsi “İsfahanək”in bir variantıdır. Onu öyrənilən həm instrumental, həm də vokal tərzdə ifa etmək olar. Məqalədə göstərilən nümunələr muğam ifaçılığında, eləcə də tədqiqat işlərində dəyərli material kimi istifadə edilə bilər.

ƏDƏBİYYAT:

1. Hacıbəyov Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B.: Yazıçı, 1985, 154 s.
2. Əsədullayev A.M. Instrumental muğamlar. B.: Adiloğlu, 2009, 168 s.
3. İsgəndərov E, Əsədullayev A. 7 klassik Azərbaycan muğamı. Solo violonçel üçün işləmə, dərs vəsaiti. B.: Elm və təhsil, 2011. 172 s.
URL:http://www.anl.az/el/musiqi_edebiyati/kitab/7172.pdf
4. Zöhrabov R.F. Muğam. B.: Azərənşər, 1991, 219 s.

Saytoqrafiya

5. Üzeyir Hacıbəyli. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. URL:http://musbook.musigi-dunya.az/az/history_inf.html
6. Bahram Mansurov - "Bayatı-Şiraz" (Vamiq Məmmədəliyevin şəxsi arxivindən) <https://www.youtube.com/watch?v=SJTRUefpBOM>
7. Vamiq Məmmədəliyev - Bayatı Şiraz (1970) <https://www.youtube.com/watch?v=MlnA0hIFfgM>
8. Vamiq Məmmədəliyev - Bayatı Şiraz (İsveç, 1989) <https://www.youtube.com/watch?v=5UbZ4qZO7w>
9. Elxan Mansurov - "Bayatı-Şiraz" <https://www.youtube.com/watch?v=BBgmkZ9cA-c>

Qrammofon valları:

10. “Melodiya” firması QOST 5289 - 68 Bəhram Mansurov
11. “Melodiya” firması QOST 5289 - 73 Kamil Əhmədov
12. “Melodiya” firması QOST 5289 - 88 Məmməd Fərzəliyev

Сабир АЛЕКПЕРОВ

Старший преподаватель АМК

ШОБЕ «ИСФАХАНЕК» В МУГАМЕ «БАЯТЫ-ШИРАЗ»

Резюме: В статье раскрывается роль и значение шобе «Исфahanек» в мугаме «Баяты-Шираз». Исследовательский аспект истории образования самого мугама «Баяты-Шираз», и возможность изучения и исполнения шобе «Исфahanек» с помощью представленной нотной записи может послужить наглядным примером для студентов и профессионалов.

Ключевые слова: Мугам, «Баяты-Исфahan», Исфahanек, нотная запись

Sabir ALAKBAROV

Senior lecturer of ANC

"ISFAHANAK" SECTION IN MUGHAM OF BAYATI-SHIRAZ

Summary: The article tells about a place and importance of “Isfahanak” section in mugham “Bayati-Shiraz”. The research aspect of the history of the education of mugham “Bayati-Shiraz”, and the opportunity to study and performance of shoba “Isfahan” with the presented notation can serve as a good example for students and professionals.

Keywords: Mugham, “Bayati Isfahan”, “Isfahanak”, musical notation

Rəyçilər: professor Ağasəlim Abdullayev;

AMK-nın baş müəllimi Valeh Rəhimov

Hafiz KƏRİMOV

ADMİU-nun baş müəllimi

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

Ünvan: Bakı şəhəri, İnşaatçılar prospekti 39

E-mail: hafiz.v@live.com

“ÜRFANI” AŞIQ HAVALARININ VARIANTLARINA DAİR

Xülasə: *Aşıq musiqisində sufi-dərviş dünyasına bağlı olan bir sıra havalar mövcuddur. Belə havalardan biri də “Ürfani” havasıdır. XVIII-XIX yüzillikdə yaşamış Aşıq Ürfani tərəfindən yaradıldığı ehtimal olunan bu hava demək olar ki, bütün aşıq çevrələrində müşahidə edilməkdədir.*

Sözü gedən havanın əlimizdə olan bir neçə not variantını müqayisə etdikdə variantlar arasında müəyyən fərqli və ortaq cəhətlərin olduğunu görürük. Fərqli cəhətlər sırasında tonal, metro-ritmik və s. kimi musiqi xüsusiyyətlərindən başqa, bəzi variantın qədim, digərinin nisbətən yeni üslubda gerçəkləşdiyi də özünü büruzə verir. Qeyd edək ki, məhz bu xüsusiyyətləri vurğulamaqla “Ürfani” havasının musiqi quruluşunda baş verən inkişaf dinamikasını və dəyişiklik prosesini müəyyən qədər izləmək mümkündür. Bununla yanaşı, əldə olan “Ürfani” yallısının da (not nümunəsinin) eyniadlı aşıq havası ilə müqayisəsi zamanı nəzərəçarpan oxşarlıqlar bu nümunələrin ortaq mənşəyindən xəbər verir.

Açar sözlər: *Ürfani, aşıq, saz havası, yallı, ifa variantı*

Dünya haqqında az-çox məlumata yiyələndikcə görürük ki, planetimizin digər yaşayış yerləri ilə müqayisədə Şərq aləmində insanın ruhi-mənəvi yüksəlişinə xidmət edən dini-fəlsəfi dəyərlər sistemi daha güclü olub. Araşdırmalardan məlum olduğu kimi, erkən Orta əsrlərdə təsəvvüf dünyagörüşü Vəhdəti-Vücuda yetmək – Allaha qovuşmaq kimi uca amalları qarşısına məqsəd qoyan böyük bir mənəvi-ürfani sistem olaraq ortaya çıxmışdır. Əsas məqsəddə gedən yolda ekstaz hala – vəcdə gəlmək üçün sufi-dərvişlər təkkə ocaqlarında təşkil etdiyi təriqət ayinlərində musiqi və rəqsdən geniş şəkildə istifadə edirdilər.

Öz təşəkkül mərhələsində aşıqlığın həm də “aşıqlıq” ideyalarından, sufi-dərviş iqlimindən qaynaqlandığı bir sıra tədqiqat işlərində artıq işıqlandırılmışdır. Bu baxımdan, aşıq musiqisində “səmayi” havalar kateqoriyasına aid edə biləcəyimiz bir sıra nümunələr mövcuddur. Belə səmayi havalardan biri də “Ürfani” havasıdır. Professor M.Qasımlı yazır ki, “Ürfani” sözü havanın ürfani aləmə - sufi dünyasına bağlandığına nişan verir” [5, s. 127]. XVIII-XIX yüzillikdə yaşamış Aşıq Ürfani tərəfindən yaradıldığı ehtimal olunan bu hava, demək olar ki, bütün aşıq mühitində müşahidə edilməkdədir. Folklorşünas Ə.Şamil “Aşıq Ürfaninin ömür yolu və şeirləri” adlı məqaləsində Ürfaninin həyat və yaradıcılığına dair bir çox mətləblərə aydınlıq gətirir. Türkiyədə çap olunmuş çoxsaylı tədqiqatları incələyib öz münasibətini bildiren

alim “Ürfan” haqqında ünlü aşıklardan topladığı materiallar arasındakı oxşar və fərqli məsələləri də diqqətə çatdırmışdır. Araşdırmanın sonunda Ə.Şamil yazır: “Əldə edə bildiyimiz materiallar göstərir ki, İrfani ləqəbi ilə şeirlər qoşmuş Süleyman 18-19-cu yüzillikdə yaşamış, yaratdığı musiqi və şeirlərlə çağdaşı olan, özündən sonra yaşayan aşıklara güclü təsir göstərmişdir. Hətta onun yaratdığı saz havası zurnaçılar tərəfindən aranjeman edilərək rəqs havasına çevrilmişdir. Geniş yayılmış “İrfani” yallısı da buna gözəl nümunədir” [9, s. 91].

Qeyd etmək lazımdır ki, haqqında danışdığımız havanın “Ruhani” adlanması doğru olmadığı əksər mütəxəssislər tərəfindən vurğulanmışdır. Bununla yanaşı, elmi əsərlərdə havanın adına “Urfani”, “Urfani”, “Ürfani”, “Ürfani”, “İrfani” və s. kimi müxtəlif şəkillərdə rast gəlmək mümkündür. Dilimizin qaydalarına daha çox uyğun gəldiyinə görə biz də məhz “Ürfani” adından istifadə edəcəyik.

Hazırkı araşdırmada “Ürfani” yallısı ilə yanaşı eyniadlı beş aşiq havasını təhlilə cəlb etmişik:

1. İlqar İmamverdiyevin ifası – ifa İ.İmamverdiyev tərəfindən nota köçürülüb [4, s. 41-51]

2. Kamandar Əfəndiyevin ifası [12] – ifa N.Bağırov tərəfindən nota köçürülüb [1, s. 139-153]

3. Hüseyn Saracının ifası – ifa T.Məmmədov tərəfindən nota köçürülüb [7, s. 386-388]

4. İsgəndər Ağbabalının ifası – ifa bu sətirlərin müəllifi tərəfindən audio səs yazısından nota köçürülüb (CD disk, müəllifin şəxsi arxivində)

5. “Tütək səsi” filmindən “Ürfani” havası [13] – ifa bu sətirlərin müəllifi tərəfindən nota köçürülüb (not nümunəsinin tam variantı müəllifin şəxsi arxivində)

“Ürfani” havasının əlimizdə olan not variantlarını müqayisə etdikdə variantlar arasında müəyyən ortaq və fərqli xüsusiyyətlərin olduğunu görürük. Aşiq havalarında çox tez-tez baş verən hallardan biri metrik dəyişkənlikdir və bu mənada “Ürfani” havası da istisna təşkil etmir. Lakin bu hava melodik quruluşuna görə əsas etibarilə 2/4 ölçü üzərində qurulub marşvari xarakter daşıyır. Bu xüsusiyyət əlimizdə olan bütün not nümunələrinə şamildir. Mühüm ortaq cəhətlərdən biri də havanın intonasiya-məqam əsası ilə bağlıdır. Sazın “Orta pərdə kökü”ndə ifa olunan “Ürfani” havasının məqam əsası təbii ki, bütün variantlar üçün xarakterikdir. Aşiq Kamandar Əfəndiyevin ifasında N.Bağırovun nota köçürdüyü “Ürfani” havasını təhlil edən musiqişünas N.Rəhimbəyli yazır: “Urfani”, “Rast” ladi əsasında. Havacat “Rast” ladi əsasında olsa da, onun melodik quruluşu “Mahur-Hindi” muğamının lad-intonasiyaları əsasında yaradılmışdır. ...Ladin major xarakterli olması havacatın melodik dilinin intonasiyalarının oynaq, bir qədər şən əhval-ruhiyyədə olmasına geniş imkan açmışdır” [8, s. 126]. Havanın ifası gedişində ani keçidlərin, ötəri modulyasiyaların baş verməsi mümkündür. Professor T.Məmmədov nota köçürdüyü (Hüseyn Saracının ifasında: H.K) “Urfani” havasının rast məqamı ilə başlayıb, şurda tamamlandığını bildirmişdir [7, s. 98].

Qeyd olunduğu kimi, əsas ortaq xüsusiyyətlərlə yanaşı variantlar arasında müəyyən özəlliklər də müşahidə edilməkdədir. Məsələn, fərqli cəhətlərdən biri va-

riantların ayrı-ayrı tonallıqda ifa olunmasıdır. Əgər sazın I qrup alt simləri İ.İmamverdiyevin nota köçürdüyü ifada və “Tütək səsi” filmindəki “Ürfani” havasında birinci oktavanın C səsinə uyğun gəlirsə, Kamandar Əfəndiyevin və Hüseyn Saraclının ifa etdiyi “Ürfani”də kiçik oktavanın H, İsgəndər Ağbabalının ifa etdiyi “Ürfani”də isə kiçik oktavanın A səsinə uyğun gəlir. Hər bir ifaçı I qrup alt simləri öz zövqünə və səs imkanına görə nizamladığından əslində bu və ya digər havanın müxtəlif tonallıqda ifa edilməsi aşıq musiqisi üçün təbii haldır. Bununla belə, ayrı-ayrı aşıq tərəfindən müxtəlif yüksəklikdə ifa olunan “Ürfani” havasının səslənmə etibarilə kifayət qədər fərqli variantları ortaya çıxır.

Qeyd edək ki, əldə olan variantların musiqi materialına istinadən hər bir ifanın bir çox özəl keyfiyyətlərindən, özünəməxsus tərəflərindən bəhs etmək olar. Lakin fərqli cəhətlər sırasında bir mühüm məsələnin üzərində daha ətraflı şəkildə dayanmaq istərdik. Belə ki, yuxarıda qeyd olunan beş “Ürfani” havasının melodik struktura diqqət yetirdikdə bəzi variantın bir qədər qədim, digərinin nisbətən yeni üslubda gerçəkləşdiyi də özünü büruzə verir. Fikrimizcə, məhz bu cəhətləri vurğulamaqla sözügedən havanın musiqi quruluşunda (əsasən XX yüzillikdə) baş verən inkişaf dinamikasını və dəyişiklik prosesini müəyyən dərəcədə izləmək mümkündür. Məsələn, professor İ.İmamverdiyev tərəfindən nota köçürülən “Ürfani” qədim üslubda ifa olunması ilə diqqət çəkir. Bəs bu ifanın ənənəvi üslubunu şərtləndirən amillər hansılardır? Həmin ifanın iki motivdən ibarət birinci melodik ibarəsinə nəzər salaq:

Nümunə № 1



Bu nümunə “Ürfani” havasının ən mühüm melodik parçasıdır desək yanılmarıq. Nümunənin əhəmiyyəti ondan ibarətdir ki, demək olar bütün musiqi cümlələri refren rolunu oynayan bu ibarəyə qovuşmaqla öz yekunlaşmış ifadəsini tapır. Ümumiyyətlə, bütün aşıq havalarında belə aparıcı (havanı tanıdan, təsdiq edən) musiqi özəyi mövcuddur. N.Bağırovun nota köçürdüyü “Ürfani” havasındakı həmin əsas mövzu ilə bağlı N.Rəhimbəylinin aşağıdakı sözləri aşıq musiqisi üçün olduqca səciyyəvidir: “Bu intonasiyalar əsas mövzunun leyintonasiyası kimi də xüsusi əhəmiyyət daşıyır. Bu ritmik formulun yaratdığı leyintonasiyanın motivi ifaçılar arasında o qədər məşhur olmuşdur ki, onlar “Ürfani”nin melodiyasını məhz bu iki xanənin ifası ilə müəyyən edə bilirlər” [8, s. 129]. Yuxarıdakı nümunənin ənənəvi üslub göstəricisi, fikrimizcə, ikinci motivdə gördüyümüz çərək notla əlaqədardır. Belə ki, ifanın həmin məqamında ritmik nizam pozulmasa da, melodiya da bir anlıq dayanma baş verir. Bu da öz növbəsində ifanın tempinə təsir göstərərək havanın ağır-ağır, təmkinlə, ustadların yolu ilə gerçəkləşməsinə gətirib çıxardır. Nümunə göstərdiyimiz “Ürfani” variantı elə bir tərzdə ifa olunmuşdur ki, onu sürətlə çalmaq sadəcə olaraq mümkün deyil.

Bununla yanaşı, Hüseyn Saraclı və İsgəndər Ağbabalının ifasında da əsas musiqi özəyinin yuxarıdakı nümunə ilə eynilik təşkil etdiyi müşahidə edilir:

Nümunə № 2

Hüseyn Saraclının ifası İsgəndər Ağbabalının ifası



Göründüyü kimi, bu ifaların da qədim üslub keyfiyyəti mövcuddur. Lakin bu ifa tərzı birinci variantda axıra qədər gözləndiyi halda, Hüseyn Saraclının və İsgəndər Ağbabalının ifasında dəyişik məqamlar da baş verir. Əsas özəyin Hüseyn Saraclı-

da , Aşıq İsgəndərdə , eləcə də

“Tütək səsi” filmindəki “Ürfani”də və Aşıq Kamandarın ifasında müxtəlif şəkillərdə özünü büruzə verməsi, təkrarlanan əsas ritmik fiqurun zamanla dəyişikliklərə məruz qaldığını göstərir. Müşahidələrimiz onu deməyə əsas verir ki,  ritmik fiquru ilə

birləşib musiqi motivi əmələ gətirən melofiqur qədim üslubda çərək notla () , nisbətən yeni üslubda punktir səciyyəli ritmlə () , daha sonralar isə ən müxtəlif

şəkillərdə (, , ) təzahür etmişdir. Müasir solo saz ifaçılarımızın, o cümlədən Ədalət Dəlidağlının ifalarında [10, san. 0:38-0:43] əsas musiqi özəyinin aşağıdakı şəklinə tez-tez rast gəlirik:

Nümunə № 3



Qeyd etmək lazımdır ki, əgər ənənəvi qədim üslubda çərək not vasitəsilə melodiya da bir dayanma halı baş verirdisə, leytintonasiyanın tədricən fərqli çalarlar kəsb etməsi havanın ümumi ahənginə bir şuxluq, oynaqıq gətirmişdir. Təbii ki, bu da yenə ifanın tempinə təsirsiz ötürşə bilməzdi. İ.İmamverdiyev bu məsələ ilə bağlı elə “Ürfani” havasını misal göstərərək yazır: “Aşıq İslam Yusifovun sazda çaldığı “Ru-hani” aşıq havası ilə Aşıq Ədalət Nəsimovun sazda ifa etdiyi “Ru-hani” temp, sürət baxımından eyni havanın müxtəlif variantlarıdır. Aşıq İslam bu havanı ağır, salğarlı, ləngərli, **Andante** tempində ifa etdiyi halda, Aşıq Ədalət Nəsimov eyni havanı özünün

əhval-ruhiyyəsinə, ovqatına münasib orta bir sürətlə, **Moderato** tempində çalmışdır” [3, 56]. Beləliklə, haqqında danışdığımız hava qədim üslubda ağır tempdə, yeni üslubda isə orta tempdə ifa olunmağa başlamışdır. İ.İmamverdiyevin nota köçürdüüyü ifanın qədim üslubda çalındığını havanın musiqi mətnindəki digər mövzulardan da müşahidə etmək mümkündür. Həmin ifadan “Ürfani”nin mühüm musiqi cümlələrindən birinə diqqət yetirək:

Nümunə № 4



Olduqca sadə üslubda gerçəkləşən bu musiqi mövzusu Ədalət Nəsimovun ifasında [11, dəq. 3:29-3:38] tamamilə mürəkkəb şəkildə təzahür edir:

Nümunə № 5



Ədalət Nəsimov göstərilən nümunədə müasir çalğı texnikasından istifadə edərək ikinci və üçüncü barmağı bütün simlərə eyni vaxtda toxundurmaqla melodiya da kiçik fasilələr yaratmışdır. Sazda məxsusi səslənmə verən bu ifa üsulunun müasir dövrdə daha ifrat formalarına rast gəlinir.

Qədim variant kimi xarakterizə etdiyimiz ifada sözügedən havanın başqa bir əhəmiyyətli hissəsi də son dərəcə lakonik şəkildə gerçəkləşmişdir:

Nümunə № 6



Səciyyəvidir ki, “Tütək səsi” filmindəki ifada da həmin hissə nümunədə olduğu kimi qısa-konkretidir. Sazın orta registrində, “Ürfani”nin tonikasından kvinta yuxarı tonlarda ifa olunan bu nümunənin günümüzdə aşıqlar tərəfindən bəzən qədərindən artıq improvizasiyaya məruz qaldığını görürük. İfaçılıq sənətində edilən improvizasiyalar, bədii-texniki artırmaqlar nə qədər ölçülü-biçili olsa, o qədər dəyərli olar. Əks təqdirdə, musiqi öz istiqamətini dəyişib əsas mövzudan kənara çıxmağa bilər ki, bu da havanın fəlsəfi mahiyyətinin, tarixi-semantik tutumunun kölgədə qalması deməkdir. Necə ki, bayağı güllərin, xalların əlavə edilməsi “Yanıq Kərəmi” kimi zarıncı bir havanı tədricən oyun havasına çevirdi.

Beləliklə, əldə olan variantların ifa tərzilə bağlı qeyd edə bilərik ki, İ.İmamverdiyevin nota yazdığı “Ürfani” qədim üslubda ifa edildiyi halda, digər ifaların mu-

siqi mətnində qədim özəlliklərlə yanaşı, müəyyən məqamlarda nisbətən yeni keyfiyyətlər də müşahidə olunur. Bu keyfiyyət dəyişmələri zamanla “Ürfani” havasının daha sürətli və improvizasiyalı müasir variantlarına gətirib çıxarmışdır.

Yeri gəlmişkən, bu məqamda bir məsələyə də münasibət bildirmək istərdik. Bilənlər bilir, bilməyənlər də müşahidə yolu ilə anlaya bilər ki, “Tütək səsi” filmindəki “Ürfani” ifası məhz Aşıq Hüseyn Saracılıya məxsusdur. Lakin təəssüf ki, bu məsələ hələ də birmənalı şəkildə yozumlanmır. Bəzən bilərəkdən, bəzən də məsələyə tam bələd olmadan sözügedən havanın ifaçısı kimi başqa-başqa aşıqların adı hallandırılır. Buna görə də hazırkı məqalədə T.Məmmədovun nota köçürdüyü Hüseyn Saracılının ifası ilə “Tütək səsi” filmindəki “Ürfani” arasında müəyyən paralellər aparmağı gərəkli hesab edirik. Hər iki ifanın musiqi mətninə diqqət yetirdikdə məxsusi çalğı üslubu, fərdi artikulyasiya prinsipi, hətta məzmun və forma uyğunluğu özünü açıq-aşkar büruzə verir. Məsələn, Hüseyn Saracılı çox vaxt “Ürfani” havasının başlanğıc pozisiyasında əsas mövzunu baş barmaqdan və sınıq mizrabdan az istifadə edərək özünəməxsus həzinliklə bir neçə xanə ifa edir ki, buna hər iki nümunədə təsadüf olunur:

Nümunə № 7

Hüseyn Saracılının ifasından bir parça



“Tütək səsi” filmindəki “Ürfani”dən bir parça



Bununla yanaşı, ustadın sözügedən havada tez-tez müraciət etdiyi digər musiqi cümlələri də hər iki ifada eynilik təşkil edir:

Nümunə № 8

Hüseyn Saracılının ifasından bir parça



“Tütək səsi” filmindəki “Ürfani”dən bir parça



Hüseyn Saracılının ifaçılığına xas olan əlamətlərdən biri də ustadın bir çox aşıq havalarının müəyyən hissələrində mahnını dayandıraraq “Çoban bayatı” çalıb-oxumasıdır. Məsələn, “Dübeyti”, “Göycəgülü” və s. havalarda çaldığı “Çoban bayatı”, “Tü-

tək səsi” filmindəki “Ürfani”nin girişi ilə üst-üstə düşməkdədir. İfanın Hüseyn Saracılıya məxsus olduğunu təsdiq edən mühüm amillərdən biri də sazın köklənmə prinsipi ilə bağlıdır. Məlumdur ki, Borçalı aşıqları “Orta pərdə kökü”ndə sazın orta simlərini bir-birilə digər mühitdə olduğu kimi unison və ya oktava fərqi olmaqla yox, kvinta intervalı nisbətində nizamlayırlar. Belə olan halda sazın səslənməsində məxsusi harmonik çalarlar meydana çıxır ki, bu da sözügedən “Ürfani” havasında açıq-aydın hiss olunur. Həmin ifadan aşağıdakı cümləyə diqqət yetirək:

Nümunə № 9



Bu nümunənin ifası zamanı aşıqlar ikinci barmaqla II qrup orta simləri bayatı və kök pərdələri arasındakı əlavə pərdədə sıxaraq özünəməxsus akkord əldə edirlər. Saz ənənəvi “Orta pərdə kökü”ndə çalındığı zaman bu akkord B-C-B-C səslərindən ibarət olur. Yuxarıdakı nümunədə isə saz qeyd edilən kökün Borçalı variantında olduğundan dolayı B-F B-C səslərindən ibarət fərqli bir akkord meydana çıxmışdır. Çünki orta simlərin biri və ya ikisi Borçalı ənənəsinə uyğun olaraq kiçik oktavanın As səsinə nizamlındığı təqdirdə, nümunədəki mövzunun gerçəkləşməsi zamanı həmin səslər məhz F səsinə verir. Beləliklə, bizim musiqişünaslıq nöqtəyi-nəzərindən izah etməyə çalışdığımız bu məsələlər bir daha sübut edir ki, “Tütək səsi” filmindəki “Ürfani” havasını təkrarolunmaz sənətkarımız Hüseyn Saracılı səsləndirmişdir.

Maraqlıdır ki, Azərbaycanın qədim guşələrindən biri olan Naxçıvanda geniş yayılmış yallılardan biri də “Ürfani” adı daşıyır. Bu yallı ilə ilgili N.Əzizəliyev yazır: “Şərur yallılarının şahı sayılan “Ürfani” yallısı isə əzəmət, vüqar, mərdlik və qəhrəmanlıq hərəkətləri ilə zəngin olan yallılardandır. Adı “ruh” sözündən götürülən bu yallı ifa edilərkən yallı üzvlərinin bütün bədən əzaları hərəkət edir. Cəld və çevik hərəkətlərlə ifa olunan yallıda yalnız kişilər iştirak edirlər. Mürəkkəb ifa hərəkətləri ilə zəngin olan “Ürfani” yallısına qadınlar və qızlar qoşula bilmir. Bu yallının əski çağlarda varlı, imkanlı adamlar tərəfindən ifa edildiyi mənbələrdə göstərilir. İfa xarakteri ilə seçilən “Ürfani”ni cavanlar toy şənliklərində öz məharət, qabiliyyət, istedad və bacarıqlarını nümayiş etdirmək məqsədilə sifariş verərək ifa edirmişlər. Yallının iki ifa variantı bu günümüzdə qədər gəlib çatmışdır” [2]. Eyni adı daşısalar da, təbii ki, aşıq havası ilə yallı tamamilə fərqli musiqi nümunələridir. Ə.Məmmədli və K.Məmmədlinin nota yazdığı “Ürfani” yallısında 2/4 ölçüsü üzərində qurulan birinci variantın I hissəsi ilə [6, s. 254-255] “Ürfani” havası arasında musiqi-sintaksisi səviyyəsində də olsa cüzi oxşarlıqlar hiss olunur. Lakin ikinci variantın I hissəsində isə [6, s. 258] “Ürfani” havası ilə uyğunluq daha çox nəzərə çarpır. Məsələn, həmin variantın bir cümləsini prinsip etibarilə Aşıq Kamandarın ifa etdiyi “Ürfani”nin aşağıdakı melodik parçası ilə müqayisə etmək olar:

Nümunə № 10

Yallıdan bir parça Aşiq havasından bir parça



Bundan başqa, həmin variantın digər bir cümləsi isə İ.İmamverdiyevin nota köçürdüyü “Ürfani”nin aşağıdakı hissəsinə uyğun gəlir:

Nümunə № 11

Yallıdan bir parça Aşiq havasından bir parça



Göstərilən bu nümunə “Ürfani” havası ilə olduqca çox səsləşir. Ümumiyyətlə, I hissənin ikinci variantını 1 ton aşağı transpozisiya etməklə “Ürfani” havası çalınan pərdələrdə yallını ifa etdikdə, eyniadlı aşiq havasının intonasiyaları açıq şəkildə özünü büruzə verir. “Ürfani” yallısının II hissəsi 6/8 ölçüsünə əsaslanıb tamamilə fərqli bir istiqamətdə inkişaf etmişdir ki, bu, yallı tipinə xas olan əlamətlərdən biridir. II hissənin heç bir variantında “Ürfani” havası ilə hər hansı bir uyğunluq görmürük. Beləliklə, I hissənin birinci variantında sözügedən hava ilə kiçik iştiraklar səviyyəsində mövcud olan oxşarlıqlar, ikinci variantda ciddi uyğunluqlara gətirib çıxardır. Yallının II hissəsində isə yeni mövzuların işlənməsi ilə musiqi tam fərqli axarda inkişaf edir. Hər halda, bizim müşahidə edə bildiyimiz və bilmədiyimiz uyğunluqlar bu nümunələrin ortaq mənşəyindən xəbər verir.

“Ürfani” saz havası haqqında araşdırmanın yekun nəticəsi kimi qeyd edə bilərik ki, melodik dilinin xüsusiyyətləri, semantik çalarları havanın bilavasitə “səmayi” musiqi nümunələrindən olduğunu göstərir. Əvvəllər ağır-ağır, yavaş tempdə, sadə-lakonik şəkildə ifa olunan “Ürfani”, sonrakı dövrlərdə solo saz ifaçılığının inkişafı ilə bir qədər tez tempdə, daha ritmik tərzdə və improvizasiyalı halda təqdim olunmağa başlamışdır. Bundan başqa, geniş yayılmış “Ürfani” yallısı öz janr keyfiyyətlərinə uyğun olaraq fərqli bir istiqamətdə inkişaf etsə də, çox güman ki, ilkin mərhələdə adını daşıdığı saz havasının intonasiyalarından qaynaqlanmışdır. Bu eyni zamanda xasiyyət etibarilə “Ürfani” havasının melodik strukturunda həm də rəqs elementləri-

nin olduğunu göstərir. Təsadüfi deyil ki, bir sıra bölgələrimizdə günü bu gün də qara zurnada ağır-ağır çalınan köhnə “Ürfani” ilə yaşlı kişilər tempə uyğun şəkildə rəqs edirlər. Beləliklə, “Ürfani” havası qara zurnada və bəzi ifaçıların repertuarında ağır tempdə, qədim variantda, əksər aşıqlar tərəfindən isə bir qədər tez tempdə, yeni variantda ifa olunmaqdadır. Hansı formada ifa edilməsindən asılı olmayaraq “Ürfani” ən populyar aşıq musiqi nümunələrindən biri olub, saz havalarının şahı sayılır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Bağirov N. Azərbaycan klassik aşıq havaları. B.: Trabzon, 2011, 192 s.
2. Əzizəliyev N. Yaranması Naxçıvan ərazisi ilə bağlı olan yallılar xalq ruhunu oxşayan müxtəlif çalarlarla zəngindir. // “Şərq qapısı” qəz., Naxçıvan, 2014, 24 aprel.
3. İmamverdiyev İ. Azərbaycan aşıq ifaçılığı sənətinin səciyyəvi xüsusiyyətləri (Qərb bölgəsi üzrə). B.: Şirvanəşr, 2004, 138 s.
4. İmamverdiyev İ. Azərbaycanın 20 saz havası (III kitab). B.: Şirvanəşr, 2006, 94 s.
5. Qasımlı M. Ozan-aşıq sənəti. B.: Uğur, 2011, 304 s.
6. Məmmədli Ə., Məmmədli K. Naxçıvan-Şəhur el yallıları. Naxçıvan, “Əcəmi”, 2015, 276 s.
7. Məmmədov T. Azərbaycan aşıq yaradıcılığı. B.: Apostrof, 2011, 650 s.
8. Rəhimbəyli N. “Ürfani” aşıq havasının elmi-nəzəri məsələləri. // “Dədə Qorqud” top., Bakı, 2009, I (30).
9. Şamil Ə. Aşıq Ürfaninin ömür yolu və şeirləri. / “Ortaq türk keçmişindən ortaq türk gələcəyinə”. IV Uluslararası Folklor Konfransının materialları. AMEA Folklor İnstitutu, Bakı, 2006, 1-3 noyabr. s. 81-95

SAYTOQRAFİYA

1. Aşıq Ədalət Dəlidağlının ifasında Ruhani –
URL:<https://www.youtube.com/watch?v=1ZsfNBOPpZc>
2. Aşıq Ədalət Nəsimovun ifasında Ruhani –
URL:<https://www.youtube.com/watch?v=Ver7U0GJsZk>
3. Aşıq Kamandarın ifasında Ruhani –
URL:<https://www.youtube.com/watch?v=fEqmyzfoXOE>
4. “Tütək səsi” filmində Ruhani –
URL:<https://www.youtube.com/watch?v=d5phqPB6Qqs>

Хафиз КЕРИМОВ

Старший преподаватель АГКИУ
Доктор философии по искусствоведении

О ВАРИАНТАХ АШЫГСКИХ МЕЛОДИЙ «УРФАНИ»

Резюме: В ашыгской музыке существуют ряд мелодий, связанных с суфийско-дервишским миром. Мелодия «Урфани» является одной из них. Можно сказать, что эта мелодия наблюдается во всех ашыгских средах и предполагают, что она была создана жившим в XVIII -XIX столетии ашыгом Урфани.

Сравнивая имеющиеся у нас варианты мелодии «Урфани», мы видим отличительные и схожие общие черты. Кроме характерных особенностей музыкального языка (тонального, метр-ритмического), отмечается различие в методике исполнения. Таким образом, прослеживается процесс развития и изменения мелодической структуры «Урфани».

Ключевые слова: Урфани, ашыг, мелодия саза, яллы, вариант исполнения

Hafiz KARIMOV

Senior Lecturer of ASUCA

Ph.D

ABOUT VARIANTS ASHIG MELODY OF URPHANI

Summary: *There are several tunes melodies related to sufi-dervish world in the folk ashig music. One of these melodies is an "Urphani". It was considered that kind of melody was composed by a folk-singer named Urphani lived in the XVIII-XIX centuries. Now this melody is almost observed in all folk music spheres.*

While comparing some note variants of the aforesaid melody we can see observe some various and common features among them. In addition to the characteristic features of the musical language (tonal, meter-rhythmic), there is a difference in the method of performance. Accordingly, the process of development and change of melodic structure of "Urfani" is traced.

Keywords: Urphani, ashig, melody of saz, yalli, performing variant

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Əhliman Rəhimov
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Fazilə Nəbiyeva

Fatima NURLYBAYEVA

Kazakh National University of Arts
Head of Department of Science
Nur-Sultan, Kazakhstan
Doctoral student of the
Azerbaijan National Conservatory
E-mail: neris060607@mail.ru

MEMORY OF THE TURKIC WORLD: A REVIEW OF HISTORICAL RECORDINGS OF THE TURKIC-SPEAKING PEOPLES OF THE VIENNA PHONOGRAMMARCHIVE

Abstract: *The countries of the Turkic world have a huge variety of sound materials on the traditional musical art of Turkic-speaking peoples, recorded by scientists from different countries, in different regions. The first historical sound recordings of the Turkic-speaking peoples of significant historical, cultural and scientific value are stored separately in various foreign archives and have not received a full and comprehensive study. This article gives a brief presentation of the unique historical audio materials of the music of Turkic-speaking peoples, which were collected by Austrian scholars at the beginning of the 20th century and are stored in the Vienna Phonograms Archive of the Austrian Academy of Sciences.*

Keywords: *first historical audio recordings of Turkic peoples, wax cylinders, phonogram archive, study, protection and preservation of the musical heritage of Turkic-speaking peoples*

In this article we will briefly present an overview of various archival materials and information on the sound collections of music of Turkic-speaking peoples made by Austrian scientists and stored in the Vienna Phonogram Archive Foundations. The materials were prepared by the author during a scientific trip to the Vienna Phonogram Archive, October 2019, as part of a scientific project of the International Organization of Turkic culture TURKSOY.

In the countries of the Turkic world, for more than a 100-year period of using sound recording devices, a huge number of various sound materials have accumulated on the traditional musical art of the Turkic peoples, recorded by scientists from different countries, in different regions and on different media. A significant part of the audio recordings of traditional music, collected and recorded in Azerbaijan, Kazakhstan, Kyrgyzstan, Turkmenistan, Uzbekistan, Russia during stationary and field folklore expeditions from 1900 to 2020, is stored in the archives of various institutions - research institutes, libraries museums, radio committees and also in private collections. However, it should be noted that the earliest, first historical sound recordings of Turkic-speaking peoples, together with a sufficient amount of documen-

tation, photographs, written documents, correspondence and personal documents of researchers, are stored in the Phonogram Archives of Vienna, Berlin, St. Petersburg and Moscow. These first collections of Turkic traditional music recorded on wax cylinders at the beginning of the 20th century are the most important historical source for studying the cultural heritage of Turkic-speaking peoples and include samples of vocal and instrumental music from the early 1900s to the end of the 20th century. The historical sound recordings of the Turkic-speaking peoples of significant historical, cultural and scientific value are stored separately in various foreign archives and still have not received a full and comprehensive study. A significant part of the historical records of Turkic-speaking peoples, presented in different collections, are stored in the Vienna Phonogram archive.

Vienna Phonogram Archive

Vienna Phonogram archive is a scientific research institution that is a part of the Austrian Academy of Sciences and is considered the oldest sound archive in the world. It was founded on April 27, 1899, at the initiative of members of the Imperial Academy of Sciences Ludwig Boltzmann and Sigmund Exner, professor of physiology at the University of Vienna, who later became the first director of the Phonogrammarchiv, as a special archive for collection, scientific study, storage and systematic recording of audio materials on the language, oral folk art and musical culture of the peoples of Europe and other regions of the world [1, 2].

From the very first years of the creation, their researchers regularly conducted field phonographic studies, traveling to various regions of Europe, Africa, Asia, America and Australia, to collect and record folklore of different peoples. So, for example, Rudolf Pöch explores Papua and New Guinea in 1901-1906, and in 1907-1909 he explores South Africa - Botswana and Namibia; Rudolf Trebitsch studied Southern Europe - France, Switzerland, Italy, the Balkans, Western Greenland (1906), Ireland and England (1907), Wales, Scotland (1909); Adolf Dirr explored the Caucasus and Transcaucasia (1903-1909) [3, 4]; Richard Karutz, in 1905-1907, made research trips to Central Asia and Kazakhstan [5]; Felix von Luschan - Turkey, Syria 1902, Albert von Le Coq - Turkestan 1904 [6].

In the first decades of the 20th century, researchers of the Vienna Phonograms of the Archive actively conducted field research, recorded and studied traditional musical folklore, published books and articles on the basis of their research, and delivered lectures on the traditional culture of the peoples of the world. Soon, the Vienna Phonogram Archive became the leading center in Europe for the collection, storage and scientific study of world cultural heritage. This sound archive is also one of the first to receive international recognition. Following the opening of the Vienna Phonogram archive, similar institutions were created in Berlin 1900 [7] and in St. Petersburg 1909 [8].

Today, after more than 100 years of its fruitful activity, the Vienna Phonogram Archive of the Austrian Academy of Sciences, in accordance with its mission, is a research institute with serious authority in the scientific world, as well as an archive serv-

ing human interests, which makes a significant contribution to documentation, study and preservation of the world cultural heritage. Its main tasks are to collect, record and catalog audio-visual research records in various disciplines from all regions of the world, preserve them in the long term and ensure their continued availability. During archiving, the Phonogram archive also pays special attention to critical notes on the sources of recorded materials, as this provides additional value, providing the possibility of multifaceted methods of analysis. Since 1990, the Vienna phonogram archive has an electronic database of all collections. Each record is accompanied by a “Protocol”, which includes information about the informant, about the collector, about the contents of the record (transcript), the technical characteristics of the equipment on which the original and a message were recorded about how the audio material was re-recorded to the new media format. And also, a separate 4-volume catalog of all collections of the Phonogramm archive was compiled [9].

Of particular note is the technical equipment of the Vienna Phonogram Archive: it has three digitization studios, recording and dubbing studios, a special laboratory for servicing professional equipment, equipment for replication and for field research. The scientific and technical staff of the Vienna Phonogram Archive takes an active part in the work of various international organizations, for example, IASA (International Association of Sound and Audiovisual Archives), AES (Audio Engineering Society, ARSC (Association of Recorded Sound Collections) [10]. The Vienna phonogram archive actively cooperates with the sound archives of Berlin, Zurich, Amsterdam, St. Petersburg, Zagreb and others, and assists in the preservation of their historical collections.

Table 1: Number of Leading records ethnomusicological archives

Ethnomusicological archives	Items	Hours (including commercial)	Original collections	Historical collections	Hours
Vienna Phonogramm Archive	> 150.000	>20.000	> 1.000	64.000	9.600
Berlin Phonogramm Archive	> 150.000	>18.000	> 1.000	16. 700	7.000
Library of Congress Archive of People the culture		> 100.000	> 4.000		
National Sound Archive (British Library), World and Traditional Music Section	300.000		370		
Archive for Traditional Music, Indiana University	128.550	> 250.000	2.000		

Historical collections

Currently, the historical collections of the Vienna phonogram archive contain more than 64,000 records, with a total playing time of more than 9,600 hours, all historical audio materials collected in 1899-1950 and representing unique value for all mankind, are included in the UNESCO program "Memory of the World" [11]. For several years, the Vienna Phonogram archive successfully published historical records in the format of gramophone records, and later began to produce CD discs with separate historical collections, entitled “Sound Documents from the Phonogram Archive”. Since 1999, in honor of the 100th anniversary of the Phonogram archive, the full publication of “Historical Collections” (1899-1950) on CDs with comments began. To date, 17 episodes have already been released, representing about 3/4 of the entire historical archive collection [12].

One hundred years after their creation, these sound documents were digitized in the Phonogram archive and edited in collaboration with international experts who provided scientific comments. In addition to audio CDs with amplified signal recordings, each sub-series of the publication includes a data CD with scans of the original recording protocols (i.e. written documentation), transcriptions for orientation, as well as comprehensive information about the origin of the recordings, researchers and history reference. In addition, comments analyze the significance of historical records from today.

The most significant of the already published are the following collections:

1. Rudolph Pösch: Papua New Guinea, 1904–1905, Namibia / Botswana, 1907–1909;
2. Rudolf Trebitsch: Celtic minorities, Basques and Inuit, 1906 - 1912;
3. Joseph Subak: Sephardic chants, 1908;
4. Adolf Dirr: Caucasian languages, 1909;
5. Abraham Zvi Idelson: Synagogue, Christian Liturgy and Palestinian Music, Jerusalem 1910-1913 [12].

The Turkic-language collections of the Vienna phonogram archive are unique and are of great interest to specialists in languages, traditional culture and music of Turkic-speaking peoples. Along with the later recordings of the Turkic-speaking peoples made in the second half of the 20th century and at the beginning of the 21st century, the Vienna Phonogram archive has a wide range of historical records from the early 1900s to 1950s. These historical collections are truly unique and priceless, as they are the first recorded audio materials, the rarest sound documents on the history of the musical culture of Turkic peoples. Moreover, it should be noted that it is difficult to find similar historical audio recordings (1900-1903) in modern sound archives of the Turkic countries, with such high sound quality, with original detailed protocols and written documentation. However, the rich sound and handwritten Turkic-language collections of the Vienna Phonogram archive are still not well known in the world scientific and cultural environment, since the catalogs are not fully published and researchers do not have free access to them. In addition, among the collections obtained in the Phonogram archive in recent years, there may also be

folklore and linguistic recordings of Turkic-speaking peoples, which have yet to be found, processed and cataloged with the help of experts in these languages. All of the above once again speaks of the need to introduce these invaluable materials into scientific circulation.

The list of historical audio recordings of Turkic-speaking peoples from the Vienna Phonogram Archive funds, that we compiled, includes sound recordings made by scientists in different years, in different regions and in different conditions. These unique historical audio materials of Turkic-speaking peoples can conditionally be divided into several groups:

1. Historical records made by ethnographers during expeditions and field work in regions difficult to access for European researchers - Central Asia and Kazakhstan, East Turkestan, the Caucasus and Transcaucasia, Turkey. From the beginning of the 1900s, specialists from the Vienna and Berlin Phonogram archive archives began to intensively conduct ethnographic studies in Central Asia, Kazakhstan, the Caucasus, the Caspian region - they recorded traditional musical folklore, published books and articles based on the results of their research, delivered lectures on language, culture and traditional music. First of all, this is due to the materials of such researchers as Richard Karutz, Adolf Dirr, Albert von Le Coq and others. The Vienna Phonogram Archive funds contain audio materials made by A. Dirr in 1909-1910 in the Caucasus.

Adolf Dirr (1867-1930) - German linguist, specialist in Caucasian languages, Honorary Doctor of the University of Munich (1908). Director of the Museum of Ethnology (Munich, 1913), While working in the Caucasus, Dirr paid attention to the collection of ethnographic materials (including artifacts), as well as taking photographs and phonographic records. Sound materials recorded by him on a phonograph in 1909 in Zagatala, Baku, Tbilisi, Dagestan are stored in the Vienna Phonogram archive. From 1910 to 1913 Adolf Dirr made more than 30 records of folk music of Laz, Megreles, Svans, Abkhazians and Ossetians, which are in the Museum of Ethnography in Berlin). Records from the collection of A. Dirr, stored in the Vienna Phonogram archive, include unique samples of sound speech and folklore from Baku Tatars, Talyshs, Azerbaijani Lezghins and Avars, and are of great interest to science, as the earliest recorded audio materials of the Turkic-speaking peoples of the Caucasus [13].

Due to the fact that at the moment a complete collection of historical records by Adolf Dirr, after a technical restoration and thorough scientific editing by the Vienna Phonogram Archive specialists, has already been prepared for publication, more complete information on these historical records can be made only after the publication of the project.

2. The second group of historical sound documents includes recordings made in prisoner-of-war camps of the First World War (1915-1918), which were published in 1999 "Complete Historical Collections of 1899-1950" [12] from the Vienna Phonogram archive, total 17 episodes have been published. These historical collections are of great interest to science, but for us, representatives of the Turkic world, the recordings of Turkish-speaking prisoners of war from Russia made by a

group led by a professor at the University of Vienna, anthropologist Rudolf Pöch (1870-1921) and the Austrian composer, musicologist Robert Lach (1878-1954) in the years 1915-1918 are of particular interest.

As noted earlier, from the very first years of the Vienna Phonogram archive, its researchers regularly conducted field phonographic studies, traveling to different regions of Europe, Africa, Asia, America and Australia, to collect and record folklore of different peoples. However, starting in 1914, as a result of the outbreak of the First World War, such field studies became very limited and almost impossible. But **Rudolf Pöch**, professor of anthropology and ethnography at the University of Vienna, realized that the military situation would be an “unprecedented opportunity for scientific research” and they used this opportunity to create extensive linguistic and musical recordings of “almost all the peoples of European and Asian Russia” [14]. The Vienna PhonogrammArchiv provided Pöch with one of their phonographs and a set of wax discs for research in prisoner-of-war camps.

Between 1915 and the end of 1918, a group of researchers led by Rudolf Pöch visited prisoner-of-war camps in Eger (Cheb), Reichenberg (Liberec) in Austria and Theresienstadt (Teresin) in the Bohemia (today's Czech Republic) [14], where they conducted linguistic and musicological research. As a result of the studies, a total of more than 200 recordings were obtained with voice, music and instrumental recordings on wax cylinders [15]. The obtained historical audio recordings of prisoners of war - still stored in the Phonogramm archive - became part of a large-scale scientific project of the Anthropological Society, implemented with financial support from the Austrian Academy of Sciences [16]. In accordance with the plan of this scientific project, the researchers specifically identified three main ethnic categories of Russian prisoners of war of interest to them: 1. “Finno-Ugric” peoples, Komi, Udmurts, Mari, Chuvash and Mordvinians; 2. ethnic groups that speak Turkic languages, including the Bashkirs and the Volga and Crimean Tatars; 3. The peoples of the Caucasus region [14].

Among the more than 200 different ethnic groups that were registered in the Austrian prisoner-of-war camps, the language and music of Turkic-speaking peoples represent an important part of the research. Samples of song and instrumental folklore of Turkic-speaking peoples were recorded on wax discs and the corresponding protocol was applied to each of them. In the phonographic recordings of the Turkic-speaking ethnic group made by R. Pöch and R. Lach there are presented the *Bashkirs*, *Kumyks*, *Crimean Tatars*, *Kazan Tatars*, *Nogais*, *Mishar Tatars*, *Chuvashes*.

In subsequent years, all records were carefully rewritten, described and published from 1917 to 1940, in Vienna and in Leipzig. The best specialists from the European Academies of Sciences were involved in deciphering these collections. For example, Mari records were processed by the Hungarian Academy of Sciences Eden Beek (Oden Beke). In the same way, collections of records of prisoners of war of other nationalities and ethnic groups of the Russian Empire were described, deciphered, and published: *Abkhazians*, *Ossetians*, *Georgians*, *Mingrelians*, *Svans* (1931), *Bashkirs* (1939), *Tatars* (1939), *Chuvashes* (1940). According to the results of the recordings in

prison camps, detailed descriptions of recording procedures from Rudolf Pöch [14] and musicological observations and hypotheses of Robert Lach [17,18] were preserved.

*Recordings from Prisoner-of-War Camps, World War I
Turk-Tatar Recordings*

Recordings from Prisoner-of-War
Camps, World War I
Turk-Tatar Recordings
Reihe: Tondokumente aus dem Phonogrammarchiv,
Band: Series 17/4
Reihe: Gesamtausgabe der Historischen Bestände 1899-1950,
Band: 17/4
Reihe: OEAW PHA CD, Band: 44
Verlag: VÖAW
Erscheinungsdatum: 13.04.2018
ISBN13: 978-3-7001-8229-0
Format: 2 Audio-CDs, 1CD-ROM,
Booklet mit 10 Seiten



In addition to the sound materials that represent samples of traditional folklore of different ethnic groups, unique historical film documents made by R. Pöch in the prisoner of war camps in 1915-1918, previously considered lost and not put into wide scientific circulation, are preserved. The cinema materials represent a series of ethnographic documentaries by Rudolf Pöch, under the general title "Rudolf Pöch - Als Anthropologe in Kriegsgefangenenlagern / Rudolf Pöch - as an Anthropologist in Prisoner Camps" [19].

3. The third group of historical records of Turkic-speaking peoples, stored in the Vienna Phonogram archive, presents records of prisoners of war of the Second World War, which were made in prison camps in Austria and the Czech Republic in 1943-1944.

A group of researchers at the Vienna Phonogram Archive led by Elfriede Kapeszky-Hermann and Elfriede Ruth visited prison camps in Austria and the Czech Republic between 1943 and 1944 and audio recordings of World War II prisoners of war were made on a gramophone. The historical audio materials of the Turkic-speaking ethnic group, made by E. Kapeszky and E. Ruth from 1943 to 1944, contain song and instrumental samples of folklore of the following peoples: *Azerbaijanis, Bashkirs, Kazakhs, Karachays, Karakalpaks, Kumyks, Crimean Tatars, Kyrgyz, Nogais, Tatars, Uyghurs, Uzbeks, Turks, Turkmens, Chuvashes*.

In the post-war years, despite the damage to technical equipment and also to wax disks and dies, all historical records after technical restoration were carefully rewritten, described and registered in the Vienna Phonogram archive catalog [20].

At the moment, due to the fact that the Vienna Phonogram archive has already prepared a pilot project for the publication of these records and the official publication “Historical recordings made in prisoner-of-war camps, World War II” is planned for 2020, we can only cite preliminary list of recordings of Turkic-speaking peoples made during the 2nd World War in Austria and stored along with comments in the Vienna Phonogram archive. Therefore, more complete information on the above entries can be done only after the publication of the project.

4.A separate group of records of Turkic-speaking peoples are made by researchers in the second half of the twentieth century and at the beginning of the twenty-first century. In the recordings made by the researchers in the years 1950-1980, it is necessary to especially note the recordings from the collection of Andreas Tietze (1914–2003). Tietze’s collections include Karachays (1958), Turks (1954-1990), Uyghurs (1980-1982), and recordings were made on magnetic tapes. Records made by Max Klimburg in Afghanistan include: Uzbeks (1958), Turkmens (1958), and Uyghurs in China (1988). Records made by Hermann Markus Pressl in Afghanistan - Uzbeks (1968-1970), Turkmens (1967). Records of Ingeborg Baldauf made in Afghanistan include - Turkmens (1977-1978, 2004), Uzbeks (1978).

Records by Turkish music researchers: Mozes H. Heinschink Collection (1969-2004), Josef Haekel and Engelbert Stiglmayr (1960), Helmut Kowar (1997) [20]. It should be noted that each record is accompanied by a “Protocol”, which includes information about the informant, about the collector, about the content of the record (transcript), technical characteristics of the equipment on which the original was recorded and a message about how the audio material was re-recorded to the new media format.

Summary

The first historical sound recordings of Turkic-speaking peoples of significant historical, cultural and scientific value are stored separately in various foreign archives and have not received a full and multifaceted study. For the introduction of these historical materials into the international scientific community, diverse scientific research on Turkic-speaking collections and the publication of these audio collections with protocols and comments of specialists are required.

The Turkic-language collections of the Vienna phonogram archive are unique and invaluable historical sound documents on the history of the language, culture and music of Turkic-speaking peoples, which have no analogues in the sound archives of Turkic countries. These audio materials have become part of the UNESCO project “Memory of the World” and represent a huge potential as sources for modern research in linguistics, ethnography and ethnomusicology.

Lack of technical equipment and other factors in the phonogram archives of the Turkic countries created a situation of a real threat of preservation of historical and modern audio recordings of traditional music of Turkic-speaking peoples. Given the current situation, Turkic countries need to take urgent measures aimed at studying, protecting and preserving the sound cultural heritage, both stored in foreign Phonogram archives, and in the collections of Phonogram archives of Azerbaijan, Kazakhstan, Kyrgyzstan, Turkmenistan, Turkey, Uzbekistan. One of the first steps in this direction will be the TURKSOY international scientific project on creating the Phonogram archive of the traditional musical culture of the Turkic countries.

Acknowledgment

Special thanks to the Director of the Vienna Phonogramm Archive Dr. Kerstin Klenke and Dr. Gerda Lechleitner, also Dr. Christian Liebl for valuable help and discussion.

REFERENCES:

1. Exner, Sigmund: Bericht über die Arbeiten der von der kaiserl. Akademie der Wissenschaften eingesetzten Commission zur Gründung eines Phonogramm-Archives. In: Anzeiger der mathem.-naturwiss. Klasse der kais. Akademie der Wissenschaften in Wien 37, Beilage (= Mitteilungen der Phonogrammarchivs-Kommission; 1, Wien 1900.
2. Lechleitner, Gerda. The Foundation of "A Kind of Phonographic Archive" (Exner 1900) for Future Research, Reflected in the CD-Edition of the Complete Historical Collections 1899-1950. In: Hui, Yu; D'Amico, Leonardo; Defrance, Yves (Hrsg.), *Ethnomusicology in Audiovisual Time*: Zhejiang University Press, 2018, S. 140-152.
3. Kowar, Helmut: "Die Anlage einer Art phonographischen Archives" – mehr als ein Archiv. Ein Überblick über die Geschichte des Phonogrammarchivs der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, in: *Geistes, sozial und kulturwissenschaftlicher Anzeiger*, 152. Jg., Heft 1, 5–45. Wien, 2017
4. Graf, Walter: Aus der Geschichte des Phonogrammarchivs der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. In: *Bulletin phonographique* 6, Wien 1964, 9–39,
5. Templin, Brigitte: "O Mensch, erkenne Dich selbst" – Richard Karutz (1867–1945) und sein Beitrag zur Ethnologie. (Lübecker Beiträge zur Ethnologie, Band 1). 380 S., 33 SW-Abb. Lübeck: Schmidt-Römhild Verlag, 2010.
6. von Le Coq, Albert (1928), Barwell, Anna, trans., ed., *Buried Treasures of Chinese Turkestan: An Account of the Activities and Adventures of the Second and Third German Turpan Expeditions*, London: George Allen & Unwin (Repr: 1985, OUP. ISBN 0-19-583878-5)
7. Suzanne Ziegler. "Die Wachsylinder des Berliner Phonogramm-Archivs", Staatliche Museen zu Berlin, 2006
8. Korguzalov V.V; Troitskaya A.D. The Phonogram Archive of the Institute for Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences, St. Petersburg. *The world of music* 35 (1), 1993. P. 115-120

9. Schüller, Dietrich: Österreichische Volksmusik im Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. In: Walter Deutsch / Harald Dreo / Gerlinde Haid / Karl Horak (Hg.): Volksmusik in Österreich. Wien 1984, 106–111.
10. Schüller, D. (Ed.) The Safeguarding of the Audio Heritage: Ethics, Principles and Preservation Strategy (IASA Technical Committee – Standards, Recommended Practices and Strategies, IASA-TC 03), 2005, p.12.
11. Web references: URL: <https://en.unesco.org/>
12. Research on the Historical Collections – the Phonogramm and gramophone recordings from the years 1899–1950//Christian Liebl, Gerda Lechleitner, Ulla Remmer (Eds.)
13. Recordings from Prisoner-of-War Camps, World War I ISBN 978-3-7001-8229-0 Print Edition, Tondokumente aus dem Phonogrammarchiv 17/4 OEAW PHA CD 44, 2018
14. Dirr, Adolf. Einführung in das Studium der kaukasischen Sprachen. Mit einer Sprachenkarte. 1928. 80, XI, 381 S.
15. Pösch, Rudolf. Phonographische Aufnahmen in den k.u.k. Kriegsgefangenenlagern (= 41. Mitteilung der Phonogramm-Archivs-Kommission der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien). Wien 1916.
16. Lechleitner, Gerda. Rudolf Pöschs technisch-methodische Pionierleistung im Dienste der Ethnographie. In: Acham, Karl (Hrsg.), Die Soziologie und ihre Nachbardisziplinen im Habsburgerreich. Ein Kompendium internationaler Forschungen zu den Kulturwissenschaften in Zentraleuropa; Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2020, S. 728-730.
17. Monique Scheer. Captive Voices: Phonographic Recordings in the German and Austrian Prisoner-of-War Camps of World War I, in Reinhard Johler, Christian Marchetti, Monique Scheer (eds.) Doing Anthropology in Wartime and War Zones. ISBN 978-3-8394-1422-4, 2010, p. 279-311
18. Lach, Robert. Gesänge russischer Kriegsgefangener. Bd. 2: Turktatarische Völker. Abt. 1: Krimtatarische Gesänge. Wien u. Leipzig Holder/Pichler/Tempsky, 1930
19. Lach, Robert. Gesänge russischer Kriegsgefangener, III. Band: Kaukasusvölker, 2. Abt.: Mingrelische, abchasische, svanische und ossetische Gesänge (= 65. Mitteilung der PhonogrammArchivs-Kommission Wien). Wien 1931.
20. Rudolf Pösch – Als Antropologe in Kriegsgefangenenlagern
21. Web references: URL: <https://www.oeaw.ac.at/phonogrammarchiv/>

Fatimə Nurlıbayeva

Qazaxıstan Milli İncəsənət Universitetinin
Elm departamentinin rəhbəri
AMK-nın doktorantı

TÜRK DÜNYASININ YADDAŞI: VYANA FONOQRAM ARXIVİNDƏ SAXLANAN TÜRKDİLLİ XALQLARIN TARIXİ SƏS YAZILARININ ÜMUMİ XÜLASƏSİ

Xülasə: *Türk dünyası ölkələri türkdilli xalqların ənənəvi musiqisinə dair çoxsaylı musiqi materialına malikdir. Bu materiallar müxtəlif bölgələrdə və müxtəlif alimlər tərəfindən toplanmışdır. Türkdilli xalqların tarixi, mədəni və elmi dəyərə malik əhəmiyyətli ilk səs yazıları pərakəndə şəkildə ayrı-ayrı xarici ölkələrin arxivlərində saxlansa da hələ də tam və əha-*

təli şəkində araşdırılmamışdır. Bu məqalədə Avstriya Elmlər Akademiyasının Vyana Fonogram Arxivində qorunub saxlanan, Avstriya alimlərinin XX əsrin əvvəllərində türkdilli xalqların musiqisi üzrə topladığı unikal audiomaterialların müxtəsər təsnifatı təqdim edilir.

Açar sözlər: türk xalqlarının ilk audio yazısı, mum silindr, fonogram arxiv, türkdilli xalqların musiqisinin tədqiqi, qorunub saxlanması

Фатима НУРЛЫБАЕВА

Руководитель департамента науки
Казахский Национальный Университет искусств
Нур-Султан, Казахстан
Докторант Азербайджанской
Национальной Консерватории

**ПАМЯТЬ ТЮРКСКОГО МИРА:
ОБЗОР ИСТОРИЧЕСКИХ ЗАПИСЕЙ ТЮРКОЯЗЫЧНЫХ НАРОДОВ
ВЕНСКОГО ФОНОГРАММАРХИВА**

Аннотация: Страны Тюркского мира имеют огромное количество разнообразных звуковых материалов по традиционному музыкальному искусству тюркоязычных народов, записанных учеными разных стран, в разных регионах. Первые исторические звуковые записи тюркоязычных народов, представляющих значительную историческую, культурную и научную ценность, хранятся разрозненно в различных зарубежных архивах и не получили полного и разностороннего исследования. В этой статье дается краткое представление уникальных исторических аудиоматериалов музыки тюркоязычных народов, которые были собраны австрийскими учеными в начале XX века и хранятся в Венском Фонограмм Архиве Австрийской Академии наук.

Ключевые слова: первые исторические аудиозаписи тюркских народов, восковые цилиндры, фонограммархивы, изучение, защита и сохранение музыкального наследия тюркоязычных народов

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Lalə Hüseynova
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Saida Yelemanova

Фазиля РАГИМОВА

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

Улькяр АЛИЕВА

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

ЧЕНГ В ТИПОВОЙ КЛАССИФИКАЦИИ АРФООБРАЗНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

***Резюме:** В представленной статье на основе исторического и современного фактологического материала (иконографии) раскрываются типы и субтипы арфообразных инструментов. Отмечается принадлежность ченга к вертикально-угловому субтипу арфы.*

***Ключевые слова:** угловая арфа, ченг, классификация Хорнбостеля-Закса, субтип, конструкция*

Согласно классификации музыкальных инструментов Хорнбостеля-Закса [1, с. 3-29] арфа идёт в третьей группе – хордофоны - и исходя от конструкции и формы делится на следующие типы:

322: Арфа. Плоскость струн лежит перпендикулярно поверхности резонатора

322.1: Инструмент без колонны (открытые арфы)

322.11: Инструмент имеет шейку, которая изгибается от резонатора (**арочная или дуговая арфа**)

322.12: Инструмент имеет шейку, которая резко отклоняется от резонатора (**угловая арфа**)

322.2: Инструмент с колонной (**рамочная или каркасная арфа**)

Исходя из направления нашего исследования мы остановимся лишь на определённом типе – угловой арфе, которая в зависимости от расположения струн подразделяется на два субтипа:

1. Горизонтально-угловую;

2. Вертикально-угловую.

В свою очередь каждый из вышеперечисленных субтипов угловой арфы подразделяется на следующие виды:

1. Горизонтально-угловой субтип подразделяется на:

а) Струнно-ударную горизонтально-угловую арфу, в которой звук извлекается при помощи медиатора - тонкой длинной палочкой. Инструмент дер-

жится на подвесе. Первые изображения были найдены в Вавилоне (800-700 гг. до н.э.). Пример № 1.

Как видно из изображения данный инструмент имел чёткий прямой угол. Инструмент состоял из вертикальной колковой рамы, на которую крепились восемь струн и горизонтального резонаторного корпуса.

Пример № 1



*Дворец в Ниневии,
царствование Синаххериба,
704 – 681 г. до н. э*

В настоящее время данный вид арфы не используется, однако стал прародителем таких инструментов как сантур (Азербайджан, Турция, Иран, Ирак, Индия и др. страны Ближнего Востока), цимбалы (Беларусь, Молдавия, Украина, Хорватия, Венгрия и др. странах Восточной Европы), хим (*khim* – Лаос, Камбоджа, Таиланд), янггеум (*yanggeum* – Корея), янцин (*yangqin* – Китай), хакбретт (*hackbrett* – Германия, Австрия, Швейцария), хаккебретт (*hakkebrett* – Норвегия, Дания) и т.п.

б) Струнно-щипковую горизонтально-угловую арфу, в которой звук извлекался пальцами или плектром. Инструмент держится на подвесе или кладут на колени.

Пример № 2



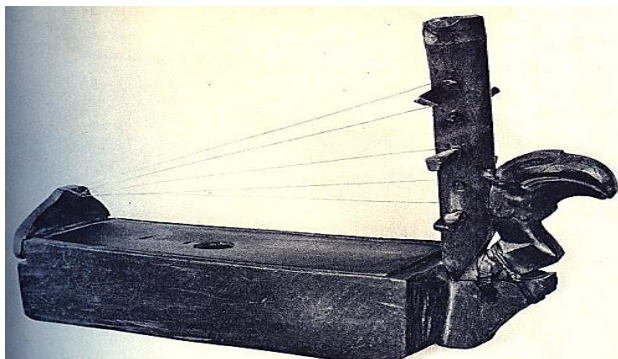
*Древние горизонтально-угловые арфы найденные в Пазырык, в горах Алтая,
350 г. до н.э.; Обия, на северном побережье Черного моря, 100 г. н.э.;*

Загундук, на южном краю бассейна Тарим, 500–400 до н.э.;

д: как для с и Янхай, на северном краю бассейна Тарим, 500–400 до н.э. [4, с. 276]

Данный вид горизонтально угловой арфы сохранился у некоторых народов в разных континентах. Среди них отметим *тарыг сыплув йив* («журавль») народа манси; африканская кунди (*kundi*) и т.п. Также следует привести и пятиструнную арфу народа даяк (Борнео). Пример № 3

Пример № 3



Данный вид горизонтально-угловой арфы можно считать прообразом таких инструментов как азербайджанский канон, немецкая и альпийская цитра, японское кото, русские гусли (крыловидный и шлемовидный), литовский канклес, финская кантеле, эстонский каннел, латвийское кокле, корейский гайагеум или кайагум (gayageum или kayagum), китайский гучженг (guzheng), монгольской ятга (yatqa), сунданский какапи (kacapí) и др.

с) Данный вид горизонтально-угловой арфы отличается тем, что струны строго расположены напротив прямого угла (угла соединения колковой и резонаторным корпусами). Данный вид является производным от второго вида (b) горизонтально-угловой арфы. Инструмент держится на подвесе или кладут на колени. Звук извлекается пальцами или плектром.

Первое изображение данного вида арфы появляется в Древнем Египте и хранится в Египетском музее во Флоренции. Для более наглядного примера мы приводим фрагмент гравюры из отдела искусств, гравюр и фотографий Мириам и Ира Д. Уоллаха Нью-Йоркской Общественной Библиотеки (Пример № 4).

Пример № 4



*The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs:
Picture Collection. 1879-1905. The New York Public Library*

Пример № 5



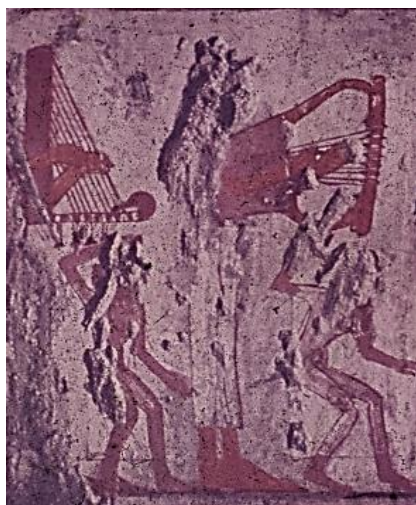
Государственный музей грузинской народной песни и музыкальных инструментов, Тбилиси

В настоящее время данный вид горизонтально-угловой арфы встречается у грузин под название чанги. Данный инструмент упоминается в поэме «Витязь в тигровой шкуре» классика грузинской поэзии Шота Руставели (конец 12-начало 13 века). Пример № 5

2. **Вертикально-угловой суб-тип**, исходя из формы, подразделяется на вертикально-угловые арфы под прямым углом в виде латинской буквы «L» или под небольшим уклоном в виде буквы «L». При этом верхняя дека-резонатор может быть как прямой, так иметь и закруглённую форму.

Арфы, под строго прямым углом в виде латинской буквы «L» встречается на многочисленных фресках Древнего Египта в разнообразных вариантах. Исполнение осуществлялось как на подвесе (Пример № 6), так и опираясь на колени. (Пример № 7)

Пример № 6



Часть настенной живописи периода Аменхотеп II (из книги Hickmann H. Ägypten (Musikgeschichte in Bildern) - Хикманн Г. «Египет (история музыки в картинах)» [2, с. 31]

Пример № 7



Часть изображения деревянной стелы арфиста, играющего перед Ра-Хорахты. 1069 - 664 гг. до н.э. (Отдел Древнего Египта. Лувр, Париж).

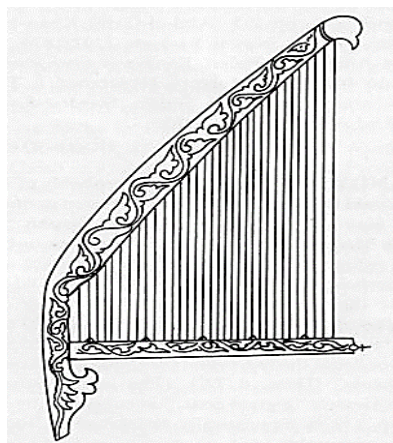
Отметим также вышеупомянутое изображение арфы на глиняной табличке в Кой-Крылган-кала (Хорезм, Узбекистан) IV-III век до н.э. Изображение данного вида арфы встречается также в античном искусстве.

Пример № 8



Кипрская бронзовая колесная подставка для сосуда. 1250-1100 гг. до н. э. (British Museum, London)

Пример № 9



Ченг из книги «Китаб аль-адвар» Сафиаддина Урмави. Рисунок Хусейн-Али Маллах из Маллаха (Mallah), 1350 (Каирская Национальная Библиотека)

Первые изображения арфы под небольшим уклоном в виде латинской буквы «L» относятся музыкальной культуре Шумер и Вавилону. Отметим известный терракотовый рельеф арфиста из Эшнунна (Шумер), датируемый началом 2-го тысячелетия до н.э.

Изображение наклонной вертикально-угловой арфы встречаются также в египетских и античных источниках (Пример № 8). Из-за массивного и тяжёлого, обтянутого кожей резонаторного пенала чаще всего на нём исполняли сидя. В некоторых случаях исполняли стоя: арфы крепились на плечевом ремне и зажимались под локтем.

К данному виду вертикально-угловой арфы относится и азербайджанский ченг. Первое документальное свидетельство в азербайджанском музыкознании о ченге мы находим в трактате «Китаб аль-адвар» («Книга о кругах», 1256 год) выдающегося азербайджанского музыканта и музыковеда композитора, поэта и каллиграфа XIII века, внёсший огромный вклад в теоретическое исследование музыки Востока Сафиаддина Урмави. Пример № 9

Как видно из рисунка, в ченге Сафиаддина Урмави из «Китаб аль-адвар» 33 струны, тогда как столетие спустя другой выдающийся азербайджанский музыковед Абдулгадир Мараги в своём трактате «Мэгасид-ал-Альхан» ("Məqasid-əl-əlhan" – «Музыкальные произведения») отмечает, что «ченг - это знаменитый инструмент, на него натягивается кожа, а струны делают из нити. Играющие на этом сазе музыканты, называют эти нити ладами. Иногда на него натягивают 24 струны» [3]. Данный факт, как справедливо отмечает известный азербайджанский музыковед Меджнун Керимов было связано с видовым разнообразием ченга [3].

Данное видовое разнообразие можно определить и по изображениям ченга в тебризских миниатюрах. В качестве примера приведём две миниатюры. В первой тебризской миниатюре конца XV века, раскрывающей приезд Хосрова во дворец Ширин (на сюжет из поэмы Низами Гянджеви «Хосров и Ширин»), ченг изображён с едва заметным наклоном верхней деки-резонатора. Пример № 10.

Пример № 10



The Keir Collection of Islamic Art on loan to the Dallas Museum of Art, USA

Пример № 11



Metropolitan Museum of Art, New York, USA

Во второй миниатюре изображён ченг с округлой верхней декой-резонатором (Пример № 11). Следует отметить, что данная миниатюра была выполнена выдающимся придворным живописцем при дворе Сефевидов - Ага Мираком (Тебризская школа миниатюры). По заказу Исмаила I для подарка своему сыну Тахмасибу I, Ага Мирак создал иллюстрации к книгам «Шах-намэ» («Книги царей») Фирдоуси и «Хамсе» («Пятерица») Низами Гянджеви. Данные иллюстрации считаются одной из вершин искусства восточной миниатюры [5]. Данная изображение ченга является одной из 759 иллюстраций художника из книги «Шах-намэ».

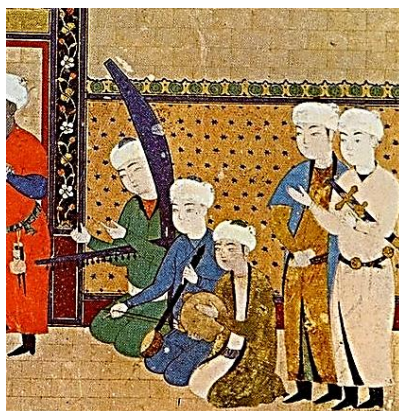
Как подчёркивалось в предыдущих параграфах, данный вид арфы является самым распространённым в мире. Начиная с древних времён и на протяжении многих веков используется в музыкальной культуре многих народов: турецкой (Пример № 12), узбекской (Пример № 13), арабской (Пример № 14), китайской - кунхоу (*konghou* - Пример № 15 *a* и *b*), японской – куго (*kugo* – Пример № 16), корейской – сугонху (*sugonghu* – Пример № 17) и т.п.

Пример № 12



Альбом из 124 рисунков с изображениями турецких султанов и придворных чиновников, 1620 (British Museum, London)

Пример № 13

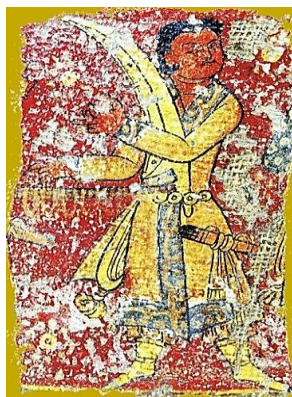


Фрагмент миниатюры бракосочетания Мехра и принцессы Нахид из поэмы средневекового азербайджанского поэта Ассар Тебризи «Мехр и Мюштери» Мухаммед Ассар Тебризи. Бухара, Узбекистан. 1523-1524 гг. (Freer Gallery, Smithsonian Institution, Washington)

Пример № 14



Шахматы и Арфист. The Libro de los Juegos (Книга игр), 1283. Biblioteca del Monasterio. San Lorenzo de El Escorial, Spain.

Пример № 15*a*

Арфа из гробницы Кумтури, Синьцзян-Уйгурский автономный район, Китай (6-7 век н.э.)

Пример № 16*b*

Изображение куго на свитке. 14 век н.э.

Пример № 17

Апсары, играющие на музыкальных инструментах — угловой арфе (слева) и губном органе (справа). Фрагмент барельефа на колоколе из храма Сангвон (искусство корейского государства Силла, 1-я четверть VIII в.)

Таким образом, ченг принадлежит к первому виду вертикального субтипа угловой арфы. При сохранении структуры, данный инструмент имеет разную конфигурацию (верхняя дека-резонатор может быть как прямой, так иметь и закруглённую форму) и количество струн может варьироваться.

ЛИТЕРАТУРА:**На английском языке**

1. Von Hornbostel E.; Sachs C. Classification of Musical Instruments: Translated from the Original German by Anthony Baines and Klaus P. Wachsmann // The Galpin Society Journal. Vol. 14, March 1961, p. 3–29

На немецком языке

2. Hickmann H. Musikgeschichte in Bildern: Ägypten. Band II: Musik des Altertums/ Lieferung 1, Leipzig: VEB Verlag für Musik, 1961, 186 s.

Сайтография

3. Керимов М. О восстановлении забытых древних азербайджанских музыкальных инструментов чанга, чагане и барбета. – URL:<http://harmony.musigidunya.az/RUS/archivereader.asp?txtid=111&s=1&iss=13>
4. Lawergren B. Ancient angular harps. A casual history – URL: <http://www.hunter.cuny.edu/physics/faculty/lawergren/repository/files/AngularHarpsThroughtheAges.pdf>
5. Welch S.K. A King's Book of Kings: The Shah-nameh of Shah Tahmasp – URL:https://www.metmuseum.org/art/metpublications/A_Kings_Book_of_Kings_The_Shah_nameh_of_Shah_Tahmasp

Fəzilə RƏHİMOVA

AMK-nın dissertantı,

Azərbaycan Respublikasının əməkdar artist

Ülkər ƏLİYEVƏ

sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,

AMK-nın professoru

ÇƏNG – ARFAŞƏKİLLİ ALƏTLƏRİN TİPOLOJİ TƏSNİFATINDA

Xülasə: Təqdim olunan məqalədə tarixi və müasir faktoloji material, ikonografiya əsasında arfaşəkilli alətlərin növləri və subnövləri təqdim edilir. Çəng musiqi alətinin arfaşəkilli alətlərinə aid olduğu qeyd olunur.

Açar sözlər: şaquli arfa, çəng, Hornbostel-Zaksın təsnifatı, subnövlər, konstruksiya

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

CHANG IN THE CLASSIFICATION OF HARP-SHAPED INSTRUMENTS

Summary: The article presents the types and subtypes of harp-shaped instruments based on historical and modern factual material (iconography). It is noted that chang belongs to the vertical-angular subtype of the harp.

Keywords: angular harp, chang, Hornbostel-Sachs classification, subtype, construction

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

Vəfa XANBƏYOVA

AMK-nın müəllimi

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

E-mail: vafa_musician@mail.ru

AZƏRBAYCANDA ŞƏBEH TAMAŞALARI VƏ İLK MİLLİ OPERA

Xülasə: Məqalədə Azərbaycan şəbeh tamaşalarının tarixinə, xüsusiyyətlərinə nəzər salınır. Burada “Leyli və Məcnun” operasında şəbeh prinsiplərinin təcəssümündən, orada olan ağı və mərsiyələrdən söhbət açılır. Məqalədə şəbeh tamaşalarının tarixini, prinsiplərini əks etdirən bəzi mənbələrdən istifadə olunmuşdur. Əldə olunan nəticələr müşahidə və müqayisə yolu ilə aparılmışdır. Belə qənaətə gəlinir ki, bu operanın fenomenini dərk etmək üçün şəbehlərin qədim tarixinə nəzər salınmalıdır.

Açar sözlər: “Leyli və Məcnun” operası, şəbeh tamaşaları, ağı, mərsiyə, əzadarlıq, Ü.Hacıbəyli, təziyəxan, naqqalı, pərdəhdarlar, təsnif, xanəndələr

Şəbeh tamaşaları milli teatrın, o cümlədən ilk milli operaların yaranmasına böyük təsir göstərmişdir. Azərbaycanın görkəmli ziyalıları, Avropa və rus mədəniyyətinə yaxşı bələd olan Ə.Haqqverdiyev, Ü.Hacıbəyli qədim Şəbeh teatrının da qüdrətli ənənələrini çox gözəl dərk etmişlər. Onlar hesab edirdilər ki, Azərbaycan teatri Avropanı yamsılamaqla yox, məhz öz ənənələrimizə söykənərək inkişaf etməlidir.

İlk dəfə “1887-ci ildə Ə.Haqqverdiyev Şuşada milli mədəniyyətimiz üçün tarixi və önəmli, qiymətəgəlməz bir eksperiment aparmaqla, xalqımız arasında vaxtilə şöhrət tapıb sevilən Şəbeh teatrının məzmununu dini tarixi faciələrindən ayıraraq, “Leyli və Məcnun” kimi məhəbbət dastanı və buna bənzər romantik-lirik əsərləri səhnələşdirmək məqsədi güdmüşdü” [13]. Sonradan 1907-ci ildə Ü.Hacıbəyli tam dramaturgiyaya malik olan və inkişafı kompozisiya ilə seçilən “Leyli və Məcnun” musiqi dramını ərsəyə gətirmişdir. İlk milli opera sayılan “Leyli və Məcnun” bu günədək xalq arasında ən populyar əsərlərdən biridir. Ü.Hacıbəyli burada muğamları, mərsiyələri, ağıları (və ya nə vaxtsa ağı olan indi isə xalq mahnıları kimi tanınan) və s. nümunələri istifadə edərək onları qoruyub saxlamaq üçün yeni forma tapmış, xalqa onu çatdırmış, onların itməməsinə çalışmışdır. Məlumdur ki, Şəbeh əsl mərsiyəxanlıq ənənəsi kimi bugünkü realıqda yoxdur. Lakin “Leyli və Məcnun” operasını seyr edərkən bu ənənələrin nə vaxtsa olduğunun mahiyyətinə varırıq və eyni zamanda məhz bu operada cəmləşməsinə dərk edərək ona xalqın varidatı kimi baxırıq.

“Leyli və Məcnun” operasında şəbeh tamaşalarının prinsipləri öz təcəssümünü tapmış, muğam, ağı (və ya nə vaxtsa ağı olan indi isə xalq mahnıları kimi tanınan nümunələrdən) və mərsiyələrdən istifadə edilmişdir. Şəbeh barədə məlumatlara bir sıra məqalələrdə rast gəlirik. Bunlardan Ü.Hacıbəylinin “Seçilmiş əsərləri” [3], Elçin Muxtar Elxanın “Şəbeh epik teatrımız” məqaləsi [13], H.Sarabskinin “Köhnə Bakı”

[7], Y.V.Çəmənzəminlinin “Şəbihgərdanlıq” [2], T.A.Putensevanın “*Тысяча и одна ночь арабского театра*” [11], Alizadeh Farideh və Hashim Mohd Nasirinin “*Ta'ziyeh-influenced Theate*” [9], Peter Chelkowski “*Time Out of Memory: Ta'ziyeh, the Total Drama*” [15], Ə.Babayevanın “Muğam və İslam dini mərasim sisteminin terminoloji əlaqələri” [12] və s. araşdırmalarını göstərmək olar.

Qeyd edək ki, “Leyli və Məcnun” operasının fenomenini dərk etmək üçün şəbehlərin qədim tarixinə müraciət etmək lazımdır. Bakıda son şəbeh tamaşası 1920-ci ildə oynanılmışdır. Sovet hökuməti bu ənənədə dini fanatizmlə bağlılığı əsas tutaraq, şəbeh təziyələrinin keçirilməsinə təcridcən yasaq qoymuşdur. 1938-ci ildə Azərbaycan mədəni mühitinin görkəmli nümayəndəsi, aktyor və sənətsünas H.Sarabski “Köhnə Bakı” əsərində yazırdı: “Məhərrəm ayının 1-dən 10-na qədər təkyələrdə və məscidlərdə gecələr saat 11-ə kimi cavan uşaqlar sıra ilə oturub avaz ilə mərsiyə deyib sinə vururdılar. Bir qədər keçəndən sonra... ayaq üstə dayanıb cuşi mərsiyə deyərkdilər və sinə vururdılar. Sonra təkyənin və ya məscidin yerinin xalça-palazlarını yığardılar. Camaat da dörd ətrafda oturardı, şəbeh göstərərkdilər... Bu cür şəbehlər keçmişdə Bakıda çox olardı. Belə ki, bir gecə Əliəkbər şəbehi, o biri gecə Qasim şəbehi, sonra müxtəlif şəbehlər göstərərkdilər. Məhərrəmin onuncu günü 50-60 nəfər adam əyinlərinə qara paltar geyər, əllərinə yanar şam alıb məhəllə məscidlərinə şami-qəribana gərdərkdilər...” [7, s. 11].

Y.V.Çəmənzəminli öz yazılarında şəbehlərin milli xalq teatrı, el-oba tamaşası olduğunu vurğulayıb və bu ənənələrə arxalanmağı gözəl sayıb. O, yazmışdır: “Şəbeh-gərdanlıq (yəni şəbeh çıxarma) Orta əsr Avropa misteriyası kimi tam mənası ilə bir xalq teatrı, xalq tamaşasıdır” [2, s. 9].

Maraqlıdır ki, Təziyə Şəbehinin tarixini, onun prinsiplərini bir çox xarici və rus sovet tədqiqatçıları araşdırmışdır. Belə ki, T.Putinseva “Ərəb teatrının min bir gecəsi” kitabında bu məsələ ilə bağlı maraqlı fikirlər söyləyir: “Təziyə misteriyası İslam dünyasının ən qədim və möhtəşəm bir teatrı olmuşdur. Bəziləri onu antik yunan faciələrilə müqayisə edir, digərləri onun tamaşalarına zərdüştlüyün təcəssümü tək baxır. Sonralar bu teatr müsəlman ərəblər tərəfindən dağıdılıb, tam başqa məzmun və şəkil-də yenidən həyata qaytarılmışdır” [11].

1985-ci ildə tanınmış rus rəssamı, ədib V.Vereşyaqin Qafqaza səyahət etmiş, xüsusilə onu Qarabağ əyalətinin mərkəzi olan Şuşa şəhəri, onun tarixi və əsasən də Məhərrəm ayında keçən şəbehlər və dini ənənələr maraqlandırmışdır. Burada yaranan bir sıra qrafik kompozisiyalar Qafqaz seriyasını təşkil etmiş və indiyədək muzeylərdə sərgilənir. İmamların əzablarına həsr olunan bu misteriyalar və ya dramlar onu çox təəssüratlandırmışdır.



V.V.Vereşyagin. Şuşada Məhərrəm mərasimlərində dini yürüş
(Религиозная процессия на празднике Мохаррем в Шуше) 1865 il. Rəsm

1930-cu illərdə tanınmış akademik-şərqşünas Y.Marr yazırdı: “Təziyə Şəbehinin şüəliklə çox cüzi əlaqəsi var. Əslinə qalarsa, şüəlik bu qədim matəm tədbirini çox ustalılıqla öz təliminə uyğunlaşdırıb özünküləşdirmiş və İslamiyyətdəki tarixi hadisələrlə bağlayaraq, ondan son çağlara qədər yetərincə faydalanmışdır” [13].

Nyu York Universitetinin Yaxın Şərq üzrə professoru Peter Chelkowski “*Time Out of Memory: Ta'ziyeh, the Total Drama*” məqaləsində 2002-ci ildə “Lincoln-Center”-də təşkil olunan Yay festivalında Təziyənin nümayiş olunmasından xəbər verərək bu ənənənin təsvirini vermişdir: “Ehtiraslar pyesi kimi tanınan dramatik forma çox vaxt Qərb, xüsusən də xristian teatr ənənəsi ilə əlaqələndirilir. Bu janrın ən yüksək inkişaf etmiş və parlaq nümunələrindən biri olan Təziyə əslində, Məhəmməd peyğəmbərin nəvəsi Hüseynin faciəsindən bəhs edən və şüə müsəlmanlarının İranda oynadığı faciə oyunudur. “Təziyə” termini mərhum əzizlərinin xatirəsinə keçirilən yas mərasimləri deməkdir, ayinlər və ənənələrlə olan dini tamaşa növlərinə aiddir. Onlar müxtəlif sənətləri, o cümlədən musiqini, bütün teatr aspektləri ilə birgə səhnə tamaşasını, şeir və ya nəsr əsərlərini özündə cəmləşdirir” [15]. Villem Floor “*The History of Theater in Iran*” (2005) adlı kitabında şüə mərasimləri haqqında geniş məlumat vermişdir. Xüsusilə musiqi tərtibatından danışaraq o, bir sıra qeydlər etmişdir: “Tamaşa boyu instrumental musiqi oxumalarla növbələşir. Bu musiqi fasilələri müəyyən əhval-ruhiyyəni yaradır və ya inkişafa təkan verir. Ayrıca, bunlar müğənni üçün bir ipucu olaraq müəyyən bir dəstgahda ifa etmək üçün zəmin yaradır. Sonra o tək (*a cappella*) avazilə təğənni edir” [10].

YUNESKO tərəfindən İranın “Qeyri maddi mədəni irs”i kimi (“*Azia-Pacific database on Intangible cultural heritage*”) qəbul olunmuş təziyə ənənəsi və bu qədim tamaşaya həsr olunmuş məqalələrdən biri diqqətimizi xüsusilə cəlb etmişdir. Burada əsasən onun tarixi və bədii aspektləri açıqlanmışdır. “Təziyə - “əza” (عزو) sözündən əmələ gəlib və yas, matəm mənasını daşıyır. Məhz təziyə kimi başa düşülən bu dini ayinlərdən dramatik forma yaranıb. Bir sıra sosial, mədəni, bədii və fəlsəfi faktorlardan asılı olaraq Təziyə bir neçə əsr ərzində təkamül nəticəsində yaranmışdır. İranla bir sıra ortaq tarixi, coğrafi, iqtisadi şərait həmçinin ortaq təziyə ənənəsi yaratdığından *Nowheh-sara'i* , *Rowzeh -khani* , *Shabih-sazi* , *Shamayel-gardani* , *Dasteh-gardani* , *Naqqali* və digər terminlər bizim ərazilərdə də geniş işlədilir. Tədqiqatçılar təziyəni yas mərasim növlərinin təkamülünün nəticəsi hesab edir. Bəzi təziyələrdə xalq melodiya və mahnılarının mövcudluğu danılmazdır. Keçmişdə və indiki dövrdə təziyə tamaşaları İranın mərkəzi bölgələrindən başqa Fars, Azərbaycan, Gilan, Mazandaran və digər bölgələrdə qurulur və təziyə mərasimində yerli mahnı və melodiylarla birlikdə kodlaşdırılmış musiqidən istifadə edilir. Folklor musiqisinin ifasında zurna, karanay, davulun müxtəlif növləri və nağara iştirak edir. Təziyə musiqisinin başqa bir kateqoriyası qədim dövrlərə aid olan Qəvvalı, musiqi rəvayətləri, Avesta-xani və Rowzeh-xani kimi tanınan musiqi recitasiyalardan ibarətdir” [16].

Maraqlıdır ki, Alizadeh Farideh və Hashim Mohd Nasir “*Ta'ziyeh-influenced Theatre*” adlı araşdırmada təziyə ənənəsini İslamdan qabaqkı dövrə aid etmişlər. Onlar belə qeyd etmişlər: “O, *Mitraism*, *Sug-i-Siavush* (Siavush üçün matəm) və *Yadegar-i Zariran* və ya *Zarir Memorialı* kimi məşhur mif və rituallardan öz qaynaqlarını götürüb. Ümumi bir mövzu kimi Firdovsinin “*Şahnamə*” əsərindən Siyavuşun epik faciəsi qeyd olunmalıdır” [9].

Növhə və mərsiyəxanlıq Azərbaycanda tam itirilməmiş və son dövrlərdə bu ənənə inkişaf etməkdədir. “Məhərrəmlik” ayında əzadarlıq məclis və mərasimlərində (və ya *Shabih-sazi* 'lərdə) əsas aparıcı kimi rövzəxan və mərsiyəxan çıxış edirlər. Burada xüsusi deklamasiya, recitativ oxuma tərz, nitq, jestlər sintkretik vəhdətdə özünü büruzə verir. Rövzəxanın (*rowzeh-khani*) vəzifəsi həmin gün toplaşan tamaşaçıları vəqiyəyə dair hansısa tarixi faktlarla tanış etmək, bu mövzu ilə bağlı bir sıra əfsanə və rəvayətlərdən söz açmaq və lazımi ab-hava yaratmaqdır. Burada onun aləti sözdür, mərsiyəxanın isə aləti söz ilə musiqinin birliyindən irəli gələn muğam sənətidir. “Məhz belə bir vəhdəti özündə topladığına görə mərsiyəxan xalqının yaddaşının, onun mərasim və ənənəsinin, dil və musiqisinin mühafizəkarına çevrilir. Əgər rövzəxanın söylədiyi əhvalatın dramatik məzmunu, onun dilinin sadəliyi, aydınlığı, emosionallığı və parlaqlığı dinləyici ilə yaxınlığını gücləndirirsə, mərsiyəxan sənətində ifaçının vokal keyfiyyətləri, xüsusilə də, muğam sənətinin qanunauyğunluqlarına dərinlən bələd olması və hər şeydən öncə, onun muğam üstə ifa etdiyi oxumaların geniş xalq kütləsinə tanışlığı və doğmalığı onları dini mərasimin əsas iştirakçısına çevirir. Həqiqətən, dini matəm oxumalarının melodik materialının ən əlamətdar xüsusiyyəti kimi onların muğam ənənələrinə yaxınlığı göstərilir. Bunu mərasimlərin vokal epizodlarının üslubu, lad ahəngi, ifaçılıq üsulları, melodik fakturası və s. səviyyəsində izləmək olar” [12, s. 50-51].

Naqqali təziyə musiqisində oxuma tərzindən biridir. Naqqal (moizəçi, nağılbaz) auditoriyaya müraciət edərək rəqəbativ tərzdə və ya deklamasiya ilə müraciət edir, dini və ya epik üslubda nəql edir. O, mifik əhvalatları, tarixi hadisələri, epopeyalara nəsrə və ya nəzm formasında ifadə edərək müxtəlif personajların rolunda çıxış edir. Naqqallar iki qrupa bölünür: müxtəlif hadisələri nəql edənlərə və Firdovsinin “Şahnamə” əsərindən əzbər hadisələri əxz edənlərə. Səfəvilər dövründə naqqal sənəti Cənubi Azərbaycanda geniş yayılmışdı. Söz ilə bağlı digər sənət növlərindən biri də – pərdədarılıqdır (Shamayel-gardani “nəql edən, nağılbaz” anlamını daşıyır). Bunlar da naqqallar kimi müxtəlif hadisələrdən bəhs edirlər, yalnız əyani vəsait kimi həmin səhnələri təsvir edən pərdəyə bənzər və sallanan parçalardan istifadə olunur. Təziyəxan və pərdədarlar (ya da pərdəxanlar) tarixi və dini hadisələrdən ilhamlanırlar, onlar epik ruhun və mətinliyin rəmzidir. Sevgi, fədakarlıq və pisliliyə qarşı mübarizə və s. qəhrəmanlıq hekayələri ortaqlıq bir mövzunu təşkil edir.

“Təziyə Şəbəhləri üçün yazılmış şəbehnamələri adətən üç hissəyə bölmək olar ki, onların əsas hissəsi bilavasitə Kərbəla səhrasında baş vermiş qanlı faciəyə həsr olunmuşsa, digər qismi həmin önəmli əhvalatlardan öncəki hadisələrdən, tutalım, həzrət Əlinin Məhəmməd peyğəmbərin qızı Fatiməyi-Zəhra ilə evlənməsi, yaxud imam Hüseynin uşaqlıq çağlarında irəliləmədən ona qətl olunacağından xəbər tutması, peyğəmbər və Fatimənin vəfatı və ya imam Hüseynin Sasani şahənşahının qızı ilə evlənməsi və s. bəhs edən şəbehnamələrdir. Üçüncü hissənin məzmunu isə, həmin on gün ərzində qanlı faciələrdən sonrakı, yenə Kərbəlanın özündə baş vermiş “Rəcəti-Üsəra – Əsirlərin qayıtması”, “Vəfati-Səkinə”, “Musanın Şəbehi”, “Muxtarın Şəbehi” və əsirlərin bu yerlərə qayıdışı “müqəddəs məzarlar”la vidalaşması təsvir olunurdu” [13].

Şəbehnamələrin müəllifləri, əsasən, anonimdir. Yalnız XVII-XVIII əsrlərdən başlayaraq bu kimi anonim müəllifi olan şəbeh mətnləri yazılı formada toplanmağa başlanmışdır. Azərbaycan ədəbiyyatının tarixindən bəlli olduğu kimi, bir sıra tanınmış şair, ədib və mərziyəxanlar şəbehnamələr yazmış, Kərbəla müsibətinə həsr olunan nümunələr yaratmışlar. Azərbaycanın dahi şairi, mütəfəkkir və filosofu M.Fizuli 1550-ci ildə “*Hədiqətüssüdə – Şəhidlər bağçası*” adlı şəbehnamələr toplusu ərsəyə gətirmişdir. Tarixi və bədii əhəmiyyət kəsb edən bu əsər on bir şəbehnamədən ibarətdir. A.Bakıxanovun “*Riyazül-Qüds*” (“Müqəddəs Bağçalar”) dastanında Kərbəla müsibətindən bəhs olunur. Maraqlıdır ki, vaxtı ilə Azərbaycanda oynanılan şəbeh tamaşalarında burada olan mətnlər istifadə edilirdi.

XIX əsrdə Xurşidbanu Natəvanın “Söylə Hüseynə, ey səbə, Kərbübəlayə gəlməsin”, Qasım bəy Zakirin “Dur ayağa, eyləmə xəb, oğul – Quru yerdə yatma, yaralısan”, Abbasqulu ağa Qüdsinin “Kərbəla, saxlagınən nəşi-Əliəkbərimini”, Mirzə Ələkbər Sabirin “Bəxdı çün Əkbərinin nizədə Leyla üzünə”, Seyyid Əzim Şirvaninin “Xeymələrə, əmməcan, ləşkəri-üdvən gəlir”, Molla Əlimühəmməd Fənanın “Haris, öldürmə bizi, rəhm qılıb Dəvərə bax” misraları ilə başlayan növhə və mərziyələr insanlar arasında çox sevilən nümunələrdən idi və əza məclislərində tez-tez səslənirdi. Eləcə də XIX əsrin şairəsi Mir Həməzə Nigarinin “Sülaleyi-tahirəyə can vermək – Miri Nigarinin səyadətidir” əsəri də yada salınmalıdır.

Qeyd edək ki, bəzi şairlər yalnız dini istiqamətdə ixtisaslaşmışdılar. Məsələn, Cənubi Azərbaycanda Əbülhəsən Raci, Hacı Rza Sərraf, Dilriş Ərdəbili, Molla Hüseyn Dəxil kimi sənətkarlar “İmam Hüseyn şairi” kimi xalq içində məşhurlaşmışlar. Bu ənənəni Şimali Azərbaycanda davam etdirən şairlərin ən tanınmışı Qumri Dərbəndi (“Kənz əl-məsaib”) sayılır.

1863-cü ildə Bakının Hövsan kəndində anadan olmuş Ağadadaş Munirinin (Ağadadaş Cəfərov) “Ənar qəsidəsi”, “Xəndək müharibəsi” qəsidəsi və s. misal çəke bilərik [14]. Onun “Ənar” qəsidəsindən olan misralar xüsusilə diqqəti çəkir:

Nagəhan gəldi Əli ibni-Əbutalib evə,
Evi öz nuri ilə eylədi çox nurani.
Gəldi xatuni-qiyamət yanına ol mövla,
Dindirib xoş dililə Fatimeyi-Zəhrani.....
Dedi, ey Fatimə, istə ki, nə istər ürəgin,
Hazıram etməyə hazır, o Hüseynin canı.
Söylədi, könlüm, əmoğli, ola gər, istər ənar,
Gərçi bu fəsildə yox olmağının imkani.
Könlümün istədiyi oldu, müyəssər gər ola,
Bəzlü ehsan elə, ey dini-mubin ərkani.
H.Cavid farsca qısa həcmli bir növhəsində yazırdı (tərcümə):
Kərbəla padşahının adını eşidən kəs
Dərhal o əza məclisinə matəm saxlar,
Matəm məclisində başına döyər.
Həmin məclisdə şah ilə gədə arasında fərq olmaz.
Ey ürək, sən bir an da bu müsibətdən qafil olma,
Cəza günündə onun şəfaətindən başqa heç bir mükafat yoxdur [4, s. 120].

Maraqlıdır ki, teatr tənqidçilərinin fikrincə, “Hüseyn Cavidin bütün səhnə əsərləri, əsas etibarilə, şəbeh teatrı ənənələrinə uyğun yazılıb... Mehdi Məmmədov Elçin Aslanovla (rəssam.:V.X) birlikdə hazırladığı “Xəyyam” (H.Cavid) dramı və “Leyli və Məcnun” (Ü.Hacıbəyli) musiqili dramının səhnə təcəssümündə böyük həvəslə şəbeh teatrının bir sıra prinsipial cəhətlərini çağdaş teatr səhnəsinə gətirməyə cəhd göstərmişdi. C.Cabbarlının şəbeh teatr ənənələrinin güclü təsiri altında yazdığı “Od gəlini” qəhrəmanlarının tələffüz tərz, deyək ki, mükəllimələrdəki “zıncırovlu ibarələr”, əslində, klassik şəbeh mətni və ifaçıların mükəllimələri tərzindədir...” [13].

Ötən əsrdə dini ədəbiyyatın olmadığı halda təkcə mərsiyə ədəbiyyatından insanlar qəhrəmanlığın, mətinliyin rəmzi olan İmam Hüseynin və onun tərəfdarları haqqında məlumat ala bilmişlər.

Qeyd edək ki, F.Şuşinskiyin “Azərbaycan xalq musiqiçiləri” kitabında XIX əsrin sonunda Şuşa şəhərinin musiqi mühitindən danışarkən burada 70-ə qədər sazəndənin fəaliyyət göstərməsindən və məşhur musiqişünas Xarrat Qulu Məhəmməd oğlu (1823-1883) tərəfindən məhərrəmlik təziyələrinin keçirilməsindən, həmçinin mərasimlərdən, mərsiyəxanlardan bəhs etmişdir. “El xanəndəsi Cabbar Qaryağdıoğlu 8 yaşında olarkən, Üzeyirbəy tək, Qarabağda keçirilən şəbehlərdə oğlanlar xorunda

iştirak etmiş, 12 yaşında “cənab Qasim”, 14 yaşında “Əliəsgər”in surətlərini ifa etmiş və demək olar ki, ömrünün yarısını Şəbeh teatrına həsr etmişdir” [13].

XX əsrin 30-40-cı illərindən qalmış nadir patefon vallarında “şəbeh danışiq tərz-i” qabarıq şəkildə özünü büruzə verir. Burada şəbeh tamaşalarında nə vaxtsa çıxış edən H.Ərəblinski, H.Sarabski, S.Ruhulla, A.M.Şərifzadə və digər tanınmış aktyorların oyun və danışiq tərzində bu ənənənin təsiri kifayət qədər hiss olunur. Əzadarlıq ilahi eşqini tərənnüm edir. Burada Allaha çağırış var, imama, peyğəmbərlərə çağırış, müraciət var. Dini musiqi nəinki əza məclislərində, eləcə də dərviş toylarında, əli süfrələrində səslənir. Burada mərsiyələr, növhə, qəsidələr oxunur. Əvvəlki zamanlarda dərviş toyları da çalğısız olardı, yəni dəmyə oxunardı (xalq terminologiyasında müşayiətsiz oxumaya deyilir). Əsl dindarlar tərəfindən əhli-beyt, Həzrəti Əli, Həzrəti Hüseynin və yaxınlarından söhbət açıb, qəsidə, hədis deyilirdisə burada musiqi bir bəzək kimi artıq bilinirdi. Dərviş toylarında Allahın və peyğəmbərlərin adı çəkilən yerdə zəngülə oxuma tərz-i yox idi. Əli süfrələri eyni ilə oxunur, burada da bir çox halda məclisləri dərvişlər aparardı. Burada dini musiqi, daha çox Həzrəti Əliyə həsr olunmuş qəsidələr səslənir, hədislər deyilirdi.

C.Qaryağdı xanəndə üçün növhə, mərsiyə oxumağı vacib bilirdi, çünki bunlar dəmyə oxunur və ritm tələb edirdi. Dəmyə oxumasında çalğı olmadığı üçün ritmi özün saxlamalısan. Bu səbəbdən o, hər ilin 2 ayını aşura vaxtı məsciddə oturub növhə, mərsiyə oxuyardı. Eləcə də xalq artisti Bülbül bir vaxtlar mərsiyəxanlıqla məşğul olmuşdu. Təbii ki, mərsiyə ədəbiyyatının inkişafı, əzadarlıq ənənəsi dünyəvi incəsənətdə özünü büruzə verməli idi. Vaxtilə Ü.Hacıbəyli məhz milli operanın yaranmasında şəbehlərin rolunu bəzi məqalələrində qeyd etmişdi. Oradan gələn bir sıra prinsiplərə nəzər yetirək. Belə ki, Ü.Hacıbəyli bu məsələyə toxunaraq “Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər” adlı məqaləsində qeyd etmişdir: “Bir para yerlərdə məhərrəm ayında “Aşura günü” qətl mərasimi əsnasında dəf və zurna dəxi çalınır ki, buna “tərs toy” deyirlər. Əlavə, eyni gündə “şəbeh” çıxarmaq məşhur bir vəqiədir. “Şəbeh” qərb əhlinin “oratoriya” dedikləri bir növ dini tamaşadır ki, Kərbəla vəqiəsindən götürülmüş hadisə (epizod)ların təşbeh və təsvirlərini göstərir. Burada iştirak edən şəxslər öz rollarını oratoriyada dəxi olduğu kimi, avazilə təğənni edib münasib muğam hərəkətləri göstərilir. 1907-ci sənədən bəri Azərbaycan türkləri arasında milli opera əmələ gəlməsinin birinci amillərindən birinin “şəbeh” olduğu şübhəsizdir. Filhəqiqə, Azərbaycan türk operalarının forması (şekli) Avropa operalarından əxz edilmişsə, iştirak edənlərinin üsuli-təğənnisi şəbehlərdən götürülmüşdür. Təfavüt bir bundadır ki, operalar şəbehdən daha artıq və daha geniş bir surətdə mövcud dəstgahlarımızdan istifadə edib səhnə tərtibatı və “orkestr” iste'malı ilə zahirdə Avropa operasına yavuuq bir şəkil alır” [3, s. 190-191].

Ü.Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun” musiqi dramının inkişafı lirik-epik planda baş verilir. Obrazların açılmasında, dramaturgiyanın inkişafında muğamlar başlıca rol oynayır. Bəstəkar 22-yə qədər muğam və şöbələrədən istifadə etmişdir ki, onlar öz obraz-emosional məzmunu ilə münasib vəziyyətə və personajlara uyğunlaşdırılmışdır. Şəbeh teatrının ənənələri bir sıra prinsiplərdə özünü büruzə verir.

Ümumiyyətlə şəbeh, təziyə mərasimlərinin süjetlərini tarixdən bildiyimiz kimi, nəinki Kərbala hadisələri, eləcə də sevgi, fədakarlıq və pisliyə qarşı mübarizə və s. qəhrəmanlıq hekayələri bir ortaq mövzu olaraq istifadə edilib. Bunların hamısını Fizulinin “Leyli və Məcnun” poemasında görürük. “Füzuli qəhrəmanı hiss adamıdır. O, dünyaya göz açdığı ilk anlardan həyatla qarşı-qarşıya durur, gələcəkdə keçirəcəyi faciəli günləri üçün ağlayır. Elə ilk günlərdən Füzuli qəhrəmanı ictimai mühitlə uyğunlaşa bilmir, onun həssas daxili aləmi belə həyat tərzilə təzadda olur. Füzuli poemasında atalar ilə oğullar, yeni nəsillərlə köhnə cəmiyyət arasında təzad Nizaminin əsərinə nisbətən daha qabarıq verilmişdir. Füzuli sələfinə nisbətən həmin təzadı ailə daxilinə keçirib daha da dərinləşdirmiş və ona daha ciddi xarakter vermişdir” [1, s. 131]. Bəziləri bu poemada, yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, oğullar və atalar arasında olan problemini, digərləri isə Fizuli fəlsəfəsinin dərin qatlarına vararaq ali, ilahi varlığa insanın heç zaman qovuşmamağını və bunun nəticəsində ağlar qalması məsələsini görürlər.

Bundan başqa, vaxtı ilə şəbeh tamaşasında olduğu kimi, “Leyli və Məcnun”da da proloqda və epiloqda xordan istifadə olunur (“Şəbi-hicran” xoru). Bidiyimiz kimi, şəbeh tamaşalarında, həm də “uçar məxluqlara, məsələn, başları qırmızı boyanmış diri göyərçinlərə geniş yer verilirdi. Rəvayətə görə İmam Hüseynin ölüm xəbərini də, guya həmin göyərçinlər çatdırmışlar. Bəlli olur ki, sonralar “Leyli və Məcnun” tamaşasında dəli-divanə olub sərsəri tək çölü-biyabana düşdüyü zaman Məcnunun (H.Sarabski) ətrafında və başındakı parıkdə diri göyərçin çırpınırmış. Bu da açıq-aşkar şəbeh ənənəsinin təsiri və davamıdır” [13].

Ü.Hacıbəyli muğamlardan başqa “Leyli və Məcnun” operasında ağı və mərsiyələrdən istifadə etmişdir. Ağılar kuplet formasındadır, mərsiyələrdə nəqarət təkrarlana və təkrarlanmayada da bilər. Ağılarda bir şöbənin, məqamın içində inkişaf olursa, mərsiyələrdə tonallıq dəyişir, şöbədən-şöbəyə və əsas məqama keçid baş verir. İndiki təcrübədə olan Dərviş toylarında mərsiyə və növhələr bir çox halda qrup şəklində (3, 4 və daha çox iştirakçı ola bilər) ifa olunur. Belə ki, solist tərəfindən əsas fikir deyilib və növbəti bəndlərdə inkişaf olunursa, “xor” isə (vaqirə - digər iştirakçılar) ilk əsas bəndləri solistə fasilə vermək üçün təkrar-təkrar vaxtaşırı səsləndirir. Bununla sanki mahnılara xas olan bənd və nəqarət prinsipi özünü büruzə verir.

Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, operada ağılardan da istifadə edilmişdir. Bununla bağlı maraqlı məlumatları muğam tədqiqatçısı Mahmud Salah vermişdir. Qeyd edək ki, onun nənəsi və ulu nənəsi vaxtilə mərsiyəxanlıq ediblər və bu sənətin sirlərinə dərinləndən bələd olublar. Belə ki, onun söylədiyinə görə “Ah eylədi, sərvə Xuramanın üçündür” sözləri ilə keçən Leyli ilə Məcnunun dueti ağı melodiyası üstündədir. Bu nümunə müəyyən ritm üzərində olsa da, burada nisbi sərbəstlik var. Melodiyada kədər göstərilir, ağı olunur, müəyyən emosional durum gözlənilir, qüssəli hiss ifadə olunur. Duetin sözlərində də məşuqların bir-biri üçün ağlamasından bəhs edilir: “...qan ağladığım, qönçeyi xəndanın üçündür...”. Bugünkü ifaçılar bu ağı mahnı kimi oxuyurlar, onun mahiyyətinə varmırlar.

Nümunə 1

LEYLİ VƏ MƏCNUNUN DUETİ

2

ДУЭТ ЛЕЙЛИ И МЕДЖНУНА

Moderato

Ah ey - lə - di - yim sər - vi - xu - ra -
 - ma - nın ü - cün - dūr. ah, ey - lə - di - yim
 sər - vi - xu - ra - ma - nın ü - cün - dūr. Qan
 28 ağ - la - di - ğım qön - çe - yi xən da - nın ü - dün -

“Bax görün bu azğınlar, dərstdən qaçıb nə edirlər” sözləri ilə keçən qız və oğlanların xoru da deyilənə görə, nə vaxtsa ağı olub, sonralar isə bəstəkar “Evləri var xana-xana” mahnısı kimi tanınan nümunədən istifadə edib. Ü.Hacıbəyli ağıda olduğu kimi, onun ilk periodunu verib. Sonradan bu nümunə mahnı kimi oxunanda el nəğməkarları tərəfindən bura nəqarət qoşulub.

Nümunə 2

32
 s. bax! На - gah, ol -
 t. Эй! Коль дой - дут
 - sa a - ta - nız iş - dən a - gah.
 слу - ки к от - цам быть в бе - де вам!
 Hey - lər - siz ə - gər, siz ə - gər, siz ə - gər, ver - sə sə -
 Шко - лу бро - сить срам, стыд и срам, стыд и срам, быть в бе - де
 t.

Operada olan mərsiyə nümunələri də maraq doğurur. Belə ki, I pərdədən “Du-run gedək evimizə” triosu mərsiyə olub.

Nümunə 3

TRIO (Məcnunun atası,
Məcnunun anası və Məcnun)

4

ТРИО (отец Меджнуна,
мать Меджнуна и Меджнун)

40 Allegro

MƏCNUNUN ANASI
МАТЬ МЕДЖНУНА

MƏCNUN
МЕДЖНУН

MƏCNUNUN ATASI
ОТЕЦ МЕДЖНУНА

Du - run ge-dək
Встань - те о - ба,

40 Allegro

f *mf*

Du - run ge-dək

e - vi - mi - zə. Du - run ge-dək e - vi - mi - zə.
встань - те пой - дем. Ду - мать до - ма Бу - дем о том.

e - vi - mi - zə. Du - run ge-dək e - vi - mi - zə.

Qey - sim, Qey - sim!
Гейс - мой, Гейс - мой!
A - ta, a - na
O - тец и мать!

Burada görkəmli şair, mərsiyə ədəbiyyatının inkişafında böyük xidmətləri olmuş Abülhəsən Racinin “Ya Əli Əkbər” (Həzrəti Əkbərin anasının ona olan vəsiyyəti) misraları ilə oxunan mərsiyələr də yada düşür.

Nümunə 4

“Ya Əli Əkbər” mərsiyəsi

İfa mərasim məclisindən götürülüb,

audio yazı Mahmud Salahın, not yazısı Vəfa Xanbəyovanın

Andante

Ya ə-li ək - bər O ə-li ək - bər. Qə-rib a-nam ney - lər
O ə-li ək - bər Gör Sa-lam qa - rə O ə-li ək - bər
Yox-du tab ey - lə O ə-li ək - bər Ay o-ğul ça - rə
O ə-li ək - bər Ney-nim, ney-nim, ə-li ək - bər Gü-li ək - bər
De-dim o - ğul tu - ta - ram öm-rüm a - xır - da ə - lin - den
Ə - yer bil - səy-dim a - lar - dım sə - ni Şüm - rü-dün ə - lin - den.

Mərsiyənin sözləri:

Xor (vaqirə): Ya Əli Əkbər, o Əli Əkbər

Solo: Qərib anam neylər

Xor (vaqirə): O Əli Əkbər,

Solo: Gör Salam qarə

Xor (vaqirə): O Əli Əkbər

Solo: Yoxdur təb eylə

Xor (vaqirə): O Əli Əkbər

Solo: Ay oğul çarə

Xor (vaqirə): O Əli Əkbər

Solo: Neynim, neynim, Əli Əkbər,

Güli Əkbər

Dedim, oğul tutaram ömrümün axırında əlindən

Əyər bilsəydim alardım səni Şümrüdün əlindən

Kərbalaya gəlməzidim

Ayrılmazdım gülümdən

Xor (vaqirə): O Əli Əkbər

Solo: Yoxdur pənahım

Xor (vaqirə): O Əli Əkbər

Solo: Axır ömrümdə

Xor (vaqirə): Ya Əli Əkbər, o Əli Əkbər

Xor (vaqirə): Ya Əli Əkbər, o Əli Əkbər....

Operanın II pərdəsinin ikinci şəklinə də nəzər yetirək. Burada ərəblərin oxuduğu “Vermə, verə” xoru da mərsiyə melodiyasıdır.

Nümunə 5

XOR "VERMƏ, VERMƏ"

6

XOR "O HET, O HET"

Moderato

ƏRƏBLƏR
ARABİY

Ver - mə, O, het! ver - mə, O, het!

Ə - bül Qəy - sin oğ - lu - na is - tə - sə gər,
Ес - ли ты не хо - чешь бед, дай та - кой e -

Operanın IV pərdəsində (IV şəkil) “Allahın bəndələri...” sözləri ilə səslənən xor səhnəsində Məcnunun atasının monoloqu keçir.

Nümunə 6

132 MƏCNUNUN ATASI
ОТЕЦ МЕДЖНУНА

Al - la - hın bən - de - lə - ri, bu mə - nim fər - zən - dim
Слу - шай - те, лю - ди божь - и, э - то мой не - счаст - ный

M. A.
O. M.
- dir. Еş - qi - dir bu - nun
сын. Страсть серд - це сы - на

M. A.
O. M.
dər - di, o - lub bir qi - za a - şıq, o - lub
гло - жет вот при - чи - на всех при - чин, вот при -

Bu nümunə Mahmud Salahın xatirələrinə görə mərsiyə olsa da, vaxtilə onu bir təsnif kimi xanəndələrimiz Məşədi Məmməd Fərzəliyev, Keçəçioğlu Məhəmməd ifa ediblər. Qeyd edək ki, həmin ifalar qrammofon vallarına da yazılmışdır. 1906-cı ilin qrammofon valında Məcid Behbudovun ifasında bunu eşitmək olar (“Rast”ın “Əraq” şöbəsi və “Allahın bəndələri...” təsnifi).

Nümunə 7

“Allahın bəndələri...” təsnifi

Nota alanı V.Xanbəyova

Al-la-hın bən-də - lə - ri bu mə- nim fər-zən- dim- dir.

Al-la-hın bən-də - lə - ri bu mə- nim fər zən-dim - dir. Eşq i - di bu-nun

dər - di o-lub bir qı-za a - şiq. o-lub bir qı-za a - şiq. Bu-du

Ley-li - yə a - şiq vay vay Mən tə-bi-bə get

dim söy - lə - dim. Dər-di eş - qə ə - lac is - tə -

dim. Min cü - rə də - va ver - di kar et - mə-di.

Təəccüblü deyil ki, eyni mahnı, təsniflər və s. toyda oxunanda ayrı cür qəbul olunurdular, məhərrəmlik ayında əzadərliq vaxtı (bəzən də sözləri dəyişəndə) həmin nümunələr oxunanda mərsiyə, növhə, ağı kimi qəbul edilirdi. Burada Ü.Hacıbəylinin bununla bağlı qeydlərində “Aşura günü” qətl mərasimində səslənən musiqiyə “tərs toy” deməsi yerinə düşür.

Məcnunun oxuduğu “Leyli, ey bivəfa Leyli” sözləri ilə olan şikayəti ah-nalə ilə, ağlar hisslərlə dolğundur. Əslində bu nümunə vaxtilə C.Qaryağdı tərəfindən 2/4 ölçüsü ilə oxuduğu “Arazbarı”nın köhnə variantından sitatdır.

Nümunə 8

MƏCNUN

МЕДЖНУН

Ley - li, ey bi - və - fa Ley - li,

Son pərdədə (V pərdə) verilən “Arazbarı” isə onun ikinci, $\frac{3}{4}$ ölçüdə olan variantıdır. Biz Seyid Şuşinskinin və bir çox xanəndələrimizin ifasında məhz ikinci variantı eşitmişik.

Nümunə 9

Allegro moderato



III pərdədə (III şəkil) də maraqlı nümunə qeyd oluna bilər. “Məcnun, Məcnun” xorunda Leylinin “Allah, bu nə sitəm, bu nə zülm” və Məcnunun cavabı mərsiyə nümunəsi kimi baxıla bilər.

Nümunə 10

2. LEYL ЛЕЙЛИ / 115 *Meno*

Al - lah, bu nə si - tem, bu nə zü - lüm.
Бо - же, я в не - счастъ - е, я в раз - лу - ке,

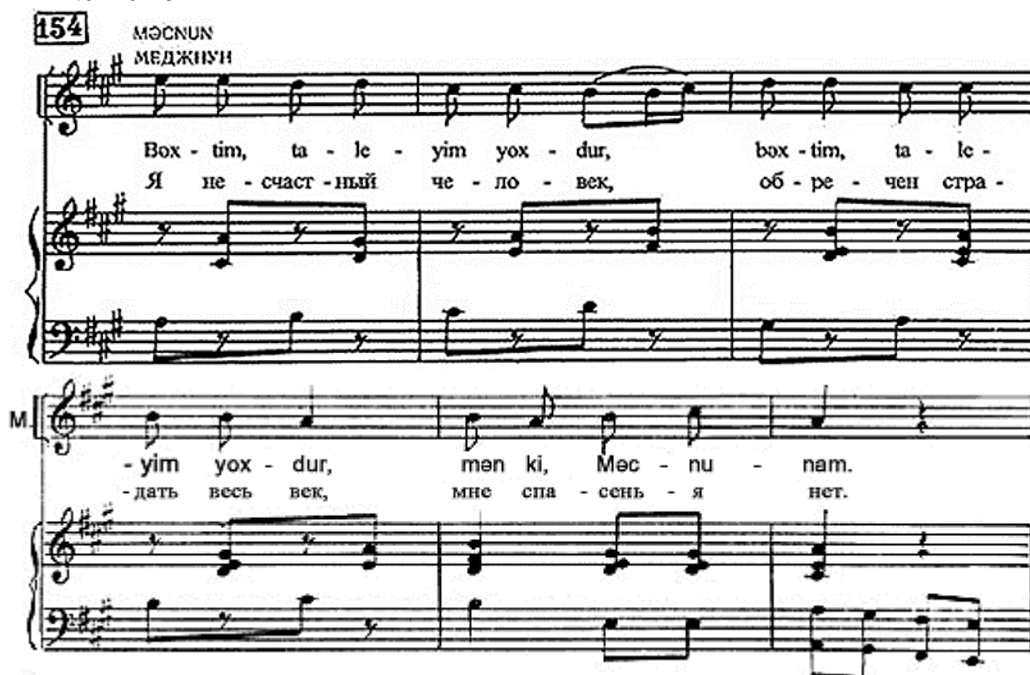
116 MƏCNUN МƏДЖНУН

Bes sə - nin və - fan bu i - miş Ley - li,
Лю - бят раз - ве так? Где тво - я клят - ва

Eləcə də IV pərdədən “Bəxtim, taleyim yoxdur” sözləri ilə keçən nümunə maraqlıdır ki, bu da üslubuna görə ağıni xatırladır.

Nümunə 11

154 MƏCNUN
МЕДЖИУН



Bəx - tim, ta - le - yim yox - dur, bəx - tim, ta - le -
Я не - счаст - ный че - ло - век, об - ре - чен стра -
- yim yox - dur, mən ki, Məc - nu - nam.
- дать весь век, мне спа - сень - я нет.

“Leyli və Məcnun” operasının hədsiz dəyərini vurğulayaraq burada olan hər bir musiqi nömrəsinin əhəmiyyətini qeyd etmək istərdik. Bu əsər Azərbaycan xalqının zəngin musiqi mədəniyyətinə, milli incəsənətinə böyük hörmət nümunəsidir, eyni zamanda o, 100 ildən artıq səhnədə yaşayaraq ifaçılıq, aktyorluq sənətinin parlaq salnaməsini təşkil edir. Bu əsərdə həmçinin ağı, mərsiyə və s. nadir rast gəlin musiqi nümunələrinin olması onun bədii dəyərini artırır və etnoqrafik tədqiqat üçün dəyərli informasiya mənbəyinə çevirir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Cahanı Qasım H. Azərbaycan ədəbiyyatında Nizami ənənələri. B.: Elm, 1979, 176 s.
2. Çəmənəminli Y.V. Şəbihgərdanlıq // “Maarif və mədəniyyət” jurnalı. № 7-8, Bakı, 1927, s. 44-45.
3. Hacıbəyov Ü.Ə. Seçilmiş əsərləri. B.: Yazıçı, 1985, 683 s.
4. Hüseyn Cavid. Əsərləri (I cild). B.: Lider nəşriyyat, 2005, 256 s.
5. Hüseyn S.B. Azərbaycan mərsiyə ədəbiyyatı və Əbülhəsən Racinin poetik dünyası. B.: Ekoprint, 2016, 200 s.
6. İslam coğrafiyasında və Azərbaycanda xalq oyunları və meydan tamaşaları. Beynəlxalq Elmi Konfransın materialları. Bakı, Elm və təhsil, 2016, 328 s. URL:<http://intangible.az/front/az/downloadExampleLibrary/4222>
7. Sarabski H.M. Köhnə Bakı. B.: Şərq-Qərb, 2006, 144 s.
8. Şuşinski F.M. Azərbaycan xalq musiqiçiləri. B.: Yazıçı, 1985, 478 s.

Xarici dillərdə

9. Alizadeh, Farideh; Hashim, Mohd Nasir. Ta'ziyeh-influenced Theate. CreateSpace Independent Publishing Platform, 28 Dec 2015 - 84 pages ISBN: 978-1519731791 URL: https://www.academia.edu/20025940/Taziyeh-influenced_Theatre
10. Willem Floor "The History of Theater in Iran - Persian Art and Culture". Mage Publishers. Retrieved 2019-10-05. June 2005 ISBN No0-934211-29-9
11. Путинцева Т.А. Тысяча и одна ночь арабского театра. М.: Наука, 1977, 312 с.
- Saytoqrafiya:**
12. Babayeva Ə.A. Muğam və İslam dini mərasim sisteminin terminoloji əlaqələri URL: <http://www.mugam.az/files/pdf/4.pdf>
13. Elçin Muxtar Elxan. Şəbih epik teatrımız. URL: <http://azteatr.musigi-dunya.az/meqaleler/sebeh-teatri.pdf>
14. Mirzə Ağadadaş Muniri. "Anar qəsidəsi" URL: <http://genderi.org/mirze-agadadas-muniri.html?page=12>
15. Peter Chelkowski "Time Out of Memory: Ta'ziyeh, the Total Drama" URL: <https://asiasociety.org/time-out-memory-taziyeh-total-drama>
16. Ta'zieh URL: https://www.accu.or.jp/ich/en/arts/A_IRN8.html

Вафа ХАНБЕКОВА

Доцент АНК,

доктор философии по искусствоведению

**АЗЕРБАЙДЖАНСКИЕ МИСТЕРИИ «ШАБЕХ»
И ПЕРВАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ ОПЕРА**

Резюме: Статья посвящена истории, особенностям Азербайджанских мистерий «Шабех». Также раскрывается претворение принципов мистерий «Шабех» в первой национальной опере «Лейли и Меджнун» У.Гаджибейли, перечисляются мугамы, траурные плачи – аги, марсия. Обосновывается мысль о том, что разгадка феномена этой оперы связана с изучением древней истории «шабехов».

Ключевые слова: опера «Лейли и Меджнун», мистерии «Шабех», траурные плачи-аги, марсия, траур, У.Гаджибейли, тазияхан, наkkalи, пардахдар, тесниф, ханенде

Vafa KHANBAYOVA

Ph.D, Associate professor of ANC

AZERBAIJANI MYSTERIES "SHABEKH" AND THE FIRST NATIONAL OPERA

Summary: The article is devoted to the history and features of the Azerbaijani mysteries "Shabekh". It also reveals the implementation of the principles of the mysteries "Shabekh" in the first national opera "Leyli and Majnun" by U.Hajibeyli, lists the mughams, mourning lamentations - aqi, marsia. The idea that the solution to the phenomenon of this opera is connected with the study of the ancient history of the "Shabekhs" is substantiated.

Keywords: opera "Leyli and Majnun", mysteries "shabekh", mourning lamenters aqi, marsiya, U.Hajibeyli, taziyaahan, nakkali, pardahdar, tesnif, khanende.

Rəyçilər: fəlsəfə elmləri doktoru, professor Gülnaz Abdullazadə
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Zemfira Qafarova

Sahib PAŞAZADƏ

AMK-nın dosenti və dissertantı
Elmi məsləhətçi: Fəxrəddin Baxşəliyev
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7
E-mail: sptar1980@mail.ru

AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ TAR ÜÇÜN BİRHİSSƏLİ PROQRAMLİ ƏSƏRLƏRİ

***Xülasə:** Məqalədə Azərbaycan musiqi mədəniyyətində tar alətinin rolu haqqında məlumat verilir. Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında tar üçün birhissəli proqramlı əsərlər nəzərdən keçirilir. Müəllif tar üçün birhissəli proqramlı əsərləri ifaçılıq tərkibinə görə, onları bir tərəfdən solo tar və müşayiət (fortepiano və ya kamera ansambli ilə) üçün əsərlər, digər tərəfdən ansambl və ya orkestrin tərkibində tardan istifadə olunan əsərlər kimi qruplara ayırır. Məqalədə xüsusilə son illərdə yaranmış tar üçün birhissəli proqramlı əsərlər və onların ifaçılıq xüsusiyyətləri işıqlandırılır.*

***Açar sözlər:** tar, muğam, bəstəkar, ifaçılıq, birhissəli proqramlı əsərlər*

Azərbaycan tar ifaçılığı sənətində konsert və tədris proqramlarının əsasını muğamlar və bəstəkar əsərləri təşkil edir. Muğam sənəti görkəmli muğam ustalarının yaradıcılıq məhsulu kimi musiqi mədəniyyətimizin bünövrəsidir. Muğamın özünəməxsus janrları formalaşmışdır. Musiqişünas-alim Ramiz Zöhrabov bu haqda belə yazmışdır: “Milli musiqi irsimizdə geniş inkişaf etmiş muğam sənəti hazırda musiqili-poetik incəsənətin əsas sahəsi kimi üç növdə təşəkkül tapmışdır: muğam dəstgahlar, kiçik həcmli muğamlar, zərbi muğamlar” [5, s. 42]. Bununla yanaşı, təsniflər və rənglər də muğama aid janrlardır. Bu janrların hər birinin yaradılmasında və ifa olunmasında tarzənlərin böyük rolu vardır. Buna görə də bunlar tar ifaçılarının muğam üzrə tədris proqramlarının əsasını təşkil edir.

Digər tərəfdən, tarda notla tədrisdə bəstəkar əsərlərinin ifası da mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Məlumdur ki, 1920-1930-cu illərdə Ü.Hacıbəylinin məqsədyönlü fəaliyyəti nəticəsində tar və digər xalq çalğı alətlərinin not sisteminə salınması tar ifaçılığında yeni mərhələ oldu. Xalq çalğı alətləri orkestrinin yaranması ilə Azərbaycan musiqisində bəstəkar yaradıcılığının bu sahəyə diqqətini artırdı. Tar milli musiqi aləti olaraq həm Avropa alətləri ilə ansamblı, həm də simfonik orkestrin tərkibində bərabərhüquqlu üzv kimi istifadə olunmağa başladı ki, məhz bu faktor tar üzrə not repertuarı formalaşmasına təkan verdi. Tədqiqatçı alim Afət Novruzov bu barədə belə yazır: “Not ifaçılığı isə tarda ilk addım olduğuna görə sözsüz ki, tədrisdə dərs vəsaiti kimi xarici ölkələrin bəstəkar əsərləri və müxtəlif musiqi dərsliklərindən istifadə etmək zərurətini yaradırdı. Bunları nəzərə alaraq, Ü.Hacıbəyov 1925-ci il mayın 9-da o dövrün tələbinə uyğun şəkildə tar ixtisası üzrə not və muğam proqramını tərtib

etmişdir. Tar ixtisasının not üzrə proqramında Ü.Hacıbəyov öz əsərləri ilə yanaşı xarici ölkə müəlliflərinin münasib əsərlərindən də istifadə etmişdir” [2, s. 14].

Tarın not üzrə çalğısı üçün həm Azərbaycan və xarici ölkə bəstəkarlarının əsərlərinin işləmələri və köçürmələri meydana gəldi, həm də tədricən tar üçün orijinal əsərlər yarandı. Ü.Hacıbəylinin yaratdığı əsərlərdən “Cəngi” pyesini xüsusi qeyd etmək lazımdır. Bu əsər xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazılaraq sonradan fortepiano pyesi kimi işlənilmişdir. Eyni zamanda həmin pyes tar və fortepiano üçün işlənilərək tarzənlərin repertuarına daxil olmuşdur. Ənənəvi milli rəqs musiqi nümunəsi olan “Cəngi” Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığına instrumental şəkildə daxil olaraq solo, ansambl və orkestr üçün “Cəngi” adlı pyeslərin yaranması üçün bir örnək oldu. Bu qəbildən olan əsərlərdən Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operasından “Cəngi” rəqsini, Səid Rüstəmovun xalq çalğı alətləri orkestri üçün “Cəngi”, Aqşın Əlizadənin kamera orkestri üçün “Cəngi”pyeslərini qeyd edə bilərik. Eyni zamanda, Ü.Hacıbəylinin “Cəngi” pyesinin ifaçılıq təcrübəsində geniş yayılması xüsusi olaraq müxtəlif bəstəkarlar tərəfindən tar üçün virtuoz xarakterli pyeslərin yaradılmasına təkan verdi.

Tar aləti üzrə repertuarın formalaşmasında Səid Rüstəmovun, Adil Gəray Məmmədbəylinin, Süleyman Ələsgərovun və digər bəstəkarların böyük rolu olmuşdur. 1950-ci illərdə Hacı Xanməmmədov tərəfindən ilk dəfə olaraq tar və simfonik orkestr üçün Konsertin yaranması musiqimizdə bu janrın inkişafının başlanğıcını qoydu. Bir çox Azərbaycan bəstəkarlarının – Səid Rüstəmovun, Süleyman Ələsgərovun, Cahangir Cahangirovun, Zakir Bağirovun, Nəriman Məmmədovun, Tofiq Bakıxanovun və başqalarının yaratdıqları tar konsertləri tar ifaçılığında yeni səhifə açaraq not ədəbiyyatını zənginləşdirmişdir.

Göründüyü kimi, tar üzrə konsert və tədris repertuarında bəstəkar yaradıcılığının birhissəli pyeslərdən iri həcmli konsertlərə qədər rəngarəng janrları öz əksini tapmışdır. Bunlardan müxtəlif həcmli birhissəli proqramlı pyeslərə diqqət yetirək. Bu istiqamətdə tanınmış tarzən-pedaqoq və bəstəkar Adil Gəray Məmmədbəylinin tar üçün “Bağcakürd”, “Səfikürd”, “Şahnazsayağı”, “Qaytağı”, “Gülüstan” əsərləri mühüm əhəmiyyətə malikdir. S.Ələsgərovun tar üçün “Daimi hərəkət”, “Tarantella” əsərləri də tarzənlərin konsert və tədris repertuarını zənginləşdirmişdir.

Tar üçün yazılmış birhissəli proqramlı pyesləri iki yerə bölmək olar: 1) solo tar və müşayiət üçün (forteplano və ya kamera ansamblı ilə), 2) kamera ansamblının tərkibində tardan istifadə olunması ilə bağlı əsərlər.

Birinci qrup pyeslərdən danışarkən ilk növbədə A.Məmmədbəylinin və S.Ələsgərovun yuxarıda adları çəkilən əsərlərini qeyd etməliyik. Bundan əlavə son illərdə solo tar və müşayiət üçün bir çox əsərlər yaranmışdır. Bunların sırasında Vasif Allahverdiyevin “Qarabağ haqqında ballada” və ya “Qarabağnamə” solo tar üçün (müşayiətsiz) əsəri demək olar ki, Azərbaycan musiqisində solo tar üçün yeganə əsərdir. Tar və ansambl üçün yazılmış pyeslər üstünlük təşkil edir. Sevdə İbrahimovanın tar və orkestr üçün “Xatirə” poeması, “Qurbansız qalan tarım”, Həsən Rzayevin “Rəqs-Tokkata”, Məmmədəğa Umudovun tar üçün “Konsert pyesi”, Sərdar Fərəcovun “Rondoletto”, Adilə Yusifovanın tar üçün “Meh gətirdi” pyesi, Yaşar Xəlilovun “Sözsüz mahnı”, Aliyə

Məmmədovanın “Hümayun” tar və kamera orkestri üçün əsəri, Ceyhun Allahverdiyevin “Skertso”, Sevinc Əliyevanın tar üçün “Konsert pyesi”, Novruz Aydəmirinin “Ballada”, Həmid Vəkilovun tar üçün “Şıdırğı”, “Çılğın rəqs” pyesləri bu qəbildəndir.

Tar üçün yazılmış proqramlı pyeslərin əksəriyyəti rəqs xarakterlidir ki, bu da onların virtuoz konsert pyesləri kimi nəzərdə tutulmasından irəli gəlir. Bunlar müxtəlif adlı pyeslər olub proqramlı adları rəqs adları ilə bağlıdır və ya sadəcə “Konsert” pyesi kimi adlandırılır. Proqramlı əsərlərdə isə rəqs janrları ilə bağlı pyeslərdə həm milli, həm də Avropa musiqisi ilə bağlılıqda özünü göstərir. Məsələn, A.Məmmədbəylinin tar üçün “Bağcakürd”, “Səfikürd”, “Qaytağı”, “Gülüstan” əsərlərində milli rəqslərlə bağlılıq özünü göstərir. Əsərlərin musiqi məzmunu xalq rəqslərinin əsas üslub xüsusiyyətlərini, musiqi dilinə xas olan cəhətləri əks etdirir. Həmid Vəkilovun tar üçün “Şıdırğı” və “Çılğın rəqs” adlanan iki pyesi də milli xalq rəqslərinin uyğun xarakter musiqi məzmununa malikdir. S.Ələsgərovun “Tarantella”, Həsən Rzayevin “Rəqs-Tokkata”, Sərdar Fərəcovun “Rondoletto”, Yaşar Xəlilovun “Sözsüz mahnı”, Ceyhun Allahverdiyevin “Skertso”, Novruz Aydəmirinin “Ballada” əsərləri Avropa musiqi janrları ilə bağlıdır. Əsasən tar və fortepiano üçün yazılmış bu əsərlərin musiqi və ifaçılıq xüsusiyyətlərində janr baxımından fərqlilik özünü göstərir və həmin əsərlər musiqi üslubuna görə özündə milli və klassik musiqinin qovuşdurulmasına əsaslanır və tar alətinin ifaçılıq imkanlarının genişləndirilməsinə xidmət edir. M.Umudovun “Konsert pyesi”, S.Əliyevanın tar üçün “Konsert pyesi” adlı əsərləri də bu qəbildən olub tarın texniki və bədii imkanlarının qovuşdurulması və virtuoz imkanlarının nümayişi baxımından diqqətəlayiqdir.

Məsələn, Həsən Rzayevin “Rəqs-Tokkata” əsəri tarın coşqun ritmik başlanğıcı melodik inkişafa təkan verərək, pyesin xarakterini ilk xanələrdən təcəssüm etdirir (Nümunə № 1).

Nümunə № 1

RƏQS - TOKKATA

Allegro vivace ($\text{♩} = 76$) Tarzən Ramiz Quliyevə həsr olunur

The musical score is written for piano (p) and tar (ff). The piano part has a melodic line with a 'simile' marking. The tar part has a rhythmic line with a 'ff' marking.

Bəstəkar tar partiyasındakı triollarla intensiv hərəkəti fortepiano üçün dəqiq akkordları ilə tənzimləyərək, tokkatonun ritmik özəyini önə çəkir. Bu pyes ifaçılıq baxımından virtuoz xarakterli pyesdir.

Ümumiyyətlə, tar və fortepiano üçün ansambl pyeslərində bəstəkarlar tar alətinin texniki ifaçılıq imkanlarını açmağa çalışaraq, əsasən virtuoz xarakterli pyeslər yaratmışlar.

İkinci qrupa aid etdiyimiz əsərlərdən Fərəc Qarayevin “Xütbə, muğam və surə”, “Babil qülləsi (2002), Firəngiz Əlizadənin tar və kamera orkestri üçün “İlgım” (1998), Cavanşir Quliyevin “Bayatı” (2004), Aleksandr Çaykovskinin “Xocalı rekviyemi”, Firudin Allahverdinin “Sıralama” əsəri, Rüşət Xəlilovun “Sükutdan yaranan təzadlar” və s. qeyd edə bilərik. Bu əsərlərin ifaçılıq tərkibi müxtəlifdir və orkestrin tərkibinə tar alətinin daxil edilməsini nəzərdə tutur.

Tar üçün birhissəli proqramlı əsərlərdə muğamdan istifadə mühüm cəhət kimi özünü göstərir. Muğam bir sıra əsərlərin proqramında, yəni başlığında öz əksini tapmışdır. Məsələn, A.Gərayın “Şahnazsayağı”, Aliyə Məmmədovanın “Hümayun”, F.Qarayevin “Xütbə, muğam və surə” əsərləri bu qəbildəndir. Bu əsərlər bəstəkarların muğama fərdi yaradıcılıq münasibətindən və muğamdan istifadə məsələsi ilə bağlı yeni yollar axtarmasından irəli gəlir. Bu əsərlərdə muğam əsas üslub xüsusiyyəti kimi çıxış edərək musiqi dilinin mühüm amili kimi diqqətəlayiqdir. Bəstəkar yaradıcılığında muğamdan istifadə məsələsinə dair Ü.Hacıbəyli “Musiqidə xalqilik” məqaləsində belə yazmışdır: “Azərbaycan musiqisini öyrəndikdə, ondan istifadə etdikdə muğam sisteminə, Azərbaycan musiqisində olan və çox böyük rol oynayan canlı muğamlara xüsusi diqqət verilməlidir. Çalışmaq lazımdır ki, bu muğamlar öz sərbəst əhəmiyyətlərini itirməsinlər. ...Biz Azərbaycanda muğam musiqisini intensiv şəkildə işləməklə muğam sənətini yüksək səviyyəyə qaldıra bilərik” [1, s. 403].

A.Gərayın və A.Məmmədovanın əsərlərinin adı konkret muğam adları ilə bağlı olub həmin muğamların melodik məzmununun tar alətində təcəssümünə əsaslanır. F.Qarayevin “Xütbə, muğam və surə” əsərində isə tar alətində muğamın səsləndirilməsi konkret adla bağlanmasa da, burada tarda muğam çalınması əsərin ümumi konsepsiyasından irəli gəlir. A.Gərayın əsəri tar və fortepiano üçün, A.Məmmədovanınkı tar və kamera orkestri üçün bəstələnmişdir, F.Qarayevin əsərində isə simfonik orkestrinin tərkibinə tar və maqnit yazısı daxil edilmişdir. Göründüyü kimi, bu əsərlərin ifaçılıq tərkibində tarın Avropa alətlərinin müşayiəti fonunda muğam ifa etməsi musiqi dilinə rəngarənglik gətirmişdir.

Nümunə üçün Aliyə Məmmədovanın “Hümayun” əsərində tar alətinin partiyasını muğam gəzişmələri üzərində quraraq, əsas mövzunun ənənəvi ifadə tərzinə üstünlük vermişdir (Nümunə № 2).

Nümunə № 2

57

58

59

60

61

Fərəc Qarayevin “Xütbə, muğam və surə” əsərində isə tar partiyasında improvizasiyalı gəzişmələrdən sonra “Şüştər” muğamının səslənməsi daxil edilir (Nümunə № 3).

Nümunə № 3

Moderato tristemente, quasi improvvisando (♩ = ca 76)

(trem.)

mp

sf *semre*

(stac.)

mf

p

mp

p poss.

Şüştər

A

Tar üçün yazılmış birhissəli proqramlı əsərlərin digər qismində muğam adları ilə bağlılıq olmasa da musiqi dilində muğamvarilik aparıcı əhəmiyyət kəsb edir. Bunlardan V.Allahverdiyevin “Qarabağ balladası”, Sevdə İbrahimovanın tar və orkestr üçün “Xatirə” poeması, Firudin Allahverdinin “Sıralama” və s. qeyd oluna bilər.

V.Allahverdiyevin “Qarabağ balladası” əsərinin məziyyətlərindən danışarkən tədqiqatçı tarzən A.Novruzovun fikirlərinə istinad etmək istəyirik. O, əsəri xarakterizə edib birhissəli kompozisiyanın forma quruluşunu rondo-sonata kimi təyin edərək müəllifin formaya sərbəst yanaşma əlamətlərinə diqqəti yönəldir və belə yazır: “Burada Avropa musiqi forması kontekstində əsərin kompozisiya təfsiri muğamın inkişaf prinsipləri ilə üzvi surətdə əlaqələndirilmişdir” [3, s. 82].

V.Allahverdiyevin “Qarabağ balladası” ifaçılıq baxımından yeni cəhətlərlə zəngindir. Belə ki, müəllif tarın ifaçılıq imkanlarından geniş və rəngarəng surətdə istifadə edərək simlərdən melodik, harmonik və polifonik ifa xüsusiyyətlərini qabarıq nümayiş etdirib. Əsərin muğama əsaslanması onun musiqi məzmununda özünü büruzə verir. Bəstəkar muğamların melodik xüsusiyyətlərinə əsaslanaraq onların intonasiya xüsusiyyətlərini yaratdığı melodiyalarda təcəssüm etdirib. Əsərin əsas məziyyətlərindən biri kimi tar partiyasında iki not sətrindən istifadə edilməsini qeyd etmək lazımdır ki, bu da tar ifaçılığı üçün yeni yazı tərzini diqqətəlayiqdir (not nümunəsi № 4a). Eyni zamanda tarda ifaçılıq baxımından da bir sıra polifonik səsləşmələr, müxtəlif musiqi ibarələrinin eyni vaxtda təcəssümü, iki not arasında qlissandos (sürüşdürməsi) və s. cəhətlər özünü göstərir (Nümunə № 4b).

Nümunə № 4a

QARABAĞ BALLADASI

Vasif Allahverdiyev

Allegro

Tar

f pizz. *

f pizz. vibrato **

f G-A-G pizz. molto vibrato

pppp

Nümunə № 4b

The musical score is written on a single staff with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 3/4. It consists of four lines of music. The first line begins with a forte (*ff*) dynamic and a tempo marking of *sempre marcato*. It features complex rhythmic patterns with many triplets and sixteenth notes. The second line starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, followed by a crescendo leading to a forte (*f*) dynamic. The third line begins with a forte (*ff*) dynamic and continues with intricate rhythmic figures. The fourth line starts with a forte (*f*) dynamic and concludes with a final forte (*f*) marking. The score is heavily annotated with fingerings (numbers 1-3) and accents (v) to guide the performer.

Tədqiqatçı A.Novruzov əsərin ifaçılıq xüsusiyyətləri barədə belə yazmışdır: “V.Allahverdiyev tar partiyasının alternativsiz redaktorudur. Çünki hər bir notun üzərində applikatura və ştrixləri, bu zaman hansı ifadə vasitələrindən istifadə edilməsini bəstəkar dəqiq və səlis redaktə etmişdir” [3, s. 82].

V.Allahverdiyevin “Qarabağ balladası” Azərbaycan incəsənət tarixinə daxil olmuş Qarabağ mövzusunı, onun işğalı ilə bağlı faciəli hadisələri musiqidə təcəssüm etdirən bir əsər kimi diqqətəlayiqdir. V.Allahverdiyevin “Qarabağ haqqında ballada” əsərinin ifaçılıq xüsusiyyətlərinin araşdırılması çox vacibdir, çünki burada tar ifaçılığında istifadə olunan bədii-ifadəli cəhətlər virtuoz keyfiyyətlərlə uzlaşdırılaraq parlaq bir konsert əsərinin meydana çıxmasına şərait yaratmışdır.

Qeyd etmək lazımdır ki, Azərbaycan bəstəkarlarının tar üçün birhissəli proqramlı əsərləri sırasında Qarabağ mövzusu ilə bağlı əsərlər mühüm yer tutur. Bu əsərlərdə bəstəkarların tərən və muğamdan istifadəsi muğam sənətimizin beşiyi sayılan Qarabağın rəmzi mənasına çevrilib. Qarabağ mövzusunda yazılmış əsərlər sırasında Sevdə İbrahimovanın “Qurbansız qalan tarım” və s. qeyd etmək lazımdır. S.İbrahimovanın yaradıcılığında Qarabağ mövzusu olduqca həssas bir mövzu olub, həm vətənimizin bir parçası, həm baba yurdu kimi çox doğmadır. Bəstəkarın əsərlərində Qarabağ məhz babası, görkəmli tarzən və muğam bilicisi Qurban Primovun xatirəsi,

onun tarda ifa etdiyi muğamlarla bağlıdır. Bu baxımdan, S.İbrahimovanın bəstələdiyi bir sıra əsərlərdə bu xəttin davamını görürük. Bunlardan tar və orkestr üçün “Xatirə” poeması, səs, tar və orkestr üçün “Qurbansız qalan tarım”, solo tar, simli orkestr və fortepiano üçün müşayiəti ilə “Sənin üçün darıxmışam, Şuşam”, tar və orkestr üçün “Qarabağnamə” əsəri diqqətəlayiqdir. Bütün bu əsərlərin ifaçı tərkibinə tarın daxil edilməsi həm tar, həm də orkestr partiyasında muğam melodiylarından yaradıcılıqla istifadə olunması nəzərdən keçirdiyimiz mövzu baxımından onların əhəmiyyətini artırır.

Burada S.İbrahimovanın “Xatirə” poeması əsəri ilə bağlı olaraq musiqişünas-alim Ramiz Zöhrabovun maraqlı bir müşahidəsini qeyd etmək istəyirik. Əsərin ilk ifasından (1982) sonra yazdığı məqalədə R.Zöhrabov solist tarzən Ramiz Quliyevin öz ifası ilə əsərin musiqi məzmununu necə dərinlən səciyyəyləndirməsi haqqında qeyd edir: “İfaçı bu yerdə çox düzgün olaraq Q.Primovun muğam ifaçılıq məziyyətlərinə əsaslanır, necə deyərlər, onun “Segah barmaqlarını” təqlid edir. Eyni zamanda, ifa zamanı R.Quliyevin fərdi yaradıcılığına məxsus incə “barmaqlarını” da müşahidə etmək çətin deyildir. Q.Primov ifaçılıq üslubu ilə R.Quliyev ifaçılıq manerasının sintezi məhz əsərə xüsusi rəvnəq verir” [6]. Göründüyü kimi, bəstəkar tərəfindən muğam ifaçılıq ənənəsinin qorunub saxlanması öz əksini tapmışdır. Bəstəkar muğamdan yaradıcılıqla istifadə edərək tar musiqi alətinin bədii və texniki imkanları vasitəsilə musiqi dilinin zənginliyini nümayiş etdirə bilmişdir (Nümunə № 5).

Nümunə № 5

The image shows a musical score for a piece titled "Xatirə" (Memories). The score is written for two instruments: a tar (top staff) and a piano (bottom staff). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The tar part begins with a forte (f) dynamic and features a melodic line with many sixteenth notes. The piano part starts with a pianissimo (pp) dynamic and provides harmonic support with chords and moving lines. The score is divided into two systems. The first system ends with a double bar line. The second system continues the piece, with the piano part marked with a crescendo (cresc.) and then a forte (f) dynamic. The tar part also continues with its melodic line. The score is written in a standard musical notation with treble and bass clefs.

S.İbrahimovanın Qurban Primovun xatirəsinə həsr etdiyi ikinci əsəri “Qurbansız qalan tarım” (2000) adlanır ki, bu əsər tar, vokal və simli orkestrin ifası üçün nəzərdə tutulmuşdur. Bu əsərdə tar aparıcı alət olsa da onun vokal və simli orkestrlə yanaşı səslənməsində diqqətəlayiq tembr boyaları təzahür edir. Bu barədə tədqiqatçı Həqiqət Yusifova yazır: “Qurbansız qalan tarım” kompozisiyasında tar aparıcı rol oynasa da, vokalın və simli orkestrin uzlaşdırılması əsərin orkestrləşdirməsinə maraqlı xüsusiyyətlər aşılamişdır. Bununla belə, əsərdə tarın əhəmiyyətli rolu müəllifin yaradıcılıq məqsədindən irəli gəlir. Bəstəkar bu alətin bədii-texniki imkanlarından və tembrinin “oxunaqlı” olmağından istifadə etmişdir” [4, s. 108]. Bütün bunlar əsərdə milli və klassik musiqinin qovuşması baxımından, müxtəlif ifa tərzinə, texniki xüsusiyyətlərə malik tərkibin bir araya gətirilməsi bəstəkarın yaradıcılıq üslubunu səciyələndirir (Nümunə № 6).

Nümunə № 6



Azərbaycan musiqisində Qarabağ mövzusunə həsr olunmuş maraqlı əsərlərdən biri rusiyalı bəstəkar Aleksandr Çaykovskinin “Xocalı rekviyem”idir. Bu mövzuda əsərin meydana gəlməsi Azərbaycan musiqisi üçün əlamətdar bir haldır. Belə ki, müasir dövrdə Azərbaycan xalqının mübarizəsini, Azərbaycan həqiqətlərini dünyaya çatdırmaq baxımından əhəmiyyətlidir. Bu, həm də “Xocalıya ədalət” devizi altında keçirilən tədbirlərin mühüm tərkib hissəsidir. Əsər 2012-ci ildə Heydər Əliyev Fondunun sifarişi ilə yazılmış və ilk dəfə olaraq Fondun dəstəyi ilə keçirilən IV Qəbələ Beynəlxalq Musiqi Festivalında səsləndirilmişdir. Festivalda bu əsər “Moskva solist-

ləri” orkestri tərəfindən Dmitri Yablonskinin dirijorluğu ilə ifa olunmuşdur. Fortepiano partiyasının ifaçısı xalq artisti, professor Fərhad Bədəlbəyli, tar partiyasının ifaçısı əməkdar artist Sahib Paşazadə olmuşdur. Bəstəkarın fikrinə görə əsər yalnız Xocalı faciəsindən bəhs etmir, eyni zamanda müharibə dəhşətləri ilə üzləşmiş bütün insanlara həsr edilir. Müəllif əsərin yazılması prosesində Xocalı haqqında məlumat toplamış, hadisə ilə bağlı videokadrlara baxmış, Azərbaycan musiqisini dinləmişdir. Nəticədə dərin faciəvi məzmunlu bir əsər meydana gəlmişdir [7].

A.Çaykovskinin “Xocalı rekviyemi” – orkestr, viola, violonçel, fortepiano və tar üçün yazılmış simfonik variasiyalardır. Artıq mövzunun ilk təfsirindən başlayaraq, tar aləti orkestrin tərkibinə bərabərhüquqlu alət kimi daxil olaraq, digər simli alətlərlə bəzən unison səslənir, bəzən orkestr partiyalarında melodik xətlərin ikiləşməsi və ya kontrapunkt ifadə tərzini özünü göstərir (Nümunə № 7).

Nümunə № 7

Thema

1 Lento

The musical score is for a piece titled "Thema" in "Lento" tempo. It is written for a string orchestra (Archi), piano (P-no), violin (V-la), cello (V-c), and tar. The score is in 2/4 time and begins with a key signature of one sharp (F#). The tar part is marked with a forte (f) dynamic. The violin and cello parts are marked with piano (p) dynamics. The piano part is marked with piano (p) dynamics. The string orchestra part is marked with piano (p) dynamics. The score consists of 16 measures, with the tar part playing a melodic line and the other instruments providing harmonic support.

Musical score for Tar, V-la, V-c, P-no, and Archi. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat. The Tar part has a repeat sign with a '2' above it. The V-la and V-c parts have a repeat sign with a '2' above it. The P-no part has a repeat sign with a '2' above it. The Archi part has a repeat sign with a '2' above it. The Archi part also has a 'div. in 3' marking.

Azərbaycan bəstəkarlarının tar üçün birhissəli proqramlı əsərləri sırasında Adilə Yusifovanın “Meh gətirdi”, Firudin Allahverdinin “Sıralama”, Rüfət Xəlilovun “Sükutdan yaranan təzadlar” kompozisiyaları müxtəlif ifaçılıq tərkibi ilə fərqlənir. Belə ki, Adilə Yusifovanın “Meh gətirdi” pyesi tar və fortepiano üçün yazılmışdır. Bu, tarın solo alət funksiyasını qabarıq büruzə verir (Nümunə № 8).

Nümunə № 8

Musical score for Nümunə № 8. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat. The Tar part has a repeat sign with a '2' above it. The V-la and V-c parts have a repeat sign with a '2' above it. The P-no part has a repeat sign with a '2' above it. The Archi part has a repeat sign with a '2' above it. The Archi part also has a 'div. in 3' marking.



F.Allahverdinin “Sıralama” əsəri isə tar və simli, nəfəs və zərb alətləri üzrə ansambl üçün nəzərdə tutulmuşdur. Hər alətdən bir ifaçının təmsil etdiyi ansambla tar alətinin daxil edilməsi onun digər alətlərlə uyğunlaşdırılmasını təmin edir və onların ifaçılıq xüsusiyyətləri baxımından hər birinin qabarıq səslənməsinə şərait yaradır (Nümunə № 9).

Nümunə № 9

Tar

Sıralama (2016)

for Tar and ensemble of soloists

Firudin Allahverdi

R.Xəlilovun "Sükutdan yaranan təzadlar" əsəri fleyta, klarnet, bas klarnet, violin, viola, violonçel, piano, tar alətlərindən ibarət ansambl üçün nəzərdə tutulmuşdur. Bu kimi ifaçılıq tərkibi alətlərin uzlaşdırılmasını tələb edir. Adı çəkilən əsər müasir bəstəkarlıq yazı üsullarına görə diqqətəlayiqdir. Tar aləti ansamblın tərkibində özünəməxsus temبری ilə musiqi məzmununun zənginləşdirilməsinə imkan yaradır (not nümunəsi № 10).

Nümunə № 10

The image displays a handwritten musical score for the piece "Sükutdan yaranan təzadlar" (Contrasts Arising from Silence). The score is written for a chamber ensemble consisting of Flute (fl.), Clarinet (cl.), Bass Clarinet (bcl.), Violin (v.), Viola (v.), Violoncello (vcl.), Piano (piano), and Tar (tar). The notation is in 4/4 time and includes various musical symbols, dynamics, and performance instructions.

First System:

- fl.**: Flute part, starting with a treble clef and a key signature of one flat.
- cl.**: Clarinet part, starting with a treble clef and a key signature of one flat.
- bcl.**: Bass Clarinet part, starting with a bass clef and a key signature of one flat.
- piano**: Piano part, starting with a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of one flat.
- v.**: Violin part, starting with a treble clef and a key signature of one flat.
- vcl.**: Violoncello part, starting with a bass clef and a key signature of one flat.
- tar**: Tar part, starting with a treble clef and a key signature of one flat.

Second System:

- tar**: Tar part, continuing the melody with dynamic markings *pp* and *ppp*.

Third System:

- fl.**: Flute part, starting with a treble clef and a key signature of one flat.
- tar**: Tar part, starting with a treble clef and a key signature of one flat.
- piano**: Piano part, starting with a grand staff and a key signature of one flat.

Fourth System:

- fl.**: Flute part, starting with a treble clef and a key signature of one flat.
- tar**: Tar part, starting with a treble clef and a key signature of one flat.
- piano**: Piano part, starting with a grand staff and a key signature of one flat.

Tempo and Performance Instructions:

- Allegro, ma non troppo**: Tempo instruction.
- non legato, leggiero**: Performance instruction.
- pp**, **ppp**: Dynamic markings.
- mf**: Dynamic marking.
- Espressivo, con dolce**: Performance instruction.
- Largo**: Tempo instruction.

Signature and Title:

- Mirza Hüseyn Seyahı**: Composer's name.
- 32**: Measure number.

Beləliklə, Azərbaycan bəstəkarlarının tar üçün birhissəli proqramlı pyesləri olduqca rəngarəng məzmunlu və müxtəlif üslub xüsusiyyətlərinə malik olub tar üzrə not ədəbiyyatının genişləndirilməsində mühüm əhəmiyyətə malikdir. Bu əsərlərdə tarın texniki və bədii imkanlarından geniş istifadə edilərək, müasir bəstəkarlıq yazı üsulları ilə uzlaşdırılmışdır. Tar üçün birhissəli proqramlı əsərləri ifaçılıq məziyyətlərinə görə bir neçə cəhətdən xarakterizə etmək olar ki, bunlardan muğamla bağlı pyeslər, rəqs xarakterli pyeslər üstünlük təşkil edir. Eyni zamanda, tar üçün birhissəli proqramlı əsərlər sırasında Qarabağ mövzusunun təcəssümü özünü qabarıq göstərir. Nəzərdən keçirdiyimiz tar üçün birhissəli proqramlı pyeslərdə tarın Avropa alətləri ilə ansamblda istifadə olunması bəstəkarlar tərəfindən rəngarəng yazı tərzini və ifaçılıq xüsusiyyətlərini özündə əks etdirir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Hacıbəyli Ü.Ə. Seçilmiş əsərləri. 2 cildə. II cild. B.: Şərq-Qərb, 2005. 456 s. URL:<https://ebooks.azlibnet.az/book/OgDe9HkN.pdf>
 2. Novruzov A.M Üzeyir Hacıbəyovun tarın not ifaçılığında rolu. // “Musiqi dünyası” jurnalı, № 3-4 (5), 2000, s. 14-16.
 3. Novruzov A.M Vəlif Allahverdiyevin solo tar üçün “Qarabağ haqqında ballada” əsəri. // “Musiqi dünyası” jurnalı, № 3-4 (33), 2007, s. 82-84.
 4. Yusifova H.S. Sevdə İbrahimova - “Qurbansız qalan tarım”. // “Musiqi dünyası” jurnalı, № 1-2, 2008, s. 108-110.
 5. Zöhrabov R.F. Azərbaycan muğamları. B.: Təhsil, 2013. 336 s.
 6. Zöhrabov R.F. “Xatirə” poeması. / “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 1982, 8 yanvar.
- Saytoqrafiya**
7. Александр Чайковский: "Написав реквием "Ходжалы", хотел поддержать людей, переживших ужасы войны"/ Day.az. КУЛЬТУРА, 3 августа, 2012 08:09 URL:<https://news.day.az/culture/347493.html>

Сахиб ПАШАЗАДЕ
Доцент и диссертант АНК

ОДНОЧАСТНЫЕ ПРОГРАММНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ТАРА АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Резюме: В статье представлена информация о роли тара в азербайджанской музыкальной культуре. Рассматриваются одночастные программные произведения для тара в творчестве азербайджанских композиторов. Автор характеризует одночастные программные произведения по их исполнительскому составу: произведения для соло тара с сопровождением (фортепиано или камерного ансамбля) и произведения для ансамбля или камерного оркестра, включающий в составе тар. В статье освещаются одночастные программные произведения для тара, созданные в последние годы.

Ключевые слова: тар, мугам, композитор, исполнительство, одночастные программные произведения

Sahib PASHAZADE

Assistant professor and candidate for a degree of ANC

ONE-PART PROGRAM WORKS FOR THE TAR OF AZERBAIJANI COMPOSERS

Summary: *The article provides information on the role of the tar in the Azerbaijani musical culture. One-part program works for the tar in the works of Azerbaijani composers is considered. The author characterizes one-part program works by their performing composition: on the one hand, the works for solo tar with accompaniment (piano or chamber ensemble), on the other hand, the works for ensemble or chamber orchestra, which includes the tar. The article highlights one-part program works for tar created in recent years.*

Keywords: *tar, mugham, composer, performance, one-part program works*

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

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 БАЛЕТНОГО СПЕКТАКЛЯ «НАСИМИ» В ПОСТАНОВКЕ КАМИЛЛЫ ГУСЕЙНОВОЙ

Резюме: В статье представлен подробный анализ одноактного балетного спектакля «Насими» в постановке азербайджанского балетмейстера Камиллы Гусейновой. Раскрывается структура, композиционный план, развитие хореографической драматургии, особенности хореографической лексики.

Ключевые слова: азербайджанский балет, Насими, Фикрет Амиров, Камилла Гусейнова, балетмейстер, одноактный спектакль, композиция

Согласно распоряжению президента Азербайджанской Республики Ильхама Алиева, 2019 год был объявлен «Годом Насими» в честь основоположника традиции письменной поэзии на азербайджанском языке Сеида Имадеддина Насими. Отмечая столь знаменательную дату Азербайджанский Государственный Академический Театр оперы и балета подготовил новый одноактный балетный спектакль «Насими» на музыку Фикрета Амирова в постановке хореографа Камиллы Гусейновой, премьера которого состоялась 25 мая 2019 года. И уже 14 декабря 2019 года состоялась зарубежная премьера балета. В рамках одноактного балетного вечера спектакль «Насими» был поставлен на сцене Государственного Театра оперы и балет города Самсун.

Следует отметить, что первая постановка балета – хореографическая поэма «Сказание о Насими» на музыку Ф.Амирова - была осуществлена балетмейстером Наилей Назировой на сцене отечественного Театра оперы и балета имени М.Ф.Ахундова в Баку 13 сентября 1973 году и первоначально предназначалась для симфонического оркестра, женского хора, тенора, чтеца и балетной труппы. Дирижёром был Назим Рзаев, художник Тогрул Нариманбеков, балетмейстер Наиля Назирова, в главных ролях выступили артисты Владимир Плетнев и Чимназ Бабаева. В 1974 году за постановку балета Амиров, Рзаев, Нариманбеков, Назирова, Плетнев и Бабаева были удостоены Государственной премии Азербайджанской ССР [2, с. 146]. Второй спектакль был показан в Москве, в Большом театре Союза ССР 18 сентября 1973 года, в дни празднования 600-летия со дня рождения Насими [3, с. 191].

Несмотря на то, что видеоматериал спектакля Н.Назировой не сохранился, благодаря опубликованным материалам (рецензиям, воспоминаниям), можно утверждать, что в первой хореографической постановке балетмейстер впервые в азербайджанском балетном театре использовала многие черты, характерные для мирового балетного театра второй половины XX века. Прежде всего, это создание синтетического спектакля - сочетание хореографического действия с пением (сольным и хоровым) и поэтического слова (исполнение чтецом стихов Насими, конкретизирующих сценическое действия).

Следует отметить, что аналогичные постановки, включающие и оригинально преломляющие в единой концепции несколько составляющих, были весьма популярны в западноевропейском балетном искусстве начиная с середины XX века. В качестве наиболее известного примера можно привести одноактную постановку, своего рода монументальное инструментально-вокально-хореографическое полотно, великого французского хореографа Мориса Бежара на музыку финала Девятой симфонии Бетховена со знаменитой «Одой к Радости», поставленное хореографом в начале 60-х годах XX века.

Идейно-художественная концепция либретто балета «Сказание о Насими» создано писателем Анаром. Основной акцент здесь был сделан на символическом отражении судьбы поэта - на противостоянии Поэта (свободной личности) и Общества (косности, жестокости и непонимания толпы). Данная символическая трактовка судьбы поэта определила и номерную структуру спектакля хореографа Н.Назировой: десять номеров, которые последовательно раскрывают разворачивающееся сценическое действие и определяют состав действующих лиц. Помимо двух основных персонажей – Насими и его возлюбленной, интересное в образно-смысловом аспекте преломление в постановке Н.Назировой получил кордебалет: мужской кордебалет в виде двух сил контрсквозного действия – Палачи и Захватчики, женский в виде – Маков, и смешанный кордебалет – образ Народа.

Если в основе художественной концепции балета Ф.Амирова «Сказание о Насими» в постановке Н.Назировой лежит символическое отражение внутреннего мира героя, то в основе сюжетно-образной концепции постановки Камиллы Гусейновой становится последовательное раскрытие жизненного пути великого азербайджанского поэта и утверждение вечных гуманистических идеалов (торжество света любви и души поэта над окружающей его тьмой).

Автор либретто нового спектакля Аждар Улдуз подразделяет одноактную структуру на три картины:

- Картина первая – Юность Суфия, которую условно можно разделить на экспозицию (юность Насими и его обучение в медресе) и завязка конфликта (смерть учителя поэта – Наими и клятва Насими);

- Картина вторая – основное действие: драматургическое продвижение сюжета, лирический центр (любовная линия сюжетной канвы);

- Картина третья – развязка (нашествие мамлюков), кульминация (смерть поэта) и краткий эпилог, который можно озаглавить как «Завет Насими».

В балете «Насими» хореографа К.Гусейновой значительное количество действующих лиц, занятых в спектакле: в титульной партии в данной постановке заняты двое исполнителей: воплощающие юного и зрелого Насими, наставника Наими, два женских образа – супруга поэта и его дочь, а также эпизодическая партия султана Египта. Это обусловило и расширение музыкального материала балета Ф.Амирова: в начале балета (до вторжения палачей) звучит музыкальный материал из симфонического мугама «Шур» композитора, далее последовательно проводится весь музыкальный материал балета «Сказание о Насими» и в Эпизоде балета используется песня Ф.Амирова «*Mən səni araram*» («Я тебя найду»).

Следует отметить, что изменение музыкального текста было продиктовано общей драматургией балетного спектакля. Несмотря на последовательное развитие основной драматической линии, она, по ходу сценического действия «ответвляется» на ряд побочных линий. Это определяет двухплановую структуру балетного спектакля «Насими», который основывается на двух типах драматургии – «сквозной» и «монтажной». «Сквозной драматургии» свойственна активность взаимодействия элементов, порождение одного музыкального «события» другим. Монтажной – «сосуществования» различных образных начал. При этом данные два типа драматургии – сквозной и монтажной – предполагают, в сущности, два способа восприятия и отражения развития сценического действия. Первое – это ощущение жизни через развитие и борьбу. Второе направлено на созерцание, отражение и зарисовку отдельных ярких моментов, как бы изъятых из потока сценического действия» [4, с. 56].

Сквозное развития драматургии балетного спектакля «Насими» определяется не только последовательным хронологическим развертыванием сценического действия, но и введением ряда лейтобразов: 1. женский квартет/ кордебалет стихий, 2. мужской квартет суфий и 3. мужской квартет/кордебалет палачей.

Мы используем определение «квартет/кордебалет», так как на протяжении всего сценического действия количество участников данных лейтобразов варьируется. Если квартет суфий остаётся неизменным (данный лейтобраз балетмейстер К.Гусейнова использует в начале и в финале первой картины; в сцене странствий Насими и в качестве «обрамления» в любовных дуэтах во второй картине; столкновение Насими и его последователей в образе четырёх суфий с силами контрсквозного действия в начале третьей картины), то количество участников лейтобразов стихий и палачей (обобщённый образ воинов халифа) балетмейстер изменяет на протяжении всего сценического действия.

Так, образ четырёх стихий в спектакле появляется впервые в виде женского кордебалета - 12 балерин, образующих четыре трио (по количеству стихий – земля, огонь, вода, воздух) в сцене познания поэтом вселенной и в общей танцевальной сцене (с участием Насими, Наими и учеников медресе) из первой

картины и семейного счастья во второй картине. В то же время квартет стихий (всего четыре балерины, представляющие определённую стихию) в виде партнёров четырёх суфиев становятся фоновым «аккомпанементом» дуэтов влюблённых из второго акта и в сцене «Плача» возлюбленной поэта в финале третьего акта, а также полноправными участниками общего «Танца» во втором акте.

Также балетмейстер варьирует количество сил контрсквозного действия – палачей. В качестве квартета образ Палачей представлен в сцене убийства учеников медресе и Наими из первой картины; в сцене странствий поэта из второй картины, а также в сцене убийства поэта и его последователей (четырёх суфий) из третьей картины. В качестве мужского кордебалета (в составе 10 танцовщиков) образ Палачей представлен в сцене столкновения враждебных сил со сторонниками Насими во второй картине.

К лейтобразам данной балетной постановки можно причислить и лейтобраз Наими, который появляется в первой картине и в Эпilogе, а также образ султана Египта, который появляется в начале второй картины на аррьерсцене (в сцене странствия героя) и в сцене убийства поэта и его последователей из третьей картины.

Следует отметить, что хореографическая лексика всех вышеупомянутых лейтобразов балета обозначена элементами символического плана. Так, в вышеупомянутой сцене со стихиями, хореографическая лексика каждой стихии отмечена определёнными выразительно-смысловыми элементами: пируэты, *renverse* (стихия огня); прыжки – полётные *grand jete*, «невесомые» *pas de chat* (стихия воздух); лёгкая рябь *pas de bourree suivi* на пальцах и плавные изгибы – переходы корпуса (стихия воды); полушпагат на полу, а также образные движения кистей, олицетворяющие появляющиеся молодые ростки (стихия земли).

Также отметим, что в композиционном плане сцена стихий (вариации стихий и общий танец) перекликается с аналогичной сценой из семи красавиц балета К.Караева (вариации красавиц и вальс-кода). И в этом можно увидеть продолжение и оригинальное художественное преломление традиций азербайджанского балетного театра. Также отметим, круговое построение общего танца стихий имеет и функциональное значение: в определённый момент отвлекает внимание зрителей на уход юного Насими и появления нового персонажа – зрелого Насими.

Символическими элементами в хореографии отмечен лейтобраз дервишей. Первый элемент – это кружения вокруг своей оси, когда одна рука поднята вверх (обращение к небу, Богу), а другая направлена вниз (к земле), тем самым воссоздавая традиционное ритуальное движение дервишей-мевлеви. Вторым элементом – это направление кистей рук к лицу в положении внутренней стороны ладоней напротив лица, создавая ассоциацию с чтением книги. Данные элементы задействованы и в хореографической лексике главного героя, тем самым подчёркивая образно-эмоциональную, духовную общность Насими и дервишей, его приверженность хуруфизму. Также символический смысл несут

резкие движения палачей - выпады на одно колено и словно «рубящие», отсекающие жизнь, взмахи рук. Таким образом, введение хореографом К.Гусейновой характерных для определённого лейтмотива хореографических элементов позволяет говорить о системе «пластических лейтмотивов» (термин А.Меловатской), что также способствует сквозному развитию балетного спектакля «Насими».

В свою очередь монтажный тип драматургии проявляется в периодическом «нарушении» сквозного развития сценического действия - появлением нового эпизода (после «вырубки» света), вторгающимся в процессуальный ход действия, «заостряющий» внимание зрителей на отдельные аспекты идейно-художественного замысла постановки (своего рода «крупный план», концентрирующий внимание зрителей на мысли и переживания главного героя). В качестве примера, отметим «включение» танцевальной сцены Насими со стихиями в середине первой картины, раскрывающими поэту загадку «их вечного движения во вселенной» (по цитате из либретто спектакля) в первой картине [1, с.5].

Эффектным символическим решением отмечен Эпилог постановки, который условно можно назвать «Завет потомкам». Во тьме, на световой дорожке, возникают три образа – Наими, Насими и юного Насими, держащего на вытянутых руках книгу. Два образа – Наими и Насими - встают по бокам сцены (Наими на левой стороне и на один световой проём дальше от Насими), а юный Насими выходит на авансцену. Далее юный поэт открывает книгу, и все трое персонажей синхронно повторяют балетный жест клятвы (два поднятых пальца одной руки, обращенных к небу), словно призывая зрителей и последующее поколение сохранить мудрость великих азербайджанских мыслителей прошлого – Наими и Насими - ради которого они пожертвовали своими жизнями (символическое отображение «переключки веков»).

Основой хореографической образности балета «Насими», как и в первом балетном спектакле – постановке балетмейстера К.Гусейновой – «Джавад Хан», остаётся классический танец, дополненный элементами современной пластики *flying low* (современной партерной техники) - в монологах Насими, в сцене оплакивания его возлюбленной, и также акробатики (особо отметим элементы акробатики с участием палачей и дервишей: прыжки с согнутыми ногами через дервишей, перевороты боком (колесо) с опорой на бедро партнёра и т.п.). В дуэтах также проявляются оригинальные поддержки и связующие движения. В этом плане особо отметим технические сложные поддержки с фиксацией поз на двух вытянутых вверх руках в дуэтом танце Насими и возлюбленной, а также партерные поддержки в положении лёжа на вытянутых вверх руках в эпизоде дервишей и стихий, обрамляющих второй дуэтный танец (подъём в позе *arabesque* в горизонтальном положении «лёжа спиной» - т.н. «гробик» - с равномерным распределением партнёрши; поза «свечка» через «мост» с поддержкой двумя руками за талию партнёрши). Среди наиболее эффектных в постановке поддержек отметим поддержку Насими дервишами в полный рост, а

также «двойную» поддержку Насими по бокам двух партнёрш (возлюбленной героя и его дочери), призванной символически отобразить крепость и гармонию семейных уз героя, ради которых герой жертвует собой.

Как и в постановке своего первого балета «Джавад хан», хореограф К.Гусейнова наполняет хореографическую лексику классического танца элементами, позами традиционной национальной хореографии. Особо отметим элементы азербайджанского танца «Шолохо» в движениях главного героя и дервишей (ход на скрещенных ногах, прыжки на одной ноге с броском-выпрямлением колена).

Раскрытие основной художественной идеи спектакля – жизнь великого поэта, его внутреннего мира, отразилось и в сценографии спектакля, которая лаконична самой известной цитатой поэта: «*Məndə sığar iki cahan, mən bu cahanə sığmazam*» («В меня вместятся оба мира, но в этот мир я не вмещусь») на основной завесе, предвещающей раскрытие сценического действия, и свисающими с колосников полотен-окон, имеющих символическое значение – воплощающих «окна в мир»: как во внутренний мир поэта, так и внешний (последующие странствия героя).

Символическое значение приобретают и сценические костюмы: традиционные хирки и тюрбаны дервишей-мевлеви и главного героя, чёрные одеяния воинов-палачей, и цветовая символика одеяний женского кордебалета, олицетворяющих четыре стихии: преобладание красного цвета в костюмах олицетворяющих стихию огня, синего цвета – стихию воды, зелёного цвета – земля и серого цвета – стихию воздуха.

Таким образом, основой идейно-художественной концепции балета «Насими» в постановке балетмейстера Камиллы Гусейновой является сюжетный спектакль на историческую тему, в котором последовательно раскрывается строй событий, приводящих к трагической кульминации и развязке сценического действия. В композиции спектакля – принцип построения сцен, на основе контрастного сопоставления (сцены драматического характера сменяются сценами лирического плана). Построение многих сцен приобретает особое смысловое содержание обретая символическое значение.

В заключении отметим, Камилла Гусейнова находится лишь в начале своего творческого пути, однако балетные спектакли, поставленные на сцене Азербайджанского Государственного Академического Театра оперы и балета (одноактные постановки «Джавад хан» и «Насими», полнометражный балетный спектакль «Великий сказочник»), свидетельствуют о таланте и большом потенциале азербайджанского балетмейстера.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Амиров Ф.М. Насими (одноактный спектакль). Программа Азербайджанского Государственного Академического Театра оперы и балета, Б., 2019
2. Пашаев Н. А. Победа культурной революции в Советском Азербайджане. М.: Наука, 1976. 263 с.

3. Советские балеты: краткое содержание / Под ред. А. М. Гольцмана. М.: Советский композитор, 1985. 319 с.
4. Шафиева К.Т. Особенности стиля в творчестве Полада Бюльбюль оглы. Дисс. на соискание уч. степени доктора фил. по искусств. Б., 2010.

Cəmilə KƏRİMOVA

Bakı Xoreoqrafiya Akademiyasının dissertantı,
Azərbaycan Respublikasının əməkdar artisti

KAMILLA HÜSEYNOVANIN QURULUŞ VERDİYİ “NƏSİMİ” BALET TAMAŞASININ XOREOQRAFİK XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Xülasə: Təqdim olunan məqalədə Azərbaycan baletmeysteri Kamilla Hüseynovanın quruluşunda “Nəsimi” birpərdəli balet tamaşasının ətraflı təhlili verilmişdir. Balet tamaşasının strukturu, kompozisiya planı, xoreoqrafik dramaturgiyasının inkişafı, xoreoqrafiya leksikasının xüsusiyyətləri açıqlanmışdır.

Açar sözlər: Azərbaycan baleti, Nəsimi, Fikrət Əmirov, Kamilla Hüseynova, baletmeyster, birpərdəli tamaşa, kompozisiya

Jamila KARIMOVA

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

FEATURES OF THE BALLET PERFORMANCE "NASIMI" DIRECTED BY KAMILLA HUSEYNOVA

Summary: The article presents a detailed analysis of the one-act ballet performance "Nasimi" staged by the Azerbaijani choreographer Kamilla Huseynova. The structure, compositional plan, development of choreographic dramaturgy, features of choreographic vocabulary are revealed.

Keywords: Azerbaijani ballet, Nasimi, Fikret Amirov, Kamilla Huseynova, choreographer, one-act performance, composition

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Ülkər Əliyeva
dosent Kamilla Hüseynova

Xeyrulla DADAŞOV

AMK-nın müəllimi

Ünvan: Bakı şəhəri, Yasamal r. Ə.Ələkbərov küçəsi 7

AZƏRBAYCAN MUSIQI TƏHSİLİNDƏ QARMON ALƏTİNİN TƏDRİS TARİXİ VƏ METODİKASI

Xülasə: Məqalədə xalq çalğı alətləri sırasına daxil edilmiş qarmon alətinin Azərbaycanda tədris tarixi araşdırılır. İbtidai, orta və nəhayət ali təhsil səviyyələrinə uyğun proqramların hazırlanması, alətin imkanlarına uyğunlaşdırılmış əsərlərin işləmə və köçürmələrdən ibarət məcmuələrin yaranması, “Qarmon məktəbi” dərsliklərinin əmələ gəlmə tarixi izlənilir. Qarmon üzrə mövcud araşdırma, metodoloji göstəriş, məcmuə və elmi işlərin bibliografiyası göstərilir.

Açar sözlər: qarmon, metodika, qarmon məktəbi, köçürmə və işləmələr

Azərbaycanda gənc nəslin böyük əksəriyyətinin musiqi təhsili alması onların gələcəkdə geniş dünya görüşünə, yüksək mədəni mənəviyyətə sahib olmalarına təkan verib. Uşaq musiqi və incəsənət məktəblərində, musiqi kollecləri və musiqi texnikumlarında yiyələndikləri ifa bacarıqları, iştirak etdikləri konsertlər və bir çox mədəni tədbirlərin iştirakçısı olmaları, onların xalqımızın qabaqcıl və nüfuzlu nümayəndələri kimi yetişmələrinə zəmin yaratmışdır. Keçən əsrin əvvəllərindən musiqi məktəblərində xalq çalğı alətləri tar, kamança, qanun, balaban, nağara və digər musiqi alətlərinin tədrisi nəticəsində mahir ifaçılar yetişmiş, onlar xalqımızın mədəni məişətində, bayram şənliklərində, müxtəlif dövlət tədbirlərində və musiqi məclislərində, həmçinin xarici ölkələrdə milli musiqimizi məharətlə nümayiş etdirərək incəsənətimizi dünya səviyyəsinə qaldırmışlar.

Özünəməxsus səslənməsinə, tembr rəngarəngliyinə, geniş texniki imkanlarına və daşınılması asan olduğuna görə qarmon tez bir zamanda Azərbaycan xalqının məişətinə daxil olub. Qarmon solo və ansambl alətidir. Əvvəllər onu zərb alətləri – qaval və ya nağarada, yaxud da nəfəs alətləri – klarnet və balabanda müşayiət edirdilər. Tərkibində qarmondan başqa klarnet, balaban, gitara, qoşanağara və fortepiano səslənən instrumental qruplar da təşkil edilirdi. Lakin tərkibində qarmonçu, klarnetçi və nağaraçı olan ansamblar daha çox populyar idi. Qarmon rəqs melodiyalarını (“Mirzəyi”, “Tərəkəmə”, “İnnabi”, “Turacı”, “Qəşəngi”, “Azərbaycanı”, “Ənzəli və s.), mahnıları (“Yadıma düşdü”, “Sev gilim”, “Sevən könül”, “Qurban adına”, “Yeri dam üstə, yeri”, “Muğana ceyran və s.) və instrumental muğamları (xüsusən “Bayatı-Qacar”, “Zabul-Segah”, “Çahargah”, “Hümayun”) solo ifa etdikdə daha yaxşı səslənir. “Lakin qarmon uzun zaman Avropadan iqtibas edilən alət sayılırdı. Ona görə də, ayrı-ayrı ifaçıların populyarlığına baxmayaraq, onlar dövlət strukturları tərəfindən diqqətdən kənar qalmışdılar. Dövrümüzdə də qarmon ifaçılığı, əvvəllərdə olduğu kimi, çox populyardır. Qarmonda alınan məftunedici, parlaq səsləri əyləncəli tədbir-

lərdə, toy və bayramlarda, bədii-özfəaliyyət kollektivlərin, vokal-instrumental və instrumental ansamblların çıxışlarında, bütün Azərbaycan xalq çalğı alətləri ansambllarının tərkibində eşitmək mümkündür. Çox vaxt qarmonçular Şirvan, Tovuz-Şəmkir-Qazax-Gədəbəy və Borçalı zonalarının aşiq ansambllarının tərkibinə daxildirlər. Qarmon Fikrət Əmirov adına Azərbaycan Dövlət Mahnı və Rəqs Ansamblında aparıcı alətdir” (1, s.69-70).

Hələ musiqi sənətimiz tədris və təhsil sahəsində ilk addımları atarkən xalqın sevimlisi olduğundan qarmon aləti Üzeyir Hacıbəylinin də diqqətindən kənarda qalmamışdı. Bu barədə tədqiqatçı Əhsən Rəhmanlı daha geniş mülahizə yürüdür: “Üzeyirbəy ifaçılıq sənətimizin ayrılmaz hissəsi olan qarmon sənətini də sevir, dəyər verir və ifaçılara diqqət yetirirdi. O, qarmonçalardan Kərbəlayi Lətif Hüseynoğlu (1876-1944), Kərbəlayi Abutalıb Yusifov (1884-1937), Ələkbər Nəzərli (1882-1951), Əhəd Əliyev (1893-1942) və Teyyub Dəmirov (1908-1970) kimi sənətkarları yaxşı tanımış, onlarla əlaqə qurmuş və himayə etmişdi. Qarmonun səs çalarlarına, ecəzkar, şirin tembrinə və bu alətin spesifik xüsusiyyətlərinə uyğun səslənən muğamlar və el havaları incə zövqlü, yüksək bədii təfəkkürlü bu böyük insanın maraq dairəsindən kənar deyildi. Əbəs deyil ki, o özünün “O, olmasın, bu olsun” musiqili komediyasında və “Arşın mal alan” operettasının toy səhnəsində qarmon sənətindən istifadə edirdi. Üzeyir bəy Əhəd Əliyevi Opera Teatrına dəvət etmişdi. Əhəd “Arşın mal alan” operettasının toy səhnəsində “Tərəkmə” rəqs havasını şirin, incə xallar, xüsusi bəzəklər və ustalıqla çalırdı. Bu oyun havası Əhədin ifasında zəngin çalarlarla, əsər səviyyəsində səslənirdi. 1926-cı illərdə yaranmış Azərbaycan radiosunda Ü.Hacıbəylinin göstərişi ilə 1927-1933-cü illərdə Əhədin canlı ifasına, qarmonda muğamlar və oyun havaları səsləndirməsinə şərait yaradılırdı. Onun çox istedadlı musiqiçi olduğunu nəzərə alan Ü.Hacıbəyli 1931-ci ildə Müslüm Maqomayevlə (1885-1937) birlikdə Azərbaycanda yaratdığı ilk notlu Şərq orkestrinə Əhədi də dəvət etmişdi. İncəsənətimizin və musiqimizin bütün sahələrinə diqqət və qayğı göstərən Ü.Hacıbəyli həmçinin instrumental ifaçılığımızın və onun bir qolu olan qarmon sənətinin inkişafını bir an belə diqqətindən kənar saxlamamışdır” (23, s.45, 48). Bundan əlavə Müslim Maqomayevin “Şah İsmayıl” və Reynhold Qliyerin “Şahsənəm” operalarında, habelə Əfrasiyab Bədəlbəylinin “Qız qalası” baletində bəstəkarlar rəqs səhnələrinin yazılmasında təcrübəli qarmon ifaçılarının peşəkarlığından dəfələrlə yararlanıblar.

Qarmon alətinin Azərbaycandakı inkişafının artıq müstəqil və maraqlı, hadisələrlə dolu öz yolu var. Tədqiqatçı orqanoloq Abbasqulu Nəcəfzadə “Qıtqılıdı” xalq rəqsinin yaranmasını qarmon ilə əlaqələndirərək aləti daha çox qadın toylarında əvəzsiz çalğı aləti kimi işlənməsini qeyd edir. Qıtqılıdı rəqsinin yaranmasını içərişəhərli qarmonçalan Seyid Həsənin adı ilə bağlayaraq onu Azərbaycanda ilk qarmon müəllimi kimi xatırlayır (20, s.46). Artıq 1914-cü ildə Kiyev şəhərində “Ekstrafon” aksioner cəmiyyəti tərəfindən hazırlanmış, Kərbəlayi Lətifin ifasında yazılmış ilk qrammofon valı qarmon alətinin kifayət qədər geniş yayılması və bu dövrdə professional ifaçıların olmasından xəbər verir. Daha sonra, 1938-ci ildə isə kor Əhəd adı ilə

tanınan Əhəd Əliyevin ifasında “Segah” və “Çahargah” muğamları da qrammofon valına yazıldı (20, s. 49-50).

Xalq çalğı alətləri sırasında öz ecazkar və bənzərsiz tembrinə, olduqca mələhətli səs çalarlarına və eyni zamanda müxtəlif janrda olan əsərlərin muğam, mahnı və rəqslərin, bəstəkar əsərlərinin ifası üçün geniş imkanları olan qarmon aləti xalqımızın böyük sevgisini və məhəbbətini qazanmışdır. Qarmonun xalq çalğı aləti olaraq mədəni məişətimizdə oynadığı böyük rol hamı tərəfindən qəbul olunmuş həqiqətdir. Hələ XX əsrin əvvəlindən qarmon ifaçılarından Əhəd Əliyev, Teyyub Dəmirov, Məmmədağa Ağayev, Abbas Abbasov, Zakir Mirzəyev, Aftandil İsrəfilov və bir çox digər ifaçılar xalqın və musiqisevərlərin diqqət mərkəzində olmuş və ən mahir ifaçılar kimi tanınmışdır. O illər musiqi təhsili sistemində qarmonun tədris olunmaması ifaçıların musiqi təhsili almasını mümkün edirdi. Onlar yalnız öz istedadları və zehni qavrama bacarıqları sayəsində musiqi nümunələrini ifa etməyə nail olurdu.

Qarmonun bir alət olaraq xalq çalğı alətləri sırasında yer almasının öz tarixçəsi var. Qarmon artıq milli çalğı alətləri sırasına daxil edilərək saz, tar, kamança, dəf, nağara, balaban və s. xalq çalğı alətləri ilə bərabər tədqiqat obyektinə çevrilib. Qarmonun Azərbaycandakı inkişaf yolunu Abbasqulu Nəcəfzadə (20, s.44-51), Səadət Abdullayeva (1, s.65-71) orqanoloji tədqiqatlarında işıqlandırmış, Əhsən Rəhmanlı “Qarmon ifaçılığı sənəti və onun Azərbaycanda tədrisi” adlı monoqrafiyasında qarmon alətinin ifaçılıq tarixini (21; 22, s.9-32), məşhur ifaçıların sənət yolunu (22, s.32-639) işıqlandırmış, Zakir Mirzəyev “Azərbaycan musiqisində qarmonun rolu və əhəmiyyəti” (2005) mövzusunda müdafiə edərək sənətsünaslıq elmi dərəcəsinə layiq görülmüş və araşdırmanın nəticəsində “Azərbaycan qarmonu” adlı kitabı (18) ərsəyə gəlmişdir.

Qarmonun ilkin vətəni qədim Çin sayılır. Hazırda işlətdiyimiz qarmon növünü 1822-ci ildə alman K.F.L.Buşman icad edib və alət Rusiyanın Tula şəhərində kütləsi şəkildə istehsal olunmağa başlayıb (20, s.45). “Azərbaycan musiqiçiləri Tula növlü qarmonlara üstünlük vermişlər. Sonralar Azərbaycan sənətkarlarının sifarişi ilə Tula növlü qarmonlarda bir sıra islahatlar aparılmış, nəticədə yeni növ – “Azərbaycan qarmonu” yaranmışdır. Bir çox xalqlar – farslar, ləzgilər, avarlar, çeçenlər, özbəklər, gürcülər, ruslar bu növ qarmonları Azərbaycan qarmonu adlandırırlar. Artıq çalğı alətləri sırasında Azərbaycan qarmonu da özünəməxsus yer tutub. Bu heç də təsadüfi olmayıb. Uzun illərdir (artıq 150 ilə yaxın) Azərbaycan sənətkarları istər ölkə daxilində, istərsə də xaricdə musiqi mədəniyyətimizi təbli edərəkən tar, kamança, qaval, qanun, ud, saz, tütək, zurna, balaban, nağara, qoşanağara və s. alətlərlə yanaşı qarmondan da geniş istifadə edirlər” (20, s.47). Qarmonu artıq özünüküldürmüş xalqımız nəinki xalq havaları, rəqsləri bu alətdə səsləndirmiş, hətta bəzi muğamların müşayiətində də qarmondan gen-bol istifadə etmişdir. Ustad xanəndələr Xan Şuşinski, Əbülfət Əliyev, Ağabala Abdullayev, Eynulla Cəbrayilov, Ramiz Hacıyev, Qulu Əsgərov, Əliyar Əmirov, Süleyman Abdullayev, Baba Mahmudoglu, Arif Babayev, Səbir Mirzəyev, Məmmədbağır Bağırzadə, Zaur Rzayev muğam dəstgahları, şöbələrini toy məclislərində məhz qarmon müşayiəti ilə səsləndiriblər (22, s.669).

Əgər Azərbaycanda ifaçı-qarmonçuların populyarlıq xronologiyasını nəzərdən keçirəlik, onda XIX əsrin sonu və XX əsrin əvvəllərini İsi bəy, Abışbəy, Kərbəlayı Lətif, Məşədi Əli, Xədicə Musaxanova, Abutalıb Yusifov və Ələkbər Nəzərlinin adları ilə əlaqələndirmək olar. Keçən əsrin 20-30-cu illərində Əhəd Əliyevlə yanaşı Teyyub Dəmirov, Yusif Yusifov, Fatma Səfərova, Kamrabəyim Hüseynova və b. populyar idilər. Azərbaycanda qarmon sənətinin yüksəliş dövrünü keçən əsrin 50-80-ci illərini hesab etmək olar. Bu vaxt öz ustalılıqları ilə Məmmədağa Ağayev, Abbas Abbasov, Qızxanım Dadaşova, Kübra Əbilova, Hacıbala Dadaşov, Səfərali Vəzirov, Abutalıb Sadıqov, Teyyub Teyyuboglu, Bədəl Bədəlov, Səttar Hüseynov, Firuz Eyvazov, Adil Hüseynov, Vaqif Şıxıyev, Türrə Hüseynova, Həmid Haqverdiyev və b. seçilirdilər. Respublikanın rayon mərkəzlərində İsfəndiyar Coşqun, Mətləb Abdullayev (Gəncə), Rza Şıxlarov, Əflatun Ağayev, Sadıq Sadıqov, Aslan İlyasov (Sal yan), Mahmud Xalaoğlu (Lənkəran), Əli Quliyev, Yusif Yusifov, Yelmar Zeynalov (Ağdam), Bəylər Əhmədov (Füzuli), Mehdi Vəlixanov (Sabirabad), İsa Səfərov (İrəvan) kimi çoxlu sayda istedadlı ifaçı-qarmonçular pleyadası yetişmişdi. Bizim günlərdə Aftandil İsrailov, Zakir Mirzəyev, Gövhər Rzayeva, Kamil Vəzirov, Ənvər Sadıqov, Gülbahar Şükürlü, Gülbahar Məmmədzadə və baş qalalarının xalq kütləsi arasında qarmonun populyarlaşmasında əhəmiyyətli dərəcədə rolu olmuşdur. İran Azərbaycanından olan Rəhman Əsədullahi də böyük şöhrət qazanmışdır (1, s.65-71).

Bu gün respublikada qarmon ifaçılığı daha yüksək səviyyəyə yetişib, çünki ifaçıları xalq musiqisi, rəqslər və muğamlardan savayı bəstəkar musiqisini də ifa edir və daha yüksək ifaçılıq səviyyəsinə can atırlar. Zakir Mirzəyev Tofiq Bakıxanovun üçhissəli simfonik orkestr üçün “Birinci Konsert”ini, “Segahsayağı”sını və “Rondo”sunu, Vyanada Üzeyir Hacıbəylinin büstünün açılışına həsr olunan konsertdə isə Volfqanq Motsart və Üzeyir Hacıbəylinin əsərlərini ifa etmişdir. Məşhur dirijor və bəstəkar, maestro Niyazi Zakir Mirzəyevin virtuoz ifasına görə onu “Qarmonun Paqanini-si” adlandırırdı. Azərbaycan melodiyalarını qarmonda çalanda caz elementlərindən ilk dəfə istifadə edən Ənvər Sadıqovun ifası da xalq tərəfindən sevilir və rəğbətlə qarşılır. Qarmon üçün bəstəkarlar – Süleyman Ələsgərov xüsusi olaraq “Lirik pyes” və “Skerso”, Tofiq Bakıxanov qarmon və piano üçün “Sözsüz mahnı”, “Daimi hərəkət”, Aygün Səmədzadə “Dağlı rəqsi” yazmışlar. Qarmonçu Zakir Mirzəyev qarmon üçün “Muğam və rəqs” kompozisiyasını bəstələyib.

Azərbaycanda özünəməxsus qarmonçular məktəbi formalaşıb. Onun inkişafında pedaqoq-qarmonçular Bədəl Bədəlov, Xeyrulla Dadaşov, Ələvsət Piriye, Baxşəli Əliyev, Əhsən Rəhmanlı, Zakir Mirzəyev və b. böyük rol oynayıblar. Alətin təkmilləşməsi üzərində işlər indi də davam edir. Hüseyn Həsənov (Hüseyn Bakılı) tərəfindən çərək notları hasil etməyə imkan verən qarmon yaradılıb. Ənvər Sadıqovun məsləhəti ilə Zahir Dadaşov “do” tonallığında üçoktavalı qarmon hazırlayıb. Zakir Mirzəyev tərəfindən soltərəfli klaviaturalı qarmon patentləşdirilib. Göründüyü kimi, qarmon Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə möhkəm və ayrılmaz surətdə daxil olmuş və artıq yüz ildən artıqdır ki, təkmilləşərək, onda öncül yerlərdən birini tutur (1,s.71).

Qarmon alətinin tədrisi Bakı Mədəni Maarif Texnikumundan (indiki Bakı Humanitar Kolleci) başlayıb. 1957-58-ci illərdən başlayaraq qarmon ifaçıları “Klub işçisi – özfəaliyyət xor dirijoru” ixtisası üzrə 4 illik təhsil ala bilirdi. Amma onlar heç bir not savadı və musiqi təhsili olmayan gənclər idi. Burada solfecio, musiqi ədəbiyyatı və başqa nəzəri fənlər keçilirdi. Uzun müddət, bu texnikum qarmon ifaçıları yetişdirmək işini öz üzərinə götürmüşdü. Ali savad almaq istəyənlər Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetinin xalq çalğı alətləri və ya instrumental ifaçılıq fakültələrinə, yaxud Pedaqoji Universitetin musiqi, nəğmə müəllimi, musiqi sənəti fakültələrinə gedə bilərdi. Azərbaycanın digər rayon və bölgələrində də Musiqi Texnikumlarında qarmon sinfi tədrisən açılmağa başlamışdı. İlk açılan siniflərdən Ağdam Musiqi Texnikumunu xatırlamaq və bu işdə Əvəz Rəhmətovun zəhmətini qeyd etmək lazımdır. Onu da deməliyik ki, hələ 1958-ci ildə Mədəniyyət Nazirliyi Gəncə şəhər 1 saylı uşaq musiqi məktəbində də qarmon sinfinin açılmasına icazə vermişdi. Şəki, Şuşa, Gəncə, Sumqayıt, Naxçıvan və Lənkəran Musiqi Texnikumlarında (Kolleclərində) qarmon sinfi artıq 80-ci illərdə fəaliyyətə başlamış və professional biliklərə malik ifaçılar yetişdirmişdir. Azərbaycan Milli Konservatoriyasının tərkibində Musiqi Kollecinə qarmon ixtisasının tədrisi 1992-ci il, Əvəz Rəhmətovun Asəf Zeynallı adına Bakı Musiqi Texnikumuna direktor təyin ediləndən sonra başlayıb. Bu gün Musiqi Kollecinə yüksək səviyyəli qarmon tədrisi mövcuddur (22, s. 640-645). Bu günün tələbələri artıq nüfuzlu müsabiqə və festivallarda yer alaraq başqa alətlərdən geri qalmır və yüksək səviyyə nümayiş edirlər.

Bu gün qarmon məktəbinin səviyyəsi əlbəttə ki, ifaçıların bilavasitə pedaqoji fəaliyyəti ilə əlaqədardır. Əhsən Rəhmanlı monoqrafiyasında qarmon tədrisinə bir fəsil həsr edərək alətin tədrisi, mövcud metodoloji materialların aydın təsnifatını vermişdir (22, s.640-674). Abbasqulu Nəcəfzadənin tədqiqatına əsasən qarmon aləti üçün ilk dərs vəsaiti pedaqoji elmlər doktoru, professor Fərahim Sadıqov və pedaqoji elmlər doktoru, professor Oqtay Rəcəbovun Azərbaycan Maarif Nazirliyinin sifarişilə 1985-ci ildə birlikdə hazırladıqları kitab sayılır (20, s.50). Əlbəttə, bu dərs vəsaiti (27) qarmon məktəbi şagirdlərinə böyük kömək oldu.

Qarmonun musiqi məktəblərində tədrisi 1960-cı illərin əvvəllərindən etibarən başlayıb. Xalqımızın qarmon alətinə olan sevgisi və istəyi həmçinin, bu alətdə ifa etmək arzusunda olanların çoxsaylı olmasını nəzərə alaraq uşaq musiqi və incəsənət məktəblərində qarmonun tədrisi təşkil olunur. Lakin bu alətin tədris olunması üçün heç bir dərs vəsaitinin və ixtisaslı müəllim kadrlarının olmaması tədrisi çətinləşdirirdi. Müəllimlər sərbəst yolla mahnı, rəqs, rəng və digər musiqiləri şagirdə yaddaş və zehni yolla öyrətməli idi. Əlbəttə ki, bu metodla qarmonun tədrisi müvəqqəti idi. Qarmonun tədrisi təşkil olunan illərdə bir çox musiqi məktəblərində tar və ya kamança sinfi üzrə müəllimlərin bilik və təcrübəsindən istifadə etmək məqsədi ilə onlar qarmonun tədrisinə cəlb olunurdu. Bununla da bu müəllimlərin köməyi, göstərişləri, metodiki tövsiyələri qarmon sinfi müəllimlərinə və şagirdlərə təhsildə köməklik edirdi.

Azərbaycan Respublikasının Mədəniyyət Nazirliyinin musiqi təhsili üzrə Elmi metodik mərkəzi mütəxəssislərinin tədris ilinin I və II yarısında qarmon ixtisası

müəllimləri üçün təşkil etdiyi metodik seminarlar müəllimlərin bilik səviyyəsini artırmaq, metodik göstərişlərlə onlara tədrisdə köməklik göstərmək və mövcud olan nöqsanları aradan qaldırmaq məqsədi daşıyırdı. Seminarlarda müəllimlərin iştirakı vacib hesab olunurdu. Müəllimlər onlara edilən göstərişlərə və tövsiyələrə əməl etməklə tədrisə lazım olan biliklərə yiyələnir. Beləliklə, müəllimlərin metodiki və əməli bilikləri nəzərə cərpacaq dərəcədə yüksəlir ki, bu da onların fəaliyyətlərinə təsir edirdi. Artıq qarmon sinfi müəllimləri seminarlarda çıxış edir, öz fikirlərini, məqsədlərini və hətta məsləhətlərini verməyə başlayırlar. Get-gedə müəyyən qədər təcrübəyə yiyələnən müəllimlərin seminarlarda aktivliyi nəzərə cərpmağa başlayır.

Bir neçə il keçir və növbəti seminarların birində (1983-cü il) metodika kabinetinin rəhbərliyi qarmon sinfi üçün tədris proqramının tərtib olunmasını təklif edir. Müzakirələrdən sonra proqramın tərtib olunmasını Səid Rüstəmov adına 13 saylı uşaq musiqi məktəbinin, artıq bir neçə il kifayət qədər iş təcrübəsi toplamış və seminarlarda müntəzəm aktiv iştirak edən müəllim Xeyrulla Dadaşova həvalə edir. X.Dadaşov müxtəlif musiqi alətləri üçün tərtib olunmuş proqramları nəzərdən keçirir, alətin sağ və sol əllə ifa imkanlarını nəzərə alaraq qarmon üçün proqramı tərtib edir. 1984-cü ildə “Qarmon sinfi üçün tədris proqramı” adlı ilk dərs vəsaiti hazırlanır və müzakirə olunması üçün metodik kabinetə təqdim olunur. Metodistlərin və qarmon sinfi müəllimlərinin iştirakı ilə aparılan müzakirədə proqram təsdiq olunur və çap edilməsi üçün hazırlanıb mətbəəyə göndərilir. Beləliklə, 1984-cü ildə qarmon üçün tərtib olunan ilk dərs vəsaiti tezliklə hazır olaraq müəllimlərə çatdırılması üçün musiqi məktəblərinə göndərilir.

Qarmonun tədrisində ilk dərs vəsaiti olan “Qarmon sinfi üçün tədris proqramı” Respublikanın bütün ərazilərində fəaliyyət göstərən musiqi məktəbləri qarmon sinfi müəllimlərinin böyük razılığına və sevincinə səbəb olur. Belə ki, bu proqramdan istifadə edərək müəllimlərin mövzuların ardıcılığını, proqrama uyğun tövsiyə olunan və repertuarda göstərilən hər sinfə aid muğam, rəqs, dərəməd, rəng, mahnı və s. nümunələrini sadəcədən mürəkkəbə doğru prinsipinə uyğun tədris etməsinə zəmin yaradırdı. Proqramın uğurlu tərtibatı və tez bir zamanda özünü doğrultması sayəsində rəhbərlik X.Dadaşova daha böyük məsuliyyət tələb edən “Qarmon məktəbi” dərsliyini hazırlamağı təklif edir. X.Dadaşov bütün təcrübəsini, biliyini və bacarığını səfərbər edərək dərsliyin hazırlanmasına başlayır və bu prosesdə mövcud olan “Akkordeon məktəbi”, “Bayan məktəbi” dərsliklərini nəzərdən keçirir.

Nəhayət, “Qarmon məktəbi” dərsliyi üzərində iki il çalışaraq onu 1986-cı ildə tamamlayır və metodik kabinetə təqdim edir. Dərslük yoxlanıldıqdan və müəllimlərin müzakirəsindən keçdikdən sonra Mədəniyyət Naziri hörmətli Zakir Bağirova dərsliyin hazır olması barədə məlumat verilir. Bir neçə gündən sonra metodik kabinetin rəhbər nümayəndəsi və dərsliyin müəllifi nazirin dəvəti ilə onun qəbulunda olur. Nazir dərsliyi nəzərdən keçirərək çap olunmasına icazə verir. Artıq 1988-ci ildə dərslük çap olunması üçün plana salınır və Şirvan nəşriyyatına göndərilir.

Lakin 1988-ci ildə Respublikada baş verən siyasi hadisələr hər sahəyə öz mənfi təsirini göstərirdi ki, mətbuatdan da yan keçməmişdi. Bu səbəbdən “Qarmon mək-

təbi” dərslisinin çap olunması 11 il gecikərək nəhayət 1999-cu ilin avqust ayında nəşr olunur. Bir müddət sonra Natiq Rəsulovun (24), Sona İrzaqlıyevanın (15), Əli Bayramovun (5) və Zakir Mirzəyevin (16) “Qarmon məktəbi” dərsləkləri də nəşr olunur.

Ötən illər ərzində qarmonun tədrisində istifadə olunan və qarmon üçün köçürülən müxtəlif janrları əhatə edən əsərlər yaranmağa başlayırdı. Ayrı-ayrı musiqi məktəbləri qarmon sinfi müəllimlərinin təşəbbüsü ilə aparılan köçürmələr, əsərlər qıtlığının aradan götürülməsi məqsədi ilə yerinə yetirilirdi. Beləliklə, qarmonun tədrisində əvvəlki illərlə müqayisədə əsərlərin bolluğu yaranır.

Təhsil Nazirliyinin göstərişi ilə Asəf Zeynallı adına Bakı Dövlət Musiqi Texnikumunun xalq çalğı alətləri şöbəsində qarmonun tədrisi təşkil olunduqda bu bir çox ifaçıların arzusunun reallaşması idi. O zaman müxtəlif illərdə musiqi məktəblərinin qarmon sinfini bitirmiş və təhsilini davam etdirmək istəyində olan gənc musiqiçilər texnikumun tələbəsi olmaq arzusunda idilər. Texnikuma qəbul olan gənc musiqiçilər təhsil alacaqları müddətdə təcrübəli müəllimlərin yetirmələri olacaq və özləri də təhsillərini başa vurduqdan sonra gələcəkdə həm mahir ifaçı, həm də müəllim vəzifəsində çalışmalı olacaqdılar. Texnikuma müəllim vəzifəsində çalışmaq üçün dəvət olunan ixtisas not və ixtisas muğam fənni müəllimlərinin məsuliyyətlə öz işlərini yerinə yetirmələri çox vacib idi. Axı tələbələr artıq formalaşmış ifaçı musiqiçilər idilər.

Musiqi kolleclərində və texnikumlarda təhsil alan tələbələr iri, kiçik və orta həcmli əsərlər, konsertlər, fantaziyalar, rapsodiyalar, ayrı-ayrı Azərbaycan və xarici ölkə bəstəkarlarının əsərləri, proqramda təklif olunan nümunələri öyrənib ifa etməli idilər. Repertuarda tədris olunması üçün təklif olunan əsərlər qarmon üçün işlənib köçürülməli və fortepiano üçün müşayiəti ilə ifa olunmalı idi. Qarmonun kökü ilə fortepiano kökü arasında yarım ton fərq olması (qarmon *in H*) ifa olunan əsərlərin fortepiano partiyalarının yarım ton aşağı köçürülməsini tələb edir. Kollec təcrübəli ixtisas not fənni müəllimləri artıq bir neçə il ərzində köçürmələrlə bağlı apardıqları iş nəticəsində bütün mövcud olan əsərlərin köçürmələri demək olar ki, tamamlanmış və qarmonun fortepiano ilə müşayiəti üçün hazır olmuşdur.

Tələbələrin müsabiqələrdə, konsertlərdə və ya hər hansı bir tədbirdə fortepiano üçün müşayiəti ilə etdikləri uğurlu çıxışları dinləyicilərin alqışlarına səbəb olur və bir qayda olaraq onlar fəxri yerlərdən birinə və ya diplomlara layiq olur ki, bu da müəllimlərin zəhmətindən və əməyindən irəli gəlirdi.

Azərbaycan xalqının mədəni məişətində ən sevimli xalq çalğı aləti olan və digər çalğı alətlərindən məlahətli tembri, ecazkar səsi və müxtəlif janrda olan əsərlərin, muğam və rəqslərimizin gözəl ifa olunması ilə seçilən sevimli qarmonumuz ürəklərdə özünə layiqli yer tutmuşdur. Qarmon demək olar 60 ilə yaxın müddətdə musiqi məktəblərində, kollec və texnikumlarda həmçinin, ali məktəblərdə tədris olunması uğurlu hesab edilməlidir. Belə ki, ötən müddət ərzində xeyli dərslər vəsaitləri, o cümlədən “Qarmon məktəbi” dərsləkləri (5, 8, 9, 12, 15, 16, 17, 24), qarmon ilə fortepiano üçün işlənmiş əsərlər məcmuələri (7, 10, 25, 26, 27), müxtəlif texniki çalışmalar (6), xalq musiqisi və muğamların işləmələri (13, 19, 30) və s. tədrisində istifadə olunan əsərlər bolluğunu kifayət qədər təmin edirdi.

Qarmon aləti ilə bağlı respublikanın əməkdar artisti, ustad ifaçı Zakir Mirzəyevin yazdığı və uğurla müdafiə etdiyi elmi işi (18), qarmon ifaçıları və qarmon aləti ilə bağlı bir neçə kitabın müəllifi, uzun illər muğam ixtisası üzrə müəllim kimi çalışan tədqiqatçı Əhsən Rəhmanlının elmi işi və araşdırmaları (21, 22, 23) və Azərbaycan Milli Konservatoriyasının dosenti Aydın Əliyevin elmi işinin məhz qarmon üzrə olması artıq qarmon tədrisinin daha yüksək səviyyəyə keçməsinə sübutdur. Bundan əlavə qarmonun tədrisi illərində öz gözəl ifaları ilə xalqın rəğbətini və sevgisini qazanan tanınmış ifaçılarımız dövlətimiz tərəfindən fəxri adlara layiq görülməsi də təkə ifaçılıq ənənələrinin deyil, həmçinin qarmon tədrisi metodikasının doğru və düzgün istiqamətdə olmasının göstəricisidir.

Beləliklə, qarmonun tədris olunduğu ötən 60 illik zaman kəsiyi təhsilin düzgün istiqamətdə olduğunu göstərmişdir. Bu illər ərzində qarmonun tədrisində geniş istifadə olunan, qarmon ilə fortepiano üçün 50-dən çox əsər köçürülmüş və məcmuə şəklində nəşr etdirilmişdir. Bu əsərlər sırasında S.Rüstəmovun tar ilə fortepiano üçün 1.Nəli Konserti, İ.S.Baxın və Q.F.Hendelin 10 polifonik pyes kimi daha mürəkkəb əsərlər də yer alıb. Əldə olunan çoxsaylı nailiyyətlər dövlət tərəfindən dəstəklənərək 2019-cu ildə musiqisəvərlərin və ifaçıların ən böyük arzusunun və sevincinin reallaşması ilə nəticələndi. Azərbaycan Milli Konservatoriyasının Xalq Çalğı alətləri ifaçılığı kafedrasında qarmonun tədrisi təşkil olunur. Artıq qarmon ifaçılığı daha yüksək, ali tədris mərhələsinə daxil olduğundan yeni tələblərə uyğun proqramların yazılması, yeni mürəkkəb əsərlərin ifası, köçürmə və işləmələrin sayının artırmaqla repertuarın genişlənməsi bu gün pedaqoji kollektivin qarşısında duran yeni tələblərdir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Abdullayeva S.A. Azərbaycan çalğı alətləri dünyanı valeh edir. Bakı, «NURLAR» Nəşriyyat-Poliqrafiya Mərkəzi, 2016, 288 s. URL:http://anl.az/el/musiqi_kitabxanası/kıtablar/2016/Azf-293104.pdf
2. Azərbaycan xalq çalğı alətləri ixtisasının qarmon sinfi üçün proqram /AzSSR Ali və Orta İxtisas Təhsili Nazirliyi, Orta İxtisas Təhsili üzrə tədris-metodika kabineti ; Soltan Hacıbəyov ad. Sumqayıt Orta İxtisas Musiqi Məktəbi ; tərt. ed. Ə. M. Rəhmətov ; red. M. B. Quliyev Bakı: [V. İ. Lenin ad. API], 1984.
3. Azərbaycan çalğı alətləri. URL:<https://azerbaijan.az/related-information/40>
4. Bakalavr pilləsi qarmon ixtisası üçün ixtisas-not fənni üzrə Proqram. Tərtibçi: Əzizov R.M., Dadaşov X.İ. B.: Ecoprint, 2019, 32 s.
5. Bayramov Ə. Qarmon məktəbi. B.: R.N.Novruz-94, 2004
6. Bayramov Ə. Qarmon üçün texniki məşğələlər. B.: 2006
7. Bayramov Ə. Qarmon üçün ən gözəl melodiyalar. B.: 2006
8. Dadaşov X.İ. Qarmon məktəbi. Uşaq musiqi və incəsənət məktəblərinin qarmon sinifləri üçün dərslik. B.: Şirvannəşr, 1999, 92 s. URL:<http://web2.anl.az:81/read/page.php?bibid=vtls000236643>
9. Dadaşov X.İ. Qarmon məktəbi. Uşaq musiqi və incəsənət məktəblərinin qarmon sinifləri üçün dərslik /Xeyrulla Dadaşov; Xüsusi red. B.Hüseynli; Naşir. Q.İsabəyli.- Bakı: Şirvannəşr, 2004. 92 s. URL:<http://web2.anl.az:81/read/page.php?bibid=vtls000007893>

10. Dadaşov X.İ. Qarmon ilə fortepiano üçün işlənmiş əsərlər məcmuəsi. B.: MBM, 2015, 271 s.
11. Qarmon ixtisası üçün ixtisas (not) fənni üzrə Proqram. (AMK-nın nəzdində Musiqi Kolleci tələbələri üçün) Tərtibçi: Dadaşov X.İ. B.: Mütərcim, 2013, 12 s.
12. Qəmərinski C. Qarmon məktəbi, B.: Çarşıoğlu, 1999,
13. Həşimov A. 10 zərbi muğam. Qarmon sinfi üçün muğam fənni üzrə vəsait. B.: 2007.
14. İrzaquliyeva S. Musiqi məktəblərinin qarmon sinfi üçün proqram. B.: 1976.
15. İrzaquliyeva S. Qarmon məktəbi. B.: Şirvanəşr, 1999.
16. Mirzəyev Z. Qarmon məktəbi. Qarmon ilə fortepiano üçün dərs vəsaiti III hissə /Z. Q. Mirzəyev; red. M. Əhədzadə, A. Əliyev; rəyçilər. T. Bakıxanov, N. Kazımov, R. Quliyev; məsləhətçilər. S. Hacıyev [və b.] B.: Adiloğlu, 2008. 116 s. URL:<http://web2.anl.az:81/read/page.php?bibid=vtls000072333>
17. Mirzəyev Z. Qarmon məktəbi. B.: Adiloğlu, 2008. 144 s. URL:<http://web2.anl.az:81/read/page.php?bibid=vtls000072106>
18. Mirzəyev Z. Azərbaycan qarmonu. B.: Adiloğlu, 2007, 162 s.
19. Mustafayev Z. Azərbaycan xalq rəqsləri məcmuəsi. B.: 1999
20. Nəcəfzadə A. Xalq çalğı alətlərinin tədrisi metodikası. Dərs vəsaiti. B.: MBM, 2007, 68 s. Azərbaycan qarmonu. s.44-51
21. Rəhmanlı Ə. M. Qarmon ifaçılığı sənəti və onun Azərbaycanda tədrisi B.: Araz, 2008. 386 s. URL:<http://web2.anl.az:81/read/page.php?bibid=vtls000043493>
22. Rəhmanlı Ə. M. Qarmon ifaçılığı sənəti və onun Azərbaycanda tədrisi [dərs vəsaiti] /Ə. M. Rəhmanlı; elmi red. S.Abdullayeva; B.: MBM, 2014. 704 s. URL:<http://web2.anl.az:81/read/page.php?bibid=vtls000508176>
23. Rəhmanlı Ə. M. Üzeyir Hacıbəylinin qarmon sənətinə münasibəti. // “Konservatoriya” jurnalı, 2017-1, s.45-49 URL:<http://konservatoriya.az/wp-content/uploads/2017/03/Konservatoriya-2017-1-45-49.pdf>
24. Rəsulov N. Qarmon məktəbi. B.: Çarşıoğlu, 1999, 102 s. URL:<http://web2.anl.az:81/read/page.php?bibid=vtls000120230>
25. Rəsulov N. Qarmon ilə fortepiano üçün pyeslər məcmuəsi. I kitab (ikinci nəşr). B.: Təhsil, 2014, 60 s. URL:http://music.mctgov.az/M0/69/2017/11/documents/20171121_150245_1511294565_44a0f4ddb9.pdf
26. Rəsulov N. Qarmon ilə fortepiano üçün pyeslər məcmuəsi. II kitab (ikinci nəşr). B.: Təhsil, 2014, 108 s. URL:http://music.mctgov.az/M0/69/2017/11/documents/20171121_150326_1511294606_638aada3dd.pdf
27. Sadıqov F., Rəcəbov O. Qarmon öyrənmələrə kömək. B.: AEA-nın mətbəəsi, 1985.
28. Səmədov X. Orta ixtisas musiqi müəssisələrində “Qarmon aləti üzrə muğam fənninin fərqi tədrisi” fənni proqramı. B.: 2005
29. Uşaq musiqi məktəblərinin qarmon sinfi üçün Proqram. Tərtibçi: Dadaşov X.İ. B.: Krasny Vostok, 1984, 24 s.
30. Zakir Mirzəyevin qarmon üçün rəqslər məcmuəsi. Rəqslərin orijinal ifadan nota köçürən: Xeyrulla Dadaşov. B.: Mütərcim, 2018, 128 s. URL:<http://web2.anl.az:81/read/page.php?bibid=vtls000637681>

Хейрулла Дадашев
Преподаватель АНК

ИСТОРИЯ И МЕТОДИКА ОБУЧЕНИЯ ИГРЫ НА ГАРМОНИ В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ АЗЕРБАЙДЖАНА

Резюме: В статье рассматривается история преподавания игры на гармонии в Азербайджане, который уже включен в список народных инструментов. Прослеживается история создания программ начального, среднего и высшего образования, учебников «Школа гармонии», а также создание сборников переложений из произведений, адаптированных к возможностям инструмента. Приведена полная библиография существующих исследований, методических указаний, сборников переложений и научных работ по инструменту гармонь в Азербайджане.

Ключевые слова: гармонь, методология, школа гармонии, переложения

Heyrulla Dadashev
Lecturer of ANC

HISTORY AND METHODS OF TEACHING PLAYING ON ACCORDION IN THE MUSICAL EDUCATION OF AZERBAIJAN

Summary: The article discusses the history of teaching the accordion in Azerbaijan, which is already included in the list of folk instruments. The author traces the history of creating programs of primary, secondary, and higher education, textbooks "School of accordion", as well as the creation of collections of arrangements of works adapted to the capabilities of the instrument. A complete bibliography of existing research, methodological guidelines, collections of transcriptions and scientific works on the accordion instrument in Azerbaijan is provided.

Keywords: accordion, methodology, accordion's school, arrangements

Rəyçilər: AMK-nın professoru Əzizov Ramiz
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Zakir Mirzəyev

Fazilə NƏBİYEVƏ

AMK-nın “Milli musiqi alətlərinin
təkmilləşdirilməsi” elmi-tədqiqat
laboratoriyasının baş elmi işçisi
Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ə.Ələkbərov 7
E-mail: nebiyeva.fazile@mail.ru

“TƏNZƏRƏ” YALLI RƏQSİNİN VARIANTLARINDA SPESİFİK CƏHƏTLƏR

***Xülasə:** Təqdim olunan məqalə qədim tarixə malik, birlik və vəhdət mücəssəməsi olan, YUNESKO-nun təcili qorunma siyahısına daxil edilmiş Azərbaycan yallı rəqsi “Tənzərə” barədədir. Araşdırmada bu rəqsin etimologiyasına dair mülahizələr göstərilmiş, müxtəlif illərdə ayrı-ayrı tədqiqatçılar tərəfindən toplanaraq nota yazılmış “Tənzərə” yallısının variantları müqayisəli təhlillərə cəlb edilmişdir. Variantların spesifik xüsusiyyətləri müəllif tərəfindən tərtib olunmuş cədvəllərdə öz əksini tapmışdır.*

***Açar sözlər:** rəqs, yallı, Tənzərə, notlaşdırma, variant*

Geyinmişəm zər-zibə,
Üstü-başı mən zərəm.
Həna tökmüşəm qaba,
“Tənzərə”m ay, “Tənzərə”m.

Qədim zamanlardan kütləvi şəkildə günəşin şərəfinə keçirilən ayin və mərasimlərdə ifa edilmiş Azərbaycan “yallı” rəqsləri sinkretik sənət növü olub müasir dövrdə “Novruz” bayramının və toy mərasimlərinin ayrılmaz atributlarından biri kimi xalqımızın mədəniyyətində özünə layiqli yer tutur. “Yallı” sözünün kökü “uca ad”la [12, s. 79-80] günəşlə sıx bağlı olduğuna görə Azərbaycan etnomusiqişünaslığında və etnoxoreoqrafiyasında bu rəqsin çoxlu sayda növü qeydə alınmışdır ki, onlardan biri də “Tənzərə” adlanır. “Tənzərə” – Dan işığı adında Günəş tanrısına işarə kimi təkrarlanır. Bu yallı eyni adda Türkiyənin Artvin, Şavşad bölgələrində rəqs zamanı səcdə xarakterli hərəkətlərlə qeydə alınır. Bu da yallının tanrı adına icra olunan qədim ayin, rəqs növü olduğunu Naxçıvan yallılarının ümumtürk mədəniyyətinə təsirini sübut edir” [11, s. 338].

Milli-mənəvi sərvətlərimizin incilərindən sayılan yallı rəqslərinin toplanması, nota salınması və tədqiqata cəlb edilməsi müasir Azərbaycan etnomusiqişünaslığının prioritet məsələlərindən biri olduğu üçün bu sahədə müxtəlif dövrlərdə əhəmiyyətli işlər görülmüşdür. “Yallı” rəqslərinin mədəni irsimizin qorunması və gələcək nəsillərə həm də nota yazılmış şəkildə çatdırılması istiqamətində müxtəlif alimlərin fəaliyyəti təqdirəlayiqdir. Ayrı-ayrı illərdə etnomusiqişünaslar və bəstəkarlar tərəfindən

nota salınmış nümunələr həm melodik, forma, məqam quruluşu və folklor-rəqs ifaçılığı xüsusiyyətləri baxımından, həm də musiqi tariximizin qədim dövrlərinin öyrənilməsi nöqtəyi-nəzərindən ciddi elmi maraq doğurur.

Hazırkı məqalədə müxtəlif alimlər tərəfindən notlaşdırılmış “Tənzərə” yallısını not yazılarına əsasən müqayisəli şəkildə araşdırmaqda məqsədimiz bu qədim xalq musiqi və xoreoqrafiya incilərimizi qoruyub saxlamaqla yanaşı, onlar arasında arxaik nümunələri aşkar etmək və gələcək nəsillərə çatdırmaqdır. Ümumiyyətlə, hər hansı yallı nümunəsi haqqında dəqiq qənaətə gəlmək üçün onun variantlarının müqayisəli təhlil edilməsinin vacib olduğunu düşünürük. Bu məqalədə “Tənzərə” yallısının variantları arasındakı oxşar və fərqli cəhətləri, onların özünəməxsus xüsusiyyətlərini, eləcə də invariantları üzə çıxarmağa müəyyən təşəbbüs göstərmişik.

Elmi mənbələrdə “Tənzərə” rəqsinin etimologiyasına dair mövcud olan mülahizələrə nəzər salaq. Vasif Çörəkçinin yazdığına görə “Mənzərə” bu yallının qədim adı olub, illər ötdükcə “Tənzərə” şəklinə düşüb [8, s. 53]. Kamal Həsənovun fikrincə, “Tənzərə” əsasən hərfi mənada “qızılı tənbatən” mənasını bildirir. Əvvəllər bu rəqsi qadınlar təmtəraqlı, qızıl bəzək-düzəkdən - boyunbağıdan, muncuqdan, sırğadan, üzükdən və başqa cavahirətdən nəyi varsa, hamısını taxıb oynardılar [6, s. 59]. Ədalət Kərimlinin yazdığına görə bu yallıda qadınlar çoxlu zər-ziba, bər-bəzək vururlar. Yəni ifaçıların geyimi zərli olur və bu geyimin üstündə daş-qaş və köhnə pul düzümləri olur. İfaçılar yallının ritmlərinə uyğun hərəkət etdikcə paltarın üstündəki bəzək əşyaları silkələnir və zurnada çalınan musiqinin ritmi ilə bir uyğunluq, ahəngdarlıq təşkil edir. Yallının adı da məhz buradan götürülmüşdür. Tənzərə - yəni yarı zər, yarı bəzək-düzək. Qadınlar qurşaqdan yuxarı zinət əşyaları taxırlar. Bellərinə zərli kəmərlər bağlayırlar. Şəurun kənd toylarında ən çox ifa edilən yallıdır [13, s. 30]. Rauf Bəhmənli qeyd etmişdir ki, “tən” – yarı, “zər” isə bahalı daş-qaş mənasında işlədilmişdir. “Rəqsi qadınlar ifa edir. Keçmiş zamanlar yallıya düzülən qadınlar yaxalarına bütün daş-qaşlarını, zinət əşyalarını vurur, bellərinə qızıl, gümüş kəmərlər taxardılar. Bu səbəbdən rəqsə “Tənzərə” adı verilmişdir” [3, s. 102].

Firudin Rzayev “Köçəri”, “Tənzərə”, “Dönə”, “Sərsəri” kimi yallı adlarında daha çox əski türk Kas, Şir, Tuna kimi tayfa adlarının təkrarını izlədiyini və burada hər bir tayfanın özünə aid ritual rəqslərinin olduğu faktının danılmazlığını qeyd etmişdir [10, s. 189-225].

Əqidə Ələkbərova tədqiqat işində “Köçəri” və “Tənzərə”nin gənclər tərəfindən ifa olunan süjetsiz yallılar olduğunu bildirmişdir. Onun təsnifatına əsasən həmin yallılar hazırda instrumental növə aiddir [15, s. 63-64]. Ə.Ələkbərovanın yazdığına görə C.Cəlilov “Tənzərə”də poetik mətn və oxumanın eyni növlü ritm sayəsində statik olduğunu qeyd etmişdir. Görkəmli etnomusiqişünas poetik mətn və oxuma ilə diqqəti cəlb edən “Tənzərə”ni vokal-instrumental, yəni yallı janrının klassik ifaçılıq forması olduğunu bildirmişdir. Ə.Ələkbərovanın verdiyi məlumatdan belə aydın olur ki, həmin dövrdə “Tənzərə” sırf instrumental şəkildə mövcud olub və onun mahnısının poetik mətni saxlanılmayıb” [15, s. 63-64].

Göründüyü kimi, musiqi folklorunun ayrılmaz tərkib hissəsini təşkil edən “Tənzərə” yallısı uzun tarixi inkişaf prosesləri ərzində vokal-instrumental yallı növündən instrumental növə keçərək xalqımızın mənəvi mədəniyyətinin ayrılmaz tərkib hissələrindən birinə çevrilmişdir. Bu fakt folklor nümunələrinin daima yenilənməsinin və inkişafda olduğunun təzahürüdür. Mənbələrlə tanışlıqdan sonra belə qənaətə gəlirik ki, əvvəllər qadınlar tərəfindən təqdim olunan “Tənzərə” yallısı müasir dövrdə qadınların kişilər ilə birlikdə ifa etdikləri kütləvi xalq rəqsinə çevrilmişdir.

“Yallı”ların toplanması, nota salınması və nəşri sahəsində böyük xidmətlər göstərmiş Bayram Hüseynli 25 nümunəni “Azərbaycan xalq rəqs melodiyaları” (1965) adlı birinci dəftərdə [4] nəşr etdirmişdir. Onun yallı nümunələrini Naxçıvan MR-nın Ordubad, Şərur və Şahbuz rayonlarından toplaması faktı təsadüfi hal deyil. Çünki yallı rəqsləri və onların səciyyəvi ifası daha çox həmin ərazilərdə geniş şəkildə yayılıb və hal-hazırda xalq arasında, eləcə də müxtəlif yaş kateqoriyalarını əhatə edən rəqs kollektivləri tərəfindən yaşadılmaqdadır.

B.Hüseynlinin notlaşdırdığı “Tənzərə” yallısının Ordubad variantının hissələri G şur məqamındadır.



Görkəmli etnomusiqişünas tərəfindən nota yazılmış “Tənzərə” yallısının Noraşen variantının hər iki hissəsi isə Cis şur məqamına əsaslanır.



Yallıların notlaşdırılması istiqamətində məqsədyönlü şəkildə görülən elmi işlərdən biri də Əhməd İsayadə ilə bəstəkar Nəriman Məmmədovun birlikdə tərtib etdikləri “Azərbaycan xalq mahnıları və oyun havaları” [7] adlı topludur. Buraya daxil olan nümunələr – xalq mahnıları və rəqsləri, o cümlədən, yallılar respublikamızın Ağdam, Şəki, Zaqatala, Balakən, Salyan, Naxçıvan bölgələrindən toplanmışdır. Məcmuəyə 24

yallı rəqsi daxildir ki, onların əksəriyyətinin Naxçıvan MR-nın ərazisindən, məhz Şərur, Ordubad və Şahbuz rayonlarından toplanılmasını xüsusilə qeyd etməliyik.

Adı çəkilən topluya daxil edilən “Tənzərə” yallısının hissələri D şur məqamına əsaslanır.



Milli-mənəvi incilərimizdən sayılan yallı rəqslərimizin tədqiqi sahəsində Ə.Ələkbərovanın gördüyü işlər maraqlı və dəyərlidir. Onun “Naxçıvan bölgəsinin yallı rəqsləri” adlı dissertasiya işi [15] bu janrın öyrənilməsi yolunda atılan daha bir addım kimi elmi əhəmiyyətə malikdir. Uzun illər yallı rəqslərini araşdırmış tədqiqatçı onların təsnifatını aparmış, müxtəlif zurnaçıların ifasından kişilərlə qadınların birlikdə ifa etdikləri “Tənzərə” yallısının 11 variantını üzə çıxarmış, bu rəqsi süjetsiz yallı növünə aid etmiş və onu “Köçəri” yallısı ilə müqayisəli təhlil edərək tədqiqatın sonunda maraqlı elmi nəticələrə gəlmişdir. Ə.Ələkbərovanın yazıya aldığı “Tənzərə” yallısının bütün variantları G şur məqamına əsaslanır. İlk variantın hissələrinə diqqət yetirək.



Bu rəqsin ikinci variantı da iki hissədən ibarətdir.



“Tənzərə” yallısının Ə.Ələkbərova tərəfindən nota yazılmış üçüncü variantının hissələri aşağıdakı nümunələrdə əks olunub.



Görkəmli etnomusiqişünasın nota yazdığı həmin rəqsin dördüncü variantı iki hissədən ibarətdir.



“Tənzərə” yallısının iki hissədən ibarət beşinci variantı dördüncü ilə məqam, temp və ölçü baxımından eynilik təşkil etsə də cüzi fərq yalnız ilk hissənin diapazonunda özünü göstərir.



Bu yallının bir hissəli variantına Ə.Ələkbərovanın not yazılarında rast gəlmək mümkündür.



Həmin rəqsin yeddinci variantı aşağıdakı not nümunəsində əks olunub.



Aşağıda təqdim edilən nümunədə “Tənzərə” yallısının iki hissədən ibarət səkkizinci variantının not yazısı öz əksini tapıb.



Bu rəqsin doqquzuncu variantı da iki hissəlidir.



Həmin yallının iki hissədən ibarət onuncu variantını aşağıdakı not nümunəsində görə bilərik.



“Tənzərə” yallısının iki hissədən ibarət olması on birinci variantdan da görünür.



“Yallı”larımızın qorunması və yaşadılması sahəsində görkəmli tarzən Əkrəm Məmmədlinin topladığı 92 yallı nümunəsi də çox dəyərlidir. Onun nota yazdığı rəqslər “Naxçıvan – Şərur el yallıları” adlı məcmuədə [9] işıq üzü görmüşdür ki, burada yallıların ifa xüsusiyyətlərindən, not yazılarından və variantlarından bəhs edilir. Həmin yallıların əksəriyyəti Naxçıvanın Şərur bölgəsinə aiddir. Lakin Şahbuz rayonundan və Türkiyənin İqdir, Ərzurum bölgələrindən toplanmış Azərbaycan köklü yallı rəqsləri də adı çəkilən məcmuəyə daxil edilmişdir. Ə.Məmmədlinin nota yazdığı qadınlar və kişilər tərəfindən birlikdə ifa olunan iki hissəli “Tənzərə” yallısı D şur məqamına əsaslanır.

Tədqiqatçı R.Bəhmənlinin uzun illər apardığı araşdırmalar nəticəsində ərsəyə gəlmiş “Azərbaycan yallıları” adlı dərs vəsaitində [3] Naxçıvan MR, Şəki, Şirvan, Kəlbəcər və İrəvandan toplanmış 90 adda yallı rəqsinin not yazısı, eləcə də onların

qədim tarixi, ritmik xüsusiyyətləri, xoreoqrafik oyun qaydaları haqqında geniş məlumat əks olunmuşdur. Onun 2003-2015-ci illərdə topladığı yallılar əsasən müxtəlif zurna və qismən də qarmon ifaçılarından nota salınmışdır. R.Bəhmənlinin 2003-cü ildə nota yazdığı “Tənzərə” yallısının Şəhur variantı iki hissədən ibarət olub A şur məqamına əsaslanır.



Onun nota aldığı “Tənzərə” yallısının iki hissəli Ordubad variantı isə E şur məqamındadır.



Etnomusiqişünas R.Bəhmənli tərəfindən toplanmış və “Azərbaycan xalq rəqsləri” adlı məcmuədə [2] işıq üzü görmüş I hissəli “Tənzərə” yallısının E şur məqamına əsaslandığını qeyd etmək lazımdır.



Bu sətirələrin müəllifi də səs yazısı AMEA-nın “Muğamşünaslıq” şöbəsinin müdiri Sevil Fərhadova tərəfindən təqdim edilmiş 1930-cu illərdə B.Hüseynlinin Naxçıvan MR-nın Şəhur rayonundan topladığı iki hissədən ibarət C mayəli “Tənzərə” yallısını (2014) nota yazmışdır.



Göründüyü kimi, “Tənzərə” yallısının variantları şur məqamının müxtəlif tonallıqlarına əsaslanır. Bunu “Şur” muğamının xalqımızın qədim musiqi təfəkkürünü əks etdirməsi və həmin tonallıqların zurna musiqi alətində işlək diapazona malik olması ilə əlaqələndirmək olar.

Nəzərdən keçirdiyimiz “Tənzərə” yallısının variantlarında melodiyanın ümumi lad-intonasiya xüsusiyyətini təqdim olunan not nümunələri ilə əks etdirməyə çalışdıq. Bu da I hissədə melodiyanın başlanğıcında şur məqamının tonikasından kvarta

tonuna yüksələn sıçrayışın intonasiya özəyinə çevrilməsindən ibarətdir. Lakin Ə.Ələkbərova tərəfindən nota yazılmış yallının yeddinci variantında hərəkətin aşağıya  b_2 , ikinci variantında isə yuxarıya  x_5 intervalına olduğunu gördük.

II hissədə isə B.Hüseynlinin nota yazdığı “Ordubad” variantında melodiyanın

hərəkəti aşağıya doğru x_8  intervalına və ikinci variantda nota

yazdığı rəqsdə isə mayənin üst kvintasından pilləvari aşağıya  doğrudur. Ə.Ələkbərovanın notlaşdırdığı doqquzuncu və onuncu variantlarda isə

yuxarıya x_5  intervalına istiqamətlənib.

“Tənzərə” yallısının variantları musiqi dilinin bəzi özünəməxsus xüsusiyyətlərinə dair mülahizələr irəli sürməyə imkan yaradır. Bu rəqsin intonasiya əsasını təşkil edən ilk submotiv yuxarıya əsaslanan x_4 intervalından ibarətdir. Səciyyəvidir ki, “Tənzərə” yallısının yaranma prosesində vacib rol oynayan həmin intonasiya özəyi digərlərində variant şəklində səslənir.

Aşağıda “Tənzərə” yallısının müxtəlif ifaçılar tərəfindən təqdim olunmuş və ayrı-ayrı illərdə etnomusiqişünasların nota yazdıqları variantları əhatə edən cədvəldə müəyyən məlumat toplanmışdır.

Cədvəl № 1

Tənzərə yallısı								
Nota salanın adı və soyadı	Hissə sayı	Variant sayı	Məqam tonallığı	Musiqi ölçüsü	Tempi	Hər hissənin melodik ambitusu	Kadans növü	İfaçının adı və soyadı
B.Hüseynli	2	2	G şur	2/4; 6/8	<i>Adante; Moderato</i>	g^1-d^2 g^k-es^2	I hissədə - tam II hissədə - tam	Bahəddin Əsgərov (qarmon), Eldar Nəcəfov (nağara)
	2		Cis şur	2/4; 6/8 (3/4)	<i>Andante; Moderato</i>	h^1-a^2 cis^1-h^2	I hissədə - tam II hissədə - tam	
Ə.İsazadə və N.Məmmədov	2	1	D şur	2/4	<i>Allegretto; Allegro</i>	c^1-c^2	I hissədə - yarım II hissədə - tam	(Ehtimal edirik) İsmayıl Məmmədov (zurna)
Ə.Ələkbərova	2	11	G şur	2/4; 6/8	-	g^1-c^2 g^1-d^2	I hissədə - tam II hissədə - tam	Hətəm Məmmədov (zurna)
	2		G şur	2/4; 6/8	<i>Moderato; Allegro</i>	g^1-d^2 g^1-d^2	I hissədə - tam II hissədə - tam	Şirzad Həsənov (zurna)
	2		G şur	2/4; 6/8	-	e^1-f^2 f^1-d^2	I hissədə - yarım II hissədə - tam	İsa Mirzəyev (zurna)
	2		G şur	2/4; 6/8	-	f^1-d^2 g^1-d^2	I hissədə - tam II hissədə - tam	Nəriman Məmmədov (zurna)
	2		G şur	2/4; 6/8	-	g^1-d^2 g^1-d^2	I hissədə - tam II hissədə - tam	Həmid Qəniyev (zurna)

	1		G şur	6/8	-	f^1-d^2	Yarım	Məmməd-hüseyn Həsənov (zurna)
	2		G şur	2/4; 6/8	-	f^1-d^2 f^1-d^2	I hissədə - yarım II hissədə - yarım	Balay Kərimov (zurna)
	2		G şur	2/4; 6/8	-	f^1-d^2 g^1-f^2	I hissədə - tam II hissədə - tam	Nağı Maqsudov (zurna)
	2		G şur	2/4; 6/8	-	g^1-f^2 g^1-es^2	I hissədə - yarım II hissədə - tam	Rza Qurbanov (zurna)
	2		G şur	2/4; 6/8	-	f^1-f^2 e^1-es^2	I hissədə - yarım II hissədə - tam	Rza Qurbanov (zurna)
	2		G şur	2/4; 6/8	<i>Moderato</i> ; <i>Allegro</i>	e^1-f^2 g^1-d^2	I hissədə - tam II hissədə - tam	İsa Mirzəyev (zurna)
Ə.Məmmədli və K.Məmmədli	2	1	D şur	2/4; 6/8	<i>Andante</i> ; <i>Allegro</i>	d^2-c^3 c^2-b^2	I hissədə - tam II hissədə - tam	Kamal Babayev (zurna), İsgəndər Əliyev (nağara)
R.Bəhmənli	2	3	A şur	2/4; 6/8	<i>Andante</i> ; <i>Allegro</i>	g^1-e^2 ; g^1-e^2	I hissədə - tam II hissədə - tam	Nağı Maqsudov (zurna)
	2		E şur	2/4; 6/8	<i>Andante</i> ; <i>Allegro</i>	e^1-h^1 ; e^1-c^2	I hissədə - tam II hissədə - tam	Hacı və Əbülfəz Abutalıbovlar (zurna)
	1		E şur	2/4	<i>Moderato</i>	e^1-h^1	Tam	-
F.Nəbiyeva	2	1	C şur	2/4; 2/4	<i>Allegro</i> ; <i>Allegretto</i>	c^1-g^1 ; c^1-g^1	I hissədə - tam II hissədə - tam	Bahəddin Əsgərov (qarmon), Eldar Nəcəfov (nağara)

Yuxarıdakı cədvəldən göründüyü kimi, astadan cəldə doğru növbələşən yallıların əksəriyyəti iki hissədən ibarətdir. Variantlar arasında melodiyların məqam pillələrinə istinadı, hərəkət formaları, inkişaf etdirilmə üsulları, səssirasının diapazonu fərqli olan nümunələr maraq doğurur. Bütün bunlar şifahi ənənə əsasında nəsil-dən-nəslə keçmiş “Tənzərə” yallısının ayrı-ayrı ifaçılarının fərdi yaradıcılıq üslubundan və fantaziyasından asılı olaraq müxtəlif variantların meydana gəlməsinə səbəb olmuşdur. Aparılan müqayisəli təhlillər variantlar arasında müxtəlifliyi və zənginliyi müşahidə etməyə imkan verir. “Tənzərə” yallısının nota yazılmış variantları müxtəlif ifaçıların hafizəsində mövcud olan özünəməxsus melodiylar ilə yanaşı, rəngarəng nümunələrin də meydana gəldiyini göstərir ki, bütün bunlar təhlil edilərək cədvəl № 2-də və 3-də əks olunmuşdur.

Cədvəl № 2

“Tənzərə” yallısının variantlarında I hissənin təhlilləri						
Nota salının adı və soyadı	Variant №	Forma quruluşu	Fraza sayı	Xanə sayı	Melodik hərəkət	Təkrarın növü
B.Hüseynli	1. Noraşen variantı	Sadə dövr $a+b+b$	4	12	I cümlədə - yüksələn- enən II cümlədə - enən- yüksələn	Təkrar quruluşlu
			4	16		

	2. Ordubad variantı	Sadə dövr $a+a+b+b$			I cümlədə - yüksələn- enən II cümlədə - enən- yüksələn	Təkrar quruluşlu
Ə.İsazadə və N.Məmmədov	1.	Sadə dövr $a+a^1+a^2+a^3+a^4$	9	22	I-IV cümlələrdə - yüksələn-enən	Dəyişilmiş
Ə.Ələkbərova	1.	Sadə dövr $a+a^1$	4	8	I cümlədə - yüksələn- enən II cümlədə - enən	Dəyişilmiş
	2.	Qeyri-kvadrat dövr $a+a^1+a^2+a^3+a^4$	10	20	I-II-III cümlələrdə - yüksələn-enən IV cümlədə - enən- yüksələn V cümlədə - yüksələn-enən	Dəyişilmiş
	3.	Qeyri-kvadrat dövr $a+a^1+b+c^1$	10	22	I cümlədə - yüksələn- enən II cümlədə - enən- yüksələn III cümlədə - yüksələn-enən IV cümlədə - enən- yüksələn	Dəyişilmiş
	4.	Sadə dövr $a+a^1+b$	6	12	I cümlədə - yüksələn- enən II cümlədə - enən- yüksələn III cümlədə - yüksələn-enən	Dəyişilmiş
	5.	Sadə dövr $a+a^1$	4	8	I cümlədə - yüksələn- enən II cümlədə - enən- yüksələn	Dəyişilmiş
	6.	Sadə dövr $a+a^1$	4	8	I cümlədə - yüksələn- enən II cümlədə - enən- yüksələn	Dəyişilmiş
	7.	Sadə dövr Giriş + $a + a^1$	4	12	I cümlədə - yüksələn- enən II cümlədə - enən- yüksələn-enən	Dəyişilmiş
	8.	Sadə dövr $a+b$	4	8	I cümlədə - yüksələn- enən II cümlədə - enən- yüksələn	Dəyişilmiş
	9.	Sadə dövr $a+b$	4	8	I cümlədə - yüksələn- enən II cümlədə - enən- yüksələn	Dəyişilmiş
	10.	Qeyri-kvadratlı dövr $a+b+c$	6	12	I-II cümlələrdə - yüksələn-enən	Dəyişilmiş
	11.	Qeyri-kvadrat dövr $a+b+c$	7	16	I-II cümlələrdə - yüksələn-enən III cümlədə yüksələn I-II cümlələrdə -	Təkrar yoxdur Təkrar yoxdur

					yüksələn-enən III cümlədə enən- yüksələn	Dəyişilmiş
Ə.Məmmədli və K.Məmmədli	1.	Sadə üç hissəli $A(a+a^1+a^2) + B(b+b^1+c+c^1) + A(a+a^1+a^2)$	20	40	I cümlədə - yüksələn- enən II cümlədə - enən- yüksələn III cümlədə - enən IV cümlədə - yüksələn V-VI-VII-VIII cümlələrdə - yüksələn-enən IX cümlədə - enən- yüksələn X cümlədə - enən	Dəyişilmiş
R.Bəhmənli	1. Ordubad variantı	Sadə dövr $a+a^1+b+b^1$	8	16	I-II cümlələrdə - yüksələn-enən III-IV cümlələrdə enən-yüksələn	Təkrar quruluşlu
	2.Şərur variantı	Sadə dövr $a+a^1+b+b^1$	8	16	I cümlədə - yüksələn- enən II-IV cümlələrdə - enən-yüksələn	Dəyişilmiş
	3.	Sadə dövr $a+a^1+b+b^1$	8	16	I-II cümlələrdə - yüksələn-enən II-IV cümlələrdə - enən-yüksələn	Dəyişilmiş
F.Nəbiyeva	1.	Kvadrat dövr $a+a^1+a^2+a^2+a^3+a^4+a^5+a^6+a^7$	18	36	II-IX cümlələrdə - yüksələn-enən	Dəyişilmiş

Cədvəl № 3

“Tənzərə” yallısının variantlarında II hissənin təhlilləri						
Nota salının adı və soyadı	Variant №	Forma quruluşu	Fraza sayı	Xanə sayı	Melodik hərəkət	Təkrarın növü
B.Hüseynli	1. Noraşen variantı	Sadə dövr $a+b$	4	8	I cümlədə - yüksələn-enən II cümlədə - enən- yüksələn	Təkrar quruluşlu
	2. Ordubad variantı	Sadə dövr $a+b$	4	8	I cümlədə - enən- yüksələn II cümlədə - enən- yüksələn	Təkrar quruluşlu
Ə.İsazadə və N.Məmmədov	1.	Sadə dövr $a+a^1+a^2+a^3$	7	14	I cümlədə - yüksələn-enən II cümlədə - enən- yüksələn III-IV cümlələrdə - yüksələn-enən	Dəyişilmiş
Ə.Ələkbərova	1.	Sadə dövr $b+b^1$	4	8	I cümlədə - yüksələn-enən II cümlədə - enən- yüksələn	Dəyişilmiş
	2.	Sadə dövr $a+a^1+a^2+a^3$	8	16	I-IV cümlələrdə - yüksələn-enən	Dəyişilmiş

	3.	Sadə dövr $a+a^1$	4	8	I cümlədə - yüksələn-enən II-cümlədə - enən- yüksələn	Dəyişilmiş
	4.		6	12		
	5.	Sadə dövr $a+b+c$	4	8	I cümlədə - yüksələn-enən II cümlədə -enən- yüksələn III cümlədə - yüksələn-enən	Dəyişilmiş
	6.		-	-		
	7.	Sadə dövr $a+a^1$	6	12	I cümlədə - yüksələn-enən II cümlədə - enən- yüksələn	Dəyişilmiş
		-				
	8.	Sadə dövr $a + a^1+a^2$	4	8	-	-
	9.		4	8	I cümlədə - yüksələn-enən II cümlədə - enən III cümlədə yüksələn	Dəyişilmiş
	10.	Sadə dövr $a+b$	4	8	I cümlədə - yüksələn-enən II cümlədə - enən- yüksələn	Təkrar yoxdur
	11.	Sadə dövr $a+a^1$	4	8	I-II cümlələrdə - yüksələn-enən	Təkrar yoxdur
		Sadə dövr $a+a^1$			I-II cümlələrdə - yüksələn-enən	Təkrar yoxdur
		Sadə dövr $a+b^1$			I cümlədə - yüksələn-enən II cümlədə - enən- yüksələn	Dəyişilmiş
Ə.Məmmədli və K.Məmmədli	1	Mürəkkəb dövr $(a+a^1+a^2+a^3)+$ $(b+b+c+c)$	14	32	I-II cümlələrdə - yüksələn-enən III-VIII cümlələrdə - enən- yüksələn	Təkrar quruluşlu
R.Bəhmənli	1.Ordubad variantı	Sadə dövr $a+a^1+a^2+a^3$	8	16	I-II cümlələrdə - yüksələn-enən III-IV cümlələrdə enən-yüksələn	Dəyişilmiş
	2.Şərir variantı	Sadə dövr $a+a^1+a^2+a^2$	8	16	I-II cümlələrdə - yüksələn-enən III-IV cümlələrdə enən-yüksələn	Dəyişilmiş

F.Nəbiyeva	1	Sadə dövr $a+a^1+a^2+a^3+a^4$ $+a^5+a^6+a^7$	14	31	I-VIII cümlələrdə - yüksələn-enən	Dəyişilmiş
------------	---	--	----	----	--------------------------------------	------------

Cədvəllərdən göründüyü kimi, “Tənzərə” yallısının variantları arasında sadə dövr formasında qurulmuş nümunələr çoxluq təşkil edir. Musiqi formasının araşdırılması variantların ilk frazadan yarandığını və onların elementlərinin variasiyası əsasında inkişaf etdiyini göstərir. Yuxarıdakı cədvəllərdən məlum olur ki, yallıların forma xüsusiyyətlərinin təhlili ayrı-ayrı variantlarda Əkrəm və Kənan Məmmədlilərin nota yazdığı nümunə istisna edilməklə sadə dövr formasındadır. Cari vaxtda “Tənzərə” yallısının mürəkkəb quruluşa malik olması bu rəqsin tarixlər ərzində sadədən mürəkkəbə doğru inkişaf etdiyini göstərən faktlardan biridir. Əkrəm və Kənan Məmmədlilərin nota yazdığı nümunədən göründüyü kimi, burada melodiya variasiyalı inkişafa əsaslanır və diapazonla yanaşı, formanın da genişlənməsi müşahidə olunur.

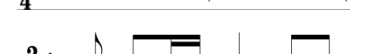
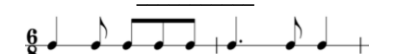
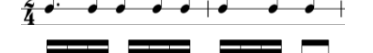
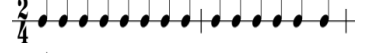
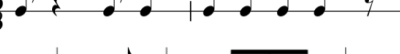
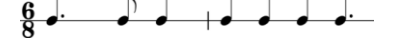
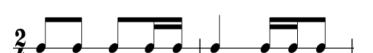
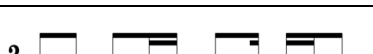
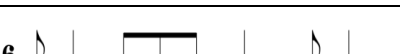
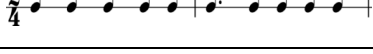
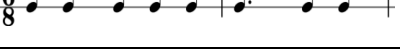
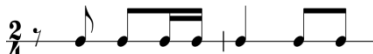
Melodik təhlillərin nəticəsi göstərir ki, (Bax: cədvəl № 2 və 3) B.Hüseynlinin notlaşdırdığı “Tənzərə” yallısının Ordubad variantında ilk hissədə melodiyanın hərəkəti enən-yüksələn, digər variantlarda isə I hissədə yüksələn-enən, II hissədə isə enən-yüksələn istiqamətlidir. İkinci hissəsi birincidən fərqli musiqi məzmununa malik olan “Tənzərə” yallısının variantlarında çox zaman sonuncu hissənin musiqi məzmunu birincinin variasiyası əsasında qurulur ki, bunu təqdim edilən not nümunələri ilə əks etdirdik.

Yallı variantlarının not yazılarının müqayisəsi onların forma, melodik, ritmik quruluş xüsusiyyətlərinin oxşar və fərqli cəhətlərini üzə çıxarmaq üçün zəngin tədqiqat materialıdır. Müqayisəli təhlillərin aparılması “Tənzərə” yallısının variantları arasında arxaik nümunələrin tarixlər ərzində dəyişikliyə uğramasını, təkmilləşməsini və geniş inkişafı nümunələrə çevrilməsini aşkar etməyə imkan verir. Ehtimal ki, bu yallının arxetipi müxtəlif tarixi dövrlərdə aktuallaşaraq ayrı-ayrı ifaçıların təfsirində yeni variantlar şəklində təzahür etmişdir. Bütün bunlar “Tənzərə” yallısının özünəməxsus inkişaf yolu keçmiş kütləvi şəkildə ifa edilən Azərbaycan xalq rəqslərindən biri olduğunun təzahürüdür.

“Tənzərə” yallısının variantlarında hər iki hissədə ilk frazaların ritmik xüsusiyyətlərinin oxşar və fərqli cəhətlərinə nəzər salaq:

Cədvəl № 4

“Tənzərə” yallısının variantlarında ilk frazada I və II hissənin ritmik şəkilləri			
Nota salanın adı və soyadı	Variant №	I hissə	II hissə
B.Hüseynli	1. Nəraşen variantı		
	2. Ordubad variantı		
Ə.İsazadə və N.Məmmədov	1.		

Ə.Ələkbəro va	1.		
	2.		
	3.		
	4.		
	5.		
	6.		
	7.		
	8.		
	9.		
	10.		
	11.		
Ə.Məmmədli və K.Məmmədli	1		
R.Bəhmənli	1.Ordubad variantı		
	2.Şərrur variantı		
	III variant		
F.Nəbiyeva	1		

Metroritmik xüsusiyyətləri zahirən bir-birinə oxşayan “Tənzərə” yallısının variantlarında hər birinin metrik ölçülərində xanədaxili ritmik formulların müxtəlif şəkilləri bu rəqsin rəngarəngliyini əmələ gətirir ki, onları yuxarıdakı cədvəldən də görmək mümkündür. B.Hüseynlinin nota yazdığı “Tənzərə” yallısının Noraşen, Ə.İsazadə ilə N.Məmmədovun notlaşdırdıqları variantda, Ə.Ələkbərovanın nota saldığı dördüncü, Ə.Məmmədlinin, eləcə də R.Bəhmənlinin nota aldığı Ordubad variantının II hissəsində “tərs ritm” növünü görmək olar. “Qaytağı ritm” növü isə Ə.Ələkbərovanın nota yazdığı yallının yeddinci variantında özünü əks etdirir. Melodik dil xüsusiyyətlərinə və ritmik şəkillərinin müxtəlifliyinə görə rəngarənglik təşkil edən “Tənzərə” yallısının bütün variantları bu folklor incisinin qədim ənənələrdən süzülüb gəldiyini

göstərir. “Tənzərə” yallısının variantlarının musiqi dili ilə yanaşı, ritmində əks olunan müxtəlif şəkilləri erkən ifaçılığa xas olan əlamətlərin xalqımızın musiqi təfəkküründəki inikası olduğunu ehtimal edirik.

Cədvəl № 4-dən də göründüyü kimi, I hissədə ilk frazalarında ritmik şəkilləri eyni olan, müxtəlif tədqiqatçıların - B.Hüseynlinin notlaşdırdığı “Tənzərə” yallısının Noraşen variantı ilə Ə.Ələkbərovanın nota saldığı rəqsin səkkizinci variantı, o cümlədən B.Hüseynlinin yazdığı Ordubad variantı ilə Ə.Ələkbərovanın notlaşdırdığı beşinci variant və R.Bəhmənlinin nota yazdığı birinci və üçüncü variantlar fraza və xanə sayına, melodiyanın hərəkət istiqamətinə, sıçrayışlarına, kadanslarına, melodik ambitusuna görə fərqlənir. Bu siyahıya Ə.Ələkbərova tərəfindən yazılmış “Tənzərə” yallısının üçüncü ilə dördüncü, doqquzuncu və onuncu, eləcə də girişlə başlanan və cüzi fərqlə seçilən yeddinci variantı daxil edilə bilər.

R.Bəhmənlinin nota yazdığı “Tənzərə” yallısının Şərrur variantı ilə bu sətirlərin müəllifinin nota aldığı rəqsin ilk frazalarında ritmik şəkillər eyni olsa da həcm etibarilə fərqlilik aşkar olunur. Bunu Ə.Ələkbərovanın notlaşdırdığı “Tənzərə” yallısının beşinci variantı ilə R.Bəhmənlinin nota aldığı üçüncü və Ordubad variantlarında da müşahidə etmək mümkündür. Buradan belə nəticəyə gəlirik ki, ritmik şəklinə görə eyni olan variantlar təkcə həcm baxımından deyil, həm də melodiyanın hərəkəti, inkişaf üsullarına, kadanslarına və s. görə fərqlilik təşkil edir.

B.Hüseynlinin nota saldığı “Tənzərə” yallısının Noraşen variantının II hissəsi ilə Ə.Ələkbərovanın notlaşdırdığı rəqsin səkkizinci variantı müxtəlif ifaçılardan yazılmasına baxmayaraq ritmik şəkillərinə görə eynilik təşkil edir. Ə.Ələkbərovanın ayrı-ayrı ifaçılardan notlaşdırdığı “Tənzərə” yallısının ikinci və beşinci variantlarında da oxşarlıqları müşahidə etmək mümkündür. İsa Mirzəyevin ifasından Ə.Ələkbərova tərəfindən nota yazılmış üçüncü və on birinci variantlar ritmik şəkillərinə görə eyni olsa da onun nota aldığı dördüncü variant ilə Ə.Məmmədlinin və R.Bəhmənlinin notlaşdırdığı Ordubad variantı arasında fərq səssirasının diapazonunda müşahidə olunur.

“Tənzərə” yallısının variantlarının əksəriyyəti eyni dövrdə yaşamış müxtəlif şəxslərin ifalarından nota yazılmasına baxmayaraq, onlar arasında oxşar cəhətlərlə yanaşı, fərqli xüsusiyyətlərin də özünü aşkar etdiyi aydın olur. Güman ki, oxşar cəhətlərin mövcudluğu həmin bölgənin zurna ifaçılıq mühitinin ənənələri ilə bağlıdır. Rəngarənglik yaradan fərqli cəhətləri isə müxtəlif ifaçıların yaradıcılıq fantaziyası ilə əlaqələndirmək mümkündür.

Aparığımız araşdırmanın nəticəsinə əsaslanıb bəzi qənaətləri ümumiləşdirmə şəklində qeyd etmək istədik. “Tənzərə” yallısının variantları özünün ilkinliyini, autentikliyi qoruyub saxlamaqla yanaşı, həm də forma quruluşu və ritmik baxımdan inkişaf edərək Naxçıvan MR ərazisində geniş yayılmışdır. Bu mühit tarixən olduğu kimi, indi də yallı rəqs ənənəsinin inkişafı üçün zəngin potensiala malikdir. Naxçıvan MR-da müxtəlif yaş kateqoriyalarını əhatə edən üç yallı kollektivinin – “Nurani”, “Şərrur” və “Şərrur qönçələri”nin fəaliyyət göstərməsi bunun əyani təzahürüdür.

Göründüyü kimi, təhlil edilənlər arasında məhdud səs ambitusuna görə arxaik nümunələr Ə.Ələkbərovanın nota yazdığı birinci və beşinci variantlardır. Əvvəllər

vokal-instrumental şəkildə ifa edilən “Tənzərə” yallısı müasir dövrümüzə instrumental rəqs növü kimi gəlib çatmışdır ki, bunu mənbələrdə mövcud olan not yazıları da təsdiq edir. Ehtimal ki, bu yallının instrumental müşayiətlə ifa edilən növlərinin meydana gəlməsi və geniş yayılması tədricən onun vokal-instrumental müşayiət növünün sıxışdırmışdır. Amma buna baxmayaraq xalqımızın genetik yaddaşında mövcud olan vokal müşayiət növü tamamilə musiqi və rəqs mədəniyyətimizdən silinib getməmişdir. Naxçıvan musiqi folklorunda “dil yallıları” kimi tanınan yallı növünün mövcudluğu eyni janr daxilində müxtəlifliyi və rəngarəngliyi göstərən faktlardan biridir.

Nadir sənət incilərimizdən sayılan yallıların toplanması, nota yazılması və nəşr edilərək gələcək nəsillərə mənəvi miras kimi ötürülməsi, eləcə də qayaüstü təsvirlərə əsasən tədqiqi, ifa edilməsi, xoreoqrafik və musiqi tərəfdən müqayisəli şəkildə araşdırılması müasir paleoxoreoqrafiyanın, etnoxoreologiyanın və etnomusiqişünaslığın əsas vəzifələrindəndir. Digər yallı rəqslərimizi də gələcəkdə müqayisəli şəkildə tədqiqat obyektinə çevirməklə milli musiqi xəzinəmizi və Azərbaycan etnomusiqişünaslığını daha da zənginləşdirəcəyimizi güman edirik.

Qədim tarixə malik bu zəngin mənəvi sərvətimizi tədqiq və bütün dünyada təbliğ etmək hər bir etnomusiqişünasın, eləcə də rəqs kollektivlərinin əsas vəzifəsidir. Buna görə də mövcud elmi mənbələrdəki not yazılarının araşdırılması və işıq üzü görməmiş yallı rəqslərinin not nəşrlərinin hazırlanaraq geniş musiqi elmi ictimaiyyətinin ixtiyarına verilməsi bizim ən şərəfli vəzifələrimizdən biridir.

ƏDƏBİYYAT:

Azərbaycan dilində

1. Azərbaycanın ən qədim yallılarından biri: Köçəri. Naxçıvan, “Əcəmi” NPB, 2018, 104 s.
2. Bəhmənli R.B. Azərbaycan xalq rəqsləri. B.: Adiloğlu, 2002, 157 s.
3. Bəhmənli R.B. Azərbaycan yallıları. B.: Mütərcim, 2018, 140 s.
4. Hüseynli B.X. Azərbaycan xalq rəqs melodiyaları. I dəftər. B.: Azərnəşr, 1965, 42 s.
5. Həsənov K.N. Qədim Azərbaycan xalq rəqsləri. B.: Işıq, 1983, 59 s.
6. İsayadə Ə.İ; Məmmədov N.H. Azərbaycan xalq mahnıları və oyun havaları. B.: Elm, 1984, 76 s.
7. İbrahimov V (Çörəkçi). “Yallı” birlik rəmzidir. B.: Şirvanəşr, 2003, 142 s.
8. Məmmədli Ə.M; Məmmədli K.Ə. Naxçıvan-Şərur el yallıları. Naxçıvan, “Əcəmi” NPB, 2015, 276 s.
9. Rzayev F.H. Naxçıvan əhalisinin etnogenezi tarixindən (miladdan öncə VI-III minilliklər). I c. B.: ADPU-nun mətbəəsi, 2013, 528 s.
10. Rzayev F.H. Naxçıvan yallı adlarında əski dilimiz, tariximiz və şamançılıq izləri / “Ulu Öndər Heydər Əliyev irsində multikultural və tolerant dəyərlər” (3-5 may 2016-cı ildə keçirilmiş Beynəlxalq Elmi konfransın materialları). II hissə. B.: Mütərcim, 2016, s. 336-338.
11. Seyidov M.M. Azərbaycan xalqının soykökünü düşünərkən. B.: Yazıçı, 1989, 485 s.
12. Kərimli Ə.K. Yallı. B.: Şirvanəşr, 2004, 115 s.

Rus dilində

13. Алекперова А.М. Хороводные танцы «яллы» Нахичеванской зоны: Автор. диссерт. на соиск.уч.степ.кандид.искусств. Баку, 1994, 24 с.

- 14.Алекперова А.М. Хороводные танцы «яллы» Нахичеванской зоны: Дис. ... кандидат. искусств. Баку, 1994, 124 с.

Saytoqrafiya:

- 15.Насибəyli Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Elektron versiyası. URL:<http://musbook.musiqi-dunya.az/>
16.Тənzərə yallısı. İfa edir: Kəngərli rayon mədəniyyət sarayının “Sarı gəlin” yallı kollektivi. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=AF7ELPpgha8>
17.Тənzərə yallısı. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-LI573nNrVE>

Фазиля НАБИЕВА

Старший научный сотрудник лаборатории
«Усовершенствование национальный
музыкальных инструментов» АНК,
Доктор философии по искусствоведении

**СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ЧЕРТЫ РАЗНОВИДНОСТЕЙ ХОРОВОДНОГО ТАНЦА
«ТЕНЗЕРЕ»**

Резюме: Представленная статья посвящена древнему азербайджанскому хороводному танцу «Тензере», который воплощает единение и единство, и включён в список нематериального наследия ЮНЕСКО. В исследовании указаны выводы об этимологии этого танца. Для сравнительного анализа привлечены разновидности хоровода «Тензере», собранные и нотированные отдельными авторами в разные годы. Специфические черты данных разновидностей отражены в составленных автором таблицах.

Ключевые слова: танец, хоровод, Тензере, нотирование, разновидность

Fazila NABIYEVA

Senior Researcher of the laboratory
“Improvement of national musical instruments” of ANC, Ph.D

SPECIFIC FEATURES OF VARIETIES OF THE ROUND DANCE “TENZERE”

Summary: The presented article is about the ancient Azerbaijani round dance "Tenzere", personifies unity and coherence, and is included in the list of urgent protection of UNESCO. The study provides conclusions about the etymology of this dance. Varieties of the "Tenzere" round dance, collected and notated by individual authors in different years are involved in a comparative analysis. Specific features of the options are reflected in the tables compiled by the author.

Keywords: dance, round dance, Tenzere, notation, variety

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Ülkər Əliyeva
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Lalə Hüseynova

İlham NƏZƏROV

Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın doktorantı və müəllimi

Ünvan: Ş.Bədəlbəyli 98

Email: ilhamnazarov@yahoo.com

MÜSLÜM MAQOMAYEVİN VOKAL İFAÇILIQ ÜSLUBUNUN SƏCİYYƏVİ ELEMENTLƏRİ

Xülasə: Məqalədə Müslüm Maqomayevin ifaçılıq üslubunun səciiyyəvi elementlərinin təhlili aparılmışdır. Aparılan tədqiqat işində sənətkarın səsinin diapazon həcmi, tembr-i və xüsusiyyətləri aydınlaşdırılmışdır. Məqalədə musiqiçinin vokal ifaçılıq texnikasına xas xüsusiyyətlər geniş şəkildə təhlil olunmuşdur. İrəli sürülən müddəalar və vokalçının ifaçılıq prinsipləri italyan vokal ifaçılıq məktəbinin qanunauyğunluqları əsasında tədqiq olunmuşdur.

Açar sözlər: Müslüm Maqomayev, vokal ifaçılıq sənəti, lirik-dramatik bariton, ifaçılıq texnikası, diapazon, italyan oxuma texnikası, təfsir

Müslüm Maqomayev gözəl səs tembr-i, təkrarolunmaz səhnə ustalığı, ifası ilə Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında xüsusi xidmətləri olan görkəmli sənətkardır. Onun yaratdığı kamil sənət nümunələri bütün dünyada etalon qismində bu gün də dinlənilir. Musiqiçinin müraciət etdiyi hər bir əsərin yüksək sənət nümunəsinə çevrilməsi birbaşa olaraq ifaçılıq üslubu ilə bağlıdır. Vokalçının dəst-xəttindən danışarkən ilk növbədə, onun ifaçılıq üslubunun köklərinə nəzər salmaq və səsinin ahəngini, ifaçılıq imkanı və xüsusiyyətlərini müəyyən etmək lazımdır.

M.Maqomayevin ifaçılıq üslubunun formalaşması uşaqlıq illərindən başlayıb. Musiqiçinin həyat və yaradıcılığını öyrənən zaman onun babasından qalan qrammofon vallarını böyük maraqla dinlədiyi və M.Maqomayevin uşaq ikən dinlədiyi ifaçılar, XX əsr dünya vokal ifaçılıq mədəniyyətinin görkəmli nümayəndələri Enriko Karuzo (1873-1921), Titta Ruffo (1877-1957), Cino Beki (1913-1993), Benyamino Cili (1890-1957), Mattia Battistini (1856-1929) və digərlərini təqlid etdiyi məlum olur. Bu keyfiyyət musiqiçinin vokal ifaçılıq üslubunun formalaşmasında və gələcəkdə onun fərdi ifaçılıq istiqamətinin müəyyənləşməsində mühüm rol oynamışdır. Onların repertuarına, ifaçılıq tərzinə və yaradıcılığına diqqət yetirərkən aşağıdakı xüsusiyyətləri müəyyən etmək olar:

1) Bu vokalçıların hər biri geniş səs diapazona, səlis ifaçılıq texnikasına və güclü səsə malik məşhur opera ifaçıları idilər.

2) Adları qeyd olunan musiqiçilər yaradıcılıqlarında müxtəlif janrlara üstünlük verirdilər. Belə ki, onların repertuarına klassik əsərlər ilə yanaşı, neapolitan mahnıları da daxil edilirdi. Nümunə olaraq qeyd edə bilərik ki, E.Karuzonun konsert repertuarının bir hissəsi italyan mahnılarından ibarət idi.

3) Bu ifaçıların hər biri italyan oxuma məktəbinin nümayəndələri idi və ifalarının əsasını akademik vokal təşkil edirdi.

4) Vokalçılar geniş fəaliyyət istiqaməti ilə məşğul olur, müxtəlif filmlərdə çəkildilər. Misal olaraq B.Cilinin 11 opera filmində rol almasını qeyd edə bilərik.

Həmin musiqiçilərin yaradıcılığına xas xüsusiyyətləri ümumiləşdirsək M.Maqomayevin ifaçılıq üslubunun səciyyəvi cizgiləri meydana çıxır. Belə ki, vokalçı italyan məktəbi ənənələri əsasında ifa etmiş, yaradıcılığında bir sıra fərqli janrlara üstünlük vermiş, aktyorluq fəaliyyəti ilə məşğul olmuşdur. Ancaq bununla belə sadaladığımız məqamlar ifaçının fərdi yanaşması ilə daha da zənginləşmişdir. Yaradıcılığına maraq göstərdiyi ifaçılar bir məktəb kimi onun səsinə formalaşdırmış, eyni zamanda həm də sənətkarın yaradıcılığının gələcək istiqamətini müəyyənləşdirmişdi.

Maqomayevin həyat yolunda bir maraqlı məqamı qeyd etmək yerinə düşərdi, 1963-1964-cü illərdə İtaliyanın məşhur “La Skala” teatrında təcrübədə olduğu zaman müəllimləri onun italyan ifaçılıq tərzini oxumasına heyran qalmışdı. Belə ki, SSRİ-dən gedən musiqiçilər rus vokal ifaçılıq məktəbini təmsil edirdilər. M.Maqomayevin italyan məktəbinin ənənələri ilə ifa etməsi onların diqqətini cəlb etmişdi. Bu məqamı ifaçı xatirələrində belə qeyd etmişdir: “Təcrübə dinləmələrlə başladı. Volodya At-lantov qızıl səsi ilə hamını heyran etməyi bacardı. Hətta səhnə arxasında olan işçilər də “onun çox gözəl səsi var” deyərək heyranlərini gizlədə bilmədilər. Məni dinləyən zaman maestro Enriko Payatsa soruşdu: - Siz Titta Qobbini sevirsiniz? Onun bu sualı verməyinin səbəbi var idi. Mən italyalı məşhur baritonun ifasını çox dinləyirdim. İndi də o, mənim ən çox sevdiyim ifaçılardandır. Cino Bekinin ön sıralarda əyləşən dinləyiciləri kar edə bilməsini qeyd edirdilər. Titta Qobbi isə heyranəmiz səsə, mükəmməl musiqi duyumuna malik olmaqla yanaşı, həm də gözəl xarici görünüşlü istedadlı aktyor idi...” [6, s. 54].

İtaliyada təhsili M.Maqomayevin ifaçılıq texnikasının daha da təkmilləşməsinə böyük təsir etmişdir. Musiqişünaslar hətta İtaliya təhsilinin onun səsinə metal xüsusiyyəti əlavə etdiyini vurğulayırdılar. Nəzərinizə çatdıraq ki, burada musiqçinin müəllimləri maestro Cennaro Barra (1889-1970) və Enriko Payatsa olmuşdur.

Musiqiçi ilk təhsilini Bülbül adına Musiqi Məktəbində (o vaxt Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının nəzdində fəaliyyət göstərirdi.: İ.N) almışdır. Burada ona dərs deyən müəllimlərdən violonçel ifaçısı Vladimir Sezareviç Anşeleviçi qeyd etməliyik. O, vokalçı olmasa da eşitmə vasitəsilə bu və ya digər qeydlərini bildirirdi. Daha sonra Asəf Zeynallı adına Musiqi Texnikumunda A.Milovanova və Tamara Kretingendən vokal ifaçılığının sirlərini öyrənən M.Maqomayev, həmçinin Azərbaycan SSR xalq artisti Rauf Atakişiyevdən də bir müddət dərs almışdı.

Sənətkarın 1963-1968-ci illərdə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında (indiki BMA.: İ.N) təhsil aldığı dövrlərdə müəllimi SSRİ xalq artisti Şövkət Məmmədova (İtaliyada təhsil alan ilk ifaçılarımızdan biri idi.: İ.N) olmuşdur. O, Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında dövlət imtahanını əməkdar artist kimi verən ilk tələbələrdən biri idi. İmtahan 26 iyun 1968-ci ildə Niyazinin rəhbərliyi altında Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestrinin müşayiəti ilə baş tutmuşdu. O, A.Stradella, C.Perqolezi, Q.F.Hendel, V.A.Motsart, F.Şubert, C.Verdi, P.İ.Çaykovski, S.Raxmaninov, Q.Qarayev və C.Hacıyevin əsərlərini ifa etmişdi.

M.Maqomayevin ifaçılıq məktəbi zəngin ənənələrə əsaslanır. Onun ifaçılıq üslubunun əsasını italyan oxuma məktəbi təşkil edir. Bu məktəbin ifaçılıq prinsipləri görkəmli vokal müəllimi və məşhur ifaçı Nodar Anquladzenin “Məna axtarışında” (rus dilində) adlı kitabında öz əksini tapmışdır [1, s. 118-123]. Həmin prinsipləri bir metod kimi qəbul edərək vokalçının ifaçılıq üslubunun strukturuna aydınlıq gətirmək mümkündür:

- *Il canto è riflesso* – reflektor oxuma;

- *Si canta col meccanismo, non colla voce* – oxuma səs ilə deyil, mexanizm vasitəsilə həyata keçirilir;

- *Il fiato nel canto è inversivo* – oxuma zamanı nəfəs geri qaytarıla bilər;

- *Il suono può essere orizzontale e vertical* – ifa zamanı səs öz gücü və həcmi nəzərdən həm horizontal və həm də vertikal ola bilər;

- *Prima risonanza, poi pronuncia* – İlk əvvəl rezonans, daha sonra tələffüz;

Vurğulanan prinsiplər M.Maqomayevin ifaçılığının əsasını təşkil etdiyindən onların ətraflı şəkildə izah edilməsi zərurəti yaranır və bu müddəaları N.Anquladzenin kitabının əsasında ümumiləşdirmişik.

1. İtalyan vokal ifaçılıq məktəbində oxumaya reflektor bir proses kimi yanaşılır, şüuraltı instinktiv və ya impulsiv bir təzahür kimi qəbul edilir. Bu bir metodoloji sistem kimi ifaçının fiziki, texniki və emosional formalaşması, tərbiyə olunması və inkişafında böyük rol oynayır. Fiziki dedikdə boğaz, qırtlaq və rezonatorlar, texniki dedikdə, nüanslar, səsin hamarlaşdırılması, kantilena, hərəkətlik, tembr və çaları dəyişmək bacarığı, bütün diapazon boyu bərabər səslənmə nəzərdə tutulur. Emosional xüsusiyyət isə bir-baş olaraq ifaçının texniki hazırlığı ilə bağlıdır.

2. İkinci qanunun əsas mahiyyəti səs aparatının mükəmməl formada olmasıdır və ifaçının aparatı mexanizm kimi qəbul edilməsidir. Bu baxımdan, italyan ifaçılıq manerasında səsin hasil zamanı artıq gücdən istifadə etmək yaddır. Çünki burada səsin yüksəkliyi və səs tonunun enerjisi əzələ sistemi vasitəsilə deyil, mexanizm tərəfindən avtomatik şəkildə həyata keçirilir. Bu səbəbdən italyan manerasında ifa edən vokalçılarda registr dəyişməsi hiss edilmir.

3. İtalyan oxuma məktəbinin ənənələrinə görə ifa zamanı yalnız musiqi tonuna və səsə çevrilən nəfəs məqbul hesab olunur.

4. Burada səs emissiyasının mənimsənməsi səs hasilinin horizontal və vertikal differensiasiyası nəticəsində baş verir.

Səsin horizontallığı aşağıdakı texniki vasitələrlə əldə edilir:

- Dodaqların xüsusi mövqeyi;

- Dil kökünün və qırtlağın sabit mövqeyi;

- Baş registrinin horizontal qəbul edilməsi (koloritin saxlanması ilə səslərin yuvarlaqlaşdırılması, “texniki təbəssüm” (*sorriso tecnico*), təbəssümdə səslərin bağlanması)

- İşıqlı koloritin hasil edilməsi;

- İşıqlı kolorit əldə edildikdən sonra tünd çalara keçid;

5. İtalyan vokal məktəbinin nəzəriyyəçiləri ifa zamanı səsin rezonansa uğramasından sonra tələffüzün mümkünlüyü ideyasını irəli sürmüşlər

Qeyd olunan məqamlar M.Maqomayev ifaçılığının əsasını təşkil edir. Burada tembral kolorit, yüksək mövqe və texniki imkan səciyyəvi element kimi özünü göstərir.

M.Maqomayevin ifaçılıq texnikasından danışarkən səsinin xüsusiyyətlərini də xarakterizə etmək mütləqdir. Vokalçının səsinin güclü və həcmli olması, geniş diapazon həcmi, ahəngli və məxməri səsi, parlaqlıq, emosional ekspressiya əsas səciyyəvi göstəricilərinə aid edilir. Qeyd olunan xarakterik xüsusiyyətlərin daha ətraflı şəkildə aydınlaşdırılmasına ehtiyac var. Burada qarşıya iki məqsəd qoyulmuşdur:

- 1) İfaçının səs tembrinin müəyyən edilməsi;
- 2) Vokalçının diapazon həcmının müəyyən edilməsi;

Musiqiçi ilə bağlı dərc olunan bir çox məqalələrdə onun səs tembrini haqqında müxtəlif fikirlər mövcuddur. Onun gah dramatik, gah da lirik bariton, hətta bas-bariton olması qeyd olunur. Onlardan bəzilərini vurğulamaq istədik. Böyük Sovet Ensiklopediyasında ifaçının səs tembrini bariton kimi göstərilir [3, s. 201]. Q.İ.Baranova “Gənc səslər” (rus dilində) kitabında M.Maqomayevin səs tembrini haqqında aşağıdakıları qeyd edir: “Gənc vokalçının səsi gözəl, aşağı registrə malik dramatik baritondur... Bu səsi həm də bas-bariton kimi qəbul etmək olar, bu tez-tez təsadüf edilən hal deyildir” [2, s. 82]. Digər mənbədə isə M.Maqomayevin “geniş diapazonlu lirik, gözəl məxməri bariton tembrinə malik olması (dramatik bariton və baritonal bas)” [9, s. 366] kimi xarakterizə edilir. Vokalçının səs tembrini ilə bağlı fərqli fikirlərin səslənməsi təbii hal kimi qəbul olunmalıdır, çünki bu, onun səs çalarının zənginliyindən xəbər verən xüsusiyyətdir.

M.Maqomayevin müraciət etdiyi əsərlərin diapazon təhlili və səsinin xüsusiyyətləri onun səs tembrini və diapazon həcminin daha düzgün müəyyən etməyimizə imkan verir (Aparılan tədqiqat işində Müslüm Maqomayevin səs diapazonu klassik repertuarının əsasında müəyyən edilmişdir). M.Maqomayevin səs diapazonu (Es^b-B¹) ona repertuarında həm bas və həm də bariton üçün yazılmış partiyalara müraciət etməyə imkan verir və ifaçılığının mürəkkəb strukturunu şərtləndirirdi.

M.Maqomayevin səs diapazonu bu şəkildədir:



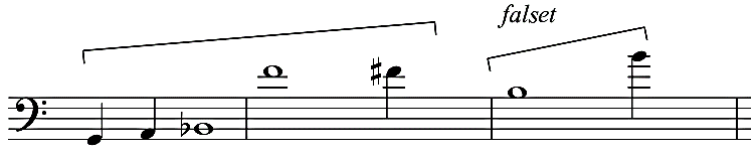
Beləliklə, ifaçının səs diapazonu aşağıdakı partiyaları əhatə edir:

- 1) Lirik bariton;
- 2) Dramatik bariton (Verdi baritonu);
- 3) Bas-bariton;
- 4) Bas;

Bütün qeyd olunanların daha ətraflı şəkildə öz təsdiqini tapması üçün vokal ifaçılığı ilə bağlı bir sıra elmi ədəbiyyata müraciət etməklə əsaslandırmağı məqsəduyğun hesab edirik.

“Bariton italyan dilində *baritono*, yunan dilindən *barytonos* kimi tərcümə olunur. Bariton ağır və ton sözlərindən əmələ gələrək aşağı səslənən mənasını verir. Bas və tenor arasında səslənən kişi səs tembridir” [7, s. 55]. Bariton səs tembrinin diapazonu aşağıdakı kimidir [8, s. 80].

Bariton səs tembrinin diapazonu:



Bir sıra elmi ədəbiyyatda bariton lirik, dramatik və lirik-dramatik olmaqla üç yerə bölünür [4, s. 34]. Təbii olaraq bu səslər eyni qrupa aid edilsələr də, onlar arasında fərqli xüsusiyyətlər mövcuddur. Bariton ailəsinə aid edilən səslərin xüsusiyyətləri O.Çişkonun “İfaçının səsi və onun xüsusiyyətləri” (rus dilində) vokal lüğətinə nəzərən tərtib edilib [10, s. 31-34; 4, s. 9]. Lirik bariton səs tembrini yumşaq və işıqlı olmaqla yanaşı, kifayət qədər həcmli və məxmər səslənməyə malik səs tembridir. Lirik bariton səs tembrinin diapazon həcmi G-g¹ intervalı arasındadır, bəzən a¹ səsini də aid edirlər. İşlək diapazon isə B-fis¹ aralığındadır. Keçid səsləri b-e¹ səslərini əhatə edir. P.İ.Çaykovskinin “Yevgeni Onegin” operasından Yevgeni Onegin, C.Verдинin “Traviata” operasından Jermonun ariyası lirik bariton repertuarına nümunədir. Qeorq Ots, Yuri Qulyayev, Ditrix Fişer-Dieskau lirik bariton səs tembrinə malik ifaçılardır.

Lirik və dramatik bariton səsin xüsusiyyətinə görə fərqlənir. Dramatik bariton basa daha yaxındır. Dramatik bariton lirik baritona nisbətən daha ağır və tünd səslənməyə malikdir. Dramatik baritonun diapazonu lirik bariton ilə eyni olsa da dramatik baritonda diapazonun aşağı səsləri, lirik baritonda isə diapazonun üst səsləri daha dolğun səslənir. Lirik baritonun əhatə etdiyi obrazlar sakit, soyuq, aşiq olmuş qəhrəmanlardır. Dramatik baritonlar isə güclü, qəhrəmani xarakterə malik obrazları ifa edirlər. Dramatik baritonun repertuarından C.Verдинin “Riqoletto” operasından Riqoletto, “Maqbet” operasından Maqbet, C.Puççininin “Toska” operasından Skarpiya partiyalarını göstərmək olar. Titta Ruffo, Ettore Bastianini, Renato Bruzon kimi görkəmli vokalçılar dramatik bariton səsinə malik ifaçılardır. Qeyd olunan vokalçılar dinləməklə hər iki səs tembrinin xüsusiyyətləri daha da aydın fərqləndirmək mümkündür.

Lirik-dramatik baritonda isə həm lirik və həm də dramatik baritonun xüsusiyyətləri cəmləşir. Yəni, bu səs tembrində parlaqlıq, yüngüllük, məxməri səs, yumşaq və cəldlik kimi xüsusiyyətlərlə ilə eyni zamanda, güc, həcm və dolğunluq vardır. Bu səsə malik ifaçılar həm lirik, həm də dramatik bariton üçün yazılmış partiyaları ifa edə bilirlər. Lirik-dramatik bariton səslə vokal ifaçılar diapazonun bütün hissələrində dolğun səslənməyə malikdirlər. Onların səs diapazonu isə G-g¹ intervalı arasında yerləşir.

M.Maqomayevin vokal ifaçılığının səciyyəvi elementlərindən danışarkən burada səsin hasili, nəfəs texnikası, intonasiya, tələffüz kimi bir sıra vacib detalları mütləq qeyd etmək lazımdır. İfaçının opera və kamera yaradıcılığının öyrənən zaman bu-

rada sərt, yumşaq və nəfəsöncəsi kimi üç cür səs hasilinin olmasını müəyyən edirik. M.Maqomayev vokal ifaçılığında sərt və yumşaq səs hasilindən çox istifadə edib. Onlar əsərin məzmunundan və janrdan asılı olaraq müxtəlif formalarda tətbiq olunur.

Vokal ifaçılığında nəfəs texnikası əhəmiyyətli rol oynayaraq oxuma sənətinin əsasını təşkil edir. M.Maqomayevin ifaçılığında nəfəs almanın böyük yeri var. O, qabırğa diafraqma nəfəs növündən istifadə edirdi. İfaçının səsinin gücü onun ciyərlərindəki maksimal hava tədarükündən xəbər verir. Sənətkarın ifasını nəzərdən keçirən zaman burada söz, musiqi ifadəsi və nəfəs almanın vəhdətinin şahidi oluruq. Vokal ifaçılığı ilə bağlı bir çox elmi ədəbiyyatda nəfəs alma texnikası ətraflı şəkildə araşdırılıb [5, s.30]. Onlara istinad edərək M.Maqomayevin istifadə etdiyi nəfəs texnikası ilə bağlı aşağıdakı nəticəyə gəlmək olar:

1) Tənəffüs zamanı nəfəs alma tez, nəfəsin verilməsi tədricən həyata keçirilir;

2) Nəfəs çox zaman burun vasitəsilə alınır (alimlər belə bir nəticəyə gəlmişlər ki, yüksək tessituralı səslər ifa zamanı ağız boşluğu ilə nəfəs alır, aşağı tessituraya malik səslər isə burun vasitəsilə nəfəsə üstünlük verirlər” [5, s. 30]).

M.Maqomayevin nəfəs alma texnikasının aşağıdakı xüsusiyyətlərini müəyyən etmək mümkündür: maksimal dərəcədə davamlılıq, nəfəs alma zamanı təkanın olmaması, rəvanlıq, nəfəsdən balanslı şəkildə istifadə.

Sənətkarın ifaçılığında registrlərin böyük əhəmiyyəti vardır. O, baş və sinə registrlərindən, eləcə də qarışıq registrlərdən rəvan və hamar şəkildə məharətlə istifadə edir. Vokal metodologiyada kişi ifaçılarının əsasən sinə registrindən istifadəsi və diapazonunun 2/3 hissəsini əhatə etməsi fikrini M.Maqomayev ifaçılığına da aid etmək olar. Sənətkar əsasən sinə registrindən istifadə edir və bu onun diapazonunun əhəmiyyətli hissəsini tutur. M.Maqomayev ifaçılığında sinə və kəllə registrlərinin istifadə nisbəti verilmiş cədvəldə göstərilmişdir [5, s. 88]:



M.Maqomayev yaradıcılığında falset texnikasından da müxtəlif şəkildə istifadə etmişdir. Əgər opera ariyalarında falset virtuosluğun göstəricisidirsə, kamera vokal ifaçılığında isə zəngin səs çaları təqdim edir. Məsələn, Fiqaronun kavatına-

sı və S.Raxmaninovun “Oxuma gözəl” («*He noï, kpacabuyä*») romansında istifadə etdiyi müxtəlif falset texnikasını göstərmək olar.

M.Maqomayev vokal ifaçılığında intonasiyanın böyük yeri var. İfaçı sözləri aydın və dəqiq tələffüz edir. Bəzən sözlərin məna dəyərindən yanaşaraq onları tələffüz vasitəsilə qabarıq göstərməyə çalışır. Onun yaradıcılığında intonasiya həm texniki, həm də ifadə vasitəsi rolunda çıxış edir.

Vokalçının yaradıcılığında intonasiya ilə bərabər deklamasiya da əsas komponent rolunda çıxış edir. Onun yaradıcılığında quru (*secco*) və musiqili deklamasiya növlərinə rast gəlinir. Nəzərinizə çatdırmaq istərdik ki, deklamasiya musiqiçinin yaradıcılığının sonrakı illərində yeni şəkil almış və daha da zənginləşmişdir.

M.Maqomayevin vokal ifaçılığının əsasını vokal ifaçılıq texnikası və bədii ifadə vasitələri kompleksi təşkil edir. Qeyd edilənləri nəzərə alaraq sənətkarın akademik ifaçılığının təfsir prinsiplərinin mürəkkəb struktura malik olması fikrini yürüdə bilərik. İfaçının yaradıcılığında həm vokal texnika, həm də bədii ifadə vasitələrinin kompleksinə paralel şəkildə yer verməsi onun səs texnikasının mükəmməlliyindən xəbər verir.

Beləliklə, M.Maqomayevin ifaçılıq üslubunun formalaşma səbəblərinə, diapazonuna və vokal ifaçılıq texnikasının xüsusiyyətlərinə nəzər saldıq. Vokalçının ifaçılıq üslubunun formalaşmasının kökləri uşaqlıq illərinə gedib çıxır. Burada musiqiçinin müxtəlif janrlara və dünya şöhrətli ifaçıların yaradıcılığına olan marağı mühüm rol oynamışdır. M.Maqomayev ifaçılığının əsasını təşkil edən italyan vokal məktəbinin ənənələri bu məktəbin əsas xarakterik xüsusiyyətlərini özündə əks etdirən qanunauyğunluqlar şəklində vokalçının üslubunu səciyyəvi elementlərini təşkil edir.

İfaçının səsi diapazonun istənilən hissəsində işləkliyi və bütün registrlərdə hamar və rəvan olması ilə seçilir. Səs aparatının mükəmməl formada olması, nəfəs texnikasının düzgün istifadəsi səs aparatının təbiətən qorunaqlı olmasının nəticəsidir. Mükəmməl ifaçılıq texnikası və bədii ifadələr kompleksi vokalçının ifaçılıq strukturunu təşkil etməklə bərabər, mükəmməl təfsiri şərtləndirən amillərdəndir. Burada tembr, zəngin çalarlar, yüksək mövqe, dayaqlı ifa, yuvarlaqlaşmış səs, texniki xüsusiyyətlər M.Maqomayev ifaçılığının əsasını təşkil edir.

M.Maqomayevin ifası intonasiya, zəngin səs çaları, yüksək texniki imkan sənətidir. Bu səbəbdən musiqiçinin səsi gah lirik, qəhrəmani, təntənəli, emosional, gah da təmkinli, yumşaq və sakit səslənir. Onun oxuma üslubu tələffüzün aydınlığı, vokal cümlənin intonasiyası, hisslərin çatdırılmasında həqiqilik və dərin lirizmi ilə seçilir. İfaçının səsinə olan parlaqlıq, məxmərlik, yumşaqılıq ilə bərabər, güc, həcm və dolğunluq kimi keyfiyyətlər onun lirik-dramatik bariton olmasını təsdiqləyən amillərdir. Eyni zamanda vokalçının müraciət etdiyi əsərlərin təhlili və onların öyrənilməsi M.Maqomayevin səs tembrinin lirik-dramatik bariton olmasını sübuta yetirir. Belə ki, o, Fiqaronun təfsiri zamanı işıqlı və məxməri səsə malik ifaçı kimi özünü göstərir-sə, Skarpiya obrazında isə orta registrin dolğunu nümayiş edir. Vokalçının ifasında Riqolettonun partiyasında dramatism, emosionallıq və ekspressiya ilə bərabər, parlaqlıq və lirizm də vardır.

SSRİ xalq artisti, Moskva Dövlət Konservatoriyasının professoru, “Bolşoy Teatr”ın solisti, Müslüm Maqomayev adına Vokal ifaçılarının Beynəlxalq müsabiqəsinin münəvverləri heyətinin sədri, dünya şöhrətli ifaçı Tamara Sinyavskaya da ifaçının səsinin lirik-dramatik bariton olmasını vurğulayıb: “Müslüm Maqomayev geniş diapazonla malik ifaçıdır. Onun səsi lirik-dramatik baritondur” (Bu sitat tədqiqatçı tərəfindən Tamara Sinyavskaya ilə telefon əlaqəsi zamanı qeydə alınıb). T.Sinyavskaya kimi M.Mağomayevin səsinə və yaradıcılığına yaxından bələd olan bir musiqiçinin fikirləri aparılan tədqiqat işində elmi əsaslarla irəli sürülən müddəaları bir daha sübuta yetirmiş oldu. Bütün qeyd olunan amillər ifaçının səsinin lirik-dramatik bariton olmasını əminliklə deməyə əsas verir.

Azərbaycan vokal ifaçılıq məktəbində M.Mağomayev sənəti böyük əhəmiyyətə və rola malikdir. Vokalçının ifaçılıq üslubunun səciyyəvi elementləri dedikdə ifaçılıq texnikası və bədii komponentləri nəzərdə tutulur. M.Mağomayevin yaradıcılığında hər iki xüsusiyyət özünü yüksək formada göstərir. Sənətkarın vokal ifaçılıq üslubunun səciyyəvi elementlərinin öyrənilməsi bizə onun yaradıcılığına daha yaxından bələd olmağa imkan verir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Ангуладзе Н.Д. В поисках смысла. М.: АГРАФ, 2003, 240 с.
2. Баранова Г.И. Молодые голоса. М.: Молодая гвардия, 1996, 157 с.
3. Большая Советская Энциклопедия. 3-е издание. М.: Советская энциклопедия, 1974, Т.15, 632 с.
4. Вокал. Краткий словарь терминов и понятий. Составитель Н.А.Александрова. М.: Планета Музыки, Лан, 2015, 352 с.
5. Заседателев Ф.Ф. Научные основы постановки голоса. 6-ое изд. М.: Либроком, 2013, 120 с.
6. Магомаев М. М. Любовь моя мелодия. М.: ВАГРИУС, 1999, 320 с.
7. Музыкальный Энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990, 672 с.
8. Назаренко И.К. Искусство пения. М.: Музыка, 1968, 624 с.
9. Уварова Е.Д. Эстрада России. XX век. М.: ОССПЭН, 2000, 862 с.
10. Чижко О. С. Певческий голос и его свойства. М.: Музыка, 1966, 48 с.

Ильхам НАЗАРОВ

Заслуженный артист АР

Педагог и докторант БМА им. У.Гаджибейли

ХАРАКТЕРНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ ВОКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО СТИЛЯ МУСЛИМА МАГОМАЕВА

Резюме: В статье анализируются специфические элементы стиля исполнения Муслима Магомаева. В проведенном исследовании были уточнены объем, тембр и особенности диапазона голоса музыканта. В статье также представлен анализ, позволяющий выявить особенности вокальной исполнительской техники певца. Вы-

двинутые положения и принципы были изучены на основе закономерностей итальянской школы вокального исполнительства.

Ключевые слова: Муслим Магомаев, вокальное исполнительское искусство, лирико-драматический баритон, техника исполнения, диапазон, итальянская техника пения, интерпретация

İlham NAZAROV

Honored Artist

Lecture and doctorate of Baku Music Academy

TYPICAL ELEMENTS OF MUSLİM MAGOMAYEV'S VOCAL PERFORMANCE STYLE

Summary: The article analyzes the specific elements of Muslim Magomayev's performance style. It defines the volume, timbre and features of the range of the musician's voice. The article extensively analyzes the particular qualities of the singer's vocal performance technique. The proposed provisions and principles were studied on the basis of the laws of the Italian school of vocal performance.

Keywords: Muslim Magomayev, vocal performance art, lyric-dramatic baritone, performance technique, range, Italian singing technique, interpretation

Rəyçilər: fəlsəfə elmləri doktoru, professor Gülnaz Abdullazadə
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Vüqar Hübətov

Нармина ГУСЕЙНОВА

Научный сотрудник БМА имени У.Гаджибейли
Адрес: Баку, Насиминский район, Ш.Бадалбейли 98
Email: huseynova.n73@mail.ru

ОТРАЖЕНИЕ СОБЫТИЙ 20 ЯНВАРЯ 1990 ГОДА И ХОДЖАЛЫ В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ АЗЕРБАЙДЖАНА

Резюме: 20-е января 1990 года — это незабываемая страница в истории азербайджанского народа, ставшая началом пути к независимости. Кровавая трагедия 20 января и геноцид в Ходжаллах навсегда останутся в памяти азербайджанского народа. Память о шехидах, пожертвовавших жизнью во имя свободы и независимости своей Родины, будет вечно жить в сердцах нашего народа.

Ключевые слова: 20 января, геноцид в Ходжаллы, трагедия, искусство, культура, произведения

В Азербайджане отмечается 30-я годовщина незабываемых трагических событий 20 января 1990 года. Я, как свидетель этих кровавых событий, решила рассмотреть эту трагическую незабываемую страницу нашей истории. Мне представилась возможность рассказать о своих впечатлениях. Помню, в ночь с 19 на 20 января никто не спал. Грохот танков и огнестрельного оружия раздавался в каждом доме. Темное небо было озарено огнями от трассирующих пуль. От того, что телевизионный блок был взорван, была неизвестность того, что происходит в городе. Отсутствие информации оказывало отрицательное психологическое воздействие на людей. Только лишь через день все жители города смогли получить информацию из газет, которые пытались рассказать и показать варварство, совершенное по отношению мирного населения Баку.

Начавшийся в конце 80-х годов безосновательный Нагорно-Карабахский, армяно-азербайджанский конфликт привел к горьким мучениям безвинных жителей нашей страны. В результате открытых притязаний армян на исконные земли Азербайджана, в разгаре Нагорно-Карабахского конфликта, 20 процентов территории Азербайджана была оккупирована вооруженными силами Армении: Кельбаджар, Лачин, Агдам, Физули, Джебраил, Губадлы и Зангелан. На протяжении нескольких лет более одного миллиона азербайджанцев были изгнаны с исконных земель, десятки тысяч людей были убиты, 50 тысяч человек стали инвалидами, около 4 тысяч азербайджанцев пропали без вести, среди них дети, женщины и старики. Армянские агрессоры не просто оккупировали нашу территорию, но и уничтожили азербайджанские материально-культурные ценности и историческое наследие [12, 13].

Нагорный Карабах является одним из красивейших регионов Азербайджана и отличается своей удивительной природой. Территория Карабаха имеет древнюю историю, славится своими историческими материально-культурными памятниками, литературой, искусством, музыкальной культурой. В Карабахе родились многие выдающиеся азербайджанские ученые, поэты, писатели, музыканты: поэтесса Хуршуд бану Натаван, художник, поэт Мир-Мохсун Навваб, певец, народный артист СССР Бюль-Бюль, выдающиеся композиторы Узеир Гаджибейли, Зульфугар Гаджибеков, Султан Гаджибеков, Ниязи, Афрасияб Бадалбейли и др. Карабахская музыка занимает особое место в музыкальном искусстве Азербайджана, ведь Карабах является колыбелью азербайджанской музыкальной культуры. По этим причинам азербайджанский народ был недоволен и никак не может примириться с открытыми притязаниями армян на исконные азербайджанские земли. В 1988 году, когда разгорелся конфликт с армянами, начался поток беженцев, многие из которых осели в Баку. А в это время в Баку проходят акции протеста против территориальных притязаний и изгнания азербайджанцев из Армении. 20 февраля 1988 года на заседании Совета народных депутатов НКАО представители армянской общины направили в Верховные Советы Азербайджанской и Армянской ССР ходатайство об отделении НКАО от Азербайджана и присоединения к Армении. После этого в Нагорном Карабахе, вблизи города Аскеран, армяне открыли огонь по мирным азербайджанцам, протестовавшим против этого решения. Все это безусловно нагнетало внутреннюю обстановку в Баку. С 13 января 1990 года в Баку на центральной площади начинаются массовые митинги. К этому времени не печатались газеты, остановились заводы, были перебои с водоснабжением города.

По приказу генерального секретаря ЦК КПСС Михаила Горбачева в Баку были направлены военные подразделения. Центральной властью СССР в течение 16-19 января на подступах в Баку была создана крупная группировка общей численностью 50 тысяч военнослужащих. В ночь с 19 на 20 января без предварительного объявления чрезвычайного положения в город Баку были введены войска частей советской армии, внутренних войск и отрядов специального назначения. Около 19 часов вечера на телевизионном центре был взорван энергоблок, телевидение было прекращено. Эта акция была направлена против мирного безоружного населения. Военнослужащими были беспощадно разгромлены и сожжены 200 домов и квартир, 80 автомашин, уничтожено большое количество государственного и личного имущества. В городе Баку и районах было убито 133 человека, ранено 744, десятки людей пропали без вести. Танки переползали через баррикады, уничтожая на своем пути все: автомобили, фургоны скорой помощи, людей и т.д. Если раньше советские войска в глазах азербайджанского народа олицетворяли освобождение и свободу, то в этот день они не щадили никого, безжалостно растоптали, уничтожали все, не жалея детей, стариков и мирных людей. Военные расстреливали врачей в машинах скорой помощи, сотрудников милиции и добивали раненых. Людей расстреливали в своих домах, в

подъездах, в автобусах, автомобилях, на дорогах. Народ не имел информации и не понимал происходящие события. Только лишь в 5.30 утра многие жители Баку узнали о введении чрезвычайного положения из объявления по радио и листовок, которые разбрасывались с вертолетов. Утром 20 января улицы города Баку были залиты кровью и на месте, где погибли мирные, безоружные люди, были возложены огромное количество свежих алых гвоздик. В Азербайджане гвоздику всегда любили и дарили друг другу. После трагических событий 20 января красные гвоздики стали символом траура, скорби. После 20 января в стране был объявлен трехдневный траур, в каждом доме из окна был вывешен черный флаг. 22 января почти все население города Баку вышло на похороны жертв страшной трагедии, которые навсегда остались в памяти народа. Трагический день 20 января пронизан предательством центральных и республиканских властей против своего же народа. В день похорон десятки тысяч азербайджанских коммунистов публично сожгли свои партийные билеты [12, 13].

Несомненно, 20-е января 1990 года стал поворотным этапом и героическим днем борьбы азербайджанского народа за свободу и независимость. В этот день в самосознании людей произошло прозрение, всколыхнула мысль о необходимости отделения Азербайджана от СССР. 20 января — это всенародная трагедия простых, невинных людей, но вместе с тем эта значительная, важная страница истории азербайджанского народа. После трагических событий 20 января 1990 года увековечен как День всенародной скорби по погибшим азербайджанским гражданам. Жертв кровавых событий похоронили в Нагорном парке, где в память о них создано священное место поклонения - Аллея шехидов. Каждый год 20 января сотни тысяч жителей со всех регионов Азербайджана посещают Аллею шехидов, чтобы почтить память жертв и возложить алые гвоздики на мемориал их памяти. Все гости, которые приезжают в Азербайджан посещают Аллею шехидов. В 1998 году с целью увековечивания памяти шехидов на Аллее шехидов, по проекту заслуженного архитектора Азербайджана Эльбей Гасымзаде, был возведен грандиозный мемориальный комплекс «Вечный огонь», где не угасает пламя, являющимся символом Страны Огней. В день 20-го января во всех регионах Азербайджана в знак траура опускаются государственные флаги. В городах и районах, в том числе управлениях, организациях республики проводят конференции, собрания и лекции, трансляции на телеканалах, демонстрируются художественные и документальные фильмы, показывают спектакли, посвященные трагедии 20 января. В память о кровавых событиях, произошедших в Азербайджане в ночь с 19 на 20 января, станция Бакинского метрополитена, имеющая название «XI Красной армии» была переименована как станция «20 января». В 2010 году в городе Баку в память о жертвах трагических событий архитектором Адалятом Мамедовым, скульпторами Джаванширом Дадашевым и Азадом Алиевым был возведен Мемориальный комплекс «20 января».

Азербайджанские деятели культуры и искусства не могли остаться равнодушными и не откликнуться на эти события. После страшной трагедии 20 ян-

варя 1990 года в Баку, народный артист СССР и Азербайджана, выдающийся композитор Ариф Меликов, став свидетелем, очевидцем и активным участником событий кровавого января в Азербайджане, считал своим гражданским долгом издать книгу «Я обвиняю» [7]. В основу фундаментальной книги о трагедии азербайджанского народа, созданной в 1994 году, на документальных материалах по горячим следам событий 19-20 января 1990 года, вошли личные наблюдения и свидетельства некоторых людей, разоблачившие ложь и фальсификацию политического и военного руководство Советского Союза. Как государственный деятель, депутат Верховного Совета СССР, затем народный депутат СССР Ариф Меликов принимал участие на съездах и сессиях союзного парламента, участвовал в работе Верховного Совета Азербайджана. Он был разносторонне развитым человеком, прекрасно рисовал, увлекался литературой. В 1988 году, после появления первых беженцев из Нагорного Карабаха и убийства двух азербайджанцев, Ариф Меликов смело выступив в Москве на зимней сессии Верховного Совета СССР предъявил серьезные обвинения руководителю бывшего Советского Союза М.Горбачеву. После событий 20 января 1990 года А.Меликов с трибуны обвинил М.Горбачева в кровопролитной трагедии нашего народа. Он сказал: «День ввода войск в Баку и ряд районов Азербайджана навсегда останется черным пятном на совести спланировавших эту варварскую акцию. История еще предъявит свой счет. Можно расстрелять народ, но невозможно поставить его на колени... Свои ошибки, политическую и экономическую несостоятельность партия, руководство страной решили затушевать насильем. На расправу с народом была брошена военная техника – танки, бронетранспортеры, вертолеты, хорошо экипированная армия. В народ стреляли разрывными ацентрированными пулями. В результате - сотни убитых и почти тысяча раненых... Немедленно нужно снять чрезвычайное положение в Баку. Я с полной ответственностью говорю, что каждый день у нас продолжаются похороны. Бесчинства, которые сегодня совершаются многими людьми, имеющими в руках оружие, в конечном счете, приносит смерть для детей и взрослых» [7, с. 5].

Во время встречи А.Меликова в Баку с обозревателем журнала «Огонек» Георгием Рожновым он сказал: «Что толку от ваших поездок, если практически все центральные газеты и журналы, радио и телевидение или замалчивают волнующие наши проблемы, или беззастенчиво лгут!.. Что бы ни происходило в затянувшемся межнациональном конфликте, читателю или слушателю преподносилась одна и та же версия драматических событий: Азербайджан едва ли не кровожадный агрессор, а его соседи – без вины виноватые жертвы». Г.Рожнов пообещал, вернувшись в Москву рассказать правду о трагических событиях. Но он так и не смог опубликовать свою статью, потому что рассказанная им истина была слишком непохожей на ту, что вдалбливали в головы читателей и слушателей. По этой причине Г.Рожнов послал свой очерк, не увидевший света в Москве, в Азербайджан в республиканскую газету «Вышка» [7, с. 56].

Горячо любящий свою Родину, Ариф Меликов в своих произведениях всегда выражал патриотическое отношение к родному краю, воспевал красоту азербайджанской природы, прославлял великую культуру и историю нашей страны во всем мире. Его патриотизм, неиссякаемую любовь к азербайджанскому народу можно услышать в его симфонической поэме «Родина», балладе «Азербайджан» для голоса и симфонического оркестра, восьмой симфонии «Вечность», посвященной Гейдару Алиеву и во многих других произведениях композитора. Ариф Меликов говорил: «Главное в этой жизни, любите Родину и свой народ! Я горжусь тем, что я азербайджанец, и всем лучшим, что есть у меня, я обязан своему народу, своей земле» [5].

В 90-е годы, в самый тяжелый период в истории азербайджанского народа деятелями культуры и искусства Азербайджана были созданы множество произведений, посвященные кровавым событиям 20 января. В это время в их творчестве проявляются новые патриотические темы и героические образы павших жертв. Деятели культуры и искусства свои чувства, страдания и переживания выражают в произведениях литературы, поэзии, кинематографии, музыки, изобразительного искусства. Трагические события 20 января оставили сильное впечатление и в творчестве азербайджанских композиторов. После кровавых событий «Черного января» композиторами нашей страны были созданы свыше ста произведений малых и крупных жанров: оперы, симфонии, симфонические поэмы, вокально-инструментальные произведения, кантаты, песни, произведения для фортепиано и др. В этих сочинениях композиторами воссоздаются одни и те же образы - огромная любовь к своей Родине, героизм, жизнь и смерть, боль и страдания азербайджанского народа. В ряду скорбных произведений, посвященных трагедии 20 января можно назвать симфонию «*Şəhidlər*» Джевдета Гаджиева, «*Şəhidlər simfoniyası*» Октяя Кязимова, симфонию «Баку-90» Азера Рзаева, 9 симфонию «20 января», написанную для солистов, хора и симфонического оркестра Азера Дадашева, оперу «*Şəhidlər*» Назима Кулиева, оду для хора и симфонического оркестра «*Azadlığa qədər yollar*» Рауфа Алиева.

В ряду первых произведений, созданных после кровавых событий, 20 января можно назвать «Реквием» для симфонического оркестра и капеллы Мамеда Гулиева, сочинение для органа «*Yanvar mərsiyələri*» Арифа Мирзоева. В кантате «*Bu qan yerdə qalan deyil*», произведении для хора «*Şəhidlər andı*» Джаваншира Кулиева, вокально-симфоническом произведении для баритона и оркестра «*Vətən şəhidlərinə*» Севды Ибрагимовой, раскрываются темы печали и страдания, мужества и героизма павших жертв страшной трагедии. В этот период композиторами нашей страны была написана музыка к кинофильмам, посвященным трагическим событиям 20 января. Это оркестровая музыка Айдына Азимова, написанная к фильму, созданной на киностудии «Азербайджанфильм» «*Qatl günü*» (1990); написанная Фаигом Нагиевым музыка к документальному фильму «*Şəhidlərdən-şəhidlərə*», основанному на реальных фактах кровавых событий. Композиторами Азербайджана было создано множество

патриотических и лирических песен, вдохновляющие азербайджанский народ на борьбу с врагом, вселяющие веру в победу, скорбящие по невинным жертвам трагедии. Это песни «*Şuşam laylay*» Васифа Адигезалова, «*Şəhidlər ağısı*» Эмина Сабитоглу, «*Qana dönən qərənfillər*» Октай Раджабова, «*Mənim şəhid bacım, şəhid qardaşım*» Нариман Азимова, «*20 yanvar*» Ильхама Абдуллаева, «*Ana millət, ata millət, ağlama*» Мехрибан Ахмедовой «*Şəhid oğulları*» Рухангиз Касумовой, «*Şəhidlər*», «*Çağırış*» Азада Захида и др.

Трагические события в истории азербайджанского народа на этом не закончились. Следующей трагедией, совершённой армянскими захватчиками после январских событий и ставшей еще одной кровавой страницей нашей истории — это Ходжалы. Это город, расположенный в Нагорном Карабахе недалеко от Ханкенди, в котором нашли свое отражение исторические и культурные традиции азербайджанского народа еще с древних времен. Эта культура вошла в историю как Ходжалы-Гедабекская культура. После оккупации Ходжалы все памятники культуры были полностью уничтожены армянами. Начиная с 1988 года, город Ходжалы становится центром армяно-азербайджанских конфликтов. В Ходжалы располагался аэропорт, который контролировали войска Азербайджана, но город практически был блокирован армянскими захватчиками.

В ночь с 25 на 26 февраля 1992 года армянские вооруженные силы совершили самое тяжелое и жестокое преступления, геноцид против азербайджанского народа, в результате которого древний азербайджанский город Ходжалы с 10-тысячным населением был полностью разрушен. Погибли 613 мирных жителей города. Из них 106 женщин, 63 детей, 70 стариков, 487 жителей получили тяжелые ранения, 1275 человек пропали без вести и были взяты в заложники, 56 человек были заживо сожжены. Кровавые события, навсегда останутся в памяти азербайджанского народа. Ходжалинская трагедия является одной из самых чудовищных преступлений XX века не только против азербайджанского народа, но и против всего человечества. С целью увековечения памяти о трагедии в Ходжалах в центре города Баку по проекту архитектора Джамала Рашидзаде и скульпторов Аслана Рустамова и его сыновей - Махмудом и Теймуром Рустамовым - была установлена скульптура матери с мертвым ребенком на руках «*Ana harayı*».

Несомненно, 90-е годы XX столетия – это напряженный период в жизни нашего народа. Около 30 лет продолжается армяно-азербайджанский, Нагорно-Карабахский конфликт. Трагические события кровавого геноцида в Ходжалах, совершенные армянами потрясли не только азербайджанский народ, но и всю мировую общественность. В этот период деятели культуры и искусства, в том числе азербайджанские композиторы в своем творчестве все больше и больше обращаются к теме кровавой трагедии. На творчество азербайджанских композиторов сильно повлияла потеря земель и война в Карабахе, потеря родных и близких, горькие мучения безвинных жителей. Среди произведений отражающие жестокие убийства мирных жителей в Ходжалах, печаль свободолюбивого

азербайджанского народа, можно назвать ораторию «*Salatın*», сюиту «*Qarabağ lövhələri*» Рамиза Мустафаева, марш «*Vətən dərin düşəndə*», поэма для оркестра народных инструментов «*Əlimdə sazım ağlar*» Гаджи Ханмамедова, симфоническую поэму для камерного оркестра «*Oxunmamış laylay*», симфоническую картину «*Matəm harayları*», марш «*Vətən dərin düşəndə*» Сардара Фараджева, симфонию «*Səni bir daha görə biləydim...*» Джалалы Аббасова, произведение для фортепиано «*Şəhidlər xiyabanı*» Фаига Суджадинова и др.

В течение многих лет деятели искусств Азербайджана создают многочисленные произведения, посвященные ходжалинской трагедии, подвигу сынов и дочерей нашего народа. Драматические темы Нагорно-Карабахской войны занимают особое место в творчестве композиторов нашей страны. Среди печальных сочинений, посвященных геноциду в Ходжалах необходимо назвать оперу Ф.Ализаде «*İntizar*», седьмую симфонию Наримана Мамедова, четвертую симфонию Акшина Ализаде, оперу Назима Гулиева «*Xocalı*», оратории Васифа Адыгезалова «*Çanaqqala*», «*Qəm karvanı*», «*Qarabağ şikəstəsi*», «*Natəvan*», произведение для органа «*Xocalı uşaqlarına laylay*» Арифа Мирзоева, многочастную ораторию «*Xocalı avazları*», «*Çingiz*» Октая Раджабова, симфонический мугам «*Hümayun*» Тофика Бакиханова, симфоническую поэму «*Xocalı - 613*», симфонический плакат «*Xocalıya ədalət*» Азера Дадашева, «*Xocalı laylası*» Эльнары Дадашевой, «*Xocalı*» Рауфа Алиева, произведение для симфонического оркестра «*Ağ*» Ильхама Азманлы, поэму для органа и ханенде «*And*», «*Təəssürat*» для струнного оркестра Руфата Рамазанова, «*Qarabağ lövhələri*» Октая Кязимова, «*Ağ*» Юсифа Миришли, балладу «*Sarı gəlin*» Рены Кадымовой, мугам для гобоя «*Zəminxarə*» Кямиля Джалилова, «Реквием» Азада Захида, «*Xocalı harayı*» для хора Фаика Нагиева и др.



Оратория «*Qarabağ Şikəstəsi*» Васифа Адыгезалова
Латвия, Рига, 2011. Дирижёр: Ялчин Адыгезалов.

Большую роль в раскрытии и доведения до мировой общественности Ходжалинской трагедии принадлежит вице-президенту Фонду им. Гейдара Алиева Лейле Алиевой. В 2008 году по ее инициативе была создана Международная кампания «Справедливость Ходжалам», которая широко распространяет информацию до мировой общественности. На протяжении многих лет кампания ведет широкомасштабную работу, благодаря которой иностранная общественность узнает причины Нагорно-Карабахского конфликта, получает достоверную информацию о нашей трагедии, нашем горе. В течение нескольких лет в рамках этой кампании более чем в 100 странах мира проводятся мероприятия, конференции, вечера памяти, издаются книги, буклеты, выпускаются DVD-диски, организовываются выставки, снимаются фильмы, демонстрируются видеоматериалы, рассказывающие о трагедии. В феврале 2011 года был создан интернет-сайт «Справедливость Ходжалам», который информирует жестокие события. 25 февраля 2012 года при поддержке Фонда Гейдара Алиева в столице Боснии Сараево установлен памятник азербайджанского скульптора Натига Алиева, посвященный жертвам геноцида в Сребренице и Ходжалы. В 2014 году был издан трехтомник «Лейла Алиева: Справедливость к Ходжалы!» (Новая стратегическая модель против международного армянского террора), авторами которого являются писатель-публицист, заслуженный журналист Васиф Самедов и известный ученый Ровшан Велизаде [1, 2, 3]. Эта книга посвящена трагическим событиям - расправу над мирными жителями Ходжалы, совершёнными армянскими агрессорами в ночь на 26 февраля 1992 г.

Можно сказать, что благодаря масштабной деятельности кампании «Справедливость Ходжалам» на сегодняшний день парламенты Канады, Пакистана, Мексики, Чехии, Колумбии, Боснии и Герцеговины, Румынии, Иордания, Панама, Гондурас, Индонезия, Парагвай Судан, Шотландия, 24 штата США признали Ходжалинскую трагедию против азербайджанского народа. По своей значимости геноцид в Ходжалах стоит в одном ряду с такими чудовищными трагедиями, как Хатынь, Хиросима, Нагасаки, Сонгми. По инициативе Лейлы Алиевой в марте 2016 года было организовано грандиозное гастрольное турне из 17 концертов в штате Флорида (США). В исполнении Иерусалимского симфонического оркестра под управлением американского дирижера Дмитрия Яблонского, народного артиста СССР и Азербайджана, Фархада Бадалбейли и заслуженного артиста Азербайджана, талантливого тариста Сахиба Пашазаде прозвучали: Концерт для фортепиано с оркестром № 1 Сергея Прокофьева и вариации для симфонического оркестра, фортепиано, виолончели, тара и камерного оркестра «Реквием Ходжалам» Александра Чайковского. Благодаря этим концертам многочисленная публика в США смогла узнать об этой чудовищной трагедии. Настоящий патриот своей страны Фархад Бадалбейли сыграл важную роль в популяризации ходжалинского геноцида. Исполняя произведение, пианист словно рассказывает о трагедии в Ходжалы, о боли и страданиях мирных жителей Карабаха. Музыка А.Чайковского передает состояние людей,

переживших печаль и горечь Карабахской войны. Для Фархада Бадалбейли, освобождение родных земель считается самым важным делом в жизни. Фархад Бадалбейли говорит: «Моя самая большая мечта – оказаться в освобожденной Шуше. Это незаживающая рана в моем сердце. Я не могу быть счастливым, пока Шуша под пятой военщины» [6]. Гастрольное турне из 17 концертов проходило в переполненных залах. Раскрытие правды о ходжалинском геноциде способствовало пониманию многих людей доброй воли в разных странах мира справедливости борьбе нашего народа за независимость и свободу.



Реквием Ходжалы, произведение Александра Чайковского. Премьера реквиема состоялась 7 августа 2012 года, в заключительный день IV Габалинского международного музыкального фестиваля. Произведение было исполнено камерным оркестром «Московские солисты».

В августе 2016 года в кафедральном соборе Святого Людовика в Париже при поддержке посольства Азербайджана во Франции, Общества Азербайджан-Европа (TEAS), Общества друзей Азербайджана во Франции и Фонда «Улдуз», в рамках международной кампании «Справедливость для Ходжалы» состоялся концерт, посвященный памяти жертв Ходжалинского геноцида. В исполнении прославленного французского оркестра «Лямуре» под руководством Заслуженного артиста Азербайджана, дирижера Эйюба Кулиева прозвучали произведения Кара Караева, Фикрета Амирова, Валифа Адыгезалова, Самуила Барбера. В кон-

церте принимал участие, народный артист Азербайджана, тарист Рамиз Кулиев, скрипачка Сабина Ракчеева, французский композитор, кларнетист Элиос Азуле в исполнении которых прозвучал концерт «Ходжалы 613» французского композитора Пьера Тилуа. Концерт вызвал большой отклик в сердцах зрителей [14].



В рамках мероприятия музыканты легендарного французского оркестра "Лямурё" под управлением дирижера Азербайджанского государственного академического театра оперы и балета, лауреата международных конкурсов Эюба Гулиева исполнили произведения азербайджанских и западных композиторов

При поддержке Фонда Гейдар Алиева в Бакинском книжном Центре 25 февраля 2019 года состоялась презентация художественно-документального романа «Боль» известного израильского эксперта по международным отношениям Арье Гута и его отца, писателя Эмира Гута, посвященного Ходжалинскому геноциду. Роман, написанный израильскими авторами, изданный на азербайджанском, русском и английском языках информирует мировую общественность о Нагорно-карабахской трагедии, о геноциде в Ходжалы. Автор книги Арье Гут родился в Азербайджане и поэтому считает, что совершенный в Ходжалы акт кровавого геноцида своей личной трагедией. Роман Арье и Эмира Гута «Боль» является неоценимым вкладом в деятельность кампании «Справедливость Ходжалам» [15].

В Азербайджане огромную популярность в народе имеет азербайджанский мугам «Карабах шикестеси», который исполняли прославленные карабахские ханенде - Джаббар Гарягды, Сеид Шушинский, Хан Шушинский, Ислам Рзаев и др. Карабахская исполнительская школа мугама отличается своими традициями, самобытным стилем, красотой голоса. Мугам «Карабах шикестеси» пронизан неиссякаемой любовью, тоской по родному краю, напоминает потерянные родные дома и земли. «Карабах шикестеси» пользуется огромным успехом среди азербайджанского народа, как на родине, так и за рубежом.

В заключение можно сказать, что события «Черного января» являются кровавой летописью, трагической вехой в истории нашей страны. 20-е января 1990 года это незабываемая страница истории азербайджанского народа, ставшая началом пути к независимости. После событий 20 января народ поверил в свои силы и обрел свободу, которую завоевал кровью героических сынов и дочерей. Кровавая трагедия 20 января и геноцид в Ходжалах навсегда останутся в памяти азербайджанского народа. Память о шехидах, пожертвовавших жизнью во имя свободы и независимости своей Родины будет вечно жить в сердцах нашего народа. Мы верим, что в скором времени армяно-азербайджанский, Нагорно-Карабахский конфликт найдет свое справедливое решение и территориальная целостность нашей страны будет восстановлена. Азербайджанский народ надеется, что в скором времени наступит день освобождения Карабаха и беженцы вернутся на свои родные земли и известный мугам «Карабах шикестеси» с новой силой зазвучит на освобожденных землях Карабаха.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Səmədov V., Vəlizadə R. Leyla Əliyeva: “Xocalıya ədalət” (Beynəlxalq erməni terroruna qarşı yeni strateji model) 3 cildə, I cild. B.: 2014, 344 s. URL:<http://anl.az/el/Kitab/2014/2014-80.pdf>,
2. Səmədov V., Vəlizadə R. Leyla Əliyeva: “Xocalıya ədalət” (Beynəlxalq erməni terroruna qarşı yeni strateji model) 3 cildə, II cild. 376 s. URL:<http://anl.az/el/Kitab/2014/2014-81.pdf>,
3. Səmədov V., Vəlizadə R. Leyla Əliyeva: “Xocalıya ədalət” (Beynəlxalq erməni terroruna qarşı yeni strateji model) 3 cildə, III cild. 480 s. URL:<http://www.ebooks.az/view/xih0U1Rq.pdf>
4. “XOCALIYA ƏDALƏT” Azərbaycan Respublikası Prezidentinin İşlər İdarəsinin PREZİDENT KİTABXANASI URL:<http://files.preslib.az/projects/khojali/azkhojali/gl4.pdf>
5. Ариф Меликов - 85: Всем лучшим, что есть у меня, я обязан своему народу, своей земле // “Trend” news agency, 13 сентября 2018 URL: <https://news.day.az/culture/1041881.html>
6. Махмудова Г. Фархад Бадалбейли: «Ходжалы стал символом, призывающим нас к победе» // Газета «Эхо», 2016, 23 апреля, с. 10 URL:<http://www.anl.az/down/meqale/exo/2016/aprel/488859.htm>
7. Меликов А. Я обвиняю. Б.: Гянджлик, 1994, 206 с.

8. Рзаева М. Поэма «Анд» композитора Руфата Рамазанова посвящена памяти жертв Ходжалы <http://www.kaspiy.az/news.php?id=98870#.Xt4MlIX7TDc>
- Сайтография:**
9. Ходжалинский геноцид Армянские преступления http://genocide.preslib.az/ru_a3-2.html
10. Ходжалинская резня. Материал из Википедии — свободной энциклопедии URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Ходжалинская_резня
11. Ходжа (фильм). Материал из Википедии — свободной энциклопедии URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Ходжа_\(фильм\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Ходжа_(фильм))
12. Чёрный январь Материал из Википедии — свободной энциклопедии URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Чёрный_январь
13. "Черный январь" в Баку (1990) Кавказский Узел. 20 января 2017, 19:53 URL: <https://www.kavkaz-uzel.eu/articles/218852/>
14. Во Франции почтили память жертв Ходжалинского геноцида // Trend Life, 26 февраля 2016 URL: <https://www.trend.az/life/culture/2499971.html>
15. Состоялась презентация романа «Боль», посвященного Ходжалинскому геноциду // Бакинский рабочий. 2019. 26 февраля. с.3. URL: <http://www.anl.az/down/meqale/bakrabochiy/2019/fevral/637889.htm>

Nərminə HÜSEYNOVA
BMA-nın elmi işçisi

20 YANVAR 1990-CI İL VƏ XOCALI HADİSƏLƏRİNİN AZƏRBAYCAN MƏDƏNİYYƏTİ VƏ İNCƏSƏNƏTİNƏ TƏSİRİ

***Xülasə:** 1990-cı il 20 yanvar Azərbaycan xalqının tarixində müstəqillik yolunun başlanğıcı olan unudulmaz bir səhifəsidir. 20 Yanvar qanlı faciəsi və Xocalıdakı soyqırım Azərbaycan xalqının yaddaşında əbədi olaraq qalacaqdır. Vətəninin azadlığı və müstəqilliyi uğrunda canlarını fəda etmiş şəhidlərin xatirəsi xalqımızın qəlbində daima yaşayacaqdır.*

***Açar sözlər:** 20 yanvar, Xocalı soyqırımı, faciə, incəsənət, mədəniyyət, əsərlər*

Narmina HUSEYNOVA
Researcher of BMA

REFLECTION OF THE EVENTS ON JANUARY 20, 1990 AND KHOJALI FOR CULTURE AND ART IN AZERBAIJAN

***Summary:** January 20, 1990 is an unforgettable page in the history of the Azerbaijani people, which became the beginning of the path to independence. The bloody tragedy of January 20 and the genocide in Khojaly will forever remain in the memory of the Azerbaijani people. The memory of martyrs who sacrificed their lives in the name of freedom and independence of their homeland will forever live in the hearts of Azerbaijani people.*

***Keywords:** January 20, genocide in Khojaly, tragedy, art, culture, composition*

Rəyçilər: sənətşünaslıq doktoru Nərminə Bayraməlibəyli,
sənətşünaslıq doktoru, dosent Ruqiyyə Süleymanova

Dr.Derya AĞCA

Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın doktorantı
Elmi rəhbər: Gülnaz Abdullazade
Fəlsəfə elmləri doktoru, professor
Ünvan: Bakı şəhəri, Ş.Bədəlbəyli küç. 98
E-mail: deryaagca12@yahoo.com

ÜZEYİR HACİBEYLİ'NİN “KÖROĞLU” OPERASI DÜNYA SAHNELERİNDE

Özet: Bu çalışma, Türk dünyasının ortak kültür mirası “Köroğlu” Destanı'nın motifleri üzerine ünlü Azerbaycan bestekâri Üzeyir Hacıbeyli'nin “Köroğlu” operasının (1937) TÜRKSÖY'un (Uluslararası Türk Kültürü Teşkilatı.: D.A) güçlü organizasyonu ile Azerbaycan Halk Artisti, ünlü rejisör, gazeteci-yazar, Genel Sanat Yönetmeni, Prof. Dr. Eflatun Neimetzade'nin öncülüğünde 2009 yılında Uluslararası platforma taşınmasını ele alır. Bu bağlamda “Köroğlu” projesinin fikir babası Neimetzade'nin ve TÜRKSÖY'un çalışmaları yazılı ve sözlü çeşitli kaynaklardan faydalanmak suretiyle incelenmiştir. Araştırmalar Neimetzade'nin 1995-2002 yıllarında hazırladığı “Köroğlu” Operasının Sergilenmesi Projesi”nin opera sanatı alanında Türk dünyası sanat ustalarının katılımıyla gerçekleştirilen bir ilk olduğunu göstermiştir. Bu proje kapsamında Türkiye Tanıtma Fonu'nun ve Uluslararası TÜRKSÖY'un desteği alınarak – Türkiye, Kırgızistan, Kazakistan, Azerbaycan, Başkurdistan (Rusya Federasyonu) ve Tataristan'dan (R.F) olmak üzere altı farklı Türk devletinden 250 seçkin sanatçı Bışkek Devlet Operası sahnesinde bir araya gelir. Aşırı sıcaklara bakmazsınız 45 gün sabah-akşam devam eden sahne provalarının ardından 8-9 Eylül 2009 tarihlerinde Bışkek operası sahnesinde ilk temsil gerçekleşir. Bunu 12 Eylül'de Almatı, 15 Eylül'de Ankara, 18 Eylül'de Bakü'de gerçekleşen ve büyük başarı kazanan temsiller izler. Bu temsillerle Türk Dili uzmanı İsmail Gaspıralı'nın fikirde, dilde birlik düşüncesi gerçekleşmiş olur. Neimetzade'nin operaya getirdiği rejî anlayışı Türk kültür, örf ve adetlerine yeni bir soluk kazandırır. Sonuç olarak, “Köroğlu Projesi” Hacıbeyli'nin “Köroğlu” operasını Dünya sahnelerine taşımıştır. Katılımcı ülkelerin sanat ve kültür çevrelerindeki ortak kültür şuurunu tazelemiştir. Önemli bir ortak tecrübe ve ilham kaynağı oluşturur. Türk Dünyasının ihtiyacı olan müstakbel projelere zemin hazırlamıştır.

Anahtar kelimeler: Köroğlu, Üzeyir Hacıbeyli, Eflatun Neimetzade, Türksoy, opera

GİRİŞ

Türk Dünyası ve kültürünün ortak unsuru kabul edilen en tanınmış kahramanlık destanlarımızdan birisi Köroğlu'dur. Bu destan “Orta Asya'dan Balkanlara, Sibirya'dan Orta Doğu'ya kadar çok geniş bir sahada anlatılarak kültürel birliğimizi ortaya koyar. Köroğlu destanı sadece Türkler tarafından değil yüzyıllarca Türklerle birlikte veya komşu olarak yaşamış Gürcü, Ermeni, Arap ve Tacik gibi başka millet-

lerce de sevilmiş bunun sonucu olarak birçok kolu adapte veya tercüme yoluyla bu milletlerin edebiyatında da yer almıştır” [5, s. 161].

“Köroğlu” Batı müziğinde ilk kez S.S.C.B. döneminde Azerbaycan’ın dünyaca ünlü Türk bestekarı Üzeyir Hacıbəyli’nin (1885-1948) aynı adı taşıyan operasında işlenir. Eserin librettosunu Habib İsmayılov ve Memmed Said Ordubadi yazar. Aynı zamanda pek çok oyunun yazarı olan, gazeteci, içtimai hadim gibi de çalışan, Azerbaycan müziğinin babası sayılan, bilim adamı, etnomüzikolog ve hocalığı ile meşhur olan büyük müzisyen Hacıbəyli 1932-1936 yılları arasında eserin librettosunun ortaya çıkışında faal bir şekilde çalışır [2, s. 120]. Beş perdelik (daha sonra üç perde halinde düzenlenmiştir) operanın prömiyeri 30 Nisan 1937 tarihinde Bakü’de, M.F.Axundov adına Devlet Büyük Opera ve Bale Tiyatrosu’nda gerçekleşir [2, s. 120].

Hacıbəyli’nin “Köroğlu” operası Doğu’da “Grand Opera” türünde yazılan ilk epik operadır. Bestecinin sanat hayatında profesyonelliğinin zirvesini oluşturur. Hacıbəyli, bu eserinde klasik opera sanatının ve Batı müziğinin polifonik ve armonik özelliklerinden ustalıkla yararlanarak milli müzik ile sentezler. Kendi müziğini yazar. Bu durum besteciler için yaratacakları eserlerinde Türk müziğinin kullanımı ile ilgili güzel bir örnek oluşturur. Librettosu ve müzik dramaturjisi oldukça güçlü bir şekilde yazılan eserde baş kahraman Köroğlu, Türk Dünyasında seslendirilen birçok destan ve hikayeye uygun olarak ozan kimliği ile yüce idealler için ezilen ve sömürülenleri koruyarak adalet sağlayan bir “halk kahramanı” olarak sergilenir. Besteci operasının orkestra partiyonunda tar, saz, kemençe, zurna, davul gibi Türk çalgı aletlerine yer verir.

Azerbaycan’da büyük beğeni kazanan “Köroğlu” operası 1938, 1943, 1959, 1975 yıllarında Saint Petersburg (Leningrad), Moskova ve Kiev’de Rusça sahnelenir. Azerbaycan Devlet Akademik Opera ve Bale Tiyatrosu’nun Tiflis, Kiev, St. Petersburg ve Tebriz turnelerinde sahnelenen “Köroğlu” operası büyük ilgi ve beğeni toplar. 1939 yılında Türkmenistan Akademik Opera ve Balesi (Aşkabat) sahnesinde Türkmen Türkçesinde, 1942’de Ermenistan Akademik Opera ve Balesi (Erivan) sahnesinde ve 1950 yılında Özbekistan Akademik Opera ve Balesi (Taşkent) sahnesinde büyük yankı uyandırır [6, s. 14]. 16 Haziran 1973 tarihinde SSCB’den Türkiye’ye gelen Azerbaycanlı ünlü orkestra şefi ve besteci Niyazi Tağızade, Cumhuriyet gazetesi yazarı Atilla Dorsay’a Azerbaycan’da Hacıbəyli’nin “Köroğlu” operasının 1000’ci temsilinin gerçekleşeceği bilgisini verir. Eser, 1941 yılında S.S.C.B.’de Stalin ödülüne layık görülür [8].

Türkiye’de “Köroğlu” operası TÜRKSOY’un “Üzeyir Hacıbəyli’nin Doğumunun 125’inci yıldönümü Anısına...”. Türk Dünyasını içine alan büyük bir proje ile gündeme gelir. Dünya basınında “Altın Çağın İncisi” olarak adlandırılan “Köroğlu Projesinin fikir babası, Azerbaycan Halk Artisti, halen Gazi Üniversitesinde Öğretim Üyesi olarak çalışan ünlü rejisör, gazeteci-yazar Prof. Dr. Eflatun Neimetzade’dir.

Neimetzade “Köroğlu” Operasının Sergilenmesi Projesi’ni Bilkent Üniversitesinde çalıştığı 1995-2002 yılları arasında hazırlar [7, s. 115]. Çeşitli nedenlerle uzun süre gerçekleşemeyen bu Proje nihayet dönemin Antalya Milletvekili, Dışişleri Bakanı Mevlüt Çavuşoğlu, Devlet eski Bakanı ve eski Başbakan Yardımcısı Hayati

Yazıcı’nın önyak oldukları devlet desteği ile TÜRKSOY Genel Sekreteri Prof. Düsen Kaseinov’un elinden gelen maddi ve manevi her türlü yardımı yapacağı sözüyle hayata geçer.

Neimetzade’nin Köroğlu projesinin hedefi bu ünlü Türk kahramanlık destanını Hacıbeyli’nin muazzam güzellikteki operasında gündeme getirerek sanatta Türk dünyasının kültür ve dil birliğini sağlamak ve eseri uluslararası platformda tanıtmaktır. Bu doğrultuda operanın temsili için kültürel zenginliği olan büyük şehirlerin anıtsal değerdeki meydanları tercih edilse de temsiller çeşitli nedenlerle Devlet Opera ve Balesi Tiyatroları sahnelerinde gerçekleşir.

Köroğlu destanı mazmun ve süjet farklılıklarına göre Türkmen, Azerbaycan ve Küçük Asya Varyantları olmak üzere üç kola bölünmüştür [1, s. 16]. Neimetzade’nin amaçlarından birisi de bu proje ile Türk Dünyasını birleştirmektir. Bu amaçla tanınmış rejisör, Hacıbeyli’nin “Köroğlu” operasında geçen olayları destanın Azerbaycan versiyonundan çıkarır. Türk Dünyasının ortak kültür ve değerlerini rejisinde öne çıkarmaya özen gösterir. Temsilde IX-XII yüzyıl Türk kavimlerinin kullandığı motifler ve Türk adetlerine yer verir. Operada Telhek rolünü geleneksel Türk halk oyunu kahramanı “Karagöz” tiplemesi ile yorumlar. Eski Türk destan ve hikâyelerinde geçen yaşlı bilge insan “Aksakallı” figürünü Köroğlu’nun babası rolünde canlandırır. Türk gelenekleri ve değerlerine uygun olarak operanın yeni gösteriminde Köroğlu her sefere çıkışında saygı gereği babasının rızasını alır.

Projede operanın kostümleri yine Türk Dünyasını birleştirmeyi hedef alır. Bu nedenle XII-XIX yüzyıllarda yaşayan bütün Türk kavimlerinin yaşam tarzları ve kıyafetleri incelenir. Tüm kostümler Türk kavimlerinin ortak kültür yapısını yansıtacak şekilde hazırlanır. Bu giysiler genelde Abay Opera ve Balesinden, Başkurdistan, Azerbaycan, Tataristan ve Kırgızistan Opera ve Bale Tiyatrolarından temin edilir [6, s. 15].

Neimetzade bu projesinde Hacıbeyli’nin “Köroğlu” operasının librettosunu Türkiye Türkçesine uyarlar. Böylece, Azerbaycan Türkçesinde yazılan daha sonra Rusça ve Türkmen Türkçesine çevrilen eser projenin hayat bulduğu Türkiye’de sahnelenir. Neimetzade, Türk Dünyasının bütün sanatçılarını opera sanatında Türkiye Türkçesinde birleştirmek gibi bir diğer ilki gerçekleştirir.

Projeyi gerçekleştirmek için Kırgızistan Bışkek Akademik Opera ve Balesi müzisyenleri, koro, bale ve orkestranın yanı sıra Türkiye, Kazakistan, Kırgızistan, Azerbaycan, Başkurdistan (R.F.) ve Tataristan’dan (R.F.) olmak üzere altı farklı Türk devletinden 250 seçkin sanatçının katılımıyla dev bir kadro oluşturulmasına karar verilir. “Köroğlu” rolü için Rusya’da St. Petersburg’ta Mariinsky Opera ve Balesinde çalışan Azerbaycanlı tenor Ahmed Agadi davet edilir [6, s. 16-17].

Sahne provaları 24 Temmuz 2009 tarihinde rejisör Neimetzade denetiminde Bışkek’te başlar. “Köroğlu” temsili yazın sıcak günlerinde bir buçuk ay süren Ankara Devlet Operası Genel Müdürlüğü’nün sanatçıları dekoratör Savaş Camgöz, Baş Koreograf Mehmet Balkan ve Baş Koro şefi TRT Ankara Korosu şefi Elnara Kerimova’nın özverili çalışmaları sonucunda ortaya çıkar. Orkestrayı Genel Müzik Direktörü, dünyaca ünlü orkestra şefi Rauf Abdullayev yönetir. 8-9 Eylül 2009

tarihinde Bişkek'te sahnelenen “Köroğlu” operası seyircileri büyüler. Bunu 12 Eylül'de Almatı, 15 Eylül'de Ankara ve Üzeyir Hacıbəyli'nin doğum günü olan 18 Eylül'de Bakü Opera Sahnesinde gerçekleşen başarılı temsiller izler.

Bu büyük başarıdan sonra II “Uluslararası ‘Köroğlu’ Projesi”nin emrini T.C. Kültür ve Turizm Bakanı Sayın Ertuğrul Günay verir. Neimetzsche’yi davet eden Bakan: “*Hocam, I inci İstanbul Dünya Opera Festivali düzenliyoruz. Son temsilin “Köroğlu” olmasını istiyorum. Hazırlıklara başla ve tüm ihtiyaçlarını bana söyle*” [3, 23.07.2019] der. Bunun üzerine Neimetzsche yeniden hazırlıklara başlar. Hacıbəyli'nin “Köroğlu” operası yine onun güçlü rejisinde 2010 yılında Kazakistan Astana (Nursultan) Devlet Opera ve Balesi'nde sahnelenir. Bu temsili 23 Temmuz 2010 tarihleri arasında I inci İstanbul Dünya Opera Festivali'nde Haliç Sütluçe Kongre Sarayı'nda gerçekleşen [7, s. 469-470] final gecesi performansı takip eder. Toplam 340 Türk insanı bu dev projede [7, s. 56] ve kaynaşır. Altı bine yakın seyirci bu büyük başarıyı ayakta alkışlar.

III. Uluslararası “Köroğlu” Operası Projesi en son Türkiye'de Mersin Devlet Opera ve Balesi sahnesinde gerçekleştirilmiştir. Bu defa eser Hacıbəyli'nin doğumunun 130 yılı dolayısı ile gündeme gelir. Kültür ve Turizm Bakanlığı Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü, TÜRKSOY, Azerbaycan Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı'nın ortak çalışması [9] ile Azerbaycan'ın Ankara Büyükelçisi Faik Bağirov ve Sanat Yönetmeni Neimetzsche'nin konunun üzerinde durması sonucu “Köroğlu Operası” Mersin Devlet Opera ve Balesinin (MDOB) repertuarına girer. 9 Ocak 2016 tarihinde prömiyeri gerçekleşen temsil Mersin seyircilerini efsunlar.

SONUÇ

Neimetzsche'nin TÜRKSOY'un desteğini alarak “Üzeyir Hacıbəyli'nin Doğumunun 125'inci yıldönümü Anısına...” gerçekleştirdiği “Köroğlu Projesi” Türk Dünyasında büyük yankı bulur. Bu sayede Türk kahramanlık destanı “Köroğlu” Hacıbəyli'nin görkemli “Grand Operası” ile gündeme gelir. Türkiye, Kazakistan, Azerbaycan, Başkurdistan (R.F.) ve Tataristan'dan (R.F.) olmak üzere altı farklı Türk devletinden gelen seçkin sanatçıları aynı sahnede birleştirir.

Neimetzsche'nin operaya getirdiği yeni rejî anlayışı Türk kültürü ve örf adetlerine yeni bir soluk getirir. Böylece, opera sanatında Türk Dili uzmanı Gaspıralı'nın “fikirde, dilde ve işte birlik” düşüncesi gerçekleşmiş olur. Türk kültürü uluslararası platforma taşınır.

Meşhur sanat adamı Neimetzsche'nin TÜRKSOY'un desteği ile gerçekleştirdiği asırlar boyu hatırlanacak çeşitli ilkleri bünyesinde toplayan “Köroğlu Projesi”nin bu büyük başarısı Türk Dünyasında sanat alanında bu tür çalışmalara ihtiyaç olduğunu gösterir. Operanın bu muhteşem güzellikteki yorumu, bestecilere “Köroğlu” gibi Türk tarihinde ve kültüründe önemi olan “Dede Korkut”, “Manas”, “Oğuz” gibi destanlarımızın varlığını hatırlatır ve müzikte özellikle sahne sanatlarında nasıl yazılıp yorumlanabileceği ile ilgili bilgi verir. Türk Dünyasını sanatta birleştirecek yeni projelere zemin hazırlar.

KAYNAKÇA

1. Abbaslı, İsrail-Abdulla Behlul. Koroğlu. B.: Lider Neşriyat, 2005, 552 s.
2. Abbasova E; Abdilzade F; Adıgözelov V, Anar, Aslanov M, Bağirov A; Elçin, Aleskerov S. Üzeyir Hacıbəyli Ansiklopediası. B: Şarq-Qarb, 2007, 264 s.
3. Ağca Derya, Neimetzade Eflatun ile Röpörtaj. Ankara. 02.08.2019
4. Dorsay, Atilla “Köroğlu operası” // Cumhuriyet Gazetesi, s. 5 16 Haziran 1973
5. Karadavut, Zekeriya. “Köroğlu’nun Ortaya Çıkışı”. // Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi Yayınları: 10 İlimi Eserler Dizisi: 2, Bışkek, 2002. s.161-176
6. Neimetzade. Altın Çağın İncisi Köroğlu. TÜRKSOY Uluslararası Türk Kültürü Teşkilatı, Ankara, 2011, 144 s.
7. Neimetzade Eflatun. Zirvelerden Zirvelere. / Yeni Azerbaycan Yardımlaşma ve Kültür Derneği Yayınları, 4, Ankara, 2014. 472 s.
8. Üzeyir Hacıbəyli. Bibliografiya. B.: 2009, 368 s. URL:<http://anl.az/down/u.hacibeyli.pdf> Erişim tarihi: 02.08.2018
9. Musiqi Dergisi. Üzeyir Hacıbəyli "Köroğlu Operası" premiye Mersin'de... KONSER Haberi - 7 Ocak 2016 Perşembe - 02:19 URL:<http://www.musikidergisi.com/haber-4376-uzeyir-hacibeyli-koroglu-operasi-promiye-mersinde....html> Erişim tarihi: 02.07.2019

Дерья Агджа

Докторант БМА им. Уз.Гаджибейли

ОПЕРА «КЁРОГЛУ» УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ НА МИРОВОЙ ОПЕРНОЙ АРЕНЕ

Резюме: Данное исследование посвящено рассмотрению истории разных постановок оперы «Кёроглу» (1937) известного азербайджанского композитора Узеира Гаджибейли. Сюжет оперы основан на эпосе Кёроглу, который является общекультурным наследием всего тюркского мира. Уделено особое внимание оперным постановкам под руководством народного артиста Азербайджана, известного режиссера, журналиста-писателя, профессора Эфлатуна Нейметзаде которые проводились в рамках специального проекта Тюрксоя (Международная организация тюркской культуры: А.Д) в 2009 году. В этом контексте инициатива Э.Нейметзаде и организационная работа упомянутого проекта TURKSOY рассматриваются путем анализа различных источников, как письменных, так и устных. Исследования показали, что проект постановки оперы Э.Нейметзаде «Кёроглу» в тюркоязычных странах, подготовленный в период с 1995 по 2002 год, является первой попыткой объединения в области оперного искусства с участием мастеров турецкого искусства. При поддержке Фонда содействия Турции этот оперный проект Тюрксоя был осуществлен в шести различных тюркских странах – в Кыргызстане, Казахстане, Азербайджане, Башкортостане (Российская Федерация) и Татарстане (Российская Федерация), с участием 250 выдающихся артистов всех этих стран, которые также внесли свой вклад в этот проект. Несмотря на экстремальные погодные условия, после долгих репетиций, которые продолжались 45 дней и ночей, премьера состоялась на сцене оперного театра Бишкека 8-9 сентября 2009 года. Далее «Кёроглу» был успешно исполнен 12 сентября в Алматы, 15 сентября в Анкаре и 18 сентября в Баку. Таким образом, реализовалась идея единства мысли и языка эксперта по турецкому языку Исмаила Гаспира-

ли. А ведущая концепция привнесенное в оперу Э.Нейметзаде, дает новое дыхание, и возможность нового подхода к тюркской культуре, обычаям и традициям. В результате «Проект Кёроглу» вывел оперу У.Гаджибейли на мировую сцену. В работе подчёркивается, что данное начинание является первым опытом в создании подобных проектов в будущем, которые столь необходимы для всего тюркского мира.

Ключевые слова: Кёроглу, Узеир Гаджибейли, Эфлатун Нейметзаде, Тюркской, опера

Derya Agja

Doctoral student BMA after named Uz.Hajibeyli

UZEYIR HAJIBEYLI'S “KOROGLU” OPERA IS ON THE WORLD STAGE

Abstract: *This study investigates “Koroglu” opera (1937) of the famous composer Uzeyir Hajibeyli based upon the Koroglu epic, which is the common cultural heritage of the Turkic world have been performed in opera houses of different countries under the coordination and leadership of Prof. Dr. Eflatun Neimetzade, the People's Artist of Azerbaijan, famous director, journalist-writer within the scope of Türksoy's special project, in 2009. In this context, the initiative of E.Neimetzade and the said project's organization by Türksoy are addressed by reviewing the printed materials and through interviews. E.Neimetzade's “Koroglu” project, which was prepared between 1995 and 2002, is the first in the field of opera art to realize the participation of the Turkic world. With some support of the Turkish government, Türksoy's Köröglü opera project have been performed in Kyrgyzstan, Kazakhstan, Azerbaijan, Bashkortostan (Russia) and Tatarstan (Russia) and 250 distinguished artists of all these countries have also contributed to the said project. The “Koroglu” was performed successfully on September 8-9, 2009 in Bishkek, September 12 in Almaty, September 15 in Ankara and September 18 in Baku. It reflects the union of the Turkish World in culture, art and language. E.Neimetzade's approach to opera brings a new breath to Turkic culture and customs. As a result, “Koroglu Project” enabled U.Hajibeyli's same name opera to be performed in those countries. It refreshed the common cultural consciousness among cultural and artistic quarters of these countries. It is a significant experience as well as another source of inspiration for similar projects in the future. This project also paves the way for the prospective projects badly needed by the Turkic World.*

Keywords: Köröglü, Uzeyir Hajibeyli, Eflatun Neimetzade, Türksoy, opera

Rəyçilər: sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Ülkər Əliyeva
filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Fəxrəddin Baxşəliyev

“Konservatoriya” elmi jurnalının tələbləri

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

Məqalənin quruluşu

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

Təqdim edilən məqalələrin formatı

- Məqalənin çap olunmuş əlyazması (1 nüsxə) və onun elektron variantı (CD disk və ya flaş kartda) məqaləyə 2 rəy ilə birlikdə təqdim edilir. Əlyazma və CD disk geri qaytarılmır. Məqalə jurnalın emailinə göndərilə bilər: azconservatory@gmail.com
- Məqalə Azərbaycan dilində, yaxud rus və ingilis dillərində Times New Roman şriftində, 12-lik ölçüdə, 1 intervalı ilə yazılmalıdır.
- Hər sözdən sonra, həmçinin nöqtə və vergüldən sonra cəmi bir boşluq (spaceback) işarəsi qoyulmalıdır. Mətnə tərtibat vermək olmaz.
- Məqalənin başlığı həddən artıq böyük olmamalıdır və 8 sözdən artıq olacaqsə ixtisar ediləcəkdir.
- Məqalə ədəbiyyat siyahısı, not nümunələri və xülasələrlə birlikdə 10-20 A4 formatlı səhifə çərçivəsində olsa yaxşıdır.
- Elmi məqalə araşdırmadırsa not nümunələrinin olması vacibdir. Not nümunələri not yazan proqramların birində səliqəylə yığılmalıdır. Kserokopyanın görüntüsü keyfiyyətsiz olarsa məqalənin üstündə verilə bilməz.
- Sadalanan tələblər olmayan məqalə geri qaytarıla bilər.

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

Требования научного журнала "Консерватория"

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

Структура статьи:

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

Формат представленных статей:

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

Научное значение статьи

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

Requirements for “Conservatory” scientific journal

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

Structure of an article

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

Format of the submitted article

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

Scientific impact of the article

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

Scientific novelty of the article should be clearly indicated at the end of the article. Article will be immediately returned if the fact of plagiarism is detected in the article. Not only sentence, but also usage of the thoughts and ideas of others is considered as plagiarism. If the fact of plagiarism is detected, the author who published his work or book first to be justified. The author who has found that his work is plagiarized may complain to the Higher Attestation Commission and request the retract the scientific status of the article.

In case of problems with the determination of the scientific value of the article, editorial board will make decision based on the opinions of scientific board of experts. The editorial staff may keep confidential the members of scientific board.

Qeyd üçün

KONSERVATORİYA

ELMİ NƏŞR

№ 1-2 (47)

Bakı – 2020



<http://konservatoriya.az/>

“Konservatoriya” jurnalı 2020 №1-2 (47), 138 s.

Yığılmağa verilmişdir: 23.06.2020

Çapa imzalanmışdır: 29.06.2020

Tiraj 250 nüsxə, sifariş № 263

“Mütərcim” NPM-də çap olunmuşdur.

Bakı, Rəsul Rza küç., 125/139b

Tel./faks 596 21 44

e-mail: mutarjim@mail.ru