



**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

№ 3 (48)

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.



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.

“Konservatoriya” jurnalı elmi məqalələri internet saytında yerləşdirməklə açıq siyasət (Open Access) yeridir. Açıq istifadədə olan jurnal o deməkdir ki, bütün məqalələri ilə birlikdə hər istifadəçi üçün ödənişsiz 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 bilərlər. Bu zaman istinad verərkən müəllifdən icazə almağa ehtiyac yoxdu. Redaksiyanın rəyət etdiyi bu mövqe 2002-ci il Budapeşt açıq əldə etmə təşəbbüsü qaydalarına uyğundur.

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, İndiana University
Bloomington

Oqılxon İbrahimov

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor, Özbəkistan

Uğur Alpaqut

Professor Dr., Bolu Abant, İzzet 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

Məmmədəğa 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

Siyavuş KƏRİMİ – Ulu öndər Heydər Əliyevin ölməz yadigarı – Azərbaycan Milli Konservatoriyası – 20	6
--	---

Aşıqşünaslıq

Fəxrəddin BAXŞƏLİYEV – Türk xalqlarının milli-mənəvi dəyərləri sırasında ozanlıq anlayışı	10
---	----

Bəstəkar yaradıcılığı

Gülnar AXUNDOVA – Asəf Zeynallının “Çahargah” pyesinin məqam-intonasiya xüsusiyyətləri	18
Çinarə HEYDƏROVA – Dadaş Dadaşovun xalq çalğı alətləri orkestri üçün süitalarında musiqi formasının təkamülünə dair	25
Leyla QULİYEVƏ – Şəhidlərimizin xatirəsi əbədidir! (Azər Rzayevin “Bakı-90” simfoniyası)	44
Təranə YUSİFOVA – Oqtay Kazımının “Fitnə” pyesinə musiqi	53

İfaçılıq sənəti

Səbinə MƏMMƏDOVA – Kamança tədrisində metodoloji problemlər	65
--	----

Musiqi və poeziya

Toğrul ƏSƏDULLAYEV – Orta əsr fars ədəbiyyatının incisi “Qabusnamə”də muğamlar haqqında	76
---	----

Musiqi terapiyası

Jalə MƏHƏRRƏMOVA – Qrup psixoterapiyasının köməkçi metodları arasında musiqi terapiyasının rolu	84
---	----

Musiqi və dil

Samirə İMANOVA – İngilis dili tədrisində musiqidən təsirli istifadə üsulları	90
---	----

Yubiley

Lalə Hüseynova – Ömrün yollarında... Ruhəngiz Qasımova – 80	98
--	----

Tərcümə

Robert Şumanın gənc musiqiçilərə tövsiyələri	104
--	-----

ULU ÖNDƏR HEYDƏR ƏLİYEVİN ÖLMƏZ YADİGARI Azərbaycan Milli Konservatoriyası – 20



20 il öncə, 2020-ci il iyun ayının 13-də Ümummilli liderimiz Heydər Əliyev Azərbaycan musiqisinin gələcək inkişafına yönəlmiş tarixi bir fərman imzaladı. Bununla da, ikinci minilliyin başlanğıcında Azərbaycanda yeni ali təhsil ocağı – Azərbaycan Milli Konservatoriyası təsis edildi. Ustadlardan bizə miras qalmış milli musiqi ənənələrini layiqincə qorumaq, yaşatmaq, gələcəyə çatdırmaq naminə verilmiş bu taleyüklü fərmanda zəngin muğam sənətimizin və milli musiqi alətlərimizin tədrisi ilk dəfə olaraq müstəqil şəkildə, ayrıca fəaliyyət göstərən ali təhsil müəssisəsi səviyyəsində bərqərar olundu. Tam cəsarətlə demək olar ki, bu, nəinki Azərbaycanda, ümumən ali musiqi təhsili sistemində və geniş beynəlxalq məkanda bənzəri olmayan bir hadisə idi. Azərbaycan Milli Konservatoriyası əsrlərlə formalaşan Qərb Konservatoriya təhsilinin əsl Şərq modelini ortaya qoydu və bu əlamətdar olay Ulu öndərimizin uzaqgörənliyi nəticəsində məhz Azərbaycanda baş tutdu.

Əslində Şərq dünyasının musiqi aləmində Azərbaycan diyarı daim ilklərə imza atan məxsusi bir məkan olub. Səfiəddin Urməvi, Əbdülqadir Marağı və Orta əsrlərin digər mütəfəkkirlərindən başlamış XX əsrdə Üzeyir Hacıbəyliyə və müasir dövrümüzə qədər yaşayıb-yatarmış böyük musiqi dühaları Şərq musiqisində yeni yollar açıb, onun inkişaf yollarını müəyyənləşdiriblər. Əlamətdardır ki, yeni minilliyin başlanğı-

cında – 2000-ci ildə yenə də məhz Azərbaycan musiqi təhsili sahəsində köklü yeniliklə gündəmə gəldi.

20 il tarix baxımından o qədər də böyük müddət deyil. lakin bizim üçün bu illər sözün əsl mənasında axtarış və yüksəliş illəri oldu. Heydər Əliyevin yadigarı olan gözəl musiqi məbədimiz 20 il ərzində böyük inkişaf yolu keçərək hazırda Azərbaycanın ali məktəbləri sırasında öz layiqli yerini tuta bilmişdir. 2014-cü ildə Prezident İlham Əliyev və Mehriban xanımın iştirakilə açılışını etdiyimiz Azərbaycan Milli Konservatoriyasının yeni inzibati-tədris kompleksi isə öz gözəlliyi, rahatlığı və müasirliyi ilə bizə vaxtaşırı təşrif buyuran xarici qonaqların böyük heyratına səbəb olur.

Məlumdur ki, Azərbaycanda peşəkar musiqi təhsili sisteminin formalaşması öz əsasını keçən əsrin əvvəllərindən götürür və artıq sovet dönməsində bu prosesin milli musiqi maraqlarına uyğun şəkildə həyata keçməsində bir çox maneələr yaranmışdı. Milli-mənəvi dəyərlərə təftişçi münasibət qədim muğam sənətimizi, onunla bilavasitə bağlı olan çalğı alətlərimizi tarix səhnəsindən yox olmaq təhlükəsi ilə üzləşdirdi. Yalnız dahi bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəyli və onun sadıq məsləkdaşlarının əzmi nəticəsində ulu muğam sənətimiz öz əzəli yaşam tərzini və şifahi şəkildə ustad-şagird yolu ilə tədris üsullarını qoruyub saxlaya bildi. Xüsusi vurğulayaq ki, bu, makom-muğam ənənəsi olan bütün sovet respublikalarında baş vermədi. Elə buna görə də Azərbaycan muğamı öz qədim varislik ənənəsini hifz edərək, əzəli təbiətini və üslubunu yeni nəsillərə çatdırmaq qüdrətində oldu. Lakin Sovet dönməsində yaradılmış 3 pilləli təhsil sistemində muğamın tədrisi yalnız orta təhsil səviyyəsində qərarlaşa bildi və Azərbaycan musiqisinin əsas janrları olan muğam və aşiq sənətlərinə bu tərz ögey münasibət uzun müddət davam etdi. Bütün bu olayların aynasında, yeni həyat mərhələsinə qədəm qoymuş müstəqil Azərbaycanda Ulu öndərimiz Heydər Əliyevin qərarı ilə yeni ali musiqi təhsili ocağının ərsəyə gətirilməsi, zənnimcə, həqiqətən də müstəsna əhəmiyyətə malik bir hadisə idi.

Milli Konservatoriyanın yaradılması ilə başlanğıc alan bu tələyüklü proseslər möhtərəm Prezidentimiz İlham Əliyevin və hörmətli Mehriban xanımın böyük səyi nəticəsində möhtəşəm davamını tapdı: Azərbaycan musiqi sənətinin əsas istiqamətləri – muğam sənəti, aşiq sənəti, tar və kamança ifaçılığı YUNESKO-nun qeyri-maddi sədəvrləri siyahısında yer almış, Beynəlxalq Muğam Mərkəzi fəaliyyətə başlamış, Beynəlxalq muğam festivalları, elmi simpoziumları və müsabiqələri möhkəm və davamlı ənənəyə çevrilmiş, milli musiqi nümunələrimizin rəqəmsal texnologiyalarla təbliği böyük vüsət almışdır. Bütün bu proseslərdə məhz Azərbaycan Milli Konservatoriyası ən görkəmli sənətkarları öz ətrafına toplayaraq bu sahədə öndə gedən tədris müəssisəsi kimi fəaliyyət göstərmişdir. Konservatoriyanın professor-müəllim heyətinin, istedadlı tələbə və məzunlarının sorağı dünyanın mötəbər konsert salonlarından və festivallarından, müsabiqələrindən gəlir. Mübaliğəsiz demək olar ki, ölkəmizin televiziya və radio efirində muğam və xalq musiqisini, bəstəkar əsərlərini ifa edən xanəndələrin, xalq çalğı alətləri ifaçılarının, müğənnilərin əksəriyyəti Milli Konservatoriyanın müəllim, tələbə və məzunlarıdır. Ümumiyyətlə, Milli Konservatoriya Respublikanın konsert həyatında, mədəniyyət tədbirlərində olduqca fəal rol oynayır.



Milli Konservatoriyanın fəaliyyəti nəticəsində muğam sənəti Azərbaycanda ilk dəfə ardıcıl, davamlı və sistemli şəkildə ali təhsil tədrisinə daxil olub. Bu işə görkəmli muğam sənətkarları və təcrübəli ustad-müəllimlər cəlb edilmişdir. Bunun nəticəsidir ki, Azərbaycanın ənənəvi musiqisini öyrənmək istəyənlərin sayı ilbəlil durmadan artır. Xarici ölkələrdən – İran, Türkiyə, Koreya, Gürcüstan, Qazaxıstan, Özbəkistan, Litva, Almaniya, Kanada və Amerikadan bizim Konservatoriyada oxumağa, elmi təcrübə keçməyə və tədqiqat işləri aparmağa gələnlər vardır. Onlar tar, kamança, qanun, balaban, ney alətlərində ifa etməyə, muğamlarımızı, xalq mahnılarını və rəqslərimizi, bəstəkarlarımızın əsərlərini öyrənməyə ciddi maraq göstərirlər.

Milli Konservatoriya özündə yalnız əsrlərlə cilalanmış milli ənənələri qorumaq və gələcəyə ötürmək missiyasını daşıyır. Daim dəyişən və yeniləşən dünyamız musiqi janrlarına və üslubuna, milli çalğı alətlərinə və ifaçılığına da təsir edir. Axı milli musiqi ənənələri donub qalmış muzey sənəti deyil. Bu ənənələr yalnız canlı mühitdə yaşayır, buna görə də dəyişir və zamana uyğunlaşır. Bizim milli alət ifaçılarımız, xanəndə və müğənnilərimiz bu proseslərdən heç vaxt geridə qalmayıb. Akademik musiqi təmayülləri, caz və populyar musiqi üslubları ilə dərin integrasiya nəticəsində milli musiqi ifaçılığının obraz-məzmun dairəsi genişlənib və müasirləşib. Elə buna görə də, Milli Konservatoriyada tədris olunan ixtisasların sayı da artır. Biz yenilik sorağında olan istedadlı tələbələrimizin belə təşəbbüslərinə çox həssas yanaşır və daim alqışlayırıq. Bunun üçün Konservatoriyamızın xudmani konsert salonunda hətta xüsusi “Musiqi saatları” da ayrılıbdır. Həftədə iki dəfə baş tutan bu saatlarda istənilən müəllim və tələbə öz ifasını, yaxud da, həmkarları ilə bölüşmək istədiyi yeniliyini nümayiş etdirə bilər. Bəzən yeniliklər qızgın mübahisələrə səbəb olur, bir sıra insanlara inandırıcı görünmür. Lakin bu, təbii haldır və hər şeyə rəğmən, biz tələbələrin yaradıcılıq əzmini hər vasitə ilə dəstəkləməyə, onları ruhlandırmağa çalışırıq.

Yeniliklərin digər istiqaməti uzun illər səmərəli fəaliyyət göstərən “Milli musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi” elmi-təcrübi laboratoriyamızın fəaliyyəti ilə bağlıdır. İlk dəfə olaraq bu laboratoriya milli musiqi alətlərimizin dövlət standartlarını hazırlayıb. Eyni zamanda tar, kamança, balaban alətlərinin bütöv ailələri yaradılmışdır. Milli Konservatoriyada bərpa olunmuş və yeni yaradılmış musiqi alətlərindən ibarət “Əsrlərin sədası” ansamblı fəaliyyət göstərir və bu ansambl artıq bir sıra beynəlxalq layihələrdə, mötəbər tədbirlərdə böyük uğurla çıxış etmişdir. Ümumiyyətlə, orijinal ansambl tərkiblərinin yaradılması Konservatoriyamızda yaxşı bir ənənəyə çevrilib və bu təşəbbüslər öz bəhrəsini verməkdədir.

Xüsusi qeyd etmək istədiyim bir nailiyyətimiz də – Konservatoriyada Xalq çalğı alətləri orkestrlərinin və xor kollektivlərinin mütəmadi olaraq və müvəffəqiyyətlə fəaliyyət göstərməsidir. Bizim hər dərs günümüz bu tələbə kollektivlərinin məşqləri ilə açılır. Biz ixtisasından asılı olmayaraq, hər bir musiqçinin nəinki solist kimi, habelə musiqi kollektivlərində işləmək vərdişlərinin cilalanmasına böyük önəm veririk. Etiraf edirəm ki, belə bir gündəlik ənənənin yaranması ilk zamanlar müəyyən iradlara tuş gəlsə də, indi hamı onun yaxşı nəticələrini çox aydın görür və dərk edir. Bundan ruhlanan müəllimlərimiz hətta özlərinin ayrıca xor kollektivini də yaratmışlar və nəinki ölkəmizdə, onun hüdudlarından kənarda belə çıxışlar edir, dəvətlər alırlar. Necə deyərlər, çətin işi başlamaqdır.

Əlbəttə, bir məqalə çərçivəsində işimizin bütün istiqamətlərini, nailiyyətlərini və bizi düşündürən problemləri ortaya qoymaq mümkün deyil. Lakin o da həqiqətdir ki, tariximizin heç bir dönməsində milli musiqi ənənələrimizin daşıyıcılarına bu qədər diqqət və qayğı göstərilməyib. Ulu öndərimizin əsasını qoyduğu bu gözəl ənənə möhtərəm Prezident İlham Əliyevin və hörmətli Mehriban xanımın simasında daim öz layiqli davamını və inkişafını tapır. Azərbaycan Milli Konservatoriyasının bütün heyəti özünün yaranma tarixini - Ulu öndər Heydər Əliyevin 20 il öncə verdiyi qərarını minnətdarlıq hissilə anır, onun ölməz ruhu qarşısında ehtiramla baş əyirik. Bizim üçün çox əziz olan bu gündə, bütün illər ərzində bizə möhkəm dəstək olub daim göstərdiyi həssas diqqət və qayğıya görə möhtərəm Prezidentimiz İlham Əliyevə və hörmətli Mehriban xanıma ən dərin və səmimi minnətdarlığımızı, təşəkkürümüzü bildiririk. İnanırıq ki, Ümummilli liderimiz Heydər Əliyevin yadigarı olan Azərbaycan Milli Konservatoriyası bundan sonra da üzərinə düşən vəzifələrin öhdəsindən layiqincə gələ biləcək.

**Azərbaycan Milli Konservatoriyasının rektoru,
xalq artisti,
professor Siyavuş Kərimi**

Fəxrəddin BAXŞƏLİYEV

AMK-nın müəllimi,

Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

Email: salimhak@mail.ru

TÜRK XALQLARININ MİLLİ-MƏNƏVİ DƏYƏRLƏRİ SIRASINDA OZANLIQ ANLAYIŞI

***Xülasə:** Məqalədə Türk xalqlarının milli-mənəvi dəyərləri sırasında ozan-aşıq sənətinin mənəvi-ruhani öncüllüyündən bəhs edilir. Qeyd edilir ki, əsasən türk xalq sufizminə bağlı olan ozanlıq əsrlər boyu təkcə bir incəsənət nümunəsi olaraq yox, həm də ürfani-nəzəri sistem olaraq türk xalqlarının həyatında, məişətində və fəlsəfi dünyagörüşündə böyük əhəmiyyətə malik olmuşdur.*

***Açar sözlər:** Ozan, aşiq, təsəvvüf, ürfan, türk, şərq, saz, dərviş, qazi, alp, ərən*

Dünya xalqlarının sivil dəyərlər sistemi əsrlər boyu formalaşaraq müəyyən şəkil almış, eyni zamanda inkişaf və deformasiyalara məruz qalaraq bu günümüzdə qədər gəlib çatmışdır. Bu proses heç bir zaman dayanmamış və bu gün də davam etməkdədir. Dialektikanın qanunlarına uyğun olaraq millətlərin, toplumların içərisində yaranan milli-mədəni faktorlar öz konservativliyini qoruyub saxlamaqla bərabər, digər xalqların da sivil müdaxiləsi ilə qarşı-qarşıya qalaraq, müəyyən formalarda təzahür etmişdir. Məsələn burasındadır ki, adını çəkdiyimiz bu konservativlik həm milli-etnik, həm də coğrafi-regional amillərlə bağlıdır. Onda belə nəticəyə gəlmək olar ki, milli-etnik tərkib və regional-coğrafi areal dəyişdikcə, həmin toplumun mədəni həyatında da müsbət və mənfi təbəddülat baş verir. Ancaq müəyyən tarixi və fəlsəfi səbəblər ucbatından konservativ etnik dominantlıq hər zaman öz nüvəsini qoruyub saxlamışdır.

Burada biz əlbəttə ki, milli-ənənəvi tarixiliklə yanaşı dini-mistik faktorları da unutmamalıyıq. Onu da bilməliyik ki, bu məsələdə mədəniyyətlərin yayılması və qarşılıqlı mübadilə prosesləri təkcə xalqların böyük köçü ilə deyil, eyni zamanda dini müharibələrin və bu müharibələr nəticəsində ortaya çıxan işğal və ilhaq faktorlarının rolu ilə də əhəmiyyətli dərəcədə bağlıdır. Xalqların böyük köçü əsas etibarilə öz sivil dəyərlərini, folklor və etnoqrafiyalarını başqa qütblərə daşımaqla səciyyələnmişdir. Ancaq dini düşüncə adı ilə aparılan “müqəddəs müharibələr” zamanı həmin köçəri və yarımköçəri, eyni zamanda oturaq mədəniyyətə malik olan xalqlar və millətlər digər toplumların mədəni dəyərlərini əxz etmiş və özününküləşdirmişdir.

Biz “dini müharibələr” dedikdə təkcə işğal və ilhaq faktorlarını, eyni zamanda sərhəd dəyişikliklərini nəzərdə tutmuruq. Dini cərəyanların ümumbəşəri yayılma gücü həm də elmi və mədəni dəyərlər sistemini özü ilə bərabər daşımışdır. İstər Avropa ölkələrindən başlayan Xaç yürüşləri, istər İslam orduları tərəfindən yürüdülmüş müharibələr həm də xalqların və millətlərin beyin köçü, ruhi və mənəvi transferi de-

mək idi. Məsələn, qədim türklər İslamı qəbul etdikdən sonra bu dinin fəlsəfi dayaq-
larını öyrənərək, elə bu dini daşıyan böyük İslam ümmətinin özünə nəhəng töhfələr
bəxş etmişlər. F.Ə.Seyidovun kitabında oxuyuruq: “Türklər uşaqlarını ağac, daş, kə-
sək, gildən düzəldilmiş əfsanəvi fiqurlar kimi ayrı-ayrı Bütlərə deyil, Göy Tanrıya
səcdə etməyə öyrədirdilər. Türklərdə bir Allahın olması fikri İslamdan çox-çox qa-
baq olmuşdur. Türklərdə Göy Tanrıya inam yalanın, oğurluğun, mənəvi pozğunluğun
qarşısını almaq üçün ən kəsərli mənbə olmuşdur” (6, s.19).

Lakin İslam mədəniyyəti ərəb mədəniyyəti demək deyildi. Ümumiyyətlə, bir
xalqın, bir etnosun mühafizəkar mədəni strukturu heç bir zaman ümumbəşəri xarak-
terə malik olmur. Yalnız həmin struktur elmi və fəlsəfi bazaya söykəndiyi zaman
qloballaşır və etnik-məhəlli formatdan çıxaraq, geniş bəşəri auraya sahib olur. Bu
mənada İslam dininin yayılması ilə başlayan yeni sivil eranın bəhrələri olan elm və
sənət əsərlərini ərəb təfəkkürü, ərəb milliyətçiliyi baxımından təyin və təhlil etmək
kökündən yanlışdır. Məsələ burasındadır ki, İslam mədəniyyətinə daxil olan elə sənət
əsərləri, elmi kəşflər və digər monumental hadisələr vardır ki, ərəb statik konservati-
zmi tərəfindən rədd edilir və onlar İslama zidd və dini doktrinaya zərər verən şeylər
kimi qələmə verilir. Məsələn, elə İslam sufizminin böyük öncülləri həm elm sahəsində,
həm də ədəbiyyat və incəsənət sahəsində fundamental İslam şəriəti tərəfindən
tarix boyu təqiblərə məruz qalmışdır. Şərqi böyük dahiləri olan Hüseyn ibn Mənsur
Həllac, Seyid İmadəddin Nəsimi, Eynülqüzzat Həmədani, Şihabəddin Yəhya Sühre-
verdi kimi zəka sahibləri bu qəbildəndir.

Yuxarıda qeyd etdik ki, hər bir xalqın milli-etnik formalaşma prosesi sonradan
ümumbəşəri dəyərlər sisteminə daxil olsa da, öz mühafizəkarlığını qoruyub saxlaya
bilmişdir. Bu mənada türk xalqlarının folkloru, etnoqrafiyası həm öz tarixiliyi, həm
də bəşəriyyəti ilə bütün dünya xalqları içərisində özünəməxsus yerə sahibdir. Bu də-
yərlər içərisində ən çox gözə çarpan və uzun əsrlərin sınağından keçib gələn mədə-
niyyət nümunələrindən biri də ozan-aşıq sənətidir. Tarixi çox qədimlərə gedib dayanan
bu sənət növü məhz Türk xalqlarına məxsus olan çox nadir mədəni hadisələrdən biri-
dir. Ümumiyyətlə, ozanlıq anlayışı nə qədər geniş aspektə sahib olsa da həm bir söz
olaraq, həm də fəlsəfi mahiyyət olaraq, Türk xalqlarının ana dəyərlərindən biridir.
Cəsarətlə demək olar ki, ozanlıq türklüyün, Türk xalqlarının fəlsəfəsini təşkil edən
bir nüvədir. Elə bu prizmadan araşdırdığımız zaman məlum olur ki, ozanlıq, aşığılıq
təkcə bir sənət növü olmamışdır. Bizim qənaətimizə görə, əski və orta çağlarda və
hətta yeni dövrün əvvəllərinə qədər bu anlayış özündə yalnız sənətsəl mahiyyət daşı-
mamışdır. Fəlsəfi aspektdən yanaşdıqda görürük ki, bir ozanın, bir şamanın, varsa-
ğın, akının və yaxud da aşığın missiyası çalib-oxumaq, insanların boş vaxtlarında on-
ları əyləndirmək olmamışdır. Tam tərsinə, bu estetik hadisə əyləncə prizmasından ta-
mamilə uzaq olmuşdur. Müqəddəslik və bu müqəddəsliyin atalarımızın günlük həya-
tındakı yeri, inanc kateqoriyasına daxil olması və sairə prinsiplər ozanlığı dədəlik,
ağsaqqallıq, mənəvi-ruhani liderlik səviyyəsinə qaldırmışdır. Qopuzun, çoğurun, tən-
burun, sazın müqəddəsliyi, toxunulmazlığı onun əyləncə vasitəsi olmağı ilə bir ayara
sığmır. Bu müqəddəslik konkret nəzəri-fəlsəfi sistemə söykənən dəyərlər toplusunun

ümumiləşmiş görüntüsüdür. Ozan kamil bir şəxsiyyət olaraq, hər kəsin dərdi, gizli düşüncələri, etnosun yürüyüşü, müharibələri və sairənin önündə və içində olmuş, həttə dövlət və tayfa başçılarından belə hesablaşdığı böyük və güclü şəxsiyyətlər olmuşlar. Elə ulu Dədə Qorqud obrazını xatırlarkən, biz bu tendensiyanın mübahisəsiz şahidinə çevrilirik. Dədə Qorqudun məhz dədəlik xisləti, sonradan İslami düşüncə tərzilə gələn vəlilik, mürsidlik sistemi ilə aşağı-yuxarı eyniyyət təşkil edir. Tanınmış alim Nizami Cəfərov yazır: “Hər şeydən əvvəl qeyd etmək lazımdır ki, Allah-Tanrı obrazının bu cür sərbəst, sadələvhəsənə, bir qədər də ərkyana yaradılması, birincisi, epos təfəkkürünün xarakteri ilə bağlıdırsa, ikinci tərəfdən, türk düşüncəsinin tipologiyasından irəli gəlir. Türklər qədim dövrlərdən başlayaraq, öz Tanrıları ilə sıx mənəvi-ruhi təmasda olmuş, ondan qorxub çəkinməmiş, əksinə ona köndüldən bağlanmış, İslamı qəbul edəndən sonra həmin sadələvhlük, səmimilik müsəlman Allahına münasibətdə də özünü göstərmişdir... Tədricən sadələvhlük mistika, səmimilik isə mənəvi-ruhi diplomatiya ilə əvəz olunmağa başlamış, müxtəlif təriqətlər, ruhani məktəblər, tendensiyalar yaranmışdır” (2, s.16). Dədə Qorqudun qucağındakı qolça qopuzun mənəvi yükü isə çox ağır olmuşdur. Bu musiqi aləti müqəddəs kitablarla bərabər tutulmuş, ondan çıxan hər səs, bu səsin müşayiət etdiyi hər avaz Tanrıdan gələn vəhy və ayə hökmündə olmuşdur. Məhz qədim tanrıçılıq düşüncəsindən və tanrıçılıq inancından nəşət tapan hal, trans, meditasiya, ruhani bağlantı kimi ünsürlər sonradan İslam sufizmi ilə birləşərək, sazı da qopuzu da özüylə tarixin bu tərəfinə adlada bildi. Bu faktoru Türklərin İslamiyyətdən öncəki Tanrıçılıq ideyasına bağlılıqları ilə izah edənlər də çoxdur. Bu fikir əlbəttə ki, həqiqətdir. Tanrıçılıq, tək Tanrıya inam, bu inamdan doğan məfkurə türklərin qanında, canında mövcud idi. Məsələn, məşhur “Qutadğu Bilig”də oxuyuruq:

1. Tanrının adı ilə sözə başladım,
O, yaradan, yetirən və köçürən Rəbbimdir.
2. Vahid Tanrıya minlərcə şükür olsun ki,
Onun üçün fənalıq yoxdur.
3. Qara yeri, mavi göyü, günəşi və ayı və gecə ilə gündüzü,
Xilqəti, zamanla zəmanəni o yaratmışdır (1, s.25)

Təsadüfi deyil ki, bu gün Anadolu ozanları, Anadolu aşığıları arasında saza “bağlama” deyilir ki, bu söz də İlahi bağlantı, çalıb-oxuyan zaman Allaha vəsl olma elementi olaraq dəyərləndirilir. Anadolu təkyə ədəbiyyatı bunun bariz nümunəsidir. Bir çox təkyə şairlərinin adlarını çəkmək olar ki, onlar əzəli varlığı Tanrı-insan vəhdətində görərək, insanın həqiqi, batini məqamını bəyan etmişlər:

*Hu deyip devrane geldim bu cihane çare ne
Çok zamandır hadim oldum ben bu hane çare ne* (3, s.30)

Həttə Anadoluda və Ələvi-Bektaşî düşüncəsində saz alətinə, bağlamaya “Telli Quran” adı verilmişdir. Bu fakt da dediklərimizin canlı bir sübutudur. Çünki, indi bizimlə paralel və çağdaş həyat yaşayan Anadolu ozanlarının, eləcə də Orta Asiya,

Kərkük, Xorasan, Altay mistiklərinin mövcudluğu tarixi fakt deyil, yəni keçmişdə qalmamışdır. Bu da onu göstərir ki, ozanlığın, aşılığın əsl mahiyyəti sənət, səhnə, artistizm və sairə ünsürlərdən ibarət ola bilməz. Belə olsaydı, bu möhtəşəm fəlsəfi sistem tarixin bütün dövrlərini adlayaraq, günümüzdə qədər gəlib çıxıb bilməzdi. Bu, məhz ruhi təkamülə hədəfləyən ilahi bir nizam anlayışıdır. Türkiyəli araşdırmaçı Fəyyaz Sağlam öz kitabında Prof. Dr. Fuad Köprülünün “İslami Türk ədəbiyyatı” adı ilə bir nizamın ortaya çıxdığı fikrini misal gətirərək yazır: “Bu nizam içərisində Xoca Əhməd Yəsəvi, Yunus Emrə, Hacı Bektəş Vəli, Süleyman Çələbi, Niyazi-Misri, Şeyx Qalib, Əsrar Dədə, Mehmet Akif, Nəci Fazil, Sezayi Qaraqoç kimi ədəbiyyatçılardan təşəkkül tapan İslami bir cizgi görünür. Təsəvvüf ədəbiyyatını da burada yenə din çərçivəsində xatırlamaq gərkdir (5, s.29).

Ozanlığın xalq arasındakı ruhani missiyası ozanların özlərinin yaradıcılıq prinsipləri ilə sıx bağlı olmuşdur. Belə ki, ozanlar təkcə musiqiçi yox, eyni zamanda fəvqəladə təbə və istedadla malik olan şairlər olmuş, eləcə də dastançılıq, nağılçılıq, rəvili kimi çətin məsələləri də öz çiyinlərində daşımışlar. Ozanların qoşduğu şeirlər əksər hallarda bədahətən olmuş, yerinə, məzmununa və hədəfinə uyğun şəkildə yaradılmışdır. Çünki, köçəri və yarımköçəri həyat tərzinə malik olan qədim və orta çağ türkləri yazı mədəniyyətini, kitabçılığı, toplu halda mənsumə və mənqəbələri qələmə alaçaq sosial vəziyyətdən bir qədər uzaq idilər. Elə sazın və ya qopuzun, eləcə də digər musiqi alətlərinin həm solo, həm müşayiət, həm ritmik formata sahib olması da bu dediklərimizdən xəbər verir. Ozan sazını da özü çalmış, nəğməsinə də özü oxumuş, şeirini də özü qoşmuşdur. Bu onun həyat təzi idi. Bu həm də türkün həyat təzi idi. Köçəri maldarlıq, əkinçilik və sənətkarlıqla məşğul olan və varlıqlarını bu cür sürdürən türk xalqları çevik, lakonik və mümkün olan hər şeyi ifadə edən bir sənət növünə, ozanlığa hər zaman ehtiyac duymuşdur. At üstündə, dəvə üstündə, köç arabasında, qışın soyuğunda, yayın istisində bütün elliklə, ailə və uşaqlarla eldən-elə, məmləkətdən məmləkətə köç edən türklərin ozanı da dini lideri də ağısaqqalı da bir nəfər idi. O da el aşığı, el dədəsi olan müqəddəs şəxslərdi.

Yuxarıda dediyimiz kimi, islamıyyətin gəlişindən sonra öz milli-mənəvi dəyərlər sistemini fərqli bir şəkildə qoruyan və tarixin arxivinə getməyə qoymayan türklər məhz sufizmə, təsəvvüfə meyl etdilər. Elitar sufi ədəbiyyatından fərqli olaraq, xalq təsəvvüfə türklər arasında xüsusilə geniş yayılmışdı. Bu barədə irəlindəki başlıqlarda geniş məlumat verəcəyik. Lakin onu qeyd etmək istəyirdik ki, sufiliyin türklər arasında meydana çıxması ilə dədəlik, ozanlıq yeni, daha aktiv formata keçərək, xalqın daha böyük hissəsinə və hətta digər xalqların da ruhi, əqli və mənəvi dəyərlər sistemə təsir etməyə başladı. Çünki burada ümümsərq mədəni intibah prosesi gedirdi. Türklər isə, istər fətuhat, istərsə də elmi-mədəni yayılma arealı baxımından Yaxın və Orta Şərqi ən proqressiv millətlərindən biri olmuşlar. Onu da vurğulamaq lazımdır ki, hərbi-siyasi fəthlər özü də mədəni inteqrasiya prosesinin əsas və aparıcı səbəblərindən idi.

Ozanlıq kimi ictimai-sosial əhəmiyyət kəsb edən bir anlayış öz növbəsində hər tayfanın, hər toplumun, hər dövlətin həm də ideoloji əsaslarını təşkil və tərtib edirdi.

Bu, başqa cür ola da bilməzdi. Bəlkə də başqa heç bir xalqda ozanlar, şamanlar, var-saqlar bu qədər nüfuz və hökm sahibi olmamışlar. Bunun mühüm səbəblərindən biri də qədim və orta çağın əvvəllərində yaşayan türklərin dövlətçilik anlayışının xalqdan, toplumdan uzaq olmamasında idi. Məsələ burasındadır ki, sırf xalq sənəti olan ozanlıq kimi mədəni hadisələr başqa xalqlarda saray ərkanından, elitar təbəqədən xeyli məsafəli idi. Sonrakı dövrlərdə, türklərin də imperiya, mərkəzləşmiş dövlətçilik prinsiplərinin yarandığı dövrlərdə ozanlar, aşıqlar saray mühitindən, dövlət ərkanından get-gedə aralanmağa başladılar. Lakin ilkin milli özünüdərk, milli formalaşma zamanlarında, dediyimiz kimi, ozanlıq əsas milli-mənəvi atribut olaraq öz varlığını sürdürürdü.

Biz yuxarıda Dədə Qorqud obrazının adını çəkdik. Məlumdur ki, bu ulu ozan haqqında bağlanmış dastanın tarixi çox qədimlərə gedib çıxır. Belə ki, oğuzların ilkin dövlətçilik anlayışı məhz bu dastanda öz əksini tapmışdır. Dastanın barəsində ərəbcə “Əla lisani-taifeyi-oğuzan” cümləsi yer alır ki, bu da “Oğuz tayfasının dilində” anlamına gəlir. Yəni, “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanı oğuzların dilində yazılmışdır. Bu da bu dastanın coğrafi baxımdan yayılma arealını müəyyən etməkdə mühüm əhəmiyyətə malikdir. Belə ki, oğuz tayfaları da digər türk tayfaları kimi konkret məkanlarda, dünyanın məlum nöqtələrində yaşamışlar. Türk xalqları içərisində özünə çox əhəmiyyətli yer tutan oğuzların atası, dədəsi məhz elə ulu Dədə Qorqud sayılırdı. Dastanda hətta Dədə Qorqudun oğuzun hansı boyundan çıxdığı da açıq şəkildə bəyan edilir: “Rəsul əleyhissəlam zamanına yaqın bir devrdə oğuzun Bayat boyundan Qorqud Ata derlər bir ər qopdu” (7). Bu fakt özü Dədə Qorqud şəxsiyyətinin Azərbaycan, Anadolu, Xorasan, İrak-Kərkük ellərində ta qədimdən bəri yayqın olduğunun göstəricisidir.

Oğuz tayfalarının saza, sözə, ozanlığa bağlılığı isə inkar olunmaz bir gerçəkdir. Ümumiyyətlə, türk xalqları saz sənətinə, ozan şəxsiyyətinə dərin ehtiram və qüdsiyyətlə yanaşmışlar. Lakin oğuzların timsalında bu daha çox özünü büruzə vermişdir. Sanki ozan elə oğuz deməkdir. “Kitabi-Dədə Qorqud” da “oğuzun ol kişi tamam bilicisiydi” kəlməsi Dədə Qorqudun və ümumiyyətlə ozanlığın həm də ictimai, sosial, hətta siyasi rolunu göstərir. Elə həmin başlıqdakı “qaibdən dürlü-dürlü xəbərlər verərdi” cümləsi övliyalıq, nəbilik, müqəddəslik məqamının göstəricisidir. Sadəcə bu iki əlamətdən anlamaq olar ki, ozan məfhumu türklər arasında saz-söz ustası, el sənətkarı olmaqdan çox-çox daha dərin mənalar daşıyan bir anlayış olmuşdur. Tarixin sonrakı dövrlərində baş verən deformasiyalar bu qüdsiyyətin üstünü pərdələmiş, get-gedə ozanlığın məşhur düsturu olan “dərviş-qazi-alp-ərən” prinsipini unutdurmuşdur.

Qeyd etdiyimiz kimi, oğuz tayfalarının həyatını, yürüyüşlərini, adi məişətini belə ozansız, qopuzsuz, sazızsız təsəvvür etmək mümkün deyildi. Sözüün həqiqi mənasında türkün yaşam kredosu qədim tanrıçılıqdan gələn ilahi bağlantının ən gözəl və optimal vasitəsi olan ozanlıq anlayışına bağlı idi. Ozanlıq isə saz, söz, dastançılıq və sairə daxil olmaqla bir çox komponentə malik idi. Yəni bu gün bizim bildiyimiz sənətkarlıq, ifaçılıq, şairlik kimi məsələlər ozanlığın bir parçası olmuşdur. Saz, söz, musiqi, şeir ozanlığın gerçəkləşməsində bir vasitə rolunu oynamışdır desək, yəqin ki,

yanılmırıq. Qədim şamanlıqdan, varsaqlıqdan, el bilginliyindən gələn psixoloji müdaxilə qabiliyyəti, təbiblik, qeybi görmə, son məsləhətçi kimi atributlar ozan şəxsiyyətinin nə qədər böyük anlam daşıdığını göstərir. Prof. H.İsmayılov bu barədə yazır: “Ozan asketik inam daşıyıcısıdır. Ozanın davranışında qam elementləri müşahidə olunur. Xüsusilə ekstatik məqam elementləri oxşardır. Sonralar dərvişdə bunun qam sənətindən götürülməsi dərvişin şamanlaşması (dədənin qamlaşması) demək deyildir. Bu element (ekstaz) bütövlükdə həmin dövrdə (XII-XIII əsrlər) Şərqdə asketik dünyagörüşün geniş yayılması, global xarakter alması ilə bağlıdır” (4, s.33-47). Təkcə Dədə Qorqudun simasında deyil, eləcə də tarix boyu türk ellərinin hörmət və ehtiram bəslədiyi, necə deyərlər, əl üstündə tutduğu ozanlar, dərvişlər, qazilər, alp ərənlər məhz həmin funksiyaları daşımışlar. İslamiyyətin yayılmasından sonra müəyyən qədər öz formatını dəyişən, yerini vəliliyə, mürşidliyə verən bu prinsip və bu prinsipin daşıyıcıları türk tarixində silinməz zəfər və qalibiyyətlərə imza atmışlar. Elə təkcə Konstantinopolun fəthində Fateh Sultan Mehmedin mürşidi olan Ak Şəmsəddinin adını çəkmək kifayətdir ki, Türk xalqı, Türk Dövləti, Türk məfkurəsində batiniliyin, yəni müstəqim mənada qədim ozanlıqdan gələn müdrikliyin və üstünlüyün hansı məcrada olduğunu başa düşək. Lakin onu da mütləq qeyd etmək lazımdır ki, İslamiyyətin gətirdiyi müəyyən prinsiplərin mövcudluğuna baxmayaraq, həmin dərvişlər, vəlilər, mürşidlər sazı, sözü, şeiri və musiqini yerə qoymadılar. Əksinə, bu atributlar başqa, daha geniş bir formatda inkişaf etməyə başladı. Bu gün belə Şərqdə, xüsusilə də türk xalqlarının yayılma arealının mütləq üstünlük təşkil etdiyi Anadolu, İran, Xorasan, İraq, Əfqanıstan və başqa bu kimi yerlərdə öz mövcudiyyətini sürdürən təsəvvüf təriqətlərini daşıyanlar və onların öndərləri birmənalı şəkildə musiqiyə, şeirə bağlı insanlardır. Əslində onların hərəsi bir Dədə Qorquddur desək, səhv etmərik. Yaxşı ki, bu gün dünyanın çeşidli yerlərində həmin mənəvi-mədəni prinsiplər yaşamaqdadır. Əks təqdirdə daim təhrif olunmağa meylli olan tarix elmi bu məsələnin də üzərindən elə bir pərdə çəkərdi ki, biz əsl həqiqətin nədə və harada olduğundan tamamilə bixəbər olardıq. Məhz ozanlıqın, dədəliyin, pirliyin, ümumiyyətlə ruhani-mistik sufi cərəyanlarının bu gün Anadoluda, İran ərazisində, Balkanlarda və digər coğrafi məkanlarda diri qalması, öz inanc və ənənə prinsiplərini qoruyub saxlaması bizim tədqiqat işlərimizin əsas obyekti olaraq qalır. Məhz onların təmsalında açıq-aydın görmək mümkündür ki, tarix boyu türklər və xüsusilə də oğuzlar sazla, sözlə, ozanlıqla, dədəliklə iç-içə olmuş və bu amillər onların əsas həyat prinsiplərindən biri olmuşdur.

Ozanlıq anlayışı həm də mənəvi başçı, ruhani lider titulunu daşıyan bir məsələ idi. Belə ki, hər tayfanın, hər ulusun öz ağsaqqalı, öndəri olduğu kimi, həmin toplumun özünün bir ozanı da olurdu. Lakin buradakı incə bir ayrıntı ondan ibarətdir ki, məsələn, tayfa başçıların qoşun, məhkəmə, ailə, nəsil öndərlikləri təkbəşinə deyildi. Gizli və açıq şəkildə hər başçı mütləq bir ozanla məsləhətləşər, onsuz iş görməzdi. Bəzən isə, ozanlar onların verdiyi qərarlara qəti şəkildə etiraz edər, hətta buna nail olmayanda həmin işlərə xeyir-dua verməzdilər. Ozanın xeyir-duası olmadan görülən hər hansı tədbir, hər hansı iş öz növbəsində uğursuz sayılar, o başçıya etimad edilməzdi. Bu isə, öz növbəsində mütləq əksəriyyətin ozana, dərvişə, dədəyə olan bağlı-

lığından, inancından və məhəbbətindən irəli gəlirdi. Onu qeyd etmək istəyirik ki, ozanlar batini mənada tayfa başçıları, ulus öndərləri idilər. Yuxarıda İstanbulun fəthindən danışdıq. Tarixi mənbələr yazır ki, fəthdən sonra Sultan Mehmed Xan Ak Şəmsəddini öz atına mindirərək, İstanbulun küçələrinə çıxarmış, bütün xalqa açıq şəkildə bəyan etmişdir ki, İstanbulun əsl fatehi mən deyiləm, odur! Bu faktın və bunu təsdiqləyən yüzrlərlə mənbənin özü bir daha göstərir ki, türklərdə el dədəsinə, mürsid məqamına yetişən şəxsə, yəni birbaşa və dolayısı ilə ozana, ozanlığa olan ehtiram və inam nə dərəcədə böyük olmuşdur. Bir daha vurğulamaq istərdik ki, bu mənada ozanlar, dədələr mənəvi liderlər olmuşlar. Elə sufizmin tarixində çoxlu sayda təriqət pirlərinə, ruhani cərəyan banilərinə “şah”, “sultan” titullarının verilməsi də bu baxımdan mümkün olmuşdur. Sanki toplum içərisində alternativ bir hakimiyyətə hər zaman ehtiyac olmuşdur. Sanki insanlar dünyəvi hakimlərdən görmədikləri ədaləti, mərhəməti, paklığı və ucalığı mənəvi hakimlərdən, yəni pirlərdən, mürsidlərdən, dədələrdən, ozanlardan almışlar. Xalq arasında bu məntiqi ehtiyac hər zaman olmuşdur. Hər zaman insanlar mənəvi, batini baxımdan bir sığınacaq yeri axtarmış, öz dərdini, öz sirrini, inancını, ibadətini paylaşmaq istəmişdir. Bunun ünvanı isə, yuxarıda da qeyd etdiyimiz kimi, ozanlar, dədələr, pirlər, mürsidlər idi. Məhz onların varlığı tarix boyu həmin mənəvi-ruhani boşluqları doldurmuşdur.

ƏDƏBİYYAT

1. Balasaqunlu Y. Qutadğu Biliğ. B.: Avrasiya Press, 2006, 439 s.
2. Cəfərov N. “Kitabi-Dədə Qorqud”da İslama keçid poetikası. B.: Elm, 1999, 54 s.
3. Doğan A. Salih Baba, həyatı və eserləri. Ankara: Özkan matbaacılık sanayi, 1998, 254 s.
4. İsmayılov H. Azərbaycan dastanlarında “saz”ın sufi semantikasi // “Dədə Qorqud” jurnalı. B.: Səda, 2003, № IV (9)
5. Sağlam F. Dünyada türkçe ve Türk edebiyatları. İzmir: Kitabek yayınları, No 7, 2003, 266s.
6. Seyidov F. Türk xalqlarının tərbiyə və məktəb tarixinə dair. B.: ADU, 1997, 188 s.

Saytoqrafiya

7. Qaraoğlu F. Tarixdə iz buraxanlar: Dədə Qorqud. //Bakı xəbər. 2016. 6 dekabr. s.15
URL:http://www.anl.az/down/meqale/baki_xeber/2016/dekabr/517791.htm

Фахрадин БАХШАЛИЕВ

Преподаватель АМК,
Доктор философии по филологии, доцент

КОНЦЕПЦИЯ ОЗАН В АСПЕКТЕ НАЦИОНАЛЬНО-ДУХОВНЫХ ЦЕННО- СТЕЙ ТЮРКСКИХ НАРОДОВ

Резюме: В статье рассматриваются некоторые аспекты духовно-нравственного приоритета искусства озан-ашуг как составная часть национально-духовных ценностей тюркских народов. Отмечается, что озан, непосредственно связанный с тюркской народной суфийской поэзией, на протяжении веков не только имел большое значение как вид искусства, но и способствовал формированию духовно-теоретической системы бытия и философского мировоззрения тюркских народов.

Ключевые слова: Озан, ашуг, тасаввуф, урфан, тюркский, Восток, саз, дервиш, гази, алп, эрен

Fakhraddin BAKHSHALIEV

Lecture of ANC,
Ph.D of Philology, Associate Professor

THE CONCEPT OF OZAN IN THE AREA OF NATIONAL AND SPIRITUAL VAL- UES OF THE TURKISH PEOPLE

Summary: The article investigates some aspects of spiritual leadership of the art of ozan-ashug from the perspective of the national and spiritual values of the Turkish peoples. It is noted that the Turkish folk of Sufi poetry, over the centuries, played an important role in life, in everyday life and in the philosophical worldview of the Turkish people, not only as an example of art, but also as a spiritual and theoretical system.

Keywords: Ozan, ashug, tasavvuf, urfan, Turk, East, saz, dervish, gazı, alp, eren

Rəyçilər: Ph.D, AMK-nın professoru Lalə Hüseynova

Ph.D, AMK-nın professoru Akif Quliyev

Gülmar AXUNDOVA

AMEA-nın Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun doktorantı
Elmi rəhbər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Sevil Fərhadova
E-mail: axundova.gulnar@mail.ru

ASƏF ZEYNALLININ “ÇAHARGAH” PYESİNİN MƏQAM-İNTONASIYA XÜSUSİYYƏTLƏRİ

***Xülasə:** Məqalədə “Çahargah” muğamının bəstəkar yaradıcılığında məqam-intonasiya məzmununun interpretasiyası məsələləri Asəf Zeynallının eyniadlı pyesi əsasında tədqiq olunmuşdur. O dövrdə yeni formalaşan milli bəstəkarlıq məktəbinin parlaq nümayəndələrindən olan Asəf Zeynallı Avropa musiqi formalarının milli məzmunla sintezinin mahir ustası idi. Məqalədə eyni zamanda Çahargah muğamına xas olan ifadə vasitələrinin müəllif tərəfindən incə hissiyyatla təcəssümü öz ifadəsini tapmışdır.*

***Açar sözlər:** Çahargah, muğam, məqam, forma, Asəf Zeynallı, fortepiano*

Bəstəkar yaradıcılığında milli köklərə əsaslanan əsərlərin yaranması dahi bəstəkar Ü.Hacıbəyli üçün prioritet məsələ olaraq öz bariz nümunəsini onun musiqisi ilə yanaşı, həm də elmi fəaliyyətinin zirvəsi hesab edilən “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” monoqrafiyasında tapmışdır. Əsərin ikinci hissəsi məhz Azərbaycan musiqisinin əsasını təşkil edən məqamlarda musiqi bəstələnməsi qaydalarına həsr edilmişdir. Bu qaydalar tövsiyə xarakteri daşıyaraq gənc bəstəkarlar üçün yol göstərici, örnək rolunu oynamaq məqsədilə tərtib edilmiş, not nümunələri timsalında misallarla əsaslandırılmışdır. Əsas məqsəd təbii ki, Azərbaycan musiqisinin Avropa not sistemində əsaslanma bilməsini göstərmək, eləcə də mükəmməl sintezini həyata keçirərək gələcək inkişafını təmin etmək idi. “...Bu əsər professional musiqimizi inkişaf etdirmək üçün, milli ruhda klassik əsərlər yazmaq istəyən bəstəkarlar və milli musiqimizin əsasını təşkil edən məqam nəzəriyyəsini öyrənib inkişaf etdirmək istəyən musiqişünaslar üçün nəzəri bir vəsaitdir” [6, s.6]. Dahi bəstəkarın bu tövsiyəsi gələcək nəsil bəstəkarlar üçün bir məktəb rolunu oynadı və onun uğurlu davamı dünya mədəniyyət tarixinə bir-birindən dəyərli sənət incilərini bəxş etmiş oldu.

Ü.Hacıbəylinin istedadına dəyər verdiyi tələbələrindən biri, gənc bəstəkar Asəf Zeynallının XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin formalaşmasında əvəzedilməz rolu olmuşdur. Qısa ömür yaşamış olsa da, bu az müddət ərzində yaratdığı əsərlər musiqi tarixinə bu janrın ilk nümunəsi kimi daxil olaraq, milli musiqi mədəniyyətində silinməz iz buraxmışdır. Bu zaman ərzində (A.Zeynallı 23 yaşında vəfat etmişdir (1909-1932)) bəstəkarın qələmindən çıxan hər əsər gələcək nəsillər üçün bir meyar toplusuna çevrilmiş oldu. “A.Zeynallının yaradıcılığı Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixində mühüm mərhələdir. Onun özünəməxsus üsluba malik və mahiyyətinə görə dərin milli musiqisi respublikamızın musiqi mədəniyyətinin nailiyyətləri xəzinəsinə daxil olmuşdur” [2, s.55].

A.Zeynallının əsərlərində milli məqamlardan istifadə məsələsi bir sıra araşdırmalarda, o cümlədən C.Həsənova, Ş.İbrahimova, V.Şərifova, T.Seyidovun tədqiqatlarında diqqət mərkəzinə çəkilmişdir. Xüsusilə, C.Həsənovanın “Asəf Zeynallının əsərlərində milli lad-intonasiya xüsusiyyətləri” məqaləsini göstərmək olar. Burada müəllif bəstəkarın bir sıra əsərlərini, o cümlədən “Çahargah” fortepiano pyesini qısa şəkildə təhlil edərək, pyesin e çahargah məqamına əsaslandığını qeyd edir. “Musiqi materialının zirvəyə doğru yüksələn xətt üzrə inkişafında çahargah məqamının, ardıcıl olaraq, əsas dayaq pillələrinə istinad özünü büruzə verir.” [4, s.52]

Əsərin milli fortepiano musiqi irsinin formalaşmasında mühüm rolunu qeyd edən T.Seyidov “Çahargah” pyesinin eyniadlı məqam əsasında qurularaq muğamın bir sıra şöbələrinə xas olan istinad pərdələrinin və bu şöbələrə xas olan məqam-intonasiya quruluşundan bəhrələndiyini diqqətə çatdırır. “Çahargah” pyesində bəstəkar muğama müraciət edərək, onun məqam xarakterinə uyğun melodik üslubda əsər bəstələmişdir. A.Zeynallı burada Bəstə-nigardan başqa muğamın Mayə Çahargah, Manəndi Muxalif, Hasar, Mənsuriyyə şöbələrinə istinad etmişdir” [8, s.8]. Göründüyü kimi bəstəkarın “Çahargah” fortepiano pyesi həm aid olduğu janr dairəsi, həm də milli köklərə sadiqliyi ilə bir sıra tədqiqatçıların diqqətini cəlb etmişdir.

Asəf Zeynallı klassik üç hissəli forma daxilində Çahargah muğamına xas olan məqam-intonasiya elementlərindən ustalıqla bəhrələnərək, nəticədə güclü təsir bağışlayan musiqi əsəri yaratmışdır. Əsərin məqam səsdüzümünü nəzərdən keçirək:

Nümunə 1

Çahargah məqamının səs sırası
Ü.Hacıbəyli [11]



Nümunə 2

Çahargah məqamının səs sırası
A.Zeynallı “Çahargah” pyesi [9]



Muğamın bəstəkar yaradıcılığında təzahürü ilk növbədə eyniadlı məqam, eləcə də muğama xas olan intonasiya mənbəyindən bəhrələnməsi ilə səciyyələnir. Bu pyesdə də bəstəkar məhz bu prinsipə riayət edərək, Çahargah muğamının müəyyən şöbələrinin intonasiya əsası, istinad pərdələri, məqam quruluşundan yararlanır. Pyesdə muğamın Mayə, Manəndi Muxalif, Mənsuriyyə və Hasar şöbələrinin istinad pərdələrinə və intonasiya quruluşuna rast gəlinir.

Formanın təcəssümündə bəstəkar ciddi klassik qaydalara riayət etmişdir. Kənar hissələr Çahargah muğamının Mayə və Mənsuriyyə şöbələrinə xas olan əzəmətli və vüqarlı xarakter daşıyır. Orta bölmə isə Manəndi Muxalif şöbəsinə xas olan lirikliyi və həzin xarakteri ilə kənar bölmələrə təzad təşkil edir. Lakin bununla belə, üçüncü bölmədə bəstəkar birinci hissənin mövzusunı olduğu kimi təkrar etmək əvəzinə, mövzunu bir oktava yuxarıda təkrar edərək muğamın kompozisiya quruluşuna xas olan zil mayə

prinsipinə əsaslanır. Bu bölmənin musiqi məzmunu Mənsuriyyə şöbəsinin intonasiyalarına əsaslanır və bəstəkarın muğama özünəməxsus yanaşma tərzini nümayiş etdirir. Bununla da A.Zeynallı reprizli üç hissəli forma ilə muğam dəstgahının özünəməxsus inkişaf və quruluş prinsipini qovuşduraraq maraqlı vəhdətə nail olmuşdur.

28 xanədən ibarət birinci bölmə öz daxilində iki cümləli melodik sətri təşkil edir. Birinci cümlə səkkiz xanədən ibarətdir və öz daxilində sual-cavab xarakterli iki ibarəni birləşdirir.

Nümunə 3

Çərgah



Birinci ibarə məqamın mayə pərdəsi (“e¹”) ətrafında qurularaq dördüncü xanədə sanki kiçik kadans yaratmış olur. Onun motivləri məqamın bəm pərdələrinə toxunur və *f* nüansında səslənir. İkinci ibarə mayənin üst kvartasında (“a¹” VII pərdə) başlanaraq aşağı doğru hərəkət edən və mayə səsinə (“e¹” IV pərdə) tamamlanan melodiya ilə təqdim olunur.

Vals ritmi və mazurka janrına xas olan faktura tipinin tətbiqi melodiyanın milli xarakteri ilə təmas yaradaraq pyesə xüsusi əhval-ruhiyyə gətirir. Xüsusilə müşayiətdə zəif təqtilərin vurğulanması həmçinin məqama xas olan alterasiyalı pərdələri də qeyd edir.

İkinci cümlə birincidən həcm etibarilə fərqlənir. Onun quruluşu on iki xanəni əhatə edən üç ibarədən və səkkiz xanəlik genişlənmədən ibarətdir. Hər ibarə dörd xanədən təşkil edilir. İlk ibarə mayənin üst kvartası (“a¹” VII pərdə, Manəndi Muxalif) ətrafında qurulur və kiçik dayanacaq yaradır. İkinci ibarə mayə pərdəsinə doğru hərəkət edən melodik məzmunla malikdir. Onun sonuncu xanəsində yer alan kadans motivi isə növbəti ibarənin əsasını təşkil edir. Burada həmin motiv əvvəlcə yuxarı istiqamətli sekvensiyanın əsasında dayanır, sonda isə yenidən kadans kimi verilir. Bu motiv genişlənmənin ritmik və melodik əsasına da təsir göstərmişdir. Səkkiz xanədən ibarət olan bu parçada həm də orta bölmənin xarakteri hazırlanır. Bu parçada yer alan motivlər və istinad pərdəsi isə muğamın “Hasar” şöbəsi ilə bağlıdır. Ü.Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” monoqrafiyasında “Hasar” şöbəsinə bəstələnmiş melodiya bu şöbənin istinad pərdəsi məqamın VIII (g¹) pərdəsi kimi göstə-

rilir. Melodiyanın qurulmasında isə həmçinin məqamın IX (as¹), X (h¹), XI (c²) pərdələri də iştirak edir [11].

Nümunə 4



Pyesdə birinci periodun ikinci cümləsinə verilən əlavədə musiqi materialının təşkilində həmin pərdələrin (VIII pərdə-“h¹”, IX pərdə “c²”, X pərdə “d²” və s.) iştirakını görmək mümkündür. Bu parçada kadans səsi olaraq “h¹” Hisar pərdəsi yer alır.

Nümunə 5



Orta bölmə öz xasiyyəti, fakturası, tonal planı, tempi ilə kənar bölmələrdən fərqlənir. Xasiyyətcə bir qədər sonataların üçüncü hissəsində rast gəlinən skersoların triolarını xatırladır.

Oxunaqlı melodiya və arpeciolu müşayiət tipinə malik bu bölmə öz daxilində iki cümləli melodik sətri əmələ gətirir. Kvadrat quruluşlu (8+8), təkrar quruluşlu hər cümlədə ikinci ibarə bir-birini təkrar edir. Bu bölmədə Çahargah muğamının Manəndi-Müxalif şöbəsi üçün xarakterik olan intonasiyalar eşidilir. Cümlələrin quruluşu kənar bölmələrdə olduğu kimidir və hər cümlə iki ibarədən təşkil olunub. İlk ibarə məqamın Müxalif şöbəsi üçün xarakterik olan XI (c²) pərdəsi ilə başlanır və növbəti ibarədə melodiyanın hərəkəti Manəndi-Müxalif şöbəsi üçün səciyyəvi olan VII pərdədə (a¹) kadans yaradır. “Manəndi-müxalif şöbəsinin dayaq pilləsi – F səsi, məqamın VII pilləsi mayənin üst kvartası olsa da, bu şöbədə həmin pillələr arasında vurğu

dəyişir. Belə ki, *F* səsinin dayaq pilləsi kimi önə çıxması ilə o, yeni tonallığın – *F* çahargahın mayəsinə çevrilir, *c* səsi isə bu halda alt kvarta vəzifəsini görür. Bununla belə sonda yenidən başlanğıca qayıdış özünü göstərir” [1, s.18]. Göründüyü kimi pyesdə də sonuncu ibarədə başlanğıca qayıdış baş verir. Orta bölmədə isə *c* moll-a moll qarşılaşması hiss olunur. Bununla da, bəstəkar milli məqam təfəkkürü ilə Avropa major-minor sisteminin qarşılıqlı tətbiqinə nail olur.

Nümunə 6



İkinci cümlənin birinci ibarəsi birinci cümlənin ikinci ibarəsinin variantı kimi çıxış edir və şöbənin istinad pərdəsi kimi çıxış edən “a¹” (VII pərdə Manəndi Muxalif) səsinə tamamlanır. Sonuncu ibarədə isə melodiya çahargahın mayə səsinə doğru hərəkət edir və “e¹” (IV pərdə Mayə) səsinə kadans yaradır. Bu da pyesin reprizasına keçidi təmin edir.

Repriza bölməsində birinci bölmənin musiqi materialı bir oktava yuxarıda verilməklə yanaşı, ikinci cümlənin keçidində bir sıra dəyişikliklər müşahidə edilir.

Nümunə 7



Fərq əsas etibarilə ikinci ibarə bitdikdən sonra, yenidən bir oktava aşağıda verilən dörd xanəlik tamamlayıcı parça ilə əlaqədardır. Birinci bölmədə verilən əlavə orta bölməyə hazırlıq funksiyası daşdığı halda, bu genişlənmə özündə kiçik koda

mövqeyi daşıyır və məqamın mayə pərdəsində kadans yaradır. Reprizada müşahidə edilən **f**, **ff** nüansları pyesin kulminasiyasının da məhz burada baş tutması ilə əlaqədardır.

Asəf Zeynallı pyesin formasında muğamın inkişaf kompozisiyasına xas olan cəhətdən istifadə edir. Əvvəldə qeyd etdiyimiz kimi, burada klassik və milli forma təfəkkürünün vəhdətini müşahidə edirik. Digər tərəfdən kənar və orta bölmələr arasında təzad yaratmaq üçün major-minor və milli məqam sisteminin imkanından birgə istifadə etmişdir. Burada E-dur əsas tonallığın minor subdominantası ilə yanaşı, “Manəndi Muxalif” intonasiyalarının, eləcə də çahargah məqamının IX pərdəsinə istinad edən melodik qurumların üstünlük təşkil etməsi bəstəkarın məqam təfəkkürünün cəhəti kimi çıxış edir. Bununla sanki, bəstəkar Avropa və milli məqam çalarlarının vəhdətini yaratmağa çalışmışdır. “Pyesin musiqisi qəhrəmani, məğrur, inadlı xarakter daşıyır. Bu da melodiyanın səciyyəvi ritmik şəklinin möhkəm karkas yaratması ilə və xanənin sonuncu hissəsinə düşən aksentlərlə özünü büruzə verir. Ümumiyyətlə “Çahargah” pyesinin ifası pianoçudan dəqiq ritm, solo səsi ifadəli və qabarıq ifa etmək bacarığı, həmçinin müşayiətdəki melodik xətlər və akkordlu qurumlarla bağlı müəyyən texniki vərdislər tələb edir” [2, s.55].

Əsərin obraz-emosional məzmununun formalaşmasında Çahargah muğamının Mayə, Manəndi Muxalif, Hasar və Mənsuriyyə şöbələrinin təsiri xüsusilə hiss edilir. İlk növbədə pyesin kulminasiyasının məhz üçüncü bölməyə təsadüf etməsini qeyd etmək olar. Belə ki, Çahargah muğam dəstgahının kulminasiyası da məhz Mənsuriyyə şöbəsində baş tutur. Bəstəkar reprizada mayənin bir oktava yuxarı variantını və musiqi materialının da eynilə transpozisiyasını tətbiq etməklə həmin kulminasiyanı canlandırmağa nail olmuşdur.

ƏDƏBİYYAT:

1. Abışova A.R. “Çahargah” muğamının melodik xüsusiyyətləri və məqam əsası. // “Konservatoriya” jurnalı, 3(33)/2016, s.15-20 URL: <http://konservatoriya.az/?p=6102>
2. Abasquliyeva L.Ə. Azərbaycan fortepiano musiqisinin yaranmasında Üzeyir Hacıbəyovun rolu. // “Musiqi dünyası” jurnalı, 3-4/2005, s. 55-57
3. Hacıbəyli Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B.: Apastrof, 2010, 152 s.
4. Həsənova C.İ. Asəf Zeynallının əsərlərində milli lad-intonasiya xüsusiyyətləri. // “Musiqi dünyası” jurnalı, 1-2/2004, s.52 URL: http://www.musiqi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=324
5. İbrahimova Ş. Azərbaycan kamera-instrumental musiqisinin bəzi xüsusiyyətləri. // “Musiqi dünyası” jurnalı, 3-4/2005, s.268-271
6. Şıxəliyev İ.N. Azərbaycan musiqisinin lad nəzəriyyəsi. B.: 2015, 172 s.
7. Шарифова В. Асеф Зейналлы. / Композиторы Азербайджана, 1 том, Б: Ишыг, 1986, 250 с., с.173-202
8. Сеидов Т. М. Развитие жанров азербайджанской фортепианной музыки. Б.: Шур, 1992, 308 с.

Notoqrafiya

9. Zeynallı A. “Çargah” fortepiano üçün. B.: ADMN, 1955, 5 s.

Saytoqrafiya

10. “Konservatoriya” elmi jurnalının saytında “Çahargah” açar sözü vasitəsilə axtarışın nəticələri. URL:<http://konservatoriya.az/?s=%C3%87ahargah>
11. Hacıbəyli Ü.Ə. Xalq üslubunda Azərbaycan ladlarında musiqi bəstələmək qaydaları. Çahargah məqamı. Elektron kitab. URL:http://musbook.musigi-dunya.az/az/line_kvints_3cahargah.html

Гюльнар АХУНДОВА

Докторант института
Архитектуры и искусства НАНА

К АНАЛИЗУ ЛАДОИНТОНАЦИОННЫХ СВОЙСТ ПЬЕСЫ АСАФА ЗЕЙНАЛЛЫ «ЧАХАРГЯХ»

Резюме: В настоящей статье освещается вопрос композиторской интерпретации ладоинтонационного содержания азербайджанского мугама Чахаргях на примере одноименной пьесы Асафа Зейналлы. Будучи ярким представителем национальной композиторской школы периода ее становления, Асаф Зейналлы запомнился как мастер синтеза европейской музыкальной формы с классическим национальным содержанием. В миниатюре в рамках классической трехчастной формы композитор умело использует элементы лад-интонации, характерные для мугама Чахаргях. В работе, в частности, рассматривается, тонкое ощущение и воплощение композитором выразительных возможностей мугама Чахаргях.

Ключевые слова: Чахаргях, мугам, лад, форма, Асаф Зейналлы, фортепиано

Gulnar AKHUNDOVA

Doctoral student at the institute
Architecture and Art of ANAS

ABOUT ANALYSIS OF THE MODAL-INTONATION PROPERTIES OF THE PIECE BY ASAF ZEYNALLI "CHAHARGAH"

Summary: The article is dedicated to the works of the brilliant talent Asaf Zeynalli, one of the founders of the Azerbaijan Composition School, and the analysis of the play "Chahargah" written for piano. Asaf Zeynalli is remembered as a master of synthesis of European musical form with classical national content. In this miniature, within the classical three-dimensional style, the composer skillfully uses the elements of mode-intonation characteristic for Chahargah mugham. Folk songs and dances based on mugham and the mode of the same name were used in this work.

Keywords: Chahargah, mugham, modal, form, Asaf Zeynalli, piano

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Sevil Fərhadova
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Həbibə Məmmədova

Çinarə HEYDƏROVA

AMK-nın baş müəllimi və dissertantı

Ünvan: Bakı şəhəri, Yasamal rayonu, Ə.Ələkbərov 7

Email: m-chinara@yandex.ru**DADAŞ DADAŞOVUN XALQ ÇALĞI ALƏTLƏRİ ORKESTRİ ÜÇÜN
SÜİTALARINDA MUSIQİ FORMASININ TƏKAMÜLÜNƏ DAİR**

Xülasə: Məqalədə Azərbaycan bəstəkarı Dadaş Dadaşovun Xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazılmış süitaları araşdırılır. Təhlilə cəlb edilmiş orkestr süitaları: “Azərbaycan süitəsi”, “Rəqs süitəsi”, “Bayram süitəsi”, “Qobustan lövhələri” bəstəkarın erkən dövr yaradıcılığından tutmuş yetkin zamana qədər dövrü əhatə etdiyindən bəstəkarlıq texnikası və yazı üslubunun özünəməxsus xüsusiyyətlərini aşkar etmək üçün əlamətdar əsərlərdir. Süitalar musiqi forması baxımından təhlil edilir, məqalədə bəstəkarın forma duyğusu və milli məqam nəzəriyyəsinə əsaslanan fərdi dünyagörüşünü ortaya çıxarmaq məqsədi güdür.

Açar sözlər: Dadaş Dadaşov, xalq çalğı alətləri orkestri, süita, “Azərbaycan süitəsi”, “Rəqs süitəsi”, “Bayram süitəsi”, “Qobustan lövhələri”

Azərbaycan professional musiqisini illər öncəyə proqnozlaşdıran dahi Üzeyir Hacıbəyli notla ifa edən xalq çalğı alətləri orkestrini təşkil edən gündən bəri, özünəməxsus ifaçılıq tarixi olan bu orkestrin qarşısında duran ən ümdə məsələlərdən biri repertuar problemi idi. Alətlərin temperasiya və uyurluq məsələsi həll edildikdən sonra orkestr üçün məxsusi olaraq əsərlər yazılmalı idi, çünki təkcə uyğunlaşdırılmış partituralar və xarici bəstəkarların əsərlərinin işləmə və köçürmələri ilə keçinmək mümkün deyildi. Repertuar probleminin həllində prosesin başında duran ilk əvvəl Ü.Hacıbəyli, S.Rüstəmov, daha sonralar artıq təşəkkül tapmış Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin digər görkəmli nümayəndələri Xalq çalğı alətləri orkestri üçün çeşidli əsərlər yaratmağa başladı.

Hazırda xalq çalğı alətləri orkestri Azərbaycan bəstəkarları ilə yanaşı xarici ölkə bəstəkarlarının əsərlərini əhatə edən geniş repertuara malik, hətta populyar musiqini özünəməxsus tərzdə uyğunlaşdırılmış virtuoz əsərləri ifa etməyə qadir olan, artıq təşəkkül tapmış bir orkestrdir. Məhz bu səbəbdən xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazılmış hər bir əsər həmçinin orkestrin təşəkkül tapması tarixində növbəti addım kimi dəyərləndirilərək inkişaf pillələrini əks etdirə bilər. Dadaş Dadaşovun xalq çalğı alətləri orkestri üçün müxtəlif illərdə yazdığı süitalar həm orkestrin ifaçılıq imkanını, həm də bəstəkarın fərdi üslubunu nümayiş edə bilən əlamətdar əsərlərdəndir.

D.Dadaşovun musiqiçi kimi formalaşmasında tarzənlik fəaliyyəti, iş təcrübəsinə Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestrində başlaması həlledici rol oynayıb [10, s. 112-115]. Orkestrdə ifaçılıq gələcəkdə bəstəkarlıq yolunu seçəcək tələbəyə milli alətlərin spesifikasiyasını, tembr özəlliklərini, ifa xüsusiyyətlərini bilavasitə iş prosesində

öyrənmək imkanı yaradırdı. Bəlkə də bu səbəbdən D.Dadaşovun süitaları xalq çalğı alətləri orkestrinin ifasında bu qədər təbii və orqanik səslənir. Xalq çalğı alətləri orkestrinin ifaçılıq tarixçəsinə nəzər salsaq [1, s. 336-350; 5; 6] bəstəkar əsərlərinin sayəsində nə qədər böyük təkamül prosesi keçdiyinə şahidi olarıq. Bəstəkarlar orkestrin, orkestr isə bəstəkarlıq fəaliyyətinin nəticəsi kimi inkişafa uğrayır və xalqın səs yaddaşına yeni-yeni səs çalarları daxil olurdu.

“Azərbaycan” süitəsi (1967)

D.Dadaşovun “Azərbaycan” süitəsi Xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazılmış ilk süitəsidir. 1963-cü ildə bəstəkarın diplom işi olan eyniadlı simfonik poemasının “Zaqafqaziya baharı” musiqi festivalında qazandığı uğurun (Bu əsər ilk dəfə səslənməyi ilə dərhal Ü.Hacıbəyli adına simfonik orkestrin konsert proqramına daxil edilir) əks-sədası kimi xalq çalğı alətləri orkestri üçün süitanın da “Azərbaycan” süitəsi kimi adlandırılmasını anlamaq çətin deyil. Əsər süita adlansa da 3 hissəli sonata simfonik silsilənin təzad prinsipini (I hissə cəld, II hissə ağır, III hissə rəqsvari) reallaşdırır. Bu süita Azərbaycan xalqının sevib bəyəndiyi intonasiya obraz mühitindən kənara çıxmır və rəqlər o qədər milli xüsusiyyətlidir ki, müəllifi bəlli olmasaydı, onları xalq mahnı və rəqləri ilə səhv salmaq da olardı.

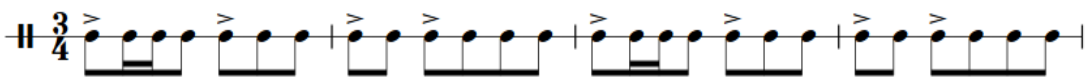
Süita proqramlı deyil və Azərbaycan xalqının ümumiləşdirilmiş obrazı kimi, məişəti, həyatı, arzu və istəklərini ifadə edəcək əhvaldadır. I hissə (*Allegro*) girişsiz birbaşa balaban solosu ilə başlayır. Orkestr bu melodik xətti akkord ardıcılıqları ilə dəstəkləyir. Bu *aabb₁* quruluşlu melodik sətir çox oxunaqlı və yaddaqalandır (Nümunə 1). Əgər bu parçanın özünəməxsus ritmik fonu olmasaydı hər hansı xalq mahnısı, yaxud yaddaşında ilişib qalmış bəstəkar nəğməsinə bənzətmək də olardı. Melodik parçanı dinamikləşdirən ritmik fon onun xasiyyətini rəqsvari edərək diringəyə bənzədir (Nümunə 2). Bəstəkar partitürada metr olaraq 3 çərək hesabı qeyd etsə də xanələrdə vurğu sistemi 6 səkkizlik hesabının xüsusiyyətlərini əks etməklə daxili polimetrika yaradır. Həmin bu polimetrik vurğulama bütün orkestri vahid döyünən nəbz ətrafında səfərbər edir.

Başlanğıc melodiya gah 3 çərək, gah 6 səkkizlik hesabında vurğulanaraq melodik hərəkətə təkanverici qüvvəyə çevrilir. Mövzu II növ çahargah [2; 3, s.143; 8, s.152] üstündə yazılıb. Birinci a cümləsi Hisar pərdəsində başlayaraq Mənsuriyyə pərdəsinə doğru irəliləyir. İkinci gedişində Bəstə-nigar pərdəsində dayanacaq yarım kadans əmələ gətirir. Cavab xüsusiyyətli b cümlələrində isə məqamın mayəsində tamamlanmaqla tam kadans yaranır və məqamın xasiyyəti və art 2 kimi fərqləndirici xüsusiyyəti bərqərar olur (Nümunə 3). Forma cəhətdən bu melodik sətirlərdə diqqəti çəkəcək xüsusiyyət yoxdur. 4 xanəli təkrar strukturlu cümlələrə 8 xanəlik variant cavabların növbələşməsi xalq mahnısının sadə quruluşunu təkrarlayır. Bəstəkar Çahargah dəstgahının şöbə funksiyalı pərdələrində dayanmaqla melodik rəngarənglik yarada bilir. Mövzuda biz Müxalif şöbəsi üçün xarakterik olan alterasiyanı da müşahidə edirik.

Nümunə 1

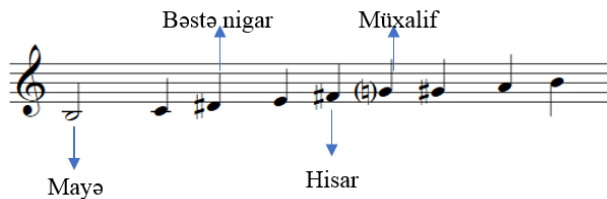


Nümunə 2



Nümunə 3

II növ çahargah əlavə məqamı



Süitanın I hissəsi ABA quruluşlu sadə üç hissəli formada yazılıb (Sxem 1). A bölməsinin təkrar quruluşlu 2 melodik sətirdən ibarət olması musiqi quruluşunu mü-rəkkəb üç hissəli forma hesab etməyə əsas vermir [11; 12]. Başlanğıc musiqi fikrinin (*aabb*) fərqli registrdə, daha böyük dinamikada və orkestrin bütün alətlərinin ifasında səslənməsi klassik sonata simfonik silsilədə, xüsusilə də konsert janrında daha çox yayılmış ikili ekspozisiya funksiyasındadır. Əsas məqsəd mövzunu həm solo (bala-banın həzin tembrində), həm də orkestrin müştərək ifasında göstərməkdir. İkinci eks-pozisiyada birincilik tar və sazda, yəni mizrablı alətlər və kamançalarda olmaqla mövzunun səslənməsinə yeni tembral çalarlar gətirir. I hissənin mərkəzi (B) epizo-ndunda yeni melodik parça (c) əmələ gəldikdə belə bütün hissə boyu səngimədən təkrarlanan ritmik fon hissənin “damarını tutan” təşkiledici element kimi davam edir. Bəstəkar fərqli fakturalı melodiyanı da həmin bu ritmin üzərində yerləşdirdiyindən mövzular arasında sanki qohumluq yaranır. Əslində isə c mövzusu nisbətən fərqlidir (Nümunə 4). Mizrablı alətlər (tar və saz) ilə kamança qrupu arasında dialoq şəklində reallaşan bu mövzu divizi ikiləşmələri ilə yadda qalır. İlk 4 xanədə Hisar pərdəsinə istinad (tarlar və sazın tersiya ikiləşməsində), növbəti 4 xanədə isə Muxalif söbəsinə

xas alterasiya (kamançaların kvarta ikiləşməsində) dəstgahda Hisar və Muxalif şöbələrinin təbii ardıcılığını nümayiş edir. C elementi 3 dəfə təkrarlanması ilə müstəqil bölmənin sərhədlərini təsdiqləsə də cümlə olaraq hər hansı istinad pərdəsində ayaq vermir. Bu da repriz bölməsinin tələsik qayıtmasını tələb edir. Repriz dinamikdir və başlanğıcdakı balaban solosu, ona qoşulmuş başqa alətlərin də mövzusu ikiləşmiş və zənginləşmişdir. Reprizdə melodik xəttə daha bir ritmik müşayiət də qatılaraq orkestr toxumasını dolğunlaşdırmışdır. Reprizdə *aabb* quruluşlu period iki dəfə səslənməklə deyil *b* cümləsinin təkrarları hesabına öz miqyasını bərpa edir. Xalq mahnılarında olduğu kimi sanki sonuncu şeir sətirinin dəfələrlə təkrar etmək yoluyla emosional durumu təsdiqləməklə I hissə tamamlanır.

Sxem 1

Forma (sadə üçhissəli)	I hissə																
	A								B			A					
	a	a	b	b	a	a	b	b	c	c	c	a	a	b	b	b	b
Xanə	4+4	4+4	1+8	8	4+4	4+4	8	8	4+4	4+4	4+4+4	4+4	4+4	8	8	8	8
Orkestr rəqəmi		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Məqam	Çahargah																

Nümunə 4

Tar və saz



Kamança və balaban



“Azərbaycan” süitasının II hissəsi (*Andante cantabile*) rəvan, bir qədər işvəli qadın rəqsini xatırladır. El arasında “3 badam 1 qoz” kimi tanınan punktir ritm bu hissəyə sanki yırğalanan xüsusiyyət verir. Temp yüksək olmadığından melodiya xalq musiqisindən əzizləmə, ya da layla tipli oxumalara da bənzəyir. Bu dəfə mövzu tütək tembrinə həvalə edilib (Nümunə 5). Orkestrin qalan alətləri müşayiətçi mövqeyindədir. Sadə, 3 not üzərində cərəyan edən mövzu şur məqamına əsaslanır. Cavab xarakterli *b* cümləsi (Nümunə 6) artıq qanun, saz, tarlar və fortepianonun ixtiyarına verirlərkən sanki orkestrin alətləri bir biri ilə dialoq aparan iki qrupa (II qrup nəfəs alətləri və kamançalar) bölünür. Partiyaların məhz bu şəkildə bölünməsi tembr rəngarəngliyi yaradır. Mövzunun *b* elementi səssirasına bəzi səsləri əlavə etdikdə mövzu ehmallica bayatı-şiraz çaları əldə edir. Hissə boyunca gah şur, gah da bayatı-şiraz əlamətlərinin əmələ gəlməsi məqam rəngarəngliyi yaradır.

II hissə sadə üçhissəli formadadır (Sxem 2). Orta hissədə *c* elementinin peyda olması zamanı belə tonal qarşıdurma yaranmır. Tonallıqların modulyasiya şəklində

deyil, aramla bir-birinə keçməsi prinsipi də xalq musiqimizin özəl xüsusiyyətlərindənəndir. Ümumilikdə bu hissə üçhissəli formanın konturlarını cızsa da variant inkişaf prinsipinin hakim olması sayəsində nəfis mövzu üzərində variasiyalara daha çox bənzəyir. Hər 3 musiqi elementi (a, b, c) vizual müşahidə zamanı çox fərqli görünsə də intonasiya cəhətdən bir-birinə çox bağlıdır və qəti şəkildə təzad təşkil etmir. Bu səbəbdən orta epizodda (B) c elementi (Nümunə 7) a elementini təkrarlamaqda kiçik üçhissəlik yaratmağa çalışsa da dəqiq cümlə sonluqlarının, fərqli məqam üzərində kadansların olmaması sayəsində bu parça Trio funksiyasına qədər yüksələ bilmir. Tütək tembrinin qayıtması artıq repriz bölməsinin gəlişindən xəbər verir. Repriz qısalılmışdır və mövzunun intonasiyaları üzərində qurulmuş koda ilə tamamlanır. Bu hissədə formanın tələb etdiyi təzad variant inkişaf prinsipi və məqam çalarlarının növbələşməsi sayəsində reallaşır.

Nümunə 5



Nümunə 6



Nümunə 7



Sxem 2

	II hissə											
Forma (sadə üçhissəli)	A					B			A			Koda
	a	a	b	a	a	c	a	c	a	a	b	
Xanə	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	7
Orkestr rəqəmi		18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28
Məqam	Şur											

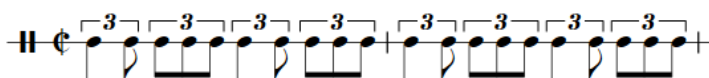
Süitanın III hissəsi (*Allegro giocoso*) silsilədə yekunlaşdırıcı funksiyada olduğu üçün cəld və nikbindir. Bu hissənin ritmik fonu (Nümunə 9) daha mürəkkəb və daha çevikdir. 4 çərək hesabının hər bölümündə triollar hesabına ritm mürəkkəbləşərək 12 səkkizlik kimi eşidilir. Amma bu ritm üzərinə yerləşdirilmiş sadə melodik xətt nə emosional, nə də ifaçılıq baxımından çəşqinlik yaratmır. Əksinə, bəlkə də ritmik fon bütün hissənin mövzularını təşkil edir. Şur üstündə qurulmuş mövzu (Nümunə 8) Şur dəstgahının əsas şöbələrini (Zəmin xarə, Şur Şahnaz, Hicaz) təmsil edən istinad

pərdələrinin ardıcıllaşması və II cümlədə mayəyə enib spesifik şur kadansı ilə orada tamamlanmasını nümayiş edir. A bölməsində əmələ gələn b elementi (Nümunə 10) melodik cəhətdən müstəqil olmasa və ilkin mövzu ilə bağlı intonasiya qırıqlarından təşkil edilsə də virtuoz ifaçılıq tələb edir. Bölməyə yeni intonasiya elementinin (b, c) daxil olması hissə daxilində kiçik üçhissəlik yaradır. Bu səbəbdən final hissəni mürəkkəb üç hissəli formaya aid etməyə bizə əsas verir (Sxem3). Amma mərkəzi epizod (B) mövzu cəhətdən müstəqil deyil və c elementi (Nümunə 11) üzərində qurulub. Mərkəzi epizodun gəlişi tonal yönəlmələrdən və orkestr qruplaşmasının dəyişməsindən duyulur. Burada Şur Şahnaz şöbəsinə xas alterasiya dərhal eşidilir. Zərb alətlərinin fonunda tək-cə tarların mövzu liderliyi özünəməxsus təəssürat yaradır. Mərkəzi epizoddan a elementinin dəyişilmiş variantı peyda olmaqla hissəyə bir qədər rondovarilik xüsusiyyəti aşılarsa da ilkin tonallıqda reprizin geri dönməsi formanın cizgilərini yerinə qaytarır.

Nümunə 8



Nümunə 9



Nümunə 10



Nümunə 11



Sxem 3

Forma (mürəkkəb üçhissəli)	III hissə													
	A						B			A				Koda
	a	a	b	c	a	a	c	c	a1	a	a	b1	c	
Xanə	4+4	4+4	8+8	4+4	4+4	4+4	4+6	4+6	4+4+8	4+4	4+4	8+8	4+4	12
Orkestr rəqəmi		29	30	31	32	33	34	35	36-37	38	39	40	41	42
Məqam	Şur													

“Azərbaycan” süitasının musiqi formasını detalları ilə araşdırdıqda burada muğamın formayaradıcı xüsusiyyətini ayrıca qeyd etməliyik. Klassik süita və sonata simfonik silsilə baxımından çox sadə görünən bu süitada dəstgah janrının istinad pərdələri, şöbələri və alterasiyaya məruz qalan pərdələr musiqi materialının inkişafını müəyyən edən əsas təkan prinsipinə çevrilir.

“Rəqs süitası” (1972)

İlk süitadan 5 il sonra yaranmış növbəti “Rəqs süitası” forma baxımından və obrazlar dairəsinə görə “Azərbaycan süitası”nın davamı kimi görünür. Bu süita da 3 hissəlidir və cümlə quruluşlarında kvadrat prinsipə əsasən riayət edilir. I hissənin məzəli, rəqsvari xasiyyəti həmçinin onun forma xüsusiyyətlərinə də təsir edən amillərdən biridir. I hissə ilk baxışdan təkrar xüsusiyyətli iki hissəli forma kimi görünür (Sxem 4). Amma bənzər xüsusiyyətli mövzuların ardıcılışması rəqs dairəsində növbələşən solo-ları xatırladır deyə hissənin quruluşu rondovariliyə meyl edir. Bütün hissə boyu melodik xətti müşayiət edən nağara (dəf) ritmləri bu təəssüratı artırır. Diringə ritmi üzərində cərəyan edən başlanğıc mövzu (a) mizrablı alətlər (tar, saz, ud) və qanuna həvalə edilib. “3 badam 1 qoz” ritmik formulunun maraqlı interpretasiyası olan bu mövzu başqa obraz dairəsinin müdaxiləsini mümkünsüz edir. Hissə boyu səslənən başqa mövzular da elə ilkin melodik xəttin müxtəlif variyasiyası olduğundan refren və ona heç olmasa bir qədər təzadlı olacaq epizodların ardıcılışmasını nəzərdə tutan rondo formasını müşahidə etdiyimizi iddia etmək olmur. Hissə açıq aydın 2 hissəyə bölünməsaydı və rep-riz xüsusiyyətli II bölüm olmasaydı bəlkə də variasiya formasının əlamətlərindən danışmağa əsasımız olardı. Əslində a (Nümunə 12), b (Nümunə 13) və c (Nümunə 14) kimi qeyd edilmiş mövzular intonasiya xüsusiyyətlərini saxlamaq şərti ilə ritmik variasiyalardır. Sxemdə d kimi qeyd edilən mövzu isə melodik cəhətdən heç müstəqil deyil, keçid xüsusiyyətli olaraq orkestr inkişaf üsulları ilə yaradılıb. Burada bütün hissənin şur məqamında olması forma xüsusiyyətlərinə heç bir şəkildə təsir etməyərək I hissəni xalq rəqslərinə daha yaxın edir. I hissədə mövzular arasında təzad yoxdur və hissənin sonunacan səngiməyən ritmik müşayiət vahid əhval yaradır. Bu əhvalın içində mövzu ağırlığını çiynlərinə götürmüş balaban tembri yadda qalır.

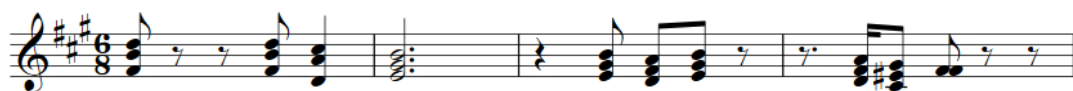
Nümunə 12 a



Nümunə 13 b



Nümunə 14 c



Nümunə 15



Sxem 4

	I hissə																	
Forma (iki hissəli <u>reprizli</u>)																		
	a	a	b	b	c	c1	c2	a	d	a	keçid	c3	c4	c5	a	a	d	koda
Xanə	4+4	4+4	4+4	4+4	8	8	8	4+4	8	4+4	6	8	8	8+1	4+4	4+4	8	6
Orkestr rəqəmi			1		2			4	5	6		7	8		9		10	
Məqam	Şur																	

Süitanın II hissəsi təzad prinsipinə əsasən mülayim və həzin olmalı idi. Bu hissə mahnıvari, həzin nəğmə, yaxud bir layla kimi səslənir. Forma baxımından iki hissəli (reprizli) olsa da bu, I hissənin forması ilə fərqlidir (Sxem 5). Burada açıq-aydın özünəməxsus kadanslar səslənsə də şur məqamı hissənin quruluş prinsiplərinə heç bir xüsusiyyət əlavə etmir. Cümlələri *aba₁b* kimi ardıcıllaşan melodik sətir kvadrat quruluşlu olsa da yorucu deyil. Bütün hissə 2 bəndlik şeir üzərində sadə nəğməyə, yaxud balasını yuxuya verməyə çalışan ananın hətta bir qədər sadələvh laylasına bənzəyir. Bütün hissəni formadan çıxmaya qoymayan ritm bu dəfə o qədər də diqqətə gəlmir.

Nümunə 16



Sxem 5

	II hissə								
Forma (iki hissəli reprizli)									
	a	b	a1	b	c	a1+c	a2	b	b(koda)
Xanə	4+4	4+4	4+4	4+4	4+6	8+4	8	4+4	4
Orkestr rəqəmi		11	12	13	14	15	16	17	18
Məqam	Şur								

“Rəqs süitəsi”nin III hissəsi başlanğıcda tütək tembri ilə yadda qalır. Amma bu, dağ başında seyredici dalgınlığa qapanmış çobanın tütək çalğısı deyil. III hissənin musiqisi qaytağı atan, tullanıb şənənərək həm də tütək çalan çobanın əhvalını ötürür. Başlanğıc mövzu D.Dadaşovun məşhur “Qocalar, ay qocalar” mahnısının melodiyasına çox bənzəyir. Amma burada mövzu daha çevik və hərəkətlidir deyə çox şən əhval yaradır. III hissənin də strukturu iki hissəli forma üzərində qurulub (Sxem 6). Amma bu

dəfə rondovarilik daha aydın duyulur və iki hissəliklə çulğalaşaraq sadə, anlaşıqlı forma cizgiləri yaradır. Refren tütək tembri ilə yadda qaldığından məhz o, reprizli hissənin başlanğıcını bəyan edir. Bu hissədə də mövzular intonasiya cəhətdən qohumdur. Rast üstündə olan a mövzusu (Nümunə 17) və şura əsaslanan b mövzusunun (Nümunə 18) sanki dialoqundan bütün hissənin məqam planı toparlanır. Xasiyyətə bir qədər fərqli olduğundan mərkəzi epizod statusu almış c elementi (Nümunə 19) elə hissənin də mərkəzində qərarlaşıb. Rəqsvariliklə bağlı meydana gələn rondovarilik artıq bəstəkarın üslub xüsusiyyəti kimi diqqəti çəkməyə başlayır. Sonuncu hissə də başdan ayağa qədər ritm üzərindədir və bu ritm yeni melodik materialın gəlişi zamanı belə səngimədiyindən formalar arasındakı mövqedə olan bu hissəni səfərbər edib parçalanmağa qoymur.

Nümunə 17 a



Nümunə 18 b



Nümunə 19 c



Sxem 6

Forma (Rondovari iki hissəli)	III hissə							
	a(refren) + a	b + b	a+a	c	a + a	b + b	d + d	koda
Xanə	8+8	8+8	8+8	8+8+8+4	8+8	8+8	8+8+8	24
Orkestr rəqəmi		19	20	21	22	23	24-25	26
Məqam	Rast- Şur							

“Bayram süitəsi” (1983)

D.Dadaşovun sayca üçüncü olan “Bayram süitəsi” artıq 1981-ci ildə bəstələnmiş 6 hissəli “Böyük Vətən müharibəsində həlak olan azərbaycanlıların xatirəsinə” ithaf edilmiş I Simfoniya 2 il keçmiş bəstələnib. II Dünya savaşında həlak olmuş həmvətənlərimizin xatirəsinə ithaf edilmiş I Simfoniya üzərində gedən yaradıcı proses bəstəkarın orkestr süitalarına da təsir etməyə bilməzdi. “Bayram süitəsi” xalq mahnı və rəqsləri janrlarından uzaqlaşmaq, obraz cəhətdən daha dolğunlaşmağa meylləri müşahidə edirik. Bununla belə bəstəkar kvadrat cümlə quruluşu və melodiyanın ritmik xətlə müşayiət edilməsi ənənəsinə sadıq qalır. Süitanın I hissəsi musiqi forması baxımından nisbətən daha mürəkkəbdir. Bu dəfə bəstəkar ideyasını sadə üçhissəli quruluş çərçivəsində reallaşdırıb (Sxem 7). I hissənin ritmik fonunu əvvəlki süitalarla müqayisə etsək biz ilk əvvəl bəstəkarın xalq ritmlərindən, nəğara müşayiəti üçün ənənəvi olan ritmik formullardan imtina etdiyini görürük (Nümunə 21). Bu ritmik müşayiət nəinki xalq ritmikası ənənələrini, həmçinin klassik musiqidə qəbul edilmiş vurğu sistemini də tamam dəyişdirir. Bəstəkar yeni, özünəməxsus vurğulama sistemi ilə orijinal fon yaradır ki, ilk xanələrdən müasir və hətta bir qədər cazvarı olması ilə yadda qalır. Bu ritm bütün hissənin oynaq əhvalına, ayrıca götürülsə milli ruhda səslənən melodiyanın xasiyyətinə müasirlik elementi daxil edir.

I hissənin ikili ekspozisiyası (bu zaman *aabb* quruluşlu melodik sətir 2 dəfə təkrarlanır) konsert janrında olduğu kimi solo alətlə orkestrin tembr təzadına xidmət edir. I hissədə balaban tembri aparıcıdır. Birinci a cümləsində məqam şur və bayatışiraz arasında tərəddüd etməyə imkan yaradırsa b cümləsinin sonluğu məqamı təsdiqləyərək bayatışirazda ayaq verir (Nümunə 20). Orta hissədə (B) təqdim edilən mövzu bitkin formaya malik olmadığından işləmə xarakterli olub sadəcə təzad yaratmaq funksiyası daşıyır (Nümunə 22). Balaban tembri ilə qayıdan repriz qısaldılmış və ikinci təkrardan azad olmuşsa da daha dinamikdir və geniş koda ilə tamamlanır.

Nümunə 20



Nümunə 21



Nümunə 22



Sxem 7

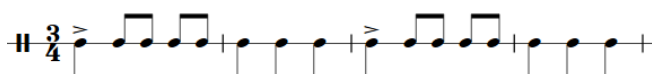
Forma	I hissə															
	A								B				A			
	a	a	b	b	a1	a1	b	b	c	c	c1	c	a1	a1	b	b(koda)
Xanə	4+4	4+4	8	8	4+4	4+4	8	8	8	8	8	8	4+4	4+4	8	8
Orkestr rəqəmi		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
Məqam	Bayatı-Şiraz															

Süitanın II hissəsi müasirlik rəmzi kimi qəbul etdiyimiz ritmik, bir qədər ori-yental hərəkətli hissədən sonra yenidən milli intonasiya mühitinə qaytarır. Ritmik fonun milli xüsusiyyəti təəssürat mexanizmlərini geri döndərir (Nümunə 24). Bu hissə süzmə elementləri ilə zəngin olan aramlı milli qadın rəqslərini xatırladır. Bu hissənin təşkilində şərti olaraq adlandırılmış parçalar əslində bir melodik əhvalın müxtəlif variantlarıdır. Təzad yaratmadan bir-birinə axıb keçən melodik xətlərin kvadrat quruluşu tabe olması qəti narahat etmir. Ümumilikdə 3 fazaya bölə biləcəyimiz formanın daxilindəki variant inkişafdan doğan melodiyları variasiyalar adlandırma bilməsək də onların variant prinsipə tabe olduğunu etiraf etməliyik. Kiçik melodik fikirlərlə bu qədər müxtəliflik yarada bilmək bəstəkarın melodist istedadından xəbər verir. II hissənin 4 xanəlik ritmik giriş və koda ilə tamamlanması formanı əhatəyə alır. Həmişə olduğu kimi balaban solosunun tanış tembri mövzunun təqdimatına cəlb edilib. Bəstəkar a və b elementlərinə (Nümunə 23) A bölməsini, c və d elementlərinə (Nümunə 25) B bölməsini, e və f elementlərinə (Nümunə 26) isə C bölməsini ayırmaqla təkrarlanmayan 3 hissəlik yaradır. Amma sonunda a elementi qayıtmaqla forma çərçivəyə düşür. Bu dəfə variant inkişaf sayəsində əmələ gələn 3 hissəlik təhlil etdiyimiz əsərlərdəki 3 hissəli forma nümunələrindən fərqlənir.

Nümunə 23



Nümunə 24



Nümunə 25



Nümunə 26



Sxem 8

		II hissə																	
Forma	A						B						CA						
	Giriş	a	a	b	a	a	c	c	c1	c1	d	d	e	f	e	f	a	a	koda
Xanə	4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4+2+2	4+4	4+4	4+6	4+1
Orkestr rəqəmi			18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	
Maqam	Şur																		

“Bayram süitəsi”nin III hissəsi final hissələrdə olduğu kimi cəldir. Milli ritmlərimizin fonunda cərəyan edən rəqs səhnəsi daha çox qaytağı ruhundadır. Nağara ritminin formanın bütün elementlərini toparlayan bağlayıcı funksiyası sonacan əhvalı dəyişməyə imkan vermir. Hissə ümumilikdə reprizli iki hissəli formadır (Sxem 9). A bölməsindəki mövzular bəstəkarın sevdiyi şəkildə kvadrat quruluşda qruplaşsa da, ikili ekspozisiyada cümlələr adətən olduğu kimi deyil, *aab* (Nümunə 27) kimi təqdim edilir. Melodik cəhətdən bu cümlələr xüsusi yaddaqlan simaya malik olmasalar da ritmik tərtibat onlara xüsusi xasiyyət aşılayır. Cədvəldə c və d kimi qeyd olunan parça sxematik şəkildə orta hissəni təmsil etsə də bu, yeni mövzular deyil. I hissədən reminissensiyanın peyda olması, 2 çərək hesabında olan mövzunun (Nümunə 20) 4 çərək hesabına qədər sürətlənməsi onun ilkin xasiyyətini tamam dəyişir. Yenidən *aab* cümlə quruluşunun təkrarına d elementi də daxil edildikdə forma repriz zonasında yenidən sual-cavab prinsipli kvadrat cümlə dəyişməsinə bərpa edərək klassik quruluşu qaydır.

Nümunə 27



Nümunə 28

I hissədən reminissensiya



Sxem 9

	III hissə														
Forma	A						BA								
	a	a	b	a	a	b	c	c	c	d	a	a	b	d1	koda
Xanə		4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4	4+4	4+4	8+8	4+4	4+4	4+4	8+4	9
Orkestr rəqəmi		34	35	36	37	38	39		40	41-42	43	44	45	46-47	
Məqam	Şur														

“Qobustan lövhələri” (2005)

D. Dadaşovun yaradıcı taleyində elə gətirib ki, bir neçə əsər üzərində iş paralel gedib. 3-cü Bayram süitasını I Simfoniyanın yazılması ilə əlaqələndirə biliriksə sırada növbəti “Qobustan lövhələri” orkestr süitasını bəstəkarın bir il sonra ərsəyə yetirdiyi 3 hissəli II Simli simfoniya ilə paralel çəkə bilərik. Arada sürən 18 illik pauza (əlbəttə, bəstəkar başqa kamera əsərləri üzərində işləyirdi) müasir zamanın tələblərinə uyğunlaşmaq, yeni yazı texnikalarını (məsələn, seriya texnikası, sonorluq və s.) öyrənməyə sərf edilmişdi. Bu səbəbdən də “Qobustan lövhələri” süitasından avantgard təmayülləri gözləmək də olardı. Nə qədər qərribə olsa da, fortepiano prelüdlərində, simfonik musiqisində yenilikləri tətbiq edən bəstəkar xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazdığı süitalarda melodiyadan və milli məqamlardan heç vaxt imtina etmədi. Orkestrin tembr xüsusiyyətlərini və ifa üsullarını dəyişməyə cəhd etmədi. Amma hər süitada əsərin dramaturji yükünü daşıyan ritm təşkilatı təkmilləşməyə və müasirləşməyə doğru gedir. Bu səbəbdən də “Qobustan lövhələri” süitasının I hissəsinin şah damarını təşkil edən ritmik formulu artıq bir not sətrində ifadə etmək mümkün deyil (Nümunə 29). Nümunədə göstərilən timpanı və nağaranın ritmik formulu da tam deyil, çünki ritmik mənzərəni təsəvvür etmək üçün bu zəngin formula bütün alətlərin partiyasında xüsusi qaydada vurğulanma ritmi də əlavə edilməlidir.

Süitanın I hissəsi cəld, ilk xanələrdən verilən qətiyyətli əhvalı sonacan saxlaya bilən, amma intonasiya cəhətdən kasad, təkrarlardan ibarət melodikaya əsaslanır. I hissənin quruluşu 2 epizodlu və refrenli rondo formasıdır ki, dramaturji cəhətdən təqdimat, kulminasiya və yekun kimi ardıcılılaşan 3 hissəliyə meyl edir (Sxem 10). Refren (a) özünəməxsus şəkildə vurğulanan çevik, amma əsasən ritmikasına görə yadda qalan mövzudur (Nümunə 30). Ona qarşı qoyulan B epizodu daha melodikdir və hissənin formasında refren qədər əhəmiyyətli yer tutur. C epizodu isə nəğməvari olub

sanki refrenin hərəkətli fakturasına qarşı qoyulur (Nümunə 32). Təhlil etdiyimiz süitalarda D.Dadaşovun monotematizm prinsipinə sadıqlığı burada artıq yeni mərhələyə daxil olur: adətən melodiyadan ritmikaya doğru gedən proses burada əksinə, ritmdən nəğməvariliyə doğru irəliləyərək hissənin yekununda tam emosional gücündə səslənir.

Nümunə 29



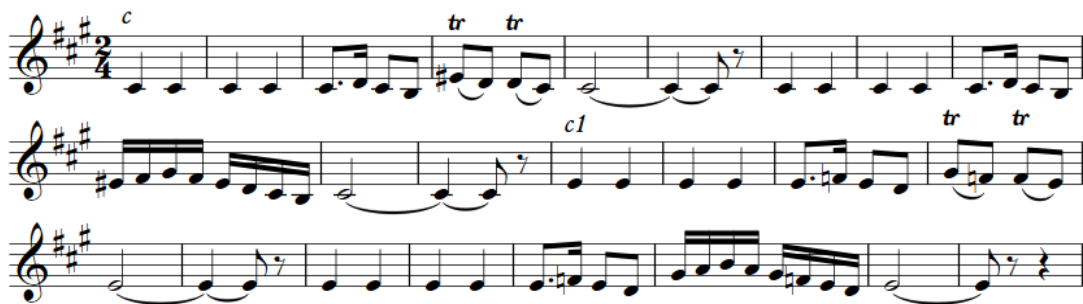
Nümunə 30



Nümunə 31



Nümunə 32



Sxem 10

	I hissə																										
Forma (rondo)	A(refren)			B				A		C		B				A		B				B				A(koda)	
	a+a	a1+a2+a	a1+a2+a3	b	b	b1	b2	a1+a2+a	a1+a2+a3	c	c	b	b	b1	b2	a1+a2+a	a1+a2+a3	b	b	b1	b	b	b	b1	b1	b	a
Xanə	4+4	4+4+4	4+4+4	4+2	4+2	8+2	8+2	4+4+4	4+4+4	6+6	6+6	4+2	4+2	8+2	8+2	4+4+4	4+4+4	4+2	4+2	4+2	4+2	4+2	4+2	8+2	8+2	4	4+4+1
Orkestr rəqəmi	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	
Məqam	Şur																										

II hissə quruluşca nisbətən sadədir (Sxem 11). Hissənin formasını şərti olaraq üçhissəli adlandırıla bilər, çünki burada variant inkişaf üsulu yeni tematizm gətirmədən mövzuları transformasiya edir. Ənənə üzrə bu hissə də asta tempdədir. Başlanğıc mövzu (a) sevimli balaban tembrində bir qədər kədərli nəğmə kimi səslənir (Nümunə 33). Cümlələr kvadrat quruluşlu olsa da burada qruplaşmalar artıq cüt-cüt deyil və A

bölməsində variant şəkildəyişmələrin 3 cümləlik bölgüyə tabe olması aydın görünür. Növbəti mövzunun (b) gəlişi intonasiya cəhətdən yenilik gətirmir (Nümunə 34). Hətta orta epizodun çərçivəsində də təzad yaratmaq üçün bəstəkar yeni intonasiya gətirmədən ilkin materialı istifadə edir. İlkin təqdimatdan sonra variant inkişafa məruz qalaraq şəkildəyişmələrdən sonra reprizdə təkrarlanan a versiyası sanki tağvari konstruksiya əmələ gətirir. Bu bəstəkarın təkrarlara üstünlük verdiyi forma xüsusiyyətlərinə yenilik gətirir.

Nümunə 33



Nümunə 34



Sxem 11

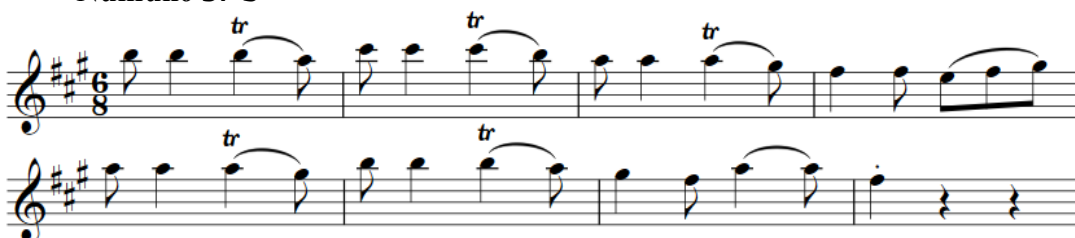
	II hissə															
Forma	A						B						A			
	a	a1	a1	a	a1	a2	b	b1	a3	a3	b1	b	a4	a3	a1	a(koda)
Xanə	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	1+4	4	4	4	2+4
Orkestr rəqəmi			1	2		3	4		5	6	7		8	9	10	11
Məqam	Şur															

III hissə rəqsvaridir və burada peyda olan rondovarilik artıq sual doğurmur (Sxem 12). 6 səkkizlik hesabı və dirinə ritmikası xalq yaddaşında qoruduğu obrazları dərhal aşkar edir. Bu hissədə rondovarilik (refren funksiyasına qədər qalxmış ilkin mövzunun hər aralıqda təkrarı) variant inkişaf prinsipi ilə o qədər qarşılıqlı əlaqədədir ki, hətta formanı rondo-variasiya kimi təyin də edə bilərik. Başlanğıc mövzu (a - refren) Bütün hissəni təşkil edəcək ritmik formulu təqdim edir (Nümunə 36). Bu mövzuya təzad olmalı b (Nümunə 37) elementi də, hətta d (Nümunə 39) elementi də eyni ritmə malik olaraq sadəcə məqamın müxtəlif şöbə funksiyalı pərdələrinə istinad etməklə fərqlənir. Məhz bu cəhət musiqiyə təzad gətirərək yeknəsəqlikdən qurtarır. Final hissədə melodik inkişafı şərti olaraq 4 fazaya ayırmaq olardı ki, bunlardan 1,2, və 4-cü faza refrenlə, 3-cü isə d elementi ilə başlamaqla formanı daha kamil struktura çatdıraraq qızıl mərkəz prinsipini reallaşdırır.

Nümunə 36 a



Nümunə 37 b



Nümunə 38 c



Nümunə 39 d



Sxem 12

Forma	III hissə															
	a	al	b	b	a	al	c	cl	d	d	b	b	a	a2	b	b
Xanə	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4
Orkestr rəqəmi																
Məqam																

Beləliklə, D.Dadaşovun xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazdığı süitaların araşdırılmasında yekun olaraq bəzi ortaqların sadalanması gərəkdir. Süita adlanmasına baxmayaraq bu əsərlər hamısı 3 hissəlidir və süitadan daha çox sonata simfonik silsilənin (cəld-yavaş-cəld) təzad prinsipinə uyğundur. Amma burada dramaturji ideyanın əsasında təzad və toqquşma faktorunun yoxluğu sonata simfonik silsilədən danışmağa imkan vermir. Bu səbəbdən də mahnıvari və ya rəqsvari janr xüsusiyyətli lövhələrin ardıcılığı süita adlanmağa daha uyğun gəlir.

Heç bir istisna olmadan bütün süitalarda cümlə quruluşları kvadrat prinsipə tabedir. Ya 4+4, ya da 8+8 bölgüsünə bu boyda sadıqlıq xalq musiqisinə sədaqət prinsipindən qaynaqlanan keyfiyyətdir.

Melodik sətirin *aaba*, *aabb*, *abab* kimi ardıcılılaşması prinsipi də xalq musiqisində oturuşmuş musiqi fikirlərinin təcəssüm formalarına uyğundur. Xalq ədəbiyyatında formalaşan şeir növlərinin sinkretik sənət vasitəsilə musiqiyə təsiri danılmazdır. Cümlə sonluqlarında təkrarların, təsdiqləmələrin forması da bütün süitalarda identikdir.

Süitalarda forma baxımından bəstəkar sadə və mürəkkəb üçhissəliyə, reprizli ikihissəliyə və rondo, variasiya formalarına üstünlük verir. Əsərlərdə təzad, açıq-aydın qarşıdurma prinsipinin olmaması daha mürəkkəb formaların yaranmasına gətirib çıxartmır. Amma bütün süitaları vahid inkişaf xətti kimi nəzərə alsaq, biz burada musiqi formasının müəyyən təkamül prosesini keçdiyini aydın görürük. Erkən dövrə aid ediləcək I süitada bəstəkar aydın konturları olan 3 hissəli formadan, bəzən orkestrin imkanını nümayiş edəcək ikili ekspozisiyadan və finalda mürəkkəb üçhissəli forma əlamətlərinə yaxınlaşan musiqi quruluşlarından istifadə edir. Bu formaların heç birində orta hissə müstəqil materiala malik olaraq Trio funksiyalarına qədər yüksəlmir. Növbəti “Rəqs süita”sında forma əlamətləri 2 hissəli (həm reprizli, həm də reprizsiz) forma və rondovarilik əlamətlərini daşıyan quruluşa keçməklə artıq mürəkkəbləşməyə başlayır. Amma bu rondovarilik forma daxilindəki sərhədləri hələ ki, dağıtmadan, bir rəqsvarilik elementi kimi ehməllə daxil olur. “Bayram süitası”nda isə 3 hissəli forma daxilində dəqiq sərhədlərin pozulması, mövzunun orkestr variantlarında səslənməklə müxtəliflik gətirilməsi, formanın giriş və koda ilə çərçivələnməsi hallarını izləyirik. Burada biz 3 və daha artıq musiqi elementinin prosesə cəlb edilməsini də mürəkkəbləşmə prosesi kimi qiymətləndiririk. “Qobustan lövhələri”ndə müşahidə etdiyimiz daha mürəkkəb quruluş elementli rondo forması, sadə 3 hissəli formaya sığışdırılmış variasiya forması və finalda bir neçə azad fazalar üzrə cərəyan edən rondo-variant formasının əmələ gəlməsi artıq forma baxımından təkmilləşmiş bəstəkar dəsti-xəttinin təzahürüdür. Artıq formalaşmış bəstəkar üslubu üçün rondo-variant forması ən rahat ifadə formalarından biri kimi görünür.

Nəzərə alsaq ki, forma baxımından təkmilləşmə prosesi yeni mövzular daxil etməklə deyil, mövcud mövzuların variant şəkildəyişmələri hesabına baş verir, bu, bəstəkarın üslub xüsusiyyətlərini aşkarlayır. Musiqi materialına yanaşma tərz, bu cür ustalıqla monotematizm prinsipini bərqərar edən D.Dadaşovu Azərbaycan bəstəkarlığı məktəbinin melodist istedadı ilə fərqlənən qoluna aid etməyə imkan verir. Süitalarda mövzular Azərbaycan məqamlarına əsaslanaraq muğam şöbələri və istinad pərdələri arasında münasibəti aydın təsəvvür etdirən modulyasiya sistemini nümayiş edir. Çünki bəstəkar xalq musiqisi ənənələrinə sadıq qalaraq bir əsər daxilində başqa tonallıqlara, yəni muğam dəstgahında icazə verilmiş yönəlmələrdən savayı yad səs zonalarına müdaxilə etmir. Burada hər şey muğam qanunları, şöbələrarası keçidlər, mümkün yönəlmə və modulyasiya variantları və kadans xüsusiyyətləri çərçivəsində baş verir.

Başqa əsərlərində sonorluq, seriya texnikası tətbiq edən bəstəkarın xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazılmış süitalarda xalq mahnı və rəqslərində olduğu kimi sadə olmağa çalışmasını orkestrə məxsus səslənmə və ifa xüsusiyyətlərini saxlamaq cəhdi kimi dəyərləndirmək olar. Bununla belə müasirlik elementi süitalara ritmik müşayiətin təkamülü şəklində daxil olur. Vahid ritm üzərində cərəyan edən inkişaf bütün süitaların əlamətdar xüsusiyyətidir. Əgər ilk süitalarda bu, xalq ritmləri əsasında olurdusa, digər süitalarda mürəkkəbləşmə, müasir caz ritmlərinə xas vurğulanma bəstəkarın fərqləndirici xüsusiyyətinə çevrilir.

D.Dadaşovun orkestr süitaları xalq çalğı alətləri üçün yazılmış kifayət qədər mürəkkəb əsərlərdəndir. Bu əsərlər bəstəkarın üslubunu, forma baxımından təkmilləşməsi və yeniliklərə açıq olmasını nümayiş etdiyi qədər də ifaçıları təkmilləşməyə vadar etməklə kamilliyə təhrik edən əsərlərdir. Süitaları bəstəkarın yaradıcı illəri ilə (I-1967, II-1972, III-1983, IV-2005) tutuşdursaq izlədiyimiz mürəkkəbləşmə prosesi həmçinin xalq çalğı alətləri orkestrinin ifaçılıq cəhətdən təkamül xəttini də əks etdirə bilər.

ƏDƏBİYYAT:

1. Abdullayeva S.A. Azərbaycan xalq çalğı alətləri (musiqişünaslıq-orqanoloji tədqiqat). B.: Adiloğlu, 2002, 454 s. URL: <http://anl.az/el/Kitab/2018/05/cd/Azf-225239.pdf>
2. Hacıbəyli Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B.: Apostrof, 2010, 154 s. <http://musbook.musigi-dunya.az/az/sideld.html>
3. Həsənova C.İ. Azərbaycan musiqisinin məqamları. B.: Elm və Təhsil, 2012, 323 s.
4. İsmayılov M.C. Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi-metodik öçerklər. B.: Elm, 1991, 120 s.
5. Quliyev O.S. Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestri. B.: İşıq, 1980, 84 s.
6. Nəcəfzadə A.İ. Azərbaycanın ilk xalq çalğı alətləri orkestri. // “Folklor və etnoqrafiya” beynəlxalq elmi jurnalı, 2018, №1-2, s. 3-8.
7. Rəhmətov Ə. Azərbaycan xalq çalğı alətləri və onların orkestrdə yeri. B.: İşıq, 1980. 106 s.
8. Şıxəliyev İ.N. Azərbaycan musiqisinin lad nəzəriyyəsi. Sumqayıt: “Zərdabi nəşriyyat poliqrafiyası” MMC, 2015, 272 s.
9. Umudov M.M. Alətsünaslıq. Musiqi təmayüllü ali və orta ixtisas məktəbləri üçün Azərbaycan xalq çalğı və simfonik orkestr alətləri üzrə dərslik. B.: Ecoprint, 2016. 146 s.
10. Zöhrabov R.F. Dadaş Dadaşov. / Bəstəkarlarımızın portreti. B.:, Gənclik, 1997, s.112-115

Rus dilində:

11. Способин И. В. Музыкальная форма. М.: Музыка, 1984, 400 с.
12. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений. Учебное пособие. 2-е изд., испр. СПб.: Лань, 2001, 496 с

Чинара Гейдарова

Старший преподаватель и диссертант АНК

**О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ В СЮИТАХ
ДАДАША ДАДАШЕВА ДЛЯ ОРКЕСТРА НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ**

Резюме: В статье исследуются сюиты композитора Дадаша Дадашева, написанные для Азербайджанского оркестра народных инструментов. Оркестровые сюиты, задействованные в анализе: «Азербайджанская сюита», «Танцевальная сюита», «Праздничная сюита», «Гобустанские сцены», охватывающие весь творческий период композитора, являются знаковыми произведениями, раскрывающие особенности композиционной техники и стиля письма. В данной статье автор, анализируя сюиты с точки зрения музыкальной формы и национальных ладов стремится раскрыть чувство формы и индивидуальное мировоззрение композитора, возникающие как последствия проявления национальных особенностей.

Ключевые слова: Дадаш Дадашев, оркестр народных инструментов, сюита, «Азербайджанская сюита», «Танцевальная сюита», «Праздничная сюита», «Гобустанские сцены»

Chinara Heydarova

Senior Lecturer and doctoral student of ANC

**ON SOME FEATURES OF THE MUSICAL FORM IN THE SUITES OF DADASH
DADASHEV FOR THE ORCHESTRA OF FOLK INSTRUMENTS**

Summary: The article examines the suites of the composer Dadash Dadashev written for the Azerbaijani Orchestra of Folk Instruments. The orchestral suites involved in the analysis: "Azerbaijan Suite", "Dance Suite", "Festive Suite", "Gobustan Scenes", covering the entire creative period of the composer, are iconic works that reveal the peculiarities of compositional technique and writing style. In this article, the author, analyzing the suites from the point of view of musical form and national modes, seeks to reveal the individual worldview of the composer, the sense of form arising as a consequence of the manifestation of national characteristics.

Keywords: Dadash Dadashev, orchestra of folk instruments, suite, "Azerbaijan suite", "Dance suite", "Festive suite", "Gobustan scenes"

Rəyçilər: AMK-nın dosenti Leyla Zalıyeva

AMK-nın dosenti, filologiya üzrə fəlsəfə doktoru Fəxrəddin Baxşəliyev

Leyla QULİYEVA

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

AMK-nın dosenti,

Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ə.Ələkbərov küç: 7

E-mail: leylaquliyeva-80@mail.ru

ŞƏHİDLƏRİMİZİN XATİRƏSİ ƏBƏDİDİR! (AZƏR RZAYEVİN “BAKİ-90” SİMFONİYASI)

***Xülasə:** Təqdim olunan məqalədə Azərbaycan xalqının, Vətənimizin ərazi bütövlüyü uğrunda mübarizədə canlarını qurban vermiş şəhidlərə həsr olunan musiqi əsərlərindən söhbət açılır. 20 Yanvar faciəsindən başlayaraq, Xocalı soyqırımı və Dağlıq Qarabağ müharibəsində şəhid olanların əbədiyyətə qovuşaraq canlarını Vətənə fəda etməsi müxtəlif bədii sənət əsərlərinin mövzusunə çevrilmişdir. Belə ki, çox sayda təsviri sənət nümunələri, ədəbi əsərlər, film və musiqi əsərləri yaradılmışdır. Burada Qanlı yanvar hadisələrini ilk olaraq öz əsərində əks etdirən bəstəkar Azər Rzayevin Bakı-90 simfoniyasının geniş təhlili verilmişdir.*

***Açar sözlər:** Azər Rzayev, Bakı-90, şəhidlər, simfoniya, 20 yanvar*

Qanlı 20 yanvar hadisələri xalqımızın yaddaşına qara hərflərlə həkk olunan hadisələrdəndir. Məlum olduğu kimi, 1990-cı il yanvar ayının 19-dan 20-nə keçən gecə Bakı şəhərində Sovet ordusu dinc əhaliyə hücum etmiş, xalqa divan tutmuşdur. Nəticədə yüzlərlə insan qətlə yetirilmiş, yaralanmış və itkin düşmüşdür. Qanlı Yanvar hadisəsindən 30 il ötdü...

20 Yanvarda təkcə Azərbaycan xalqına qarşı deyil, bütün insanlığa qarşı cinayət törədilmişdir. Bu hadisələri lentə alan C.Cabbarlı adına “Azərbaycanfilm” kinostudiyası “Salnamə” studiyasının operatorlarının qiymətli kadrları əsasında 20 Yanvar hadisələrinə həsr olunmuş filmlər çəkilib. Vahid Mustafayevin “Qanlı Yanvar” bədii filmi hadisələrin 25-ci ildönümünə həsr olunmuşdur və bu ekran əsərinin ərsəyə gətirilməsində beynəlmiləl kollektiv çalışmışdır.

Bədii ədəbiyyatda bu mövzu Bəxtiyar Vahabzadənin “Şəhidlər” və “Larisa”, Məmməd Aslanın “Ağla, qərənfil ağla”, Xəlil Rza Ulutürkün “Qanım bayrağımdadır”, Kəmalə Abıyevanın “Şəhidlər xiyabanı” lirik poemasında, Fikrət Qocanın “Şəhidlər xiyabanı” şeirində və bir sıra müxtəlif janrlı əsərlərdə öz əksini tapmışdır. Təsviri incəsənətdə Mikayıl Abdullayevin “Nakamların dəfni”, Rəsim Babayevin “Təcavüz”, Arif Hüseynovun “Qara tağlı natürmort”, Arif Ələsgərovun “20 Yanvar”, İsmayıl İsmayılovun “Haqq tərəzisi”, Oqtay Quliyevin “Matəm”, Bayram Qasımخانlının “Faciələrimiz” rəsmlərini qeyd etmək olar.

Bəstəkarlarımız da yanvar hadisələrinə həsr olunmuş müxtəlif janrlı əsərlər bəstələmişlər. Hər bir yaradıcı insan tarixi hadisələrə münasibətini yaratdığı əsərlər vasitəsi ilə çatdırmağa çalışır. Təbii olaraq Azərbaycan bəstəkarları da Qanlı Yanvar

faciəsindən yan ötə bilməzdilər. Belə ki, 1990-cı ildə bu mövzunu öz əsərində yaşamış Azərbaycan bəstəkarı Azər Rzayev olmuşdur. Daha sonra həmin ildə yazılmış Cövdət Hacıyevin kamera orkestri üçün “Şəhidlər” simfoniyası (VII simfoniya), Sevdə İbrahimovanın “Vətən şəhidlərinə” kantatası, Oqtay Kaziminin “Şəhidlər simfoniyası”, Ramiz Mustafayevin “Bu qan yerdə qalan deyil” vokal-simfonik poema və “Salatın” oratoriyası, 1991-ci ildə Hacı Xanməmmədovun “Əlimdə sazım ağlar” solist və xalq çalğı alətləri orkestri üçün poeması, 1999-cı ildə Vasif Adıgözəlovun “Qəm karvanı” oratoriyası şəhidlərə həsr olunmuş əsərlər sırasındadır. Həmçinin, Mobil Babayevin “Ağlama torpağım, ağlama” kantatası, Aydın Əzim Kərimoğlunun “Qətl günü” simfonik əsəri, Arif Mirzəyevin “Yanvar mərsiyələri”, Sərdar Fərəcovun “Matəm harayları” simfonik lövhəsi və başqa musiqi nümunələrində bəstəkarlarımız heç bir günahı olmayan dinc əhalinin divan tutulmasına, xalqımıza qarşı olan haqsızlığa qarşı çıxış edərək münasibətlərini bildirmişlər.

Bəstəkar Azər Rzayevin 20 Yanvar şəhidlərinə həsr olunmuş “Bakı-90” simfoniyasının əlyazmasında əsərin yazılma tarixi partituranın son səhifəsində qeyd olunub: 29 avqust 1990-cı il. Əsərin premyerası isə həmin ilin noyabr ayında baş tutub.

The image shows two pages of a handwritten musical score. The left page is the first page of the score, labeled 'Andante 1=66' and 'I'. It contains multiple staves for different instruments, including strings, woodwinds, brass, and percussion. The right page is the second page, labeled '80'. It continues the musical notation for the same instruments. The score is written in a clear, legible hand, with various musical symbols and notations used throughout. The bottom of the second page is signed 'Səyidə 29.8.90' and 'Sə. T. R.'.

Bu əsər bəstəkarın yaradıcılığının kamil əsərlərindən biri kimi Azərbaycan musiqi xəzinəsinə dəyərli töhfə kimi qiymətləndirilib. Qanlı yanvar hadisələrinə, şəhidlərimizə həsr olunmuş “Bakı-90” simfoniyası müəllifin yaradıcılığında böyük nailiyyət kimi qeyd olunur. Bəstəkar simfoniya haqqında “*Бакинский рабочий*” qəzetində nəşr olunmuş “*Бакы-90-напутыра трагедии и надежды*” adlı məqalədə əsərin yaranması ilə bağlı fikirləri ilə bölüşmüşdür: “Kədər hissi, günahsız insanların qurban verilməsi, idealların dağılması, işğalçı qüvvələrə olan qəzəb və nifrət o yanvar günlərində qəlbimizdə tam qarışıqlıq yaratmışdır. Şəhidlərin dəfnı günü, hökumət evinin qarşısındakı çoxmərtəbəli binanın damından baş verənləri seyr edərək, minlərlə insanın əlləri üstündə son mənzilə yola salınanlar, insan kədərinin dalğası mənə təsir etməyə bilməzdi. Daha sonra kədərə qərq olan insan axınına qoşularaq, onların gözlərində, üzlərində ifadə olunan dərin faciə, ağrı və ümitsizliyi heç zaman unutmaq olmaz. Uzun müddət özümə gələ bilmirdim. Mən hiss edirdim bizim ümumxalq faciəmiz, kədərimiz sanki mənim daxili aləmiyi, ürəyimi, bütün fikir və düşüncələrimi əhatə edərək mənə əziyyət verir. Bütün bu daxili gərginliyi mən yalnız musiqi dili ilə ifadə edə bilərdim. Qanlı yanvar gecəsi ilə bağlı düşüncələrim səslərdə, səslər isə melodiyaada əks olunmağa başladı.

Mən partiturada hadisələrin faciəli dramaturgiyasını göstərməyə çalışmışam. Simfoniyanın finalında isə xalqın əyilməz iradəsini, qara qüvvələrə qalib çıxaraq gələcəyə inamını, azad – müstəqil olacağını musiqimdə əks etdirmişəm” (9).

Əsər ilk dəfə dinləyicilər qarşısında 1990-cı il noyabr ayının 4-də Azər Rzayevin 60 illik yubiley gecəsində, M.Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında, xalq artisti, professor, gözəl dirijor-interpretator Rauf Abdullayevin rəhbərliyi ilə Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət simfonik orkestrinin ifasında səsləndirilib.

“Bakı-90” simfoniyası proqramlı əsərdir. Əsərin epiqrafı “Xalq yaşayır, gələcək nəminə zəhmətə qatlaşır” ifadəsi əsərin əsas ideyasını, inkişaf xəttini və dinamikasını əks etdirir. Simfoniyanın özəyini xalqın müdrikliyi və yaşamaq uğrunda mübarizəsi kimi fəlsəfi ideya təşkil edir.

Simfoniya iki hissəlidir, a-moll tonallığındadır. Bu iki hissə sanki xalqın həyatının iki tərəfini əks etdirir - dinc həyat sürən və dəhşətli hadisələri yaşayıb faciəvi hissləri əks etdirən xalqın obrazlarını. Əsərin musiqi dilində leytritm və leytembrdən istifadə qabarıq şəkildə hiss olunur. Bununla bəstəkar əsərin tamlığına və hissələr arasında ümumi bədii ideyanın saxlanılmasına nail olur. “Bakı-90” simfoniyasının I hissəsində A.Rzayev illər öncə yazdığı və çox dəyər verdiyi “Orqan, altı litavr və kamera orkestri üçün poema” (1970) əsərinin musiqi materialından istifadə etmişdir.

I hissə sonata formasında yazılıb və Giriş (Andante) ilə başlayır. Artıq girişin ilk akkordlarından baş verəcək hadisələri əks etdirən həyəcanlı musiqi aşağı registrdə tutqun tembr vasitəsilə təqdim olunur. Burada aram tempdə simli alətlərə tapşırılan təmkinli akkordların səslənməsi və zərb alətinin “qlissando”su hadisələrin təsvirini dinləyicilər qarşısında canlandırır. Girişdən sonra verilən əsas partiyanın musiqisi xalqın adi həyat tərzini, gündəlik ritminin ümumi portretini yaradır. Lakin burada musiqinin gərgin və dinamik verilməsi sanki gələcək hadisələrdən xəbər verən nara-

hətlığı təsvir edir. Əsas partiya (*Presto*) litavr (timpani) alətinin solosu ilə başlayır (bunu əsas partiyanın I elementi kimi qeyd etmək olar).

Nümunə №1

Presto ♩ = 192

solo

Timpani

Litavr alətinə tapşırılan mövzunun fonunda melodiya (II element) bir-birinin ardınca müxtəlif alətlər qrupunun ifasında təqdim olunur. Belə ki, mövzu (II element) simli alətlərdə başlayır, sonra nəfəs alətlərinə və kulminasiya nöqtəsində zərb alətlər qrupuna ötürülür.

Nümunə №2

Burada bəstəkar zərb alətləri qrupuna böyük əhəmiyyət vermişdir. Əsas partiyanın sonluğu yalnız zərb alətlərinə tapşırılıb və melodiyani ksilofon aləti ifa edir. Get-gedə gərginlik azalır və “*pp*”-da köməkçi partiyaya keçid baş verir.

Nümunə №3

Cam.
Xil.
t.m
g.cassa
piatti

Cam.
Xil.
t.m
g.cassa
piatti

Cam.
Xil.
t.m
g.cassa
piatti

Cam.
Xil.
t.m
g.cassa
piatti

Köməkçi partiyada (*Allegretto*) ingilis *cornosu* və tenor-saksafonun solosu obrazlar aləminin ümumidən fərdiliyə yönəlməsi kimi qəbul olunur. Bu mövzu dərin lirika və nəqlədıcılıyı ilə fərqlənir. Eyni zamanda köməkçi partiya olduqca ahəngdar və melodikdir.

Nümunə №4

Allegretto ♩ = 108

Three staves of musical notation for C.ingl (C.ingl) in 3/4 time, marked *mf* and *rit.* The first staff is marked *solo* and *mf*. The second staff features a triplet of eighth notes. The third staff ends with a *rit.* marking.

Bəstəkarın bir çox simfonik əsərlərində, adətən gərgin inkişaf edən bölməsində polifonik üsluba müraciət etməsini xüsusi qeyd etmək lazımdır. I hissənin işlənməsinin mərkəzində fuqatodan istifadə olunmuşdur. Fuqato əsas və köməkçi partiyaların mövzusu əsasında qurulub.

I hissənin repriz bölməsi əsas partiyanın üzərində qurulub. Girişin musiqi materialının təkrar olunması bu hissəni sanki çərçivəyə almış olur.

II hissə forma baxımından daha çox muğam improvizasiyalarının inkişaf prinsipinə yaxındır. Bu hissəni şərti olaraq iki bölməyə ayırmaq olar: baş verən dəhşətli hadisələr, tankların yürüşü və qəmli intonasiyalarla dolu kütləvi dəfn mərasiminin təsviri.

Klarnet (in B) alətinin solosu ilə başlanan və daha sonra fleyta alətinə ötürülən mövzu qüssəli, kədərli və daxili narahatçılığı təsvir edən melodiya əsasında qurulub.

Nümunə №5

Andante

Two staves of musical notation. The first staff is for Clarinet in Bb, marked *solo*. The second staff is for Flute, marked *mp* and *solo*. Both staves show melodic lines with slurs and dynamic markings.

Mövzunun sonrakı inkişafında sekunda intervallı ibarələrin istifadə olunması nalə, ah çəkmə, ağlama, sanki övladını itirən ananın fəryadını təsvir edir (melodiyanın yuxarıdan aşağıya istiqamətdə hərəkəti və minor tonallığında verilməsi onu “lamento” ariyasının xüsusiyyətləri ilə müqayisə etməyə imkan yaradır).

Bu hissənin musiqisində bəstəkar hətta güllələrin atılmasını təqlid edən səslənməyə nail olmuşdur. Orkestrdə əvvəlcə simli alətlərin, daha sonra tədricən nəfəs alət-

lərinin əlavə olunması ilə bas ostinatosu üzərində zərb alətlərində tankların yürüşünü təsvir edən musiqi səslənir.

Əsərin kulminasiya nöqtəsində faciəni daha da təsirli edən bir epizod - “Qurani-Kərim”in “Bəqərə” surəsindən beşinci ayənin (azanın) oxunması simfonik musiqimizdə ilk dəfə işlədilmişdir və əsərin bədii ideyasını daha da qabarıq şəkildə əks etdirir.

Nümunə №5

Canto



Al-la-hu ək-pər la-hi-la-hi hil-ləl-la-hu val-la-hu ək-pər və lil-la - hi-il həmd

Xanəndəyə tapşırılmış (İlk ifadə xalq artisti Mənsur İbrahimov, sonralar əməkdar artist Qəzənfər Abbasov və başqaları çıxış etmişlər) “Bayatı Qacar” muğamının “Zəmin xəre” şöbəsi üstündə səhnə arxasından oxunan azan, sanki minarədən səslənən azanı xatırladır.



Simfoniya I hissənin giriş bölməsinin musiqi materialı ilə bitir. Bu da təsadüfi deyildir. Bəstəkarın işıqlı gələcəyə inamını, xalqın mübarizliyini və heç bir qara qüvvələrin onun müqavimətini qıra bilməyəcəyini ifadə edir.

Müəllifin simfoniyada istifadə etdiyi rəngarəng orkestr palitrası dinləyicilərdə böyük təəssürat oyatmışdır. Sanki yanvar hadisələri göz önündə kinolent kimi canlanır. A.Rzayevin Vətənə bağlılığı, millətinə hədsiz məhəbbəti, baş verən hadisələrə vətəndaş mövqeyi böyük təsir qüvvəsinə malik olan simfoniyanın yaranmasına səbəb olmuşdur.

“Əsərin epigrafinda qeyd olunduğu kimi öz gələcəyi uğrunda mübarizə aparan xalq əbədidir. Burada fəlsəfi ideyanın əsası faciəyə qarşı hirsli müqavimətin-müdrikliyə, kədər in isə mübarizliyə yönəlməsindən ibarətdir. Təbii ki, bu ideyanın müəllif yanaşması yalnız simfonik partiturada öz əksini tapa bilər. Orkestrin ayrılıqda hər bir aləti-insanların, xalqın səsi kimi qələmə verilir” (7).

“Bakı-90” simfoniyası 30 il keçməyinə baxmayaraq öz aktuallığının itirməyib. Əsəri bu gün torpaqlarımız uğrunda, Vətən uğrunda, “Qarabağ” uğrunda şəhid oğullarımıza həsr olunmuş bir oda kimi qəbul etmək olar.

Son illər 20 yanvar faciəsi və şəhidlərə həsr olunan musiqi əsərlərinin arasında Arif Mirzəyevin “Yanvar passionları” matəm messası, Nazim Quliyevin “Şəhidlər” operası, Oqtay Rəcəbovun “Çingiz” oratoriyası, Zabitə Məmmədovanın solist, xor və orkestr üçün “Elegiya” əsəri, Tahir Əkbərin qiraətçi, solistlər, xor və orkestr üçün “Hər birimiz Mübarizik, Fəridik” balladasını qeyd edə bilərik.

Həç bir günahı olmayan xalqın dinc sakinlərinin qətlilə nəticələnən 20 yanvar hadisəsindən 30 il keçib. O dövrdə Azərbaycana qarşı aparılan təcavüzkar siyasətə dözməyən, müstəqilliyi və azadlığı uğrunda canından keçməyə hazır olan xalqımız həmin gün əyilməzliyini nümayiş etdirdi. Vaxt ötəcək lakin bu hadisə heç zaman yaddaşlardan silinməyəcək və yeni sənət əsərlərinin yaranmasına zəmin yaradacaq.

ƏDƏBİYYAT:

1. Aliyev T. 1990-cı il - Qanlı Yanvar izləri: poema. B.: Yeni Poliqrafist MMC, 2011, 151 s
2. Azəri L. Sənətdə yaşayan qan yaddaşı. // “Mədəniyyət” qəzeti. 2015, 16 yanvar.
3. Quliyeva L. Azər Rzayevin həyat və yaradıcılığı. Metodik vəsait. B.: 2016, 34 s.
4. Mükərrəmoğlu M. 20 Yanvarı yaddaşlarda yaşadan əsərlər. // “Xalq” qəzeti. 2017, 14 yanvar.
5. Təhmirazqızı S. Unutmaq olarmı sizi, şəhidlər? Qanlı Yanvar musiqi əsərlərimizdə. // “Mədəniyyət” qəzeti. 2011, 19 yanvar.
6. Fərəcova Z. Musiqi haray çəkəndə... // “Azərbaycan” qəzeti. 2019, 19 yanvar.
7. Багирова А. Баку-90 музыка памяти. // Газ. “Баку”, 11 января, 1991 г.
8. Гусейнова Н. Отражение событий 20 января 1990 года и Ходжалы в культуре и искусстве Азербайджана. // “Консерватория” журналы 2020 №1-2 (47) s. 116-127
9. Рзаев А. Баку-90-партитура трагедии и надежды. // Газ. “Бакинский рабочий” 19 января, 1996 г.

Лейла ГУЛИЕВА

Доцент АНК

Доктор философии по искусствоведению

**ВЕЧНАЯ ПАМЯТЬ ШЕХИДАМ!
СИМФОНИЯ «БАКУ-90» АЗЕРА РЗАЕВА**

Резюме: В представленной статье рассматриваются произведения, посвященные Шехидам, пожертвовавшие своими жизнями в борьбе за единство и освобождение нашей Родины. Начиная с трагедии «Кровавый январь», во время Ходжалинского геноцида и на войне в Нагорном Карабахе тысячи людей отдали свою жизнь и стали шехидами ради независимости родного Азербайджана. Образ и память о шехидах нашли своё отражение в разных областях искусства. Были созданы высокохудожественные произведения в живописи, в литературе, в кино и в музыке. В статье представлен анализ Симфонии «Баку-90» Азера Рзаева, которая является первым музыкальным произведением, посвященным шехидам 20 января.

Ключевые слова: Азер Рзаев, Баку-90, шехиды, симфония, 20 января

Leyla GULIYEVA

PhD in Art,

Associated Professor of ANC

**ETERNAL MEMORY OF THE MARTYRS!
AZER RZAYEV'S "BAKU-90" SIMFONY**

Summary: This article refers to works dedicated of the martyred who gave the is lives for liberty of our Motherland. During the tragedy of "Bloody January", the Khojaly genocide and the war in Nagorno-Karabakh, thousands of people gave their lives and became martyrs for the independence of native Azerbaijan. Memories of our martyred and soldiers influence of many kinds of arts. In this way a lot of remarkable poems, paintings, movies and music works were created. In the article analyzed symphony "Baku-90" writer by Azer Rzaev is the first musical composition devoted to martyres of 20 January.

Keywords: Azer Rzaev, "Baku-90", martyr, symphony, 20 January

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Akif Quliyev
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Cəmilə Mirzəyeva

Təranə YUSİFOVA

AMK-nın dosenti

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

Ünvan: Yasamal r. Ə.Ələkbərov küç. 7

E-mail: yusifovatarana2@gmail.com**OQTAY KAZİMİNİN “FİTNƏ” PYESİNƏ MUSIQISI**

Xülasə: Məqalədə Oqtay Kaziminin teatr tamaşalarına bəstələdiyi musiqisinə nəzər yetirilir və bilavasitə A.Şaiqin “Fitnə” pyesinə yazılmış musiqi nömrələri təhlil olunur. Bəstəkar bu tamaşada instrumental nömrələrlə yanaşı, vokal musiqiyə geniş yer ayırır. O.Kazimi əsərdə baş verən hadisələri ən münasib ifadə vasitələri ilə göz önündə canlandırır. Məqalədə bəstəkarın teatr tamaşalarına musiqisinin təsviredici elementlərlə zənginliyi vurğulanır və yaradıcılığının bu sahədə üslub xüsusiyyətləri araşdırılır.

Açar sözlər: Oqtay Kazimi, teatr, musiqi, melodiya, pyes, təsvirilik, məqam

O.Kaziminin çoxşaxəli və zəngin yaradıcılığında məhsuldar işlədiyi sahələrdən biri də musiqili-səhnə əsərləridir. O, 4 opera, 10 operetta (bunlardan dördü uşaqlar üçün nəzərdə tutulmuşdur), 1 balet bəstələmişdir. Bəstəkarın operaları bəşəri mövzuları özündə təcəssüm etdirən ədəbi mənbələr əsasında yaranmışdır.

O.Kazimi 1985-1987-ci illərdə Azərbaycanın görkəmli şairi, yazıçısı və dramaturqu Hüseyn Cavidin eyniadlı mənzum faciəsi əsasında iki hissəli “İblis” operasını (natamam, libretto müəllifi Ə.Nemətzadə), 1970-ci illərdə M.Ə.Sabirin eyniadlı əsəri əsasında “Hophopnamə” (A.A.Tufarqanlı və Dilqəmin, Çoban Əfqan və Rüfət Zəbuoğlunun şeirləri və Cənnət Səlimovanın librettosu əsasında) rok-operasını (1989-cu ildə orkestrləşdirilmişdir), 2000-ci ildə isə “Dədə Qorqud” epik-dramatik operasını yazmışdır. Lakin, təəssüf ki, bu operalardan heç biri səhnələşdirilməmişdir.

Operalardan fərqli olaraq, O. Kaziminin müxtəlif illərdə bəstələdiyi “Qızıl toy” (müəllif R.Heydər), “Danabaş kəndinin əhvalatları” (C.Məmmədquluzadənin eyniadlı povesti əsasında, libretto müəllifi C.Səlimova), “Dəli dünya” (libretto müəllifi F.Məmmədovdur) operettaları səhnə həyatı görərək, musiqili komediya kimi tamaşaya qoyulmuşdur.

O.Kazimi ömrü boyu böyük həvəslə teatr tamaşalarına (30-a yaxın) musiqi üzərində işləyib. Məlumdur ki, teatr tamaşasına musiqi bəstələmək, ən azından yazıçı və rejissor qədər əsərin mahiyyətinin, ideyasının bəstəkar tərəfindən mənimsənilməsini tələb edir. “Teatr mənəvi və estetik tərbiyənin ən güclü vasitələrindən, bədii yaradıcılığın ən mühüm sahələrindən biridir. Sintetik xarakterli bu sənət növündə musiqi məzmun baxımından çox dəyərli rol daşıyır” [1, s. 117]. Tamaşanın uğurlu alınmasında musiqinin rolu əvəzsizdir. Hadisələrin gedişatında bəzən təəccüb, heyrət, qorxu, bəzən isə güc, qüvvət, şənlik, uğur, sevinc kimi hisslərin musiqi vasitəsilə daha qabarıq əks etdirilməsi tamaşanın səhnə uğurunu artırır və tamaşaçını özünü əsərin

reallığında hiss etməyə vadar edir. Bu baxımdan O.Kazımı hər bir pyesin ruhunu tutmağa nail olub və bəstəkarın teatr tamaşalarına bəstələdiyi musiqi də ayrıca bir tədqiqat obyektini kimi gündəmə gələ bilər.

O.Kazımının teatr musiqisi mahnıları qədər güclü emosional təsir qüvvəsinə malik olmaqla dinləyicilərin qəlbinə yol tapa bilmişdir. Bildiyimiz kimi, teatr tamaşalarına, kinofilmlərə yazılan musiqi daha çox gözəl melodiylarla məşhurlaşır. Burada təqdim olunan qəhrəmanların ifa etdikləri mahnılar, romanslar sonradan müğənnilərin repertuarında əbədi həyat qazanır. Bu mənada T.Quliyevin kinofilmlərə yazdığı musiqi ilə O.Kazımının teatr musiqisi arasında müəyyən paralellər çəkmək mümkündür. Mahnı janrının peşəkarlarından biri sayılan O.Kazımının teatr musiqisi də məhz bu keyfiyyətlərə malik olması ilə fərqlənir. Onun müxtəlif məzmunlu əsərlərə bəstələdiyi musiqi bədii süjet xətti, obrazlar aləmi ilə üzvi vəhdət təşkil edərək tamaşaçıların yaddaşına hopmağa və onların dilində sevilən zümzüməyə çevrilməyə qadirdir.

Oqtay Kazımı bir sıra yaddaqalan teatr tamaşalarına musiqinin müəllifidir: “Yatmış gözəl və yeddi qardaş” (A.S.Puşkinin poeması əsasında 1974-cü ildə yazılmışdır, quruluşçu rejissor M.Kazımov), “Qılınc və qələm” (M.S.Ordubadinin romanı əsasında, 1976-cı il), “Ümid” (M.İbrahimovun əsəri əsasında, 1976-cı il, quruluşçu rejissor T.Kazımov), “Müsyö Jordan və Dərviş Məstəli şah” (M.F.Axundovun eyniadlı əsəri əsasında, 1978-ci il), “Cehizsiz qız” (A.Ostrovskinin əsəri əsasında, 1979-cu il, quruluşçu rejissor Ə.Şərifov), “Büllur sarayda” (İ.Əfəndiyevin əsəri əsasında, 1983-cü il, quruluşçu rejissor A.Kazımov), “Çahargah fantaziyası” (K.Kərimovun əsəri əsasında, 1984-cü il, quruluşçu rejissor A.Kazımov), “Cavan qadın üçün bir kişi” (M.İbrahimbəyovun əsəri əsasında, 1984-cü ildə Rus Dram Teatrı üçün yazılmışdır, quruluşçu rejissor K.Adamov), eləcə də “Ümid”, “Qızıl toy”, “Sınaq”, “Tamahkar”, “Fitnə”, “Ədirnə Fəthi”, “Köpəklər”, “Damokl qılıncı” və daha onlarca teatr tamaşalarına musiqini xatırlaya bilərik.

O.Kazımının teatr tamaşalarına yazdığı musiqi qəhrəmanların xarakterik cəhətlərini, obrazlı-emosional aləmini, mənəvi dünyasını özündə əks etdirməklə yanaşı, həm də əsərin ümumi gedişatında emosional və psixoloji effekt yaratmağa nail olur. Teatr tamaşası zamanı səslənən musiqi parçaları öz-özlüyündə vahid bir tonal mərkəzə tabedir. Bu musiqini müstəqil şəkildə dinlədikdə belə səhnədə gedən hadisələrin, təqdim olunan obrazların xarakterindən məlumat almaq mümkündür. Bəstəkarın musiqisinə xas olan teatrallıq, vizual effektlərin böyük ustalıqla istifadəsi onu bədii süjet xəttindən ayrılmaz edir. Beləliklə, bədii məzmunla musiqinin daha bir mükəmməl vəhdəti O.Kazımının teatr tamaşalarına yazılmış musiqisində özünü göstərir.

Ümumiyyətlə, bəstəkar teatr kollektivi ilə işləməyi çox sevirdi. Bir vaxtlar onunla bu sahədə əməkdaşlıq etmiş görkəmli teatr rejissoru, respublikanın xalq artisti C.Səlimova O.Kazımının işinə professional münasibətini yüksək dəyərləndirərək demişdir: “Oqtay Kazımının mahnılarını əlbəttə hamı tanıyır. Lakin onun elə əsərləri var ki, neft kimi, yeraltı sərvət kimi axtarılıb tapılıb çıxarmaq, təqdim və təbliğ etmək lazımdır. Çünki bu əsərlər Azərbaycan incəsənətinin incisidir. İlk dəfə, məhz O.Kazımı Azərbaycanda rok-opera janrında əsər yazmışdır. Onun bu gün də öz tər-

vətini itirməyən “Şeyx Sənan” tamaşasına yazdığı musiqini ulu öndər Heydər Əliyev yüksək qiymətləndirirdi. Tamaşanın musiqisi olduqca gözəl və əsrarəngiz idi. Onun möhtəşəm finalı hələ də mənim qulaqlarımda səslənir. Bu tamaşa hal-hazırda gənc və olduqca istedadlı bəstəkar Firudin Allahverdinin musiqisi ilə oynanılmasına baxmayaraq, O.Kazımının melodiyalarını, duetlərini unutmayaq qeyri-mümkündür. Onunla işləmək o qədər də asan deyildi. O.Kazım musiqinin mətninə olduqca ciddi yanaşırdı. Oqtaya iki günə musiqi yazdırmaq mümkün deyildi, çünki o öz sənətinə son dərəcə ciddi yanaşırdı. O.Kazım bizim teatrı, kollektivimizi çox sevirdi, yaradıcı insan olaraq bizi dərinləndirən və həssaslıqla duyurdu” [6].

Oqtay Kazımının A.Şaiqin “Fitnə” pyesi əsasında teatr tamaşasına yazdığı musiqisi maraqlı və yaddaqalandır. Əsər 1979-cu ildə Azərbaycan Milli Dram Teatrının səhnəsində tamaşaya qoyulmuş və Beynəlxalq uşaq ilinə həsr olunmuşdur. Məmməd-kazım Kazımovun rejissorluğu ilə tamaşaya qoyulan bu əsərə O.Kazımının bəstələdiyi musiqi parlaq xarakter verir. Burada səslənən nömrələr arasında “Bəhrəmin sarayı”, “Saray rəqsi”, “Yallı”, Fitnənin oxuduğu “Bir gün”, “Oxu bülbülüm” mahnıları, Bəhrəm şahın ziddiyyətli obrazını ifadə edən “Bəhrəm tək qalır” və s. xüsusilə fərqlənir.

Onu da qeyd etməliyik ki, “Fitnə” tamaşasına daha bir bəstəkar - Əsrəf Abbasov da musiqi bəstələmişdir. A.Şaiqin pyesi Azərbaycanın böyük şairi N.Gəncəvinin “Yeddi gözəl” poemasının motivlərinə əsaslanır. Klassik ədəbiyyatdan hər birimizə tanış olan bu əsərdə baş verən hadisələr A.Şaiqin pyesində özünəməxsus şəkildə, bədii məzmunun fəlsəfi, ibrətamiz məqamlarının vurğulanması ilə təqdim olunmuşdur.

Fitnə pyesinin ilk musiqi nömrəsi olan müqəddimə səslənərkən Orta əsrlərin şah sarayı mühiti göz önündə canlanır. Cis mayəli şur məqamında yazılmış bu müqəddimədə muğam improvizasiyaları əvvəl orta, sonra isə yuxarı registrdə fleyta alətində səslənir. Orta hissədə ud alətinin ifasında səslənən Şur muğamının intonasiyaları ürəyə toxunan melodiyadır. Müqəddimə sadə üç hissəli formadadır. Ud alətinin muğam solosundan sonra bəstəkar klavirin əlyazmasında koda sözünü qeyd etmişdir. Lakin koda kimi qeyd olunan hissə müqəddimənin ilk 12 xanəsindəki mövzunun eynilə təkrarıdır. Orta hissədə ud alətində “Şur” muğamından bir parçanın ifası orkestrdə gis-cis intervalının təkrarı fonunda akkordun yuxarı səsi isə trel şəklində sekvensiya yolu ilə sekundalarla aşağı hərəkət edərək muğamı müşayiət edir və bu zaman aşağı səsdə əvvəldəki kimi, lakin bu dəfə yalnız cis səsi eyni ritmdə ostinato fonu saxlayır [Nümunə 1].

Nümunə 1



Əsərin əsas qəhrəmanlarından biri olan Bəhram şahın obrazı bir neçə istiqamətdə açılmaqla onun daxili aləminin təzadlı tərəfləri, o cümlədən gözəllik vurğunu olduğu qədər də qəzəbli, qəddar, şan-şöhrət həvəskarı kimi cəhətləri vurğulanır. Bu xarakter bir neçə musiqi nömrəsi ilə təcəssüm olunur. Şahın qəddarlığı akkord ardıcılığı, daxili iztirabları isə muğam üslubunda verilmiş sekvensiyalarla göstərilir. Qeyd etmək lazımdır ki, şahın təzadlı obrazının açılmasında daha çox rol oynayan “Bəhram tək qalır” nömrəsi hadisələrin açılmasında təkanverici rola malikdir.

“Bəhramın sarayı” adlı 2-ci nömrə - *Andante Maestoso* tempində təntənəli xarakter daşıyan musiqi d səsi üzərində oktava ostinatosu fonunda səslənir. Orkestrdə şeypur aləti vasitəsilə vurğularla zəngin melodiya şah sarayının təmtəraqlı mühitini və bu sarayda xidmət edən müxtəlif təbəqədən olan insanların obrazını yaradır. Bəstəkar III hissədə marş janrı ilə, bütün səslərin üzərində əvvəldən sona kimi vurğu işarəsini qeyd etməklə saray mühitinin parlaq, təmtəraqlı görünüşünü təsvir etməyə çalışır. Bu musiqi nümunəsi 3 hissədən ibarətdir (D-F-As). I hissənin mövzusu 9 xanədən ibarət melodik sətirdir. Oktava həcmində tremolo fonunda melodiya rast məqamında verilir. II hissədə əvvəlki mövzuya oxşar yeni variantda, yeni ritmik quruluşlu rast məqamına xas muğam çalarlı melodiya səslənir. Hər iki hissəni bir-birinə bağlayan əsas xüsusiyyət isə basdakı ostinato fonun verilməsidir. Sonuncu hissədəki marş şahın saraya gəlişinin təsvirini verir. Bu musiqi nömrəsi əsərin 21-ci nömrəsində təkrarlanır [Nümunə 2].

Nümunə 2



Tamaşanın 3-cü nömrəsi olan saray rəqsinin melodiyası milli xüsusiyyətləri özündə əks etdirərək, aşırıq musiqisi ruhundadır. Burada “Bağa girdim” xalq mahnısının intonasiyaları verilir [Nümunə 3].

Nümunə 3



Fitnə pyesində 4-cü musiqi nömrəsi iki şirin arasından tacın götürülməsi səhnəsini xarakterizə edir. Bəstəkar Bəhramla iki şir arasında mübarizənin təsvirini yaratmağa çalışır. Şirlərlə mübarizəni daha qabarıq göstərmək üçün bəstəkar ostinat fonda iki müxtəlif səs xromatik gedişlərini əvvəl aşağı, sonra yuxarı səsləndirməklə gərginliyi daha da artırır və dominant səsinin fonunda sekstalı nonakkordu verir. Şahın qalibiyyətini vurğulu dominant səsinin sonda tonikaya həlli səciyyələndirir. Litavraların solosu, polifonik gedişlər bu musiqi nömrəsinin xarakterini müəyyənləşdirir. [Nümunə 4].

Nümunə 4



Tamaşanın 5-ci nömrəsi Fitnənin monoloqudur. Şur məqamında olan bu monoloq qəm, kədər hissi oyadır və polifonik üslubda, muğam çalarları ilə zəngin olub trio üçün yazılmışdır. Fitnənin monoloqu sadə ikihissəli reprizli formadadır. Bəstəkar, muğam improvizasiyasının köməyi ilə kədərli bir təəssürat yaratmağa nail olmuşdur. Bu musiqi tamaşanın 20-ci nömrəsində də təkrarlanır [Nümunə 5].

Nümunə 5

Andante



O.Kazımi xalqın obrazını milli rəqs nümunələrindən istifadə etməklə açmağa çalışmışdır. Əsərdə 6-cı və 25-ci nömrələrdə səslənən “Yallı” rəqsləri maraqlı doğrudur. Kollektiv rəqslərdən olan “Yallı” həm də xeyrin şər üzərində qələbəsinə təcəssüm edən simvol kimi çıxış edir [Nümunə 6].

Nümunə 6

Moderato



Sonda səslənən Yallı rəqsi özündə müqəddimənin elementlərini nümayiş etdirir.

Bəstəkar zərif və iradəli, müdrik el qızı olan Fitnə obrazını fəlsəfi xarakter daşıyan monoloqda, eləcə də lirik mahnılara yaxın üslubda tərənnüm edir. Fitnənin Nizaminin sözlərinə “Bir gün” mahnısı Bəhram şah obrazının mənfi tərəflərini təsvir edir. 13 xanəli girişlə başlayan mahnıda zərb alətinin ritmi göstərilir. Sadə ikihissəli formada yazılmış mahnı qəmli, kədərli təsir oyadır. I hissənin davamı kimi səslənən II hissədə melodiya cüzi fərq nəzərə çarpır. Mayənin ostinat fonunda Segah muğamının çalarları üzərində səslənən “Hanı elə şah” mahnısı əvvəlki mahnı ilə yanaşı, Fitnənin haqsızlığa, ədalətsizliyə qarşı mübarizəsini əks etdirir.

Fitnə obrazını bəstəkar daha çox lirik, həzin və müdriklik nümayiş etdirən musiqi ilə təsvir edir. Onun ifasında səslənən mahnılar tamaşanın parlaq nömrələrindən biridir. Fitnənin ifa etdiyi “Oxu bülbulüm”, “Gözəl təbiət” mahnılarında O.Kazımının mahnı üslubuna xas olan bir sıra xüsusiyyətləri cəmləmişdir. Hər iki mahnı 2011-ci ildə “A.Şaiqin sözlərinə bəstələnmiş musiqi əsərləri” məcmuəsində [2, s.172-175; 176-180] digər bəstəkarların əsərləri ilə yanaşı dərc olunub.

“Fitnə” tamaşasına yazılan musiqi nömrələri sırasında O.Kazımının iki mahnısı özünəməxsus üslubu, dəsti-xətti ilə seçilir. “Gözəl təbiət” və “Oxu bülbul” mahnıları xarakter, məzmun və ovqat etibarilə bir-birindən fərqli olsa da, hər iki mahnı O.Kazımının folklor üslubunda yazılmış mahnıları xəttini təmsil edir.

“Gözəl təbiət” mahnısı təbiəti tərənnüm edərək şən, nikbin xarakter daşıyarsa, “Oxu bülbul” mahnısı lirik əhval-ruhiyyəlidir. Bu mahnılarda 50-60-cı illərdə mahnı janrının, xüsusilə də Q.Hüseynli, S.Rüstəmov üslubunun təsiri özünü büruzə verir. Bu mahnılar bilavasitə xalq mahnılarının melodik, məqam-intonasiya və ritmik xüsusiyyətlərini özündə ehtiva edir. Mahnıların poetik mətni ilə bağlı diqqət çəkən bir məqamı da qeyd etmək istərdik. Məlum olduğu kimi, O.Kazımi mahnı janrında daha çox öz nəslindən olan şairlərin poetik irsinə müraciət etmişdir. Abdulla Şaiqin yaradıcılığı bu baxımdan bir qədər istisnalıq təşkil edir. Bununla belə, bəstəkar şairin poeziyasından özünəməxsus şəkildə bəhrələnmişdir. “Gözəl təbiət” mahnısında poetik mətn 11 hecalı misralardan qurulur. Mahnı iki kuplet və nəqəratdan ibarətdir. Kupletlərin hər biri və nəqərat *ababa* şəklində qafiyələnir. Sonda isə əlavə kimi iki

sətir verilir. “Gözəl təbiət” mahnısı [Nümunə 8] reprizalı sadə iki hissəli formadadır. Mahnı 8 xanəlik instrumental girişlə başlanır. Şən, oynaq xarakter və səciyyəvi punktir ritm ona rəqs xüsusiyyəti verir. Bu punktir ritm bütün mahnı boyu davam edir. Qeyd etməliyik ki, müşayiətin səciyyəvi 6/8-ya gedən ritmik formulu bir sıra xalq rəqslərində təsadüf edilir [Nümunə 7].

Nümunə 7

Xalq rəqsi “Brilyant”



Xalq rəqsi “Altı nömrə”



Xalq rəqsi “Novruzu”



Xalq rəqsi “On dörd”



Kuplet 16 xanəli, 4 cümlədən ibarət kvadrat quruluşlu mürəkkəb period formasındadır. Cümlələr sekvensiyalı variant şəklində inkişaf edir: $a\ a^1\ a^2\ a^3$. Belə sekvensiya-variantlı yol ilə inkişaf xalq mahnıları üçün çox səciyyəvidir. Xalq mahnılarında olduğu kimi, cümlələrin başlanğıcı oxşar, sonluğu, kadansı fərqlidir. Kupletin melodiyası çox inkişafı olub, melizmlərlə zəngindir. Nəfis trellər, incə forşlaq və mordentlər melodiya xüsusi rəvnəq verir, sanki ona özünəməxsus şəkildə naxış vurur. Birinci və ikinci cümlələrin ikinci xanəsində, üçüncü və dördüncü cümlələrin üçüncü xanəsindəki melizmatik fiqurlar milli xüsusiyyətləri özündə əks etdirir.

Nəqərat mürəkkəb period formasında olub, dörd cümlədən ibarətdir. Burada birinci və ikinci cümlələrin ($a\ a_1$) ritmik quruluşu demək olar ki, eynidir. Nəqəratın üçüncü və dördüncü cümlələri kupletin ikinci yarısı ilə oxşardır. Melodika çox rəngarəngdir, melizmatik fiqurlar, nəfis və zərif forşlaqlarla zəngindir. Müşayiətdə ostinat ritmik fiqur yenə saxlanılır. Mahnının sonunda səkkiz xanəli koda verilir. Koda iki cümlədən ibarət, kvadrat quruluşlu sadə period formasındadır. Kodanın tematizmi mahnıya instrumental girişlə eyni olan material üzərində qurulur. Burada cümlələrin başlanğıcı eyni, kadans sonluğu fərqlidir. Melodiyada pilləvari tədrici hərəkət, enən sekvensiyalar ona plastiklik verir. Ritmik xüsusiyyətlər bilavasitə xalq musiqisindən

bəhrələnir. Bu mahnıda rəqs ritmikası üstünlük təşkil edir. Melizmatik fiqurların istifadə edilməsi isə melodiyaya bir qədər improvizə xarakteri verir. Bəstəkar xalq rəqslərinə xas olan oynaqılığı muğama məxsus melizmatik fiqurlarla (qeyd edək ki, belə fiqurlar həm də təsniflərin melodikası üçün səciyyəvidir) üzvi şəkildə qovuşdurur. Rəqsvarilik həm də muğam dəstgahlarındakı rənglərin ritmikasından irəli gəlir. Mahnının kupletinin ikinci yarısı və bütövlükdə nəqərat üçün sinkopa ritmi səciyyəvidir. Burada 6/8 ölçüdə pauzal sinkopa tətbiq edilir. Punktir ritmə mahnı boyu üstünlük verilməsi rəqs janrının xüsusiyyətləri ilə bağlıdır.

“Gözəl təbiət” mahnısının melodikası çox inkişaflıdır. Melodiyanın diapazonu undesima intervalını (kiçik oktavanın *h* notundan ikinci oktavanın *e* notuna qədər) əhatə edir. Belə geniş diapazon onu xalq mahnısından daha çox təsniflərlə yaxınlaşdırır. Mahnının melodik hərəkəti səlisdir. [Nümunə 8].

Nümunə 8

Gözəl təbiət

O.Kazımi

♩ Moderato

Pno. *f*

legato

sub. p

“Gözəl təbiət” mahnısı *d* rast məqamına əsaslanır. Vokal partiyada məqam alterasiyasız şəkildə tətbiq olunsada, müşayiətin harmonik dilində alterasiyalı səslərdən istifadə edilir. Burada rast məqamı üçün səciyyəvi olan IX pillənin yarım ton bəmləşməsi müşahidə olunur. Həmin pərdə təbii şəkildə D-dur tonallığının harmonik subdominantası ilə uzlaşır. Qeyd etməliyik ki, mahnının nəqəratı məqamın VII pilləsinə istinad edir, sonra yenə mayəyə enir. Melodiya əvvəlcə nəqəratda VIII pillə (“Vilayəti” şöbəsi) ətrafında gəzişir, bu pərdə ətrafında rəngarəng variant şəkildə gəzişmələr verilir: *a-a₁-a₂-a₃*. Beləliklə O.Kazımının bu mahnısında xalq musiqisinə xas olan melodik-intonasiya inkişafı, məqam və ritmik xüsusiyyətlər özünü büruzə verir.

A.Şaiqin “Fitnə” pyesinə yazılmış musiqidən ikinci fraqment “Oxu bülbulüm!..” mahnısıdır. Kuplet-nəqərat şəklində qurulan bu mahnı sadə iki hissəli reprizli formada. Mahnı iki kuplet və nəqəratdan ibarətdir. Lirik məzmun daşıyan bu mahnıda Şərq təbiətinin bir parçası olan bülbul vəsf edilir. Lirik xarakter həm melodiyada, həm də mahnının müşayiətində özünü büruzə verir. Əgər “Fitnə” tamaşasından “Gözəl təbiət” mahnısı şən, şux ovqatlı idisə, burada elegik əhval-ruhiyyə daha üstündür.

“Oxu bülbülüm” mahnısı 16 xanəli instrumental girişlə başlanır. Girişin tematizmi tonal sekvensiyaya əsaslanır. Mahnının birinci hissəsi (A) dörd cümləli, 16 xanəli mürəkkəb period formasındadır. Nəqərat də mürəkkəb period formasındadır, burada period genişlənməmişdir, daha iki cümlə əlavə edilmişdir. Əlavə olunan cümlələr üçüncü və dördüncü cümlələrin variantını təşkil edir. Mahnının sonunda verilən kiçik koda iki cümlədən ibarətdir, mahnı instrumental şəkildə tamamlanır.

Mahnının melodiyası həzin, səlis və axıcıdır, lirik xalq mahnılarına yaxındır. Tematik baxımdan burada “Aman kəklik” xalq mahnısına yaxınlıq duyulur. Hər iki mahnı şüştər ladına əsaslanır. Melodiya variant üsulu ilə inkişaf edir ki, bu da xalq mahnıları üçün xarakterikdir.

Lakin iki mahnını bir-birindən fərqləndirən cəhət O.Kazımının mahnısının daha böyük həcmə malik olmasıdır. Bu mahnı forma baxımından daha dəqiq qəliblənmiş, haşiyəyə salınmışdır. Hər iki mahnını tematik inkişaf baxımından müqayisə edək. A şüştərə əsaslanan mahnılar oxşar intonasiyalar üzərində qurulmuşdur. Kuplet və nəqərat hər iki mahnıda şüştərin tamamlayıcı tonuna kadans edir. Melodiyada melizmlərin, trellərin tətbiq olunması hər iki mahnı üçün səciyyəvidir. Bəstəkar mahnısında melizmlər daha zəngin şəkildə istifadə olunaraq melodiya xüsusi rəvnəq verir. “Oxu bülbülüm!..” mahnısının harmonik dili sadə olub məqamın əsas pərdələrini vurğulayır. Instrumental girişdə bəstəkar şüştərin tamamlayıcı tonunu (e) basda ostinat səsi kimi saxlayaraq onun üzərində sekunda intonasiyalarını verir [Nümunə 10]. Daha sonra məqamın digər pərdələri üzərində rəngarəng akkordlar bir-birini əvəz edir.

Nümunə 10

Oxu, Bülbülüm

O.Kazimi

Allegro Moderato

Pno *mp*

Koda iki eyni cümlənin təkrarına əsaslanır. Bu cümlələrin sonu şüştərin tamamlayıcı tonuna kadans edir. Mahnının instrumental sonluğu isə mayadə bitir, burada tonika akkordu hakimdir.

Tamaşaya yazılan bir sıra nömrələr təsviredici elementlərlə zəngindir. Bu cəhətlərin qabarıq ifadəsini bəzi fraqmentlərdə daha aydın görmək mümkündür. Belə nömrələrdən biri də “40 pilləkən musiqisi”dir [Nümunə 11].

Nümunə 11

Andante Sostenuto



Bu nömrədə bəstəkar əsərin əsas motivini təşkil edən pilləkənlərin təsvirini ostinat ritmik fon, kvartaların birləşməsi ilə verilən akkordların ardıcılılaşması, registrlərin uzaqlaşması prinsipindən istifadə vasitəsilə yaratmağa nail olur. Bu nömrə həmçinin çiyinlərində böyük bir öküzü qaldıran zərif Fitnənin pilləkənləri qalxıb-enməsindən doğan dözümlü, müdriklik, güc və iradə kimi keyfiyyətləri özündə cəmləşdirir. Beləliklə, bəstəkar təsvirçi elementlərə üstünlük verdiyi musiqi parçalarında belə insanın daxilini açan emosional-psixoloji məzmunu uzaqlaşdır.

O.Kazımının teatr tamaşalarına yazdığı musiqiyə nəzər saldıqda bəstəkarın bu sahədə böyük həvəslə işlədiyinin şahidi oluruq. Müxtəlif ədəbi mənbələr, fərqli dövrlərlə baş verən hadisələrdən ibarət süjet xətti, eləcə də cəmiyyətin müxtəlif təbəqələri ilə bağlı obrazlar aləmi O.Kazımının musiqisində dolğun təcəssümünü tapmaqla təqdim olunur. Bəstəkar müxtəlif təbiət səhnələrindən tutmuş ayrı-ayrı obrazların daxili aləminin açılmasına qədər ən müxtəlif səhnələri canlandırmaq üçün musiqinin zəngin ifadə vasitələrindən ustalıqla istifadə edərək parlaq musiqi obrazları yaratmışdır.

Beləliklə, səhnə musiqisinin səciyyəvi ifadə vasitələri, təsvirçilik elementlərinin üstünlük təşkil etməsi qəhrəmanların mənəvi aləminin açılmasına yönələn musiqi nömrələrinin yüksək emosional-psixoloji xarakterini kölgədə qoymur, əksinə bəstəkar əsərin və ya baş verən hadisələrin daxili xarakterindən irəli gələn ən münasib ifadə vasitələrindən istifadə edir.

Aparılan təhlilə əsasən belə bir nəticəyə gəlirik ki, O.Kazımının teatr tamaşalarına bəstələdiyi musiqi yaradıcılığının mühüm sahələrindən biridir. Burada diqqəti çəkən əsas məqam bəstəkarın ən müxtəlif dövrlərdə yaşayıb-yaradan dramaturqların əsərlərinə müraciət etməsidir: A.Puşkin, M.F.Axundov, C.Məmmədquluzadə, M.S.Ordubadı, C.Cabbarlı, A.Şaiq, H.Cavid, N.Hikmət, İ.Əfəndiyev, R.İbrahimbəyov, M.İbrahimbəyov, R.Heydər və b. Bu tamaşaların hər biri ayrılıqda öz obraz məzmunu, qəhrəmanların səciyyəsinə görə fərqlənsə də, O.Kazımın hər bir tamaşanın aparıcı xəttini tutaraq, süjetə uyğun orijinal musiqi bəstələmişdir. Bu musiqi qəhrəmanların daxili dünyasını, onların hiss və emosiyalarını dərinlən əks etdirir, hadisə-

lərin gedişatına nüfuz edərək tamaşaçının yaddaşında iz qoyur. A.Şaiqin “Fitnə” tamaşasından iki mahnı – “Gözəl təbiət” və “Oxu bülbülüm”, habelə K.Kərimovun “Çahargah fantaziyası” pyesinə yazılmış eyniadlı məşhur instrumental parça belə nümunələrdəndir. Bəstəkarın bir çox teatr tamaşalarına bəstələdiyi musiqisi əsasən lirik-romantik ruhdadır. Əksər tamaşalarda orkestr təsviredi funksiya daşıyır. A.Şaiqin “Fitnə” pyesinə yazdığı musiqi digər tamaşalara bəstələnmiş musiqidən seçilir. Burada instrumental nömrələrlə yanaşı, vokal musiqiyə - mahnılara geniş yer verilmişdir.

ƏDƏBİYYAT:

Rus dilində

1. Керимова Н.Г. История театральной музыки Азербайджана в XX веке (монография). Баку: Марс Принт 2008, с. 468

Notoqrafiya

2. A.Şaiqin sözlərinə bəstələnmiş musiqi əsərləri. B.: Aspoliqraf, 2011. s. 271
3. Azərbaycan xalq mahnıları /Not yazısı S.Rüstəmov; F.Əmirov; T.Quliyev; tərtib edən SSRİ xalq artisti Bülbul Məmmədov II cild. B.: Işıq, 1982. 132 s.
4. Kazimi O. A.Şaiqin “Fitnə” pyesinə yazılmış musiqi. Əlyazma (1979)

Saytoqrafiya

1. Oqtay Kazımının fərdi saytı. URL:www.oqtaykazimi.az
2. Cennet Selimova - oqtaykazimi.az URL:<https://youtu.be/AaRPrmItbEo>

Тарана ЮСИФОВА

Доцент АНК

Доктор философии по искусствоведению

МУЗЫКА ОКТАЯ КЯЗИМИ К ДРАМАТИЧЕСКОМУ СПЕКТАКЛЮ «ФИТНЭ»

Резюме: В статье представлен анализ музыки Октая Кязими к драматическому спектаклю «Фитнэ» по пьесе А.Шаига. Подчеркивается, что наряду с инструментальными номерами, особое внимание композитор в данном спектакле уделяет вокальной музыке. В статье отмечается разнообразие выразительных и изобразительных элементов музыки композитора для театральных постановок, а также стилистические особенности его музыки к драматическим спектаклям.

Ключевые слова: Октай Кязими, театр, музыка, мелодия, спектакль, описание, лад

Tarana YUSIFOVA
Associate Professor ANC,
PhD in Art

MUSIC BY OGTAY KAZIMI FOR DRAMATIC PERFORMANCE "FITNE"

Summary: *In this article the music by Ogtay Kazimi for the theatrical performance "Fitne" based on the play by A. Shaig was analyzed. In this performance, along with instrumental sets, the composer concentrates on vocal music. The article emphasizes the richness of the figurative elements of the composer's music for theatrical performances. The stylistic features of his works in this area are being studied.*

Keywords: *Ogtay Kazimi, theater, music, melody, performance, description, mode*

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Zalıyeva Leyla
professor Məmmədağa Umudov

Səbinə MƏMMƏDOVA

AMK-nın müəllimi və dissertantı

Elmi rəhbər: Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor Abbasqulu Nəcəfzadə Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ə.Ələkbərov 7E-mail: sebinememmedova177@gmail.com**KAMANÇA TƏDRİSİNDƏ METODOLOJİ PROBLEMLƏR**

Xülasə: *Kamança bədii-texniki cəhətdən daha dərinlən öyrənilməyə, araşdırılmağa və inkişaf etdirilməyə layiq Azərbaycanın milli çalğı alətidir. Telli alətlər, yəni hordofonlu qrupa aid olan kamançanı öyrənərkən müxtəlif (applikaturanın düzgün seçilməsi, transpozisiya olunan əsərlərin bəzən əlverişli tonallıqlarda olmaması, kamanın əsərin xarakterinə uyğun olaraq rəvan istifadə edilməməsi və s.) çətinliklərlə üzləşirik. Bu problemlərin tez bir müddətdə aradan qaldırılması ifaçının gələcək inkişafı üçün böyük əhəmiyyət daşıyır. Musiqi təhsilində tədrisin quruluşuna və keyfiyyətinə görə müxtəlif metodlardan istifadə olunur. Məqalənin əsas məqsədi Azərbaycanda kamançanın tədris edən müəllimlərin dərş prosesində üstünlük verdiyi metodlar və üsullardan effektiv istifadə formalarını aşkara çıxarmaqdır. Buna görə də apardığımız tədqiqat müəllimlərə kamança tədrisindəki mövqe keçidlərini dəyərləndirmək və tələbələrinə düzgün istiqamət vermək baxımından əhəmiyyətlidir.*

Açar sözlər: *Kamança, musiqi təhsili, metod, ustad-şagird, tədris*

Sənətsünaslığın maraqlı və daim aktual məsələləri arasında müasir tədrisdə ortaya çıxan mühüm problemlər də xüsusi yer tutur. XXI əsrin ikinci onilliyinin başa çatmaqda olduğu bir zamanda kamança ifaçılığı tədrisindəki problemlərin araşdırılması olduqca aktualdır. Bu baxımdan milli çalğı aləti kamança ifaçılığında dünya bəstəkarlarının əsərlərinə müraciət edilməsi və bu istiqamətdə aparılan yaradıcılıq axtarışlarının yolunun izlənilməsi kimi xüsusiyyətlər təqdim edilən məqalənin aktuallığını qismən təmin etmiş olur.

Musiqi təhsili – musiqi davranışlarına yiyələnmək və bu davranışları tədrisən inkişaf etdirmək üçün proqramlaşdırılmış metodik bir prosesdir. Bu gün musiqi sahəsində aparılan tədqiqatları digər sahələrlə müqayisə etdikdə müəyyən çatışmazlıqların olduğunu görürük. Milli çalğı alətlərimizin hazırlanması, texniki imkanlarının artırılması və tədrisi ilə bağlı aparılan tədqiqatlar son illərdə müəyyən dərəcədə artmaqdadır. Bu çərçivədə bir sıra çalğı alətinin müəyyən dəyişikliyə uğradığının şahidi oluruq. Həmin musiqi alətləri arasında kamançanın keçdiyi təkamül çox təqdirəlayiqdir. Tarixi zəmində bu proses araşdırıldıqda kamançanın keçirmiş olduğu dəyişikliklərə baxmayaraq alətin solo və kollektiv çıxışlarda varlığını sübut etdiyi məlum olmuşdur. Azərbaycanın milli çalğı aləti olan kamançanın əsrlərdən bu günə qədər gəlməsi həm istehsalında, həm də ifaçılıq sənətində inkişaf etməsi ilə əlaqədardır.

Kamança tədrisinin əsas vəzifəsi bədii və musiqi ifaçılıq sənətinə malik olan yüksək ixtisaslı kadrların hazırlanmasıdır. Bu kadrlar konsert ifaçıları, orkestr solistləri, kamança ixtisası müəllimlər kimi sərbəst professional fəaliyyətində lazımdır. Öyrənmə üsulu, tədrisin quruluşu, necə tətbiq olunması və onun effektivliyi uzun illərdir aparılan bir çox tədqiqatların başlanğıc nöqtəsidir. Tədrisin səmərəliliyi və daimi olması üçün cəmləşdirilmiş araşdırmalar öyrənmə səviyyəsini artırmaq məqsədi daşıdığından bir sıra nəzəriyyə, metod, texnika və materiallar inkişaf etmişdir.

XX əsrin 20-ci illərində kamança tədrisinin geniş yayılmaması, metodik vəsaitlərin çatışmazlığından Azərbaycan musiqisində bu alətin inkişafına öz təsirini göstərirdi. Hər hansı bir çalğı aləti üçün metodik vəsaitin hazırlanması əlbəttə ki, həmin alətin öyrənilməsinə sürətləndirəcəkdi. Məhz belə bir zərurəti nəzərə alan Üzeyir bəy Hacıbəyli (1885-1948) bu vacib vəzifəni Cəvahir Həsənovaya (1915-1985) tapşırır. Musiqi məktəbləri üçün nəzərdə tutulmuş bu dərslik [2] vasitəsilə şagirdlər ən ibtidai mövzulardan başlamış mürəkkəb materialları çalmağa hazırlanırdılar. Bu vəsait müəllimlərin müvafiq materiallar seçməsində müəyyən çətinlikləri aradan qaldırdı. Cəvahir Həsənovanın “Kamança məktəbi” (1940) dərsliyindən sonra nəşr olunan Ramiz Mirişli (1970) [7], R.Rəcəbova, O.İmanova (2005) [3], R.İmanov, O.İmanova, R.Rəcəbova və D.Quliyevin (2013) [5] və başqalarının nəşr etdirdikləri “Kamança məktəbi” dərslikləri bu alətin tədrisinin inkişafı üçün atılmış mühüm addımlardan biri idi. Adlarını qeyd etdiyimiz dərsliklərin bir-birindən fərqləndirən özünəməxsus cəhətləri olmasına baxmayaraq əsas forma kimi Cəvahir xanımın dərsliyi əsas sütun rolunu oynamışdır. Dərsliklərin arasında bənzər cəhət odur ki, hər bir dərsliyin əsas məqsədi ibtidai kamança tədrisinin ən başlıca vəzifələrini yerinə yetirmək, barmaqların düzgün qoyulması, kamanın hərəkətləri ilə əlaqələndirilməsi və çalğı vərdişlərinin mənimsənilməsidir. Cəvahir xanım və ondan sonra nəşr edilən digər müəlliflərin dərsliklərində bunlar nəzərə alınmışdır. Bu gün də yaranan yeni dərsliklərin mayası məhz həmin kitabdan götürülüb.

Milli Azərbaycan musiqisində tədris müasir ustad-şagird ənənəsinə əsaslanaraq aparılır. Ustad (müəllim) tərəfindən şagirdə ötürülən bilik, təcrübə, ifaçılıq qabiliyyəti əzbərləmə və möhkəmləndirmə yolu ilə öyrədilir. Bu metoda əsasən ustad öyrətdiklərini səbrlə təkrar etməli, şagird isə söylənilənləri diqqətlə dinləməli və hafizəsinə həkk etməlidir. Ustad-şagird metodu müasir ifaçılıqda da istifadə olunur.

Qədim zamanlarda öyrədilənlərin yaddaşda saxlanmadığı və ya dəyişildiyi üçün informasiyanın hər hansı bir işarətlə xatırlanması, nəhayət, not sistemindən istifadə etməyə gətirib çıxarmışdır. Qərbdə musiqi təhsili intizamını nəzərə alaraq, ustad-şagird münasibətlərinin bu gün dünyanın mükəmməl qurulmuş musiqi mədəniyyətlərində hələ də mövcud olduğunu görə bilərik. Bir rəhbər, bələdçi, bilgi ötürücüsü kimi müəllim təhsil və təlimdə təsirli ola biləcək ən vacib şəxsdir. Müəllimin qarşısında duran mühüm vəzifə - tələbədə ifa etdiyi əsərin ideya-bədii mənasını düzgün, dolğun şəkildə açmağı öyrətmək və musiqi ifaçılıq vasitələri ilə dinləyicilərə çatdırmaqdır. Buna görə də kamança ixtisası kursunun əsas məqsədi, əsasən elə istiqamətdə aparıl-

malıdır ki, tələbədə öyrəndiyi əsərləri məzmunu, formasını, ifa üslubunu düzgün anlamaq və bədii cəhətdən onu dolğun təcəssüm etdirmək vərdisləri yaranmış olsun.

Kamança ifa edəcək şəxs bəzi əsas keyfiyyətlərə sahib olmalıdır. Bunları musiqi, fiziki və mənəvi keyfiyyətlər kimi qruplaşdırı bilərik.

1. Musiqi keyfiyyətlərinə musiqini eşitmə qabiliyyət, ritm hissi, musiqi əsəri ifası zamanı yaradıcılıq;

2. Fiziki xüsusiyyətlərə möhkəm bədən quruluşu, əl və barmaq quruluşu və iki qol arasında koordinasiya və reflekslər;

3. Mənəvi keyfiyyətlərə zəka, diqqət, musiqi yaddaşı, qavrayış, səbir və kamança ifa etmək istəyi aiddir.

Dərs tədris prosesində əsas forma olub müəllimin dərsə hazırlığı və dərsi təşkil etmə bacarığından asılıdır. Məlumdur ki, musiqi təhsili məktəblərində ixtisas (not və muğam) fənləri fərdi şəkildə tədris olunur. Müəllim şagirdin səviyyəsinə uyğun olaraq mövcud olan bütün metod və üsullardan istifadə edərək ən nümunəvi tədris sistemini yaratmalıdır. Şagirdin çalğı bacarığına yiyələnməsi müəllimin seçdiyi repertuarla dərsin gedişində tətbiq etdiyi metodiki iş üsulu arasındakı əlaqənin təşkilindən asılıdır. Belə ki, dərstdə müəllim istifadə olunan repertuarın populyarlığına, professionallığına (ifaçılıq baxımından) tələbənin bədii və texniki imkanlarının tələbatına, istəyinə xüsusi yanaşmalı və onlara sərbəstlik verməlidir.

Kamança alətinin mükəmməl tədrisi üçün tətbiq olunan əsas texniki üsullar aşağıdakılardır:

1. Alətin ifası zamanı düzgün bir duruş, əl, qol və barmaqların istifadəsində düzgün mövqe

2. Alətdən keyfiyyətli və özünəməxsus səs tonu və təmiz intonasiyanın alınması

Yuxarıda qeyd edilən metodiki üsulların düzgün mənimsənilməsi şagirdin bədii və texniki ifaçılıq bacarığının inkişafında əsas mərhələlərdən biri hesab edilə bilər. Dərs prosesində öyrədilən əsərin bədii-ideya məzmununun açılması, aydın intonasiyalı və ifadəli səsləndirilməsi məqsədilə vurğu, metr, ölçü, dinamika, temp və s musiqi ifadə vasitələrinin tələbəyə izah edilməsi lazımdır. Bundan başqa həm şagirdə çalğı alətinə maraq oyatmaq məqsədilə həm də ifa etdiyi əsəri düzgün səslənməsini anlaması üçün əvvəlcə müəllimin nümunələrini öz ifasında çalıb göstərməsi tövsiyə olunur.

Xalq çalğı alətləri – tar, kamança, qanun və balaban üzrə təhsil alan tələbələrin ixtisas fənni üzrə ilk dövrlərdəki müvəffəqiyyəti mühüm əhəmiyyət daşıyır. Bu hal tələbənin gələcək tədrisinə, yəni, musiqi sənətinə neçə yiyələnməyinə və inkişaf edəcəyini təyin edir. Əlbəttə, qeyd olunduğu kimi tar, kamança, qanun və balaban ifaçılığının öyrədilməsində ilkin mərhələ, ilk başlanğıc daha ciddi və məsuliyyətlidir. Çünki, sonrakı mərhələlərdə əldə edilən keyfiyyət ondan çox asılıdır. Müəllimlər uşaq və orta musiqi məktəblərində təhsil alan tar, kamança, qanun və balaban ixtisası üzrə oxuyan şagird və tələbələrin alətlərini düzgün formada tutmalarına, hər iki əlin birlikdə ifa zamanındakı uyğunluğuna, musiqi duyumuna, ritmə və sairə kimi xüsusiyyətlərə daim nəzarət etməlidirlər. Bu keyfiyyətlərə nəzarət olmasa kamil ifaçı ye-

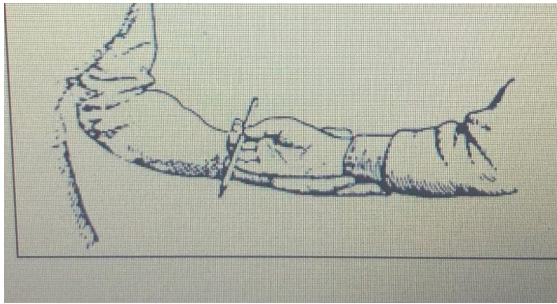
tişdirmək mümkün deyil. Ona görə də, müəllim dərs prosesinin ilkin dövrlərində daha ciddi və diqqətli olmalıdır.

Peşəkar müəllim tədris prosesində öz metodundan əlavə, musiqi tərbiyəsində təcrübəli müəllimlərin də metodik üsullarından istifadə etməlidir. Bu mənada ilk növbədə hər bir şagirdin fərdi xüsusiyyətləri, musiqi duyumu, çalğı imkanları dərəcə münasibəti nəzərə alınmalıdır. Əlbəttə ki, təcrübəli müəllim tədris zamanı şagirdin anatom-fizioloji durumunu, barmaqların, biləyin, çiyinlərin sağlamlığını, xəstəlik keçirdiyi dövrdə aldığı zədələri, zehni və psixoloji xüsusiyyətlərini nəzərə almalıdır. Bütün bunlar şagirdin musiqi qabiliyyəti və çalğı imkanının inkişafına təsir edən amillərdir. Kamança ifaçılığına başlama yaşı da çox mühüm bir amildir. Tədrisə nə qədər erkən yaşlarda başlanarsa problemlərlə qarşılaşma dərəcəsini azaldılmış olarıq. Əgər kamança ifa etməyə kiçik yaşdan başlansa, beyinlə əlaqəli olan əzələ və sinirlərə eyni zamanda rəhbərlik etmək bir o qədər təsirli olar. Çalğı alətində fərqli mövqe keçidləri, yayı müxtəlif şəkillərdə istiqamətləndirmək, keyfiyyətli səs əldə etmək demək olar ki, vərdiş halına gəlir. Kamança pərdəsiz alət olduğu üçün düzgün notları səsləndirmək uzun və çox çətin bir prosesdir. Şagird düzgün səsi əldə etmək üçün notları ağır və uzadaraq, vibrasiyasız, boş simlərin köməkliyi ilə səsləndirməlidir.

Kamança əksərən oturaq ifa olunan milli musiqi alətimizdir. Müasir dövrdə alətin şişinin uzunluğu artırılaraq ayaq üstə də ifası mümkünləşdirilmişdir. Aləti istər ayaq üstə istər də oturaraq ifa olunanda bədən quruluşu təbii, balanslı və rahat olmalıdır. Bundan başqa professional kamança ifaçısında axtarılan xüsusiyyətlər əl quruluşundan asılıdır. Kamança ifa etmək üçün əllər geniş və elastik biləyi və çevik barmaqları olmalıdır. Barmaq uclarında yastıqların ölçüsü vacib şərtədir, kiçik barmağınız üzük barmağınızın ikinci barmaq sümüyündən qısa olmamalıdır. Bundan başqa dərsin təşkilində şagirdin fizioloji durumuna, cinsinə və yaş xüsusiyyətinə uyğun çalğı alətinin seçilməsi də əhəmiyyətlidir. Alətin düzgün seçilməsi şagirdin çalğı imkanının inkişafına təsir edən əsas vasitə olub müəllimin diqqətindən yayınmamalıdır. Bunlar nəzərə alınmadıqda şagird gələcəkdə musiqi əsərlərinin ifası zamanı çətinliklərlə qarşılaşmalı olacaqdır. Məsələn arıq bir tələbəyə çanağı böyük kamança aldıqda tələbə əsəri ifa edən zaman simdən simə keçid zamanı əlləri tez yorulucaqdır. Bundan savayı əlləri balaca, boyu qısa tələbəyə gövdəsi uzun və qalın alət seçmək də düzgün hal deyildir. Çünki tələbənin əli qısa və balaca olduğu üçün qalın gövdəli alətdə pozisiyaları rahat ifa edə bilməyəcək və nəticədə əl əzələlərinə ağırlıq düşərək ağrımaya səbəb olacaqdır. Kamança tədrisi zamanı şagirdə alətə baxım və qoruma qaydaları izah edilməli, öyrənilmiş bilik və bacarıqlar daim tətbiq edilərək vərdiş halına gətirilməlidir.

Kamança və yayın səmərəli, təsirli və davamlı istifadəsi onların düzgün və təmiz saxlanılıb qorunması ilə qəti şəkildə bağlıdır. Hər alət kimi, kamança havadan, istidən, nəmdən, günəşdən, tozdan, kirdən və s. təsirlənir. Bu təsirin istiqaməti və dərəcəsi quruluşuna, istifadəçisinə, yerinə və vaxtına görə dəyişir. Hər şeydən əvvəl kamançanın yaxşı qorunması üçün alətin ölçüsünə uyğun qalın və möhkəm bir qutu lazımdır. Əvvəla alət orta temperaturu olan otaqda saxlanmalıdır. Soyuq və isti əşyalar-

dan, günəşdən və tozdan qorunmalıdır. Hava şəraitinin qəfil dəyişməsi və nəmli mühit olması halında təmiz bir parça ilə bükülməlidir. Hər məşqdən sonra alətdəki toz, kir və tər ola biləcək yerlər gövdə, simlər, kəllə və yay yumşaq və quru bir parça ilə silinməlidir. Bundan başqa kamançanı təzə yuyulmuş əllərlə ifa etməyə başlamaq lazımdır. Kamança alətini ifa edən zaman dırnaqların qısa olması xüsusilə vacibdir. Bildiyimiz kimi sol əl barmaqlarımızın yastıq hissəsini alətin gövdə hissəsinə yerləşdirdiyimiz zaman müxtəlif notları səsləndirə bilirik. Uzun dırnaqlar olduqda isə həm notları təmiz ifa etmək mümkün olmur, həm də barmaqları dairəvi şəkildə qoya bilmirik deyə bu da düzgün ifa etmək qaydalarına ziddir. Bundan əlavə dırnaqlarla ifa alətin qol hissəsində cızılmaların olmasına səbəb olur və aləti zədələnməsinə gətirib çıxarır.



Şəkil 1. Qələmlə kaman məşğələsi [12]

ehtiyaclarına və tədrisin məqsədinə uyğun müasir təlim və işləmələrdən də istifadə edə bilər. Müəllim, tələbə, tədris planı, tədris prosesi kamança təhsilində istifadə olunan metodlara təsir edəcək əsas amillərdəndir.

Çalğı metodları müəyyən məqsəd və ehtiyacları cavab vermək məqsədilə hazırlanır. Kamança çalğı alətinin icra texnikasını inkişaf etdirmək üçün tələb olunan əsas metodlar sağ və sol əlin inkişafı üçün nəzərdə tutulur. Son olaraq bu texniki məşğələlər hər iki əlin funksiyasını müəyyənləşdirmək, onların birlikdə musiqi duyumu vasitəsi ilə uyğunlaşdırılması və mütənasib hərəkət edə bilməsi, nəhayət, bir-birini tamamlaması məqsədini daşıyır. İlk öncə onu qeyd etmək ki, tar, qanun, saz və s. alətlərdən fərqli olaraq kamança pərdəsiz ifa olunduğu üçün onların öyrənilməsi digərlərinə nisbətən daha çətindir. Bundan başqa məqbul bir səs keyfiyyəti və yaxşı intonasiya əldə etmək üçün barmaqların sıxılması, əl darağının düzgün formada olması yayın mövqeyini istiqamətləndirmək əsas amillərdir. Lakin aləti yeni öyrənməyə başlayan şəxslər üçün yuxarıda sadalanan prosesləri düzgün etmək çox çətindir. Aləti yeni başlayanlarda bədənsəl yorğunluq daha çox hiss olunur. Şagirdlərin böyük əksəriyyəti ifa zamanı əl və barmaq ağrılarından əziyyət çəkirlər. Bu ağrıların olması o deməkdir ki, şagird aləti düzgün tutmur və bu da onun ifa zamanı müxtəlif problemlərlə üzləşməsinə gətirib çıxarır. Çiyinlərin və əzələlərin lazımsız gərginliyini aradan qaldırmaq, şagirdin sərbəst çalğı vərdisinə yiyələnməsinə nail olmaq, onun gələcəkdə bədii və texniki çalğı imkanlarını inkişaf etdirmək, aparılan əsas tədris

Kamança təhsilinin əsasını təşkil edən bacarıqlara aləti düzgün tutmaq, notları düzgün və təmiz səsləndirmək, alətin quruluş və xüsusiyyətini bilmək aiddir. Tədrisin məqsədinə və ya mövzusunə uyğun olaraq müxtəlif üsullardan birlikdə istifadə etmək məqsədəuyğundur. Məsələn, kamança dərsi tədris edən müəllim məşğələlərdən, etüdlərdən və ya repertuardakı əsərlərdən yararlanma biləcəyi kimi, tələbənin

vasitəsidir. Əzələlərin arzuolunmaz büzülməsi ton, titrəmə, mövqe dəyişikliyi və müxtəlif yay texnikasına mənfi təsir göstərir və sürəti azaldaraq barmaqların tez yorulmasına səbəb olur. Sol əllə müqayisədə sağ əllə qarşılaşan problemlər daha çox rast gəlinir. Sol əldə əsasən sol qolun, dirsəyin düzgün istiqamətləndirilməmə problemi ilə üzləşirik. Sağ əldə isə yayı düzgün tutmaq və istiqamətləndirmək, biləngin düzgün hərəkəti kimi problemlərlə rastlaşırıq. Yaylı alətlərdə hər iki əlin funksiyasını təkmilləşdirmək üçün fərqli metodlardan istifadə olunur. Şagirdin sağ əlini daha da səlis bir şəkildə kamanda yerləşdirməsi üçün sovetlər dövrünün skripkaçı pedaqoqlarının özünəməxsus metodları var idi. Onlar əvvəlcə kamanı tutmaq əvəzinə həmin məşğələləri qələm üzərində sınaırdılar və bu şəkildə öyrəndikdən sonra həqiqi kamanla məşğələyə yer verilir. Tələbə qələmi bu şəkildə bir çox pozisiyada hər hansı bir çətinlik və ya gərginlik olmadan havada saxlaya bilər. Bu məşğələni şagird əvvəlcə görərək sonra isə gözlərini yumaraq toxunma ilə hiss etməlidir. Skripka pedaqoqu T.V.Pogozheva bu məşqin önəmini belə açıqlayır: “Şagird barmaqlarının kaman üzərində yerləşdirilməsini əvvəlcə görərək qavrayır, sonra isə əzələləri ilə hiss edəcəkdir. Beləliklə, kamanı daha sonra rahatlıqla istifadə edə biləcək. Skripka üzrə mütəxəssislərin fikirlərinə görə bu metod şagirdləri asanlıqla kamana öyrətmiş və biləyin hərəkətini inkişaf etdirməyə kömək etmişdir. Biz bu metodu kamança aləti üçün də çox rahat bir şəkildə tətbiq edə bilərik. Sol əl üçün isə barmaqları alətin gövdə hissəsinə yerləşdirən zaman kamanla səsləndirmək əvəzinə *pizzicatodan* istifadə olunur. Bu metoddan notların yerini yeni öyrənən şagirdin diqqətini yalnız sol ələ verərək və sağ əlin çətinlik yaratmaması üçün istifadə edilir. Hər iki əli ayrı-ayrılıqda uğurla öyrəndikdən sonra hər iki əlin işi birləşdirilir. İllərdir qazanılan təcrübə bu metodların yeni başlayanlar üçün ən yaxşı və ən uğurlu olduğunu sübut etmişdir” [12].

Müəllim dərs zamanı şagirdə öyrədilən məşğələ və ya əsərin melodiyasının sadə olmasına, ştrix və applikaturanın məqsədyönlü tətbiqinə çalışması lazımdır. Çalğı alətində barmaqların simlər üzərində qoyulması dərs məşğələsində düzgün tətbiq olunmalıdır. İlk vaxtlardan başlayaraq pozisiya gəzişmələri zamanı əlin və barmaqların yerdəyişmə üsulu və s. xüsusiyyətlər şagirdə tədricən izah edilməlidir. Bu üsulun düzgün mənimsənilməsi şagirdin bədii və texniki ifaçılıq bacarığının inkişafında əsas mərhələlərdən biri hesab edilə bilər.

Kamança çalğı alətində mükəmməl ifaçılıq bacarığına yiyələnmək üçün əsas metodik vasitələrdən biri də applikatura sisteminin düzgün təyin edilməsidir. Əsərin müəllifi tərəfindən təyin edilməsindən asılı olmayaraq müəllim düşünülmüş applikatura sistemindən də yararlanı bilər. Applikatura təyin edən zaman alətin səs çalarları, texniki imkanları, temبری, pozisiya quruluşu ilə yanaşı melodiyanın inkişaf xəttinin nəzərə alınması əsas şərtədir. Düşünülmüş applikatura sisteminin tətbiqi musiqi əsərinin ifadəli və obrazlı səslənməsində xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Bu baxımdan müəllim şagirdin ifaçılıq məharəti, pozisiyalarda sərbəst keçidlər etmə bacarığını nəzərə almaqla bir əsər üçün müxtəlif applikatura təyin edə bilər.

Şagirdin ifaçılıq qabiliyyətinin inkişafında üzdən yaxşı not oxuma bacarığının da əhəmiyyətli rolu vardır. İfaçının müxtəlif musiqi əsərlərini müstəqil surətdə təhlil

etməklə çalması, notu üzündən oxuma qabiliyyətinin inkişafında əhəmiyyətli vasitələrdən biridir. Məlumdur ki, üzdən rahat not oxuma bacarığı ifaçının musiqi qabiliyyəti, not savadı və ardıcıl praktik fəaliyyəti ilə bağlıdır. Bu məqsədlə məktəbdə müəllim məqsədyönlü məşğələlər tətbiq etməli və bunu ardıcıl şəkildə aparmalıdır. Musiqi məktəblərində əsərləri üzdən oxuma məşğələləri əsasən 3-cü sinifdən başlayaraq keçirilir. Aşağı siniflərdə şagirdlərin not bilgiləri və çalğı imkanlarının nisbətən zəif olması məşğələ aparılması zərurətini yaratmışdır. Qeyd etmək lazımdır ki, əsərləri üzündən oxuma zamanı şagirdin qabiliyyəti, musiqi duyumu ilə yanaşı musiqi yaddaşı da inkişaf edir.

Fikrimizcə, alətlə tanışlıqdan sonra hər hansı bir əsər üzərində iş müddəti 3 mərhələdən ibarət olmalıdır.

1. Birinci mərhələ başlanğıc mərhələdir. İlk növbədə tələbəyə musiqi əsəri və bəstəkarın yaradıcılığı haqqında məlumat vermək, əsərin məzmunu, forması və səciyyəvi cəhətlərini izah etmək lazımdır. Əsasən məşqlərə, etüdlərə, öyrənilən əsərlərə əsaslanaraq şagirdin ifasındakı texniki problemlərin həll edilməsinə həsr olunan hissədir.

2. Bundan sonra ikinci, yəni şərh mərhələsi başlayır. Şagirdlər öyrənilən əsərlər haqqında öz fərdi yanaşmalarını ifadə əks etdirməyi bacarmalıdır. Əsərin müəyyən bölmələr şəklində öyrənilməsi şagirdin musiqi cümlələri üzərində maraqla çalışmasına və qarşıya çıxan çətinliyin aradan qaldırılmasına gətirib çıxarır. Başqa bir sözlə desək, bu mərhələ musiqi ifadəsinin yetkinləşdiyi bir müddətdir.

3. Son mərhələ olan fortepiano müşayiətində əsərin səsləndirilməsi və konsertə hazırlıq prosesidir. Yuxarıda qeyd olunan tədris üsulları ilə yanaşı öyrənilən musiqi əsərinin fortepianonun müşayiəti ilə çalınması mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Yəni tələbə fortepiano partiyasına diqqət edib yadda saxlayır, əsərin metroritmi, tempini, dinamikasını və s ifadə vasitələrinin fortepiano ilə birlikdə çalmaqla ansambllıq bacarığına yiyələnir və əsər tam şəkildə öyrənilir. Əsərin fortepianonun müşayiəti ilə ifası şagirdin bir növ konsert çıxışları üçün hazırlıq mərhələsi olub, səhnə mədəniyyətinin inkişafında mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Belə tədris üsulları şagirdin əsəri sərbəst şəkildə yaradıcılıqla çalmasına və ifaçılıq bacarığının formalaşmasına kömək edən vasitələrdən biridir.

Cədvəl 1. Kamança tədrisinin mərhələlər üzrə inkişaf cədvəli

I MƏRHƏLƏ	II MƏRHƏLƏ	III MƏRHƏLƏ	
Şagird ilə ilkin tanışlıq (musiqi qabiliyyətinin təyin edilməsi) və ona uyğun alət seçimi	Aləti düzgün tutmaq qaydalarına yiyələnmək (sağ və sol əl ayrılıqda öyrənmək)	Sağ və sol əlin inkişafı üçün kiçik həcmli məşğələlər vermək.	
Kamança aləti haqqında məlumat (alətin yaranma	Hər iki əlin ifaçılıq funksiyasını	Əsər üzərində	1. Bəstəkar və əsər haqqında məlumat

tarixi, hissələrinin adları, məşhur kamança ifaçıları haqqında məlumatlandırmaq)	birləşdirərək birlikdə boş simlərdə ifa etməyə cəhd etmə	ümumi iş	2. Əsərin ilkin olaraq müəllimin ifasında göstərilməsi
			3. Əsərin applikatura, ştrix, nüans və ölçüsü üzərində iş
			4. Şagird tərəfindən ifa edilən zaman çətinlik çəkilən hissələrin təyini və düzgün metod seçilərək həlli qaydaları
İlkin musiqi anlayışları (kaman açarı haqqında məlumat, musiqi notlarının adları və düzgün yazılış ölçülər, terminlərin mənaları haqqında)	Sol əlin barmaqlarının alət üzərində düzgün yerləşdirilməsiylə notların səsləndirilməsi	Konsertmeysterlə iş	

Qeyd etdiyimiz kimi kamança ifaçılığını inkişaf etdirmək üçün fərqli alətlərin müxtəlif tədris üsullarından da istifadə edilməlidir. Kamança tədrisini inkişaf etdirmək üçün əsasən skripka tədris metodları və ifaçılıq texnikasına daha çox müraciət edilir. Belə maraqlı metodlardan biri də amerikalı skripka ifaçısı, pedaqoq Yehudi Menuhin (1916-1999) tərəfindən yaradılmışdır. Menuhinə görə skripka çalmazdan əvvəl tətbiq edilməsi faydalı olan əsas fiziki məşğələlər vardır [11]. Gün ərzində aləti götürməzdən əvvəl həmişə bu məşqlər tətbiq edilməlidir. O, bu məşğələləri “Six Lesson with Yehudi Menuhin” [13] kitabında izahını qeyd etmişdir. 6 dərstdən ibarət olan məşğələlərdən biri tənəffüs və ya nəfəs məşğələsi adlanır. **Nəfəs məşğələləri** - Menuhin dərsinin ilk hissəsinə daxil etdiyi tənəffüs məşqini belə izah etmişdir: “Hər hansı bir aləti ifa edən zaman çətin bir keçidlə qarşılaşdıqda, şüursuz bir şəkildə nəfəs ala bilərik. Nəfəs almağı öyrənmək üçün ən əsas şeylərdən biri, musiqi alətini çalarkən nəfəsinizi kəsmədən davamlı nəfəs ala biləcəyinizə əmin olmaqdır” [13]. Məhz buna görə Menuhin professional bir ifanı əldə etmək üçün nəfəs almaya nəzarət etmənin vacibliyini bildirirdi. Menuhinin tənəffüs məşqlərində tapdığı ən vacib məqam hərəkətin yavaş və təbii şəkildə edilə bilməsi idi. Hər dövr 45 saniyə çəkərsə və 10 dəfə edilə bilsə nəfəs nəzarətinə qovuşduğuna inanırdı. Bəs bu məşğələ necə tətbiq olunur? Yoqa pozisiyasında otururuq əmin olmalıyıq ki onurğamız dik, boynumuz və çiyinlərimiz rahat, sinəmiz düz və sərbəstdir. Oturduğumuz bu pozisiyada aldığımız və verdiyimiz nəfəsin müddətini sayaraq, müdaxilə etmədən uzatmağa çalışırıq. Sağ əlinizi burnunuzun üstünə qoyun və baş barmağınızla sağ burun dəliyinizi, orta barmağınızı ilə sol burun dəliyinizə yaxınlaşdırın. Daha sonra orta barmağınızla sağ burun dəliyinizi tutaraq baş barmağınızı sol burun dəliyinizdən çəkərək nəfəs

alırsız. Bu hərəkət bir neçə dəfə təkrarlanır və nəfəsinizdə rahatlama olduğunu hiss edəcəksiz. Hər məşğələyə başlamazdan əvvəl bu məşğələni etmək ifaçını həm rahatlaşdıracaq həm də çətin passajlar zamanı yaranan tənəffüs problemini həll edəcəkdir.

Ənənəvi kamança metodologiyası bu sənətin inkişaf etdirilməsi üçün qəbul edilmiş bir yoldur. Ən yaxşı metodu seçmək hər bir yeni başlayan kamança ifaçısı üçün atılması vacib bir addımdır. Bu metodlarda başlanğıc təşkil edən əsas bilgilərdən sonra ilkin musiqi nəzəriyyəsi, etüdlər, sağ və sol əllərin mövqeyi üçün barmaq məşğələləri və sonda nümunəvi əsərlər yer almalıdır. Konservatoriyada, ali musiqi təhsili verən digər təhsil ocaqlarında, musiqi kollecləri və məktəblərində istifadə olunan metodları seçən zaman şagird-tələbənin yaşı və təhsil müddəti mütləq şəkildə nəzərə alınmalıdır. Ümumilikdə istər kamança, istərsə də digər alətlər üçün metod və tədris vasitələri tərtib olunan zaman fənni tədris edən şagirdin qarşılaşacağı texniki problemlər nəzərə alınmalıdır. Müasir dövrdə inkişaf edən tədris metodikası və müəllimlər tərəfindən tərtib edilən geniş çeşidli vəsaitlər yeni pedaqoji fikirlər və seçimlər təklif edir. Ətraflı şəkildə yazılmış metodlar ifaçıya başlanğıc pillədən ən yüksək səviyyəyə qədər addım-addım rəhbərlik edir. İstifadə olunan metodlarda əsasən alətin diapazonunu, applikatura, yay (kaman) texnikasını inkişaf etdirmək, müəyyən pozisiyaları öyrənmək əsas məqsəd kimi qarşıya qoyulur. Məsələn, bir tel üzərində istifadə olunan müxtəlif yay hərəkətləri və yayın fərqli tellərdə istifadəsi (məsələn, *staccato*, *legato*, *detaché*) təkrarlanır və bu tətbiqlər əsasən sadədən mürəkkəbə doğru prinsipi əsaslanır. Hər hansı təhsil proqramını tamamlayan məşqlər və araşdırmalar bir sıra texniki problemləri aradan qaldırmaq üçün yazılmışdır. Texniki problemlərin öhdəsindən gəlməyə kömək edən, etüdlər repertuarın səsləndirilməsində ilkin bir məşq xüsusiyyəti daşıyır. Demək olar ki, kamança çalğı aləti üçün hazırlanmış hər bir üsul-metod, alətlərin xarakterik ifa xüsusiyyətlərini öyrətmək və repertuardakı əsərləri düzgün ifa etmək üçün hazırlanmışdır.

Azərbaycanda kamança ixtisasının tədrisi ildən-ilə inkişaf edərək geniş vüsət almış və yeni mərhələyə qədəm qoymuşdur. Musiqi təhsili sahəsində mütəxəssis olan, əvvəlki nəsillər tərəfindən hazırlanmış sistematik pedaqogika və metodika ilə tanış olan müəllimlər bu sahədə böyük biliyə sahibdirlər. Yuxarıda deyilənlərdən əlavə, müəllim özü dərs verərkən öz metodik üsulunu təkmilləşdirməklə bərabər, bu sahədə dünya pedaqogikasının müasir formalarını da öyrənməlidir. Metod və metodikanın inkişafına kömək edən yeni tədris ənənələri təbii ki, öyrətmə metodikasının təkmilləşdirmə probleminin həllində vacib xüsusiyyətdir. Müxtəlif metodlar yalnız bir məqsəd üçün hazırlana bilər. Bunlar şagirdin ifaçılıq nöqsanlarının aradan qaldırmaq və onun ifaçılıq qabiliyyətinin mükəmməlləşdirmək məqsədi ilə yazılmalıdır. Bu metodlar tələbənin təhsilin müəyyən mərhələlərində müstəqil olaraq, fərdi şəkildə faydalana biləcəyi köməkçi vasitələrdir. Nəticə olaraq bildirməliyik ki, kamança təhsili ilə bağlı daha ətraflı və eksperimental tədqiqatlara ehtiyac duyulur, çünki yalnız bundan sonra mövcud bilgilər əsasında yeni və mükəmməl təhsil modelləri yaradıla bilər. Kamança ifaçılıq sənətinin tədrisi – görkəmli kamançənlərin ifaçılıq ənənələri, musiqi təhsili sistemində kamança ifaçılığı ilə bağlı məktəblərin inkişaf etdirilməsi

məsələlərinin araşdırılması vacib problemlərdəndir. Yuxarıda qeyd edilən tövsiyələrin diqqətə çatdırılmasında məqsədimiz gənc musiqiçi müəllim kadrların pedaqoji fəaliyyətində müsbət nəticə əldə etməsinə kömək etməkdir. Bu sahədəki işlərin azlığını nəzərə alsaq, hər bir araşdırma və müəyyən edilmiş hər bir problem kamança tədrisi metodikasına yeni töhfələr verəcəkdir və daha uğurlu nəticələrin əldə edilməsinə şərait yaradacaqdır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Bakalavr pilləsi Xalq çalğı alətləri üçün “İxtisas fənninin tədris metodikası” fənni üzrə proqram. Tərtibçilər Əliyev A.M., Məmmədova S.A. B.: Ecoprint. 2020, 15 s.
2. Həsənova C. Kamança məktəbi. (Ü.Hacıbəyovun rəhbərliyi və redaktəsi altında). B.: Azmuzqiz, 1940, 128 s.
3. İmanova O., Rəcəbova R. Kamança məktəbi. (Musiqi məktəblərinin I-V sinifləri üçün dərs vəsaiti) B.: Şirvanəşr, 2005, 100 s.
4. Kərimov M., Əliyev A. Xalq çalğı alətləri üçün not-ixtisas fənninin tədris metodikası. Dərs vəsaiti, B.: Ecoprint, 2013, 57 s.
5. Quliyev D, İmanov.D, İmanova.O, Rəcəbova.R. Kamança məktəbi, B.: Mütərcim, 2013. 105 s.
6. Magistr pilləsi kamança ixtisası üzrə proqram. Tərtibçilər Eyvazova Ş.A., Əliyev A.M. B.: Ecoprint. 2020, 11 s.
7. Mirişli.R, Mirişli.N Kamança məktəbi. B.: Elm və Təhsil, 2009,
8. Nəcəfzadə A. Xalq çalğı alətlərinin tədris metodikası. Dərs vəsaiti B.: MBM, 2007, 68 s.
9. Rzayeva L., Əliyeva M. Uşaq musiqi incəsənət məktəbləri üçün kamança ixtisasının tədrisinə dair metodik tövsiyə. B.: Ecoprint, 2017, 20 s. URL: http://music.mctgov.az/file/3098/documents_3098.pdf

SAYTOQRAFIYA

10. Pınar TEZİŞÇİ. Keman Eğitiminde Yehudi Menuhin'in Beden Egzersizi Yaklaşımı. URL:<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/639945>
11. Vikipediya, azad ensiklopediya. Kamança. URL:<https://az.wikipedia.org/wiki/Kaman%C3%A7a>
12. Yüzyıl rus keman ekolünde pedagojik yaklaşımlar ve sağ el teknikleri ile ilgili uygulamalar. Özlem Duygu Öztürk. Edirne 2012. <https://core.ac.uk/download/pdf/50610296.pdf>
13. Violin—Six Lessons with Yehudi Menuhin. First Published February 1, 1972, 144 p. <https://doi.org/10.1177/000313137202200103>

Сабина МАМЕДОВА

Преподаватель и диссертант АНК

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА КЯМАНЧЕ

Резюме: Кяманча - национальный инструмент Азербайджана, совершенный в техническом отношении, который заслуживает более глубокого изучения и исследования с художественной и технической точки зрения. Мы сталкиваемся с различными трудностями при изучении струнных инструментов, например кяманчи, относящейся к группе хордофонов: неправильный выбор аппликатуры, транспонирование произведения в неподходящие тональности, расположение смычка в зависимости от характера произведения и т. д. Скорейшее устранение этих проблем имеет большое значение для будущего развития исполнителя. В музыкальном образовании используются разные методы в зависимости от структуры и качества преподавания. Основная цель статьи - выявить формы эффективное использование методов и приемов обучения игре на кяманче.

Ключевые слова: кяманча, музыкальный анализ, метод, наставник-ученик, обучение

Sabina MAMMEDOVA

Lecturer and doctoral student of ANC

METHODOLOGICAL PROBLEMS LEARNING TO PLAY THE KAMANCHA

Summary: Kamancha is a perfect Azerbaijani national instrument, which deserves to be studied and researched more deeply from the artistic and technical point of view. When studying the stringed instruments, i.e. the kamancha belonging to the chordophone group, we face various difficulties: incorrect selection of the fingerings, sometimes the transposed works are not in suitable tones, the bow is not used smoothly according to the nature of the work, etc. Eliminating these problems as soon as possible is of great importance for the future development of the performer. Different methods are used in music education depending on the structure and quality of teaching. The main purpose of the article is to reveal the effective use of methods and techniques preferred by teachers to learning to play the kamancha in Azerbaijan in the teaching process.

Keywords: kamancha, musical analysis, method, mentor-student, learning

Rəyçilər: professor Həmid Vəkilov
dosent Adigözəl Əliyev

Toğrul ƏSƏDULLAYEV

sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,

dosent, əməkdar artist

Ünvan: Yasamal r. Ə.Ələkbərov küç. 7

E-mail: mirtoto@mail.ru

ORTA ƏSR FARS ƏDƏBİYYATININ İNCİSİ “QABUSNAMƏ”DƏ MUĞAMLAR HAQQINDA

***Xülasə:** Hazırkı məqalədə XI əsrdə fars dilində yazıya alınmış etik-didaktik “Qabusnamə” əsərində muğam adları ilə əlaqəli məsələlərə diqqət yetirilmiş, onların əsas istifadəsi ilə bağlı fikirlər araşdırılmışdır. Məlumdur ki, “Qabusnamə” əsəri tərbiyə və etikaya aid olan bir sıra məsələlərin həllinə yönəldilən nəsihətvericiliyi ön plana çəkən əsərlərdən biridir. Belə ki, əsərdə nəinki yuxarıda sadaladıqlarımız, eyni zamanda bir sıra muğamların – “Xosrovani”, “Rah”, “Xəfif”, “Mavərənnəhr”, “Badə”, “İraq”, “Üşşaq”, “Zirəfkənd”, “Busəlik”, “İsfahani”, “Nəva”, “Bəstə” və s. adı çəkilir. Məqalədə sadaladıqlarımızın bəziləri araşdırılmış və müasir dövrdə onların istifadəsi ilə bağlı məsələlər təhlil olunmuşdur.*

***Aşar sözlər:** “Qabusnamə”, muğam dəstgahı, şöbə, məqam, guşə.*

Şərq mədəniyyəti hərtərəfli zənginliyi ilə daim tədqiqatçıların diqqətini cəlb etmişdir. Bu da təsadüfi deyil. Həmin dövrdə yaşayıb yaratmış alimlərin müxtəlif elm sahələrinə - fəlsəfəyə, təbabətə, astronomiyaya, eləcə də musiqiyə dair çoxlu sayda maraqlı məlumatlar bir çox sahələrin gələcək inkişafı və onun daha da dərinlən araşdırılmasına böyük təkan olmuşdur.

Yazılması XI əsrə təsadüf edən tərbiyəyə və etikaya aid məsələləri özündə təcəssüm etdirən etik-didaktik “Qabusnamə” əsəri də həmin siyahıda duran əsas mənbələrdən biridir. Əsər 1082-1083-cü illərdə Azərbaycanın cənubunda, indiki İranın şimalında yerləşən Gilan dövlətinin padşahı Ünsürülməali Keykavus oğlu Gilanşaha müraciətlə yazılıb. Yəni, əsərdə ata (Keykavus) oğluna nəsihət verir. “Qabusnamə”də o dövrün musiqi həyatı, musiqiçilərin adət və ənənələri, musiqi təcrübəsində geniş yayılmış qiymətli məlumatlar öz əksini tapmışdır.

Farsca qələmə alınmış “Qabusnamə”də ifaçılıq sənəti ilə bağlı bütün dövrlər üçün öz aktuallığını saxlayan bir sıra məqamlar vardır. Həmin əsərdə ifaçının gigiyenik baxımdan təmiz olması, geyiminə fikir verməsi də tövsiyə edilir. Əsərdə bir sıra muğamların da adı çəkilir. Bu baxımdan biz, hazırkı tədqiqatımızda farscadan tərcümə edən, qeyd və şərhlər müəllifi Rəhim Sultanovun 1989-cu ildə nəşr etdirdiyi “Qabusnamə”ni [5] əsas təhlil obyektinə kimi seçmişik.

“Ey oğul, bil, əgər çalğıçı olsan, xoştəbiət, şənxiyyəti ol, imkanına görə həmişə təmiz geyin, xoşiyli ətir vur, şirindilli ol. Bir evə mütrüb (musiqiçi) kimi dəvət olunsan, üzünü turşudub, qaşqabağını tökmə, həmişə ağır havalar və ya yüngül hava-

lar çalma, eyni cür hava çalma qayda deyildir. Adamların təbiəti eyni olmaz. Məclislər də müxtəlifdir. Ona görə musiqidə usta və hal əhli olanlar bu sənətdə müəyyən qayda düzəltmişlər: əvvəlcə “Xosrovani” dəstgahını çalarlar - bu, şah məclisləri üçün düzəlmişdir. Ondan sonra ağır havalar gəlir. Bu havalarda avazla oxumaq olar, onlara “Rah” adı vermişlər. Bu “Rah”lar qocaların və ağır təbiətli adamların ruhuna yaxın olar. Deməli, bu ağır havaları onlar üçün yaratmışlar. Lakin insanların yalnız qocalardan və ağırtəbiətli adamlardan ibarət olmadığını gördükdə demişlər ki: “Yaxşı, bunları qocalar üçün yazdıq, indi də gəlin cavanlar üçün bir şey düzəldək”. Sonra axtarmağa başladılar, yüngül səpkidə yazılmış şeirlərə havalar düzəldilər və onları “Xəfif” adlandırdılar ki, hər ağır “Rah”dan sonra bir yüngül “Xəfif” çalınsın” [5, s.165].

Təqdim edilən mənbədə öyüd-nəsihətlə bərabər “Xosrovani” adlı dəstgahdan da söhbət açılır. Qeyd edək ki, dəstgah sözü burada muğam mənasında işlədilib. “Xosrovani” Yaxın və Orta Şərq xalqlarının klassik musiqisinin əsasını təşkil edən 12 muğamdan biri olan “İsfahan” dəstgahında “Bayatı-İsfahan” şöbəsində ifa olunan guşədir [Qeyd].

V-VI əsrlərdə Sasanilərin hökmdarı olan Xosrov Pərvizin saray musiqiçisi olmuş ifaçı-bəstəkar Barbədin şahın şəninə bəstələdiyi mahnılar məcmuəsi də “Xosrovani” adlanırdı. “Xosrovani” - hökmdara, padşaha, daha dəqiq, Xosrov şahı itaf olunan musiqi deməkdir. Sonrakı mərhələlərdə “Xosrovani” havalarının muğamlara çevrilməsi ehtimal olunur. Nümunə üçün İran klassik musiqisində ifa edilən “Xosrovi” guşəsini [2, s.118], “Keyxosrovani”ni və “Xosrovi-cəng”i qeyd etmək mümkündür.

Tədqiqatçı Ramiz Fəsehin (1939-2012) “Azərbaycan muğamlarında söz və musiqinin əlaqəsi” əsərində verdiyi məlumatlara görə “Çahargah” muğamının məna və məzmununa görə həqiqi adı “Xosrovi-cəng”dir [8, s. 49]. “Xosrovi-cəng” isə padşahların müharibəsi, döyüşü deməkdir.

“Qabusnamə”də “Rah” və “Xəfif” adlanan musiqi də diqqəti cəlb edir. Görkəmli musiqişünaslar Mir Möhsün Nəvvab və Ağalar Əliverdibəyov əsərlərində “Rah”ı İran klassik musiqisində ifa edilən guşə olduğunu bildirirlər [2, s. 118-122]. Farscadan “rah” sözü dilimizə yol; məslək; üsul; musiqi və muğam mənalarında tərcümə olunur.

Ümumiyyətlə, muğamşünaslıqda bu muğamın müxtəlif variantları mövcuddur: “Rahi-gül”, “Rahi-ruh” [1, s. 60], “Rahi-caməderan” [2, s. 115].

“Qabusnamə”də “Mavərənnəhr” dübeytilərindən də söhbət açılır və nə zaman oxunması tövsiyə edilir: “Ordu başçıları, cəngavərlər olsa, müharibə etməyi, qan tökməyi və cəngavərliyi tərifləyən “Mavərənnəhr” dübeytilərini oxu” [5, s. 167].

“Mavərənnəhr”i Azərbaycan musiqisində (XIX əsr) “Rəhab” (“Zəmin-xarə” ilə “Bali-kəbutər” arasında) və “Çahargah” (“Zəmin-xarə” ilə “Hicaz” arasında) dəstgahlarında, həmçinin Qarabağ muğam məktəbinin nümayəndələri “Rast” dəstgahında (“Bayatı-Qacar”la “Bali-kəbutər” arasında) ifa etmişlər.

Müasir dövrdə isə Azərbaycan musiqisində “Mavərənnəhr” “Bayatı-Qacar” (“Ruhül-ərvah”dan, yaxud “Şah Xətai”dən sonra) və “Düğah” (“Zəmin-xarə” ilə “Şah Xətai” arasında) dəstgahlarında ifa edilir. Məlumdur ki, Mirzə Fəracin muğam cədvə-

lində “Dügah” muğamının 12 şöbəsi vardır: 1.“Dügah”, 2.“Ruh-ul-ərvah”, 3.“Zəmin-xarə”, 4.“Naley-i-zənburi”, 5.“Pəhləvi”, 6.“Mənəvi”, 7.“Mavərənnəhr”, 8.“Hicaz-Bağ-dadi”, 9.“Gəbri”, 10.“Şah Xətai”, 11.“Şirin-şəkər”, 12.“Dügah” [11, s.185].

Həmin şöbənin musiqi materialını kamançalan, əməkdar artist M.Əsədullayevin ifasından nota yazmışıq. “Bayatı-Qacar” dəstgahında “Mavərənnəhr”in not nümunəsini aşağıda təqdim edirik.

Mavərənnəhr



Qeyd edək ki, “Bayatı-Qacar” “Rast” ailəsinə daxil olan muğam dəstgahıdır, yəni, məqam etibarı ilə o rasta əsaslanır. Xarakter etibarı ilə isə dinləyicidə qəm, qüssə, kədər hissləri oyadır. Onu da deyək ki, Mirzə Fərəcin cədvəlində “Bayatı-Qacar” 8 şöbə və guşədən ibarət dəstgah kimi göstərilir. Həmin cədvəl “Azərbaycan muğamları” monoqrafiyasında öz əksini tapmışdır. O, aşağıdakı kimidir: 1.“Bayatı-Qacar”, 2.“Bayatı-türk”, 3.“Qatar”, 4.“Bayatı”, 5.“Çoban bayatı”, 6.“Hicaz”, 7.“Gəbri” 8.“Şikəsteyi-fars” [11, s. 183].

Daha sonra bu muğam dəstgahı Ə.Bakıxanov tərəfindən yenidən işlənilmiş və beş şöbə kimi təqdim olunmuşdur. “Azərbaycan muğamları” kitabında öz əksini tapan cədvəli aşağıda təqdim edirik: “Mayə”, “Hüseyni”, “Şikəsteyi-fars”, “Zil Bayatı-Qacar”, “Bayatı-Qacara ayaq” [11, s. 183].

Görkəmli musiqişünas, professor Ramiz Zöhrabov bu muğam-dəstgah haqqında belə yazmışdır: “Belə qənaətə gəlmək olar ki, yarım əsrdən artıq bir dövrdə “Bayatı-Qacar” böyük bir təbəddülata uğramışdır. Bu cür əsaslı dəyişikliyə biz “Rast” ailəsinə daxil olan başqa dəstgahlarda təsadüf etmirik” [11, s. 183].

Bu muğamın şöbələri müxtəlif dövrlərdə tərtib olunan musiqi proqramlarında da bir sıra dəyişikliklərə məruz qalmışdır. Mavərənnəhr şöbəsini görkəmli tarzən K.Əhmədovun 1980-ci ildə tərtib etdiyi “Bayatı-Qacar” proqramda da görə bilərik. Proqramda muğam-dəstgah on şöbədən ibarət idi. Bunlar aşağıdakılardır: “Bərdaşt”, “Mayeyi-Bayatı-Qacar”, “Hüseyni”, “Şikəsteyi-fars”, “Zil Bayatı-Qacar”, “Zəmin-xarə”, “Dügah”, “Mavərənnəhr”, “Şah Xətai”, “Bayatı-Qacara ayaq”. Qeyd edək ki, “Dügah”, “Mavərənnəhr” və “Şah Xətai” şöbələri eyni pilləyə istinad olunur. Lakin

onların hər birisinin ifası zamanı özünəməxsus melodiya bir-birini əvəz edir. Göstərdiyimiz musiqi parçası buna bariz nümunədir.

Bir zamanlar Orta Asiyaya, daha dəqiq, Özbəkistana ərəblər Mavərənnəhr de-mişlər. Ərəbcə “mavəra” bir şeyin arxasında [12], o tayında, yaxud xaricində, “nəhr” isə axar su, böyük çay [13] mənalarını bildirir. Əslində Mavərənnəhr burada Ceyhun çayının (yəni indiki Amudərya çayı) əks sahili, şimal-şərqə doğru ərazidə olan vıla-yət deməkdir. Moğollar imperiyası dövründə Çingiz xan Mavərənnəhri işğal etdik-dən sonra, oranı oğlu Cığataya bağışlamış və Cığatay nəslindən olan Əmir Teymur (Topal Teymur, yaxud Teymur Ləng) Azərbaycanı zəbt etmiş və oğlu Miranşah bu-ranın hökmdarı olmuşdur.

Azərbaycan xanəndələri Əmir Teymurun və onun oğlu Miranşahın sarayında keçirilən məclislərdə onların şərinə “Mavərənnəhr” adlı şöbə oxumuşlar. Pedaqoji elmlər doktoru, professor Fərahim Sadıqov qeyd edir: “Əmir Teymurun dövründən əvvəllər də mövcud olması ehtimal edilən “Mavərənnəhr” Teymurun hakimiyyəti dövründə və sonrakı illərdə daha populyar olmuşdur” [10, s. 179].

“Qabusnamə”də “Mavərənnəhr dübeytlərini oxu” - deyildikdə, burada dübeyti sözü yəqin ki, şeir forması kimi işlədilmişdir. Lakin xatırladaq ki, Orta əsrlərdə mu-ğamlarda da “Dübeyti”, yaxud “Dübeyt” adlı şöbədən istifadə edilmişdir. Ə.Bədəl-bəylinin qeydlərinə görə, “Dübeyti” - “Dəşti” muğamında “Nəğməyi-dəşti” ilə “Gi-ləki” arasında ifa edilən şöbədir. Məşədi Süleyman isə “Dübeyt”inin “Şur”da (“Bo-zorg” ilə “Qəçər” arasında) çalındığını bildirir [3, s. 39]. Dübeyt sözü musiqi sənəti-nə ədəbiyyatdan gəlmişdir. Eyniadlı “Dübeyti” aşiq havası da mövcuddur. Fars sözü olan “dü” dilimizdə iki deməkdir. Ərəblərdə isə “beyt” şeirin mənaca bir-birinə bağlı olan iki misradan ibarət hissəsidir.

“Qabusnamə” əsərində biz, həm də muğam pərdəsi ilə bağlı bir fikrə də rast gə-lirik: “Ürəkaçan olma, həmişə “Xosrovani” havaları çalıb oxuma. Bir də mütriblik şərti o deyil ki, hökmən əvvəlcə “Rast” pərdəsində bir şey çalasan, sonra qayda üzrə bütün pərdələrdə, məsələn “Badə”, “İraq”, “Üşşaq”, “Zirəfkəndə”, “Busəlik”, “İsfahani”, “Nəva”, “Bəstə” pərdələrində çalıb mütriblik şərtini yerinə yetirmiş olasan, sonra təranələrə keçəsən” [5, s. 167]. Göründüyü kimi, “Qabusnamə” əsərində “pərdə” sözü muğam mənasında işlədilmişdir.

N.Gəncəvi də “Xosrov və Şirin” poemasında bəzi məqamlarda “pərdə” sözün-dən muğam mənasında istifadə etmişdir:

Bir məst aşiq kimi saza vurdu əl,

“Üşşaq” pərdəsində oxudu qəzəl:

“Bir səhər mey içib durdum ayağa,

Məst idim, rast gəldim gözəl bir bağa...” [7, s. 288].

Novruz gülü kimi açıldı əvvəl,

“Novruz” pərdəsində oxudu qəzəl:

“Səni görən gözüm nə bəxtiyardır,

Astanan mənimçün bir lələzardır...” [7, s. 294].

“İsfahan” pərdəsi başladı nəva
Oxudu eşq ilə bir gözəl hava [7, s. 294].

Xatırladaq ki, səsdüzümünün ayrılıqda hər bir səsi, məqamın pilləsi də “pərdə” adlanır. Bəzi telli çalğı alətlərinin qoluna bağlanan hissəciyə də “pərdə” deyirlər. Keçmişdə ifaçılar şərti olaraq bir sıra pərdələrə muğam adları vermişlər: “Zabul” pərdəsi, “Muxalif” pərdəsi və s.

Gördüyümüz kimi, yuxarıda təqdim etdiyimiz şeir nümunəsində də biz “Üşşaq” adına rast gəlmişdik. Şərqin qədim ədəbi nümunələrindən bir olan “Qabusnamədə”, eləcə də Nizami Gəncəvinin məşhur “Xosrov və Şirin” poemasından başqa əsərlərdə də “Üşşaq”ın muğam kimi nəzərdə tutulmasını görə bilərik. Buna bariz nümunə İmadəddin Nəsiminin yazdığı “Əluiflam”ı ola bilər. Həmin nümunədə bu muğamı “Üşşaqi-nigar” kimi təqdim edir.

Nun-Novruz olucaq yar ilə xoşdur gülü mül,
Çalına çəngü rübab oxuma **üşşaqi-nigar** [4, s. 220].

Digər nümunə, XVI əsrdə yaşayıb yaratmış Fə dai Təbrizinin kamança ilə bağlı yazdığı bir beytində “Üşşaqın” da adı çəkilir.

Kəmanın tellərindən qopdu nalə,
Dili **“Üşşaq”**ə açdı yolu şələlə [9, s. 20].

Şair burada kamança aləti ilə bərabər Yaxın və Orta Şərq xalqlarının klassik musiqisinin əsasını təşkil edən 12 muğamdan biri olan “Üşşaq”ın da adını çəkir. Lakin Fə dai şeirdə aləti kamança deyil, kəman şəklində təqdim edir. Qədim şeir nümunələrində kamança bəzən kəman şəklində vəsf olunurdu. “Dil” sözü isə farscadan tərcümədə ürək, qəlb deməkdir [14]. Fə dai kamançadan qopan nalənin şələlə kimi ürəkdən “Üşşaq”a yol açmağını poetik dillə qələmə almışdır. Bu bir daha kamança alətinin xanəndələrin müşayiət olunmasında əsas çalğı aləti olduğunu sübuta yetirir. Onu da qeyd edək ki, kamança alətində klassik muğamlarımızın ifa olunmasını bir sıra Orta əsr Azərbaycan şairləri vəsf etmişlər.

Qeyd edək ki, Orta əsrlərdə ifa olunan “Üşşaq”ın adı klassik ədəbiyyatda tez-tez çəkilir. N.Gəncəvi (“Xosrov və Şirin”), Q.Bürhanəddin (“Divan”), İ.Nəsimi, Həbib, N.Kişvəri, özbək şairi N.Kövkəbi (“Küllüyyat”), Rükəddin Məsud Məsihi (1580-1630, “Vərqa və Gülşə”), M.Füzuli (II cild), Fə dai (“Bəxtiarnamə”) və başqa şairlər öz şeirlərində “Üşşaq” muğamını vəsf edirlər. Maraqlıdır ki, Qazi Bürhanəddin Sivasi (1344-1398) “Üşşaq”a məxsusi qəzəl də yazmışdır.

Nigarına bu gözlərdən nəsibi qanı **“Üşşaq”**un,
Ki, hər dəm ləblərünçün dökülür qanı **“Üşşaq”**un.

“**Mübərqə**” olubən şaha “**Nühüft**”ə qıla hüsnüni,
 “**Nəva**”sı, “**Rast**”ı yoxdur mægər ki, canı “**Üşşaq**”un.
 Belün kibi xilal oldux, ağızın tək xəyal oldux,
 Xəyalun olalı, şaha, bu dəm mehmanı “**Üşşaq**”un.
 Gəl ey eşqinə quşanan, dilü can ver, cəfa cövr al,
 Gəh assı, gəh ziyan eylə, budur dükkani “**Üşşaq**”un.
 Əgərçi am imanin tamam eylər şəhadətlər,
 Kəmalə irməyə sənsüz, şaha, imanı “**Üşşaq**”un [6, s. 21-22].

Qeyd edək ki, müasir dövrdə isə “Üşşaq” “Rast”, “Mahur-hindi”, “Orta mahur” dəstgahlarında əsas şöbələrəndən biridir.

Qədim muğamlardan biri olan “Busəlik”in adı da “Qabusnamə”də “pərdə” şəklində çəkilməmişdir [5, s. 167]. Burada da “Busəlik” pərdəsi deyildikdə, muğam mənasında işlədilir. Məlumdur ki, “Busəlik” guşəsi qədimdə “Əbu Salik” adlanan müstəqil muğam olmuşdur. Bu muğam hələ IX əsrdə yaşamış İran şairi Əbu Salikin şənində oxunmuşdur. O, vaxtlar həmin muğam “Əbu Salik” adlandırılıb.

M.M.Nəvvab “Vüzuhül-ərqam” əsərində “Busəlik” muğamını böyük yunan alimi Pifaqorun bəstələdiyini yazır. Guya Pifaqorun Busəlik adlı xidmətçisi olmuş və onun şənində eyniadlı muğamı bəstələmişdir. Ə.Bədəlbəyli bu fikirlərin heç bir musiqi kitabında təsdiqini tapmadığını bildirir [1, s. 31].

Gördüyümüz kimi, Şərqi qədim yazılı nümunələrindən biri olan “Qabusnamə”də adı çəkilən muğamlara fərqli şəkildə yanaşılmışdır. Biz təhlil nəticəsində bu məsələ ilə əlaqəli müxtəlif yanaşmalara rast gəldik. Sadalanan muğam adlarının bəziləri müasir dövrdə şöbə halına keçmiş, bəziləri unudulmuş və ifaçılıq praktikasında istifadədən çıxardılmış, bəziləri isə daha da genişlənərək iri həcmli muğam-dəstgah kimi müasir dövrdə də istifadə halına keçmişdir. “Qabusnamə”dəki cavan musiqiçilərə verilən öyüd-nəsihətlər sonrakı mərhələlərdə də yazılan əsərlərdə davam etdirilmişdir. S.Ürməvinin, Ə.Marağainin, Mirzə bəyin risalələri bu baxımdan olduqca qiymətlidir.

Məlumdur ki, şairlərimizin söz açdığı muğamlar, onların şöbə və guşələri, çalğı alətlərinin adları və s. bir sıra şeir nümunələrində öz vəsfini tapır. Həmin şeir nümunələrinin bir çoxları hələ indiki dövrdə də müxtəlif aspektlərdə öz təhlilini aparmağı tələb edir. Təhlilə cəlb etdiyimiz və mövzumuzun əsasını təşkil edən “Qabusnamə”də bir çox muğam adlarını müşahidə etmək olar. Bundan əlavə muğam adlarını bir çox klassik şairlərin Qətran Təbrizi, Nizami Gəncəvi, İmadəddin Nəsimi, Fədai Təbrizi, Məhəmməd Əmani, Rükəddin Məsud Məsihi və b. poetik yaradıcılığında da izləmək olar. Həmin nümunələrin təhlili muğamların, alətlərin, ifaçılıq sənətinin nə qədər qədim ənənələri özündə əks etdirməsinin bir daha təsdiqini gördük. İnanırıq ki, aparılan təhlil nəticəsində təqdim edilən muğamların adları, onların etimoloji, eləcədə ifaçılıq xüsusiyyətləri haqqında bilgilər tədqiqatçılar üçün gərəkli mənbə olacaqdır.

Müasir dövrdə ifaçılıq sənətində muğamlara aid əsas məsələlərdən biri də bəzi muğamların şöbə və guşələrinin unudulması və müasir dövrdə istifadə olunmamasıdır. Ümidvarıq ki, “Qabusnamə” daxil olmaqla bir çox ədəbi poetik nümunələrin təh-

lili muğam ilə yanaşı, alətsünaslığın, ifaçılıq sənətinin müxtəlif məqamlarını hərtərəfli surətdə araşdıran hələ neçə-neçə elmi işlərin mövzusunun əsasını təşkil edəcəkdir.

Qeyd:

“İsfahan” dəstgahının tərkibi belədir: Bərdəşt, Gərdaniyyə, Nəşibü-fəraz, İsfahanək, Bayatı-İsfahan, Xosrovani, Nühüft, Hacı Yuni, Naley-i-zənbur, Məsnəvi, Pəhləvi, Bayatı-kürd, Qatar, Bayatı-əcəm, Gəbri, Baba Tahiri, Azərbaycan, Əbül-cəp, Bayatı-Şiraz, Xavəran, Üzzal, Dilruba, Mayə Bayatı-Şiraza ayaq. Vaxtı ilə müstəqil muğam olan “İsfahan” zaman keçdikcə müxtəlif dəyişikliyə uğrayaraq kiçilmiş, hazırda “Bayatı-Şiraz” dəstgahının tərkibində “Bayatı-İsfahan” adı ilə əsas şöbə kimi ifa edilir.

Bu dəstgah İsfahan şəhərinin şəninə tərtib olunmuşdur. Əslə İsfahan olan şəhərə farslar Sipahan (farsca hərbi düşərgə, ordunun yeri) demiş, sonralar bu söz ərəbləşdirilib Sefahana çevrilmiş, daha sonra yenidən türkləşərək öz əvvəlki İsfahan adını almışdır. Səfəvi dövlətinin başçısı I Şah Abbas (1571-1628) tərəfindən paytaxt Təbrizdən İsfahana köçürülmüşdür.

ƏDƏBİYYAT:

1. Bədəlbəyli Ə.B. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. B.: Elm, 1969, 248 s.
2. Əliverdibəyov A.Ə. Rəsmli musiqi tarixi. B.: Şuşa, 2001, 232 s.
3. Hüseynov R.B. Min ikinci gecə. B.: İşıq, 1988, 408 s.
4. İmadəddin Nəsimi. Seçilmiş əsərləri. İki cildə, II c. B.: Lider nəşriyyat, 2004, 376 s.
5. Qabusnamə (farscadan tərcümə, qeyd və şərhlər Rəhim Sultanovundur). B.: Azərnəşr, 1989, 237 s.
6. Qazi Bühranəddin. Divan (ön söz, tərtibat və lüğətin müəllifi: Əlyar Səfərli). B.: Öndər nəşriyyat, 2005, 728 s.
7. Nizami Gəncəvi. Xosrov və Şirin (tərcümə: Rəsul Rza, izahlar: Məmmədağa Sultanov). B.: Lider nəşriyyat, 2004, 392 s.
8. Fəseh Ramiz (Paşayev R.M.). Azərbaycan muğamlarında söz və musiqinin əlaqəsi. B.: Çıraq, 2004, 144 s.
9. Fədai Təbrizi. Bəxtiyarnamə. B.: Şərq-Qərb, 2004, 20 s.
10. Sadıqov F.B. Muğam (dərs vəsaiti). B.: Maarif, 2011, 256 s.
11. Zöhrabov R.F. Azərbaycan muğamları. B.: Təhsil, 2013, 339 s.

Saytoqrafiya:

12. Obastan. Onlayn lüğətlər. Mavəra sözü. URL: <https://obastan.com/mav%C9%99ra/779152/?l=az>
13. Obastan. Onlayn lüğətlər. Nəhr sözü. URL: <https://obastan.com/N%C6%8FHHR/31036/>
14. Klassik Azərbaycan ədəbiyyatında işlənən ərəb və fars sözləri lüğəti: I cild. URL: https://ebooks.az/book_R7kJOLQ.html

Тоғрул Асадуллаев
Заслуженный артист,
доктор философии по искусствоведению, доцент

О МУГАМАХ В ПРОИЗВЕДЕНИИ СРЕДНЕВЕКОВОЙ ПЕРСИДСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ «ГАБУСНАМЕ»

Резюме: В статье рассматриваются вопросы, связанные с мугамами в этико-дидактическом произведении «Габуснаме», написанном в XI веке на персидском языке, и исследуются идеи, связанные с их использованием.

Известно, что «Габуснаме» - одно из произведений, в которых освещаются поучительные советы, направленные на решение ряда вопросов, связанных с образованием и этикой. Таким образом, в произведении задействованы не только вышеперечисленные вопросы, но и упомянуто ряд мугамов - «Хосровани», «Рах», «Хафиф», «Мавереннехр», «Баде», «Ирак», «Ушиаг», «Зирафкенд», «Буселик», «Исфахани», «Нава», «Бесте» и другие. В статье исследуются некоторые из перечисленных мугамов и анализируются вопросы, связанные с их использованием в наше время.

Ключевые слова: «Кабуснаме», дестгах мугама, шобе, лад, гуше

Togrul Asadullaev
Honored Artist,
PhD in Arts, assistant professor

MUGHAMS IN PERSIAN LITERATURE "QABUSNAME"

Summary: The article examines issues related to the names of mughams in the ethical and didactic work "Gabusname", written in persian in the 11th century, and explores the ideas associated with their use. It is known that "Gabusname" is one of the works that highlights instructive advice aimed at solving a number of issues related to education and ethics. Thus, not only the above of issues are involved in the work, but a number of mughams are also mentioned - "Khosrovani", "Rah", "Hafif", "Maverennehr", "Bade", "Iraq", "Ushag", "Zirafkend", "Buselik", "Isfahani", "Nava", "Beste "and others. This article explores some of the above of mughams and analyzes the issues associated with their use in our time.

Keywords: "Qabusname", mugham's destgah, shobe, mode, gushe

Rəyçilər: dosent Malik Mansurov
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Aydın Əliyev

Jalə MƏHƏRRƏMOVA

AMK-nın “İctimai elmlər” kafedrasının baş müəllimi

Ünvan: Yasamal r, Ə.Ələkbərov küç. 7

E-mail: meherremova.jale@inbox.ru

QRUP PSIXOTERAPIYASININ KÖMƏKÇİ METODLARI ARASINDA MUSIQI TERAPIYASININ ROLU

***Xülasə:** Təqdim olunmuş məqalədə qrup psixoterapiyasının köməkçi metodlarından biri olan musiqi terapiyasından söhbət açılır. Son dövrlərdə daha çox aktual olan bu metodun təşkili, müalicəvi təsiri, nə qədər effektiv olması haqqında geniş məlumat verilir.*

***Açar sözlər:** psixoterapevtik metod, qrup psixoterapiyası, fərdi terapiya, musiqi terapiyası, fəal musiqi terapiyası, reseptiv musiqi terapiyası*

Müasir şəraitdə cəmiyyətdə baş verən sosial-iqtisadi, siyasi, ekoloji dəyişikliklər, həddən ziyadə zəngin informasiya axını insanların psixikasına təzyiqi artırmış, emosional sahədə ciddi dəyişikliklər yaratmış, insanların emosional riskə davamlılığını azaltmış, onlarda əsəbilik, narahatlıq, inamsızlıq və ümitsizlik hissi yaradaraq, insanlar arasında əlaqə və münasibətlərin mürəkkəbləşməsinə və gərginləşməsinə səbəb olmuşdur. Bütün bunlar isə belə hallarla mübarizəni və insanların psixi sağlamlıq probleminə diqqət yetirməsini aktual etmişdir.

Elə bu səbəbdən də, son illər qrup psixoterapiyasının müxtəlif formalarına diqqət xüsusilə artmışdır. Belə ki, qrup psixoterapiyası insanın emosional sahəsindəki çətinlikləri, daxili psixoloji problemlərini, eləcə də şəxsiyyətlərarası münasibətlərdə təzahür edən müxtəlif problemləri dərk etməyə və onların həllinə, insanın öz şəxsiyyətini təkmilləşdirməsinə, davranışındakı mümkün yayınmaları aradan qaldırmasına, öz hisslərini ifadə edə bilməsinə, tənhalıq hissindən yaxa qurtarmasına, içindəki çətinliklərin həllinə və s. imkan yaradır. Əgər yaxın zamanlara qədər qrup psixoterapiyası yalnız nevroitik pozuntuları, psixoloji problemləri olan insanlarla iş kimi nəzərdən keçirilirdisə, son illərin tədqiqatları göstərir ki, qrup psixoterapiyası hətta şizofreniya, bulimiya, depressiya, kliniki təzahürlü narahatlıq, alkoqolizm, narkomaniya, posttravmatik stress sindromunun və s. müalicəsinə də səmərəli ola bilər. Qrup psixoterapiyası hətta somatik klinikalarda ağır xəstələrə və onların yaxınlarına, onkoloji xəstəliklərdən əzab çəkənlərə, o cümlədən QİÇS xəstələri ilə işdə prosesində də effektivdir.

Qrup psixoterapiyasının metodları şərti olaraq əsas və köməkçi metodlara bölünür [3, s. 109]. Əsas metod 3 əsas: interaktiv, bioqrafik və tematik istiqamətlərə malik olan qrup diskussiyasıdır.

Köməkçi metodlara aşağıdakılar aid edilir:

- 1.Psixodram
- 2.Psixogimnastika
- 3.Musiqi terapiyası
- 4.Proyektiv şəkil

Köməkçi metodların psixodram (rolu situasiyaların uyğunlaşdırılması), psixogimnastika (qeyri-vebral şəxsiyyətlərarası qarşılıqlı təsir), musiqi terapiyası (fəal və reseptiv formalarda), proyektiv şəkil (məüyyən mövzu üzrə şəkil çəkmək) aiddir. Göstərilən metodlardan hər biri köməkçi üsul kimi istifadə oluna bilər, lakin burada söhbət bir psixoterapevtik qrupla işdə tətbiq olunan kompleksdən gedir.

Hansı metod daha effektivdir? Praktika göstərir ki, adətən qrup psixoterapiyası əsnasında yalnız bir metoddan yox, müxtəlif metodlar kompleksindən istifadə edilir. Qrup psixoterapiyasının hansı mərhələsində hansı metodun istifadə edilməsi qrupdakı konkret situasiyadan, qrupun inkişaf mərhələsindən asılı olaraq seçilir.

Qrup psixoterapiyasının ayrı-ayrı metodlarının effektivliyinin öyrənilməsinə həsr edilmiş tədqiqatlar göstərir ki, qrup psixoterapiyasının metodlarından biri olan psixodram məhz psixosomatik xəstəliklərin və sinir-psixi pozuntuları olan xəstələrin müalicəsində, uşaq və yeniyetmələrin psixoterapiyasında, ailə psixoterapiyasında tətbiq edilir və effektiv müalicəvi təsir göstərir.

Psixodram, həmçinin digər metodlar – qrup diskussiyası və psixogimnastika ilə birlikdə pasiyentə onun üçün əhəmiyyətli olan, lakin onun çətin ifadə edə bildiyi emosiyaları dərs və ifadə etməyə imkan yaradır, şəxsin öz problemlərini, konfliktlərini, özünü dərk etməsinə, yeni və adekvat davranış üsulunun formalaşmasını təmin edir.

Müasir tədqiqatlar həmçinin artterapiyanın da effektiv müalicəvi təsirə malik olması haqda məlumat verir:

1. Artterapiya – aqressiv hissləri əhəmiyyətdə icazə verilən tərzdə ifadə etməyə imkan verir (şəkil çəkmək, şəkil düzəltmək və s.)

2. Bu zaman verbal psixoterapiya ilə müqayisədə şüuraltı konfliktlər və daxili yaşantılar görmə obrazların köməyiylə daha yaxşı ifadə olunur.

3. Artterapiya qarşısı alınmaz hesab edilən hiss və fikirlərlə işləməyə imkan verir.

4. Artterapiya terapevtik qarşılıqlı münasibətləri möhkəmləndirmək imkanı verir. Belə ki, qrup üzvlərinin bədii yaradıcılıqda üst-üstə düşən elementlər empatiya hissinin və pozitiv hisslərin inkişafını tezləşdirir.

Artterapiya daxili nəzarət hissinin yaranmasına səbəb olur. Hisslərə diqqət artırır və inkişaf etdirir. İnsanın öz dəyərini duymağa, harmoniya hissinin əldə edilməsinə kömək edir.

Praktika göstərir ki, psixogimnastika insanın öz hisslərini, emosional halətlərini, problemlərini sözsüz ifadə etməyə və digərlərinin qeyri-verbal davranışını dərk etməyə, insanın özünün və başqalarının hərəkəti aktivliyinə diqqətini və həssaslığını inkişaf etdirməyə imkan verir.

Adətən psixogimnastika qrup psixoterapiyasının ilkin mərhələsində qrup üzvləri arasında məsafə hissinin, gərginlik və inamsızlığın aradan qaldırılması məqsədi ilə tətbiq edilir. Ailə psixoterapiyası ailədə, xüsusilə onun xəstə üzvlərində kəskin ifadə olunmuş emosional pozuntuların şəxsiyyətlərarası münasibətlərin korreksiyasına effektiv təsir göstərir.

Bir çox problemlərdə fərd başqaları ilə əlaqələr qurmağa çətinlik çəkir, yalnızlıq, rəddedilmə hissi yaşayır. Düzdür, terapevt fərdə bu problemlərdən çıxış yolu tapmağa kömək göstərsə belə, insanın terapiyada öyrəndiyi davranışı gündəlik həyat əlaqələrinə nə dərəcədə tətbiq edə bilməsi vacib məqamdır. Qrup terapiyası pasientlərə başqalarının yanında öz problemlərinə həll axtarmağa, davranışına başqa insanların necə reaksiya verdiklərini müşahidə etmək və keçmiş davranış üsulları qəbul edilməz olduqda yenilərini təcrübədən keçirmək imkanı verir [2, s. 240]. Əksər psixoterapevtlərin fikrinə görə, qrup pozuntuları, fobik pozuntuları və ya ətrafdakılarla konfliktləri olan insanlara daha çox tətbiq olunur [1, s. 215]. Qrup psixoterapiyası məqsədyönlü şəkildə qrup dinamikasından, daha doğrusu, psixoterapevt də daxil olmaqla qrup iştirakçıları arasında meydana çıxan qarşılıqlı münasibət və təsirlərdən müalicəvi məqsədlə istifadəni əhatə edən psixoterapevtik metoddur [3, s. 103].

Müxtəlif yanaşmaların terapevtləri (psixanalitik, humanist və ya davranış) terapiya qruplarına özünəməxsus texnikalar tətbiq edirlər. Qrup terapiyası müxtəlif məkanda, müxtəlif şəkildə istifadə olunur, məsələn, xəstəxana otaqlarında, psixiatrik klinikalarda, xəstə uşaqların valideynləri ilə, islah müəssisələrindəki uşaqlarla. Qruplar, adətən, bənzər problemləri olan az sayda fərdlərdən (ən uyğun say 6-12 qəbul edilir) ibarət olur. Adətən, terapevt önə çıxmayıb, arxa planda qalaraq, qrup üzvlərinin yaşadıklarını bölüşmələrinə, bir-birinin davranışını şərh etmələrinə imkan yaradır. Əvvəlcə, üzvlər problemlərini danışarkən özlərini müdafiə edir və narahatlıq hiss edirlər, ancaq yavaş-yavaş öz davranışlarına qarşı daha tənqidi olur, davranışlarının başqaları üzərindəki təsirə daha çox fikir verirlər.

Qrup terapiyasının fərdi terapiyadan fərqli olaraq bəzi üstünlükləri var. Qeyd etməliyik ki, ilk əvvəl zamana qənaət edir, çünki bir terapevt eyni vaxtda bir neçə insana köməkçi ola bilər, insanlar başqalarının oxşar, hətta daha ciddi problemləri olduğunu gördükdə psixoloji rahatlıq və dayaq hiss edirlər. İnsanlar digərlərinin necə davrandıqlarını görüb öyrənə bilər və yalnız terapevtlə deyil, həm bir çox fərqli insanlarla əlaqələr quraraq davranışlarını tədqiq edə bilirlər [2, s. 244].

Psixoterapevtik qrupun istənilən işi qrupda hadisə və şəxsiyyətlərarası qarşılıqlı təsirlərin birliyi kimi qrup dinamikasına əsaslanır. Qrup iştirakçılarının qarşılıqlı münasibətləri və onların qrupun terapevti ilə təsirləri vacib psixoterapevtik amildir. Terapevtin bacarığından əlavə iştirakçılarda terapevtik dəyişikliklərin tutarlı mənbəyi kimi qrupun özünün də rolunu vurğulamaq lazımdır. Qrupun özünün iştirakçılara psixoterapevtik təsiri qrup psixoterapiyasını fərdi psixoterapiyadan fərqləndirən əlamətlərdən biridir. Təbii ki, bu o, demək deyil ki, qrup psixoterapiyasında kömək obyekt kimi qrupun özü çıxış edir. Burada da kömək obyekt ayrıca bir insandır. S.Foulkes və E.Y.Antoninin də qeyd etdikləri kimi, istənilən psixoterapiya hər şeydən əvvəl ayrıca bir fərdə köməkdir. Qrupda iştirakçının şəxsiyyəti və davranışına təsir üçün yalnız terapevtin bilik və vərdisləri yox, həm də ayrıca iştirakçıların və bütövlükdə qrupun psixoterapevtik potensialından istifadə olunur.

Haqqında söhbət açdığımız musiqi terapiyasına gəldikdə isə bu metod həyəcan və depressiya ilə mübarizədə, müxtəlif psixi xəstəliklərin müalicəsində, habelə şizo-

freniya və autizmdə effektiv nəticə verir. Müxtəlif etiologiyalı ağrı sindromunun müalicəsində musiqi terapiyasının ağrıkəsici və relaksasiya təsiri haqqında məlumatlar var. Beyində qan dövranının pozuntuları olan xəstəliklərin reabilitasiya prosesində onların funksional vəziyyətinin yaxşılaşdırılmasında və s.-də böyük rol oynayır. İlk növbədə yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, musiqi terapiyası müxtəlif psixi pozuntuların müalicəsində: psixoz, depressiv vəziyyət, şizofreniyanın müalicəsində yaxşı effekt verir, psixosomatik xəstəliklərin müalicəsində uğurlu nəticələrə gətirir, effektiv emosional təsir edir.

Son illərin tədqiqatları musiqi terapiyasının yeniyetmələrə münasibətdə tətbiqinin effektivliyini də göstərir. Yeniyetmələrdə emosional pozuntuların, davranışda yaşımların izahı üçün, yorğunluq, melankolik əhvalın, aqressiyanın, qorxu hissinin, narahat yuxunun və s. aradan qaldırılmasında əvəzsizdir.

Musiqi terapiyası – müalicə vasitəsi qismində musiqidən istifadə edən psixoterapevtik metoddur. Musiqinin insan orqanizminə müalicəvi təsiri hələ qədim zamanlardan məlumdur. Bu fenomenin elmi izahında ilk hədəflər XVII, geniş eksperimental tədqiqatlar isə XIX əsrə aiddir. Psixi xəstələrin müalicə sistemində musiqiyə S.S.Korsakov, V.M.Bexterev və digər məşhur rus alimləri böyük əhəmiyyət vermişlər. Musiqi terapiyasının müxtəlif aspektlərinə həsr olunmuş ədəbiyyat isə L.S.Brusilovski, V.Y.Zavyalov, K.Şvabe, S.P.Qalitskayanın işlərində öz əksini tapmışdır.

Musiqi terapiyasının müalicəvi 4 əsas istiqamətini ayırırlar:

1. Verbal psixoterapiya gedişində emosional fəallaşma;
2. Şəxsiyyətlərarası ünsiyyət vərdişlərinin (kommunikativ funksiya və qabiliyyətlər) inkişafı;
3. Psixovegetativ proseslərə tənzimləməyə təsir;
4. Estetik tələbatların artması.

Musiqi terapiyasının müalicəvi təsir mexanizmləri qismində aşağıdakıları göstərmək olar:

1. Katarsis,
2. Emosional boşalma,
3. Emosional vəziyyətin tənzimlənməsi,
4. Şəxsi yaşantıların dərkini yeniləşdirilməsi,
5. Həyatı problemlərlə qarşıdurması,
6. Sosial fəallığın yüksəlməsi,
7. Emosional ekspressiyanın yeni vasitələrinin mənimsənilməsi,
8. Yeni münasibət və yeniliklərin formalaşmasının yeniləşməsi [3, s. 286]. Musiqi terapiyası 2 əsas: fəal və reseptiv formada mövcuddur. Fəal musiqi terapiyası terapevtik yönümlü fəal musiqi fəaliyyətini: xəyalında canlandırma, fantaziya qurmaq, insani səslər və seçilmiş musiqi alətlərinin köməyiylə improvizasiyanı əhatə edir.

Reseptiv musiqi terapiyası terapevtik məqsədlə musiqinin qavranılması prosesini əks etdirir. Öz növbəsində reseptiv musiqi terapiyası 3 formada fəaliyyət göstərir: kommunikativ (qarşılıqlı anlaşma və etibar əlaqələrinin saxlanılmasına yönəlmiş

birgə musiqi dinləmək), reaktiv (katarsisya nail olmağa yönəlmiş) və reopilyativ (sinir-psixi gərginliyin enməsinə şərtləndirən).

Qrup psixoterapiyası zamanı musiqi terapiyası kifayət qədər geniş istifadə olunur. Hər şeydən əvvəl müalicə praktikasında kommunikativ məsələlərə istiqamətlənmiş reseptiv musiqi terapiyası istifadə edilir. Qrupda pasiyentlər xüsusi seçilmiş musiqi əsəri dinləyir, sonra isə dinləmə zamanı onlarda yaranan hiss, xatirə, fikir, assosiasiyaları, fantaziyaları (adətən proyektiv xarakterli) müzakirə edirlər. Bir məşğələdə bir qayda olaraq 3 əsər və ya müəyyən qədər tamamlanmış parçaları (hər bir 10-15 dəqiqə) dinləyirlər. Musiqi əsərlərinin proqramı əhvalın daimi dəyişkənliyini, müxtəlif emosional yüklənməyə nəzərə alınmaqla dinamika və temp əsasında qurulur. İlk əsər bütün məşğələ üçün müəyyən iqlim formalaşdırmalı, pasiyentlərin əhvalını aşkar etməli, əlaqələr qurmalı və musiqili məşğələlərə daxil olmağa, sonrakı dinləmə üçün hazırlaşdırılmalıdır. Bu bağışladığı təsir ilə fərqlənən sakit əsər olur. İkinci əsər dinamik, dinamatik gərgin olaraq əsas yükü daşıyır, onun funksiyası pasiyentin öz həyatından proyektiv xarakterli intensiv emosiyaların, xatirə və assosiasiyaların stimullaşdırılmasından ibarətdir. Onun dinlənilməsindən sonra qrupda pasiyentlərdə yaranan hisslər, xatirələr, fikir və assosiasiyaların müzakirəsi üçün kifayət qədər çox vaxt ayrılır. O, sakit, relaksiyaedici və ya əksinə enerjili, gümrəhlik, nikbinlik, enerji verən ola bilər.

Qrup psixoterapiyası prosesində pasiyentlərin fəallığının müxtəlif tamamlayıcı tapşırıqların köməyi ilə stimullaşdırmaq olar, məsələn: kimin emosional vəziyyətinin daha çox verilən musiqi əsərinə uyğun olmasını anlamağa çalışmaq, mövcud melodiyalardan öz “musiqi portretini”, daha doğrusu qrup üzvlərindən kiminsə emosional vəziyyətini əks etdirən əsəri seçmək.

Qrup psixoterapiyasında musiqi terapiyasının fəal variantından da istifadə olunur. Bu isə sadə musiqi alətlərinin olmasını tələb edir. Pasiyentlərə seçilmiş musiqi alətlərinin köməyi ilə öz hisslərini ifadə etmək və ya qrup üzvlərindən kiminləsə dialoq qurmaq təklif olunur. Fəal musiqi terapiyası xor oxuması kimi nəzərdən keçirilə bilər. Psixoterapevtin də musiqi əsəri çalması etibarlı, mehriban iqlim yaradaraq müalicəvi effektdə malikdir.

Sonda onu qeyd edək ki, musiqi terapiyasının effektiv müalicəvi təsiri digər metodlar kimi psixoterapevtin professionallığından, pasiyentlərdə müalicənin uğurlu olacağına ümid və pozitiv köklənmənin yaradılmasından çox asılıdır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Абрамова Г.С. Практическая психология. Екатеринбург: Деловая книга, 1998, 368 с.
2. Кочюнас Р. Психологическое консультирование и групповая психотерапия. М.: Академический Проект, 2005, 464 с.
3. Психотерапевтическая энциклопедия. СПб.: Питер Ком., 1998, 752 с.
4. Рудестам К.Э. Групповая психотерапия. СПб.: Питер Ком, 1999, 376 с.

Жаля МАГЕРРАМОВА
Старший преподаватель АНК

РОЛЬ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЕРАПИИ СРЕДИ ВСПОМОГАТЕЛЬНЫХ МЕТОДОВ ГРУППОВОЙ ПСИХОТЕРАПИИ

Резюме: В статье рассматривается один из вспомогательных методов групповой психотерапии - музыкальная терапия. В настоящее время проделана большая работа и собраны материалы по организации, лечебном эффекте и эффективности этого метода, которая в последние годы стала более актуальной.

Ключевые слова: психотерапевтический метод, групповая психотерапия, индивидуальная терапия, музыкальная терапия, активная музыкальная терапия, рецептивная музыкальная терапия

Jalə MAHARRAMOVA
Senior Lecturer of ANC

THE ROLE OF MUSICAL THERAPY AMONG AUXILIARY METHODS OF GROUP PSYCHOTHERAPY

Summar: The article discusses musical therapy, one of the auxiliary methods of group psychotherapy. There is a lot of information about the organization, therapeutic effect and effectiveness of this method, which has become more relevant in recent years.

Keywords: psychotherapeutic method, group psychotherapy, individual therapy, musical therapy, active musical therapy, receptive musical therapy

Rəyçilər: sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Akif Quliyev;
filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Firudin Qurbanov

Samirə İMANOVA

AMK-nın müəllimi

Ünvan: Yasamal r, Ə.Ələkbərov küç. 7

E-mail: samira.imanova@gmail.com

İNGİLİS DİLİ TƏDRİSİNDƏ MUSIQİDƏN TƏSİRLİ İSTİFADƏ ÜSULLARI

***Xülasə:** Bu məqalədə musiqi ilə dil öyrənmənin əlaqəsinə nəzər salınır. Həmçinin, musiqi ilə ingilis dili öyrənməyin müxtəlif sınaqları və təsirli üsullardan, bu üsulları tətbiq etmək üçün lazımlı olan yeni texnologiyalar və elmi baxışlardan bəhs edilir.*

***Açar sözlər:** musiqi və öyrənmək, tədris metodları, beyin və musiqi, beyin və dil, ikinci dili öyrənmə, ingilis dili, təhsildə texnologiya*

Musiqi həyatımızın danılmaz üzvi hissəsidir. O, ən xoş günlərimizdən tutmuş ən kədərli anlarımıza qədər qulaqlarımızdan keçib beynimizi proqramlaşdırır və həmin andakı hisslərimizə yoldaş olur. Xüsusilə gənclər, demək olar ki, fasiləsiz olaraq musiqi dinləyir və musiqi seçimləri onların şəxsiyyətlərinin vacib bir hissəsini təşkil edir. Buna görə də tələbələrin musiqiyə olan marağını ingilis dili tədrisi üçün motivasiya olaraq istifadə etmək üsulu pozitiv nəticələr verə bilər.

Musiqi və mahnıları ingilis dili dərslərində istifadə etmək üçün xora rəhbərlik etməyiniz və ya tonqal ətrafında tələbələrlə birlikdə mahnı oxumağınız mütləq deyil. Musiqi və mahnıları ingilis dili tədrisində istifadə etməyin bir çox müxtəlif üsulları var. Doğrudur ki, bəzi üsullar yeni texnologiyaya ilə inkişaf etdirilib, lakin bir çoxu üçün heç bir əlavə vəsaitə ehtiyac yoxdur.

Musiqi və Beyin: 100 il bundan əvvəl fransız alimi Pierre Paul Broca [8, s. 544] beynin bölgə olaraq sol frontal yarımkürəsində dilin sintaksisinin yarandığını sübut edir. Bir əsr sonra tədqiqatçılar magnetoensefalografi (MEG) görüntüləməsindən istifadə edərək, musiqi sintaksisinin də beynin eyni hissəsində yarandığını kəşf etdilər və beynin bu hissəsinə elmdə Broca bölgəsi adı verildi [8, s. 544]. Heyranedicilər tərəfi isə budur ki, tədqiqatçılar Broca bölgəsinin ahəngsiz (dissonant) musiqi ilə qrammatik və fonetik cəhətdən yanlış cümləyə eyni şəkildə cavab verdiyini kəşf etdilər. Ahəngsiz (dissonant) musiqi, müəyyən ton və ya not birləşmələrinin nəticəsində yaranan harmoniyasız və ritmsiz musiqidir. Çox hallarda dinləyicidə gərginlik təəssüratına səbəb olur. Bu kəşf, dil ilə musiqi arasındakı əlaqənin ilk elmi sübutu idi və gələcəkdə beyin və nevrologiyaya sahəsində bir çox yeni araşdırmalara qapı açmışdır.

Bu yaxınlarda tədqiqatçılar bunu da aşkar etdilər ki, musiqiyə duyğusal reaksiyalar təkamül nöqtəyi nəzərindən beynin limbik hissəsində qeyd olunur [12, s. 330]. Kornel Universitetindəki bir tədqiqatçı sürətli temp və major akkordlarda olan musiqinin dinləyicilərdə xoşbəxtliklə əlaqəli fiziki dəyişikliklərə səbəb olduğunu sübut edir [8, s. 544].

Təhlükəsiz görüntülmə texnologiyaları sayəsində *pozitron emissiya tomoqrafiyası (PET), funksional maqnit rezonans görüntülmə (fMRI) və *MEG taramaları daxil olmaqla indi musiqi və onun beyinə olan təsirini daha da ətraflı araşdırırıq. Bunu açıq şəkildə görə bilərik ki, musiqi beyin, yalnız bir və ya iki deyil bir çox hissəsinə təsir edir.

Harvard Tibb Fakültəsinin Laboratoriya direktoru Gottfried Schlaug “Mən musiqi yaradıcılığı qədər beyini hərəkət etdirən və beyin araşdırmalarında bu qədər vacib rol oynaya bilən ikinci fəaliyyət üsulu tanımıram” [1, s. 29]. Bu, sadəcə musiqi yaradan və ya bəstələyən insanlara aid deyil, həmçinin aktiv olaraq musiqi dinləyən insanlarda da oxşar nəticələri verib.

Musiqi və dil inkişafı: Musiqi və mahnı dil inkişafına təsir edir. Diana Deutsch körpələr üçün musiqi və dilin əhəmiyyətini belə izah edir “Musiqinin əhəmiyyəti və təsiri haqqında yetərli məlumatın olması körpənin dil inkişafına və valideynin körpə ilə olan münasibətinə güclü təsir edə bilər” [3, s. 40].

Wisconsin Universitetinin Körpələri Öyrənmə Laboratoriyasındakı araşdırmalara əsasən, “Körpələr danışq nitqindən çox mahnıda istifadə olunan sözlərdən daha tez öyrənirlər” [6, s. 29]. Əlavə olaraq, bütün mədəniyyətlərdə analar tərəfindən istifadə olunan laylalarda, nənni nəğmələrində istifadə olunan heca vəznə uşaqların dili anlama və öyrənməsinə kömək edir. Diana Deutsch bir başqa başlıqda belə izah edir, “Nitq inkişafı ilə musiqi arasında çox incə bir sərhəd var.” [3, s. 40].

Dana Foundation təşkilatı, sənət təhsilinə və beyin araşdırmasına dəstək vermək üçün 2008-ci ildə xüsusi olaraq maliyyələşdirilən sənət və təhsil arasındakı əlaqələri araşdıran ümumiləşdirilmiş məqalələr antologiyası nəşr etdi. Məqalə müəllifləri [14, s. 5] nəticələrini sənət ilə zəka arasındakı əlaqəni izah edərək bu iki faktorunu eyni çərçivədə birləşdirdi. Sadəcə dillə desək, yaşamağa olan həvəs insanlarda yeni sənət növü təcrübə etməyə maraq yaradır. Bunun nəticəsində yaranmış yüksək motivasiya diqqətin artmasına səbəb olur [14, s. 9]. Musiqi isə ən güclü motivasiya mənbələrindəndir. Musiqi dinləyərək yüksək motivasiya əldə edib beyin daha diqqətli işləməyinə təkan verə bilmək mümkündür. Müəllimlər üçün isə bu o deməkdir ki, musiqidən istifadə edərək dərslərdə diqqəti artıraraq öyrənmək üçün daha əlverişli bir atmosfer yaratmaq olar.

Musiqi və ingilis dilinin tədrisi: Musiqi yeni bir dil öyrənənlər üçün xüsusi üstünlüklər təqdim edir. Yəqin özünüzdən də ingilis və ya digər dil təlimi təcrübənizdən bilərsiniz ki, öyrənməyə çalışdığınız dildə mahnı dinləmək və o mahnını oxumaq yeni səslər, sözlər və ifadələr mənimsəməyin ən əyləncəli və xoş yoludur. Əslində bir mahnı və ya musiqi aləti, dil öyrənmək ilə bir çox cəhətdən bənzərdir. Yeni dil öyrəndiyimiz zaman xüsusi səslərdən ibarət bir repertuar yaratmağımız tələb olunur və bunun nəticəsində yeni səs nümunələri və qaydaları öyrənirik. Bu isə bizdə mahnı və bəstələrin sintaksisində* püxtələşməkdə vacib rol oynayır. Musiqiçilərin ifa etdikləri alətdə püxtələşmə prosesi dil öyrənmə prosesi ilə eyni şəkildə irəliləyir. Hər ikisi də əvvəldə istədikləri səsi əldə etmək üçün təxminlər edirlər. Hədəf isə istədikləri səslə-

rə rahat və intuisiya* ilə çatmaqdır. Bu hədəfə çatdıqları zaman hər iki tərəf də öyrəndikləri dildə və alətdə səlis danışmağa və ifa etməyə nail olurlar.

Pop musiqi janrı kimi bəzi musiqi növlərini dinləmək ingilis dilinin tədrisi üçün xüsusilə yaxşı nəticələr verə bilər. Tim Murphey, klassik ingilis dili tədris kitabında pop mahnılarının niyə bu qədər təsirli nəticələr verdiyini araşdırır [13, s. 10]. Araşdırma nəticələri göstərir ki, pop mahnılarında sürətlə təkrarlanan yüksək tezlikli söz birləşmələrindən və birinci, ikinci şəxslərdə olan ifadələrdən istifadə olunur. Bu zaman dinləyici mahnı ilə emosional bir əlaqə quraraq onu mənimsəyir. Musiqi təhsili və iştirakı artıq başqa akademik olmayan sahələrdə də istifadə olunaraq inkişafın artmasına səbəb olur. ABŞ-da aparılan iki elmi araşdırmanın nəticəsinə əsasən musiqidən istifadənin müsbət təsirləri sübut olunmuşdur. Aşağıda bu araşdırmalardan atrafli şəkildə bəhs edilir.

Birinci araşdırmada riskli yeniyetmə şagirdlərdən ibarət iki təcrübə qrupu yaradılır. Bu qruplardan biri musiqi təlimli rəhbərliyin nəzarəti altında digər qrup isə standart rəhbərlik nəzarəti altında tərbiyəvi təlim keçməyə başlayır [4 s. 14]. Birinci qrup, zərb alətləri müşayiətində hiss etdikləri müsbət hissləri, ritm və qafiyədən istifadə edərək əks etdirirlər. Müsbət yüklü mesajları ritm ilə bərabər dilə gətirmək birinci qrupdakı yeniyetmələrin xoşagəlməz davranışlarında ciddi azalmaya səbəb olmuşdur. 12 həftəlik təlimin sonunda isə musiqi ilə təlim keçmiş şagirdlərin davranışlarındakı müsbət dəyişikliklər, standart təlim keçmiş şagirdlərin davranışlarındakı müsbət dəyişikliklərlə müqayisədə daha çox üstünlük təşkil edirdi [4, s. 10].

İkinci araşdırmada isə İllinoysdakı Norsverteren Universitetinin Nevrologiya Laboratoriyasının tədqiqatçıları başqa bir əhəmiyyətli nəticə kəşf etdilər. Aşağı maddi gəlirli orta məktəb şagirdlərindən ibarət iki qrupu müqayisə etdilər. Qruplardan biri musiqi təhsilli, digəri isə idman təlimləri görmüş şagirdlərdən ibarət idi. Araşdırma nəticəsində məlum oldu ki, musiqi dərsləri keçən şagird qrupu “nitq kodlaşdırması” kimi bacarıqlarda müvəffəqiyyət göstərirlər [15, s. 1]. Nitq kodlaşdırılması, səsli küylü mühitdə danışmaq zamanı istifadə olunan kəlimələrin başa düşülməsi prosesinə deyilir. Düşünə bilərsiniz ki, nitq kodlaşdırılması sadəcə eşitmə bacarığı ilə əlaqəlidir. Fəqət, əslində bu xüsusiyyətlər ümumi akademik müvəffəqiyyət qazanmaqda çox böyük rol oynayır. Niyə? Səbəblərdən biri odur ki, sinif otaqlarında əks-sədadən dolayı səs küylü yerlər olur və sözləri aydınlaşdırma bilməyən tələbələr sinifdə danışılanları öyrənməkdə əziyyət çəkə bilirlər. Tədqiqat təsdiqləyir ki, “fon səs-küyünün daha yüksək səviyyədə olduğu yerlərdə standartlaşdırılmış testlər daha pis nəticələrə” [15, s. 5].

Yetkin insanlar üçün səsli mühitdə nitq eşitmək daha da çətindir. Eyni Norsverteren Universitetinin Nevrologiya Laboratoriyasındakı araşdırmalara əsasən yaşlı insanlarda da musiqi təlimi olanlar həmin səsli mühitlərdə nitqi daha yaxşı seçə bilirlər. Xüsusilə səs-küylü mühitdə nitqi eşitmək yeni bir dil öyrənənlər üçün vacibdir. Tədqiqatçılar Mayo, Florensiya və Buusun [10, s. 687] araşdırmalarına əsasən səs-küylü mühitdə nitqin kodlaşdırılması yeni dil öyrənmiş iki dilli insanlar üçün, uşaqlıqdan iki dilli böyümüş insanlara görə daha asandır. İngilis dilində isə bu daha da çətindir. Çünki, ingilis dilində bənzər səslənib fəqət, fərqli mənalarda olan sözlər çoxluq təşkil

edir. Məsələn, “said” və “sad”, “big” və “beg” kimi kəlimələri bir-birindən seçə bilmək üçün nitq seçmək qabiliyyətinin inkişaf etmiş olması vacib rol oynayır. Bu səbəblərə görə də, deyə bilərik ki, musiqi təlimi, dil öyrənənlər üçün vacib rol oynayır.

Rəqəmsal əsrdə musiqi ilə ingilis dilini öyrənmək: Günümüzdə az sayda müəllimin ingilis dili dərslərində inkişaf etmiş texnologiyadan istifadə etmək imkanı olur. Lakin, yenə də musiqi təcrübəsini ingilis dili dərsinə əldə olan imkanlar ilə də gətirmək mümkündür. Şübhəsiz ki, günümüzdə hamı nəinki yerli həm də, xarici musiqini rahatlıqla tapıb dinləyə bilir. Telefonlar və aypədlər vasitəsi ilə istənilən çıxışı, sənətkarı, hər zaman *Youtube*-dan və ya başqa qaynaqlardan dinləmək mümkündür. Hətta dünyasını dəyişmiş sənətkarları dinləyə bilir və başqaları ilə paylaşa bilərik. Bu platformalar eyni zamanda bizə öz yaratdığımız və ya ifa etdiyimiz musiqini də paylaşma imkanı verir. Artıq mahnıların sözlərinə diqqət ayırmağa ehtiyac yoxdur. Çünki, sözləri də rahatlıqla internet şəbəkələrində tapmaq olur. Bütün bunlar bizə sonsuz musiqi seçimi haqqı verir. Şübhəsiz rəqəmsal inqilabın faydası bizim üçün daha böyükdür.

Bunun nəticəsi olaraq yenilikləri asanlıqla öyrənə və onlardan zövq ala bilərik. Bunun davamı olaraq isə ingilis dili tədrisində musiqidən istifadənin üç sadə dərslərindən bəhs etmək istəyirik. Hər bir üsul ingilis dilində dinləmə, danışma, oxuma və yazma qabiliyyətlərini əhatə edir.

Üsul 1. Pleylistlərin yaradılması və paylaşılması: Hər bir tələbə gündəlik fəaliyyətlərini yerinə yetirərkən telefonunda sevdikləri musiqilərdən ibarət pleylistləri dinləyir. Çoxumuz kimi, onların da hər fəaliyyətlər üçün fərqli pleylistləri var. Məsələn dərslər oxuyarkən, idman edərkən və ya dincələrkən başqa musiqi dinləyirlər. Yəni bu artıq tələbələrimizin gündəlik həyatlarının bir parçasıdır. Amma bunun ingilis dili tədrisinin də bir parçası ola biləcəyini nəzərə almaq olar.

Bu dərslər planı ingilis dili ana dili olan müəllim, Nedim Lapo tərəfindən yaradılmışdır və ingilis dilini ikinci dil olaraq öyrənən tələbələrə tətbiq edilmişdir. Laponun dərslərində tələbələrə həyatlarının müxtəlif dövrlərini təmsil edən altı mahnıdan ibarət pleylist düzəltmələri tələb olunur. Bu pleylistdən bir mahnı seçərək onun sözlərini yazıya köçürüb, təhlil etdikdən sonra surətini çap edib və sinifdə paylaşmalarını ev tapşırığı olaraq verir. Eyni zamanda tələbələrin digər beş mahnının da ümumi təhlilini və seçmə səbəblərini siniflə paylaşmalarını istəyir [5]. Tələbələr bu mahnıları CD şəklində müəllimləri ilə paylaşır və Lapo bu CD-ləri dərslər zamanı fəaliyyətlərində istifadə edir.

Bu metod, dil öyrənmənin beş əsas amili olan oxuma, yazma, eşitmə, danışma və paylaşaraq öyrənmə qabiliyyətini tələbənin özü ilə əlaqələndirərək tətbiqi üçün uyğun mühit yaradır [6]. Lapo eyni zamanda qeyd edir ki, tələbələr mahnıları öz ana dillərində də seçib, onun sözlərini ingilis dilinə tərcümə edib, paylaşa bilərlər [5]. Pleylist düzəldib bunu siniflə paylaşmaq tələbələrin bir-birlərini daha yaxşı tanımasına imkan verir və bu da biliyin daha yaxşı mənimsənməsinə şərait yaradır.

Üsul 2. Karaokedən istifadə: Şagirdlərin dərslərdən kənar ictimai vaxtlarında karaokedən zövq aldıklarını nəzərə alsaq, niyə də bunu dərslər zamanında istifadə etmə-

yək? *Youtube*-da çox asanlıqla minlərlə ingilis dilində karaoke parçaları tapmaq mümkündür. Dərs otağında xarici dinamiklər və proyektor kimi vəsaitlər olduğu zaman mahnını asanlıqla səsləndirib, sözlərini də yazı taxtasına əks etdirmək mümkündür.

Karaoke mahnılarına ən yaxşı misal *The Beatles* mahnılarıdır. Mükəmməl kvartetin mahnıları ən yadda qalan musiqidən hesab olunur. Bunun səbəbi isə sadəcə, bütün yaş qruplarına xitab etmələri deyil, həm də bəzi parlaq xüsusiyyətləridir [2, s. 33]. Bunlar aşağıdakı kimidir:

a) *The Beatles* qrupu mahnılarının kataloqu böyükdür və içərisində müxtəlif musiqi janrları və tənzimləmələri var: musiqiçilər simli kvartettən gur səsli gitaraya qədər müxtəlif alətdən istifadə edərək fərqli janrlarda mahnılar bəstələyiblər.

b) *The Beatles* mahnıları aydın şəkildə tələffüz olunan və asan anlaşılan sözlərdən ibarətdir. Eyni zamanda dörd fərqli ifaçı tərəfindən səsləndirildikləri üçün mahnılar düzgün harmoniya və ahəng içərisində olurlar.

c) Mahnıların sözləri sadə, cəlbedici və adətən daha çox təkrarlanan nəqəratdan ibarətdir. Bu da dinləyiciyə mahnını yadda saxlamaq üçün daha yaxşı şərait yaradır.

d) Bir çox mahnı aktual mövzulardan olan tənhalıq, sevgi, nostalji, gündəlik problemlər və ya sülh üçün ümidlər kimi mövzular ilə əlaqəlidir.

e) Son olaraq isə unutmayaq ki, *The Beatles* mahnıları sümüyə düşən mahnılar hesab edilir və uzun müddət unudulmur.

Beş yüzdən çox ingilis dili müəllimləri ilə aparılmış sorğuya əsasən *The Beatles* mahnıları 40 faizdən çox müəllim tərəfindən siniflərində istifadə olunmuşdur [9].

Dalton və Levis (2015) başlanğıc səviyyə ingilis dili tələbələrinə karaoke metodu ilə *The Beatles* mahnılarından istifadə edərək açıq dərs keçirdirlər. Dərsdə şagirdlər tək və ya qrup şəklində hamının qarşısında mahnıları ifa edərək ingilis dili tələffüzündə özünə inam toplayırlar. Eyni zamanda Dalton və Levis bildirir ki, bu üsul tələbələrin yüksək tezlikli sözləri daha asanlıqla başa düşməklərinə kömək edir.

Hal-hazırda *Youtube*-da *The Beatles* mahnılarından ibarət karaoke kolleksiyası var və bunların bir çoxu ingilisdilli ölkələrdə düzəldilməyib və bu da ingilis dili ana dili olmayan ölkələrdə ingilis dili tədrisində karaokenin istifadəsinin başqa bir göstəricisi hesab oluna bilər.

Üsul 3. Musiqiçi ilə əlaqəli tədqiqat: Bu layihədə tələbələr, tədqiqat üçün lazım olan akademik bacarıqları məşq edərək seçilmiş mövzuda apardıqları tədqiqatları sinif yoldaşlarına təqdim edirlər. Bu üsul ilə tələbələr həm şifahi, həm də təşkilatçılıq bacarıqlarını inkişaf etdirirlər. Hal-hazırda internetdə istənilən mövzuda informasiya tapmaq mümkündür. Tələbələr müəllim tərəfindən seçilmiş musiqiçini araşdırdıqları zaman onunla əlaqəli bir çox canlı konsertlərə, müsahibələrə və ya məşq etdikləri zaman qeydə alınmış video çarxlara rast gələcəklər. Bu həm tələbələrə əvvəl heç eşitmədikləri musiqiçiləri tanımağa imkan, həm də ingilis dilində araşdırma aparmağa vərdis yaradacaqdır. Bu üsul zamanı tələbə mahnı deyil, həmçinin tamamilə musiqi alətlərindən ibarət və sözləri olmayan əsərləri də araşdırma bilərlər. Məsələn, Smetananın məşhur Moldau orkestri musiqi ilə Moldau çayının Çexiya və Slovakiya arasından axmasından bəhs edir. Əgər tələblər, musiqinin sözlər olmadan da hekayəni anla-

ta bildiyini öyrənsə, əminəm ki, bəziləri sözlərsiz, sadəcə musiqidən ibarət əsərlərə üstünlük verəcəklər. Verilən tapşırığı daha rahat dəyərləndirmək üçün, tələbələr aşağıda göstərilmiş xüsusi nümunə formasına uyğun olaraq tədqiqatlarını və tədqiqat nəticələrini bir araya toplaya bilərlər.

Şəkil 1. Seçilmiş musiqçinin tədqiqatı üçün təqdimat nümunə forması

Təqdimat Nümunə Forması	
Təqdimatçının adı:	_____
Təqdimat mövzusu:	_____
“Ən çox bəyəndiklərim:	_____”
“Ən çox öyrəndiklərim:	_____”

Bəhs edilən üsullar Kristin Lems adlı müəllim tərəfindən də ətraflı şəkildə tətbiq edilib. Eyni mövzuda olan məqaləsində də əks olunub. Kristin Lems, Şikaqodakı Milli Louis Universitetində iki dilli təhsil üzrə müəllimdir. O, ingilis dili tədrisində musiqidən istifadə üsullarını araşdırmaqdan, tətbiq və nəticələrini təqdim etməkdən zövq alır. O, eyni zamanda Əlcəzayır, Monqolustan və Çilidə ingilis dili mütəxəssisi olaraq iş səyahətlər etmişdir. Onun “Təsirli İngilis dili Öyrənmə” adlı kitabında yeni yaranmış dilçilik anlayışlarından bəhs edir. Kristin eyni zamanda səkkiz albomdan ibarət mahnılara söz yazmışdır. Apardığımız tədqiqatda onun da nəticələrindən və yazılarından bəhrələnmişik.

Sonda vurğulayaq ki, bu üsullardan istifadə edərkən, nəinki tələbələr üçün rahat ingilis dili öyrənmək mühiti, həmçinin tədris edənlər üçün də zövqlü dərş şəraiti yaratmış olursunuz. Çünki musiqini sadəcə tələbələr deyil, müəllimlər də sevərək dinləyir. Musiqi ilə xarici dil öyrətmək üçün musiqiçi olmağa ehtiyaç yoxdur. Bəlkə də, 10 il əvvəl yuxarıda bəhs edilən üsulları tətbiq etmək həqiqətdən kənar olardı. Fəqət, yaşadığımız rəqəmsəl əsrin ən böyük üstünlüklərindən olan asan məlumat əldə etmə vasitələri ilə yuxarıda bəhs edilən üsulları çox rahatlıqla tətbiq etmək mümkündür. Artıq yeni bir dil öyrənmək məşəqqətli bir proses deyil, eyni zamanda zövqlü və əyləncəli fəaliyyətə çevrilə bilər.

Bəzi anlayışların izahı:

* pozitron emissiya tomoqrafiyası (PET) – bədəndə pozitron yayan izotopları olan maddələrin izotoplar tərəfindən istehsal olunan qamma şüalarının aşkarlanaraq fizioloji proseslərin dəqiq yerləşməsinə imkan verdiyi bir görüntülmə texnologiyası.

*tarama – bəzi xüsusiyyətləri aşkar etmək üçün (bir şeyin) bütün hissələrinə diqqətlə baxmaq

*sintaksis – bir dildə yaxşı formalaşmış cümlələr yaratmaq üçün söz və ifadələrin düzülüşü.

*intuisiya – şüurlu düşünməyə ehtiyac olmadan bir şeyi anlamaq qabiliyyəti.

ƏDƏBİYYAT:

1. Cole, K. Brain-based-research music advocacy // “Music Educators” jurnalı, 98, 2001. (1): s. 27-29.
2. Dalton, C., O.Lewes. “Utilizing karaoke in the ESL classroom: The Beatles”. // “English in Texas” jurnalı, 2015. 45 (1): s. 32-36.
3. Deutsch, D. Speaking in tones. // Scientific American Mind 21 jurnalı, 2001, (3): s. 40
4. Ho, P., J.C.I.Tsao, L.Bloch, və L.K.Zeltzer. The impact of group drumming on social-emotional behavior in low-income children. // Evidence-Based Complementary and Alternative Medicine article 2011: s. 1-14.
5. Lapo, N. SIOP dərslər planı #2: Soundtrack to my life // Chicago, IL: 2016. National Louis Universiteti
6. Lems, K., L.D.Miller və T.M.Soro. “Building literacy with English language learners: Insights from linguistics”. 2nd ed. // New York: Guilford Press. 2017.
7. Leutwyler, K. Exploring the musical brain. // “Scientific American” jurnalı, 23 yanvar, 2001. s. 1. URL: <https://www.scientificamerican.com/article/exploring-the-musical-brain/>
8. Maess, B., S.Koelsch, T.Gunter, və A.Friederic. Musical syntax is processed in Broca’s area (Broca hissəsində musiqi sintaksının təhlili): // MEG tədqiqatı. Nature Neuroscience, 2001. 4 (5): 544.
9. Martin. How to teach English infographic (İngilis dili infografiyasını necə öyrətməli) // KBlog. 2013. URL: <https://www.kaplaninternational.com/blog/how-to-teach-english-kaplan-infographic>
10. Mayo, L. H., M.Florentine, and S.Buus. “Age of second-language acquisition and perception of speech in noise ” //Journal of Speech, Language, and Hearing Research 40 (3):1997. s. 686-693.
11. McGowan, K. Music, memory, and learning. // McGill Universiteti, Neurosciences və Music III-Disorders və Plasticity, Montreal, Quebec, iyun, 2008. s. 25-28. URL:<https://www.nyas.org/ebriefings/songs-of-experience/>
12. Moreno, S. Can music influence language and cognition? // Contemporary Music Review məqaləsi, 28, 2009. (3): s. 330
13. Murphey, T. Song and music in language learning: An analysis of pop song lyrics and the use of song and music in teaching English to speakers of other languages. // New York: Peter Lang. 1990, s.10
14. Posner, M., M.K.Rothbart, B.E.Sheese, və J.Kieras. How arts training influences cognition// Arts and Cognition, Dana Foundation. 2008. s. 1-10
15. Tierney A., J.Krizman, E.Skoe, K.Johnston və N. Kraus. “High school music classes enhance the neural processing of speech”. // Frontiers in Psychology jurnalı 4: 2013. s. 1-7

Самира ИМАНОВА
Педагог АНК

ЭФФЕКТИВНОЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ МУЗЫКИ В ПРЕПОДАВАНИИ АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА

Резюме: В представленной статье исследуется взаимосвязь обучения английского языка при помощи музыки. Помимо проверенных и эффективных методов, применяемых на уроках английского языка, рассматриваются методы усвоения языка с помощью новых технических средств и научных разработок.

Ключевые слова: музыка и обучение, методы преподавания, мозг и музыка, музыка и язык, изучение второго языка, технология в образовании, студенты, изучающие английский, музыканты

Samira IMANOVA
Lecturer of ANC

EFFECTIVE USE OF MUSIC IN TEACHING ENGLISH

Summary: This article tells about the connection between learning new language with the help of music. In addition to the proven and effective methods used in English lessons, methods of language acquisition using new technical means and scientific developments are considered.

Keywords: Music and learning, teaching methods, brain and music, music and language, second language learning, technology in education, English students, musicians

Rəyçilər: filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Firudin Qurbanov
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Fazilə Nəbiyeva

ÖMRÜN YOLLARINDA... Ruhəngiz Qasımova – 80



Bu il sevilən bəstəkarımız, əməkdar incəsənət xadimi Ruhəngiz Qasımova həyat salnaməsinin əlamətdar və sanballı tarixçəsini – 80 illik yubileyini qeyd edir. Yaradıcılıq yolunun daha parlaq hissəsini ötən əsrin 60-90-cı illərində yaşamasına baxmayaraq, Ruhəngiz xanım yeni nəsil musiqisevərlərin, daha dürüst desək, çoxsaylı mahnı pərəstişkarlarının həyatına üzvi surətdə və qeyri-adi bir şövqlə daxil ola bilib. Xalq arasında böyük populyarlıq qazanmış “Yeni Ulduz” televiziya layihəsində biz bunu aydın surətdə müşahidə etdik: sözləri, sərrast iradları və sualları az-qala zərb-məsəllərinə və aforizmlərə dönmüş Ruhəngiz Qasımovanın xarizmatik bir münsif kimi iştirakı, mübaligəsiz demək olar ki, bu layihənin uğurunun əsas təminatçılarından biri idi.

Əslində, bütün bu olaylarda qeyri-adi bir şey yoxdur. Çünki, uzun illər populyar musiqi müstəvisində ən müxtəlif istiqamətlərdə – mahnıdan tutmuş teatr və tele-tamaşalara, kinofilmlərə musiqiyə, habelə istedadlı yazar kimi ssenari və libretto müəllifinə qədər əzmlə çalışmış Ruhəngiz xanım incəsənət aləmində kifayət qədər yaxşı tanınıb. Keçən əsrin 60-cı illərindən başlanan yaradıcılıq yolunda bəstəkarın uğurları göz qabağındadır. Onlardan biri – dahi müğənnimiz Rəşid Behbudovun bənzərsiz təfsirində həyata vəsiqə almış “Anacan, dostum evlənir” mahnısı isə sözün əsl mənasında, Ruhəngiz Qasımovanın vizit vərəqinə çevrilib.

Gənclik eşqini heç bir halda itirməyən Ruhəngiz xanım, yaşadığımız dövrün müasir çağırışlarına həvəslə səs verməyi və cəmiyyətin arzulanan, say-seçmə simalarından biri olmağı bacarır. Ruhəngiz Qasımovanı yaxından tanıyanlar onun həyat-sevər daxili dünyasına, coşub-daşan temperamentinə, yumor və zarafatla dolu danışiq tərzinə, fikrini ört-basdır etmədən düz üzə demək xasiyyətinə çoxdan və yaxşı bələd-

dirlər. Ona görə də bu cəsarətli xanım bəstəkarın milyonlarla insanın izlədiyi müsabiqədə dilə gətirdiyi obyektiv və güzəştisiz qənaətləri haqq-ədalət sorağında bulunan tamaşaçıların böyük hüsn-rəğbəti ilə qarşılaşır və sanki, ürəyindən böyük bir “tikan” çıxarırdı. Təbii ki, xasiyyətindəki bütün bu keyfiyyətlər bilavasitə onun yaradıcılıq dəst-xəttinə də sirayət edib, onun məna çaları və məzmun yükünün formalaşmasında mühüm rol oynayıb.



Ruhəngiz Qasımovanı insan və sənətkar kimi yetişdirib boya-başa çatdıran mühit zəngin və münbit olmuşdur. Hərbçi atası və tarix müəllimi olan anası qızlarının ziyalı insan kimi böyüməsində əllərindən gələni əsirgəməyiblər. Çalib-oxumağı isə Ruhəngiz xanım lap uşaqlıqdan sevib. Elə bunu görən valideynləri onun bu musiqi eşqinin əleyhinə getməyib və nəhayət, 10 yaşlı qızlarına piano alıb musiqi məktəbinə göndərmək qərarına gəliblər. Zənnimcə, bəstəkarın yaradıcılıq bioqrafiyasında ilk mahnı nümunəsi kimi yer alan və Rəşid Behbudovun ifasında səslənmiş “Laylay” mahnısı da (söz. - Bəxtiyar Vahabzadə) əziz və unudulmaz valideynlərə ünvanlanmış təsirli bir etirafdır. Ailəsinin ona bəxş etdiyi səadəti, aşladığı yüksək amallara hörmət hissini, hafizəsinə əbədi həkk olunmuş

kövrək xatirələrini Ruhəngiz xanım çox-çox sonra yazdığı “Həmişə sizinlə” adlı avtobioqrafik kitabında xüsusi minnətdarlıqla dilə gətirib. Bir vacib məsələni də - dəyərli musiqişünas-həmkarım, mərhum Seyran Qafarovun vurğuladığı kimi, “Ruhəngiz xanım hələ uşaqlıq illərində özündə bir gerçəkliyi kəşf etmişdi: insanlar arasında əsl hörməti səmimiyyətlə, qabiliyyətlə və qeyri-adi dünyagörüşü ilə qazanmaq mümkündür” (1, s.6). Məhz bu keyfiyyətlər Ruhəngiz Qasımovaya öz istedadını gerçəkləşdirmək üçün yaxşı imkanlar yaratdı. Əlbəttə, bu məqamda onu bir sənətkar kimi formalaşdıran təhsil illərini də xüsusi xatırlamaq gərək.

Ruhəngiz Qasımova peşəkar musiqi təhsilinin bütün pillələrini inamla addımlayıb, Asəf Zeynallı adına Musiqi texnikumunu (hazırda Bakı musiqi kollecini), Ü.Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasını (hazırkı Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasını) uğurla bitirib, mükəmməl sənətkar və müəllimlərdən musiqi sənətinin, bəstəkarlığın əsaslarına, incəliklərinə yiyələnib. Cövdət Hacıyev, Midhət Əhmədov, Seyid Şuşinski, Zaxar Stelnik, Nikolay Çumakov, Süzanna Şeyn və başqaları onun püxtələşməsində müstəsna rol oynayıblar. Ruhəngiz xanımın Konservatoriyada bəstəkarlıq üzrə ixtisas müəllimi, qüdrətli bəstəkar və pedaqoq Cövdət Hacıyevin bir xatirə yazısı isə, zənnimcə, tələbəsinin xasiyyəti və sənət meylləri barədə dolğun məlumat verir: “Ruhəngiz Qasımova çox diribaş və istedadlı tələbə

idi, fəqət bəzən səbirsiz və hətta səbatsız da ola bilirdi. Tələsirdi və özünü müxtəlif janrlarda sınamaq istəyirdi, yorulmadan öz yolunu axtarırdı. Mən ona dürüst və güclü xasiyyətinə görə hörmət edirdim. Tələbəlik illərində bəstələdiyi mahnıları da xoşuma gəlirdi və onları dəstəkləmiş olmasam belə, qadağan etmirdim. Başa düşürdüm ki, bu mahnıların vasitəsilə onun eşginigar ruhu səslənir. Bu sevgi hissiyyatı ilə ətrafında olan insanlarla bölüşməyə ehtiyacı vardı” [1, s.10-11]. Beləcə, gələcək çətin və keşməkeşli yaradıcılıq yollarında inamla addımlamaq üçün gənc R.Qasımova Ustadının xeyir-duasını almışdı.



Ruhəngiz xanım elə bir dövrdə yaşayıb-yaratmağa başlayıb ki, milli musiqi sənətimizdə sözün əsl mənasında böyük simalar cövlan edirdi. Ciddi musiqi sahəsinin nəhəngləri ilə bahəm, populyar və tətbiqi janrlar - estrada musiqisi, teatr, kino sahəsi son dərəcə istedadlı və peşəkar şəxsiyyətlərin əlində cəmləşmişdi. Mahnı janrında, bu geniş və daim tələb olunan məcrada Tofiq Quliyev başda olmaqla, yeni nəslin nümayəndələri - Emin Sabitoğlu, Oqtay Kazımi, Elza İbrahimova və digərləri həvəslə çalışırdılar və altmışıncılar kimi tarixə düşmüş bu nəslin arasında Ruhəngiz Qasımov da öz səsini ucaltmağa müvəffəq olmuşdu. Uzun illər çalışdığı iş yerləri də məhz bu musiqi istiqamətində aktiv fəaliyyətə sövq edirdi. Artıq konservatoriyanın son kursunda oxuyarkən 1962-ci ildə o, Dövlət Televiziya və Radio Komitəsində musiqi verilişlərinin kiçik redaktoru kimi işə başlayır. Daha sonra Uşaq verilişləri redaksiyasında redaktor, 1968-ci ildən 90-cı illərin əvvəllərinə kimi “Azərbaycanelefilm” dövlət qurumunda səs rejissoru vəzifəsində çalışır. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, bu dövrdən etibarən peşəkar bəstəkarlarımızın kino və televiziya qurumlarında fəal işləməsinin şahidi oluruq. Cəmiyyətin mədəni həyatında böyük rol oynamağa başlayan, zövqləri formalaşdıran bu vacib sahələrə bəstəkar kadrların cəlb edilməsi təqdi-

rəlayiq hal idi. Xatırladaq ki, elə bu dövrlərdə Moskva Konservatoriyasını bitirmiş Emin Sabitoğlu Azərbaycan kinostudiyasında musiqi redaktoru kimi işə başlayır və bu da onun yaradıcılığında kino və populyar musiqinin böyük rol oynamasına səbəb olur. Uzun illər sayılıb-seçilən bəstəkarlarımız - Adil Bəbirov, Aydın Əzimov, Cavanşir Quliyev, Eldar Mansurov və başqalarının da əmək fəaliyyəti bilavasitə televiziya və kino qurumları ilə bağlı olmuşdur. Məhz belə yüksəkixtisaslı peşəkarlar uzun illər musiqi redaktoru və səs rejissorları kimi televiziya və kino məkanında keyfiyyətli iş ortaya qoyurdular. Eyni zamanda, bu fəaliyyət sahəsi bilavasitə onların yaradıcılığına böyük təsir göstərirdi. Ruhəngiz Qasımovanın bu sırada yeganə qadın kimi (zənnimcə, səhv etmərəm!) inamla yer alması heç də asan məsələ deyildi. Çünki rəqabət böyük idi! Üstəlik qadının ailə həyatında üzərinə düşən sonsuz qayğıları da nəzərə alsaq, bu “qoçaq xanımın” (Üzeyir Hacıbəylinin tələbələrinə ən yüksək tərfi məhz “qoçaq” sözü idi. Rəğbət bəslədiyi gənclərə “qoçaq-oğlan”, “qoçaq qız”, – deyə müraciət edərdi) məsuliyyət tələb edən iş yerində, habelə sənətdə, yaradıcılıqda öz sözünü deməsi iradə tələb edirdi. Ruhəngiz Qasımovanın şəxsində bu keyfiyyətləri görmək mümkündür. S.Qafarovun yazdığı kimi, “Onun “Ekran” yaradıcılıq birliyinin formalaşmasında peşəkar fikirləri və qeydləri, təşəbbüskarlığı və əzmkarlığı böyük rol oynamışdı. Bu dövlət təşkilatında Ruhəngiz xanım 200-dən çox sənədli və bədii filmin ərsəyə gəlməsində iştirak etmiş, səs rejissoru, ssenari müəllifi və bəstəkar kimi incəsənət xəzinəsinə müstəsna töhfələr vermişdir” [1, s.12]. Bu xüsusda bir tarixi olay önəmlidir: R.Qasımova 1965-ci ildə Azərbaycanda ilk dəfə çəkilmiş “Danışan işıqlar” adlı televiziya cizgi filminin bəstəkarıdır və bu fakt hətta Azərbaycan Milli Ensiklopediyasına düşüb.

Ruhəngiz xanımın kino və televiziya sahəsinə ciddi marağının yaranmasında tələbə ikən teatr tamaşasına musiqi yazması da, fikrimizcə, az rol oynamayıb, bəlkə də həlledici olub. Axı, 1961-ci ildə Naxçıvan Dram Teatrında səhnəyə qoyulan “Kölgəli dağ” (müəllif - M.Tariverdiyev) tamaşasının rejissoru sıradan biri deyildi: bu – görkəmli sənətkar, Azərbaycan teatr tarixində öz kəsərli sözünü demiş Tofiq Kazımov idi. Yaradıcılıq yolunun erkən dövründə gənc bəstəkarın belə böyük sənətkarla qarşılaşmasını, yalnız, taleyin xoş bəxşişi kimi qiymətləndirmək olar.

Sonrakı illər istər teatr, istərsə də kino və televiziya sahəsi olsun, Ruhəngiz xanım üçün uğurlu işlər və yaradıcılıq tandemləri ilə yadda qalıb. Tanınmış rejissorlar - Zəfər Nemətov, Rasim İsmayılov, Nazim Abbasov, Ramiz Həsənoğlu, Cahangir Novruzov onunla həvəslə çalışıblar. Bu dövrdə ərsəyə gələn işlər sırasında isə “Yollar görüşəndə” (1979), “Ömrün yolları” (1982), “Qonşu qonşu olsa...” (1987) teletamaşaları (hər üçünün rejissoru R.Həsənoğludur) zənnimizcə, daha uğurlu alınıb və bəstəkarın bioqrafiyasında xüsusi yerə malikdir. Ruhəngiz xanımın hərtərəfli istedadı bu teletamihələrdə tam gücü ilə parlayıb: o, həm libretto müəllifi, həm bəstəkar, ikisində isə həm də müğənni qismində çıxış edib. İncə yumor və zarafat qarışıq, lirik ovqatlı bu tamaşalar indi də aktuallığını itirmir. Əgər “Yollar görüşəndə” adlı ilk teletamaşada mahnıları populyar müğənnilər Flora Kərimova və Cavan Zeynallı ifa edirlərsə, artıq ikinci (“Ömrün yollarında”) və sonuncu (“Qonşu qonşu olarsa...”)

musiqili teletamaşalarda bu vəzifəni bəstəkar öz üzərinə götürür və yaxşı səs imkanları ilə öhdəsindən layiqincə gəlir. Səslənən musiqi içərisində melodik tərəvəti ilə seçilən “Susdu dodaqlar”, “Ətrin qalıb güllərdə” mahnıları daha çox məşhurlaşıb. Bu tamaşalarda musiqili elementləri (məsələn mahnıların rəqslərlə müşayiət olunması) aşkar görünür və əslində onlar musiqili teatr səhnəsində bu statusda yer ala bilərdi. Şübhəsiz ki, teletamaşaların böyük uğur qazanmasında istedadlı aktyor ansamblarını xüsusi qeyd etmək lazımdır: Yaşar Nuri, Səməndər Rzayev, Nəcibə Məlikova, Hamlet Qurbanov, Eldəniz Zeynalov, Fərəngiz Şərifova, Rafael Dadaşov, Hacı İsmayılov, Səidə Quliyeva kimi sənətkarların iştirakı bu əsərlərin uzun ömrünü şərtləndirən vacib amillər sırasındadır.

Ruhəngiz Qasimovanın yaradıcılığından söz açarkən, şübhəsiz mahnı janrının öncül yeri yaxşı sezilir. Onların sayı təxminən 50-yə yaxındır. Ən məşhur nümunələr keçən əsrin 60-70-ci illərinin estrada musiqi üslubunda bəstələnib. Azərbaycan mahnı yaradıcılığında 40-ci illərdən etibarən vüsət almağa başlayan bu üslub dövrünün intonasiya lüğəti və ritmik qəliblərinin təsiri altında daim yeniləşir, müasirləşir, hit nümunələrin yaranmasını şərtləndirirdi. Ruhəngiz Qasimovanın “Anacan, dostum evlənir” mahnısı da, tam cəsarətlə demək olar ki, 60-70-ci illərin hitləri sırasında yer alaraq yaradıcılarına xeyli məşhurluq qazandırmışdı. Rəşid Behbudov və onu müşayiət edən estrada ansamblının rəhbəri Rafiq Babayevin virtuoz aranjimanını bu əsnada ayrıca qeyd etmək lazımdır. Bu qüdrətli ifaçılar Ruhəngiz Qasimova və şair Fikrət Qoca tandeminin məxsusi mənə yükünü, nəbzini həssaslıqla tuta bilmişdilər. Ruhəngiz xanım da bu ifaçıların yaradıcılığındakı taleyüklü əhəmiyyətini belə qiymətləndirib: “Hər yerdə və hər zaman etiraf edirəm ki, 1962-ci ildə mən Rəşid Behbudovun yanına gəlməsəydim və irəliləyən zamanlarda mənim əsərlərimdə Rafiq Babayevin iştirakı olmasaydı, mən mahnı janrının bəstəkarı kimi özümü doğrulda bilməzdim” [1, s.18].

Rəşid Behbudov “Anacan, dostum evlənir” mahnısından əslində parlaq bir səhnəcik qurmuşdu və özü də onu bir aktyor fəhmi ilə canlandırmışdı: mahnının sonunda oxu tərzində hətta yalvarışlı xahişə - danışığa keçir. Dinləyicinin qarşısında güclü evlənmək istəyini anasına dolayı yolla anladan bir gəncin çılgın obrazı canlanır. Kino-filmlərdə, opera və operettalarda aktyor-müğənni kimi uğurla çıxış edən Rəşid Behbudov bilavasitə səhnə və ya filmə bağlı olmayan ayrıca bir mahnını da görümlü etməyə çalışırdı. Böyük sənətkarın 1960-cı illərdə Bakıda Mahnı teatrını yaratması da, zənnimizcə, elə bu ehtiyacdən və niyyətdən doğmuşdu. Şübhəsiz ki, R.Qasimovanın “Anacan, dostum evlənir” mahnısı, ilk növbədə, orijinal obraz-məzmunu, əks olunan həyatı situasiyanın təbiiliyi ilə böyük müğənnini cəlb etmişdi. Bu təbiiliyin kökündə isə Ruhəngiz xanımın öz şəxsi həyatında yaşadığı maraqlı olaylar dururdu. Gələcək həyat yoldaşı ilə qərribə münasibətlərin təkamülünü əvvəlcə o, məzəmmət xarakterli, oynaq “Utancaq oğlan” mahnısında (Elmira Rəhimova və İdris Mehdiyevin ifasında), daha sonra sevgilisini etinasızlıqda qınayan “Gəlmirsən, gəlmə” (İlhamə Quliyevanın ifasında) və nəhayət, qəti evlənmək əzmini “Anacan, dostum evlənir” mahnısında ortaya qoymuşdu. Beləcə, Fikrət Qocanın sözlərinə üç mahnıdan ibarət bir

trilogiya – “məhəbbət dəstgahı” (S.Qafarovun ifadəsi) yaranmışdı. Qeyd etmək lazımdır ki, o dövrdə bu mahnıların üçü də kifayət qədər məşhurlaşmışdı və onların musiqisi də, sözləri də yaddaşlarda indi də qalmaqdadır.

R.Qasımovanın mahnılarını arasında son zamanlar xalq artisti Azər Zeynalovun ifasında səsləndirilmiş “Azərbaycan” adlı nümunəyə (söz. İsa İsmayılzadə) xüsusi diqqət çəkmək istərdim. Təəssüf ki, mahnıya onun ilk ifaçısı Rəşid Behbudovun yozumunda qulaq asmaq bizə müyəssər olmayıb. Lakin heç şübhəsiz, bu əsər vaxtilə (1969-cu ildə) məhz Rəşid Behbudovun güclü səs imkanları və məxsusi ifa tərzini üçün nəzərdə tutulmuşdu. Mahnının üslubu onu geniş nəfəsli ariyaya bənzədir. Doğma yurdun hər tərəfini, hər qarışını məhəbbətlə ağuşuna almaq, üzərində qanad çalıb süzmək, canından çox sevdiyi vətəninə var-qüvvə ilə vəsf etmək istəyi var bu möhtəşəm sevgi etirafında. Nəfəs dərmədən, elə bil sonsuzluğa baş alıb gedən melodiyada ucsuz-bucaqsız dəniz üföqlərinin, hüdudsuz çöllərin, başı qarlı dağ zirvələrinin ruhu hökm sürür. Ruhəngiz Qasımovanın dediyinə görə, Rəşid Behbudov bu mahnı ilə öz böyük konsert proqramlarını açardı. Uzun illərdir Azərbaycan estradasında, musiqili teatr səhnəsində Rəşid Behbudov ənənələrini layiqincə yaşadan Azər Zeynalovdan başqa, hazırda daha kiminsə bu ilhamlı musiqini bu tərz mükəmməl oxuya biləcəyini təsəvvür etmək, əlbəttə, çox çətindir. Bu xüsusda “Azərbaycan” mahnısının doğma yurdumuza həsr olunmuş çoxsaylı nümunələr arasında özəl yeri çox aydın və qabarıq görünür.

Ruhəngiz Qasımova bu il həyat və yaradıcılıq yolunun müdriklik zirvəsinə qədəm qoyub. Onunla istər canlı həyatda, istərsə də ekran vasitəsilə görüşmək daim yüksək əhval-ruhiyyəyə, xoş ovqata yetişmək deməkdir. Azərbaycanın musiqi, teatr, kino və televiziya məkanında çoxlu pərəstişkarları olan gözəl sənətkarımızı bu əlamətdar yubileyi münasibətilə səmimi qəlbdən təbrik edir, ona möhkəm can sağlığı və uzun ömür diləyirik.

ƏDƏBİYYAT:

1. Qafarov S.Ə. Ruhəngiz Qasımova. B.: Şərq-Qərb Nəşriyyat evi, 2015, 32 s.

Lalə Hüseynova

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor

ROBERT ŞUMANIN GƏNC MUSIQİÇİLƏRƏ TÖVSIYƏLƏRİ

1. Eşitmə qabiliyyətinin inkişafına çox əhəmiyyət verin. Kiçik yaşlarda səsləri və tonallıqları təyin etməyə cəhd edin. Bir kilsə zənginin, pəncərə şüşəsinin, quş civiltisinin çıxartdığı səsləri tanımağa çalışın.
2. Qammalar və başqa barmaq məşğələləri üzərində davamlı çalışın. Ancaq yaşlandıqca, gündə bir neçə saat vaxtını texniki məşqlərə sərf edərək, güclü ifaçı olacağını zənn edənlər çoxdur. Bu vəziyyət əlifbanı hər gün bir az da sürətli oxumaq üçün çalışmağa bənzəyir. Zamanınızı daha yaxşı istifadə edin.
3. Ölçüyə dəqiq riayət edin. Çox virtuozlar vardır ki, onların ifası sərxoş bir adamın yerinə bənzəyir. Onlardan biri olmayın.
4. Harmoniya qanunlarını erkən öyrənin.
5. Musiqi nəzəriyyəsi, əsas bas, kontrapunkt kimi şeylərdən çəkinməyin. Onlarla dost olun, əvəzində dostluq görəcəksiniz.
6. Yarımçıq məşq etməyin. Hər zaman istəklə çalışın və əsərləri heç bir zaman yarıda qoymayın.
7. Tempi aşağı salmaqla tələsmək ikisi də eyni şeydir.
8. Asan əsərləri yaxşı və gözəl bir şəkildə çalmağa çalışın. Bu, çətin bir əsəri pis çalmaqdan yaxşıdır.
9. Hər zaman yaxşı köklənmiş alətdən istifadə edin.
10. Bir əsəri yalnız barmaqlarla öyrənmək yetərli deyil. Onu çalgısız, mahnı şəklində də oxuya bilməlisiniz. Xəyal gücünüzü işə salın, belə ki, bir əsərin ancaq melodiyasını deyil, harmoniyasını və akkordlarını da əzbər bilməlisiniz.
11. Səsiniz az olsa da, əsəri, çalğınızın köməyi olmadan, ilk baxışda oxumağa alışın, beləliklə qulağınızın həssaslığı daima artacaqdır.
12. Yaxşı səsiniz varsa, onu inkişaf etdirmək fərsətini əldən qaçırmayın. Bunu, təbiətin sizə bəxş etdiyi böyük hədiyyə olaraq dəyərləndirin. Xüsusilə Baxın fuqalarına diqqət edin. Onun 48 prelüdiya və fuqası gündəlik qazancınız olsun. Sadəcə bu sayədə belə yaxşı və əsaslı musiqiçi olmaq olar.
13. Çalarkən sizi dinləyənlərlə maraqlanmayın.
14. Yanınızda hər zaman bir ustadın sizi dinlədiyi kimi çalın.
15. Qarşınıza ilk dəfə çalacağınız bir əsər çıxarsa, əvvəlcə onu oxuyun.
16. Gündəlik məşqlərdən sonra yorğunluq hiss etdiyinizdə, israr etməyin. İstəksiz və həvəssiz çalışmaq dənə, dincəlmək yaxşıdır.
17. Yaşınız irəlilədikcə, əsərləri "dəbdədir" deyərək çəlməyin. Vaxt dəyərlidir. Gözəl əsərlərin hamısını öyrənmək gərəksəydi, yüz ömür yaşamanız lazım olardı.
18. Sadəcə şirniyyat yeməklə uşaqlar güclü insan olaraq yetişməz. Bədən kimi, zəkanın da qidası sadə və qüvvətləndirici olmalıdır. Böyük bəstəkarlar özlərindən sonra gələnləri düşünmüşlər. Onlara müraciət edin.
19. Pis əsərlər yazmamalısınız. Onları rədd etməlisiniz.

20. Pis əsərləri nə çalın, nə məcbur qalmadıqca dinləyin.
21. İfa zamanı "pafoslu çalğıya" meyl etməyin. Əsərdə bəstəkarın düşündüyü şeyləri ifadə etməyə çalışın. Başqa bir şey axtarılmamalıdır, bu karikatura olur.
22. Tanınmış bəstəkarların əsərlərində dəyişiklik etmək, bəzi səsləri ixtisar etmək və ya aralara yeni çalğı üslubuna uyğun bəzək-düzək yerləşdirmək ayıb sayılmalıdır. Belə şeylər sənətə qarşı ən böyük həqarətlərdir.
23. Çalışacağınız əsərlərin seçilməsi məsələsində daha təcrübəli musiqiçilərlə məsləhətləşsəniz, zaman qazanmış olarsınız.
24. Böyük bəstəkarların önəmli əsərlərini get-gedə tanımalısanız.
25. Özlərini böyük virtuoz kimi göstərənlərin qazandıqları alqış sizi yanlış yola sürükləməsin. Xalqın tərifindən çox, sənətkarın təqdirinə önəm verin.
26. Dəb halına gəlmiş bütün şeylər o dəbin dəyişməsiylə yox olub gedər. Siz isə, qocalana qədər onlardan istifadə etsəniz, dar fikirli olarsınız və heç kim sizə əhəmiyyət verməz.
27. Onun-bunun önündə çalmaq sizə fayda deyil, zərər verər. Qarşısında ifa edəcəyiniz insanları seçin, lakin sizi utandıracağını hiss etdiyiniz bir əsəri çəlməyin.
28. Duet, trio və s. kimi ansambl fürsətlərini əldən qaçırmayın. Bu, çalğınızı axıcı və hərəkətli bir hala gətirər. Vokalisləri də tez-tez müşayiət edin.
29. Hamı I violində çalmaq istəsəydi, heç bir orkestr yarana bilməzdi. Hər musiqiçi öz yerini tapmalıdır.
30. Çaldığınız aləti sevin, ancaq "bir dənədir", "ən yüksəkdir" deyə qürrelənməyin. O alət kimi başqa alətlərin də olduğunu və hamısının onun qədər gözəl olduğunu unutmayın. Onu da unutmayın ki, səs sənətçiləri vardır və ən yüksək musiqi xor və orkestrlə ifadə edilir.
31. Yaşa dolduqca virtuosluqdan çox, partituralarla maraqlanın.
32. Dostlarınız arasında sizdən daha çox bilənləri axtarib tapın.
33. Musiqi çalışmalarınızdan yorulduğunuz zaman, istirahət etmək üçün şeir oxuyun. Tez-tez açıq havada gəzin.
34. Muğənnilərdən çox şey öyrənə bilərsiniz, ancaq hər söylədiklərinə inanmayın.
35. Dünya böyükdür. Sizdən əvvəlkilərin düşüncə tapma bilmədiklərini siz də hələ kəşf edə bilməmişsiniz. Əgər kəşf etmişsinizsə, bunu başqalarıyla bölüşəcəyiniz bir Tanrı hədiyyəsi olaraq düşünün.
36. Musiqi tarixini öyrənmək – müxtəlif dövrlərin şah əsərlərini dinləmək şərtiylə – sizi tələbbür və lovğalıqdan tez bir şəkildə uzaqlaşdırar.
37. Orqan alətini çalmaq fürsətini əldən buraxmayın. Bir bəstəkarın pis tərəflərini və texniki qüsurlarını üzə çıxaran yeganə alət orqandır.
38. Xorlarda mahnılar oxuyun – xüsusilə orta səslərdə. Bu musiqi mədəniyyətinizi inkişaf etdirəcəkdir.
39. Musiqiçi olmaq nə deməkdir? Əsəri, gözləriniz notda, çətinliklə tamamlaya bilərsinizsə, səhifəni çevirən səhvən bir vərəq yerinə iki vərəq çevirdiyi zaman əsəri davam etdirə bilməyib, yolda qalırsınızsa, musiqiçi sayılmazsınız. Bunun

- əksinə, yeni bir əsər çalarkən, irəlidə nə gələcəyini az-çox təxmin edə bilərsiniz, bildiyiniz bir əsər zehninizə yerləşmişdirsə, yəni bir sözlə, musiqini yalnız barmaqlarınızda deyil, başınızda və qəlbinizdə hiss edirsinizsə, o zaman "musiqiçi" sifətini qazana bilərsiniz.
40. Önemli və yaxşı bir musiqiçi olmağın sirri nədir? Əziz tələbə, ən önemli şey yaxşı bir qulağa və sürətli qavrama qabiliyyətinə sahib olmaqdır. İstedad inkişaf edə bilər və yüksələ bilər. Bu üstünlüklər isə, günlərlə bir məkana qapanıb, mexaniki çalışmalara bağlanmaqla deyil, geniş musiqi əlaqələri, o cümlədən tez-tez xor və orkestr dinləməklə əmələ gəlir.
 41. İnsan səsinin sərhəddini və imkanlarını, eyni zamanda dörd növünü erkən yaşlardan və doğru olaraq öyrənin. Xorda bunları yaxşıca müşahidə edin. Səsin hansı yerlərdə qüvvətli, hansı yerlərdə xəfif və yumşaq çıxdığını diqqətlə izləyin.
 42. Xalq mahnılarına yaxşı qulaq asın, bunlar ən gözəl melodiyların qaynağıdır və hər millətin xarakterini özündə daşıyır.
 43. Əski açarlarla dərhal not oxumağı öyrənin. Əks təqdirdə keçmiş zamanların bir çox xəzinələrini kəşf edə bilməyəcəksiniz.
 44. Erkən yaşlardan fərqli musiqi alətlərinin səs çalarlarını və xarakterlərini incələyin, hər birinin özəl səsini qulağınızda duymağa çalışın.
 45. Yaxşı operaları seyr edin.
 46. Əski şeylərə hörmətlə yanaşın, fəqət yeniliklər üçün də səmimi olun. Tanımadığınız insanlar haqqında araşdırmadan hökm verməyin.
 47. Bir əsər haqqında qərarınızı elə ilk dinləmədə verməyin, ilk dəfədən xoşunuza gələn hər şey mütləq şəkildə yaxşı olmaya bilər. Ustaların əsərləri incələnməlidir. Bir çox həqiqəti ancaq yaşlandığınız zaman anlaya biləcəksiniz.
 48. Bəstələr haqqında hökm verdiyiniz zaman, gerçək sənətsevərlər üçün yazılanlarla, kütləni əyləndirmək üçün yazılan əsərləri ayırd etməlisiniz. Birincilərin tərəfini tutun, digərlərinə qarşı isə aqressiv olmayın.
 49. "Melodiya" diletantların "hərb mahnısı"dır. Ancaq doğrusunu söyləmək lazımdır ki, melodiya da musiqi olmaz. Fəqət, melodiyanı hansı mənada anladığlarına diqqət edin. Bir çox "melodiya" yalnız asan anlaşıla bilən və xoş bir ritmi olanıdır. Başqa çeşid melodiylar da vardır. Bax, Motsart və Bethoveni dinlədiyimiz zaman bu cür melodiylar min bir fərqli rənglərlə qarşımıza çıxır. İtalyan opera melodiylarından isə, az müddət sonra bezəcəksiniz.
 50. Əgər pianoda kiçik melodiylar çala bilərsinizsə, bu az da olsa bir bacarıq sayılır, bu melodiylar içdən və pianonun köməyi olmadan gəlsə, daha çox sevinin. Çünki, bu sizin musiqi duyğunuzu canlandıracaqdır. Barmaqlar beynin istədiyini etməlidir. Başqa cür ola bilməz.
 51. Bəstələməyə başladığınız zaman, hər şeyi başınızla edin. Bir əsəri mükəmməl bir şəkildə meydana çıxarmadan alətdə çəlməyin. Musiqi ruhunuzdan qopmuşdursa, əgər onu tamamilə hiss edirsinizsə, bu başqalarına da təsir edəcəkdir.
 52. Doğuluşdan geniş bir xəyal gücünüz varsa, tək qaldığınız vaxtlarda pianonun başına keçib, içinizdə yanan atəşi harmoniyalarla ifadə etməyə çalışın və hislə-

riniz nə qədər gizli olarsa, harmoniya dünyası da sizə o qədər əsrarəngiz görünəcəkdir. Belə saatlar gəncliyin ən xoşbəxt anlarıdır. Lakin sizi yanlış yollara sövq edəcək, gücünüzü və zamanınızı xəyallar içində itirəcək duyğulara qapılmaqdan çəkinin. Bir əsərin hazırlanması və təmiz ifadə qüdrəti yalnız bəlli və açıq bir yazı şəklində əldə edilir. Belə olan halda xəyalpərəst olmaqdan, qələminizi işə salın.

53. Orkestri idarə etmək sənətiylə məşğul ol. Yaxşı dirijorları tez-tez seyr et. Hətta orkestri zəhnində dirijorla birlikdə idarə et. Bu sənə doğru yolu göstərəcəkdir.
54. Sənət növlərini və elmləri öyrəndiyin kimi həyatı da öyrən.
55. Əxlaq normaları sənət qanunları ilə eynidir.
56. Çalışqanlıq və əzm sayəsində daima yüksələcəksən.
57. Qəpik-quruş dəyərində olan bir kilo dəmirlə minlərlə saat əqrəbi düzəldilir. Beləliklə, bu dəmirin qiyməti yüz min dəfə artır. Tanrının sənə bəxş etdiyi o bir kilonu diqqətlə və böyük yararlarla istifadə et.
58. İstək olmasa, sənətdə doğru yerə çatmaq olmaz.
59. Sənət yalnız varlıların işi deyil. Hər zaman daha böyük bir artist olmağa çalış, başqa istəklərin öz-özlüyündə yerinə yetəcəkdir.
60. Bir əsərin ruhunu ancaq onun formasını anladıqdan sonra qavrayacaqsınız.
61. Dahini bəlkə də ancaq dahi olan anlar.
62. "Yetişmiş bir musiqiçi ən qarışıq bir orkestr əsərinin notunu ilk dinlədiyində belə, onu göz önünə gətirə bilməlidir" demişlər. Bu, insan ağılına gələ biləcək ən yüksək dərəcədir.
63. Öyrənməyin sonu yoxdur.
64. Heç kim bildiyindən artığını edə bilməz. Heç kim etdiyindən artığını bilə bilməz.
65. Ədəbiyyatın önəmli əsərlərini, yeni dərc edilənləri bilməyənlər mədəniyyətsiz sayılırlar. Musiqidə də bu irəliləyiş olmalıdır.
66. Zəmanənin ən yaxşı sənətkarlarını görməyənləri itib-batmış hesab etmək olar.
67. Xalq "xoşuma gəldi" və ya "xoşuma gəlmədi" deyir. Sanki, xalqın xoşuna gəlməkdən daha yüksək bir şey yoxdur?!
68. Çoxlu musiqi əsəri oxuyun. Bu, xüsusilə də iç duyumunuzu inkişaf etdirəcəkdir. Bir əsəri tamamilə içinizdə duymadan çalışmayın.

Tərcümə etdi:
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 ediləcək.
- Məqalə ədəbiyyat siyahısı, not nümunələri və xülasələrlə birlikdə 10-20 A4 formatlı səhifə çərçivəsində olsa yaxşıdır.
- Elmi məqalə araşdırmadırsa not nümunələrinin olması vacibdir. Not nümunələri not yazan proqramların birində səliqəylə yığılmalıdır. Kserokopyanın görüntüsü keyfiyyətsiz olarsa məqalənin üstündə verilə bilməz.
- Sadalanan tələblər olmayan məqalə geri qaytarıla bilər.

Elmi jurnalda çap olunmaq üçün ilk əvvəl məqalənin elmi dəyəri müəyyənəşdirilir. 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 müəyyənəşdirmək 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

№ 3 (48)

Bakı – 2020



<http://konservatoriya.az/>

“Konservatoriya” jurnalı 2020 №3 (48), 112 s.

Yığılmağa verilmişdir: 23.09.2020

Çapa imzalanmışdır: 29.09.2020

Tiraj 250 nüsxə, sifariş № 291

“Mütərcim” NPM-də çap olunmuşdur.

Bakı, Rəsul Rza küç., 125/139b

Tel./faks 596 21 44

e-mail: mutarjim@mail.ru